



Universidad de Oviedo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*La actividad musical en los espacios religiosos
de La Habana en la segunda mitad del siglo
XIX*

MARGARITA DEL CARMEN PEARCE PÉREZ

**MASTER INTERUNIVERSITARIO EN PATRIMONIO MUSICAL
POR LAS UNIVERSIDADES DE OVIEDO, GRANADA E
INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA**

Curso 2015/2016

TUTORA: DRA. MARÍA SANHUESA FONSECA

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a mis padres y a mi hermano, por inspirarme a ser mejor cada día.

A mi tutora María Sanhuesa por guiarme en estos meses.

A María Antonia Virgili y Miriam Escudero por haber compartido conmigo un poquito de su dedicación, experiencia y sapiencia.

A la Universidad de Oviedo y en especial a los profesores del departamento de musicología por recibirme como una de sus estudiantes.

Al Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas y al Centro de Investigación de la Música Cubana por contribuir a mi formación como musicóloga.

A la musicóloga Josefa Montero y a Miguel Ángel Rodríguez por facilitarme la información de la capilla de música de la Catedral de Badajoz.

A Tina, Vésper y todos sus hijos por ser mi familia en Oviedo.

A Iván Cesar Morales y Alejandro Padrón por su amistad y apoyo incondicional.

A los amigos y a todas aquellas personas que ayudaron para que este día llegara.

A todas las instituciones que abrieron sus puertas para que pudiera investigar: Iglesia de la Merced, Instituto de Literatura y Lingüística, Archivo Nacional de Cuba, Biblioteca Nacional de Cuba y Arzobispado de La Habana.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	1
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	2
HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	8
MARCO TEÓRICO.....	9
METODOLOGÍA.....	10
FUENTES DOCUMENTALES	12
ESTRUCTURA DEL TRABAJO	12
LISTA DE ABREVIATURAS.....	13
1. LA HABANA EN EL SIGLO XIX, CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL.....	14
2. ESPACIOS DE LA MÚSICA RELIGIOSA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: LA CATEDRAL DE LA HABANA Y SU CAPILLA DE MÚSICA	22
Maestro de capilla, cantores e instrumentistas	22
Los repertorios de la capilla. Contexto y Función.....	36
3. ESPACIOS DE LA MÚSICA RELIGIOSA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: LA MÚSICA EN LAS IGLESIAS HABANERAS	48
Espacios religiosos.....	48
Culto y fiestas	49
Repertorios. Contexto y Función.....	52
Orquestas e intérpretes reconocidos	56
La orquesta de música religiosa de José Rosario Pacheco.....	64
Repertorios. Contexto y Función.....	71
CONCLUSIONES	82
BIBLIOGRAFÍA.....	85
ANEXOS I: DOCUMENTALES	
Nº 1. Lista de los integrantes de la orquesta de José Rosario Pacheco.	
Nº 2. Nómina de las personas de que se componen la Capilla de música de esta Santa Iglesia Catedral y sus dotaciones anuales. 1853	
Nº 3. Obligaciones del organista. Agosto/185?	
Nº 4. Reglamento para la Capilla de música de la Santa Iglesia Catedral. 17 de diciembre de 1852	
Nº 5. HAC, Carpeta 4. Reforma de la capilla de música por Francisco de Asís Martínez. 18 de enero de 1869.	

Nº 6. HABA, Sección de Clérigos y Religiosos. Clero Diocesano. Expediente del presbítero Don Francisco de Asís Martínez (1861 y 1876)

Nº 7. Lista de los intérpretes, obras y compositores en Semana Santa. 1874

ANEXOS II: IMÁGENES

Imagen Nº 1. Kyrie de la Misa *Santa Rosa* compuesta por Francisco de Asís Martínez en 1870.

Imagen Nº 2. Credo de la *Misa a 3 voces y coro con orquesta sobre cláusulas de los Himnos del Corpus*, compuesta por Francisco de Asís Martínez (1863).

Imagen Nº 3. Introducción de *Invitatorio y Responsorios a 4 voces para Maitines de Nochebuena*, compuesta por Francisco A. Martínez.

Imagen Nº 4. Mapa musical religioso de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX.

Imagen Nº 5. Representación gráfica de la actividad musical religiosa de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX.

ANEXOS III: TABLAS

Tabla Nº 1. Obras del catálogo de Francisco de Asís Martínez

Tabla Nº 2. Compositores y obras representativas del contexto religioso habanero (1864-1890)

Tabla Nº 3. HAC, Carpeta 14. «Yndice general de las obras de música que contiene el Archivo de la Capilla de la Santa Yglesia Catedral de la Habana, formado en febrero de 1872 por el presbítero Francisco de Asís Martínez maestro de dicha capilla en esta referida Santa Yglesia»

Tabla Nº 4. Catálogo de obras y compositores proporcionados por Francisco de Asís Martínez Lechón al archivo de la Catedral en 1872

Tabla Nº 5. Calendario litúrgico de la Catedral de La Habana. 1853

Tabla Nº 6. Calendario litúrgico de las iglesias de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX

Tabla Nº 7. Compositores y obras que conforman el catálogo de obras de la orquesta de José Rosario Pacheco

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

El interés por estudiar la música religiosa en La Habana en la segunda mitad del siglo XIX está vinculado con mi inserción en el equipo de trabajo del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, dirigido por la musicóloga Miriam Escudero y radicado en el Colegio Universitario de San Gerónimo de La Habana¹. Entre las necesidades y prioridades de esta institución está el rescate, preservación y difusión del patrimonio musical cubano. Por ello, en la actualidad se desarrollan varios proyectos de investigación, entre los que resalta, el que lleva por título: *El patrimonio histórico-musical conservado en las catedrales e iglesias de Cuba*, en el que se inserta este estudio

La necesidad de la investigación de la música religiosa en La Habana, ya fue puesta de manifiesto en 1946 con la publicación del libro *La música en Cuba* de Alejo Carpentier. En el capítulo V, titulado «Una conjura en la Catedral de La Habana», el escritor afirma que: «El archivo de la iglesia conservaba, en aquellos años, 623 partituras, que parecen haberse perdido en su totalidad. Había allí obras de Lazo de la Vega, de Goetz, de Gavira, de Pagueras, de Rensoli, además de misas de los grandes maestros europeos»². La pérdida de estas partituras pudo facilitar el hecho de que, más de cincuenta años después de la publicación del libro, siga sin existir apenas ninguna investigación que permita conocer la documentación y la vida de la capilla y ni siquiera inferir cómo podía sonar la música compuesta por sus maestros.

En 1997, con la publicación del libro de Miriam Escudero³, se dieron a conocer un conjunto de partituras que facilitaron las respuestas a algunas de estas incógnitas y la posibilidad de investigar y develar el misterio de la música de la catedral de la Habana en el siglo XIX.

Hasta el momento la historiografía musical cubana carece de investigaciones que reconstruyan el panorama musical religioso decimonónico de esta capital y que puedan

¹ Gabinete de Patrimonio Musical esteban Salas, <<http://gabinetepatrimoniomusical.blogspot.com.es/>> [Consultado 30/05/2016]

² Alejo CARPENTIER, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, pág. 120.

³ Miriam ESCUDERO, *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y Catálogo*, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas, 1998.

mostrar las características estético estilísticas del contexto sonoro de su catedral así como de los otros espacios religiosos de la misma. Por estas razones se hace necesario el estudio de la música de la catedral de la Habana y su relación con los otros espacios musicales religiosos. Por una parte acotando la cronología desde la llegada de Francisco de Asís Martínez (España, ¿; España, 1876) a La Habana en 1857 y su período de magisterio de capilla (1862-1876) al ser la figura que, a priori, se presenta como más representativa de la época y en torno a la cual giraron los grandes acontecimientos del momento. Así como también un análisis del papel de la orquesta de José Rosario Pacheco como el otro eje articulador del quehacer musical en las iglesias habaneras.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hasta el momento existen dos obras de referencia las cuales mencionan la figura de Francisco de Asís Martínez Lechón. La primera es el libro *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. (Legado Barbieri)* de Francisco Asenjo Barbieri, en la que se refiere que: «Lechón y Martínez, Francisco [...] fue Maestro de Capilla de la catedral de la Habana» y que «falleció en Madrid el día 2 de octubre de 1876»⁴.

En este mismo libro Barbieri refiere, al hacer la semblanza de Cosme José de Benito, maestro de la Real Capilla de El Escorial:

Se puso bajo la dirección de fray Francisco de Asís Martínez, organista del convento de San Francisco de Madrid, con quien hizo rápidos progresos con el órgano y en la armonía. Este fray Francisco se secularizó después y fue muy notable Maestro de Capilla de la catedral de la Habana volviendo luego a Madrid, donde murió en el año 1883⁵.

Como se puede apreciar, estos dos textos contenidos en el mismo libro presentan discordancias entre las dos referencias al año de la muerte del maestro Martínez: por una parte, se señala su muerte en 1876 —según la esquila y por tanto fecha de mayor validez que la que aparece en la voz de Benito — y posteriormente refiere el mismo hecho pero datándolo en 1883.

Otro de los documentos de vital importancia es el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Baltasar Saldoni, quien expone que en 2 de [octubre] de 1876 «muere en la Habana D. Francisco Lechón y Martínez,

⁴ Francisco Asenjo BARBIERI, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles* (Legado Barbieri), en Emilio CASARES (ed.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 284.

⁵ Ibid. p. 64.

presbítero, maestro muy acreditado de la catedral de aquella ciudad»⁶. Tal y como puede comprobarse, estos documentos coinciden en algunos aspectos, que podrían tomarse como los primeros indicios a partir de los cuales se debe dirigir la investigación:

1. Ambas fuentes coinciden en que era un músico de origen español
2. Maestro de Cosme José de Benito en el convento San Francisco el Grande de Madrid.
3. Maestro de capilla de la catedral de La Habana.
4. Se discrepa en cuanto a fecha de muerte. Barbieri entra en contradicción en el propio texto entre 1876 y 1883.
5. Hay asimismo discordancias en relación al lugar de fallecimiento. Por una parte Barbieri establece Madrid y Saldoni señala que fue en La Habana.

De las fuentes consultadas hasta el momento, estas son las que refieren algún dato de la vida personal de Martínez. El resto de las referencias están relacionadas con su actividad profesional. Por una parte, su labor en España y más tarde con la catedral de La Habana.

Relacionado a su quehacer en España existe un documento *online* que contribuye a marcar algunas pautas a partir de las cuáles se puede dirigir la búsqueda de información. Consiste en la página web de Carmelo Solís titulada «Catedral de Badajoz». En este documento, Martínez figura como uno de los organistas de esta catedral:

Vacante la plaza y ante la renuncia de don Francisco Martínez Lechón, vecino de Madrid, que había superado los ejercicios y había sido propuesto por el Cabildo a Su Majestad, se publicaron nuevos edictos el 14 de septiembre de 1857, acudiendo a opositar un joven clérigo gaditano: José María Sbarbi, natural y vecino de la ciudad de Cádiz (3.VII.1834)⁷.

Esto nos sitúa además en otro espacio, ya no en Madrid, sino en Badajoz, en este caso, no como clérigo regular sino como secular. El hecho del traslado de Martínez hacia esta otra provincia, así como las posibles causas de su renuncia a la plaza de organista de la catedral son cuestiones que aún quedan en espera de respuestas y las

⁶ Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986, p. 242.

⁷ Carmelo SOLÍS, *Catedral de Badajoz* [en línea]. <<http://goo.gl/CskzDe>> [Consultado el 02/02/2016].

cuales son difíciles de argumentar, dado la escasez de fuentes documentales localizadas hasta el momento.

Otras investigaciones que mencionan datos de Martínez están conectadas con su quehacer en Cuba, específicamente en La Habana. La primera de ellas, ya citada, es el estudio de la musicóloga Miriam Escudero. Este texto es hasta el momento el primero y único que hace una referencia de la actividad de Martínez como maestro de capilla en la Catedral de La Habana, así como la mención de sus obras compositivas a partir de fuentes de primera mano. Por una parte los expedientes y actas capitulares del archivo de la Catedral y por otra, las partituras manuscritas compuestas y arregladas por él conservadas en el archivo de la iglesia de la Merced (ver Anexos III, 1).

Según esta documentación Martínez ocupó el cargo de maestro de capilla desde el 3 de octubre de 1862 hasta el 15 de abril de 1876 y asimismo el de organista en una de las iglesias más importantes de la capital, en ese momento. La autora identifica al maestro de capilla como Francisco de Asís Martínez y Ledrón basándose en el acta capitular del 3 de octubre de 1862 en la que se recoge esta actividad como organista:

D. Francisco de Asís Martínez y Ledrón, Pbro. Organista de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Monserrate, extramuros de la Habana, y vecino de la Calle de la Amistad, No. 62 a V.S. con el debido respeto expone: enterado por los periódicos de esta ciudad de hallarse vacante la plaza de maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral, y persuadido de poseer los conocimientos necesarios para el desempeño del referido cargo [...]⁸.

Esta discordancia entre las distintas fuentes en cuanto al segundo apellido del compositor, exige corroborar cuál es el verdadero apellido de este músico. La investigación de Escudero sobre el fondo de la Iglesia de La Merced, aporta asimismo la existencia de obras conservadas de Martínez: siete obras suyas y cinco arreglos sobre obras de Cayetano Pagueras. Del análisis de una selección de las mismas, *Misa de Santa Rosa* y los *Responsorios a voces solas para la procesión de ánimas el día de la conmemoración de los Fieles Difuntos*, concluye resaltando la influencia de la ópera en la música religiosa cubana de este período, hecho común, en general a lo que ocurría en dicho momento en España.

Luego de esta investigación y con la colaboración de la Universidad de Valladolid y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC)

⁸ HAHA, AC, 3 de octubre de 1862, citado por Miriam ESCUDERO, *El archivo...*, pág. 44.

se realizó la grabación del disco *La música en La Habana Colonial* interpretado por el Conjunto de Música Antigua Ars Longa. En este disco se insertó una obra de Martínez, *Responsos para la procesión de ánimas el día de la conmemoración de los Fieles Difuntos*.

Los últimos datos que se tienen sobre Francisco de Asís Martínez están vinculados con la tesina de grado que realicé para obtener el título en Licenciado en Música: perfil musicología. La investigación versó sobre aspectos de la actividad musical habanera de la segunda mitad del XIX. Según la prensa periódica capitalina de la época, Martínez era uno de los directores de orquesta más importantes en el ámbito habanero. Además de ser maestro de capilla de la catedral de La Habana, dirigía la capilla de la música de la iglesia de Monserrate, y la de Guadalupe⁹.

¿Qué se conoce hasta el momento de la música religiosa en Cuba? La obra de Escudero fue el consecuente de una serie de investigaciones anteriores relacionadas con el ámbito musical religioso de la isla. Entre ellas cabe destacar el libro de Alejo Carpentier¹⁰, como el primer texto que establece una historia de la música cubana a partir de hechos, personajes en orden cronológicos y basados en documentos de primera mano. Otro estudio que merece ser subrayado es el de María Macía de Casteleiro¹¹, que por primera vez en la historiografía musical cubana plantea el tema de música religiosa como epicentro del panorama histórico-religioso de los siglos XVI hasta el XIX.

Estas publicaciones impulsaron posteriormente trabajos articulados con el ámbito musical religioso católico, principalmente de la capilla de música de catedral de Santiago de Cuba. Tal es el caso de la investigación comenzada por el musicólogo Pablo Hernández Balaguer para el rescate de la obra de Esteban Salas y otros compositores que formaban parte del archivo de esta catedral. A este investigador se le atribuye el mérito de catalogar por primera vez la música de la Capilla de la catedral de Santiago de Cuba. Estos datos fueron registrados en dos libros¹². Labor inconclusa por el fallecimiento del investigador y retomada años más tarde por, la ya mencionada, Miriam Escudero. Esta investigadora desarrolló desde 1997 el estudio sobre la obra del

⁹ Margarita PEARCE PÉREZ, *La orquesta de José Rosario Pacheco (1864-1890)*, tesina de grado, Miriam Escudero, directora. Departamento de Musicología, Universidad de las Artes, ISA, 2013.

¹⁰ Alejo CARPENTIER, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

¹¹ María, MACÍA DE CASTELEIRO, *La Música Religiosa En Cuba*, La Habana, Ucar García, S. A., 1956.

¹² Pablo, HERNÁNDEZ BALAGUER, *Catálogos de la música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del museo Bacardí*, La Habana, Letras Cubanas, 1979 y *El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos*. La Habana, Letras Cubanas, 1986.

compositor Esteban Salas, publicado por la Universidad de Valladolid y la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana en la colección *Música Sacra en Cuba*¹³. Esta cuenta con nueve tomos, de los cuales, los ocho primeros son estudio monográfico del compositor Esteban Salas (1725-1803), maestro de capilla de la catedral de Santiago de Cuba y el tomo 9, una edición de las obras del compositor Cayetano Pagueras, vinculado con el quehacer musical de la capilla de la catedral de La Habana desde finales del siglo XVIII y principios del XIX.

La actividad investigadora del «Gabinete de patrimonio musical Esteban Salas» ha aportado resultados de interés al presente estudio en sendas ediciones de fecha reciente: Claudia Fallarero y Franchesca Perdigón, han trabajado sobre dos maestros de capilla de la catedral de Santiago¹⁴, —Juan París¹⁵ y Cratilio Guerra¹⁶, trabajos esenciales para profundizar y conocer mejor el panorama musical religioso cubano en el siglo XIX.

Hasta el momento se evidencia, en las perspectivas investigadoras realizadas, un enfoque del objeto de estudio concebido desde la creación musical de actores específicos. En este caso, los estudios se han centrado en la producción musical de los maestros de capilla. Sin embargo, para tener una idea global de cómo pudo ser el contexto musical habanero de la segunda mitad del siglo XIX es imprescindible, también, estudiar los espacios musicales religiosos paralelos al quehacer de la Catedral de la Habana. La historiografía aquí es prácticamente inexistente, pero de modo indirecto sí que se cuenta con puntos de partida esenciales que permiten abordar la investigación que se presenta.

En primer lugar se encuentra con la referencia brindada por Escudero en su libro, ya citado, del fondo conservado en la Iglesia de la Merced. En él se muestra una partitura firmada por el director de la orquesta de música religiosa José Rosario

¹³ Miriam ESCUDERO, *Esteban Salas. Maestro de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba*, La Habana, Boloña, 2011, T.VIII

¹⁴ Como resultado de las labores de difusión y preservación del Gabinete de patrimonio Musical Esteban Salas se destaca la Colección *Documentos Sonoros del Patrimonio Musical Cubano*. Este proceso se gestó desde la localización, transcripción e investigación hasta la interpretación y grabación de la obra musical. A partir de ello se grabaron dos discos: *Música Catedralicia de Cuba. Villancicos de Navidad de Juan París* y *Repertorio litúrgico de Cayetano Pagueras*, coproducidos por las disqueras Colibrí y La Ceiba, cuyas autoras son, respectivamente, las musicólogas Claudia Fallarero y Miriam Escudero.

¹⁵ Claudia FALLARERO, *Juan París. Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845) Villancicos de Navidad*, La Habana, Cidmuc, 2011, T. I, II.

¹⁶ Franchesca PERDIGÓN, *Cratilio Guerra. Santiago de Cuba (1835-1896)*, La Habana, CIDMUC, 2011.

Pacheco. En dicho documento constan los nombres de los músicos que formaban parte de la agrupación en la celebración del *Sermón de las Siete palabras*, que tuvo lugar el viernes santo, 25 de marzo, de 1875 (ver Anexos I, 1). Con respecto a la relación de los integrantes de esta orquesta religiosa con el ámbito musical profano, la autora señala:

Es muy probable que la mayoría de los músicos de la orquesta de Pacheco alternaran su labor profesional entre la música religiosa y la profana, libertad que no tenían, oficialmente, los músicos de las capillas catedralicias. Tal es el caso de Raimundo Valenzuela, director por mucho tiempo de una de las más importantes orquestas danzoneras de La Habana y quien además de tocar viola en la orquesta aparece en el archivo —entre 1873 y 1878— como un excelente instrumentador. Otro tanto sucede con José Mauri, cuya labor principal se desempeñó en la creación para la escena [...] ¹⁷

El interés de esta aportación es innegable pues permite acercarnos al contexto histórico musical religioso de esta etapa desde otro ángulo diferente de la Catedral. Además de ello, brinda la posibilidad de visualizar la orquesta como un espacio en el que confluían personalidades que a su vez interactuaban con otros escenarios musicales profanos.

Otro de los autores que aporta datos sobre la orquesta de José Rosario Pacheco es el crítico musical Serafín Ramírez ¹⁸, uno de los más reconocidos a finales del siglo XIX. Hay que destacar que los datos que aporta en su libro en 1891 se sustentan en su criterio de autoridad, dado que conoció a los músicos y fue testigo de las actuaciones de la orquesta de Pacheco. A pesar de no ser una fuente totalmente objetiva, hecho presente en todo trabajo de crítica musical, al no disponer de fuentes primarias se tomará la siguiente cita como punto de partida:

Durante toda la segunda mitad del siglo XIX y hasta los primeros años del siglo XX la orquesta de música religiosa, fundada por José Rosario Pacheco y Cepero, animó las más importantes celebraciones eclesiásticas habaneras [...] José Rosario Pacheco de La Habana, fue discípulo del maestro Evaristo Quirós; ha formado una buena orquesta que figura desde 1864 en muchos de nuestros templos ¹⁹.

La escasez de fuentes documentales que refieran datos cronológicos de la trayectoria artística de la orquesta conduce a establecer los límites del análisis histórico musical a partir del cotejo de información extraída de fuentes primarias. De ahí que el

¹⁷ Miriam ESCUDERO, *El archivo de música...*, p. 38

¹⁸ Serafín RAMÍREZ, *La Habana artística. Apuntes históricos*, La Habana, Imprenta del E.M. de la Capitanía General, 1891.

¹⁹ *Ibid.*, p. 493.

factor principal para delimitar el presente trabajo sean las partituras y publicaciones periódicas en las que constan fechas y datos de las cuales se puede inferir el quehacer musical de dicha agrupación (1864-1890). Ello permitirá realizar un estudio más profundo que lleve a establecer conclusiones respecto a la actividad musical religiosa de esta ciudad en la segunda mitad de la centuria. Como la labor de la capilla de música de la catedral de La Habana está muy vinculada al quehacer artístico-musical de Francisco de Asís Martínez, se establecerá como fecha de inicio 1857, que coincide con su llegada a La Habana y de término 1890, que es el último año donde se puede examinar y contrastar información del quehacer de las orquestas de música religiosa, a partir de otras fuentes paralelas.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Todo lo revisado hasta el momento permite establecer la siguiente hipótesis en relación al presente estudio:

La actividad musical religiosa en La Habana en la segunda mitad del siglo XIX se vincula, por una parte a los personajes relevantes del momento y, por otro, a sus actuaciones y espacios en los que se desarrollan. Dicha hipótesis podría concretarse en los siguientes puntos de estudio a fin de su comprobación:

- 1) La actividad musical de la capilla de la Catedral de La Habana a partir del quehacer musical de Francisco de Asís Martínez Lechón.
- 2) La actividad musical de los otros espacios musicales religiosos habaneros
- 3) Orquestas y otras agrupaciones que estaban en función de los oficios divinos y amenizaban las celebraciones religiosas, así como los responsables de las mismas
- 4) La interrelación tanto entre los espacios musicales religiosos como entre los contextos religioso y profano a partir de la circulación, movilidad y sociabilidad de los músicos.

Estos factores contribuyeron, modificaron y afectaron la proyección musical religiosa de La Habana en este período. Esto se evidenció en la creación de obras, la cuales estuvieron a su vez matizadas por dos factores: por una parte, la herencia española de las composiciones religiosas de la primera mitad del siglo XIX, adquiridas por la frecuente migración de los músicos y las casas editoriales y por otro lado, la realidad de un nuevo contexto musical que obligó a variar y adoptar nuevas estrategias

compositivas y directivas de acuerdo a las necesidades circundantes. A partir de esta hipótesis nos trazamos los siguientes objetivos:

- Caracterizar la actividad musical religiosa de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX.
- Encuadrar la actividad musical religiosa en el contexto histórico cubano del siglo XIX.
- Caracterizar la capilla de música de la Catedral de La Habana a partir del quehacer musical del magisterio de Francisco de Asís Martínez.
- Establecer la actividad musical de los espacios religiosos habaneros de la segunda mitad del siglo XIX.
- Delimitar la función que cumplían las orquestas y otras agrupaciones que actuaban en otros espacios, a partir de los datos existentes sobre la orquesta de José Rosario Pacheco en el ámbito religioso habanero de la segunda mitad del siglo XIX.
- Analizar el repertorio musical de la capilla de la catedral de La Habana y el resto de las iglesias, localizado hasta el momento.

MARCO TEÓRICO

En esta investigación se manejarán algunos términos tomados de otras disciplinas para aclarar las particularidades sociales de los individuos que conformaban el contexto musical religioso de La Habana en la segunda mitad del ochocientos. Para ello se utilizarán los conceptos de «grupo» y «estructura grupal» según la concepción del Dr. en ciencias psicológicas Julio Cesar Casales. En el cual plantea que un grupo es un conjunto organizado de individuos con determinadas metas que posee una estructura e interrelaciones entre sus integrantes²⁰.

Además de ello se utilizará el concepto de «sociabilidad» para definir las formas de relaciones sociales características en el contexto habanero decimonónico. Este concepto se manejará en consonancia con diferentes estudios que parten de la realidad latinoamericana²¹.

²⁰ Julio Cesar CASALES, «El concepto de grupo psicosocial y el proceso de su organización» en *Conocimientos básicos de la Psicología Social*, La Habana, Félix Varela, 2009, p. 63, 68-69.

²¹ Entre esos estudios vale destacar: GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Pilar, «La “sociabilidad” y la historia política» en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [En línea], 20 de febrero de 2008. <<http://nuevomundo.revues.org/24082>>, [Consultado 24/05/2016]; MYERS, Jorge, «Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860», [en línea] en *Devoto*, F. y

El Análisis de Redes Sociales se aplicará como herramienta específica en la investigación para ubicar gráficamente las características de nuestro objeto de estudio. De este modo permitirá establecer las relaciones y entramados de los músicos con distintos espacios musicales en los cuales se desarrollaban. Este se empleará a partir de la concepción de Alejandro Velázquez y Norman Aguilar²².

METODOLOGÍA

En el desarrollo de la investigación se adoptarán varios enfoques que permitirán visualizar las perspectivas analíticas del objeto de estudio. Están concebidos en tres planos: el primero tiene un carácter generalizador y conceptualiza el tipo de investigación en la cual se enmarca este trabajo, basado en el primero es el estudio Julio Aróstegui. En él se resaltan los objetivos de la investigación histórica. Además señala como problema de este método, la fijación de lo que debe entenderse, en el plano teórico y, por consiguiente, en sus consecuencias metodológicas, por «singularidad del devenir histórico»²³.

El segundo método está relacionado con la especificidad y la particularidad del estudio y su carácter «local». Por ello nos basaremos en los conceptos utilizados por la investigadora argentina, Fátima Graciela Musri. La autora sugiere algunas propuestas metodológicas para el estudio de las músicas regionales y locales, tomando prestados algunos conceptos de distintas disciplinas, la musicología crítica, la nueva historia cultural, la antropología cultural y la semiótica²⁴.

El tercer método estará relacionado con aquellos aspectos seleccionados para analizar nuestro objeto de estudio. Para ello se tuvo en cuenta el artículo del musicólogo

Madero, M., *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus T. I, 1999.

<<http://biblioteca.cefyl.net/node/12957>> [Consultado 24/05/2016]; QUEVEDO, William Alfredo Chapman, «Formas de sociabilidad política en Popayán, 1832-1853» [en línea] en *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, vol. 18, Nº 2, 2013, p. 321-353.

<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=407539694004>> [Consultado 24/05/2016]; AGULHON, Maurice y VERGER, Eduard J, «Clase obrera y sociabilidad antes de 1848» [en línea] en *Historia Social*, Nº 12, 1992, p. 141-166. <<http://www.jstor.org/stable/40657950>> [Consultado 24/05/2016]

²² Alejandro VELÁZQUEZ y Norman AGUILAR, *Manual introductorio al análisis de Redes sociales. Manual de centralidad* [en línea]. <<http://goo.gl/JZTPd>> [Consultado en 07/04/2016].

²³ Julio ARÓSTEGUI, *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 355-356.

²⁴ Fátima MUSRI, «Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música», en *Revista del Instituto Superior de Música*, Nº 14, 2013, pp. 51-72.

Miguel Ángel Marín²⁵. En el texto, el autor aborda los puntos fundamentales que sustentan la musicología urbana:

La musicología urbana debe, por tanto, considerarse no como una disciplina propia, sino como un enfoque de estudio que se centra en un aspecto concreto de esta compleja, plural y rica relación entre música y espacio. De modo más particular, podría decirse que estudia de qué modo el contexto urbano configura y determina los sistemas de producción, consumo y recepción de la música, y viceversa, cómo determinadas maneras de producir, consumir y recibir la música que define a una ciudad. Así, la musicología urbana podría definirse como el estudio de la música y los músicos dentro del contexto urbano en el que operan, entendido que entre la actividad musical en su conjunto y el contexto urbano en que ésta se produce existe una relación interdependiente; es decir, que ambas variables se condicionan mutuamente²⁶.

Sin entrar en detalles de término o conceptualización de la pertinencia de «Musicología urbana» se ha seguido este criterio analítico, con el objetivo de lograr un análisis más integrador. Estos son los elementos más importantes propuestos por el autor:

1. Instituciones musicales
2. Repertorios musicales
3. El músico en sociedad²⁷
4. La noción de Centro y Periferia²⁸

En este caso se hará un primer acercamiento histórico-social del repertorio musical de la Catedral de La Habana a partir del inventario de la obras de la capilla de música realizado por Francisco de Asís Martínez en 1872. Así como también el repertorio musical de las iglesias musicales desde los anuncios en las publicaciones periódicas y el catálogo de obras de la orquesta de José Rosario Pacheco conservado en el archivo de la iglesia de la Merced. Los aspectos organizativos que se tuvieron en cuenta para esta aproximación fueron: la funcionalidad litúrgica del repertorio, compositores, medios sonoros y formato instrumental empleado.

²⁵ Miguel Ángel MARÍN, «Contar la Historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana» en *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, vol. 7, Nº 2, 2014, p. 10-30.

²⁶ Ibid., p. 13.

²⁷ Ibid., p. 18-20.

²⁸ Acerca de las investigaciones y enfoques de centro-periferia y la circulación y recepción de repertorios en la Edad Moderna consultar Miguel Ángel MARÍN, «La difusión de la música desde una perspectiva transcultural», en J. J. Carreras y M. Á. Marín (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, p. 163-68.

FUENTES DOCUMENTALES

En este trabajo, se han considerado las siguientes fuentes documentales:

- Actas capitulares del cabildo eclesiástico de la Catedral de La Habana, correspondientes al periodo estudiado, localizadas en el Archivo histórico del Arzobispado de La Habana (HAHA).
- Expedientes de la capilla de música de la Catedral repartidos entre el Archivo histórico del Arzobispado de La Habana (HAHA) y el Archivo de la Catedral de La Habana (HAC).
- Partituras que conforman el catálogo de la capilla de música de la Catedral de La Habana y la orquesta de José Rosario Pacheco localizadas en el archivo de música de la iglesia de la Merced (HIMer)
- Publicaciones periódicas comprendidas entre 1860-1891 localizadas en los archivos del arzobispado de La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, el Archivo Nacional de Cuba y la Biblioteca Nacional José Martí: *Boletín oficial eclesiástico del obispado de La Habana* (1880-1890), *La verdad católica* (1864-1866), *La Fraternidad* (1889), *La Discusión* (1880-1881), *El Triunfo* (1879), *Diario de la Marina* (1864-1891), *Gaceta oficial de La Habana* (1864-1873) y *La Lucha. Diario Republicano* (1885-1895).

En cuanto a la normativa para la transcripción literal de documentos, se ha mantenido la ortografía original y actualizando la acentuación, la puntuación y el uso de mayúsculas. Se han desarrollado directamente las abreviaturas contenidas en el texto de los documentos. En el caso de transcripciones de obras editadas se ha respetado la metodología seguida en cada caso por los respectivos autores.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El trabajo consta de introducción y tres capítulos: en el primero se hace una caracterización del contexto histórico religioso de Cuba. En los otros dos capítulos se realiza una caracterización de la actividad musical religiosa de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX. En el segundo a partir del análisis de la capilla de música de la Catedral de La Habana y el tercer capítulo relacionado con otras iglesias habaneras así como una aproximación al repertorio musical interpretado en cada uno de los espacios religiosos. Por último, conclusiones, referencias bibliográficas y anexos.

LISTA DE ABREVIATURAS

AC: Acta Capitular

B: bajo

BAC: Badajoz, Archivo de la Catedral

C: contralto

Cb: contrabajo

Cl: clarinete

Crn: cornetín

Crno: corno

DMEH: Diccionario de la música española e hispanoamericana

exp.: expediente

Fg: fagot

Fi: fígle

Fl: flauta

fol: folio

HAHA: Habana, Archivo Histórico del Arzobispado

HAC: Habana, Archivo de la Catedral

HIMer: Habana, Iglesia de la Merced

leg.: legajo

Ob: oboe

Org.: órgano

Pn: piano

P: página

r: recto

SBEC: Santiago de Cuba, Biblioteca Elvira Cape

T: tenor

Ti: tiple

Tbn: trombón

Tim: timbales

Tp: trompa

Tpta: trompeta

v: vuelto

Vc: violonchelo

Vla: viola

Vn: violín

1. LA HABANA EN EL SIGLO XIX, CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

El contexto religioso de la segunda mitad del siglo XIX está determinado por sucesos socio-históricos que influyeron de alguna manera en el pensamiento del momento. La ideología ilustrada del siglo XVIII secularizó, de manera paulatina, la sociedad y centró la reflexión filosófica en el hombre en lugar de interpretaciones teocéntricas sobre el mismo. Todo ello afectó a la iglesia católica, y aún más, el proceso de desamortización de los bienes eclesiásticos que tuvo lugar en España y sus colonias durante los primeros decenios del ochocientos.

En el libro del musicólogo José López-Calo, se señalan algunos de los hechos más importantes que influyeron en la historia de las catedrales españolas y por ende su influencia en la música religiosa. Entre los más notables se encuentran: el trienio liberal (1820-1823)²⁹ y el proceso de desamortización comenzado en 1834 bajo el reinado de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, como regente del reino mientras Isabel II llegaba a la mayoría de edad.

En esencia, la desamortización eclesiástica se basó en la eliminación de conventos, monasterios y órdenes religiosas y la incautación de sus propiedades. Como objetivos se trazó: modificar la distribución de la propiedad, adquirir recursos para Hacienda y conquistar el sustento del pueblo para el proceso liberal. Sandra Myers señala dos causas principales que influyeron en el deterioro del patrimonio musical español: el primero relacionado con las desamortizaciones del clero regular, y el segundo concerniente al «arreglo del culto y clero», es decir, lo relevante al sustento del «clero secular»³⁰.

Según la musicóloga María Antonia Virgili³¹ a principio de siglo la orquesta de las catedrales más importantes de España estaban constituidas por: dos violines, una viola, dos oboes, dos trompas, un bajón, un violón, un contrabajo y acompañamiento. Posteriormente se insertaron los clarinetes, los bajones fueron sustituidos por el fagot y en algunos casos se incluyó la flauta³². Sin embargo, a partir de las medidas establecidas en el gobierno liberal, hubo una disminución de los músicos en las plantillas de la catedral y también se redujeron las celebraciones. Esto permitió que las capillas se

²⁹ José LÓPEZ-CALO, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, ICCMUC, 2012, p. 577

³⁰ Sandra MYERS, «Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música» en *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, N° 1, 2005, p. 80.

³¹ María Antonia VIRGILI, «La música religiosa en el siglo XIX español», en *Revista Catalana de Musicología*, Núm. II, 2004. P. 181-202.

³² *Ibid.*, p. 185.

abastecieran cada vez más de músicos contratados para festividades específicas que requirieran un número elevado de voces e instrumentistas³³.

En el año 1851 se firmó un concordato entre el Papa Pío IX y la Reina Isabel II, para restablecer las relaciones iglesia-estado que durante la primera mitad del siglo habían estado tan resquebrajadas. El Concordato tuvo consecuencias negativas ya que propugnaba que los músicos debían ser todos clérigos, por ello, muchos de los nombramientos de músicos eran a personas que no tenían la suficiente preparación ni profesionalidad. Además de la reducción de los miembros de la capilla. El número de plazas, se estableció en dependencia de la representatividad de la institución: en las iglesias metropolitanas se fijaron 6, tenor, contralto, sochantre, salmista, organista y maestro de capilla; en las sufragáneas 4 y en las colegiadas solo sochantre y organista³⁴.

A partir de estos acontecimientos, López-Calo divide en dos períodos la música en las catedrales en España: uno que comprende desde inicio de siglo hasta el proceso de desamortización y otro, desde esa fecha hasta finales de siglo. En el primero no se evidencian grandes cambios, siendo una continuación del siglo anterior. Sin embargo, el segundo está matizado por las carencias económicas, materiales y por la eliminación de las capillas en 1836. Ante esta situación, los cabildos eclesiásticos se vieron en la necesidad de buscar diferentes soluciones para la celebración del culto, entre ellas:

- Que el maestro de capilla escogiese del archivo las composiciones más fáciles y que, si hiciera falta el maestro compusiese algunos motetes y obras similares a una voz y órgano, o en un modo parecido.
- Sustituir la orquesta por el órgano
- Invitar músicos de afuera, tanto cantores como sobre todo instrumentistas para determinadas festividades³⁵.

En cuanto al estilo de la música en este período, el musicólogo distingue dos formas atendiendo a la disposición y tratamiento de las voces principalmente.

el primero es polifónico de concepción moderna, con valores rítmicos moderados, melodías sencillas y con clara tenencia a la solemnidad e incluso lo que pudiéramos llamar liturgicidad, mientras que el segundo bien podría definirse, con un adjetivo muy usado y en este caso es apropiado, estilo operístico, con melodías más movidas, de valores rítmicos complicados [...]³⁶.

³³ Ibid., p. 187.

³⁴ José LÓPEZ-CALO, *La música...*, p. 585.

³⁵ Ibid., p. 599.

³⁶ Ibid., p. 600.

En la sociedad cubana las incidencias de estos acontecimientos no se reflejaron de manera directa. Sin embargo, este proceso estuvo matizado por otros factores devenidos por su carácter de colonia, entre los cuales se distinguieron aquellos hechos que permitieron de manera progresiva, la consolidación de la conciencia nacional. La lucha por la liberación nacional en 1868 fue el detonante de sucesos que manifestaron la radicalidad del cubano. Este proceso significó la manera más explícita de revelar la posición de aquel individuo que se reconocía y luchaba por su tierra como expresión de identidad. Quienes se vieron implicados en las luchas fueron aquellos que no se vincularon directamente con la plantación esclavista, y que por lo general pertenecían a las capas medias. Entre las figuras que constituyeron el liderazgo de este movimiento se encontraban: Francisco Vicente Aguilera (1821-1877), Pedro “Perucho” Figueredo (1818-1870), Vicente García (1833-1886), Salvador Cisneros Betancourt (1828-1914) y Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874).

Las luchas no fructificaron debido a varias razones, entre las principales: falta de unidad y continuas contradicciones en la directiva. Estos condicionantes trajeron como consecuencia su fracaso y con ello la firma del Pacto de Zanjón en el año 1878, que proponía una serie de puntos con los cuales se pretendía normalizar las relaciones Cuba-España. Entre los más significativos se exaltaba la autorización a Cuba de los mismos privilegios que disfrutaba Puerto Rico, olvidar las disquisiciones entre Colonia-Metrópoli y por último liberar a los esclavos y colonos chinos miembros del ejército mambí.

Para entender el rol de la iglesia en Cuba en este período es necesario caracterizar el devenir de los diversos acontecimientos históricos que, desde inicios del siglo XIX, propiciaron las peculiaridades de la iglesia católica en la isla y en especial la situada en La Habana. Según Rigoberto Segreo, las medidas de la desamortización, fueron implantadas en la isla, influidas por el antagonismo económico que existía entre la colonia y la metrópoli³⁷. Según refieren María del Carmen Barcia, Eduardo Torres-Cuevas y Gloria García³⁸ existen varias condicionantes que conllevaron al

³⁷ Rigoberto SEGREGO, *Iglesia y nación en Cuba*, Santiago de Cuba, Oriente, 2010, p. 47.

³⁸ María del Carmen BARCIA, Eduardo TORRES-CUEVA, 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, p. 30-35.

distanciamiento de la Iglesia y los estratos sociales más humildes en Cuba³⁹. Entre las más importantes destacan cuatro:

1. La permanencia de la ley de Real Patronato dictada por los Reyes de España a la isla. Firmada en 1880 esta ley proclamaba la Abolición de la esclavitud, — como una de las concesiones de España en el Pacto del Zanjón— donde se le otorgaba la libertad de los esclavos pero sometidos al patronato de su antiguos dueños.
2. La inmigración de africanos y la falta de catequización de la masa de esclavos o población humilde que conformaban las capas populares, por la carencia de iglesias en las zonas rurales y en los barrios pobres de la capital. Esto conllevó a que el catolicismo no adquiriera el carácter masivo o la fortaleza que logró en los otros países latinoamericanos. Por ello, una parte de la sociedad cubana decimonónica mantuvo una creencia en la cual empleaban las imágenes y elementos típicos del culto católico en el que subyacía un contenido de índole africano, conocido como sincretismo⁴⁰.
3. Uno de los factores de mayor importancia en la crisis social de la iglesia fue el proceso de secularización luego de la desamortización de los bienes eclesiásticos de los primeros decenios de siglo. A partir del cual se redujo gran parte del poder económico de la iglesia y disminuyó la influencia en la población dado el descenso de las congregaciones religiosas, lo que afectó directamente la formación de los clérigos cubanos.
4. Otro de los efectos de la secularización fue la laicización de importantes centros de enseñanza que desde siempre habían sido dirigidos por la iglesia u órdenes religiosas. Desde entonces la enseñanza se dividió en 2 corrientes: el colegio de El Salvador de José de Luz y Caballero y el de Belén, regentado por los jesuitas.

Para sedimentar esta dependencia se crearon cédulas que, desde finales de la década del cincuenta, estipulaban la vida religiosa católica cubana. Entre las más importantes

³⁹ María del Carmen Barcia lo delimita como capas populares «los diversos integrantes de la población cubana relacionados con el mundo del trabajo tanto en la producción como en los servicios.» María del Carmen BARCIA, *Capas populares y modernidad en Cuba (1878-1930)*, La Habana, Ciencias Sociales, 2009, p. 33.

⁴⁰ Hay que aclarar que aun cuando esta tendencia religiosa es de suma importancia para entender la identidad cubana y que coexistió con la celebración del rito católico de la Iglesia, en este trabajo solo se estudiará la segunda debido a los objetivos propuestos en la investigación.

estuvo la conformación de una publicación periódica específicamente religiosa. Acerca de la fundación de estos periódicos, Rigoberto Segreo expone:

Como parte de la reforma eclesiástica, a partir de 1858 empezó a publicarse en La Habana *La Verdad Católica*, revista quincenal que sirvió de órgano oficial del obispado, hasta que el 21 de enero de 1866 apareció el primer número del *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de La Habana*. Por otra parte, una Real Orden del 15 de abril de 1863 dispuso la creación del *Boletín Eclesiástico del Obispado de Santiago de Cuba*, el cual comenzó a editarse desde el 7 de enero de 1864⁴¹.

En estas publicaciones se anunciaban por lo general las noticias musicales relacionadas con el ámbito religioso. Además de las mencionadas por Segreo existían otras de carácter menos oficial como por ejemplo: *El Mensajero Católico* y *Revista Católica*. Todos estos periódicos aun cuando no respondían a alguna tendencia política en específico, si era evidente su dependencia a los intereses de los estratos más altos de la burguesía.

Las noticias relacionadas con la actividad cultural católica estaban localizadas también en los periódicos *Diario de la Marina* y *Gaceta oficial de La Habana*. Estos contenían una sección religiosa, en la que se comunicaba una breve reseña del santoral, algunas críticas acerca de los conciertos sacros así como las celebraciones, iglesias y artistas vinculados con este entorno. Sin embargo, existieron publicaciones que según su status social y tendencia política anunciaban noticias vinculadas con el medio musical profano, sobre todo con el mundo de la ópera —como es el caso del periódico *El Triunfo*—, y a partir de los ochenta informaban los bailes y orquestas más populares de la época, ejemplo de ello *La Lucha* y *La Fraternidad*.

Otro hecho importante en el desarrollo urbano de La Habana fue la eliminación de la muralla en 1863, pues a partir de ella la ciudad comenzó una nueva expansión. El gobierno procuró venderle los entornos de la muralla —que anteriormente dividía la Habana intramuros y extramuros— a la oligarquía urbana. Por ello, este área se convirtió en el centro socio-cultural de las capas sociales medias y altas. En este espacio se construyeron los teatros y las grandes y ostentosas casas de la burguesía industrial-comercial y se efectuaban las celebraciones religiosas católicas más importantes.

Los diferentes estratos sociales que integraron la nación cubana decimonónica marcaron el devenir político social y cultural de la isla. Las capas de la mediana y alta

⁴¹ Rigoberto SEGREGO, *Iglesia y nación en Cuba...*, p. 48.

burguesía —compuestas por el sector agromanufacturero o colonos y la burguesía industrial-comercial— fungieron un papel importante en la conformación y organización de los eventos sociales y actividades artístico-musicales relacionadas con el entorno religioso católico de esta etapa. Es importante destacar que esas dos capas sociales, además de constituir los grupos de presión⁴² de esta etapa conformaba la asamblea de fieles que participaba en las actividades y festividades religiosas de mayor relevancia.

Las capas medias insertaron un sector de «color» que aspiraba a ascender en la sociedad. Además de ello se integró un grupo social compuesto por los dueños de ingenios semimecanizados que constituían la mayoría y no tenían la posibilidad económica para desarrollar sus fábricas de azúcar. Este estrato social estuvo integrado por colonos, que fueron aquellos campesinos que se convirtieron en la burguesía agrícola⁴³.

El estrato social más poderoso y el que llevaba a cabo la modernización de la industria en la isla —al cual María del Carmen Barcia denomina: burguesía industrial-comercial— estaba integrado por personas que además de ser propietarios de los centrales más modernos de la isla invirtieron su capitales en otras áreas como los ferrocarriles, transporte, almacenes, fábricas de tabaco, entre otros. Esta capa estaba compuesta por individuos de diversas procedencias, ya fueran cubanos, españoles u otras colonias de España.

A partir del año 1878 y no por simple coincidencia al terminar la guerra de los diez años se fundaron otras publicaciones que respondieron a las tendencias políticas de aquel momento: integrista, reformista e independentista⁴⁴. Los partidos creados en esta etapa respondieron a una dirección clasista que se debía a los intereses de los estratos dominantes de la burguesía insular. Con el objetivo de alcanzar el poder político de la isla iniciaron un proceso constitutivo a favor de los intereses y beneficios particulares de

⁴² María del Carmen Barcia lo emplea para «designar la influencia oculta de poderosos sectores económicos portadores de una actividad lobbyistas esencialmente clandestina y particularmente corrupta». Es importante destacar que el rol que jugaban los grupos de presión estaban determinados por dos cuestiones: «su capacidad financiera y la habilidad para manejar clientelas, pues a través de ellos ejercen sus acciones» María del Carmen BARCIA, *Élites y grupos de presión Cuba 1868-1898*, La Habana, Ciencias Sociales, 1998, p. 11.

⁴³ María del Carmen BARCIA, *Élites y grupos de presión Cuba 1868-1898*, La Habana, Ciencias Sociales, 1998, p. 12.

⁴⁴ Aun cuando existieron publicaciones independentistas, —como es el caso del periódico *Cubano Libre*— en este trabajo estudiaremos solo las de tendencia reformista e integrista. Esto se debe a que las publicaciones consultadas para construir nuestro objeto de estudio estaban supeditadas a esas tendencias políticas.

cada uno de ellos. En un inicio se crearon cuatro partidos: tres enmarcados en la corriente liberal (Partido Liberal, Partido Liberal Nacional y el Partido Liberal Democrático) y uno en la conservadora (Partido de Unión Constitucional). De ahí se infiere que el periodismo de la época estaba estrechamente ligado con las actividades políticas.

De esta forma: *El Triunfo* —fundado en 1878 por Manuel Pérez de Molina, abogado— fue el periódico del Partido Liberal. Por su parte, el Partido Liberal Nacional contó con la ayuda del periódico *La Legalidad* —dirigido por José Román Leal— y el Partido Liberal Democrático se alió a varios órganos de prensa, en 1878 con *La Libertad*, en 1879 fue sustituido por *La Discusión* y el 1885 cambiaron el nombre por *La Lucha* —todos bajo la dirección de Adolfo Márquez Sterling—. Por su parte, el *Diario de La Marina* apoyó las acciones del Partido de Unión Constitucional. A partir de esta etapa y luego de la abolición de la esclavitud —en 1886— surgieron periódicos que representaron los ideales y concepciones de las capas populares y en especial los intereses de la «gente de color», tal es el caso de *La Fraternidad* — fundado en 1879 y dirigido por Juan Gualberto Gómez— y *La Igualdad*.

Para representar con mayor claridad la relación entre la prensa y las tendencias políticas, María de Carmen Barcia muestra un gráfico⁴⁵ en el que refleja la situación de la prensa en esta época. A partir de la información extraída del mismo y la inserción de otras publicaciones periódicas, —en este caso relacionadas con la tendencia religiosa— se creó un esquema en el que se muestran los periódicos⁴⁶ y las diferentes directrices a las cuales respondían. En especial, se reflejan aquellos que publicaron noticias relacionadas con los espacios, celebraciones y artistas vinculados con el ámbito musical religioso de La Habana en la segunda mitad del siglo.

⁴⁵ Ver María del Carmen BARCIA, Eduardo TORRES-CUEVA; Gloria GARCÍA, «El reagrupamiento social y político. Sus proyecciones (1878-1895)» en *Las luchas por la independencia nacional...*, p. 242

⁴⁶ Hay que señalar que en el gráfico no se muestran todos los periódicos publicados en esta época, ni todas las tendencias políticas, sino solo aquellas tendencias que influyeron en las publicaciones periódicas consultadas para la investigación.

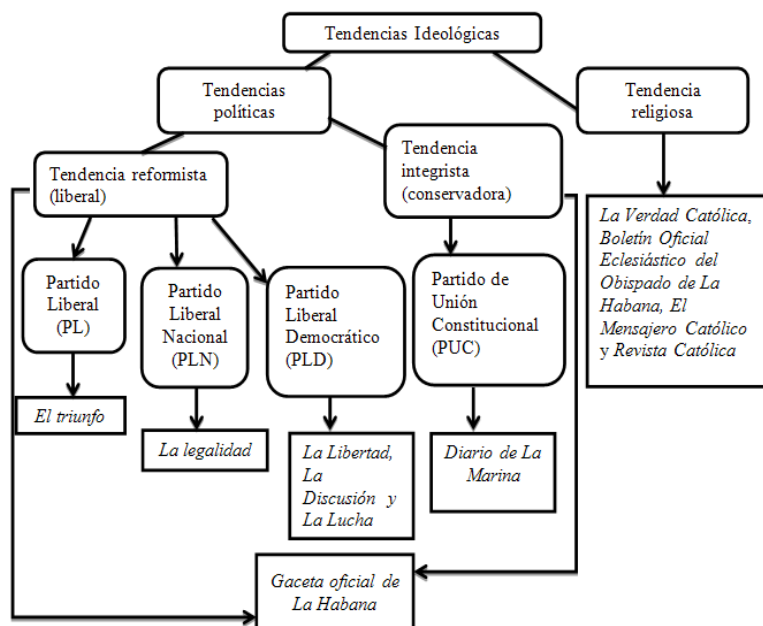


Gráfico N° 1: Diagrama de las tendencias ideológicas y su relación con las publicaciones periódicas que divulgaban noticias sobre la actividad musical religiosa de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX.

En la etapa comprendida entre 1878 y 1892 —conocida como «período entreguerras» o «tregua fecunda»— se evidenció en Cuba un desarrollo del capitalismo. Luego de la guerra de los Diez Años, las provincias Centro-Orientales quedaron destruidas. Sin embargo, Occidente y en especial las ciudades de La Habana y Matanzas no sufrieron perjuicios. Estas provincias presentaron un mayor nivel de desarrollo, especialmente La Habana que gracias a su puerto de escala le permitió relacionarse con países de más poder económico como el Reino Unido, Francia y Estados Unidos. Ello provocó la introducción de innovaciones técnicas, sobre todo en la industria azucarera, en la cual se sustituyeron los ingenios semimecanizados en mecanizados, convirtiéndose en ingenios-centrales.

De estos acontecimientos se desprende que la iglesia en Cuba, y en especial en La Habana, se relacionara con las capas medias y altas de la sociedad. Como consecuencia, las festividades y celebraciones religiosas perdieron su carácter masivo y estuvieron vinculadas a un público más selecto y con ello restringido, en especial el compuesto por la burguesía industrial-comercial. Por ello, la relevancia de algunas de las fiestas del calendario litúrgico en La Habana quedaron supeditadas a las exigencias y devociones de los fieles, quienes representaban, como se ha expresado reiteradas veces, el poder político y social en la isla.

2. ESPACIOS DE LA MÚSICA RELIGIOSA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: LA CATEDRAL DE LA HABANA Y SU CAPILLA DE MÚSICA

Maestro de capilla, cantores e instrumentistas

El devenir del contexto musical catedralicio de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX está ligado a la figura del maestro de capilla, Francisco de Asís Martínez Lechón. Este personaje fue uno de los promotores y gestores más constante, de la música religiosa en la capital. De este modo, su legado o trascendencia no radica en la calidad, novedad o transgresión de su música sino en la capacidad, responsabilidad e implicación con el culto católico y en especial con la calidad de la proyección musical no solo en la escena catedralicia, sino en los disímiles espacios religiosos de La Habana decimonónica.

La primera noticia que se tiene, hasta el momento, con respecto a su llegada a La Habana data de 1857. Esta coincide a su vez con algunas referencias que se conservan en las actas capitulares de la catedral de Badajoz, las cuales informan la participación de Martínez Lechón en las oposiciones como organista en 1856⁴⁷. Para el 29 de marzo del próximo año el Cabildo manifestaba su renuncia⁴⁸. A finales del 57 se menciona a Martínez como parte de los opositores que optaban por la plaza de organista de las iglesias habaneras. En una carta de solicitud para el puesto, el presbítero expone:

D. Francisco de Asís Martínez Lechón, presbítero, residente hoy en San Felipe de esta ciudad, a V.E.Y con las debidas consideraciones hace presente: Que en virtud de los anuncios, llamando a oposición para los órganos de esta Diócesis, publicados en 15 de noviembre de año [próximo pasado] fijando el término para 1º de Diciembre del corriente, se trasladó el exponente desde Madrid a esta capital con el indicado objeto, para lo cual se considera él con mérito y las cualidades que se exigen por tanto A V.E.Y suplica se dignen admitir los deseos del exponente a una de las plazas de organista vacantes, prefiriendo si posible es la mejor, previos los debidos requisitos. Favor que espera de la rectitud y bondad de V.E.Y cuya vida sea feliz. Habana y Noviembre 28 de 1857⁴⁹.

El 27 de diciembre de este año se dieron a conocer las adjudicaciones de las plazas. Las cuales estaban dispuestas según la relevancia y ubicación que tenían cada una de las iglesias en el contexto social religioso de la capital. Los jueces de dicho

⁴⁷ BAC, AC, 20 de marzo de 1856.

⁴⁸ BAC, AC, 29 de marzo de 1857.

⁴⁹ HAHA, Leg. 4, Exp. 6. *Sobre oposición a las plazas de organistas de las Yglesias, cuya nota se halla a la foja 3ª de este expediente.* «Carta de Francisco Martínez para oposición como organista», 28 de noviembre de 1857.

concurso fueron el Domingo Esteban Montejo y Juan Bautista Cirártegui⁵⁰, maestro de capilla y organista de la Catedral de La Habana. Entre el número de opositores Francisco Martínez obtuvo la mayor calificación, quedando como organista de la parroquia de la Iglesia de Monserrate⁵¹.

El 7 de septiembre de 1861 el Cabildo anunció la convocatoria para la oposición de la plaza de maestro de capilla por la muerte de Domingo Esteban Montejo⁵². Como suplente interino se nombró a Agapito Peña, quien fungía hasta el momento como segundo contralto de dicha capilla. El concurso se realizó en un período de tres días, del 21 al 23 de abril⁵³. En una de las actas capitulares con fecha del 16 de este mismo mes, se pone de manifiesto las características que tendrían estos ejercicios de oposición:

Acto continuo se leyó el informe presentado por los Señores Comisarios sobre los ejercicios de oposición para proveer en propiedad la plaza de Maestro de Capilla de esta Santa Yglesia Catedral; cuyos ejercicios consisten 1º en que cada opositor presente una composición música, sea un Salmo, un gradual [...] que se hará ejecutar por la Capilla de música bajo la dirección del Opositor y a presencia de los jueces, y 2º que estos mismos entreguen a cada uno de los aspirantes un bajo fundamental para que encerrados por veinte y cuatro horas en el local que se designe establezcan sobre dicho bajo las cuatros voces que constituyen la armonía, haciéndose también ejecutar la composición a la orquesta de la misma Capilla, proponiendo asimismo para jueces sinodales a los profesores D. Juan Bautista Cirartegui, D. Luis Casamitjana y D. Narciso Telles. Conforme el Yllmo Cabildo con este dictamen, acordó añadir a los actos citados el de un examen verbal a cada uno de los opositores que no bajará de media hora y la circunstancia de que tengan algún conocimiento de la lengua latina, siquiera al de saberla leer con facilidad, designando para el encierro una de las habitaciones del Colegio de San Carlos que dispusiere su Sr. Director, acordose asimismo dar principios a los exámenes el lunes próximo veinte y dos en esta Yglesia Catedral, después de los divinos oficios⁵⁴.

⁵⁰ Juan Bautista Cirartegui (Vizcaya, 1792-La Habana, 1869) Organista de La Catedral de La Habana desde 1821. Además fue pintor, escultor, matemático y autor de un libro de didáctica musical y un método de solfeo. ITURRIA, Miguel, *Los españoles en la cultura cubana*, Sevilla, Renacimiento, 2004, p. 83.

⁵¹ HAHA, Leg. 4, Exp. 6. *Sobre oposición a las plazas de organistas de las Yglesias, cuya nota se halla a la foja 3ª de este expediente.*

⁵² HAHA, Leg. 7. *Sobre comunicaciones con el Yllmo Sr. Dean y Cabildo Catedral.*

«Fallecimiento del maestro de capilla Domingo Montejo», 7 de septiembre de 1861.

⁵³ HAC, carpeta 6, «Oposición para la plaza de maestro de capilla de la Catedral de La Habana», 3 de mayo de 1861.

⁵⁴ HAHA, AC, 16 de abril de 1861, fol. 194r-194v. «Sobre ejercicios de oposición para la plaza de maestro de capilla», fol. 194v.

Como opositores se presentaron José Trespuentes⁵⁵, Francisco de Asís Martínez y Agapito Peña. Cada uno envió una carta al Cabildo para solicitar dicha plaza. La instancia de Martínez contiene algunos datos personales que permiten visualizar en qué contexto vivía en aquel momento. Además, aclara una de las interrogantes planteadas desde el inicio de la investigación: definir cuál era su segundo apellido ¿Ledrón o Lechón?

D. Francisco de Asís Martínez y Lechón. Presbítero, organista de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Monserrate, extramuros de la Habana, y vecino de la calle de la Amistad, n° 62, a V.Y con el debido respeto expone que: enterado por los periódicos de esta ciudad de hallarse vacante la plaza de Maestro de la Capilla de la Santa Yglesia Catedral, y persuadido de poseer los conocimientos necesarios para el desempeño del referido cargo.

A.V.Y suplica se digne admitir al exponente a la oposición anunciada por la convocatoria expresada. Gracia que espera merecer de la bondad de V.Y⁵⁶.

Luego del período de pruebas, el jurado decidió a partir de los resultados, que José Trespuentes ocupara el puesto. Quedando en segundo lugar Martínez y en último Peña. Según el parecer de los jueces, aun cuando Martínez tenía buena preparación en el plano teórico y verbal, el nivel artístico de la composición no estaba a la altura de la oposición. En el caso de Peña coincidieron en la ausencia de preparación⁵⁷.

El 27 de mayo de 1861 el cabildo aprobó a Trespuentes como maestro de capilla pero con algunas condiciones. Para esta fecha ya era muy anciano y todos temían que en cualquier momento pudiera enfermar o morir. De ahí que decidieron poner de sustituto a Francisco Martínez, en caso de que esto sucediera. Este a su vez se encargaría de algunas tareas que por problema de edad y salud, el nuevo maestro de capilla no podía asumir⁵⁸. Trespuentes aceptó las condiciones que impuso el cabildo. Sin embargo, no

⁵⁵ José Vetusto Claro Trespuentes (Logroño, 1789 - La Habana, 1861), Llegó a esta ciudad de La Habana en 1823. Fundó dos academias para la enseñanza de la armonía y el contrapunto. Hacia los años 30, junto con Mariano Botella y Juan Federico Edelmann reinició la actividad de las ediciones musicales en Cuba. Además, fue presidente de la sección de música del Liceo de La Habana en 1849 y director en 1952. Esto consta en el «Informe de las tareas artísticas y literarias del Liceo de La Habana» Habana, Imprenta del gobierno, 1845. [en línea] <<https://goo.gl/Dyqq8T>> [consultado el 11/05/16]. En 1844 fue profesor del conservatorio María Cristina y compuso obras como *Oficio de difuntos* (1849), un *Stabat Mater* y un *Himno a la Reina* entre otros. Miguel ITURRIA, *Los españoles...*, p. 83.

⁵⁶ HAC, Carpeta 16. «Carta de Francisco de Asís Martínez para oposición de maestro de capilla», 21 de febrero de 1861.

⁵⁷ Consultar HAC, Carpeta 11. «Carta de Juan Bautista Cirártegui sobre los ejercicios de oposición para la plaza de maestro de capilla», 6 de mayo de 1861; y HAC, Carpeta 12. «Carta de Juan Casamitjana sobre ejercicios de oposición para Maestro de capilla», 5 de mayo de 1861.

⁵⁸ HAHA, AC, 27 de mayo de 1861, fol. 197r-197v. «Nombramiento de José Trespuentes maestros de capillas con condiciones», fol. 197v.

sucedió lo mismo con Martínez. Este se negó poniendo como justificación que sería injusto pensar en la muerte de su prójimo para ocupar su lugar. No obstante, por el tono que emplea en la carta y por la solicitud de su calificación en la oposición, puede entreverse un cierto enojo e indisposición, ante la decisión tomada por el cabildo.

Enterado del oficio que de orden del Ilustrísimo Cabildo con fecha 27 del que rige, a que contesto, me pasa V. haber sido nombrado para sustituir a D. José Trespuentes en la plaza de Maestro de la Capilla de música de la santa Yglesia Catedral, en el caso de inutilizarse este [...] para que lo haga presente a los Señores Capitulares que, mi conciencia no me permite aceptar dicho cargo por crearme en ocasión próxima de desear mal a mi prójimo.

Aprovechando esta ocasión y siguiendo la costumbre de todas las catedrales de España pido el correspondiente certificado y calificación de mis ejercicios de oposición⁵⁹.

De este modo, el Cabildo acordó dejar a Agapito Peña como sustituto de Trespuentes⁶⁰. Sus labores como maestro de capilla duraron menos de un año, porque el 29 de julio de 1862, se anunció su fallecimiento y se convocó nuevamente a oposición para esta plaza⁶¹. El 3 de octubre de este mismo año se nombró a Martínez como maestro de capilla de manera directa y sin oposición, pues en el período de convocatoria no se presentó ningún otro candidato⁶².

En el tiempo de magisterio de Francisco Martínez se muestra una notable responsabilidad e implicación por parte del músico, no solo con respecto a la catedral sino a la vida musical religiosa de la ciudad. Esto se refleja en los reiterados intentos por mejorar la calidad del culto. Lo cierto es, que el presbítero se encontraba con un contexto en el que los músicos e incluso algunos de los maestros anteriores estaban más preocupados por el sustento económico y cómo sobrevivir el día a día, que por el resultado musical de la capilla. Esto afectaba en gran medida la calidad de la misma. Como consecuencia, el Cabildo en reiteradas ocasiones protestaba.

Manifestó asimismo el Señor Dean haber notado la Capilla de música tenía varios de sus individuos, cuyas plazas servían interinamente y que otros carecían de voz suficiente para su desempeño, teniendo también entendido que algunos solían faltar a sus obligaciones en las grandes festividades por asistir a otras Yglesias de esta capital,

⁵⁹ HAC, Carpeta 7. «Carta de Francisco Martínez en la cual se niega ser sustituto de José Trespuentes». 29 de mayo de 1861.

⁶⁰ HAHA, AC, 11 de junio de 1861, fol. 198v-199r. «Nombramiento a Agapito Peña como sustituto de José Trespuentes como maestro de capilla», fol. 199.

⁶¹ HAHA, AC, 29 de julio de 1862. fol. 224r-225r. «Fallecimiento de José Trespuentes y sustitución por Agapito Peña», fol. 224v-225r.

⁶² HAHA, AC, 3 de octubre de 1862, 231v-232. «Nombramiento a Francisco de Asís Martínez como maestro de capilla», fol. 231v-232r.

mandando cuanto más un sustituto nada idóneo al efecto. Enterado el Ilustrísimo Cabildo de esta noción acordó que por secretaria se oficie al Maestro de Capilla encargándole remita a esta Corporación una nota expresiva de las personas o la componen, de su aptitud así en voces como en instrumentos para proceder a proveer en propiedad las plazas servidas hoy interinamente y además que corresponda encargándole al mismo tiempo no permitir en manera alguna excepto el caso de enfermedad que nadie falte a sus respectivas obligaciones, ni que sea sustituido por sujetos algunos sin expreso consentimiento del Cabildo⁶³.

Antes la llegada de Francisco Martínez a la capilla de música y durante su período de magisterio, la plantilla contaba con un total de 22 músicos y una dotación de 5600 reales. En total las plazas estaban distribuidas de la siguiente manera: 4 tiples, 2 pares de tenores, contraltos y bajos, 1 flauta que sustituía a uno de los 2 clarinetes, 2 trompas, 1 figle que sustituía a uno de los 2 fagotes, 4 violines, violonchelo y contrabajo. Esto consta en la *Nómina de las personas de que se componen la Capilla de música de esta Santa Iglesia Catedral y sus dotaciones anuales del año 1853*, conformada por el maestro de capilla y violín principal de la misma, Joaquín Gavira (ver Anexos I, 2).

El formato instrumental se mantuvo invariable en los próximos años, hasta 1869 con la nueva reforma de la capilla propuesta por Martínez. No obstante, se hicieron algunas sustituciones que se irán señalando en el transcurso de la investigación. También se incluyeron cambios en la plaza de organista. Hay que señalar que aun cuando este cargo no pertenecía a la plantilla de la capilla, era después del puesto del maestro de capilla el más importante, dado su obligatoriedad en todas las celebraciones del culto católico (ver Anexos I, 3).

El primero de los casos es el del organista Juan Bautista Cirártegui, quien en 1865 se vio obligado de cesar sus labores por su quebrantada salud. Por ello, el cabildo decidió sustituirlo y nombrar como organista interino a Juan Luna. Dado los años servicio, ancianidad y la pobreza de Cirartegui, se acordó dejarle el sueldo completo y darle una gratificación de dos onzas de oro mensuales a Luna⁶⁴. El 25 de octubre del 67, este último solicitó que se le aumentase el sueldo, tal y como recibían el resto de los organistas de la ciudad. Semanas más tarde, específicamente el 8 de noviembre, en

⁶³ HAHA, AC, 25 de junio de 1865, p. 13-15. «Queja del cabildo sobre los músicos de la capilla que faltan a las festividades», p. 14-15.

⁶⁴ HAHA, AC, 11 de julio de 1865, fol. 15r-18r. «Juan Luna organista sustituto de Juan Cirartegui», fol. 17r-18r.

reunión ordinaria del cabildo, se dispuso otorgarle la plaza en propiedad a Luna con su sueldo completo⁶⁵.

Uno de los aspectos a destacar en la capilla de música es el vínculo que estableció con algunos de los personajes más notable del contexto musical habanero en el siglo XIX. Tal es el caso de Joaquín Gavira, Anselmo López⁶⁶, Alejandro Lorenzana⁶⁷ y José Mauri⁶⁸, por solo citar algunos.

Gavira es uno de los más mencionados y conocidos por la historiografía musical cubana, debido al famoso capítulo «Una conjura en la Catedral de La Habana» escrito por Alejo Carpentier en su libro *La música en Cuba*. En el cual se describe una disputa entre cuatro de los músicos que conformaban la capilla de música en los primeros años del siglo XIX, —Juan Nepomuceno Goetz, Joaquín Gavira, José Francisco Rensoli y Cayetano Pagueras—⁶⁹.

Gavira estuvo vinculado a la capilla desde inicios de siglo hasta su muerte en 1864. Primero como tiple, luego como bajón y posteriormente como primer violín. Según las fuentes consultadas, era un hombre con muy buenas dotes musicales pero con un carácter complicado e impulsivo⁷⁰. En las primeras décadas del siglo, se menciona reiteradas veces las disputas con el maestro de capilla Francisco Rensoli. Estos problemas se extendieron desde 1809 hasta 1810, según consta en las actas capitulares de la época. Los hechos vinculados con la entrada de los negros a la capilla así como la

⁶⁵ HAHA, AC, 25 de octubre de 1867. p. 135-136. «Propuesta para nombramiento de Juan Luna como organista en propiedad», p. 136.

⁶⁶ Anselmo López (Madrid, 1841-La Habana, 1920) se destacó como violinista, profesor de violín y director de orquesta de las compañías líricas. Viajó a Cuba hacia 1858 y fue empelado de los almacenes de Juan Federico Edelmann, que más tarde adquirió. Realizó una importante labor en la labor de preservación, difusión de la música cubana en el siglo XIX. 1884 fundó la revista *El Mundo Artístico* dedicada a las artes. Según la historiografía musical cubana, López se considera como el fundador de la Sociedad de Conciertos de La Habana y de la Solidaridad Musical. Fue nombrado socio de honor del Casino Español de La Habana y de la Asociación de Dependientes del Comercio de la Habana. GUANCHE, Jesús, «Anselmo López» en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, coord. Emilio Casares, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 996.

⁶⁷ Alejandro Lorenza (Italia, ?-Cuba, ?) cantante de ópera, trabajó en varios de los teatros de la ciudad entre ellos el Tacón y el Albisu. Era asiduo a las festividades celebradas por la iglesia de La Merced

⁶⁸ José Mauri (España, 1855-La Habana, 1937) Compositor, trabajó como organista en varias iglesias de la capital. Fue director del teatro Albisu. Entre 1917 y 1918 creó la ópera *La Esclava*, considerada por la historiografía musical cubana como la primera ópera de carácter nacionalista.

⁶⁹ Margarita PEARCE PÉREZ, *Análisis crítico de las fuentes documentales relativas a los capítulos III, V y IX del libro La Música en Cuba de Alejo Carpentier*, [inédito] La Habana, Fundación Alejo Carpentier, 2014.

⁷⁰ Serafín RAMÍREZ, *La Habana artística*, La Habana, Imprenta del E.M. de la Capitanía General, 1891, p. 161.

participación de los músicos en las actividades seculares festivas están estrechamente relacionados con estas disquisiciones.

Seguidamente se leyó un Memorial del Maestro interino de la capilla Don Francisco Rensoly en que hace presente a su Señoría Muy Venerable que no habiendo el numero competente de músicos que se requiere para la función de la Noche buena; siendo por esta razón necesario traer algunos de color con quien no quieren concurrir los propietarios se ha de servir V.S. mandar se satisfagan aquellas de la parte de sueldo de los que faltasen: y asimismo que habiendo citado a Don Joaquín Gavira para ciertos ensayos y faltado a ellos, le requerí nuevamente a que me contestó con la esquila insultante que acompaña, afin a que su Señoría Muy Venerable se sirva corregirlo en el modo que juzgue más conveniente⁷¹.

En estas polémicas no solo se evidencian las continuas discrepancias entre los músicos sino también algunos elementos que ratifican las relaciones que existían entre los dos ámbitos, secular y profano, aun cuando estaba prohibido por los cánones y reglas eclesiásticas.

Don Joaquín Gavira, músico de la Capilla de la Santa Yglesia catedral con el respeto que debe ante Vuestra Señoría Muy Venerable parece y dice, que en el mes de Marzo del año pasado, en virtud de la necesidad que tenia de tomar baños minerales mereció de Vuestra Señoría Muy Venerable el permiso correspondiente, con cuya venia efectivamente pasó a verificarlo en los que llaman de Madruga, y en su regreso encontró la novedad temeraria de que el Maestro de Capilla contra toda practica y equidad le descontó de su sueldo el tiempo invertido en su curación anotando e ilegalmente una falta tan justa como dispensada por Vuestra Señoría Muy Venerable; pero el rigor con que manifestó conducirse en el encargo que desempeña parece ir solo con determinadas personas distribuyendo favores al que le acomoda ó lisongea, sin consultar prudentemente el agravio que al músico Jose Salot le dispensa faltas muy esenciales, sin descuento alguno, y que nacen de ocupaciones recreativas, como á más de otra vez, con su consentimiento las ha hecho en este Carnaval tocando en la feria del Vejudal á expensas del Capitan de Dragones Don Pedro Calvo. La injuria que este modo de proceder cansa al exponente lo pone en el caso de hacer presente a Vuestra Señoría Muy Venerable que de un modo más patente no puede conocerse que no fue puntualidad y rectitud de conciencia lo que hizo al Maestro de Capilla formar el descuento, sino el impulso de la enemistad que injustamente le profesa⁷².

Luego del fallecimiento de Gavira, el cabildo convocó a oposición la plaza de primer violín, presentándose a esta Elías Alfaro, —segundo violín de la capilla— y Anselmo López. El jurado estuvo compuesto por Francisco de Asís Martínez, José

⁷¹ HAHA, AC, 23 de diciembre de 1808, 207r.

⁷² SBEC, A-133 *Reclamación al cabildo por descuento del sueldo, hecha por Joaquín Gavira.*

Sierra y José Jorge Beltrau⁷³. El 19 de septiembre de 1864 se hizo el nombramiento de los puestos, quedando Alfaro de primero y López de segundo. Este último se mantuvo en la capilla de música varios años. En 1871, Martínez expresó al cabildo la ausencia de López en las festividades de Santiago Apóstol⁷⁴ (25 de julio) y en la Misa a Santa Rosa (30 de agosto). A lo cual el músico respondió dando algunas justificaciones por enfermedad y pidiéndole clemencia al clérigo:

Señor Maestro de Capilla de la Santa Yglesia Catedral. Muy Señor mío; ponga en conocimiento de V. que el haber faltado esta mañana a la misa de Santa Rosa ha sido por haber amanecido con calentura la cual me sigue en la hora en que escribo, y descomposición de vientre. Siento en el alma el haber tenido que faltar, pues apareceré a los ojos del Ilustrísimo Cabildo como poco afecta cumplir con mis obligaciones, siendo tres los meses consecutivos en los que he cometido una falta cada uno pero recuerdo a Vuestro padre que con la pena que se me impuso por la primera, estaría bien castigadas las tres. Por lo tanto Padre, le suplico que al dar parte tenga presente al Dios misericordioso y olvidar por ese momento al Dios Justiciero⁷⁵.

Otro de los músicos con gran relevancia en el contexto musical habanero en la segunda mitad del XIX y además vinculado a la capilla, fue el italiano Alejandro Lorenzana. Este entró a formar parte de la misma en el año 1869 tras el fallecimiento del primer bajo José Lomines⁷⁶ y se mantuvo hasta 1871, que renunció al puesto⁷⁷. Además de esto, integró la capilla que fundó Martínez en la iglesia de Monserrate. En esos años, Lorenzana sostuvo de manera paralela una intensa actividad, en otras iglesias de la capital. En varias de las publicaciones de la época se reflejan buenas críticas y elogios por sus composiciones y sus cualidades vocales. Aun cuando el crítico musical Serafín Ramírez, refiere que era «de Italia, barítono y profesor establecido muchos años en esta capital, no obtuvo jamás gran aceptación»⁷⁸. Al parecer, su labor estuvo muy vinculada a las fiestas celebradas en la iglesia de la Merced. El diario *Gaceta oficial de La Habana* publicó en una de sus secciones:

⁷³ HAHA, AC, 6 de septiembre de 1864. Fol. 276r-276v. «Nombramiento de 1er violín», fol. 276r.

⁷⁴ HAC, carpeta 35. «Carta de Francisco de Asís Martínez sobre la falta de Anselmo López a la capilla», 1 de septiembre de 1871.

⁷⁵ HAC, carpeta 35. «Carta de Anselmo López a Francisco de Asís Martínez sobre la ausencia a la capilla», 30 de agosto de 1871.

⁷⁶ HAHA, AC, 3 de agosto de 1869. p. 207-209. «Reducción del presupuesto para la capilla de música», p. 208.

⁷⁷ HAHA, AC, 10 de noviembre de 1871. P. 251-252. «Renuncia de Alejandro Lorenzana a la capilla de Música», p. 252

⁷⁸ Serafín RAMÍREZ, *La Habana artística...*, p. 291.

En la tarde de hoy domingo tendrá efecto en la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes la fiesta solemne con que la Santa Iglesia conmemora los dolores de la Santísima Madre del Redentor. Este acto augusto será realizado por una buena orquesta compuesta por la mayoría de distinguidos profesores y cantantes, contándose entre los últimos el Sr. Barcagli, tenor de la compañía de ópera del Gran Teatro que cantará el *Stabat Mater* de Rossini y el ave María bella producción que tantos aplausos ha valido a su autor el celebrado profesor Sr. Lorenzana⁷⁹.

De todos estos músicos, Mauri es uno de los que ha trascendido en la historiografía musical cubana, al ser considerado como el compositor de la primera ópera con carácter nacional en Cuba, titulada *La esclava*. Al igual que los otros, sostuvo relación con la capilla de música de la Catedral y desarrolló su quehacer, alternando con las diversas iglesias habaneras. En la década de los 60 formó parte de una orquesta de música religiosa dirigida por José Rosario Pacheco y en la cual fungía como tiple. El 3 de enero de 1872 entró a la capilla como segundo contralto⁸⁰ y se mantuvo hasta principio de los 80. Según las críticas musicales publicadas por los periódicos, Mauri poseía una excelente voz, por lo que era muy solicitado en la mayoría de las celebraciones religiosas de la ciudad⁸¹.

Al igual que estos músicos, Francisco Martínez sostuvo una actividad intensa, ligado a sus obligaciones en la Catedral. Uno de los aspectos importantes en la labor de este músico es su proximidad con otros espacios musicales religiosos de La Habana. En este período de magisterio se verifica la creación, en 1861, de una nueva capilla en la iglesia de Monserrate. Ambas funciones las mantuvo hasta casi final de su estancia en Cuba.

Don Francisco de Asís Martínez , presbítero, organista de la Yglesia de Monserrate de esta ciudad, organista y maestro de capilla de la Catedral de Badajoz con el debido respeto a V.E.Y. expone, que deseoso de que las fiestas religiosas se verifiquen con la mayor solemnidad y decoro posible, formo el proyecto y lo llevo a cabo de reunir un número de acreditados profesores y constituirse en Capilla de música bajo el título de Nuestra Señora del Monserrate para la asistencia de sus fiestas y de cualquiera otras que la soliciten basada en el Reglamento que reverentemente acompaña. Falta solo, Excmo. Señor, la superior aprobación de V.E.Y esperando al mismo tiempo le conceda su protección como se manifiesta en el primer artículo del expresado Reglamento si lo encuentra digno de ella.

⁷⁹ *Gaceta oficial de La Habana*, 5 de abril de 1868, N° 84.

⁸⁰ HAHA, AC, 3 de enero de 1872. p. 254-255. «Sobre el nombramiento de 1° contralto y 2° tenor», p. 255.

⁸¹ *Diario de la Marina*, 17 de abril de 1870, Año 27, N° 91.

Gracia que no duda conseguir de la notoria bondad de V.E.Y pues esto solo basta para realizar la Capilla y recomendamos ante el público ilustrado, teniendo en cuenta que sabremos corresponder dignamente a tan gran merced. Habana, 9 de octubre de 1861⁸².

Esta capilla no estuvo compuesta por los mismos músicos de la Catedral, aunque en la mayoría de los casos coincidían. Sin embargo, se nutrió también de otros músicos que no estaban directamente conectados con este contexto. Para ello formuló un reglamento en el que señalaba todas las características, funciones, dotaciones económicas y hasta los nombres de algunos de los posibles músicos que podían integrarla. Es interesante, que en la disposición de la propuesta para los integrantes, omite a las voces, poniendo solamente a Alejandro Lorenzana. Lo que muestra una vez más el disgusto de este por las cualidades musicales de aquellos cantantes. Otro punto a destacar es que a diferencia del formato instrumental de la capilla de la Catedral, en esta inserta la flauta como instrumento fijo y sustituye el fagot por el trombón o bombardino. Para el año 1862 el proyecto se daba a conocer en toda la ciudad anunciado a través de la publicación *La verdad católica*. En la cual se verifican los objetivos de Martínez con dicha capilla así como las características de los músicos que la integraban.

Capilla de música de Ntra. Señora del Monserrate. —Bajo este título el apreciable é inteligente Pbro. D. Francisco de Asís Martínez, organista en la actualidad de la parroquia del Monserrate, y que lo ha sido de S. Francisco el Grande en Madrid como asimismo maestro de Capilla de la Iglesia Catedral de Badajoz, dando pruebas continuadas de sus conocimientos artísticos, ha establecido últimamente una capilla de música en la que figuran los más notables y acreditados profesores de esta ciudad y la cual cuenta con obras de los más distinguidos y populares maestros, así nacionales como extranjeros, para satisfacer las exigencias de las personas interesadas en la mayor solemnidad de las funciones religiosas que se le encarguen, ya en la ciudad, ya en el campo. Notando el antedicho Sr. Martínez la necesidad en que estábamos de una bien organizada capilla de música como la hay en los principales países del mundo católico, y ansioso de evitar las dificultades que á cada paso se presentan por la escasez de profesores, concibió la útil idea á que aludimos y que el Illmo. Sr. Obispo con la bondad que le distingue, acogió favorablemente aprobándola y patrocinándola bajo la advocación del Monserrate. La capilla servirá al público en los compromisos que contraiga con sujeción á una módica é invariable tarifa según la solemnidad de las fiestas. El Padre Martínez solo aspira á satisfacer los deseos de las personas que le ocupen en cuanto redunde en obsequio del mayor esplendor del culto que se tributa al Ser Supremo por sus criaturas. Recomendamos á los Sres curas párrocos, capellanes y mayordomos &c. la bien montada capilla de música de que hablamos, y que ya ha empezado á dar pruebas de su buena organización en la novena del Monserrate, y las dará hoy en la fiesta bajo la acertada dirección de su entendido fundador. —Las

82

HAHA, *Expediente personal del presbítero Francisco de Asís Martínez.*

personas que quieran adquirir sus datos pueden ocurrir á la casa del expresado sacerdote, en la calle de la Amistad n. 62. Aplaudimos su pensamiento deseándole toda la duracion y prosperidad que merece su laudable objeto⁸³.

Este proceso no solo se verificó en la figura de Martínez sino que al igual que ocurría en la península, los maestros de algunas de las iglesias más importantes de la ciudad dirigían en parroquias vecinas y a veces no tan cercanas. Es importante recordar que en esta etapa y luego de los procesos de desamortización y el Concordato de 1851, la iglesia perdió el poder económico. Por ello, el maestro de capilla se vio en la necesidad de asumir nuevas responsabilidades debido a la escasez de clérigos y de espacios religiosos. Hubo una razón vital para la versatilidad de estos directores: el doble propósito al cual respondió esta profesión. Por una parte, el carácter propiamente de oficio, la finalidad de ganarse la vida y por otra, su condición de servicio supeditado a una obediencia compositiva arraigada como parte de la tradición católico romana. Tal vez estas fueron algunas de las causas por las cuales Martínez —como maestro de capilla— y los otros directores de las orquestas ocasionales debían asumir la responsabilidad de las actividades musicales en varias iglesias de La Habana.

En los años que transcurren entre década de los 60 y 70 en la capilla se muestran otras sustituciones por fallecimiento, renuncia de músicos o despidos por quejas del maestro de capilla. En el año 1869, Martínez escribió al cabildo para anunciar la suspensión de los dos tenores debido a un viaje a México con la compañía de zarzuela.

También se leyó un oficio del Maestro de Capilla Pbro. D. Francisco A. Martínez participando que los Tenores de la misma D. Faustino Alvarez Pedrosa y Sebastián Gallegos habían salido el 24 del mes pasado para Mejico empleados en una Compañía de zarzuelas sin previo conocimiento de esta Corporación. Enterado el Ilustrísimo Cabildo acordó sean ambos separados, teniéndose presentes este extraño comportamiento para los sucesivos y efectos que hubiere lugar y se nombren interinamente para reemplazarlos a D. Gregorio Aguilar a D. Antonio Tabada propuestos por el antedicho Maestro⁸⁴.

En este texto es interesante la justificación que brinda Martínez, no solo el hecho de que los músicos viajaran con una compañía de zarzuela sino haberlo hecho sin previo aviso. Esto nos devela dos posibilidades en la proyección de la capilla, así como la relación de los músicos con Martínez: primero, que el maestro estuviera de acuerdo con la movilidad de los músicos hacia otros escenarios de carácter profano, pero anunciado

⁸³ *La verdad católica*, 7 de diciembre de 1862, p. 420. T. XIII

⁸⁴ HAHA, AC, 5 de febrero de 1869. p. 192-193. «Separación de los 2 tenores de la capilla por ir estar en una compañía de ópera», p. 193.

con un tiempo de antelación. Segundo, que aun cuando los músicos avisaran sobre la salida ya sabían que se les negaría la autorización y serían despedidos.

Existen otros dos casos en los cuales Martínez intenta expulsar a los músicos. El primero de ellos está relacionado con Agapito Peña. Este, como lo hemos mencionado anteriormente estuvo vinculado a la capilla como segundo contralto y fungió como maestro de capilla interino tras el fallecimiento de Domingo Esteban Montejo en 1857 y José Trespuentes en 1861. Peña, se desempeñaba también como organista de la iglesia de Jesús del Monte. Según las fuentes documentales, en varias ocasiones, Martínez se quejaba de su falta de voz. El 7 de septiembre de 1869, el maestro de capilla propuso su separación y la sustitución por José Romaguera —quien fungía hasta el momento como contralto primero— y colocar en su lugar a Manuel Coto. Ante esta solicitud, el cabildo pidió la respuesta de Agapito Peña, quien imploró extender sus servicios hasta que se ejecutara la reforma de la capilla que Martínez había propuesto⁸⁵. En 1871, el maestro de capilla volvió a escribir, esta vez, protestando por el sustituto que había buscado Peña, dado que a este lo habían nombrado organista de la iglesia de Monserrate.

Creo es mi deber manifestar a V.E.Y. lo siguiente. D. Agapito Peña, 2º Contralto de la Capilla, habiendo sido nombrado, hace más de un año, organista de Monserrate, puso en Catedral un sustituto que yo no [¿] admitir supuesto que [¿] voz de que carece el referido Sr. Peña.

El sustituto que tiene la desgracia al embriagarse algunas veces, lo verificó en el día de nochebuena del año anterior y mucho más en el del presente en cuyos Maitines no hubo, fuerzas humanas para hacerle volver en sí, pues estaba completamente privado.

Con tal motivo me he dirigido a D. Agapito Peña, a fin de que ponga otro en su lugar, y contestándome que no sabe a quien poner y que haga yo lo que yo quiera, tengo el menor de manifestarlo al superior conociendo de V.E.Y. para que en vista de todo se sirva resolver lo que más convenga⁸⁶.

De todos modos, Peña mantuvo su relación con la capilla, puesto que era el encargado de arreglar el órgano de la Catedral⁸⁷. El segundo caso de expulsión por indisciplina se evidencia el 10 de noviembre de 1871 con Francisco Portillo, primer fagot de la capilla. En la reunión ordinaria del Cabildo se leyó un oficio del maestro de capilla en el cual proporcionaba sus motivos:

⁸⁵ HAHA, AC, 28 de septiembre de 1869. p. 215- 216. «Respuesta de Agapito Peña», p. 216.

⁸⁶ HAC, Carpeta 35. *Documentos de Francisco de Asís Martínez*. «Carta de Francisco de Asís Martínez sobre sustitución de Agapito Peña», 26 de diciembre de 1871.

⁸⁷ HAHA, AC, 9 de febrero de 1872. p. 257-258. «Composición de los fuelles del órgano por Agapito Peña», p. 257-258.

Seguidamente se leyeron dos oficios del Maestro de Capilla [...] en el segundo participa asimismo el mal comportamiento del 1er fagot D. Francisco Portillo el día 1º de este mes, renuncia la Capilla en el [...] de esta Santa Yglesia Catedral, dando ocasión al trastorno completo en el canto e instrumentos en los maitines de Difuntos. En su consecuencia y atendiendo a que este individuo es reincidente en estos alborotos, acordó la Corporación separarlo de su destino, proponiendo el Maestro persona que reemplace interinamente⁸⁸.

El 28 de septiembre de 1872, Portillo manifestó su arrepentimiento al cabildo y suplicó que se le devolviera la plaza de fagot que ejercía. Según expresa el acta capitular, debido a las buenas dotes musicales del mismo, así como su extrema condición de pobreza, se decidió devolverle la plaza en calidad de interino⁸⁹.

En estos primeros años de la década de los 70, Martínez consolidó mucho de los proyectos que había concebido, no solo la reforma de la capilla de música sino parte de las tradiciones litúrgicas que con el tiempo se habían perdido. Además de esto realizó un inventario completo de las obras que contenía el archivo de música de la catedral. En el cual se hace un informe detallado del estado de las obras, compositores y su localización. En la carta del 6 de marzo de 1872 que el presbítero envió al cabildo, explica la importancia de este archivo, así como una descripción de sus actividades como compositor y responsabilidades como maestro de capilla⁹⁰. Según nos comenta, en toda la primera mitad del siglo solo se interpretaban las obras de Cayetano Pagueras. Con esto se infiere que los maestros de capilla no cumplían algunas de sus funciones primordiales, que era componer nuevas piezas para las funciones del calendario litúrgico.

En abril de 1872, Martínez presentó la solicitud de una licencia para viajar a la Península por problemas personales, dejando a Juan Luna como sustituto⁹¹. En 1874 en la festividad del jueves Santo, el maestro de capilla se quejó ante el cabildo por la falta de contestación de los capellanes de coro, al «pax nobis» del Arzobispo de Guatemala que oficiaba la misa, expresándole su pesar y dando sus sugerencias para que tal

⁸⁸ HAHA, AC, 10 de noviembre de 1871. p. 251-252. «Despido del primer Fagot, Francisco Portillo, por indisciplina», p. 252.

⁸⁹ HAHA, AC, 28 de septiembre de 1872. p. 269-270. «Francisco Portillo vuelve a la plaza de fagot luego de aceptar su arrepentimiento», p. 269-270.

⁹⁰ HAC, Carpeta 1. «Carta de Francisco de Asís Martínez sobre el archivo de la catedral», 6 de marzo de 1872.

⁹¹ HAHA, AC, 10 de abril de 1872. P. 263-264. «Solicitud de licenciad e Francisco Martínez para viajar a la península», p. 264.

incidente no volviese a ocurrir⁹². De lo expuesto por Martínez puede inferirse que en estas celebraciones quienes solían hacer las contestaciones eran los miembros de la capilla, mientras los capellanes de coro quedaban en silencio. Aun cuando esto no era pertinente, por muchos años estuvo admitido por los miembros de cabildo. Como consecuencia, la mayoría de las veces estas partes quedaban a medias o mal dichas, puesto que los músicos no sabían latín, y por tanto, carecían de conocimiento para expresar correctamente la fonética y el significado teológico de cada una de estas palabras. Por todas estas razones, el presbítero suplicó que se valorara la situación y se le exigiera a los capellanes asumir su responsabilidad en el culto. Lo que muestra el gran compromiso que sentía por los actos litúrgicos y su conciencia respecto al culto como epicentro en el acto de alabar a Dios.

Para 1875 Martínez comenzó a presentar problemas de salud, sustituyéndolo Luna como maestro de capilla, y para principios de 1876 solicitó la renuncia. Sin embargo, hasta los últimos momentos en la isla pidió que se le dejase dirigir la capilla en las solemnidades de Semana Santa.

A continuación se leyó una instancia de D. Francisco de Asís Martínez, Maestro de Capilla de Música de esta Santa Yglesia Catedral, haciendo la renuncia de su cargo por motivos de salud que le obligan a retirarse a la Península, y exponiendo que le conviene verificarlo el día quince de Abril próximo y que si no hay inconveniente por parte de Ilustrísimo Cabildo tendría el honor de dirigir la Capilla durante las próximas solemnidades de la Semana Santa hasta el Sábado de Gloria, día de su proyectada salida de esta Ysla, suplicando además, que si fuere del agrado del Ilustrísimo Cabildo, le supla en dicho cargo hasta la conclusión del citado mes de abril el organista de esta misma Santa Yglesia D. Juan Luna, y últimamente pidiendo que el Ilustrísimo Cabildo acordó admitir la renuncia en términos de la exposición y dispuesto que le expida el atestado pedido y últimamente acordó nombrar para el desempeño de la Maestría de Capilla al mencionado D. Juan Luna con el carácter de interino mientras se convocan opositores para proveer la plaza en propiedad⁹³.

Estas son las últimas noticias que se tienen de Francisco de Asís Martínez Lechón, en Cuba. Según los datos que expone Barbieri, el clérigo murió este mismo año, en Madrid⁹⁴.

⁹² HAC, Carpeta 2. «Carta de Francisco de Asís Martínez, problemas con el coro y las contestaciones en las celebraciones», 1 de mayo de 1874.

⁹³ HAHA, AC, 21 de marzo de 1876. p. 326. «Renuncia de Francisco de Asís Martínez a la capilla de música».

⁹⁴ Francisco Asenjo BARBIERI, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles* (Legado Barbieri), en Emilio CASARES (ed.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 284.

Los repertorios de la capilla. Contexto y Función

La vida musical en la Catedral de La Habana está muy vinculada con los compositores que se interpretaban y los estilos de cada uno de ellos. Aunque en la actualidad no se conservan las partituras, —solo unas pocas de Cayetano Pagueras y Francisco de Asís Martínez— podemos hacer una aproximación de cuáles pudieron ser aquellas tendencias compositivas que más se interpretaron en la Catedral. Esto se puede verificar gracias al inventario de obras realizado por Francisco de Asís Martínez Lechón en 1872 (ver Anexos III, 3). En él se brinda una serie de datos que permiten hacer una relectura no solo de las obras y compositores sino también de las fiestas a las cuales estaban dedicadas estas obras, es decir, de la funcionalidad de las mismas. En una carta enviada por Francisco Martínez al Cabildo, el maestro detalla el estado del archivo:

Dolorosa sensación me causó al hacerme cargo de él archivo, porque a la vez que me cercioraba de su pobreza en número de obras, y lo informal de su inventario se manifestaba ostensiblemente un lamentable abandono, una vituperable indolencia, o tal vez una indisciplinable ignorancia. Con rarísima excepción no contenía más obras que las que compuso D. Cayetano Pagueras, Organista que fue de los PP. Belemitas, cuyas fechas datan del año de 1795 al de 1805; y más admirará V. E. Y. al saber que , después de tantos años que hace se formó aquel repertorio, [que] solo se ejecutaban aquellas mismas obras, por no haber otras, en el año 62 en que entre yo a regir la Capilla, sino que también con los mismos papeles que se escribieron en aquella época; papeles rotos y desgastados por el uso y la acción del tiempo⁹⁵.

Según lo relatado por Martínez en esta carta, hasta su llegada, el único repertorio que se interpretaba en la Catedral era el de Pagueras. Esto explica la razón por la que el maestro de capilla arregló la mayoría de las obras de este compositor. También señala la falta de responsabilidad de los directores anteriores por no cumplir con sus obligaciones de componer obras para los oficios. Y por último refiere las obras que creó en los años de magisterio (ver Anexos I, 4 y 5).

Tengo la satisfacción que, en vista de este Índice, se cerciorará V.E.Y que, en los nueve años que llevo cumplidos en la dirección de música de esta Santa Yglesia, he compuesto algunas más obras que las que previene la 1ª obligación del artículo 9º del Reglamento. Tal vez mis composiciones carezcan de inspiración y mérito artístico pero lo cierto, lo evidente es que he correspondido en cuanto me lo han permitido mi escasa inteligencia y buena voluntad⁹⁶.

⁹⁵ HAC, Carpeta 1. «Carta de Francisco de Asís Martínez sobre el archivo de la catedral», 6 de marzo de 1872.

⁹⁶ Ibid.

El inventario realizado por Francisco Martínez desvela un total de 236 obras. La mayor parte son de la autoría de Cayetano Pagueras con 72, luego 39 de su propia creación, Juan Luna con 12, Joseph Haydn con 7 y Domingo Esteban Montejo con 6, Epifanio Martínez e Hilarión Eslava con 5, Wolfgang A. Mozart, José Trespuentes, Manuel Doyagüe, Urbano Aspa cada uno con 4. Además habían 2 obras de Francisco Rensoli, [¿] Alfaya y [¿] Sigfried. El resto de los compositores solo se tenían una obra, tal es el caso de Esteban Salas, Ludwig van Beethoven, Francisco Asenjo Barbieri, Bonifacio Manzano, Luciano Batista y Chic, Antonio Martín y Coll, Lair de Beavais, Miguel Polanco, Niccóló Jommelli, Calvo Puch y Francisco de Montemayor. Por solo citar aquellos que estaban explícito con el nombre completo o que pudieron ser identificados y otras 19 obras en las cuales no se identificó el compositor. Tal y como muestra el gráfico N° 2

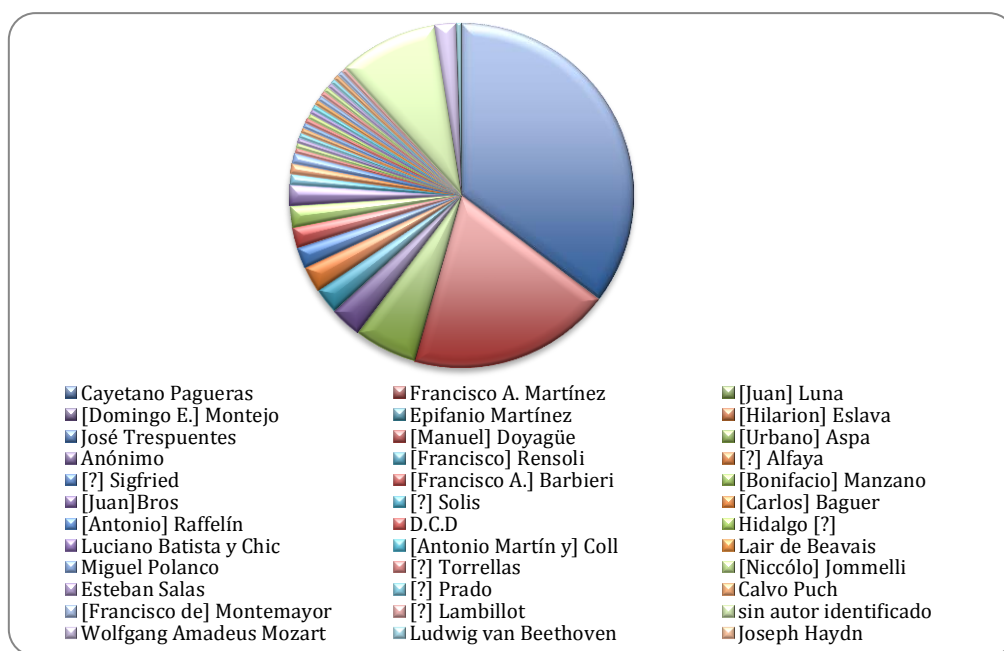


Gráfico N° 2. Compositores del catálogo de la Catedral de La Habana en 1872.

Sin embargo, en la actualidad solo se conservan algunas obras de Pagueras, de Francisco Martínez y solo una misa incompleta de Juan Luna, guardadas en el archivo de la iglesia de la Merced en La Habana. De todos los compositores que conforman el catálogo, hasta el momento, solo existe la investigación, ya citada, sobre Cayetano Pagueras, realizada por Miriam Escudero⁹⁷. En la cual refiere algunas de sus características esenciales. Para el análisis de la música, la autora se basa en tres aspectos

⁹⁷ Miriam ESCUDERO, «Cayetano Pagueras: su música» en *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced*, La Habana, casa de las Américas, 1998, p. 47-77.

principales: la estructura, el texto y los medios expresivos. Como conclusiones menciona la limitante de contar solo con los arreglos de Martínez y no con las obras originales de Pagueras. Este texto sirvió como precedente para la publicación de un estudio monográfico sobre el compositor: el noveno tomo de la colección *Música sacra en Cuba*, en el cual se hace una transcripción y edición crítica de las obras conservadas hasta el momento⁹⁸.

Un elemento fundamental a tener en cuenta para la caracterización de la música en la Catedral en esta etapa son las obras que Martínez facilitó a la capilla a su llegada como director y que eran parte de su acervo personal. Esto nos proporciona algunos datos para definir, cuáles fueron los compositores y aquellas tendencias con las que se identificó Martínez y que pudieron influir en su estilo compositivo y por ende en la proyección musical de la Catedral de la segunda mitad del XIX (ver Anexos III, 4).

Entre los compositores más representados, aunque no se hayan conservado las obras, se encuentran: cuatro misas de Urbano Aspa, tres obras de Hilarión Eslava, entre ellas dos Secuencias y un *Tantum ergo*, cinco villancicos de Epifanio Martínez, tres obras de José Manuel Doyagüe, un motete, una misa y un villancico y dos composiciones de Juan Luna —en su período como organista—, una misa y un magnificat. Luego se evidencia en menor medida la presencia de otros compositores con una obra, como es el caso de Francisco A. Barbieri, Antonio Raffelín, Bonifacio Manzano, Juan Bros y Antonio Álvarez.

Son altas las probabilidades de que las composiciones de estos autores sonaran en las celebraciones litúrgicas de la catedral de La Habana e incluso que ejercieran una influencia sobre la música religiosa de otros centros religiosos de la ciudad. Esto lo podemos comprobar a través de los oficios que el maestro de capilla le enviaba al cabildo para notificar el programa de las distintas celebraciones. Ejemplo de ello es la carta conservada en el archivo de la catedral de La Habana del 6 de abril de 1874 acerca de la festividad de Semana Santa, en la que se describen los intérpretes, así como algunas de las obras y sus compositores (ver Anexos I, 7).

⁹⁸ Miriam ESCUDERO, *Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Repertorio litúrgico. Libro IX*, La Habana, Ediciones Boloña, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 2013.

Por la importancia que adquieren estos compositores para la conformación del repertorio musical de la capilla de música de la catedral de La Habana, las páginas siguientes se dedicarán a ellos.

Urbano Aspa Arnao (Sigüenza, 25-06-1809; Fuentecaliente de Medinaceli, 28-VIII-1884) fue maestro de capilla de la catedral de Catedral de Sigüenza de 1833 hasta 1842. Con el proceso de desamortización se trasladó a Madrid donde estuvo hasta su muerte. Allí mantuvo su relación con las obligaciones eclesiásticas, aunque de manera autónoma e independiente. Javier Suárez-Pajares⁹⁹, en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*¹⁰⁰ señala con respecto a la característica estética estilística de la obra de Aspa, que para entenderla es necesario tener en cuenta la crisis por la cual pasó la música religiosa en su tiempo. Para eso, se basa en la circular firmada el 24 de septiembre de 1884 por la Sagrada Congregación de Ritos y la relación con las obra del compositor. Con respecto a ello Suárez-Pajares expone que este se mantuvo de acuerdo a las regulaciones eclesiásticas. La música vocal es sencilla y sin artificios, la textura polifónica vocal muestra la seriedad que le caracteriza. Sus composiciones están influenciadas por las obras de los maestro barrocos españoles. Incluso en la instrumentación siguió las reglas, las cuales prohibían la utilización de instrumentos ruidosos como: bombos, tambores, cajas, etc. Sin embargo, también aclara, que a pesar de la restricción por parte de la Iglesia de componer obras con textos en castellano, Aspa llegó a crear algunas.

Hilarión Eslava (1807-1878)¹⁰¹, fue uno de los compositores españoles más interpretados en el ámbito musical habanero. No fue exclusivo de la capilla, sino que sus obras se convirtieron en un repertorio obligatorio para todas las fiestas solemnes de la capital. Sus obras recorrieron la mayoría de las iglesias y fueron tocadas por muchas de las orquestas de la ciudad.

Otros de los compositores que formaron parte del repertorio de la capilla de música de la Catedral fueron Epifanio Martínez Peñalver (Fuentes (Cuenca), 1815; ?)

⁹⁹ Javier SUÁREZ-PAJARES, «Aspa Arnao, Urbano» en *Diccionario de la música española...*, p. 795-800.

¹⁰⁰ A partir de esta página el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* se citará con las siglas DMEH.

¹⁰¹ José LÓPEZ-CALO, «Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España» en *Príncipe de Viana*. LXVII/ 238, 2006, p. 577-607; José Luis ANSORENA, «Eslava Elizondo, Miguel Hilarión» en DMEH, p. 748-759.

¹⁰², José Manuel Doyagüe (Salamanca, 17-II-1755; Salamanca, 18-XII-1842) ¹⁰³ y Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 3-VII-1823; Madrid, 17-II-1894) ¹⁰⁴.

Por último, no podemos dejar de mencionar a Juan Bros (Tortosa, 12-V-1776; Oviedo, 1852). Su actividad coincidió con el quehacer de otros maestros que marcaron las tendencias estilísticas de la música religiosa en España. En sus primeras obras muestra un estilo clásico sin influencias italianas. Según menciona Casares, en sus composiciones hay un enriquecimiento del acompañamiento. Destaca los modismos clásicos, como los pasajes de orquesta y coro al unísono ascendente o descendente, los bajos de Alberti, un contrapunto que enriquece la textura homofónica y una melodía en la que predominan los intervalos de terceras y quintas, derivadas de las triadas mayores y menores que definía la tonalidad¹⁰⁵.

De estos datos se desprende la novedad en las obras y compositores con que se relacionaba Martínez en tiempo y en espacio. Estos no solo eran contemporáneos con él sino que eran coterráneos. Por ello, no es casualidad la intencionalidad del presbítero por elegir a estos compositores ni a las obras, sino como el propio Martínez afirma:

También están consignadas en el mencionado Yndice varias obras que he proporcionado de compositores acreditados con especialidad en el ramo de Misas, así que también para impedir el deterioro y reformado muchas de las del archivo; y todo esto lo he conseguido sin molestar al Ilustrísimo pidiendo ninguna subvención de los fondos, que según el Reglamento dice están señalados para estos gastos¹⁰⁶.

Su propósito era proveer obras de aquellos maestros con más renombres en el ámbito de la composición religiosa española y que ya mediado del siglo XIX tenían, no solo un nombre sino que empezaban a marcar las nuevas tendencias reformistas. Algunos de ellos tendieron hacia la reducción de los formatos y medios sonoros así como la simplificación de la armonía y melodía como presencia de las nuevas tendencias reformistas que se estaban dando. Si el *Motu Proprio* (1903) de San Pío X es el documento que culmina todo este proceso¹⁰⁷ y reglamenta para todo el orbe católico

¹⁰² María Ángeles SAN EMETERIO, «Martínez Peñalver, Epifanio» en DMEH, p. 302.

¹⁰³ Emilio CASARES, «Manuel José Doyagüe Jiménez» en DMEH, p. 540-542.

¹⁰⁴ Emilio CASARES, «Asenjo, Barbieri, Francisco de Asís Esteban» en DMEH, p. 200-215.

¹⁰⁵ Emilio CASARES, «Bros Bertomeu, Juan Joaquín Pedro Domingo» en DMEH, p. 719-723.

¹⁰⁶ HAC, Carpeta 1. «Carta de Francisco de Asís Martínez sobre el archivo de la catedral», 6 de marzo de 1872.

¹⁰⁷ Sobre el antecedente y consecuente del Motu Proprio en España consultar María Antonia VIRGILI, «Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del Motu Proprio en España» en *Revista de musicología*, XXVII/1: 24-43, 2004, p. 189-190; María SANHUESA FONSECA, «Resonancias del Motu

la música litúrgica, con anterioridad ya se van publicando otras indicaciones que plasman las inquietudes reformistas. Un ejemplo es la circular de 1884, procedente de la Sagrada Congregación de Ritos¹⁰⁸, en la que ya se recogen prácticamente todos los aspectos fundamentales del *Motu Proprio*. Con desigual recepción en Europa, a excepción de Italia, se ha documentado sin embargo su proyección en algunos países de América¹⁰⁹.

Aun cuando este documento se firmó en 1884, es indicativo de la orientación que iba tomando la iglesia en relación con la composición de la música sacra y es una cuestión a tenerse en cuenta para el estudio de las obras de Martínez, en especial, su influencia en el repertorio y el formato instrumental empleado en la capilla en esta etapa. Estos dos aspectos son de imprescindible consulta para entender la actividad musical de la capilla de música de la catedral en este período. Así como su funcionalidad y la frecuencia con que se interpretaban estas obras.

De las 236 obras con que contaba el archivo, las únicas que formaban parte del repertorio no litúrgico eran los villancicos, que apenas llegaban a 10. Compuestos en su mayoría por Cayetano Pagueras y Epifanio Martínez y 11 sinfonías de Mozart, Haydn y Beethoven. El resto eran obras litúrgicas. La mayor parte de ellas era misas (39), luego responsorios (38) y lamentaciones (21), tal como se muestra en el gráfico N° 3. Esta cantidad de obras puede dar la medida de las diferencias que existían entre las prioridades para la conformación del calendario litúrgico de la catedral de La Habana y el resto de las iglesias de la capital. El factor esencial en tal diferencia residía en que la catedral era una institución que estaba regida por reglas vinculadas directamente con un gobierno (cabildo eclesiástico). Sin embargo, las demás iglesias, parroquias y espacios religiosos, aun cuando debían seguir estas leyes, la misma dinámica social y económica hacía que fueran más volubles y que estuvieran sujetas a las consideraciones de los fieles que eran los que en mayor medida tenían la autoridad. Sobre todo en aquellas festividades especiales a las que ya se ha aludido, sufragadas por los fieles demás alta

Proprio en la diócesis de Oviedo: la capilla catedralicia y el Seminario Conciliar» en *Recerca musicològica*, N° 16, 2006, p. 177-201.

¹⁰⁸ La Sagrada Congregación de Ritos (en latín *Congregatio pro Sacri Ritibus et Caeremoniis*) era un discaterio o departamento de la Curia Romana encargado del gobierno de la Iglesia Católica para lo relativo a la liturgia y a las propuestas de casos de santidad para su beatificación o canonización por el Sumo Pontífice.

¹⁰⁹ José CAICEDO Y ROJAS, «Estado actual de la musicología en Bogotá» en *Musicología en Colombia: una introducción*. Vol. 5. Bogotá, Univ. Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2001.

posición social. Por ello, la mayoría de las obras estaban ligadas al oficio de la misa o al oficio divino.

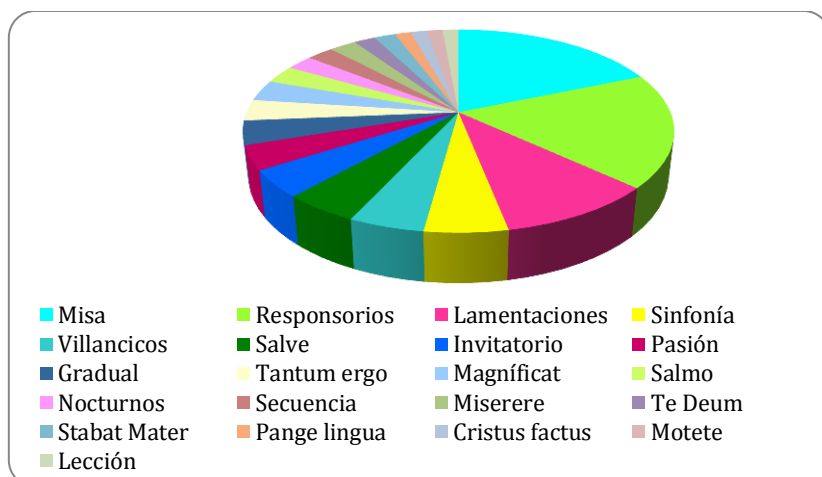


Gráfico N° 3. Repertorio más reiterado en el catálogo de la catedral de La Habana en 1872

Este repertorio responde directamente a dos aspectos: primeramente y dado las obras que Francisco Martínez compone y además suministra a la capilla, a la necesidad que imperaba en la misma y por otro lado, a las nuevas leyes y reformas que se van generando en el Vaticano con respecto a la concepción y función de la música para el culto católico. La música que se interpretaba dentro del templo catedralicio respondía a las fiestas solemnes, las cuales giraban alrededor de la vida de Cristo y sus principales acontecimientos. Dígase Semana Santa, Navidad, Resurrección, Circuncisión, Corpus Cristi, Reyes; el día de advocaciones y patronos nacionales como José, Santiago Apóstol y San Cristóbal. Así como también, la Natividad, Purificación y Asunción de María. Además se celebraban los oficios de difuntos por los personajes importantes de la isla y Te Deum como acción de gracias por los acontecimientos importantes, cumpleaños de los reyes, la liberación de una enfermedad, entre otros. El objetivo principal era que la música contribuyera a la alabanza de Dios y crecimiento de la fe de los fieles. En principio, estas festividades estaban delimitadas por un calendario establecido, cambiando solo los días en las fiestas móviles¹¹⁰ (ver Anexos III, 5).

Los medios sonoros empleados para el culto así como el formato que se utilizó en la capilla variaron a lo largo del ochocientos. El factor principal para las reiteradas modificaciones fueron las disímiles reformas planteadas por los maestros de capilla que

¹¹⁰ Este calendario está extraído del HAC, carpeta 37. *Nómina del personal, dotación y obligaciones de la capilla de música de la Santa Iglesia Catedral de La Habana. 1853*

transcurrieron por esta institución en la primera y parte de la segunda mitad del siglo XIX. Hasta la llegada de Martínez se conocen al menos cuatro reformas y de ellas tres aprobadas por el cabildo.

Ante la pregunta de qué primaba en estas reformas, si lo estético o lo económico, se puede afirmar que, en primer lugar, más que la búsqueda de un resultado artístico estaba la cuestión económica. El culto debía ajustarse, en cuanto a los gastos que generaba, a las dotaciones económicas que el cabildo destinaba a la capilla. El siglo XIX fue un momento de grandes dificultades y, por tanto, la disminución de esta dotación fue algo constante. Como consecuencia la cuestión a solucionar era cómo lograr con menos músicos un resultado digno y que cumpliera la función y las necesidades del culto.

Durante la primera mitad de siglo XIX ocuparon el cargo de maestro de capilla: Manuel Lazo de la Vega (1796-1803), Juan Nepomuceno Goetz (1803-1809), Francisco Rensoli (1809-1845) y, en la segunda mitad, Francisco de Asís Martínez Lechón (1862-1876). Cada uno de ellos en su período de dirección intentó constituir un nuevo plan para la organización de la capilla de música que afectaba a los instrumentos, así como a las dotaciones económicas, según sus diferentes intereses y concepciones estilísticas. Las prioridades del formato y cantidad de músicos estaban en dependencia del gusto y proyección estética de los diferentes directores.

La capilla de música de la Catedral de La Habana se erigió en 1796¹¹¹ bajo la dirección del presbítero Manuel Lazo de la Vega. De esta forma, la capilla quedó establecida el 27 de febrero de 1797¹¹² y conformada por: un maestro de capilla, cuatro tiples, tres contraltos, tres tenores, dos violones, dos oboes o clarinetes, dos bajones o fagotes, cuatro violines, contrabajo, dos trompas, con un total de seis mil pesos para la capilla. Tras el fallecimiento de Lazo de la Vega entró en la escena catedralicia Juan Nepomuceno Goetz. Este músico se mantuvo en la capilla desde 1803 hasta 1809 que se retiró de la isla sin saberse hasta el momento, su paradero. En su período de magisterio, específicamente en 1806, este propuso una nueva reforma en la que se suprimían algunos instrumentos, voces y se redistribuía la cuantía del dinero¹¹³: el tercer

¹¹¹ SBEC, A-059, *Autos obrados sobre la erección de la Capilla de Música de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de La Habana*, 1796, 9v.

¹¹² SBEC, A-063, *Plan de las Voces e Ynstrumentos de que debe componerse la capilla de música*, 27 de febrero de 1797. 39r-39v.

¹¹³ SBEC, A-126, *Expediente formado para la provisión en propiedad de la plaza de maestro de la capilla de música vacante por fallecimiento de D. Manuel Lazo*.

contralto, segundo violón, así como la sustitución del tercer tenor por un bajo y el aumento de sueldo de algunas plazas como las trompas y el contrabajo¹¹⁴. Luego de la partida de Goetz, ocupó la maestría de capilla Francisco Rensoli quien sería el primer cubano en asumir de manera estable y por más de 30 años este cargo.

La propuesta de reforma de Rensoli se caracterizó esencialmente por la necesidad de introducir músicos negros a la capilla y con ello lograr dos ventajas: por una parte el perfeccionamiento musical y por otra una disminución en los gastos de la platilla. Como se ha hecho referencia en el epígrafe anterior, en su período de magisterio se muestran algunos cambios e intentos por normalizar e implementar de manera legal la flexibilidad de los integrantes de la capilla. Una muestra de ello es la carta que envía al cabildo en la cual se queja por la ausencia de algunos músicos a la festividad San Pedro.

[...] Di parte al Señor Dean de lo ocurrido quien me contestó que por si solo nada podía hacer, que dispusiera yo el modo de que se verificara el concierto; y luego diera parte en forma, y que a pesar de que en la gente de color hay superiores tocadores y podía como otras veces hacer una música hermosa. Me astuve a llamarlos [por] hacerme hecho creer uno de los Garcias, que por inmediata persona a Vuestra Santa Yglesia savia que le repugnaba la asistencia de aquellos, y en esta virtud llame una música de guerra para que llenara aquel acto como se verifico¹¹⁵.

En el nuevo plan de música, Rensoli pone de manifiesto todas estas intenciones. Así como también, hace una valoración explícita de la calidad y profesionalidad de los músicos negros para alcanzar una mayor eficiencia en el cuerpo musical de la capilla y sin menospreciar que todo ello contenía una proyección en la cual predominaba la ganancia económica para la fábrica¹¹⁶ de la iglesia.

En el plan expongo las razones que median para no poder con esta asignación de \$ 5.000 conseguir perfectos profesores [...]

Con esta dotación de \$1656 no se puede obligar a los individuos empleados en continuo ensayo para perfeccionar en su profesión ni tampoco se puede con ella solicitar de otros países perfectos profesores. Por tanto soy de sentir se supriman a los sueldos estas ocho plazas 1º, 2º, 3º y 4º violín, 1º y 2º clarinete y 1ª y 2ª trompa que a las funciones necesarias que en todo el año hay en este país para el desempeño de ellas, pagándoles sus asistencias con una regular cuota, y que, el resto de las funciones de [¿] y las acordadas en 5 de septiembre de 1797 en las cuales no hay concurrencia, se oficien solamente por la capilla Eclesiástica [...]

¹¹⁴ SBEC, A-118, *Plan de voces e instrumentos de que deve componerse el Coro de Música de la Santa Yglesia Catedral de la Havana.*

¹¹⁵ SBEC, A-130 *Solicitud y memorial enviado al cabildo por el maestro José Francisco Rensoli.*

¹¹⁶ Fábrica es el término que se emplea en esta época para designar la parte económica de la iglesia.

Los individuos empleados en estas plazas Maestro de Capilla, 2 triples, 1º y 2º tenor, 1º y 2º contralto, 1º y 2º bajón y Contrabajo; que componen el cuerpo de capilla deveran precisamente presentarse a oficiar las funciones de su ministerio en propio trage eclesiástico pues para que las funciones de horquesta se oficien con gente de color por ser en este país, los tocadores de mayor perfección; no perjudican la Estimación y distinción de la Capilla, pues inmediatamente se advertirá la diferencia de unos y otros¹¹⁷.

Sin embargo, el cabildo y como aparece aclarado en el acta capitular del 24 de julio de 1803, no estaba preparado para asumir estos cambios y tomó la mayoría de ellos como inconvenientes¹¹⁸. Luego del intento de Francisco Rensoli por renovar la dinámica de la capilla, pasarían varios años, hasta 1869, en que se formularía la próxima reforma. Esta estuvo a cargo del maestro de capilla Francisco de Asís Martínez (ver Anexos I, 5).

Estamos en pleno siglo XIX, y todos hemos presenciado tres procedimientos para acompañar a las voces. 1º. A grande orquesta con exclusión del órgano. 2º. A órgano obligado sin orquesta. 3º. A órgano y pequeña orquesta reunidos. No debe parecer extraño el que se haya suprimido el órgano funcionando la grande orquesta; pues esta elevada a una potencia colosal con sus clarines, trombones y timbales, necesariamente habría de anular los efectos del órgano, y más aún los dos reunidos ahogarían a las voces. Si brillantes es el efecto que producen muchas voces con grande orquesta más religioso es el que resulta de buenas voces acompañadas de un grande órgano manejado por un hábil organista, y este efecto se hace más interesante cuando al órgano se unen unos pocos y determinados instrumentos o una pequeña orquesta. [...]

Es bien cierto que esta Santa Yglesia posee un magnífico órgano manejado con rara habilidad por un experimentado profesor; y una regular orquesta, (que podemos llamar pequeña, en razón de faltar las violas en el cuarteto de cuerda, flautas y oboes en el de viento de madera, y cornetines y trombones en el de metal) respuesta de algunos buenos y otros medianos profesores, pero que todos son suficientes; exceptuando el violonchelista que es inútil por falta de suficiencia, el cual es un joven empleado en la escribanía de guerra; y el segundo trompa que es un anciano, pero que lleva treinta años en la catedral. Por consiguiente muy bien pueden amalgamarse orquesta y órgano, y desde luego yo, de buen grado, me presto, por lo que está de mi parte, a esta reforma. Pero, con tal motivo, no puedo menos de manifestar que, para que esta combinación produzca buen efecto, se hace preciso e indispensable proporcionarse dos juegos de clarinetes; y dos fagotes afinados al tono del órgano; para cuya adquisición me parece conveniente encargarlos al mismo fabricante de dicho órgano, ya que en la Habana no se encuentran, y por conocer el referido fabricante, mejor que nadie, el verdadero tono el cual es un cuarto más bajo que la orquesta¹¹⁹.

¹¹⁷ HAHA. Leg. 1, Exp. 5 *Oficios del Muy Venerable Cabildo Ecclesiastico*, 23 de marzo de 1809.

¹¹⁸ *Ibid.*, 24 de octubre de 1809.

¹¹⁹ HAC. Carpeta 4. «Reforma de la capilla de música por Francisco de Asís Martínez», 18 de enero de 1869.

Sin embargo, no es hasta 1872 que se lleva a cabo la reforma y finalmente la aceptación del cabildo¹²⁰. Quedando la distribución de la plantilla y los salarios de la siguiente forma:

Acto continuo se leyó la plantilla formada por los Señores Comisarios sobre la reforma y haber que definitivamente han de disfrutar los individuos que componen la Capilla de música de esta Santa iglesia Catedral dentro de los 5.000 pesos asignados en el presupuesto a este objeto: y es como sigue. Maestro de Capilla = 710 pesos. Cuatro voces primeras de Tenor, Contralto, Bajo y Tiple a 400 pesos cada una =1600 pesos. Cuatro voces segundas de iden iden a 255 pesos una _1.020 pesos. Primer violín _ 190\$. Segundo iden _ 158\$. Tercero y cuatro iden a 137 \$ 4 reales suman 275 pesos. Dos trompas a 137\$ 4 reales son 275\$. Dos fagots a 269 \$ uno_ 538\$ y un contrabajo 169 \$. Total 5000 pesos incluidos los 65 para papel de música¹²¹.

Aun cuando esta acta dice que la plantilla de la capilla quedó conformada con 4 tiples, 2 pares de voces de tenor, contralto y bajo, 4 violines, 2 trompas y 2 fagotes hay que puntualizar que la suma de las dotaciones económicas está incorrecta. Además, por las actas que le siguen y las obras compuestas e instrumentadas por Martínez, esta capilla también contaba con dos clarinetes, flauta y trombón, aunque estos dos últimos puede que fueran adicionales en algunas fiestas más importantes (ver Anexos II, 1 y 2).

De todos modos, esta distribución de los medios sonoros pudiera reflejar no sólo cuestiones económicas, sino igualmente estéticas. Se han hecho numerosas referencias a las tendencias reformistas que representaron las corrientes cecilianistas presentes en Europa y en otros países por estos años: mayor sencillez instrumental, recogimiento y funcionalidad litúrgica. La clasificación de las orquestas dada por Martínez así como la historicidad que plantea en la inserción y sustitución de los instrumentos en la capilla demuestra un pleno conocimiento y no una mera improvisación. Es interesante cómo, al final de la carta, refiere que aun cuando una orquesta grande produce efectos brillantes y grandilocuentes en el culto es mucho mejor el uso del órgano acompañado con algunos instrumentos.

Este factor tampoco es casual sino que tal y como se ha ido mencionando anteriormente con compositores como Eslava y Aspa, este instrumento fue adquiriendo vital importancia en el culto como resultado de estas nuevas reformas. Martínez refleja esto en todas sus composiciones, puesto que como él mismo explicita que todas sus

¹²⁰ HAHA, AC, 14 de mayo de 1872. p. 264-265. «Aceptación de la reforma y plantilla de la capilla de música», p. 265.

¹²¹ HAHA, AC, 17 de febrero de 1872. p. 258-259. «Sueldo de los miembros de la capilla de música», p. 258.

obras llevaban órgano obligado, ejemplo: *Invitatorio y Responsorio a 4 voces para los Maitines de Nochebuena* (ver Anexos II, 3).

Además existen otras dos obras compuestas por Martínez en 1971 para la solemnidad de la *Conmemoración de los fieles difuntos*, —un responso y un responso¹²²— escritos para voces solas y fagot. Tal es el caso de *Responsorios a voces solas para los Maitines de la conmemoración de los fieles difuntos* y *Responso a voces solas para la procesión de ánimas el día de la Conmemoración de los fieles difuntos*, ambas compuestas en 1871.

Si comparamos esta distribución de los instrumentos con los que emplea en la capilla de música de la iglesia de Monserrate, veremos que mantiene la misma disposición. Sin embargo, en esta última inserta la viola, la flauta, el trombón o bombardino y elimina el fagot (ver Anexos I, 6). También quedaba dispuesta para ocasiones puntuales y el pago de los músicos estaba expensas de las funciones y gratificaciones que dieran por ellas. Además no estaba sujeta a aprobación del cabildo ni a un presupuesto estable, lo que de cierto modo contribuía a la libertad del maestro para escoger y determinar los medios sonoros y formato que constituiría la capilla de música.

Como se puede ver, existieron varios factores que contribuyeron a la constitución y reforma de Martínez de la capilla de música de la Catedral de la Habana. Sin embargo, uno de los aspectos más influyentes puede haber sido la cualidad de presbítero del músico. Tal y como muestran los artículos 2º, 4º, 5º y 6º de la circular de la *Sagrada Congregación de Ritos* se priorizaba el órgano y se prohibían los instrumentos ruidosos. Sobre todo los de percusión para evitar que ahogaran las voces que era lo importante, del mismo modo Martínez cumplió con estas reglas. Esto en cierta medida condicionó que su resultado estético estuviera en consonancia con las nuevas leyes que se iban gestando a lo largo del siglo con respecto a la música religiosa. En especial, la búsqueda de un sonido más «litúrgico» y menos artificioso, tratándose de alejar de los influjos de la ópera y más ligado al contexto y función teológica de la música.

¹²² Es importante destacar que Responso y Responsorio no tiene la misma funcionalidad litúrgica. El Responso es una oración fúnebre que se reza o se canta en sufragio por los difuntos. Sin embargo, los Responsorios son una serie de versos y respuestas, usualmente tomados de la Sagrada Escritura y que varían de acuerdo a la fiesta o temporada. Estos pueden ser de dos clases: los que ocurren en el propio de la Misa, y los que se usan en el Oficio Divino. En este caso los responsorios de Martínez pertenecían al segundo grupo y por lo general se cantaban en las horas de Maitines.

3. ESPACIOS DE LA MÚSICA RELIGIOSA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: LA MÚSICA EN LAS IGLESIAS HABANERAS

Espacios religiosos

En las fuentes estudiadas, son notables las referencias a algunas iglesias que constituían el centro generador de las fiestas religiosas locales. Entre las más importantes que se mencionaban en la prensa de la época se encuentran: Nuestra Señora de Monserrate, Nuestra Señora de la Merced, Belén, Venerable Orden Tercera de San Francisco, San Agustín, Nuestra Señora de Guadalupe, Santa Clara, Santo Cristo de Buen Viaje, El Santuario de Nuestra Señora de Regla, y San Francisco de Paula en Guanabacoa. Según la ubicación geográfica de estos templos, se deduce que, el núcleo religioso católico más importante, en esta etapa, se encontraba en lo que hoy conocemos como La Habana Vieja, Regla y Guanabacoa¹²³. Las fiestas religiosas se organizaban no solo en las parroquias o iglesias cercanas al centro de la ciudad sino en zonas periféricas —como Marianao, el Wajay, Vedado y el Cerro¹²⁴, entre otros— donde la solemnidad formaba parte de una celebración mayor en la cual se incluían otros tipos de festejos.

Entre las iglesias más importantes, hubo algunas que sobresalieron por las continuas y suntuosas fiestas. Una de ellas fue la iglesia de Nuestra Señora de Monserrate, en la cual se realizaban las celebraciones con más esplendor, además de mantener un alto estatus económico-social en toda la segunda mitad del siglo. Sin embargo, las más recurrentes y regulares eran las dedicadas a Nuestra Señora de los Desamparados, patrona de los bomberos, las cuales se evocaban por diferentes motivos ya fuere acción de gracias o en homenaje a alguna compañía de bomberos de la ciudad.

La iglesia de Nuestra Señora de la Merced, fue otro de los centros del culto católico con más prosperidad dentro del contexto histórico social de la época. Sus solemnidades eran una de las más populares y a las cuales asistía lo más alto de las capas sociales. Del mismo modo las festividades organizadas por la congregación de San Vicente de Paúl estaban dirigidas, por lo general, a la población española radicada en Cuba, en las que participaban las mayores autoridades eclesiásticas y del gobierno.

¹²³ Regla y Guanabacoa son dos de los municipios de la ciudad de La Habana. Su importancia en la actividad musical en el siglo XIX está dado por la cercanía que tenían sus límites con la zona centro conocida antiguamente como Habana intramuros. Los municipios de la Habana y Regla quedan al borde de la bahía de bolsa de la ciudad, con lo cual, el medio de transporte era a través de una lancha (medio de comunicación que se conserva hasta nuestros días). Por su parte, Guanabacoa es uno de los más grandes en cuanto a extensión y está situado al lado del municipio de Regla.

¹²⁴ Para ubicar geográficamente las zonas con más actividad musical religiosa en La Habana en la segunda mitad del siglo XIX ver Anexos II, 4 y 5.

Por ello, la iglesia como institución constituía no solo el templo en el cual se veneraba a Dios como eje principal de la teología católica (Cristo-cabeza, Iglesia-cuerpo), sino que se convirtió en un espacio en el cual interactuaban los músicos más representativos de los escenarios habaneros.

Las festividades estaban estrechamente relacionadas con la advocación de cada templo, pero también, con los devotos, ya que se realizarían tantas fiestas como gratificaciones hubiere. Este aspecto es muy importante para explicar la trascendencia de algunas ceremonias en correspondencia a la iglesia en que se celebrase. Las fiestas estaban a merced de los fieles y a medida de sus posibilidades económicas y status social, la solemnidad y el esplendor de estas fiestas sería mayor.

Culto y fiestas

En estas iglesias que acabamos de reseñar en el punto anterior, por una parte se celebran los cultos litúrgicos, primordialmente la celebración de la Misa, en los que, al tener que seguir las rúbricas litúrgicas de la iglesia católica, no existen modificaciones sustanciales en su desarrollo. Puede variarse la música con la que se interpreten, el tipo de sermón que se pronuncie, pero no la esencia del culto, ni los signos celebrativos. Por otro lado, en las Novenas y otras costumbres de religiosidad popular que se celebran dentro del templo, las diferencias con la Catedral se centran en las advocaciones a las que se dedica, o bien, la frecuencia con la que tengan lugar. Pero tampoco en lo sustancial hay divergencias del contenido de una novena, o de un Rosario, o de cualquier otra celebración de este tipo. La diferencia más importante se produce en que, por tradición y manifestaciones asimismo de piedad popular al margen de la liturgia, en estas iglesias la celebración continúa fuera del templo, bien al llevar al santo o a la Virgen en procesión, bien mediante veladas musicales, bailes, etc. que ya no pueden recibir la consideración de religiosas, sino que forman parte de lo festivo y lúdico de la feligresía.

Las novenas y las procesiones figuraban entre los actos piadosos más usuales en la segunda mitad del siglo, en los cuales se interpretaban gozos, letrillas e himnos dedicados a una advocación específica. Algunas de estas festividades, sobre todo las marianas, podían celebrarse el mismo día, especialmente el 8 de septiembre, día en que se conmemoraban todas las vírgenes «encontradas». Puede constatarse dicha coincidencia en el anuncio del diario *Gaceta oficial de La Habana* anuncia el 7 de septiembre de 1864:

Catedral- Fiesta de Natividad con sermón del Sr. Canónigo Merino
Belén y la Merced- Fiesta a las 8
Santuario de Regla- A las 9 la suntuosa fiesta que anualmente se tributa a la santísima Virgen de Regla como patrona de dicho pueblo.
Monserrate- Fiesta a la patrona a las 8 con sermón por el presbítero D. Santiago Papiol¹²⁵.

Como ya se ha hecho alusión, luego de terminados los actos litúrgicos en el interior de la iglesia, seguían otros eventos públicos en la plaza o en otros lugares abiertos en los cuales las mismas orquestas que habían tocado en la ceremonia religiosa interpretaban músicaailable, y en ocasiones, fragmentos de ópera u otros repertorios sin relación con la festividad religiosa —esto último si el acto era amenizado por una banda de música. En el caso del Santuario de Regla las fiestas solían ser muy llamativas y en la segunda mitad del siglo XIX las celebraciones a Nuestra Señora de Regla eran consideradas como festejos populares a los que se convocaba a todos los habitantes de La Habana.

¡A Regla! El martes de la semana inmediata es el que la iglesia señala para la celebración de la tutelar de Regla [...] Sabido que la fiesta de Ntra. Sra. de Regla saca de sus casillas á los reglanos y de sus casas a los habaneros dispuestos a simpatizar con los habitantes de aquella población ultramarina en tan señalada advocación. Nos han hablado de bailes, fuegos artificiales, música, así en la noche de la víspera como en la del día de la fiesta en cuya tarde se verificará la procesión¹²⁶.

San Rafael fue uno de los santos más populares en el ámbito religioso habanero de la segunda mitad del siglo XIX. Las solemnidades dedicadas a este santo podían durar hasta una semana en dependencia no solo de los oficios, los cultos de la octava, sino de las remuneraciones aportadas por parte de los fieles y del clero. En la *Gaceta oficial de La Habana* se publicó un anuncio en el cual se mencionaron los oferentes:

San Rafael- Las fiestas que en el presente año han de celebrarse en honor de San Rafael en la parroquia del Santo Ángel tendrán efecto según el siguiente programa.
Día 23[de octubre]- Misa de Calendas, por la noche gran salve [...] ese acto será amenizado por una buena música.
Día 24- A las 9 de la mañana gran fiesta con sermón á cargo del R.P Maruri de la compañía de Jesús.
Día 25- Fiesta costeada por el Excmo. Sr. Conde de Fernandina.
Día 26- Misa solemne.
Día 27- Fiesta costeada por la Sra. Da Josefa Herrera.

¹²⁵ *Gaceta oficial de La Habana*, 14 de septiembre de 1867, N° 220.

¹²⁶ *Gaceta oficial de La Habana*, 6 de septiembre de 1868, N° 210.

Día 28- Fiesta costeada por el Excmo. Sr. D. José Ofarril.

Día 29- Fiesta costeada por el Sr. D. Ramón Morales.

Día 30- Fiesta y por la tarde procesión¹²⁷.

De todas estas festividades, las más populares en el contexto religioso habanero, según refieren las publicaciones periódicas de la época, eran las dedicadas a: Nuestra Señora de los Desamparados, Nuestra Señora de la Merced, el Sagrado Corazón de Jesús, San Rafael Arcángel, Inmaculada Concepción, Nuestra Señora del Pilar, Nuestra Señora del Carmen, San José, Nuestra Señora de los Dolores, Corpus Christi, Semana Santa y en menor medida San Francisco de Paula, Divina Pastora, Nuestra Señora de la Caridad, San Cristóbal Mártir, San Blas Obispo, Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora de Regla.

La mayoría de estos santos eran patronos de España. Por consiguiente, las devociones católicas celebradas en Cuba, como expresiones locales, derivaban de esa cultura. Junto a ello, se celebraban con especial devoción santos no tan destacados en el calendario universal. Ejemplo de ello fue la celebración el 16 de noviembre del día de San Cristóbal, patrono de La Habana. A partir de las noticias recabadas en la prensa periódica, se ha reconstruido, del modo más aproximado posible, el calendario festivo de celebraciones religiosas en estas parroquias (ver Anexos III, 6).

A estas celebraciones deben sumarse aquellas que vienen propiciadas por circunstancias puntuales y que, por tanto, no tienen fecha fija: acciones de gracias a determinadas Vírgenes, o Santos; peticiones variadas (por lluvia, para que se acabe una epidemia, etc.). Las advocaciones más frecuentes a las que se dirigen estas celebraciones son: San José, Nuestra Señora de los Desamparados, Nuestra Señora de Monserrate, Nuestra Señora del Carmen, la Virgen de la Caridad, Nuestra Señora de los Dolores, etc. Un ejemplo de todo ello es la cita que a continuación se inserta, referida a una celebración de acción de gracias:

Gran festividad religiosa- debiendo verificarse una suntuosa fiesta de iglesia en la de Nuestra Señora de Guadalupe a la Santísima Virgen en febrero, si el tiempo lo permite, con salve la víspera y procesión por la tarde del citado domingo, en acción de gracias por haber desaparecido la mortífera epidemia del cólera, se hace público para conocimiento de los fieles devotos de la Santísima Virgen en la expresada advocación de la Caridad del Cobre a fin de que asistan a tan religiosos actos [...]

Templo del Monserrate- según nos dice el cuerpo de honrados bomberos está disponiendo una gran fiesta religiosa en acción gracias de la epidemia que en ella [La

¹²⁷

Gaceta oficial de La Habana, 20 de octubre de 1865, N° 251.

Habana] ha reinado durante tres meses, y la cual tendrá efecto en el templo del Monserrate uno de los domingos del entrante febrero. La fiesta está dedicada a la patrona del referido cuerpo, y aunque esperamos publicar oportunamente el programa, podemos asegurar desde ahora que, según nuestros informes, será no menos variada que la que se combina el cuerpo anualmente en honor a dicha virgen¹²⁸.

La selección de la música, es decir la parte artística de la celebración, se convertía en ocasiones en el elemento que podía variar más y reflejar el nivel económico de quien sufragaba los gastos del culto. Asimismo marcaba frecuentemente el contexto social de la celebración, no en vano estas ceremonias eran acontecimientos propicios y frecuentes para la exhibición de joyas, vestidos y peinados en el caso de las familias adineradas y para el comadreo, el encuentro de enamorados y otras formas de relación social, en lo relativo a toda la población.

Repertorios. Contexto y Función

Los compositores que se escogían en estas iglesias proceden, según los datos de la prensa, fundamentalmente de España, Italia y Cuba. Salvo excepciones no son maestros del pasado, sino más bien compositores del momento y que el estreno en Cuba de su producción no se demoraba mucho en relación al de su país de origen. La presencia en La Habana de estos repertorios muestra, por una parte la difusión de sus autores en Hispanoamérica, pero también la rapidez con que las ediciones llegaban a la isla. El entorno musical religioso en Cuba, y en especial de La Habana, estaba estrechamente relacionado con el ámbito musical europeo, lo que implicaba su correlación con las tendencias estilísticas de la época, sobre todo las que provenían de España e Italia. Si se revisa el fondo de partituras conservado en el archivo de la iglesia de La Merced de La Habana, en lo que atañe al conjunto de obras perteneciente a la orquesta de José Rosario Pacheco, la más afamada y activa en las iglesias habaneras, puede comprobarse esta circunstancia, aunque hay que advertir que no se tiene constancia documental de que todas formasen parte de las celebraciones en las que la orquesta de Pacheco estaba presente (ver Anexos III, 2).

Entre los compositores más destacados del momento sobresalen en dicho archivo las 9 obras de Hilarión Eslava. Otros nombres destacados son los de Francisco

¹²⁸

Diario de la Marina, 1 de febrero de 1868, Año 25, N° 22.

Andreví (1786-1853)¹²⁹, Cosme José de Benito (1829-1888)¹³⁰, alumno en su momento del maestro de capilla de la catedral de La Habana Francisco de Asís Martínez. Román Jimeno Ibañez (1799-1874), padre de Ildefonso Jimeno de Lerma (1842-1903), quien viajó a Cuba y desempeñó muy joven la plaza de maestro de capilla y profesor del Seminario de Santiago de Cuba. Vicente Goicoechea (1854-1916), maestro de capilla de la catedral de Valladolid e Ignacio Busca de Sagastizábal (1868-1950), del que se conserva el famoso *Cantemos al Amor de los Amores*, Himno oficial del XXII Congreso Eucarístico Internacional (1911)¹³¹ obra que se mantiene en el repertorio de los Actos Eucarísticos. Italianos destacan Saverio Mercadante (1795-1870) y G. Rossini (1792-1868). Además de ellos se escuchaban a menudo obras de Juan Luna, y Alejandro Lorenzana, de los cuales se ha hecho referencia con anterioridad, pues ambos eran integrantes de la capilla de música de la catedral de La Habana.

La reiteración de las obras elegidas muestra a veces el gusto de los que sufragaban los cultos y la fiesta del exterior de las iglesias, o igualmente la recepción del público. En ocasiones hay obras que llegan a repetirse, un año tras otro, en determinadas celebraciones. Ejemplo de ello se evidencia en el *Himno al Sagrado Corazón de Jesús*, de Francisco de Asís Martínez, interpretado en la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús en 1866 en la iglesia de Nuestra Señora de Belén y en la iglesia de Nuestra Señora de Monserrate en 1875:

[...] a las 6 de la tarde de este último día se cantará la Gran Letanía del maestro Pons y la Salve de Andreví, precedida de un himno al Corazón de Jesús, compuesto del Sr. Pbro. D. Francisco de Asís Martínez¹³². A las siete y medida del sábado 5 de junio, gran letanía del maestro Manent, y salve de Andreví, precedida de un himno al Sagrado Corazón de Jesús, composición del maestro Pbro. Francisco de Asís Martínez¹³³.

El *Ave María* de Alejandro Lorenzana, interpretado en la iglesia de Nuestra Señora de la Merced en varias festividades dedicadas al culto de las tres horas, en 1867

¹²⁹ María ORDIÑANA GIL, *Oficio y Misa de Difuntos de Francisco Andreví Castellá (1786-1853) en el contexto de las Exequias Reales españolas del Siglo XIX*. Tesis Doctoral, dirigida por María Teresa Ferrer Ballester. Universidad católica de Valencia San Vicente Mártir, 2016.

¹³⁰ Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS. «Cosme José de Benito, maestro de la Real Capilla del Escorial, y su Ofertorio para la festividad de la Inmaculada Concepción» en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2005. p. 1247-1268.

¹³¹ Dicho Congreso se celebró en Madrid del 25 al 28 de junio de 1911. El texto es del P. Restituto del Valle.

¹³² *La verdad católica*, 3 de junio de 1866, T XVII.

¹³³ *Diario de la Marina*, 27 de mayo de 1875, Año 36, N° 126.

y 1869, en las festividades de «Los Dolores de María» en 1868 y en honor a Nuestra Señora de la Caridad en 1869.

La tierna y sublime Ave María, del señor Lorenzana, cantada con delicadeza y sentimiento por un artista celebrado con justicia por personas inteligentes¹³⁴.

Ave María bella producción que tantos aplausos ha valido a su autor el celebrado profesor Sr. Lorenzana, en las pocas veces que ha sido oída¹³⁵.

[...] se cantará una solemne salve, compuesta por el profesor de música Sr. Lorenzana¹³⁶.

En la parte musical tomarán parte varios profesores de reconocido mérito [...] Introducción del Stabat Mater de Rossini [...] Ave María del profesor Lorenzana¹³⁷.

La producción y circulación del repertorio estuvo determinada en ocasiones por la solicitud de obras por encargo para determinada festividad, y frecuentemente se realizaba la petición a maestros de capilla de catedrales españolas. Es el caso de esta noticia que aparece en la *Gaceta oficial de La Habana*, en la cual se hace referencia a una obra compuesta por Ignacio Ramos Ovejero para la iglesia de Nuestra Señora de Monserrate:

El lunes a las 8 ½ se celebrará solemne fiesta a la Purísima Concepción costeadada por las señoras camareras y un especial devoto. Se cantará un precioso y patético motete alusivo al Santísimo Sacramento, y a la Inmaculada; compuesto por el maestro Ovejero, de Madrid, para la iglesia del Monserrate de esta capital por especial encargo de su párroco¹³⁸.

Un hecho que se deduce de las crónicas que la prensa realiza de cada una de estas celebraciones es la presencia, como ya hemos señalado de novenas, Salves, Rosarios, etc. que responden a una cierta eclosión de la piedad popular. Al respecto la musicóloga María Antonia Virgili refiere:

Un elemento importante de la reforma litúrgica es [...] la preocupación por la participación activa de los fieles y el interesante desarrollo de la piedad popular que, a su vez, genera un repertorio de cantos específicos para acompañar estas celebraciones. Considero que esta preocupación por dar voz al “pueblo” creyente en la celebración litúrgica y el fomento de una piedad individual a través de otros actos de culto no litúrgicos, no está en absoluto al margen de algunas de las corrientes ideológicas del momento: la revalorización de lo autóctono y primigenio de una nación, que se proyecta

¹³⁴ *Diario de la Marina*, 18 de abril de 1867, N° 93.

¹³⁵ *Gaceta oficial de La Habana*, 5 de abril de 1868, N° 84.

¹³⁶ *Diario de la Marina*, 23 de septiembre de 1869 Año 26, N° 227.

¹³⁷ *Gaceta oficial de La Habana*, 21 de marzo de 1869, N° 71.

¹³⁸ *Gaceta oficial de La Habana*, 31 de diciembre de 1865, N° 313.

en el interés por las manifestaciones musicales de ese pueblo al considerarlas como una de las expresiones más genuinas de su propia idiosincrasia¹³⁹.

A partir del análisis de las fuentes documentales, en este caso las publicaciones periódicas, puede colegirse que estas celebraciones podían desarrollarse como novenas, triduos y celebraciones de la octava de alguna celebración singular —de especial importancia como es la octava del Corpus Christi—. Un ejemplo de celebración de una Novena podría ser el siguiente:

- Los nueve días eran acompañados con una orquesta que interpretaba el himno dedicado al santo, salves, letanías gozos y letrillas.
- Las misas escogidas para la novena formaban parte del repertorio musical religioso de los compositores más importantes del siglo XIX.
- Las celebraciones estaban distribuidas entre primeras horas de la mañana— fluctuaban entre las siete y ocho de la mañana—, en las cuales se cantaba una misa solemne, se realizaban los ejercicios preparatorios y al caer la tarde —seis y siete de la noche— en las que se rezaba el rosario, la Novena, un sermón y se cantaban salves, letanías y letrillas.
- Las celebraciones religiosas se alternan con festejos de carácter secular, bailes, juegos, fuegos artificiales que se desarrollan en el exterior de los templos.
- El primer día se izaba la bandera en representación del santo al cual se dedicaba la novena y los días siguientes mantenían el mismo orden de la festividad.
- En el último día se realizaba una procesión la cual podía estar acompañada por una orquesta o una banda militar.

En dependencia de la magnitud de las celebraciones estas novenas podían reducirse a tres días o dos según la importancia o significado que tuviera la solemnidad para los fieles. En este caso, la distribución de la celebración quedaba ordenada de la misma manera. Las celebraciones más frecuentes en el contexto religioso habanero eran las que se iniciaban el día de la víspera y el de la festividad como tal. Entre las características esenciales podemos señalar:

- Las fiestas duraban todo el día. Estaban organizadas a partir de la alternancia entre las actividades religiosas, que la mayoría de las veces acontecía por la

¹³⁹ María Antonia VIRGILI, «El Canto Popular Religioso y la Reforma Litúrgica en España (1850-1915)» en *Aisthesis*, N° 47, 2010, p. 178-179.

mañana, y los «festejos públicos», que se efectuaban por la tarde. Es importante aclarar que, tanto la celebración religiosa como la profana estaban directa y estrechamente relacionadas entre sí.

- El primer día se ejecutaban letanías, gozos e himnos dedicados al santo y sobretodo una «salve la víspera» que por lo general era ejecutada por una orquesta. Además de ello se «quemaban fuegos artificiales».
- Los dos o tres días de fiesta terminaban con bailes, en este caso, tocaban las orquestas más populares de la época —entre ellas, las de Juan de Dios, Raimundo Valenzuela, Félix Cruz y Claudio Martínez— y la banda de música del Batallón de Bomberos Municipales, el cuerpo de Artillería u otras agrupaciones de carácter militar.
- El segundo día se celebraba la comunión general, misa solemne «á toda orquesta» y la fiesta propiamente dicha, en la que siempre se pronunciaba un panegírico y se predicaba un sermón a cargo de los presbíteros de cada orden o congregación religiosa.
- Al terminar el segundo, acontecía una procesión la cual estaba a cargo de las bandas de música militares.

Las reseñas de estos eventos, todas ellas publicadas en la prensa local, no quedaban exentas en sus modos y contenidos de las tendencias políticas a las cuales se adscribían los periódicos que las anunciaban: en estas publicaciones la mención de frases tales como: «la fiesta estuvo muy concurrida»¹⁴⁰ o «la celebración quedó con la pompa que se esperaba»¹⁴¹, por lo general, iban seguidas de otras como: «asistió lo más selecto de la sociedad habanera»¹⁴². Por tanto, la participación o concurrencia a estos templos era mayormente de personas adineradas y que pertenecían, como hemos mencionado en reiteradas ocasiones, a los estratos de la mediana y alta burguesía.

Orquestas e intérpretes reconocidos

La necesidad de recurrir a agrupaciones instrumentales o corales externas para solemnizar las celebraciones religiosas fue una de las tantas consecuencias del proceso de desamortización y las reglas establecidas luego del Concordato de 1851. De ahí que

¹⁴⁰ *Gaceta oficial de La Habana*, 16 de noviembre de 1864, N° 273; 11 de abril de 1865, N° 85.

¹⁴¹ *Gaceta oficial de La Habana*, 13 de noviembre de 1966. N° 273; 22 de septiembre de 1869, N° 238.

¹⁴² *Gaceta oficial de La Habana*, 3 de febrero de 1866, N° 29.

muchas de estas variantes locales para solemnizar estos actos piadosos estuvieron vinculadas a las estrategias que cada comunidad o pueblo halló para subsanar los graves daños provocados por las condiciones imperantes en la iglesia católica. Acerca de esto Emilio Casares y Celsa Alonso exponen:

Desde luego el concordato supone una crisis sin precedentes en la música religiosa española, principal sostén por siglos de nuestra producción musical: las capillas de música, integradas por orquesta y doble coro, fueron decayendo y disminuyendo, debiendo contratar los cabildos a músicos ajenos a las catedrales para las festividades en las que la solemnidad del culto requería una orquesta. Es, por tanto, el momento en que debido a esta circunstancia la música civil pasa a ser el principal motor de la actividad musical española¹⁴³.

Un aspecto imprescindible para el éxito y la solemnidad de las celebraciones era la contratación de orquestas. Esto se muestra en todos los anuncios de las publicaciones periódicas en los cuales se nombraba la agrupación como un factor esencial para la festividad. De ahí que ambos elementos estaban relacionados entre sí. La orquesta no solo tenía un papel esencial en la liturgia, y por ende, como transmisor del mensaje divino, sino que también se convirtió en un medio para atraer a las personas al culto y, además, hacer de la celebración un espacio más atractivo.

Ya hemos referido anteriormente la alternancia de estos mismos músicos entre los espacios religiosos y los profanos, hecho que facilitaba interrelaciones entre los mismos. Esta relación entre ambos contextos se verificaba a través de los individuos que conformaban las agrupaciones musicales. De ahí que, la orquesta funcionó, de manera indirecta, como punto de referencia estética —por su función en el entorno social en que se desarrollaba y por agrupar a individualidades representativas del ámbito musical habanero—. La versatilidad de los músicos en estos espacios religiosos y profanos no fue exclusividad del contexto habanero sino un reflejo de lo que estaba aconteciendo, desde hacía años, en la metrópoli. Casares y Alonso hacen una caracterización de las diferentes áreas en las cuales se movieron los músicos luego de la desamortización de 1835:

La desamortización de Mendizábal iniciada en 1835 y continuada, de una u otra manera, hasta que llega el acuerdo con el Vaticano de 1851, que pone fin al proceso desamortizador, trae como consecuencia el despido de cientos de músicos que comienzan al malvivir en cafés o tablaos, pero incide sobre todo en el creador, que tiene

¹⁴³ Emilio CASARES y Celsa ALONSO, *La música española en el siglo XIX*, Asturias, Ed. Universidad de Oviedo, Servicios de Publicaciones, 1995, p. 54.

que acomodar su música a unos medios mucho más pobres, precisamente en el momento de crecimiento de la música romántica en medios orquestales y estructura musical; finalmente marcó una profunda crisis en el gran sistema de donde salían los músicos, es decir, la organización de las capillas eclesiásticas. Como respuesta, el músico se ve precisado a buscar nuevas estructuras que le aseguren estabilidad económica, y de ahí el fuerte asociacionismo que nace en este momento¹⁴⁴.

En el caso de Cuba, las agrupaciones que acompañaban el rito católico en esta época no se desempeñaban como capilla de música de una iglesia determinada sino que eran contratadas con el objetivo de amenizar una solemnidad en específico. El grado de devoción o la jerarquía que los fieles le dieran al protagonista de la celebración, una virgen, un santo, una festividad cristocéntrica, determinaría la participación, o no, de la misma. Pero también dependía de las posibilidades económicas del o los devotos que costearan la fiesta y contrataran la agrupación. En las publicaciones periódicas de la época se refieren que los fieles se hacían cargo de la contratación de la orquesta, y solo en contadas ocasiones era costeada por la iglesia.

Fiesta religiosa- En la mañana del 26 del presente mes se celebró la octava de San Vicente de Paul con una misa cantada en el oratorio de la casa de las enajenadas en el potrero ferro, oficiada por el Pbro. D. Manuel Noriega y Mayorga, capellán de la casa de dementes (...) La orquesta costeada por dos señoras piadosas de la capital¹⁴⁵.

La importancia de la orquesta ajena al espacio religioso, es decir contratada exclusivamente para ese fin es, al parecer, otra de las consecuencias de las disposiciones incluidas en el Concordato de 1851. Virgili comenta algunas de las consecuencias en las iglesias españolas luego del Concordato:

La reducción de las plantillas potenció el sistema de disponer, cada vez de manera más frecuente, de músicos contratados específicamente para determinadas ocasiones o fiestas. Surgió así con un contenido diverso del de siglos anteriores, la figura del festero, personaje encargado de coordinar a músicos de diversas procedencias y de concretar determinados repertorios a interpretar en las fiestas litúrgicas para las cuales eran solicitados. Esto nos explica la existencia de un repertorio de obras en las que la presencia orquestal era cada vez más notoria, hecho que sorprende a priori al conjugarlo con la precariedad, tanto en la calidad, como en la cantidad, de los músicos supervivientes de las capillas¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Ibid., p. 36.

¹⁴⁵ *Diario de la Marina*, 28 de julio de 1866, Año 23, N° 169.

¹⁴⁶ María Antonia VIRGILI, «La música religiosa en el siglo XIX español», en *Revista Catalana de Musicología*, Núm. II, 2004, p. 187.

Aun cuando no se verifica en el contexto habanero la existencia de un personaje específico con las características del *festero* es evidente la coincidencia en los acontecimientos que se desarrollaron tanto en la metrópoli como en la colonia. De ahí que la significación de la orquesta dentro del ámbito musical religioso implicó una medida funcional en correspondencia con la situación socio-histórica del momento.

Del acercamiento histórico musical religioso anterior surgen las siguientes interrogantes: ¿Hasta qué punto la música en la celebración litúrgica podía ser contemplada, además de como un medio de enriquecer dicha liturgia, como un espectáculo artístico-musical? ¿En qué medida los músicos y las orquestas influían en esta proyección estético-musical del culto católico? Para revelar la importancia que adquirió la música en el ámbito religioso habanero en la segunda mitad del ochocientos es necesario caracterizar el escenario musical en el cual se desarrollaban estos factores y con ello establecer los niveles de correspondencia entre la celebración como función artística y la funcionalidad litúrgica a la que estaba subordinada.

Un elemento esencial en las celebraciones religiosas habaneras de esta etapa fue la inserción de intérpretes y agrupaciones para acompañar el culto. Sin embargo, lo que en un primer momento significó acompañar fue transformándose, en mayor medida para muchos de los asistentes, en un acontecimiento artístico. Los criterios de selección de los músicos dependían de los gustos estéticos de quienes pagaban. De ahí que la mayoría de los cantantes contratados pertenecían a las compañías de ópera.

Las festividades religiosas llegaron a ser en esta etapa un espacio en el que, más que alabar a Dios como núcleo central de la celebración, se propiciaba la socialización. Por tanto, la música debía cumplir con todas las exigencias: por una parte responder a la funcionalidad litúrgica del culto católico y por otra ser acorde al gusto estético de los fieles, que en la mayoría de las ocasiones, asistía a las solemnidades con el propósito de observar y escuchar a los artistas más afamados del contexto habanero, así como las obras más conocidas del repertorio local e internacional. Por esta razón, los cantantes de óperas eran muy asiduos a estas festividades religiosas. El *Diario de la Marina* refiere en la sección de *Crónica local*:

Templo de Belén- Mañana jueves se celebrará en ese templo una fiesta en honor de la Purísima Concepción, costeada por una congregación de los alumnos del Colegio de

Belén. A las 8 de la mañana habrá misa a grande orquesta y cantarán en ella los artistas de la compañía de ópera Sres. Tamberlick, Ronconi y Mari¹⁴⁷.

Los anuncios publicados en los diarios, en su mayoría, hacían críticas musicales del espectáculo, de los artistas, así como del nivel de aceptación del público para con ellos. Sin embargo, no era común, mencionar el carácter espiritual del acto, así como tampoco al sacerdote que había oficiado la celebración.

El tenor de los tenores- Nuestro apreciado colega *La Patria* reproduce el siguiente suelto del Anunciador Navarro: “Colocamos en sus puestos respectivos los individuos de la corporación municipal, la orquesta empezó a preludiar las vísperas, cantando el Sr. Tamberlick de la manera que él sabe hacerlo, el Salve Laudate Dominum omnes gentes. Con música magistralmente escrita por el Sr. Maya. Si el templo no fuera un lugar de respecto y veneración, es seguro que al concluir el Sr. Tamberlick aquel número, se hubiera dejado oír un aplauso para el autor de la música y para el que de un modo tan acabado supo interpretarla. La santidad del lugar vedaba aquella prueba de entusiasmo, y el público de esta capital, de fe religiosa nunca desmedida, tenía que mantenerse en los límites de lo justo. Desde las columnas de nuestro periódico, y haciéndonos eco de la opinión general, enviamos nuestro más sincero parabién a los Sres. Tamberlick y Maya.” Por nuestra parte podemos agregar las siguientes frases pronunciadas ante nosotros por el célebre Timberlick: “Nada me entusiasma tanto como la música religiosa”. Lo que prueba que el referido artista se siente doblemente inspirado cuando eleva su voz bajo las bóvedas de un templo¹⁴⁸.

Como se ha podido mostrar, la celebración litúrgica podía ser contemplada como un espectáculo artístico-musical. Ello no significa que la funcionalidad litúrgica no ocupara un rol importante en las festividades ya que, en primer lugar, y sobre todas las cosas, la causa original de todas estas solemnidades era el culto y adoración de Dios a quien los fieles debían su fe.

La participación de estas orquestas en el rito católico se desarrollaba de diversas maneras. Podían ser orquestas exclusivamente de carácter religioso —aquellas en las cuales su director solo se movía dentro del contexto religioso—, orquestas profano-religiosas —aquellas que se movían en los dos espacios— así como bandas militares, que en ocasiones eran solicitadas para tocar en el culto.

Por lo general, ninguna de las orquestas pertenecía a una iglesia en específico sino que variaban de acuerdo con quien las contratara. Su participación dependía en gran medida del reconocimiento social que tuvieran. Por ello, según el prestigio de la

¹⁴⁷ *Diario de la Marina*, 12 de diciembre de 1872, Año 29, N° 292.

¹⁴⁸ *Diario de la Marina*, 17 de agosto de 1879, Año 40, N° 184.

agrupación sería la regularidad de dicha orquesta en las diferentes festividades religiosas y en las distintas iglesias.

Orquesta religiosa- Recomendamos á los Sres. Curas párrocos y demás personas interesadas en el mayor esplendor de los actos del culto la brillante y bien dirigida orquesta del conocido profesor Claudio Brindis de Salas, que cuenta con el más escogido repertorio religioso de célebres maestros para dar pompa y lucimiento á las festividades, como ha acostumbrado siempre. Los dos hijos de Brindis, uno de doce y otro de nueve años, son otras tantas notabilidades artísticas en opinión de entendidos profesores, y ya se les confiaba la dirección de una orquesta numerosa. Esperamos que esta, que siempre ha sido una de las más notables de la capital, sea favorecida con la protección de los Sres. Curas y mayordomos de los cultos religiosos¹⁴⁹.

Las orquestas ocasionales estaban a expensas de los contratos, por lo que no tenían un sueldo estable. De esta manera, se veían en la necesidad de tocar en varias iglesias o espacios musicales para garantizar la supervivencia de los músicos que las conformaban. Por el contrario, algunas de las iglesias más adineradas tenían capillas de música, las cuales se diferenciaban de las orquestas itinerantes en que al pertenecer a una iglesia en específico tenían un carácter laboral fijo, por lo cual sus músicos estaban en una plantilla y recibían un sueldo regular. Un aspecto importante a tener en cuenta en las peculiaridades de estas celebraciones era el espacio en el cual se desarrollaban. En dependencia de la superioridad de la iglesia o parroquial en la cual se celebrara la fiesta sería la calidad o trascendencia de la misma.

De ahí se explica el por qué algunas iglesias, como la de Nuestra Señora de Monserrate y Guadalupe, tenían capillas de músicas y otras debían recurrir a orquestas itinerantes contratadas solo para las celebraciones más importantes. Además de las orquestas religiosas a cargo en su mayoría de un maestro de capilla, existían otras con funciones diferentes, las cuales se relacionaban con el ambiente secular. Las bandas militares fueron algunas de las más influyentes dentro de mundo religioso católico decimonónico. La mayoría de las fiestas del calendario litúrgico se extendían de dos a tres días y por lo general se culminaban estas fiestas con una procesión del santo o advocación a la que estaba dedicada. De ahí que estas agrupaciones militares eran las encargadas de amenizar y concluir la mayoría de las solemnidades religiosas a las cuales podía asistir más de una. Sobre la relación de estas bandas militares en el contexto musical latinoamericano, Victoria Eli expone:

¹⁴⁹ *La verdad católica*, 5 de febrero de 1865, T. XVI.

Las bandas no solo servían a los actos, ceremonias y acontecimientos políticos, también encabezaban una procesión religiosa, intervenían en los festejos populares o de la “alta sociedad” y difundían repertorios nuevos en las retretas o conciertos al aire libre celebrados en las plazas y parques de las principales localidades, contribuyendo al esparcimiento y disfrute estético de la población. Se convirtieron en instituciones casi imprescindibles en las diferentes localidades¹⁵⁰.

Estas bandas militares poseían en su repertorio las obras más reconocidas del ámbito musical foráneo, en las cuales se insertaban los compositores más importantes de la época. El programa estaba compuesto, la mayoría de las veces por partes de alguna ópera —sobre todo italiana—, danzas que podían alternarse con polkas, vales, contradanzas y, más adelante —por los años ochenta—, con danzones, y solía terminar con un paso doble. En ocasiones se estrenaban obras del propio director de la orquesta que podían tener carácter secular o religioso. Manuel Ubeda fue uno de esos músicos, que además de ser profesor del «Colegio español de Santiago Apóstol»¹⁵¹, trabajaba como director de la banda del Departamento de Artillería, según dan fe algunas de las noticias publicadas en el año 1870 por el *Diario de la Marina*:

Departamento de Artillería de la isla de Cuba. Regimiento a pie – Programa de las piezas que ha de tocar la banda de música en la retreta del día de la fecha en el parque.

- 1- Obertura de la ópera Marta
- 2- Fantasía d la ópera Fausto
- 3- Dúo de tiple y tenor de la ópera Linda
- 4- Jota, de la zarzuela El Conde Castralla
- 5- Danza
- 6- Paso doble

Habana 20 de febrero de 1870. El músico mayor, Manuel Ubeda¹⁵².

Departamento de Artillería de la isla de Cuba. Regimiento a pie – Programa de las piezas que ha de tocar la banda de música en la retreta del día de la fecha en el parque.

- 1- Marcha fúnebre
- 2- Dúo de soprano y bajo del Stabat Mater de Manuel Ubeda
- 3- Terceto de soprano, tenor y bajo del Stabat Mater de Manuel Ubeda
- 4- Pieza concertante del Stabat Mater de Manuel Ubeda
- 5- Vals de lira
- 6- Paso doble

Habana 10 de abril de 1870. El músico mayor, Manuel Ubeda¹⁵³.

¹⁵⁰ Victoria ELI, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 288.

¹⁵¹ *Diario de la Marina*, 20 de marzo de 1873, Año 30, N° 68

¹⁵² *Diario de la Marina*, 20 de febrero de 1870, Año 27, N° 44

¹⁵³ *Diario de la Marina*, 10 de abril de 1870, Año 27, N° 86

No se puede desdeñar el hecho de que en muchas ocasiones estas bandas eran las que organizaban las fiestas, en especial, las dedicadas a la Virgen de los Desamparados. En ese contexto, las bandas militares constituían no solo un ente de respeto y moral sino un espectáculo en el que se entremezclaban obras de carácter religioso y profano.

Fiestas notables. Han comenzado ya con una solemne novena las que anualmente se consagran en el Monserrate a la excelsa Madre de los Desamparados por su devota Archicofradía. A esta se une para la celebración de sus cultos el benemérito Cuerpo de Bomberos de que es patrona la virgen expresada, y esta circunstancia redundará en la mayor pompa de estas religiosas solemnidades¹⁵⁴.

Las bandas militares por tanto, se desempeñaban lo mismo en teatros que en iglesias y las componían profesores de armonía, solfeo y otras materias relacionadas con la educación musical. Por lo general realizaban retretas en los parques más importantes de la ciudad de ocho a nueve de la noche.

Las relaciones que establecían los músicos entre los dos contextos musicales, religioso-profano, marcaba desde cierto punto de vista la proyección musical religiosa de La Habana. Este proceso no solo se gestaba a partir de personalidades, sino que un punto esencial de la secularización fueron los seguidos contratos a orquestas de músicaailable para tocar en alguna misa. La orquesta *Delicias de Colón* dirigida por Federico García era una de las agrupaciones más populares en las fiestas de carácter profano y en ocasiones compartía escenario con la orquesta *Almendares* tutelada por Juan de Dios¹⁵⁵. Sin embargo, en ocasiones trabajaban en fiestas religiosas en las cuales interpretaban repertorios de música sagrada. «Grandes fiestas. En Santiago de las Vegas se preparan los días 24, 25 y 26 del corriente, las que anualmente se celebran Santiago y Santa Ana, y en las que tocará la popular orquesta Delicias de Colón una gran salve y misa solemne»¹⁵⁶.

La figura de Juan de Dios Alfonso en la escena religiosa habanera denota una de las tantas interrelaciones entre el medio profano y el religioso. Referir una personalidad como esta en un contexto religioso, significa entrelazar vínculos entre dos medios que

¹⁵⁴ *Gaceta oficial de La Habana*, 5 de octubre de 1872, Nº 239

¹⁵⁵ Juan de Dios Alfonso (La Habana, 1825-La Habana, 1877) fue clarinetista y compositor. En 1844 fundó la orquesta la Flor de Cuba y de manera paralela fungía como clarinetista en la orquesta la Unión dirigida por Feliciano Ramos. En 1859 dirigió la orquesta Almendares. Fue considerado en su tiempo como uno de los más populares directores no solo de orquestas profanas sino también religiosas.

¹⁵⁶ *Diario de la Marina*, 15 de julio de 1865, Año 22, Nº 167.

hasta el momento parecían estar inconexos. El *Diario de la Marina* refiere en la sección *Crónica Religiosa*:

Wajay- Solemnes fiestas a la Santísima y Tutelar Patrona Ntra. Sra. de la Candelaria. Poseídos de ferviente entusiasmo y devoción se disponen los vecinos de este religioso pueblo a celebrar el fausto día de tan esclarecida imagen; esta fiesta tendrá efecto bajo el orden siguiente: Día 1º de febrero. Al oscurecer dará principio solemne salve a toda orquesta. Día 2. A las diez de la mañana solemne bendición de candelas y distribución de velas; seguidamente dará principio la gran fiesta que constará de misa solemne [...] el mismo día al oscurecer se cantará salve a toda orquesta. Día 3. A las nueve de la mañana misa solemne como la del día anterior. Al oscurecer salve. Día 4. Por la mañana misa solemne a las cuatro de la tarde dará principio el reparto de velas, y seguidamente romperá la orquesta con una bonita procesión, marchando la Compañía de Voluntarios al mando de sus jefes. En las noches del día 1º y día 4 se quemarán escogidos y vistosas piezas de fuegos artificiales [...] Asimismo, tendrán lugar en las mencionadas noches elegantes bailes de sala, animados por la orquesta del distinguido y sin rival profesor Juan de Dios Alfonso, el que solemnizará también con dicha orquesta las fiestas religiosas¹⁵⁷.

La orquesta de música religiosa de José Rosario Pacheco

En este epígrafe del trabajo la atención se fija en concreto en la orquesta de José Rosario Pacheco dado que es la única de la que se han conservado algunas partituras y de la que se tienen datos y referencias en mayor medida que otras agrupaciones. Ello no significa que no se sea consciente de que los otros espacios religiosos a los que ya se ha aludido, no tuvieron asimismo músicos a su servicio: órgano, voces, instrumentistas, etc.

Esta orquesta fue una de las tantas agrupaciones profano-religiosas que se desempeñaron de manera itinerante en La Habana de la segunda mitad del ochocientos. Esto significa que la agrupación se desenvolvía en ambos medios. Su conformación se vio afectada no solo por la funcionalidad litúrgica propia del rito católico romano sino también por el medio socio musical en el cual se desarrolló. La sección de *Noticias Religiosas* del *Diario de la Marina* publicó en el año 1873:

Batabanó- Grandes fiestas a la patrona. Desde el día 24 que se izó la bandera, y dio principio la novena de la patrona de este pueblo, se nota tan gran entusiasmo en todo el vecindario, que concurren por las noches al templo, y sus mayordomos participando del buen deseo de que las fiestas sean hechas con toda la solemnidad posible, no han omitido sacrificio alguno para que todo sea digno del obsequio que le hace a la excelsa patrona [...]

¹⁵⁷ *Diario de la Marina*, 26 de enero de 1877, Año 38, Nº 22.

Programa

Día 3- Salve solemne a las 7 de la noche y a la conclusión del acto religioso se quemarán vistosos y variados fuegos artificiales, por el día habrá grandes lidias de gallos, en la valla, y a las 5 de la tarde se lanzará a la región de las nubes un globo aerostático con que obsequiará al vecindario el distinguido pirotécnico D. Lucio Ibañez, que trae para las dos primeras noches lo más selecto de su repertorio pírico: dando principio después de los primeros fuegos un amenísimo baile, donde la acreditada orquesta del profesor José Rosario Pacheco, tocará las más irresistibles danzas, para cuyo efecto estará el salón profusamente engalanado con atavíos campestres; dándose el baile en casa de Pancho Sivils, que nada ha economizado para que quede adornado con sencillez y elegancia¹⁵⁸.

Esta agrupación aun cuando se desempeñaba en diversos espacios seculares, sobresalió y fue reconocida por su labor en numerosas iglesias de La Habana, no solo la de la antigua ciudad intramuros sino en poblados aledaños como Regla, Batabanó, el Wajay, el Cerro, Casa Blanca, en los cuales se organizaban festividades para las cuales también era contratada. Entre las iglesias mencionadas en los anuncios del *Diario de la Marina* se encontraban: la iglesia del Santo Ángel Custodio, monasterio de Santa Teresa, Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, Iglesia de San Isidro, iglesia de San Francisco de Paula, San Nicolás de Bari, Iglesia del Espíritu Santo, Iglesia de la Merced, Iglesia de la Venerable Orden Tercera de San Francisco y la Iglesia de Monserrate. De esto se infiere el reconocimiento de José Rosario Pacheco como director de orquesta y con ello la gratificación a su agrupación.

Para caracterizar la proyección musical de la orquesta de Pacheco hay que volver a recordar que tanto la agrupación misma, como los músicos de manera individual, alternaban sus servicios entre las funciones religiosas y las actividades en distintos espacios profanos. De esta manera, la versatilidad profesional fue una de las características esenciales en la concepción de la agrupación.

El criterio estético-musical estaba determinado por varios factores: en primer lugar hay que señalar el elemento «grupo», es decir, las relaciones internas que conformaban la «estructura grupal» a partir de la cual se proyectaba la imagen artístico-musical de la orquesta. Como segundo aspecto, la importancia del sistema de redes o las conexiones reticulares de los músicos con los diversos espacios musicales del contexto habanero. Estos dos factores no se gestaron de manera aislada sino que se condicionaron unos a otros de manera dialéctica, en el cual el proceso —en este caso socio-histórico-económico— generaba la estructura de la agrupación.

¹⁵⁸

Diario de la Marina. 27 de abril de 1873, Año 30, Nº 100

Esta dinámica permitió el vínculo con otras agrupaciones y escenarios ajenos al culto católico. Sin embargo, de manera individual, la orquesta estaba compuesta por dos figuras centrales, a partir de los cuales se generaba la mayoría de las relaciones con los diversos entornos musicales, estos eran José Rosario Pacheco (director de la orquesta) y Raimundo Valenzuela (violista) de la misma. Todos estos vínculos establecieron la estructura grupal de la orquesta y modificaron los diversos roles que cada uno ejerció según el status que adquirieron en las diversas agrupaciones.

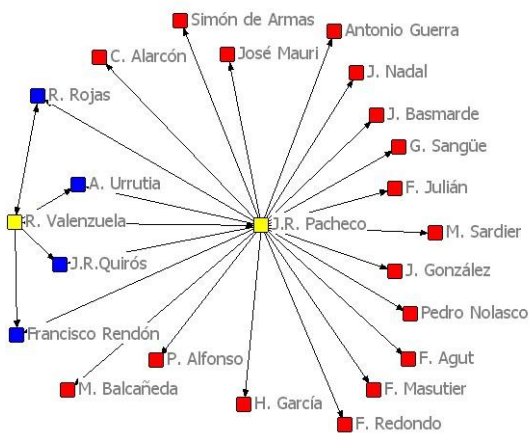


Gráfico N° 4 Relaciones internas entre los integrantes de la orquesta de José Rosario Pacheco

Leyenda:

- **Integrantes que se relacionan solo con la orquesta de José Rosario Pacheco.**
- **Integrantes que además de formar parte de la orquesta de José Rosario Pacheco se relacionan entre ellos en espacios musicales ajenos a la orquesta.**
- **Integrantes que constituyen los nodos principales de la orquesta y a partir de los cuales se forman nuevas relaciones.**

Uno de los nexos esenciales que condicionó las nuevas relaciones entre los integrantes del grupo fueron las sociedades. Es importante recordar la importancia que adquirieron estas para el individuo en la sociedad decimonónica. Estas asociaciones podían ser de diversos tipos y con distintos propósitos, ya fuera de instrucción y recreo, de socorro y de ayuda mutua. Esto no solo permitió resguardar a los asociados sino intercambiar y establecer vínculos, más allá de lo constitucional, con otros fines y objetivos.

En 1876 se estableció una ley de asociaciones en la Península, la cual estipulaba que todo español tenía derecho a asociarse. Sin embargo, en Cuba esta ley no se promulgó hasta 1888 cuando se crearon asociaciones en las cuales se agrupaban

individuos procedentes de todos los estratos. Acerca de esto María del Carmen Barcia comenta:

A partir de este momento [en 1888] la sociedad civil se multiplicó y surgieron grupos de intereses de diversa índole, desde corporaciones económicas destinadas a salvaguardar e incrementar los bienes adquiridos, asociaciones deportivas, artísticas, políticas o profesionales hasta sociedades de socorros mutuos encargadas de proteger a los individuos de menores recursos¹⁵⁹.

Las asociaciones se convirtieron en el mecanismo ideal para agrupar los individuos de diversas procedencias y niveles sociales. Estas no solo difundieron la solidaridad entre sus miembros sino que a partir de ellas se crearon escuelas para los hijos y miembros. Una de las estrategias marcadas por estas sociedades, sobre todo las que representaban el sector más humilde de la sociedad, fue la creación de orquestas filarmónicas para recaudar fondos y en dependencia de la posibilidad económica de sus asociados podían crear hospitales y escuelas para garantizar la salud y la educación de estas personas.

La asociación *La Divina Caridad*¹⁶⁰ fue una de las que conformó el *Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color en Cuba* dirigida por Juan Gualberto Gómez (Matanzas, 1854-La Habana, 1933). Este además, fundó el periódico *La Fraternidad*, en el cual se expresaron las inquietudes no solo de los negros sino de todos lo que conformaban las capas populares. Lo más interesante era que la directiva de algunas de estas asociaciones estaba ocupada por los mismos músicos que integraban la orquesta de José Rosario Pacheco. Entre ellos podemos mencionar, el propio Pacheco¹⁶¹, Raimundo Valenzuela quien presidía a la sociedad filarmónica de la asociación «de color» *La Divina Caridad*, Rafael Rojas director de la filarmónica y Francisco de Paula Rendón —secretario de la misma sociedad, —estos dos últimos violinista y clarinetista de la orquesta de Pacheco—.

Sociedad filarmónica- Es la primera la que acaba de constituirse en “La Divina Caridad”. Como muestra, ahí van 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, —Vice, don Enrique Urrutia. —Secretario don Francisco de Paula Rendón. Además siguen a estos los

¹⁵⁹ María del Carmen BARCIA, *Una sociedad en crisis: La Habana finales del siglo XIX*, La Habana, Ciencias Sociales, 2000, p. 83-84

¹⁶⁰ *La Lucha, Diario Republicano*, 17 de abril de 1888, Año IV, N° 88

¹⁶¹ Según refiere Ramírez, José Rosario Pacheco fue director de una sociedad de instrucción y recreo en el año 1891. Serafín RAMÍREZ, *La Habana artística...*, p. 493.

nombres de quince vocales, músicos ventajosamente conocidos. En 12 de agosto inaugurarán sus funciones con la notable velada¹⁶².

Como se ha referido con antelación, la tendencia de asociarse no fue un hecho local sino global, sobre todo en España y sus ex colonias. De ahí que las orquestas filarmónicas tomaron importancia en toda Hispanoamérica no solo dentro del contexto asociacionista sino en la proyección cultural del pueblo en general. A partir de estas se difundían las obras clásicas del repertorio universal. Acerca del papel que fungieron estas orquestas en las asociaciones latinoamericanas, Victoria Eli señala:

La organización pública de conciertos fue por tanto una acción ligada a la consolidación de las instituciones que se proyectaron hacia la práctica o a la enseñanza de la música, o a ambas de manera conjunta, dentro de sus objetivos asociacionistas. La actividad musical se llevaba a cabo debido a la mediación de estas sociedades [...]. En las sociedades filarmónicas decimonónicas se gestaron las primeras agrupaciones de cámara y orquestas que nacieron en el continente. Las orquestas creadas en las asociaciones estaban integradas por los músicos e instrumentos disponibles, con un predominio ocasional de los instrumentos de viento, lo que daba lugar a una peculiar mezcla de orquesta y banda cuyas funciones se proyectaban en diferentes espacios sociales¹⁶³.

De los veintitrés músicos que conformaban la orquesta de Pacheco, diez de ellos se vinculaban con otras figuras u otros espacios musicales de carácter secular. Sin embargo, es importante aclarar que estas relaciones no solo se gestaban de manera externa o inherente a la agrupación sino que a partir de la propia agrupación se formaban cliques o subgrupos. Los integrantes de la orquesta de Pacheco se vinculaban con tres oficios principales: cantantes de ópera, directores de orquestas y por último los músicos que se centraban alrededor de la figura de Raimundo Valenzuela ya fuera en la sociedad filarmónica o en la orquesta de baile. Estos vínculos se establecieron a partir de los datos extraídos de las fuentes documentales, en especial, los anuncios publicados en los diarios.

¹⁶² *La Lucha. Diario Republicano*, 28 de julio de 1886, Año II, N° 172.

¹⁶³ Victoria ELI, «Las sociedades artístico-musicales» en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 287-288.

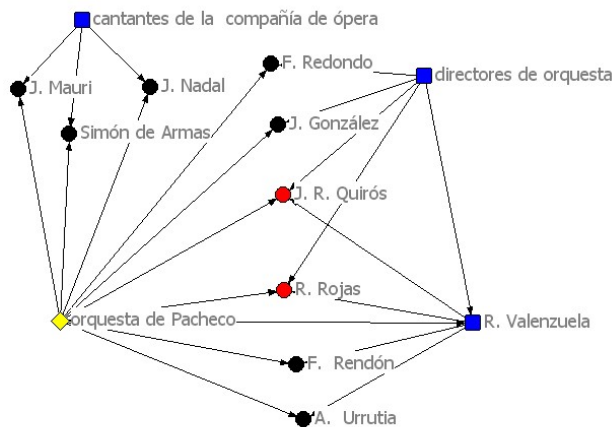


Gráfico N° 5 Relaciones de los integrantes de la orquesta de José Rosario Pacheco con otros espacios musicales.

Leyenda:



Orquesta de José Rosario Pacheco



Roles que realizan los integrantes de la orquesta de José Rosario Pacheco en otros espacios musicales.



Integrantes que además de formar parte de la orquesta de José Rosario Pacheco se relacionan con otro espacio musical ajeno al quehacer de la agrupación.



Integrantes de la orquesta de José Rosario Pacheco que —de manera alterna— se relacionan con varios espacios y escenarios musicales ajenos al quehacer de la agrupación.

Entre los cantantes de ópera estaban José Mauri, José Nadal y Simón de Armas quienes además de formar parte de compañías de zarzuela u ópera aparecían constantemente en actividades relacionadas con el marco religioso. De los tres, José Mauri, —de cual se ha hecho referencia anteriormente—, fungía como tiple, formaba parte de la capilla de la Catedral de La Habana y además de ello participaba de solista en los conciertos religiosos. Más adelante se desempeñó como director de orquesta y compositor no solo de ópera sino de algunas obras litúrgicas como una *Salve* a tres voces copiada por José González.

En relación a José Nadal, se puede decir que ejercía como tenor en esta orquesta. Sin embargo, la primera noticia que se tiene con respecto a su estancia en Cuba es de 1871 relacionada a una compañía española de zarzuela¹⁶⁴. Según los programas y críticas, Nadal no era uno de los cantantes más significativos y al volver la compañía a la Península, el músico se quedó en La Habana. Los otros datos que verifican la proyección musical del artista están relacionados con las festividades religiosas en el

¹⁶⁴ *Diario de la Marina*, 5 de septiembre de 1871, Año 28, N° 211.

año 1875, ya como integrante de la orquesta de Pacheco. Por su parte, Simón de Armas se desempeñaba como bajo en la orquesta. Este músico se vinculó con algunos conciertos que eran costeados por algún músico o señores de la alta sociedad como parte de las tertulias¹⁶⁵.

En cuanto a los directores de orquesta estaban aquellos que tenían a su cargo agrupaciones religiosas o por lo menos relacionadas principalmente con este medio. En este caso podemos mencionar a Federico Redondo¹⁶⁶ y José González Montero¹⁶⁷, violinista y trompista de la orquesta de Pacheco, respectivamente, y otros que tenían orquestas de carácter secular, ya fuera una banda de música, una orquesta filarmónica u orquesta de músicaailable. Entre ellos se contaba con Raimundo Valenzuela, Rafael Rojas¹⁶⁸ y Juan Ramón Quirós.

De todos los integrantes de la orquesta, Raimundo Valenzuela —que fungía como violista en dicha agrupación— fue uno de los núcleos principales a través del cual se generaron otros subgrupos y vínculos con otros espacios musicales seculares. Este fue un ejemplo de la versatilidad y profesionalidad de estos músicos. Valenzuela formaba parte de la agrupación *La Flor de Cuba* liderada por Juan de Dios Alfonso y alrededor de 1873 al morir su director tomó la dirección de esta. En este período contó con músicos como Adolfo Urrutia y Juan Ramón Quirós —que además fungían como violinista y figle de la orquesta de Pacheco—. Por otra parte, no podemos pasar por alto que Valenzuela era compositor, sobre todo de danzas, contradanzas y danzones. De igual forma ejercía como arreglista de obras litúrgicas como *Stabat Mater op. 58* del compositor Cosme José de Benito Cosme y *Tota pulchra* (anónimo), en ocasiones interpretadas por la orquesta de Pacheco.

Como podemos observar, hubo músicos que alternaron más de un espacio con los quehaceres artísticos musicales de la orquesta de Pacheco y que en gran medida cambiaban los roles ya fuere como directores de orquesta, presidentes de alguna sociedad de recreo o como músico de atril. Sin contar la labor como arreglistas, compositores o como músicos solistas. En estos casos podemos citar a Quirós¹⁶⁹ —de quien hemos hecho referencia arriba— tocaba figle en la orquesta de Pacheco, además

¹⁶⁵ *Diario de la Marina*, 27 de junio de 1879, Año 40, N° 143.

¹⁶⁶ *Diario de la Marina*, 28 de marzo de 1975, Año 36, N° 74.

¹⁶⁷ *Diario de la Marina*, 12 de diciembre de 1872, Año 29, N° 292.

¹⁶⁸ *Diario de la Marina*, 26 de octubre de 1883, Año 44, N° 255.

¹⁶⁹ *Diario de la Marina*, 7 de junio de 1878, Año 39, N° 131.

de ello formaba parte de la orquesta de Valenzuela y dirigía una orquesta de músicaailable.

Otro de los casos que refleja esta versatilidad de estos músicos es el de Rafael Rojas —que como hemos señalado con anterioridad— además de ser el primer clarinete de la orquesta de Pacheco era un músico militar con grado de mayor. Este dirigió la banda de música del batallón de bomberos de La Habana por más de 10 años y alternaba sus funciones con la dirección de la orquesta filarmónica de la sociedad *La Divina Caridad*. Hacia los años 90, entre 1895 y 1896, dio conciertos como músico solista. Además era compositor de algunas de las obras que el mismo estrenaba en las retretas, así como arreglista de obras religiosas interpretadas por la orquesta de Pacheco. Algunas de ellas son el *Himno Santo Padre Pio Nono* (anónima) y *Siete palabras* del compositor Cosme José de Benito.

Repertorios. Contexto y Función.

El repertorio de la orquesta de José Rosario Pacheco conservado en el archivo de la iglesia habanera de La Merced está integrado por obras religiosas tanto litúrgicas como no litúrgicas. Consta de cincuenta y ocho obras que se distribuyen según la función y la festividad a que pertenecían. El repertorio está supeditado a la funcionalidad litúrgica de cada obra con respecto a las distintas celebraciones religiosas a las que estaban destinadas.

Otro de los factores que influyó en la multiplicidad de obras y sus diferencias estilísticas fue la diversidad en cuanto a sus creadores (ver Anexos III, 7). Esto último adquiere mucha importancia para entender hasta qué punto medió en la proyección musical de la orquesta de José Rosario Pacheco la relación continua con obras y compositores de diversas nacionalidades y tendencias artístico-musicales.

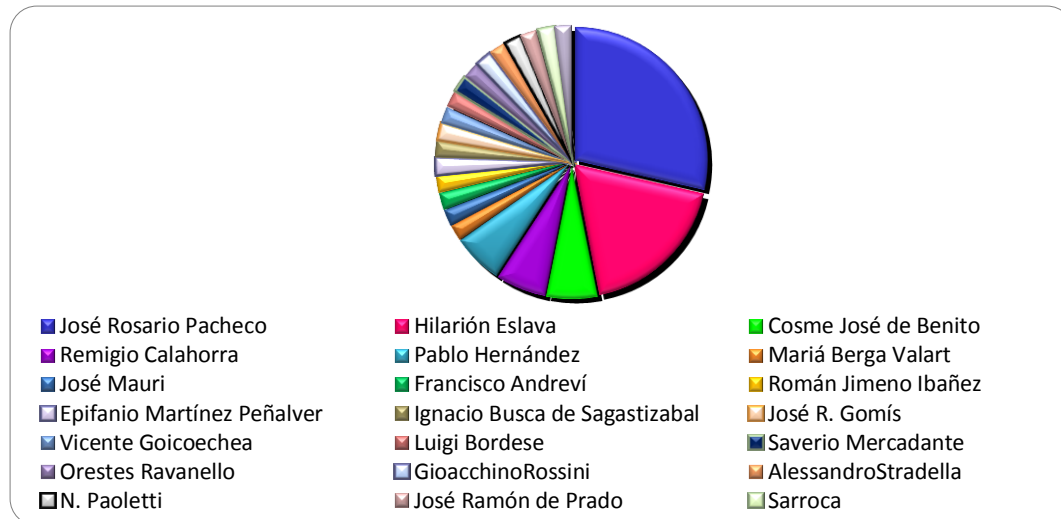


Gráfico N° 6. Compositores que conforman el catálogo de la orquesta de José Rosario Pacheco

Según queda registrado por las fuentes documentales, no todos estos compositores vinieron a Cuba, por lo que la circulación de sus obras se gestó a partir de las partituras impresas que llegaban desde España, la mayoría, por medio de las casas editoras de música, y en menor medida, compuestas por encargo para una persona o celebración especial. Entre los compositores más representativos del repertorio de la orquesta de Pacheco figuran nombres que constituyeron íconos para la música religiosa de la primera y segunda mitad del siglo XIX y que hemos nombrado en los epígrafes anteriores. Francisco Andreví, Oreste Ravanello, Román Jimeno, Hilarión Eslava, Cosme José de Benito, Pablo Hernández Salce y Remigio Ozcoz Calahorra, son algunos de estos creadores.

De Hilarión Eslava constan algunas de las obras compuestas entre en los años 1874 y 1878: *Misas en la y Misa en mi bemol, Oficio de Difuntos* y otras obras como: *Misa de Difuntos op. 143, Tantum ergo, Salve Regina, Misa breve op. 128, Requiescat in pace y Salve Regina op.7*. Los otros compositores fueron seguidores de Eslava y algunos llegaron a ser discípulos del mismo: Pablo Hernández Salce (1834-1910), del cual constan tres obras en el repertorio de la orquesta, entre ellas dos salves y una misa, y Remigio Ozcoz Calahorra, de quien se interpretaron: la *Misa de Pastorela* y algunas *Letanías*. Estos músicos ejercieron como maestros de capilla de algunas de las catedrales de España. Un ejemplo fehaciente de esto es el de Cosme José de Benito (1829-1888), del cual se interpretaron tres obras, el *Stabat Mater op. 58, Las Siete palabras* y el *Te Deum op. 149*.

Este último compositor se vinculó con músicos que vivieron muchos años en Cuba y que formaron parte del catálogo de creadores musicales más representativo del contexto religioso habanero de la segunda mitad del siglo XIX, como es el caso de Francisco de Asís Martínez Lechón. Leticia Sánchez señala la relación de Benito con la tendencia reformista y en consonancia con los aconteceres de la época¹⁷⁰.

Según Emilio Casares¹⁷¹, el estilo musical de Cosme José de Benito es el resultado de la disminución de los grandes formatos orquestales, por ello no es evidente en su música la influencia italiana dado la sencillez del tratamiento tímbrico en los medios sonoros. Por otro lado, el autor señala que no se puede excluir su pensamiento estético musical ya que en el acompañamiento utiliza compases como 3/8 y 6/8 lo que sugiere cierto aire danzario, como la barcarola¹⁷².

Por su parte, Remigio Ozcoz Calahorra (1833-1899) procedente de Navarra, es otro ejemplo de los compositores que alternaban sus labores como músico religioso y secular, ya que al mismo tiempo que cultivaba la música religiosa daba clases particulares, tenía un comercio y era dueño de una casa editora de música. Vivió muchos años en Madrid, donde trabajó en varias orquestas y llegó a ser maestro de capilla de la catedral de Manila. Su estilo musical puede considerarse como teatral, con disminución en las voces y la introducción de instrumentos como el fígle, bombardino y el piano que no formaban parte de la música religiosa¹⁷³.

Las obras que conformaban el repertorio religioso de la orquesta de José Rosario Pacheco estuvieron en función y en consonancia con la actividad musical de los espacios religiosos de La Habana. La Semana Santa, así como las fiestas del tiempo de Pascua, o las del Corpus Christi y la del Sagrado Corazón de Jesús sobresalen en importancia al resto. Todo indica que en los meses de Agosto a Noviembre eran muy festejados sobre todo los oficios relacionados con el culto mariano. La diversidad de temáticas que conforman el repertorio, así como la regularidad de obras compuestas para un mismo acto manifiesta, por una parte, el carácter itinerante y versátil de la orquesta y por otra, el oficio y dedicación de dicha agrupación al culto religioso.

¹⁷⁰ Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS. «Cosme José de Benito, maestro de la Real Capilla del Escorial, y su Ofertorio para la festividad de la Inmaculada Concepción» en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2005, p. 1247-1268.

¹⁷¹ Emilio CASARES, «Benito Barbero, Cosme José Damián de» en DMEH, p. 368-371.

¹⁷² Ibid., p. 369.

¹⁷³ Emilio CASARES, «Ozcoz Calahorra, Remigio» en DMEH, p. 316-317.

La preeminencia de algunas obras en el repertorio así como su significación estuvo dada por varias cuestiones ligadas a causas histórico-sociales y la función que cumplían estas dentro del rito. La interrelación de estos elementos explica la preponderancia de algunas obras y repertorios con respecto a otros. La reiteración de las fiestas marianas en los calendarios y en las composiciones se determinó a partir de la preferencia de un sector de la población habanera por la figura de María, esto no fue solo un hecho eclesiástico sino que repercutió en el entorno social. Uno de los ejemplos fehacientes de ello fue la asignación de nombres de santos a las sociedades de socorro y ayuda mutua. Acerca de esto María del Carmen Barcia expone:

Los nombres que adoptaban [las sociedades] incluían un imaginario de esperanza e inseguridad, la mayor parte buscaba la protección en los santos tutelares, muchas aparecían inscritas como Nuestra señora de las Mercedes, el Santo Rey Melchor, Nuestra señora del Carmen, Nuestra Señora del Pilar¹⁷⁴.

La funcionalidad litúrgica del culto católico se rige a partir de un principio fundamental: revelar el misterio de Cristo (su muerte y resurrección), por ende, la música y todos los factores que se convocan en la Misa están dispuestos para enaltecer tal sacramento. En estos momentos son las celebraciones no litúrgicas como expresiones de la piedad popular las que proliferan: novenas y triduos. Se plagan de repertorios como versos, letrillas y letanías.

La distinción del repertorio en las celebraciones religiosas católicas estuvo determinada por la estructura interna y funcionalidad que desempeñaba éste en el culto, en especial la celebración de la misa. Por ello, el repertorio del ordinario de la misa fue el segundo más importante dentro del corpus musical de la orquesta. En gran medida, esta significación estuvo dada por las características propias de la liturgia, ya que en una misma celebración se alternaban obras que pertenecían al común de la misa —como el Kyrie, Credo, Sanctus y Agnus Dei— y obras que eran propias de cada celebración y cuyos textos apenas son puestos en música.

¹⁷⁴ María del Carmen BARCIA, *Capas populares y modernidad en Cuba (1878-1930)*, La Habana, Ciencias Sociales, 2009, p. 60.



Gráfico N° 7. Función litúrgica del repertorio religioso de la orquesta de José Rosario Pacheco

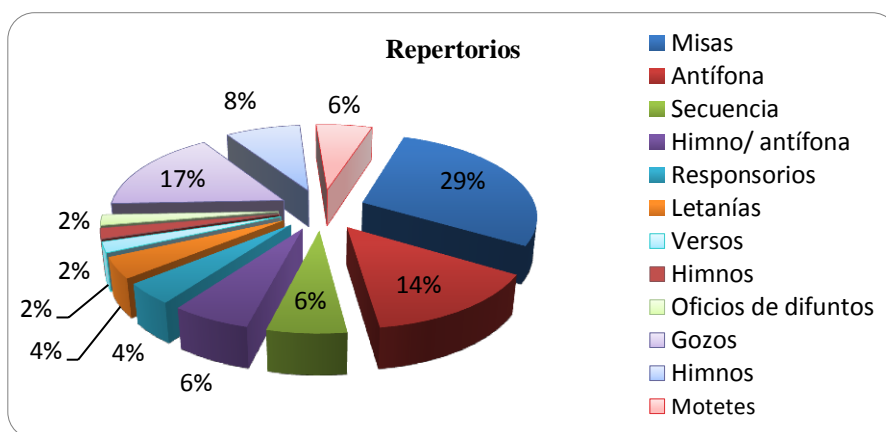


Gráfico N° 8. Repertorio religioso de la orquesta de José Rosario Pacheco

En la música compuesta para una determinada celebración, se constató, que en ocasiones se reaprovechaba para otra, es decir, la misma música con diferente texto. De ello queda constancia en algunas de las partituras autógrafas. Podemos citar como ejemplo: la obra *Gozos a San José*, la cual contiene *particellas* de la misma obra con otra letra, bajo el título *Himno a Santo Tomás de Aquino* y *Gozos Santa Eduvigis*, otro caso es la *Misa de Pastorela (o pastoral)*, de Remigio Calahorra, que contiene una nota manuscrita que aclara «Esta Misa tiene variados tiempos pastoriles, puede cantarse en todas la Fiestas, arreglo de José Rosario Pacheco».

La orquesta de Pacheco, por lo general, tocaba con frecuencia en fiestas consagradas a la Virgen, dado la cantidad de obras dedicadas a ella. Por otra parte, tomaban gran importancia las celebraciones de los oficios de difuntos, lo que explica la versatilidad de esa agrupación.

Uno de los aspectos más importantes en la caracterización de esta agrupación es el análisis del formato instrumental. En cuanto a los medios sonoros que constituían la orquesta hay que destacar la introducción de instrumentos como eran: los timbales, figle, cornetín y trombón. Los cuales no formaban parte habitual del medio musical religioso sino que por lo general provenían de las orquestas de la ópera y sobre todo de las bandas de concierto. El aumento de instrumentos de viento metal se hizo habitual,

llegando a establecerse como regulares en la orquesta, como es el caso del trombón y el cornetín. Además de ello se incluyeron instrumentos que eran habituales en la música de concierto como las cuerdas incluyendo la flauta y el clarinete.

A partir del análisis de las obras que conforman el repertorio (ver Anexos III, 7) se verificó que la orquesta estaba formada generalmente por 3v (2T, B), Fl, 2Cl, Fg, Crn, Tp, Tbn, 2Vn, Vla, Cb y en menor medida los Tim, Vc, Org, Fi y Ob. Sin embargo, la utilización de estos medios sonoros no implicaba que todos formaran parte del mismo formato. Este podía variar en dependencia de diferentes factores: la situación socio-económica, la magnitud de la celebración o las idoneidades del oficio católico. Según las disposiciones de estos instrumentos en los diferentes repertorios religiosos se observa la organización de tres formatos instrumentales: una orquesta grande que podía estar distribuida de tres formas:

- 1) 3 voces (2T, B), Fl, 2Cl, Crn, Tp, Tbn y/o Fg 2Vn, Vla, Cb,
- 2) 3 voces, (Ti, T, B ó 2T, B), Fl, 2Cl, Crn y/o Tp, Fg y/o Tbn, Vn, Vla, Vc, Cb. A veces podían incluir Tim, Fi y Ob.
- 3) La otra distribución orquestal era más pequeña y estaba conformada de 3v (2T, B), 2Cl, Crn, Tbn, Vn, Cb, y a veces órgano.

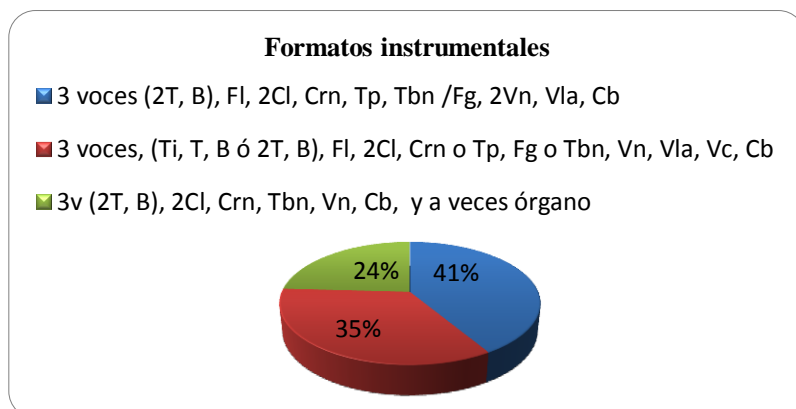


Gráfico N° 9. Formatos instrumentales en las obras del catálogo de la orquesta de José Rosario Pacheco

La pertinencia y selección de estos formatos variaba según las circunstancias, ya fuera de orden interno —según el oficio propio de la liturgia— o externo —en dependencia de la magnitud de la celebración— este último aspecto jugó un papel fundamental en la concepción del culto católico en La Habana, la sociedad marcaba, en cierta medida, la dinámica de la celebración y con ello la solemnidad que se le otorgaba a cada festividad en específico dentro del calendario litúrgico.

Al parecer una de las condicionantes principales para la conformación del formato instrumental de la agrupación estaba interrelacionada con la trascendencia de la

festividad y la estructura que concebía el director para amenizar dicha celebración. Por otra parte no se puede obviar la esencia de estas orquestas, y objetivo por el cual eran creadas, el hecho de ser contratadas pudo influir en el tamaño de la orquesta y en el formato de cada una de estas agrupaciones. Esta aseveración se confirma en los diferentes anuncios publicados en la prensa habanera. Ejemplo de ello se muestra en las fiestas dedicadas a la Virgen del Pilar, patrona de Aragón:

Los aragoneses residentes en La Habana celebrarán el domingo en la Merced solemnes cultos en honor de su excelsa patrona la Virgen del Pilar. Se cantará una famosa misa, la orquesta cuenta con sesenta profesores. El sábado por la tarde habrá salve. Se ha invitado a lo más distinguido de la buena sociedad habanera¹⁷⁵.

La fiesta religiosa que los aragoneses dedican a la virgen del Pilar, promete ser espléndida. El maestro Pacheco dirigirá la orquesta. El hermoso templo de la merced se decorará lujosamente. Lo más distinguido de nuestra sociedad asistirá a la fiesta. La Salve comenzará a las siete y media de la tarde del sábado: la fiesta del domingo es a las ocho de la mañana¹⁷⁶.

Otras de las cuestiones relacionadas con el ámbito social y que influían en la selección de un tipo de formato, eran las condiciones materiales que se encontrara el local en el cual se celebraría la fiesta, ya que en dependencia de la amplitud de este serían los músicos o el tipo de orquesta que asistiría a dicha celebración. Con respecto a ello el *Diario de la Marina* publica en la sección de *Noticias Religiosas*, durante dos años seguidos, un anuncio de José Rosario Pacheco en el cual refiere el 19 de noviembre de 1873 una disculpa por no llamar a todos los músicos para que conformaran la orquesta que tocaría en la fiesta de Santa Cecilia:

Fiesta a Santa Cecilia- debiendo tener efecto en el monasterio de Santa Teresa, en los días 21 y 22 del presente, una gran Salve y fiesta en honor de Santa Cecilia, virgen mártir, como patrona del divino arte de la música, advertimos por este medio a todos los señores profesores de música, que el motivo de no haberles hecho invitación para que tomaran parte en dichas funciones, según se acostumbra en otros países, es a causa de lo reducido del lugar que ocupará la orquesta en dicha iglesia. José R. Pacheco¹⁷⁷.

De ello se infiere que la orquesta no tenía un formato fijo sino que variaba según las necesidades y condiciones imperantes del momento. Sin embargo, existía un formato estándar, para el cual los compositores generalmente arreglaban y, además, componían. La orquesta de Pacheco es un ejemplo evidente de ello, esto se observa en las 56 obras

¹⁷⁵ *La Lucha. Diario Republicano*, 18 de octubre de 1887, Año 3, N° 238.

¹⁷⁶ *La Lucha. Diario Republicano*, 20 de octubre de 1887, Año 3, N° 240.

¹⁷⁷ *Diario de la Marina*, 19 de noviembre de 1873, Año 30, N° 265.

que conformaban su catálogo musical. Poseían mayor grandilocuencia aquellos repertorios litúrgicos como la misa y oficios de Difuntos. En el caso de los repertorios no litúrgicos, era usual el formato más pequeño con excepción de las obras dedicadas a Semana Santa, en la cual podían emplearse orquestas de grande formato, ejemplo de ello *Las siete palabras* de Cosme José de Benito.

De todos estos formatos el más usual era el que estaba conformado por: 3 voces (2T, B), Fl, 2Cl, Crn y/o Tp, Tbn y/o Fg, 2Vn, Vla, Cb, a veces Tim y Fi. De manera paralela, la musicóloga Franchesca Perdigón puntualiza en su tesis de licenciatura sobre Cratilio Guerra, —un músico que ejerció como maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba entre 1874 y 1878 y que vivió en la década de los ochenta en La Habana—. En la siguiente cita la autora comenta sobre las características de una obra compuesta de Guerra y que regala al cabildo:

Obsequiada a la Catedral de Santiago de Cuba —probablemente para congraciarse con los altos prelados de esta— al regreso de Cratilio Guerra de La Habana en 1891, es posible que la necesidad de impresionar haya influido en la considerable extensión de sus partes y en la proyección sonora que logra la magnitud de su formato instrumental: tres voces, dos clarinetes en do, flauta, dos trombones, un fígle, dos violines, una viola y un contrabajo. Todo ello, en correspondencia con la ocasión para la que fue destinada: la celebración el 25 de julio del día del apóstol Santiago, santo patrono de la ciudad¹⁷⁸.

Como se puede apreciar, hay una gran coincidencia en los medios sonoros señalados por la musicóloga y los que conforman el formato regular de la orquesta de José Rosario Pacheco. De ello se deduce que este tipo de instrumentación no solo era por una cuestión estética, en la cual el motivo impulsor no era de carácter experimental y por conveniencia personal, sino que formaba parte del escenario musical habanero de esa época. Esta realidad era determinante tanto para el medio profano como para el religioso. De ahí que, resulta imprescindible dilucidar a partir de qué referentes se seleccionaban los medios sonoros para entender la relación e influencia del medio profano en la actividad musical religiosa en La Habana de la segunda mitad del siglo XIX.

Hasta el momento, la historiografía marca la situación económico-social como principal gestor en la composición de las agrupaciones de aquel entonces, como refiere Miriam Escudero

¹⁷⁸ Francesca PERDIGÓN, *Cratilio Guerra Sardá (1835-1896). Maestro de Capilla en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesina de Licenciatura, La Habana, Instituto Superior de Arte, 2007, p. 50-51

El mayor formato que alcanza la orquesta se encuentra en el Himno de Antonio Guastavino, integrado por: dos violines, viola, violoncello, contrabajo, flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos cornetines, dos trompas, dos trombones y timbales, representativos de tres tipos de instrumentos: cordófonos, aerófonos y membranófonos. Es esta una orquesta de formato clásico con instrumentos por pares, donde los más comunes a todos los formatos son: violín y contrabajo, flauta y clarinete, y trompa y trombón. Este comportamiento se debe fundamentalmente a la escasez de instrumentistas, ya que no existe todavía, en el siglo XIX, respaldo de una enseñanza musical diversificada. Incluso las obras de compositores extranjeros para gran formato que integran el catálogo de La Merced, aparecen en muchos casos reducidas por orquestadores cubanos a un formato más pequeño¹⁷⁹.

Sin embargo, a partir de la revisión de las fuentes periódicas de esta etapa se puede vislumbrar que además de este aspecto, existen otras razones que determinaban la constitución del formato orquestal. El motivo esencial para tal distribución era la funcionalidad y factibilidad de la orquesta, es decir, el propósito esencial era conformar una agrupación que permitiera la versatilidad de los músicos en los diferentes espacios musicales de la ciudad. Para explicar esta hipótesis es preciso señalar y comparar el formato representativo de la músicaailable a mediados del siglo XIX, las llamadas orquestas típicas, y el de la música religiosa católica. Con este análisis podremos verificar si existía relación o influencia del medio profano.

En una de las secciones del periódico *La Fraternidad* hay un comentario acerca del danzón y la orquesta que lo interpretaba, «Gimen los violines, los clarinetes gorguean como ruiseñores, ronca el contrabajo, suena gravemente el trombón, chilla el cornetín que se mete en los oídos como serpentina de fuego, guataquean¹⁸⁰ los timbales y rasca el güiro con aspereza de chicharra. ¡Es un danzón!»¹⁸¹.

Al comparar los medios sonoros de la orquesta típica o de viento y la orquesta de Pacheco, se puede observar que hay muchas coincidencias en los medios sonoros que conformaban estas agrupaciones. Las diferencias estaban determinadas por algunos instrumentos que imprimían el carácter sacro o profano según la funcionalidad de cada obra para los distintos medios para los cuales fueron creadas.

¹⁷⁹ Miriam ESCUDERO, *El archivo de música...*, p. 97.

¹⁸⁰ El término guataquear en la sociedad cubana tiene varias acepciones: alude a la acción de adular interesadamente a una persona, también refiere a la acción de limpiar un terreno con una guataca. En la música la guataca se utilizó como instrumento de percusión empleado sobre todo en los géneros de músicaailable y la interpretación de este instrumento se llamó guataquear.

¹⁸¹ *La Fraternidad*, 16 de agosto de 1891, Año VI, N° 276.

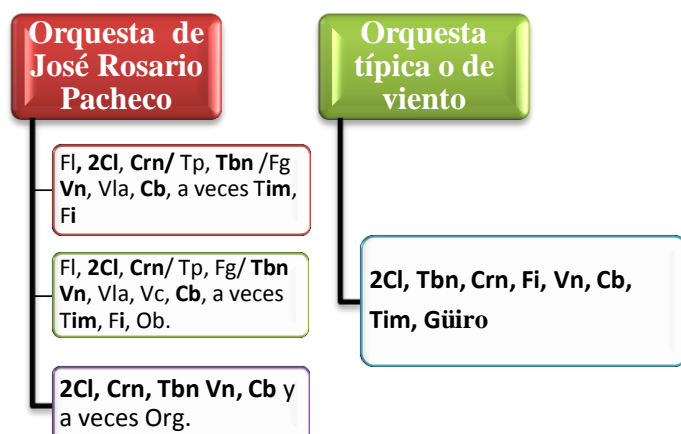


Gráfico N° 10. Comparación entre el formato instrumental de la orquesta típica o de viento y la orquesta de José Rosario Pacheco

Como se pudo observar en el gráfico anterior la orquesta de José Rosario Pacheco estaba compuesta por instrumentos que a la vez conformaban la orquesta típica o de viento. A partir del análisis de los medios sonoros, del formato y de los anuncios de las publicaciones periódicas se puede inferir que esa orquesta, por lo general, mantenía un formato muy cercano a la orquesta típica, encargada de interpretar la músicaailable. Esta es una de las causas que nos inducen a concluir que este fenómeno fue uno de los tantos que se establecieron como una vía de solución que los músicos experimentaron en correspondencia con la situación socio económica.

Como se había mencionado en el epígrafe anterior, muchas de las orquestas que acompañaban las festividades religiosas católicas también ejercían como orquesta de músicaailable, y en ocasiones de manera alterna, como parte de una misma celebración. Esto significa que la orquesta de Pacheco no fue exclusiva de estas características. Para confirmar esta hipótesis es necesario citar un ejemplo que nos permitan visualizar de una manera clara y concisa la organización de estas celebraciones así como la función de estas orquestas en dichas solemnidades. Relacionado con esto el *Diario de la Marina* refiere en una de sus secciones, el programa de la fiesta dedicada al patrono del pueblo Jesús Nazareno de los Palacios:

Iglesia parroquial de Jesús de Nazareno de los Palacios- La comisión encargada de los festejos en celebración del Santo Patrono de este pueblo, ha acordado el siguiente programa: mayo 2- Por la tarde se rezará el Santo Rosario, se cantará una solemne Salve y a continuación se quemarán los vistosos fuegos artificiales. Idem 3- Misa solemne en la que predicará el ilustrado Pbro. Sr. D. Rafael A. Toymil. Idem 4- Misa solemne, y por la tarde se rezará el santo Rosario y se cantará una solemne salve. Idem 5- Misa solemne, y por la tarde saldrá la procesión según el orden del año anterior, y a continuación se quemarán vistosos fuegos artificiales. En estas funciones religiosas

como también en los bailes de los días 3, 4 y 5 y la diana del día 3, tocará la popular música de D. José Pérez Esquivel, conocido por Joseito¹⁸².

La génesis de la situación musical en La Habana del XIX, devino de la concepción del músico como un profesional de servicio. Por tanto, la música era vista como un oficio que, por lo general, era interpretado por personas pertenecientes a las capas populares. Sobre esto, Barcia comenta:

La mayor parte de las actividades del sector de los servicios y de los trabajos artesanales habían estado durante siglos en manos de las capas negras y mestizas [...], en tanto profesiones como las de sastre, músico o dentista eran desempeñadas por individuos pertenecientes a este estamento desde el siglo XVIII¹⁸³.

La música como sustento económico propició, en parte, la movilidad del músico, no solo en diversos espacios artístico-musicales, sino en lo social. Muchos de estos artistas mejoraron su condición de vida gracias al reconocimiento y gratificación de su trabajo. Esto conllevó a que aumentaran las orquestas en ese período y que en ocasiones formaran parte tanto de las celebraciones profanas como religiosas.

Estas celebraciones religiosas, como se he referido, no solo ocurrían en espacios sacros, sino que una de las características principales de estas fiestas era la alternancia entre los eventos profanos y los religiosos. De ahí que las fiestas no estaban divididas según el ambiente o el medio, sino que en una misma festividad se entrelazaban hechos de diversas procedencias. La orquesta pasaba a ser uno de los elementos que conectaba estos dos universos tan diferentes entre sí. De todo esto se deduce que el tipo de formato para el cual estaba arreglada la obra debía encontrarse estrechamente relacionado con la orquesta que interpretaba las danzas, ya que era la misma agrupación quien amenizaba los dos actos.

¹⁸² *Diario de la Marina*, 28 de abril de 1878, Año 39, N° 39.

¹⁸³ María del Carmen BARCIA, *Capas populares...*, p. 22.

CONCLUSIONES

La caracterización de la actividad musical en los espacios religiosos de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX estuvo determinada por varios aspectos desarrollados en el transcurso de la investigación. Estos se interconectaron con el objetivo de lograr un análisis integrador del objeto de estudio.

1. El contexto histórico
2. Los espacios religiosos
3. La cuestión centro-periferia
4. La producción, circulación y recepción de los repertorios
5. Los músicos

El contexto religioso habanero decimonónico estuvo estrechamente relacionado con los avatares y acontecimientos de la metrópoli, matizado por las continuas guerras, los procesos de desamortización y el Concordato entre España y el Vaticano en 1851. Sin menospreciar los sucesos internos que se fueron dando en el país como parte de la consolidación de la conciencia nacional.

En principio, la actividad musical estuvo determinada por los espacios religiosos existentes en la isla y especialmente en la capital. Tanto la catedral como el resto de los centros religiosos interactuaron entre sí, dado la movilidad de los músicos y circulación de repertorios. Estos eran contratados para participar en las distintas festividades organizadas por instituciones a las que no estaban ligados de manera permanente. Estos espacios religiosos constituyeron por una parte, el principal sustento económico de los músicos y por otro, conformaron la actividad musical religiosa de la ciudad.

No se puede desdeñar la importancia que adquirió en la circulación y recepción de los repertorios musicales la noción de centro-periferia. Hay que tener en cuenta que aun cuando los músicos establecieron vínculos con la mayoría de los espacios de la ciudad, la principal fuente de trabajo estuvo supeditada a la zona céntrica de la capital, conocida como la antigua Habana Intramuros. Aunque también es necesario puntualizar que esta noción de Centro y Periferia es flexible, ya que a medida que creció la ciudad se fueron generando nuevos focos culturales —como es el caso de los municipios como Regla y Guanabacoa— que permitieron por una parte mayor actividad cultural y por otra, nuevas posibilidades de trabajo para los músicos.

Esta movilidad de entre los centros religiosos también propició la circulación de los repertorios musicales. La proliferación de casa editoras a mediados del siglo XIX,

así como la copia e intercambio de las obras entre los mismos músicos y la composición por encargo fueron algunos de los elementos que modificaron y constituyeron el proceso de producción, circulación y recepción de los repertorios en el panorama musical de la ciudad.

El templo no solo simbolizó la casa de Dios como un lugar sagrado y meditativo, sino que figuró como uno de los centros más influyentes en la cultura local habanera de esta etapa, en relación a la música de concierto. En las iglesias se interpretaron las obras más conocidas del repertorio religioso europeo y de los compositores más importantes del siglo XIX, sobre todo de España e Italia.

El repertorio de la capilla de música de la Catedral y el resto de las iglesias habaneras —ubicadas en los fondos del archivo de la iglesia de la Merced— indican la existencia de compositores representativos en la ámbito musical religioso decimonónico. Alguno de ellos son Hilarión Eslava, Epifanio Martínez, Francisco Andreví, Cosme José de Benito, Juan Bros, por solo citar algunos. Si bien esto no significa que todos fueran interpretados, es evidente que eran conocidos por los músicos y directores de orquesta y que de alguna manera influyó en el paisaje sonoro-religioso habanero. Por otro lado no se puede dejar de destacar la selección de cada una de estas obras y los arreglos que los músicos hicieron en dependencia del contexto, función y necesidades del medio.

La interrelación de los músicos con los diferentes espacios así como las redes que establecieron entre ellos es de vital importancia para entender su carácter determinante en la conformación del contexto musical religioso habanero. El estudio de las agrupaciones que conformaron el quehacer musical habanero muestra el alto nivel profesional que poseían los músicos. Estos debían de ser capaces de desdoblarse en escenarios de disímiles características y en los cuales asumían diferentes roles, no solo como músicos de atril sino a cargo de sus propias orquestas.

Investigar estos centros religiosos y la circulación de los músicos, nos brindó la posibilidad de visualizar la orquesta como un espacio en el que confluyeron personalidades que a su vez interactuaban con disímiles escenarios. Y con ello entender los vínculos y entramados sociales en sus diferentes acciones socio-musicales. De este modo contribuyó a representar algunos de los conectores que existieron entre el medio religioso y profano de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX.

También se hace necesario puntualizar en algunos de los elementos, que aun cuando se es consciente de su importancia en la reconstrucción histórica del objeto de estudio

no se han tratado con profundidad. Este trabajo de fin de máster permitió sentar las bases para un próximo estudio de doctorado en el cual se indagarán con más exactitud estos aspectos que son imprescindibles para tener una noción integral de la actividad musical en La Habana en la segunda mitad del siglo XIX.

1. Continuar la localización documental, en especial en los fondos del Archivo Histórico Nacional, la Biblioteca Nacional de España, así como la Catedral de Badajoz. Esto tal vez no permita reconstruir la actividad musical de Francisco Martínez en su período de estancia en España y complementarlo con el presente estudio.
2. Iniciar un análisis musical detallado del repertorio musical de Francisco de Asís Martínez, José Rosario Pacheco, José Mauri y otras obras que conforman el catálogo de música religiosa de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX
3. Establecer una comparación entre los repertorios de la época, tanto cubanos como españoles y europeos.
4. Profundizar en el proceso de circulación y recepción de las obras a través de la comercialización musical y su relación con la metrópoli en este período.
5. Ahondar en la interrelación con otros espacios tales como: la música de salón, el teatro (ópera y zarzuela) y la formación musical de las sociedades así como su influencia en la música religiosa en La Habana decimonónica.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULHON, Maurice y VERGER, Eduard J, «Clase obrera y sociabilidad antes de 1848» [en línea] en *Historia Social*, N° 12, 1992, p. 141-166.
- ARÓSTEGUI, Julio, *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica, 2001.
- BARBIERI, Francisco Asenjo, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles* (Legado Barbieri), en Emilio CASARES (ed.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.
- BARCIA, María del Carmen, *Élites y grupos de presión Cuba 1868-1898*, La Habana, Ciencias Sociales, 1998
- _____, *Una sociedad en crisis: La Habana finales del siglo XIX*, La Habana, Ciencias Sociales, 2000.
- _____, *Capas populares y modernidad en Cuba (1878-1930)*, La Habana, Ciencias Sociales, 2009.
- BARCIA, María del Carmen, Eduardo TORRES-CUEVA, 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.
- CAICEDO Y ROJAS, José, «Estado actual de la musicología en Bogotá» en *Musicología en Colombia: una introducción*. Vol. 5. Bogotá, Univ. Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2001.
- CALERO MARTÍN, J. y Luis, VALDÉS QUESADA, *Cuba musical*, La Habana, Molina y Co, 1929.
- CAÑIZARES, Dulcila, *La música sacra en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
- CARREDANO, Consuelo y Victoria, Eli, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- CASALES, Julio Cesar, «El concepto de grupo psicosocial y el proceso de su organización» en *Conocimientos básicos de la Psicología Social*, La Habana, Félix Varela, 2009.

- CASARES, Emilio y Celsa ALONSO, *La música española en el siglo XIX*, Asturias, Ed. Universidad de Oviedo, Servicios de Publicaciones, 1995.
- CASARES, Emilio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- DE LA TORRE MOLINA, María José, «Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España: el caso de la catedral de Málaga» en *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 201, p. 237-286.
- ELI, Victoria, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- ESCUADERO, Miriam, *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y Catálogo*, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas, 1998.
- _____, *Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Repertorio litúrgico*. La Habana, Ediciones Boloña, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 2013. T. IX
- FALLARERO, Claudia, *Juan París. Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845) Villancicos de Navidad*, 2 vols., La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 2011.
- GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Pilar, «La “sociabilidad” y la historia política» en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [En línea], 20 de febrero de 2008. <<http://nuevomundo.revues.org/24082>>, [Consultado 24/05/2016]
- HERNÁNDEZ BALAGUER, Pablo, *Catálogos de la música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del museo Bacardí*, La Habana, Letras Cubanas, 1979.
- _____, *El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos*. La Habana, Letras Cubanas, 1986.
- ITURRIA, Miguel, *Los españoles en la cultura cubana*, Sevilla, Renacimiento, 2004.
- KLEINBERG, Ethan «Back to where we've never been: Heidegger, Levinas, and Derrida on tradition and history» en *History and Theory*, vol. 51, Nº 4, 2012, p. 114-135.
- LÓPEZ, J. Marín. «Por ser como es tan excelente música: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México», en *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, ed. JJ Carreras and MA Marín, 2004, p. 209-226.

- LÓPEZ, Javier Marín, «Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (siglos XVII-XIX)» en *Príncipe de Viana*, vol. 67, Nº 238, 2006, p. 425-458.
- LÓPEZ-CALO, José, «Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España» en *Príncipe de Viana*. LXVII/ 238: 577-607, 2006
- _____, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, ICCMUC, 2012.
- MACÍA DE CASTELEIRO, María, *La Música Religiosa En Cuba*, La Habana, Ucar García, S. A, 1956.
- MARÍN, Miguel Ángel, «Contar la Historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana» en *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, vol. 7, no 2, 2014, p. 10-30.
- _____, «La difusión de la música desde una perspectiva transcultural», en J. J. Carreras y M. Á. Marín (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, p. 163-68.
- MYERS, Jorge, «Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860», [en línea] en *Devoto*, F. y Madero, M., *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus T. I, 1999. <<http://biblioteca.cefyl.net/node/12957>> [Consultado 24/05/2016]
- MYERS, Sandra «Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música» en *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, Nº 1, 2005, p. 80.
- MUSRI, Fátima, «Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música», en *Revista del Instituto Superior de Música*, Nº 14, 2013, pp. 51-72.
- ORDIÑANA GIL, María, «Oficio y Misa de Difuntos de Francisco Andreví Castellá (1786-1853) en el contexto de las Exequias Reales españolas del Siglo XIX.» María Teresa Ferrer Ballester, dir. Tesis Doctoral. Universidad católica de Valencia San Vicente Mártir, 2016.
- PEARCE PÉREZ, Margarita, *La orquesta de José Rosario Pacheco (1864-1890)*, tesina de grado, Miriam Escudero, directora. Departamento de Musicología, Universidad de las Artes, ISA, 2013.
- _____, *Análisis crítico de las fuentes documentales relativas a los capítulos III, V y IX del libro La Música en Cuba de Alejo Carpentier*, [inédito] La Habana, Fundación Alejo Carpentier, 2014.

PERDIGÓN, Francesca, *Cratilio Guerra Sardá (1835-1896). Maestro de Capilla en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesina de Licenciatura. Miriam Escudero, directora, La Habana, Instituto Superior de Arte, 2007

_____, *Cratilio Guerra. Santiago de Cuba (1835-1896)*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 2011.

QUEVEDO, Willian Alfredo Chapman, «Formas de sociabilidad política en Popayán, 1832-1853» [en línea] en *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, vol. 18, N° 2, 2013, p. 321-353. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=407539694004>> [Consultado 24/05/2016]

RAMÍREZ, Serafín, *La Habana artística. Apuntes históricos*, La Habana, Imprenta del E.M. de la Capitanía General, 1891.

SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986.

SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, «Cosme José de Benito, maestro de la Real Capilla del Escorial, y su Ofertorio para la festividad de la Inmaculada Concepción» en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2005. p. 1247-1268.

SANHUESA FONSECA, María, «Resonancias del Motu Proprio en la diócesis de Oviedo: la capilla catedralicia y el Seminario Conciliar» en *Recerca musicològica*, N° 16, 2006, p. 177-201.

SEGREGO, Rigoberto, *Iglesia y nación en Cuba*, Santiago de Cuba, Oriente, 2010.

SOLÍS, Carmelo, *Catedral de Badajoz* [en línea]. <<http://goo.gl/CskzDe>> [Consultado el 02/02/2016].

VELÁZQUEZ, Alejandro y Norman, AGUILAR, *Manual introductorio al análisis de Redes sociales. Manual de centralidad* [en línea]. <<http://goo.gl/JZTPd>> [Consultado en 07/04/2016].

VERA, Alejandro, «La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú (siglo XVIII)», *Anais do SIMPOM*, vol. 3, N° 3, 2015.

VIRGILI, María Antonia, «La música religiosa en el siglo XIX español», en *Revista Catalana de Musicología*, Núm. II, 2004. P. 181-202.

_____, «Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del Motu Proprio en España» en *Revista de musicología*, XXVII/1: 24-43, 2004, p. 189-190.

_____, «El Canto Popular Religioso y la Reforma Litúrgica en España (1850-1915)» en *Aisthesis*, N° 47, 2010, p. 178-179.

FUENTES CONSULTADAS

1. FUENTES DOCUMENTALES

«Informe de las tareas artísticas y literarias del Liceo de La Habana» Habana, Imprenta del gobierno, 1845. [En línea] <<https://goo.gl/Dyqq8T>> [consultado el 11/05/16]

BAC, AC, 20 de marzo de 1856.

BAC, AC, 29 de marzo de 1857.

HAC, carpeta 37. *Nómina del personal, dotación y obligaciones de la capilla de música de la Santa Iglesia Catedral de La Habana. 1853*

HAC, carpeta 6, «Oposición para la plaza de maestro de capilla de la Catedral de La Habana», 3 de mayo de 1861.

HAC, Carpeta 16. «Carta de Francisco de Asís Martínez para oposición de maestro de capilla», 21 de febrero de 1861.

HAC, Carpeta 11. «Carta de Juan Bautista Cirártegui sobre los ejercicios de oposición para la plaza de maestro de capilla», 6 de mayo de 1861

HAC, Carpeta 12. «Carta de Juan Casamitjana sobre ejercicios de oposición para Maestro de capilla», 5 de mayo de 1861.

HAC, Carpeta 7. «Carta de Francisco Martínez en la cual se niega ser sustituto de José Trespuentes». 29 de mayo de 1861.

HAC. Carpeta 4. «Reforma de la capilla de música por Francisco de Asís Martínez», 18 de enero de 1869.

HAC, carpeta 35. *Documentos de Francisco de Asís Martínez*. «Carta de Anselmo López a Francisco de Asís Martínez sobre la ausencia a la capilla», 30 de agosto de 1871.

HAC, Carpeta 35. *Documentos de Francisco de Asís Martínez*. «Carta de Francisco de Asís Martínez sobre sustitución de Agapito Peña», 26 de diciembre de 1871.

HAC, Carpeta 1. «Carta de Francisco de Asís Martínez sobre el archivo de la catedral», 6 de marzo de 1872.

HAHA, Leg.1, Exp. 1, *Obligaciones del organista*. 185?

- HAHA, Leg. 4, Exp. 6. *Sobre oposición a las plazas de organistas de las Yglesias, cuya nota se halla a la foja 3ª de este expediente.*
- HAHA, Leg. 7. *Sobre comunicaciones con el Yllmo Sr. Dean y Cabildo Catedral.*
«Fallecimiento del maestro de capilla Domingo Montejo», 7 de septiembre de 1861.
- HAHA, *Expediente personal del presbítero Francisco de Asís Martínez.*
- HAHA. Leg. 1, Exp. 5 *Oficios del Muy Venerable Cabildo Ecclesiastico*, 23 de marzo de 1809.
- HAHA, Leg. 1, Exp. 5, *Oficios del Muy Venerable Cabildo Ecclesiastico*, 24 de octubre de 1809.
- HAHA, AC, 23 de diciembre de 1808, 207r.
- HAHA, AC, 16 de abril de 1861, fol. 194r-194v. «Sobre ejercicios de oposición para la plaza de maestro de capilla», fol. 194v.
- HAHA, AC, AC, 27 de mayo de 1861, fol. 197r-197v. «Nombramiento de José Trespuentes maestros de capillas con condiciones». Fol. 197v
- HAHA, AC, 11 de junio de 1861, fol. 198v-199r. «Nombramiento a Agapito Peña como sustituto de José Trespuentes como maestro de capilla», fol. 199.
- HAHA, AC, 29 de julio de 1862. fol. 224r-225r. «Fallecimiento de José Trespuentes y sustitución por Agapito Peña», fol. 224v-225r.
- HAHA, AC, 3 de octubre de 1862, 231v-232r. «Nombramiento a Francisco de Asís Martínez como maestro de capilla», fol. 231v-232r.
- HAHA, AC, 25 de junio de 1865, p. 13-15. «Queja del cabildo sobre los músicos de la capilla que faltan a las festividades», p. 14-15.
- HAHA, AC, 11 de julio de 1865, fol. 15r-18r. «Juan Luna organista sustituto de Juan Cirartegui», fol. 17r-18r.
- HAHA, AC, 25 de octubre de 1867. P. 135-136. «Propuesta para nombramiento de Juan Luna como organista en propiedad», p. 136.
- HAHA, AC, 6 de septiembre de 1864. Fol. 276r-276v. «Nombramiento de 1er violín», fol. 276r.
- HAHA, AC, 5 de febrero de 1869. p. 192-193. «Separación de los 2 tenores de la capilla por ir estar en una compañía de ópera», p. 193.

- HAHA, AC, 3 de agosto de 1869. p. 207-209. «Reducción del presupuesto para la capilla de música», p. 208.
- HAHA, AC, 28 de septiembre de 1869. p. 215- 216. «Respuesta de Agapito Peña», p. 216.
- HAHA, AC, 10 de noviembre de 1871. p. 251-252. «Renuncia de Alejandro Lorenzana a la capilla de Música», p. 252
- HAHA, AC, 3 de enero de 1872. p. 254-255. «Sobre el nombramiento de 1º contralto y 2º tenor», p. 255.
- HAHA, AC, 9 de febrero de 1872. p. 257-258. «Composición de los fuelles del órgano por Agapito Peña», p. 257-258.
- HAHA, AC, 10 de noviembre de 1871. p. 251-252. «Despido del primer Fagot, Francisco Portillo, por indisciplina», p. 252.
- HAHA, AC, 17 de febrero de 1872. p. 258-259. «Sueldo de los miembros de la capilla de música», p. 258.
- HAHA, AC, 10 de abril de 1872. p. 263-264. «Solicitud de licenciad e Francisco Martínez para viajar a la península», p. 264.
- HAHA, AC, 14 de mayo de 1872. p. 264-265. «Aceptación de la reforma y plantilla de la capilla de música», p. 265.
- HAHA, AC, 28 de septiembre de 1872. p. 269-270. «Francisco Portillo vuelve a la plaza de fagot luego de aceptar su arrepentimiento», p. 269-270.
- HAHA, AC, 21 de marzo de 1876. p. 326. «Renuncia de Francisco de Asís Martínez a la capilla de música».
- HAC, Carpeta 2. «Carta de Francisco de Asís Martínez, problemas con el coro y las contestaciones en las celebraciones», 1 de mayo de 1874.
- SBEC, A-133 *Reclamación al cabildo por descuento del sueldo, hecha por Joaquín Gavira.*
- SBEC, A-059, *Autos obrados sobre la erección de la Capilla de Música de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de La Habana, 1796, 9v.*
- SBEC, A-063, *Plan de las Voces e Ynstrumentos de que debe componerse la capilla de música, 27 de febrero de 1797. 39r-39v.*
- SBEC, A-118, *Plan de voces e instrumentos de que deve componerse el Coro de Música de la Santa Yglesia Catedral de la Havana.*

SBEC, A-126, *Expediente formado para la provisión en propiedad de la plaza de maestro de la capilla de música vacante por fallecimiento de D. Manuel Lazo.*

SBEC, A-130 *Solicitud y memorial enviado al cabildo por el maestro José Francisco Rensoli.*

2. FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Diario de la Marina, 26 de enero de 1864 Año 21, N° 21.
Diario de la Marina, 15 de julio de 1865, Año 22, N° 167.
Diario de la Marina, 20 de julio de 1865 Año 22, N° 179.
Diario de la Marina, 25 de agosto de 1865 Año 22, N° 202.
Diario de la Marina, 28 de julio de 1866, Año 23, N° 169.
Diario de la Marina, 23 de enero de 1867 Año 24, N° 15.
Diario de la Marina, 18 de abril de 1867, Año 24, N° 93.
Diario de la Marina, 1 de febrero de 1868, Año 25, N° 22.
Diario de la Marina, 23 de septiembre de 1869 Año 26, N° 227
Diario de la Marina, 10 de abril de 1870, Año 27, N° 86
Diario de la Marina, 17 de abril de 1870, Año 27, N° 91.
Diario de la Marina, 18 de enero de 1871 Año 28, N° 15.
Diario de la Marina, 5 de septiembre de 1871, Año 28, N° 211.
Diario de la Marina, 19 de septiembre de 1872, Año 29, N° 226.
Diario de la Marina, 12 de diciembre de 1872, Año 29, N° 292.
Diario de la Marina, 24 de diciembre de 1872, Año 29, N° 303
Diario de la Marina, 27 de diciembre de 1872, Año 29, N° 308.
Diario de la Marina, 20 de marzo de 1873, Año 30, N° 68
Diario de la Marina. 27 de abril de 1873, Año 30, N° 100
Diario de la Marina, 19 de julio de 1873, Año 30, N° 170
Diario de la Marina, 19 de noviembre de 1873, Año 30, N° 265.
Diario de la Marina, 24 de diciembre de 1874, Año 31, N° 306
Diario de la Marina, 28 de marzo de 1875, Año 36, N° 74.
Diario de la Marina, 27 de mayo de 1875, Año 36, N° 126.
Diario de la Marina, 23 de junio de 1876, Año 37, N° 150
Diario de la Marina, 26 de enero de 1877, Año 38, N° 22.
Diario de la Marina, 28 de abril de 1878, Año 39, N° 39.
Diario de la Marina, 7 de junio de 1878, Año 39, N° 131.
Diario de la Marina, 27 de junio de 1879, Año 40, N° 143.
Diario de la Marina, 17 de agosto de 1879, Año 40, N° 184.
Diario de la Marina, 24 de noviembre de 1880, Año 41, N° 237
Diario de la Marina, 30 de mayo de 1883, Año 44, N° 127.
Diario de la Marina, 26 de octubre de 1883, Año 44, N° 255.
Diario de la Marina, 2 de mayo de 1885, Año 46, N° 102.
Diario de la Marina, 11 de julio de 1890, Año 50, N° 161.
La Fraternidad, 16 de agosto de 1891, Año VI, N° 276.
Gaceta oficial de La Habana, 1 de junio de 1864, N° 129.
Gaceta oficial de La Habana, 4 de noviembre de 1864, N° 263.

Gaceta oficial de La Habana, 16 de noviembre de 1864, N° 273;
Gaceta oficial de La Habana, 4 de abril de 1865, N° 79.
Gaceta oficial de La Habana, 11 de abril de 1865, N° 85.
Gaceta oficial de La Habana, 13 de junio de 1865, N° 139.
Gaceta oficial de La Habana, 29 de septiembre de 1865, N° 232.
Gaceta oficial de La Habana, 20 de octubre de 1865, N° 251.
Gaceta oficial de La Habana, 17 de noviembre de 1865, N° 274.
Gaceta oficial de La Habana, 31 de diciembre de 1865, N° 313.
Gaceta oficial de La Habana, 3 de febrero de 1866, N° 29.
Gaceta oficial de La Habana, 30 de mayo de 1866, N° 128.
Gaceta oficial de La Habana, 13 de noviembre de 1966. N° 273.
Gaceta oficial de La Habana, 14 de abril de 1867, N° 90.
Gaceta oficial de La Habana, 14 de septiembre de 1867, N° 220.
Gaceta oficial de La Habana, 18 de diciembre de 1867, N° 301.
Gaceta oficial de La Habana, 2 de abril de 1868, N° 81.
Gaceta oficial de La Habana, 5 de abril de 1868, N° 84.
Gaceta oficial de La Habana, 6 de septiembre de 1868, N° 210.
Gaceta oficial de La Habana, 21 de marzo de 1869, N° 71.
Gaceta oficial de La Habana, 22 de septiembre de 1869, N° 238.
Gaceta oficial de La Habana, 5 de octubre de 1872, N° 239
La Lucha. Diario Republicano, 28 de julio de 1886, Año II, N° 172.
La Lucha. Diario Republicano, 18 de octubre de 1887, Año 3, N° 238.
La Lucha. Diario Republicano, 20 de octubre de 1887, Año 3, N° 240.
La Lucha, Diario Republicano, 17 de abril de 1888, Año IV, N° 88
Revista Católica, 7 de junio de 1879 Año VII, N° 17
Revista Católica, 20 de septiembre de 1879 Año VII, N° 32
La verdad católica, 7 de diciembre de 1862, T. XIII
La verdad católica, 5 de febrero de 1865, T. XVI.
La verdad católica, 3 de junio de 1866, T XVII.
La verdad católica, 5 de agosto de 1866, T XVII.

ANEXOS I: DOCUMENTALES

Nº 1. Lista de los integrantes de la orquesta de José Rosario Pacheco.

De José Rosario Pacheco, el archivo posee composiciones, instrumentaciones, arreglos y copias fechadas entre 1871 y 1911. En una de estas partituras manuscritas quedaron plasmados como constancia histórica, los músicos que integraban la orquesta en 1875:

Orquesta	Voces
Francisco Rendón- violín	José Mauri- tiple
J. Basmarde- idem	Pedro Nolasco- tenor
F. Redondo- idem	J. Nadal- tenor
[Raimundo]. Valenzuela- viola	Simón de Armas- bajo
F. Agut- Contrabajo	Antonio Guerra- barítono
C. Alarcón- violoncello	José Rosario Pacheco- director
P. Alfonso- flauta	
[Rafael]. 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- trambón	

Nº 2. Nómina de las personas de que se componen la Capilla de música de esta Santa Iglesia Catedral y sus dotaciones anuales. 1853

Maestro de Capilla interino. _ D. Joaquín Gavira.....	800
Primer tenor. _ D. José Baster.....	297
Idem 2º. _ Presbítero D. Francisco Alfaya....	249
Primer bajo. _D. Francisco Quintana y Puig.....	297
Ídem 2º. _D. Juan Bautista Ramón.....	249
Primer contralto. _D. Ramón Gasque.....	297
Ídem 2º. _D. Agapito Peña.....	249
Primer tiple. _D. Ramón Anacleto Gasque.....	204
Idem. 2º. _D. Manuel Gasque.....	204
Ídem. 3º. _D. Manuel Ayguabella.....	204
Ídem. 4º. _D. Pablo Batle.....	204
Primer violín. _D. Joaquín Gavira.....	213
Ídem 2º. _D. Salvador Palomino.....	213
ídem 3º. _D. Elías de Alfaro.....	153
ídem 4º. _Antonio Batle.....	153
Primer clarinete y flauta. _ D. Joaquín Rojas.....	177
Ídem. 2º. _D. Juan López.....	153
Primer trompa. _ D. José Tabela.....	153

Ídem. 2º. _ D. Juan Gutierrez.....	153
Contrabajo. _D. José Sierra.....	189
Violonchelo. _D. Francisco Luis Jorge.....	177
Primer fagot y fígle. _D. Evaristo Diez.....	288
Ídem 2º. _ D. Manuel Martínez.....	288
Suma _____	5528
Para papel y música _____	72
Total _____	5600 ¹⁸⁴

Nº 3. Obligaciones del organista. Agosto/185?

1ª Cuidar de ser muy exacto en asistir y oficiar por si mismo y ayudado de otro las misas cantadas en todos los domingos y fiestas de guardar, sus vísperas y las salves en los sábados de todo el año y en todos los días de la Cuaresma con sus domingos, a la hora fija que diere el Párroco o Presidente de la Iglesia, el Jueves Santo, Sábado de Gloria, maitines y misa en la noche de la Navidad les debe celebrarse solemnemente.

2ª. Tocar el órgano en las vísperas de dichos días y en los maitines de la noche buena alternando con las voces en los himnos, cánticos y salmos y dando el punto o tono correspondiente al cantor o cantores que hayan de entonarlos, siendo laudable que uno de ellos diga en voz inteligible el versículo del cántico o salmo, o estrofa del himno que figura cantar el órgano. Así mismo en la misa los Kiries y Gloria in excelsis Deo 2º acabada de que sea de cantar la epístola, cuidando de concluir en nota correspondiente a la entonación del Tracto o gradual que se ha de cantar inmediatamente después: 3º el ofertorio: 4º al Santus: 5º al elevar la Hostia y caliz consagrados, pero con un sonido más grave y dulce: 6º al Agnus Dei: y 7º al ite, misa est. hasta el fin de la misa.

3ª No tocar el órgano en las misas de los cuatro domingos de Adviento excepto en el 3º cuyo introito empieza por la palabra latina Laudate “Alegraos” ni tampoco en los de Cuaresma exceptuando el cuarto cuyo introito da principio por la palabra laetare “alegrate” las cuales se oficiarán solamente con el canto del mismo modo no hará uso del órgano en las misas y los oficios de difuntos, ni los maitines del Miércoles, Jueves y Viernes de semana mayor, y si únicamente del canto llano o también de orquesta para los cuales oficios y maitines recomendamos al organista adquiera coplas de las excelentes composiciones archivadas en las de las Catedrales de la península y particularmente las del Sr. Pbro. Mtro. Doyagüe en la de Salamanca; ni tampoco en el versículo Te ergo que sumus, del himno Te Deum; ni en el tantum ergo Sacramentum, cuando el Sacramento este sobre el altar, los cuales deben ser cantados por el coro únicamente, así como otros que el estudio de las rúbricas hará conocer al organista. Mientras se canta el Credo, no se toca el órgano: tolerase no obstante el uso de un registro suave que no impida a los fieles oír clara y distintamente las palabras del Credo.

4ª. Enseñanza gratuitamente a cuatro niños de buena voz y oído músico que el mismo organista puede elegir, el canto llano y aun el figurado, y a los ordenados de prima tonsura y menores adscritos a la Iglesia respectiva a los residentes accidentalmente en ellas que están obligados a existir y a servir en los oficios divinos

¹⁸⁴ HAC, carpeta 37. *Nómina del personal, dotación y obligaciones de la capilla de música de la Santa Iglesia Catedral de La Habana. 1853*

5ª En las Iglesias parroquiales en que exista Archicofradía del Santísimo Sacramento que contribuya con alguna cantidad fija mensual a la dotación del organista como sucede en las del Espíritu Santo y Nuestra Señora de Guadalupe de esta capital, es obligado a tocar y oficiar en las funciones religiosas propias de ella, que son misa de renovación todos los jueves, himnos en todos los domingos terceros, misa y procesión del Jueves Santo, ídem en los tres días de Carnaval, domingo de Resurrección, visita de enfermos y Corpus Christi.

6ª Cuidar diligentemente de no tocar ni cantar ni permitir que se toque o cante cosa alguna o menos pura ni aun profana que además de ser indigna de la santidad del templo, pueda excitar en el ánimo de los fieles recuerdos de la música de teatro, saraos o aires populares, y si solamente aquellas que conduzcan a la majestad y devoción en los oficios divinos. Permiten únicamente en la misa de la noche de Navidad y aún en la de la madrugada del primer día de pascua, llamada de los pastores, algún canto o sonata pastoril por su alusión al misterio del día.

7ª Para que la regla anterior tenga puntual observancia cuando para mayor solemnidad concurra alguna orquesta como es costumbre en las seis festividades de Jueves Santo, Ascensión del Señor, Corpus Christi, Santo titular de la Iglesia, Concepción y Purificación de nuestra Señora la Virgen María y no en otras, el organista que es responsable no permitir funciones ninguna orquesta sin que previamente se cerciore 1º de que la música de la misa, víspera etc. es propiamente del genero sagrado y completamente ajena de toda alusión al profano: 2º de que el órgano sea precisamente siempre el instrumento obligado y principal en ella: 3º de que las voces sean tan completas en su número como exigen las reglas del arte y de tan buena calidad como pide el decoro del canto en el templo: pues es mejor no haya orquesta que oír una mal ordenada o incompleta en las cuatro voces tiple, contralto, tenor y bajo “únicas que como legítimas debe admitir el templo”: 4º sin con la anticipación necesaria se verifiquen a la hora acordada con el párroco o presidente en la Iglesia, los ensayos necesarios para su buen desempeño: y 5º sin que todos los músicos de la orquesta se sometan a las órdenes que les diere, no ya solamente respecto del lugar que cada uno ha de ocupar y del modo con que han de desempeñar su parte respectiva de prevenirles eviten toda afectación, movimiento y gesto ridículo, sino también del silencio, respeto y compostura con que deben asistir al santo sacrificio de la misa y demás oficios divinos.

8ª Será muy laudable que el organista se ejercite en componer una pieza de música propiamente sagrada al menos cada año la cual podrá quedar como propiedad de la Iglesia respectiva en el archivo que deseamos comiencen a formar y colocar en el coro¹⁸⁵.

Nº 4. Reglamento para la Capilla de música de la Santa Iglesia Catedral. 17 de diciembre de 1852

Artículo 1º. La Capilla de música ganará sus dotaciones concurriendo a las fiestas designadas en la tabla, formada de las que ocurren anualmente.

2º. Concurrirán a las extraordinarias que acuerde el Ilustrísimo Cabildo, con motivo de algún acontecimiento, o por disposición de la Autoridad Superior, ya sean gratuitas o pagadas.

4º. Asistirá a todos los ensayos con motivo de las fiestas ordinarias o extraordinarias disponga el maestro de Capilla.

3°. Todos los profesores que no sean eclesiásticos concurrirán en traje de ceremonia; esto es, de casada, chaleco y corbata negra; permitiéndose el pantalón blanco, atendido el rigor del clima. Los eclesiásticos asistirán de sobrepelliz.

5°. Los profesores están obligados a asistir personalmente; y si estuviesen enfermos, deberían suplir sus faltas con otro profesor de su clase que sea capaz para el desempeño.

6°. De cualquiera falta que ocurra dará aviso el maestro de Capilla al Sr. Presidente del Cabildo, para la imposición de la multa correspondiente.

7°. Los profesores están obligados a traer el instrumento de su profesión respectiva, sin exigir gratificación alguna por compra, compostura o reposición de cuerdas.

8°. Guardarán en la asistencia la debida moderación y compostura, levantándose, sentándose y arrodillándose en los casos que previene la Rúbrica; subordinados en todo a lo que prevenga el maestro de Capilla.

9°. Serán obligaciones del maestro de Capilla:

1° Componer anualmente un oficio completo para cantarse en las festividades de la Santa Iglesia.

2° Convocar a los profesores para los ensayos que sean necesarios, proporcionando a cada uno los papeles respectivos.

3°. Vigilar la asistencia de los profesores a los ensayos y las fiestas, y dar cuenta al SR. Presidente del Cabildo de la falta que notare.

4°. Cuidar del orden y compostura durante la permanencia en la Iglesia, no permitiendo en la entrada en la orquesta al profesor que se presente sin el traje establecido.

5°. Dar una lección diaria, que no bajará de dos horas, a los cuatro niños de coro que desempeñen la plaza de tiples.

6°. Avisar al Sr. Presidente del Cabildo cuando los niños pierdan o cambien la voz, y si su desaplicación o incapacidad no les permita adelantar su instrucción en la forma debida.

7°. Asistir y dirigir por si mismo la capilla en todas las fiestas que se anuncian en la tabla, y también en las extraordinarias que se ofrecieren.

8°. Arreglar el archivo de música existente en esta Santa Iglesia Catedral, formar un índice completo de las obras que en él se encuentran, cuidar de evitar su deterioro, y proporcionar aquellos papeles que considere necesarios para el debido lucimiento de la Capilla; cuyo importe se abonará de los fondos señalados para esos gastos.

9°. Elegir por sí mismo, sin que pueda hacerlo ningún otro individuo de la Capilla, las obras que deben cantarse habida relación y estima respecto a la mayor o menor solemnidad que prescriba el Rito de la Iglesia.

Los cuatro niños de coro, que por su clase pertenecen al Coro y a la Capilla, tendrán por obligación:

1° Asistir a las funciones de Capilla y a las que solo concurren las voces y bajones, y a las Salves.

2°. Cantar los versículos en las tercias y vísperas de los días festivos, y en los maitines y primas cantadas.

3°. Alternar con los acólitos en ayudar las misas cantadas y rezadas que se celebran antes del coro

4°. Asistir diariamente al Coro a la misa conventual, y demás que hubiese cantadas después de ella.

5°. Asistir a las lecciones diarias en la hora que les señale el maestro de Capilla.

6°. Asistirá a todos estos actos precisamente en traje de coro, que será: alzacuello, chupa y medias negras, sotana encarnada y sobrepelliz.

Como además de las fiestas en que concurre toda la Capilla hay otras en que las voces y los bajones deben asistir solos, será obligación de las voces y bajones concurrir a las fiestas de esta clase, señaladas en la tabla de asistencias.

También deberán asistir a la Salve de Cuaresma un cuarteto de voces y un bajón, alternando por semanas en este servicio los dos cuartetos de voces y los dos bajones.

En todas ñas demás festividades de voces y fagot o bajones asistirán indispensablemente las ocho voces y dos bajones o fagot; pues solo se establece la alternativa para la Salve.

El muñidor de la Santa Iglesia cuidará de colocar los bancos y atriles en el punto que para cada fiesta designe el Sr. Presidente del Cabildo.

El mismo muñidor será encargado de avisar al maestro de Capilla en las funciones extraordinarias, cuando lo disponga el Sr. Presidente del Cabildo. Habana y Diciembre 17 de 1852¹⁸⁶

Nº 5. HAC, Carpeta 4. Reforma de la capilla de música por Francisco de Asís Martínez. 18 de enero de 1869.

Nadie, después del Yllmo Cabildo, debe estar tan interesado en el esplendor del culto de esta santa Yglesia, como el maestro de capilla de la misma que tiene la honra de suscribir: por consiguiente según mi conciencia y por lo que me es dado conceptuar en mi leal saber y entender, expondré antes algunos preliminares, para mejor ocuparme después de los medios de reformas.

Los elementos, en la música de capilla, son las voces de tiple, contralto, tenor y bajo. Estos elementos no han variado desde el siglo XIII del que se conservan algunas composiciones, y en el que según testimonio del Padre Salinas, el Rey D. Alfonso X, denominado el sabio, estableció para la instrucción y educación de estas voces, una Catedra de música en la Universidad de Salamanca.

Los adelantos progresivos desde aquella época, consisten en el género, en el culto, en la estructura, en la tonalidad, en el ritmo, y en el acompañamiento. No debo ocuparme, por no ser del caso presente, acerca de todas estas materias, más me es imprescindible de hacerlo con respecto a la última que es el acompañamiento.

Hasta fines del siglo XVI, el acompañamiento a las voces era solo el órgano con bajo numerado; y en el XVII además del órgano cifrado, se introdujeron chirimías, bajonillos, y bajones; aumentándose con el tiempo violas y violones. Cuando la función era de Difuntos o de Semana Santa sustituían las flautas a las Chirimías, y el arpa al órgano.

Hallándose composiciones de música religiosa pertenecientes a la primera mitad del siglo XVIII con acompañamiento de violines, de oboes que remplazaron a las chillonas Chirimías y empezaron a usarse las trompas: y sea por la influencia de autores extranjeros o por los progresos de la ópera italiana, o más bien por las naturales tendencias del arte que caminaba rápidamente hacia la belleza de la melodía expresiva y la brillantez de los instrumentos, lo cierto es que nuestra España en la segunda mitad del dicho siglo pasado se encuentran multitud de obras con acompañamiento de orquesta y algunas con catedrales de la península; y aun con los días en esta de la Habana se ejecutan composiciones del maestro Pagueras, organista que fue de los Padres Belemitas de esta ciudad hechas a fines del siglo pasado.

¹⁸⁶ HAC, carpeta 37. *Reglamento para la Capilla de música de la Santa Iglesia Catedral*, 17 de diciembre de 1852.

Estamos en pleno siglo XIX, y todos hemos presenciado tres procedimientos para acompañar a las voces. 1º. A grande orquesta con exclusión del órgano. 2º. A órgano obligado sin orquesta. 3º. A órgano y pequeña orquesta reunidos. No debe parecer extraño el que se haya suprimido el órgano funcionando la grande orquesta; pues esta elevada a una potencia colosal con sus clarines, trombones y timbales, necesariamente habría de anular los efectos del órgano, y más aún los dos reunidos ahogarían a las voces. Si brillantes es el efecto que producen muchas voces con grande orquesta más religioso es el que resulta de buenas voces acompañadas de un grande órgano manejado por un hábil organista, y este efecto se hace más interesante cuando al órgano se unen unos pocos y determinados instrumentos o una pequeña orquesta. [...]

Es bien cierto que esta Santa Yglesia posee un magnífico órgano manejado con rara habilidad por un experimentado profesor; y una regular orquesta, (que podemos llamar pequeña, en razón de faltar las violas en el cuarteto de cuerda, flautas y oboes en el de viento de madera, y cornetines y trombones en el de metal) respuesta de algunos buenos y otros medianos profesores, pero que todos son suficientes; exceptuando el violonchelista que es inútil por falta de suficiencia, el cual es un joven empleado en la escribanía de guerra; y el segundo trompa que es un anciano, pero que lleva treinta años en la catedral. Por consiguiente muy bien pueden amalgamarse orquesta y órgano, y desde luego yo, de buen grado, me presto, por lo que está de mi parte, a esta reforma. Pero, con tal motivo, no puedo menos de manifestar que, para que esta combinación produzca buen efecto, se hace preciso e indispensable proporcionarse dos juegos de clarinetes; y dos fagotes afinados al tono del órgano; para cuya adquisición me parece conveniente encargarlos al mismo fabricante de dicho órgano, ya que en la Habana no se encuentran, y por conocer el referido fabricante, mejor que nadie, el verdadero tono el cual es un cuarto más bajo que la orquesta.

Con respecto a las voces, debo manifestar como ya lo hice en otra ocasión, fecha 30 de julio de 1865, que los tenores son buenos; los bajos regulares; el primer contralto tiene una voz de mala calidad, el segundo es nulo por carecer de ella, y los tiples ídem por falta de suficiencia: Naturalmente aquí es donde ha de tener lugar la principal reforma, proveyendo de nuevos contraltos, o a lo menos uno, y que el actual primero quede de segundo para cantar en los tutis. En cuanto a los tiples, creo que se presenta ahora más que nunca la ocasión de poseerlos con motivo del planteamiento de un colegio de niños de Coro, que a la manera de las Catedrales de la Península, piensa nuestro dignísimo Señor Obispo establecer.

Nº 6. Haha, Sección de Clérigos y Religiosos. Clero Diocesano. Expediente del presbítero Don Francisco de Asís Martínez (1861 y 1876).

El presbítero D. Francisco de Asís Martínez solicitando establecer una capilla de música bajo la advocación de Nuestra Señora de Monserrate.

Don Francisco de Asís Martínez, presbítero, organista de la Yglesia de Monserrate de esta ciudad, organista y maestro de capilla de la Catedral de Badajoz con el debido respeto a V.E.Y. expone, que deseoso de que las fiestas religiosas se verifiquen con la mayor solemnidad y decoro posible, formo el proyecto y lo llevo a cabo de reunir un número de acreditados profesores y constituirse en Capilla de música bajo el título de Nuestra Señora del Monserrate para la asistencia de sus fiestas y de cualquiera otras que la soliciten basada en el Reglamento que reverentemente acompaña. Falta solo, Excmo Señor, la superior aprobación de V.E.Y esperando al mismo tiempo le conceda su protección como se manifiesta en el primer artículo del expresado Reglamento si lo encuentra digno de ella.

Gracia que no duda conseguir de la notoria bondad de V.E.Y pues esto solo basta para realizar la Capilla y recomendamos ante el público ilustrado, teniendo en cuenta que sabremos corresponder dignamente a tan gran merced. Habana y Octubre 9 de 1861.

Reglamento o Constituciones de la asociación nombrada “capilla de música de nuestra Señora del Monserrate”

Capítulo único

Artículo 1º

“La Capilla de nuestra Señora del Monserrate” es una asociación que tiene por objeto atender a todas las funciones que en su carácter de Capilla se le confíen en la Yglesias como misas solemnes, de Requiem, salves, y demás asistencias anexas, bajo el patronato de su Señoría Yllmo el Excmo Señor Obispo de la Habana.

Artículo 2º

La Capilla constará de diez y seis profesores con las categorías que a continuación se expresan, a saber:

El maestro de ña Capilla _Presbítero Don Francisco de Asís Martínez

Voces

Primer tenor _____ D.

Segundo tenor _____ D.

Bajo _____ D. Alejandro Lorenzana

Instrumental

Violín principal _____ D. Elias D. Alfaro

Violín primero _____ D.

Violín segundo _____ D. Enrique Ramos

Viola o violín segundo _____ D. Mariano Cuero

Flauta _____ D. Venancio Quevedo

Primer clarinete _____ D. Clemente Luquin

Segundo clarinete _____ D. Joaquín Rojas

Primer trompa _____ D. José Tabela

Segundo trompa _____ D. Joaquín Pardo

Trombón o Bombardino _____ D. miguel Pittari

Violoncello o Contrabajo _____ D. José Sierra

Contrabajo _____ D. Bernardo Hopf

Los que quedan obligados a asistir personalmente a todas las funciones de Yglesia que tenga la Capilla, no pudiendo prestar sus talentos en los días que esta tenga que hacer en ninguna otra función que entorpezca su asistencia a la Capilla; exceptuando solamente aquellos que por compromiso anteriores a este, evidenciados por un sueldo de que disfruten de antes de la instalación de esta Capilla, les impida esta obligación asistir a algunos de los compromisos que contraiga la asociación, siendo de cuenta del interesado presentar en dicho caso un suplente apto que le sustituya, poniendo en conocimiento del señor maestro de la capilla anticipadamente y a su entera satisfacción.

Artículo 3º

En caso de que se presenten funciones en que [?] su ajuste no pudiesen asistir todos los profesores que componen el personal de la Capilla, alternarán las primeras partes con las segundas de su clase a fin de que todos puedan disfrutar de igual beneficio.

Artículo 4º

Será la obligación del señor Maestro de la Capilla presentaron cada fiesta una cuenta por menor de las gastos que hayan tenido lugar en ella por cuenta de la Capilla, cuyo importe se deducirá

también de total, y el resto será divisible entre los profesores que hubiesen asistido a dicha función con arreglo a las proporciones siguientes.

El Maestro de Capilla-----8

El violín principal-----6

El primer tenor-----6

El segundo-----6

El bajo-----6

El violín primero-----4

El violín segundo-----3

El viola-----4 y cuando fuese segundo violín 3

El flauta-----4

El primer clarinete-----4

El segundo ídem-----3

El primer trompa-----4

El segundo ídem-----3

El trombón o bombardino-----4

El violoncello o contrabajo-----4

El contrabajo-----4

Artículo 5º

La Capilla hará todos los años una fiesta gratis a la Virgen del Monserrate en la Yglesia parroquial de este nombre por ser la patrona titular de ambas; la que tendrá lugar el domingo que caiga entre la novena que se hace para la fiesta principal de dicha imagen.

Artículo 6º

Es obligación de todos los profesores que componen la Capilla asistir a los ensayos cuando a juicio del Maestro sea necesario por haberse de ejecutar alguna obra nueva u otra causa legítima a horas convencionales.

Artículo 7º

La Capilla tendrá un libro, testimonio de todos sus ajustes, gastos y distribución de cada una de sus entradas.

Artículo 8º

Los anteriores artículos podrán ser variados o modificados en junta de los profesores a propuesta del señor Maestro, si este [hallase] conveniente al mayor esplendor del objeto y necesidades de la Capilla, procediéndose en su caso por mayoría de [voto].

Y reunidos todos los señores profesores y maestro, cuyo nombres constan en el ingreso, habiendo detenidamente examinado y discutido los ochos artículos comprendidos en este reglamento los aprueban definitivamente en todas sus partes, queriendo que su testo se entienda tal y tan literalmente como está [es]crito sin interpretación alguna; y sujetándose a estar [¿] en todo tiempo y forma por las obligaciones que el mismo.

Reglamento aprobado les impone, y dándole la fuerza y vigor de otorgado como si fuera escritura, a la que se elevará [¿] instrumento público tan pronto el señor Maestro lo acuerdo.

Habana y Octubre dos de 1861.

Nº 7. Lista de los intérpretes, obras y compositores en Semana Santa. 1874

Capilla de música de esta Santa Yglesia Catedral

Miércoles santo a Maytines

1ª Lamentación: será desempeñada por toda la capillas

2ªa solo: señor Campomar

3ª..... a Dúo por los señores Arencibia y Navarro

Jueves Santo

1ª Lamentación: por toda la capilla

2º.....a dúo: se estrenará y será desempeñada por los señores Navarro y Verga.

Viernes Santo

1ª Lamentación a dúo señores: Andreu y Prieto

2ª a solo: señor Arencibia

3ª a solo: señor Verga

Todas estas obras así que también los Responsorios a voces solas y el Miserere solemne con orquesta, son compuestas por el actual maestro Martínez, a excepción de la 3ª lamentación del jueves que es del maestro Barbieri.

La Misa del Jueves Santo es composición del maestro Aspa. En el ofertorio tocará la orquesta la 7ª Sonata de Haydn. En la comunión se cantará el motete Genitori del maestro Doyagüe, y en la procesión, el Pange lingua del Padre Matínez. En el sábado santo se cantará el Magníficat de D. Juan Luna, organista de esta Santa Yglesia¹⁸⁷.

ANEXOS II: IMÁGENES

Imagen N° 1. Kyrie de la Misa *Santa Rosa* compuesta por Francisco de Asís Martínez en 1870.

¹⁸⁷ HAC, carpeta 35. «Obras que se cantarán en semana santa por Francisco de Asís Martínez», 6 de abril de 1874.

Imagen N° 2. Credo de la Misa a 3 voces y coro con orquesta sobre cláusulas de los Himnos del Corpus, compuesta por Francisco de Asís Martínez (1863).

Allegro. Credo

Flauta
Clarinete
Trompas en Re.
Saxof.
Trombon.
Violines.
Tenor 1.
Tenor 2.
Bajo
Violoncello unis con el Contrabajo
Contrabajo.
Organo.

Allegro.

Imagen N° 3. Introducción de Invitorio y Responsorios a 4 voces para Maitines de Nochebuena, compuesta por Francisco A. Martínez.

Introducción Andante. Lemine labia mea apertis. tutti.

Soprano
Alto
Tenor
Bajo
Organo.

Et ex me... un a... nun... tia... bit laudem tu... am.

Gloria Patri et Ki.ri.o

ad... con... duc... me... pe... ri... na... et... spi... ri... tu... i... san... cto... de... ce... les... ti... in... prin... ci... pi... o...

Gloria Patri et Ki.ri.o

et... spi... ri... tu... i... san... cto...

Imagen N° 4. Mapa musical religioso de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX.

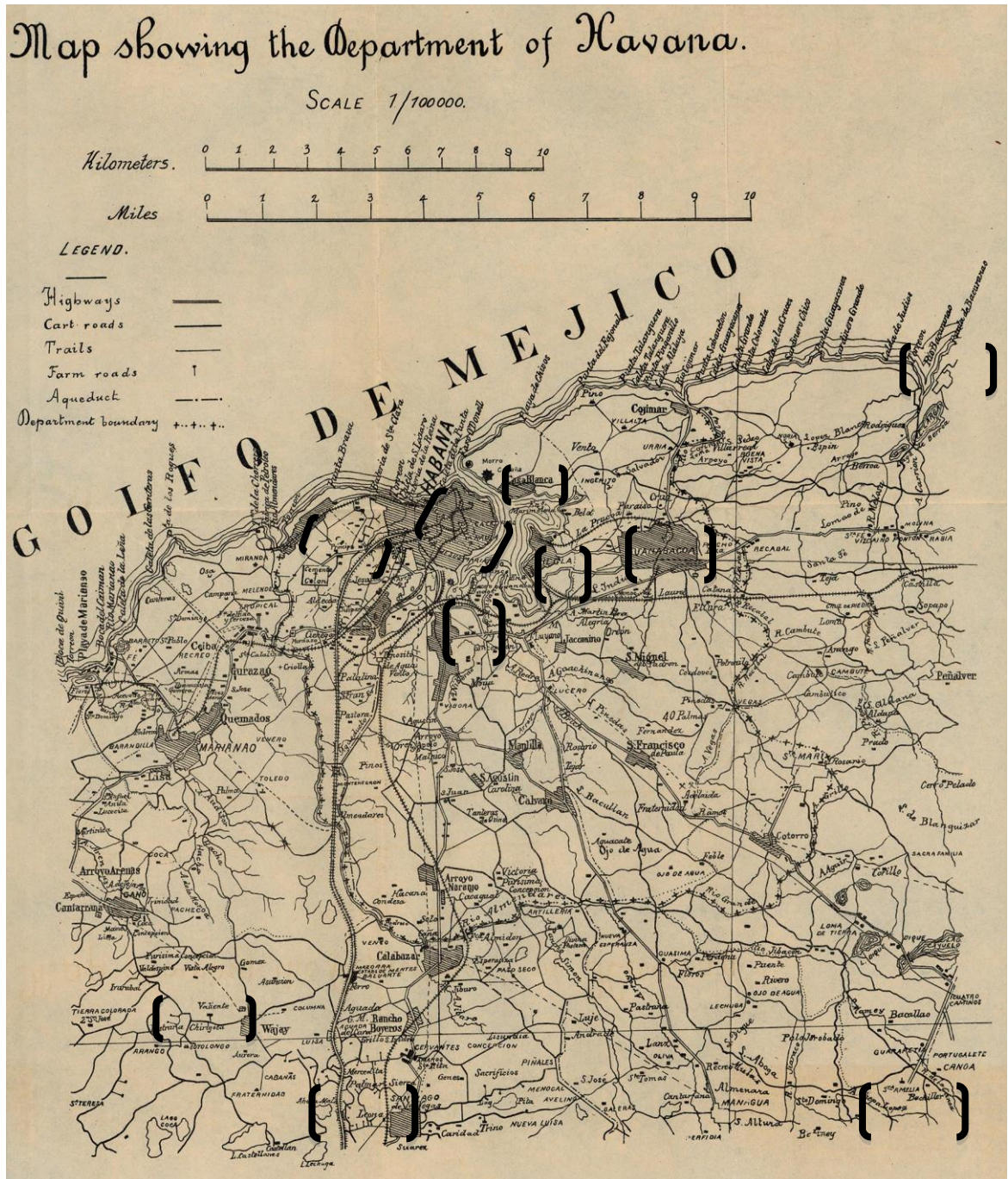


Imagen N° 5. Representación gráfica de la actividad musical religiosa de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX.



ANEXOS III: TABLAS

Tabla N° 1. Obras del catálogo de Francisco de Asís Martínez

Signatura de HIMer	Obras
M-14	Responsos a voces solas para la procesión de ánimas el día de conmemoración de los Fieles Difuntos. Compuesta por Francisco de Asís Martínez
M-15	Responsorios a voces solas para los Maitines de la Conmemoración de los Fieles Difuntos. Compuesta por Francisco de Asís Martínez
M-16	<i>Letanía a 3v.</i> Compuesta por Francisco de Asís Martínez
M-17	<i>Invitatorio y Responsorios a cuatro voces para Maitines de Nochebuena.</i> Compuesta por Francisco de Asís Martínez
M-18	<i>Misa de Pastorela.</i> Compuesta por Francisco de Asís Martínez
M-19	<i>Misa de Santa Rosa.</i> Compuesta por Francisco de Asís Martínez
M-20	<i>Credo, Santus y Agnus de la Misa sobre cláusulas de los Himnos del Corpus.</i> Compuesta por Francisco de Asís Martínez
P-21	<i>Pasión del Domingo de Ramos.</i> Compuesta por Cayetano Pagueras
P-22	<i>Passio Domini Nostri JesuChristi para el Domingo de Ramos.</i> Compuesta por Cayetano Pagueras. Arreglo de Francisco de Asís Martínez
P-23	<i>Pasión del Viernes Santo.</i> Compuesta por Cayetano Pagueras
P-24	<i>Passio Domini Nostri JesuChristi para el Viernes Santo.</i> Compuesta por Cayetano Pagueras. Arreglo de Francisco de Asís Martínez.
P-25	<i>Nunc dimittis. Gradual para el día de la Purificación de Nuestra después de la Septuagésima.</i> Compuesta por Cayetano Pagueras. Arreglo de Francisco de Asís Martínez.
P-26	<i>Invitatorio y Responsorios para los Maitines de Resurrección.</i> Compuesta por Cayetano Pagueras. Arreglo de Francisco de Asís Martínez

P-27	<i>Misa de Requiem.</i> Compuesta por Cayetano Pagueras. Arreglo de Francisco de Asís Martínez
------	--

Tabla N° 2. Compositores y obras representativas del contexto religioso habanero (1864-1890)

Compositores	País	Obras	Año de interpretación	Iglesia	Festividad	Citas de las publicaciones periódicas
Francisco Andreví (1786-1853)	España	- Misa - Salve	1864	Iglesia de Nuestra Señora de Monserrate	Sagrado corazón (?)	“Al oscurecer, gran letania del maestro Eslava la salve de Andreví , precedida de villancicos alusivos y motetes al santísimo, ejecutada á toda orquesta por la capilla de música de Monserrate” ¹⁸⁸
Jacinto Jaques	¿?	- Himno a la santísima Virgen de los Desamparados	1864	Iglesia de Nuestra Señora de Monserrate	Culto a Nuestra Señora de los Desamparados	“Himno a la santísima Virgen compuesto por el profesor Jacinto Jaques a quien le seguirá la salve y letanía música del maestro Royero . Al siguiente fiesta solemne con la misa de Andreví ” ¹⁸⁹
Royero		- Salve - Letanía				
Andreví		-Misa				
Juan Luna	España	- Misa	1864	Iglesia de Nuestra Señora de Belén	Culto a Nuestra Señora de Belén	“Cantóse una misa del acreditado maestro Luna , siendo dirigida la orquesta por ese mismo conocido profesor” ¹⁹⁰

¹⁸⁸ *Gaceta oficial de La Habana*, 1 de junio de 1864, N° 129.

¹⁸⁹ *Gaceta oficial de La Habana*, 4 de noviembre de 1864, N° 263.

¹⁹⁰ *Diario de la Marina*, 26 de enero de 1864 Año 21, N° 21.

		- <i>Te Deum</i>	1865	Colegio de Belén	“En motivo por la beatificación de los siervos de Dios”	“ejecutará la orquesta el Te Deum compuesto por D. Juan Luna ” ¹⁹¹
Francisco Forns	España	- Misa	1865	Iglesia de San Felipe	Culto a Nuestra señora de Angustias	“El jueves 6 del corriente al oscurecer Gran Salve a Nuestra Señora de Angustias. El viernes 7 á las 9 ½ principiará la gran fiesta costeadada por un devoto en acción de gracias, en la que se cantará por primera vez en esta capital la hermosa misa del maestro don Francisco Forns ” ¹⁹²
Hilarión Eslava	España	- Letanía - Salve	1865	Iglesia de Nuestra Señora de Monserrate	Culto al Sagrado corazón de Jesús?	“[...] del citado sábado 24 se cantará la gran letanía y salve del maestro Eslava [...] A las 9 gran misa de toda solemnidad en la que se cantará á toda orquesta la gran composición del maestro Mercadante ” ¹⁹³
Antonio Fondevila	España	- Misa	1865	Iglesia de Nuestra Señora de Regla	Culto a Nuestra Señora de Regla	“Para la gran fiesta, que tendrá efecto á las nueve de la mañana de ese día tiene preparado el maestro Julián Rojas una misa del acreditado profesor D. Antonio M. de Fondevila a ocho voces y grande orquesta” ¹⁹⁴
Nicolás Manent	España	- Letanías	1865	Iglesia Nuestra Señora del Pilar	Cultos a Nuestra Señora del Pilar	“Se cantará salve solemne á toda orquesta por la capilla de Nuestra Señora de Regla que dirige el maestro Julián Rojas cuya obra estrena en esta noche en honor de la Sra. Patrona compuesta por el conocido autor D. Bernardo Calvo y Puig y las letanías de D. Nicolás Manent ” ¹⁹⁵
Bernardo Calvo y Puig	España	- Salve				

¹⁹¹ *Diario de la Marina*, 20 de julio de 1865 Año 22, N° 179.
¹⁹² *Gaceta oficial de La Habana*, 4 de abril de 1865, N° 79.
¹⁹³ *Gaceta oficial de La Habana*, 13 de junio de 1865, N° 139.
¹⁹⁴ *Diario de la Marina*, 25 de agosto de 1865 Año 22, N° 202.
¹⁹⁵ *Gaceta oficial de La Habana*, 17 de noviembre de 1865, N° 274.

Ignacio Ramos Ovejero	España	- Motete al Santísimo Sacramento - Miserere	1865	Iglesia de Nuestra Señora de Monserrate	Cultos a la Purísima Concepción	“Se cantará un precioso y un patético motete alusivo al Santísimo Sacramento, y á la inmaculada; compuesto por el maestro Ovejero , de Madrid, para la iglesia del Monserrate de esta capital por especial encargo de su párroco” ¹⁹⁶
[Ramón] Vilanova	(?)	- Misa pastoril	1865	Iglesia de Nuestra Señora de Belén	Culto a nuestra Señora de Belén	“[...] y se ejecutó de nuevo por una excelente orquesta y escogidas voces la Misa pastoril del maestro Vilanova ” ¹⁹⁷
Manuel Ubeda	España	- Salve	1865	Iglesia de Nuestra Señora del Pilar	Cultos a Nuestra Señora del Pilar	“[...] Se cantará en la Iglesia compuesta por el conocido profesor señor Ubeda que es también autor de la música religiosa que el día siguiente se rezará en el mismo local durante el sagrado oficio de la misa” ¹⁹⁸
Badía		- Misa	1866	Iglesia de Nuestra Señora de Belén	Culto a San Ignacio de Loyola	“La parte de música estuvo á cargo del señor Ubeda , organista de Belén, quien en unión de una capilla compuesta por excelentes profesores, ejecutó una preciosa misa del Maestro Badía ” ¹⁹⁹
Urbano Aspa	España	- Misa	1866	Iglesia de Nuestra Señora de Monserrate	Culto al Sagrado Corazón de Jesús	“A las 9 gran misa del Sacramento del maestro Aspa ” ²⁰⁰
Francisco Martínez	España	- Himno al Sagrado Corazón de Jesús	1866	Iglesia de Nuestra Señora de Belén	Cultos al Sagrado Corazón de Jesús	“[...] a las 6 de la tarde de este último día se cantará la Gran Letanía del maestro Pons y la Salve de Andreví , precedida de un himno al Corazón de Jesús, compuesto de el Sr. Pbro. D. Francisco de Asís Martínez ” ²⁰¹
[Josep] Pons	España	- Letanía				

¹⁹⁶ *Gaceta oficial de La Habana*, 31 de diciembre de 1865, N° 313.
¹⁹⁷ *La verdad católica*, 5 de febrero de 1865, T XVI.
¹⁹⁸ *Gaceta oficial de La Habana*, 29 de septiembre de 1865, N° 232.
¹⁹⁹ *La verdad católica*, 5 de agosto de 1866, T XVII.
²⁰⁰ *Gaceta oficial de La Habana*, 30 de mayo de 1866, N° 128.
²⁰¹ *La verdad católica*, 3 de junio de 1866, T XVII.

Andreví	España	- Salve				
Francisco Martínez	España	- Miserere	1867	Catedral de La Habana	Miércoles y jueves santo	“ [...] por primera vez en la Santa iglesia a Catedral un nuevo miserere compuesto por el maestro de capilla, Pbro. Martínez , así como un motete en la misa del jueves obra del distinguido compositor Rafelín quien lo ha dedicado al maestro de capilla de mencionado templo” ²⁰²
Antonio Raffelín	Cuba	- Misa				
Saverio Mercadante	Italia	- Misa - Ave María	1867	Iglesia de Nuestra Señora de la Merced	Cultos a la Purísima Concepción	“La salve de la noche anterior fue solemne y estuvo concurridísima. Lo mismo sucedió en cuanto acto del siguiente día en que se cantó la bellísima misa, de Mercadante si no estamos equivocados, por una numerosa y organizada capilla” ²⁰³
Antonio Pereira	(?)	- Misa	1867	Iglesia de Nuestra Señora de la Merced	Cultos a Nuestra Señora de las Mercedes	“[...] oficiará el Illmo Cabildo, cantando la misa del Sr. Arcediano D. Antonio Pereira . En este día se tocará á grande orquesta la misa que para el estreno de la Iglesia a compuesto el organista de la Merced José Comellas ” ²⁰⁴
José Comellas	España	- Misa				
Rossini	Italia	- Stabat Mater	1868	Iglesia de Nuestra Señora de la Merced	Culto a los Dolores de María	“Este acto augusto será realizado por una buena orquesta compuesta en su mayoría de distinguidos profesores y cantantes, contándose entre los entre los últimos el Sr. Baragli, tenor de la compañía de ópera del gran teatro que cantará el Stabat Mater de

²⁰² *Gaceta oficial de La Habana*, 14 de abril de 1867, N° 90.

²⁰³ *Gaceta oficial de La Habana*, 18 de diciembre de 1867, N° 301.

²⁰⁴ *Diario de la Marina*, 23 de enero de 1867 Año 24, N° 15.

						Rosini ²⁰⁵
Alejandro Lorenzana	Italia	- Ave María	1867	Iglesia de Nuestra Señora de la Merced	Las tres horas	“La tierna y sublime Ave María, del señor Lorenzana, cantada con delicadeza y sentimiento por un artista celebrado con justicia por personas inteligentes” ²⁰⁶
			1868	Iglesia de Nuestra Señora de la Merced	Culto a los Dolores de María	“Ave María bella producción que tantos aplausos ha valido a su autor el celebrado profesor Sr. Lorenzana , en las pocas veces que ha sido oida.” ²⁰⁷
		- Salve	1869	(?)	Culto a Nuestra señora de la Caridad del Cobre	“[...] se cantará una solemne salve, compuesta por el profesor de música Sr. Lorenzana ” ²⁰⁸
Rossini	Italia	- Stabat Mater	1869	Iglesia de Nuestra Señora de la Merced	Las tres horas	“Introducción del Stabat Mater de Rossini [...] Ave María del profesor Lorenzana [...] Varias estrofas del Miserere del maestro Obejero , a cargo del niño Mauri ” ²⁰⁹
Lorenzana	Italia	- Ave María				
Ovejero	España	- Miserere				
Vila	(?)	(?)	1870	Iglesia de	Traslación de la	“La música es del célebre compositor sagrado el maestro Vila ” ²¹⁰

²⁰⁵ *Gaceta oficial de La Habana*, 2 de abril de 1868, N° 81.

²⁰⁶ *Diario de la Marina*, 18 de abril de 1867, N° 93.

²⁰⁷ *Gaceta oficial de La Habana*, 5 de abril de 1868, N° 84.

²⁰⁸ *Diario de la Marina*, 23 de septiembre de 1869 Año 26, N° 227.

²⁰⁹ *Gaceta oficial de La Habana*, 21 de marzo de 1869, N° 71.

²¹⁰ *Diario de la Marina*, 18 de enero de 1871 Año 28, N° 15.

				Jesús del Monte	imagen de Nuestra Señora de las Mercedes	
Juan de Luna	España	- Salve - Misa	1872	Iglesia de Jesús del Monte	Culto a Nuestra Señora de las Mercedes	“la gran salve y misa compuestas por el maestro D. Juan de Luna quien dirigirá la orquesta” ²¹¹
Raffelín	Cuba	- Misa en si bemol	1872	Iglesia de Jesús del Monte	Culto a San Joaquín	“se tocará la misa en si bemol de Raffelin , dedicada por su autor al Cura-párroco” ²¹²
José Rosario Pacheco	Cuba	- Himno a la virgen de Covadonga	1872	Parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria del Wajay	Culto a María Santísima de Covadonga	“Una brillante música que entenderá un himno que ha compuesto expresamente el entendido director de orquesta D. José Rosario Pacheco en honor de tan esclarecida Virgen” ²¹³
Rossini	Italia	- Coros “Fé, Esperanza y Caridad”	1873	Iglesia de Nuestra señora de las Mercedes	Cultos a San Vicente de Paul	“se cantarán los tres célebres coros de Rosini , titulados Fé, Esperanza y Caridad y la gran misa del maestro Mercadante , acompañado de piano, armoniun y cuarteto” ²¹⁴
Mercadante	Italia	- Misa				
Juan Luna	España	- Misa de arpa	1874	Iglesia de los PP. Escolapios de Guanabaco	(?)	“se cantará la gran misa de arpa del maestro D. Juan Luna ” ²¹⁵

²¹¹ *Diario de la Marina*, 19 de septiembre de 1872, Año 29, N° 226.

²¹² *Diario de la Marina*, 27 de diciembre de 1872, Año 29, N° 308.

²¹³ *Diario de la Marina*, 24 de diciembre de 1872, Año 29, N° 303

²¹⁴ *Diario de la Marina*, 19 de julio de 1873, Año 30, N° 170

²¹⁵ *Diario de la Marina*, 24 de diciembre de 1874, Año 31, N° 306

				a		
Manent	España	- Letanía	1875	Iglesia de Nuestra señora de Monserrate	Culto al Sagrado Corazón de Jesús	“A las siete y medida del sábado 5 de junio, gran letanía del maestro Manent , y salve de Andreví , precedida de un himno al Sagrado Corazón de Jesús, composición del maestro Pbro. Francisco de Asís Martínez ” ²¹⁶
Andreví	España	- Salve				
Francisco de Asís Martínez	España	- Himno al sagrado corazón de Jesús				
Eslava	España	- Salve	1876	Iglesia de San Isidro	Cultos a la Inmaculada Concepción	“A las siete de la tarde del 24 se cantará a toda orquesta la salve de Eslava . El 25 a las ocho de la mañana se cantará a toda orquesta la misa de Mercadante ” ²¹⁷
Mercadante	Italia	- Misa				
Anckerman	España	- Misa	1878	Iglesia de la Merced	Culto a Nuestra Señora de Lourdes	“Se tocará la misa del Sr. Anckerman una romanza para violín por el Verdergucht y un himno del señor Guastavino ” ²¹⁸
Verdergucht		- Romanza				
Guastavino		- Himno				
Rossi	Italia	- Misa	1879	Iglesia de los PP. Escolapios de Guanabacoa	Culto a la Virgen de la Escuela Pía	“Por la mañana del día de la fiesta cantóse la inspirada misa de Rossi ” ²¹⁹
Rossini	Italia	(?)	1879	Iglesia de los PP. Escolapios	Culto a Nuestra Señora del Sagrado Corazón	“Durante la novena notables artistas se inspiraron en la ejecución de los modelos más acabados del arte cristiano, dejándonos oír las cadentes notas de Mercadante , los ardientes suspiros de Rossini ,
Andreví	España					
Mercadante	Italia					

²¹⁶ *Diario de la Marina*, 27 de mayo de 1875, Año 36, N° 126
²¹⁷ *Diario de la Marina*, 23 de junio de 1876, Año 37, N° 150
²¹⁸ *Diario de la Marina*, 7 de junio de 1878, Año 39, N° 131
²¹⁹ *Revista Católica*, 20 de septiembre de 1879 Año VII, N° 32

Gounod	Francia			de Guanabaco a	de Jesús	los melodiosos acentos de Gounod , las sublimes armonías de Andreví ²²⁰
Antonio Raffelin	Cuba	- Misa a cuatro voces	1880	Iglesia de San Agustín	(?)	“Se cantará la gran misa a cuatro voces, compuesta por A. Raffelin y ejecutada por la orquesta de Quirós” ²²¹
Mercadante	Italia	- Misa	1882	Iglesia de San Nicolás de Bari	Cultos a San Antonio de Padua	Tendrá efecto la gran fiesta ejecutándose en ella, la célebre misa del maestro Mercadante y el Ave María de Valenzuela dirigidas también por el citado Sr. Pacheco
Raimundo Valenzuela	Cuba	- Ave María				
José Mauri	España	- Himno	1883	Iglesia de los PP. Escolapios de Guanabaco a	Cultos a nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús	“Estrenándose al final un hermoso himno compuesto expresamente para esta solemnidad por el reputado maestro José Mauri ” ²²²
Andreví	España	- Salve	1885	Iglesia del Espíritu Santo	Culto a Santa Mónica	“Salve a toda orquesta del maestro Andreví , bajo la dirección del maestro Pacheco, finalizando con el gran himno a Santa Mónica del maestro Erviti ” ²²³
José Erviti	España	- Himno a santa Mónica				
Eslava	España	- Salve a doble coro	1890	Iglesia de Belén	Culto a Nuestra señora de Lourdes	“Se cantará la gran salve póstuma del maestro Eslava , a doble coro [...] la famosa misa del maestro André , llamada misa de la Coronación [...] terminada la misa se cantará la bellísima Despedida a la virgen, del maestro García [...] entonándose un
André	España	- Misa de la coronación				

²²⁰ *Revista Católica*, 7 de junio de 1879 Año VII, N° 17

²²¹ *Diario de la Marina*, 24 de noviembre de 1880, Año 41, N° 237

²²² *Diario de la Marina*, 30 de mayo de 1883, Año 44, N° 127.

²²³ *Diario de la Marina*, 2 de mayo de 1885, Año 46, N° 102.

García	España	- Despedida a la virgen				precioso himno del maestro Erviti a la santísima virgen por seis voces y diez y seis de orquesta. La misa será la del maestro Maelú [...] la preciosa Ave María del maestro Cratilio Guerra ²²⁴
Erviti	España	- Himno a la santísima virgen				
Maelú	España	- Misa				
Cratilio Guerra	Cuba	Ave María				

Tabla N° 3. HAC, Carpeta 14. «Yndice general de las obras de música que contiene el Archivo de la Capilla de la Santa Yglesia Catedral de la Habana, formado en febrero de 1872 por el presbítero Francisco de Asís Martínez maestro de dicha capilla en esta referida Santa Yglesia»

N°	Obra	Compositor	Notas
1	Gran misa a 4 voces con orquesta	José Trespuentes	
2	Lamentación 1ª para jueves Santo a 4 voces con orquesta	José Trespuentes	
3	Te Deum en Rem	Cayetano Pagueras	Arreglado por Francisco Martínez
4	Te Deum, en Lam	Cayetano Pagueras	Arreglado por Francisco Martínez
5	Te Deum solemne	José Trespuentes	
6	Te Deum solemne	Francisco Martínez	
7	Ynvitatorio de difuntos a 3v	[¿] Nadal	Arreglado por F. Martínez
8	Responsorios: Credo quo Redemtor , Qui Lazarum y Respondo “Ne recordaris”	C. Pagueras	Arreglado por F. Martínez
9	Misa de Requiem	C. Pagueras	F. Martínez
10	9 responsorios para Maitines de Difuntos	F. Martínez	

²²⁴ *Diario de la Marina*, 11 de julio de 1890, Año 50, N° 161.

11	5 responsos para la procesión de Animas	F. Martínez	
12	Ynvotatorio y 8 Responsorios de los Maitines de la Inmaculada Concepción	F. Martínez	
13.	Ynvitatorio y 8 Responsorios de los Maitines de Noche buena	F. Martínez.	
14	Ynvitatorio de los Maitines de Resurrección	F. Martínez	
15	Ynvitatorio de los Maitines del Corpus	F. Martínez	
16	[Versilla] Regis para cinco señales y procesión de viernes santo	C. Paguera	Arreglada por F. Martínez
17	Trio doloroso, para el ejercicio de las tres horas del viernes de Dolores,	Rensoli	F. Martínez
18	Stabat Mater para Misa del Viernes de Dolores y ejercicio de las tres oras	C. Pagueras	F. Martínez
19	Yntroducción y 7 palabra	Haydn	Arreglada para orquesta sola por José Trespuentes, para ejercicio de las tres horas y ofertorio del jueves santo.
20	Bendición y procesión del Domingo de Ramos	C. Pagueras	Arreglado por F. Martínez
21	Pasión del Domingo de Ramos	C. Pagueras	Arregladas por F. Martínez
22	Pasión del Martes Santo	C. Pagueras	Arregladas por F. Martínez
23	Pasión de Miércoles Santo	C. Pagueras	Arrelado por F. Martínez
24	Lamentación 1ª del Miércoles santo	F. Martínez	
25	Lamentación 2ª del Miércoles Santo,	F. Martínez	
26	Lamentación 3ª del Miércoles Santo	F. Martínez	
27	Miserere solemne	F. Martínez	
28	Pange lingua para la Procesión del Jueves Santo	F. Martínez	
29	Mandato a voces solas	Alfaya	Arreglado por F. Martínez
30	Lamentación para Jueves Santo	F. Martínez	
31	Lamentación 2ª del jueves	José Trespuentes	
32	Lamentación 3ª del jueves	Barbieri	Proporcionada por F. Martínez

33	Pasión del viernes Santo	C. Pagueras	Arreglada por F. Martínez
34	Adoración de la cruz en el viernes Santo a voces sola	Alfaya	Arreglado por F. Martínez
35	Lamentación 1ª del Viernes Santo	F. Martínez	
36	Lamentación 2ª del viernes	F. Martínez	
37	Lamentación 3ª del viernes	F. Martínez	
38	Seis Responsorios del 2º y 3º Nocturno para el Miércoles Santo y Cristus factus	F. Martínez	
39	6 Responsorios del 2º y 3º Nocturno y Cristus factus para el jueves Santo	F. Martínez	
40	6 Responsorios del 2 y 3 Nocturno y Cristus factus para el Viernes Santo	F. Martínez	
41	Benedictus de Laudes	C. Pagueras	Arreglado por F. Martínez
42	Miserere breve	C. Pagueras	Arreglado por F. Martínez
43	Kiries y Gradual del Sábado Santo	C. Pagueras	Arreglado por F. Martínez
44	Motete “Genitori” para la comunión del Jueves Santo	Goyaguie	Proporcionado por F. Martínez
45	Misa “Todos santos”	F. Martínez	
46	Misa de Pastorela	F. Martínez	
47	Misa del LLmo	F. Martínez	
48	Misa de Santa Rosa	F. Martínez	
49	Misa breve	F. Martínez	
50	Misa a voces solas para Adviento y Cuaresma	F. Martínez	
51	Misa Solemne	Juan Luna (organista de la Catedral)	Proporcionada por F. Martínez
52	Misa en Sol M	Aspa	Proporcionada por F. Martínez
53	Misa en Re M	Aspa	Proporcionada por F. Martínez
54	Misa de la Virgen	Aspa	Proporcionada por F. Martínez
55	Misa del LLmo	Aspa	Proporcionada por F. Martínez
56	Misa	Manzano	Proporcionada por F. Martínez

57	Misa	Bros	Proporcionada por F. Martínez
58	Misa	Solis	Proporcionada por F. Martínez
59	Misa	Vaguer	Arreglada por F. Martínez
60	Misa breve	C. Pagueras	Arreglada por F. Martínez
61	Misa a voces solas para Adviento y Cuaresma	C. Pagueras	Arreglada por F. Martínez
62	Gradual para el día Circuncisión y Misa del Gallo	C. Pagueras	Arregladas por F. Martínez
63	Gradual para el día de los Santos Reyes	C. Pagueras con guión de J. Trespuentes	
64	Bendición de Candelas para el día Purificación	C. Pagueras	F. Martínez
65	Gradual para el día de la Purificación (antes de Septuagésima)	F. Martínez	
66	Gradual para el día de la Purificación (después de Septuagésima)	F. Martínez	
67	Gradual para el día de la Anunciación	C. Pagueras	Arreglado por F. Martínez Nota: En caso de trasladarse esta fiesta al tiempo pascual se canta el Gradual nº 78. También tiene letra para la Dedicación
68	Gradual y secuencia de Resurrección	C. Pagueras	Arreglado por F. Martínez
69	Gradual para Patrocinio de San José	C. Pagueras	Arreglado por F. Martínez
70	Gradual para la Ascensión del Señor	F. Martínez	
71	Secuencia para los tres días de Pentecostés	Eslava	Proporcionada por F. Martínez
72	Gradual para el día de la LLma Trinidad y fiesta de la Santa Bula	C. Pagueras	Arreglada por F. Martínez
73	Secuencia para el día del Corpus Cristi	Eslava	Proporcionada por F. Martínez
74	Gradual para el día de San Juan Bautista	C. Pagueras	Arreglada por F. Martínez Con letra también para Santa Ysabel y Santa Rosa
75	Gradual para el día de San Pedro apóstol	F. Martínez	
76	Gradual para el día de Santiago Apóstol	F. Martínez	
77	Gradual para el día de la Asunción de Nuestra Señora	C. Pagueras	Arreglada por F. Martínez

78	Gradual para la Navidad y Patrocinio de Nuestra Señora		Arreglada por F. Martínez Con letra también para los tres días de Carnaval, para el aniversario de la Consagración del Obispo Diocesano y para el Domingo de Quasimodo
78	Gradual para la Navidad y Patrocinio de Nuestra Señora		Arreglada por F. Martínez Con letra también para los tres días de Carnaval, para el aniversario de la consagración del Obispo Diocesano y para el Domingo de Quasimodo
79	Gradual para el día de Todos Santos	C. Pagueras	Arreglado por F. Martínez
80	Gradual para el día de San Cristóbal	C. Pagueras	Arreglada por F. Martínez
81	Gradual para la fiesta de la Nube y otras fiestas en que este patente el LLmo sacramento	F. Martínez	
82	Gradual par el día de San Andrés apóstol	C. Pagueras	Arreglada por F. Martínez
83	Gradual para el día de la Ynmaculada Concepción	F. Martínez	
84	Gradual y secuencia para los tres días de Pentecostés	C. Pagueras con guión de J. Trespuentes	
85	Gradual y Secuencia del Corpus	C. Pagueras con guión de J. Trespuentes	
86	Gradual para el día de San Fernando y santo Confesor no Pontifice	C. Pagueras	
87	Oremus pro Pontificie nostro Pio nono a toda orquesta	F. Martínez	
88	Tantum ergo con orquesta	F. Martínez	
89	Tantum ergo a voces sola y con órgano	F. Martínez	
90	Tantum ergo con orquesta	Eslava	Proporcionado por F. Martínez
91	Salve a voces solas	F. Martínez	
92	Salve a voces solas, salve en FaM	C. Pagueras	Arregladas por F. Martínez
93	Salmos para la Procesión de San Cristóbal y Te	C. Pagueras	Arreglada por F. Martínez

	Deum para la de la Santa Bula		
94	Dixit Dominus con orquesta y órgano	F. Martínez	
95	Beatus vir, con orquesta y órgano	F. Martínez	
96	Laudate Dominus, con orquesta y órgano	F. Martínez	
97	Latatus sum, con orquesta y órgano	F. Martínez	
98	Laudate Jerusalem, con orquesta y órgano	F. Martínez	
99	Magnificat, con orquesta y órgano	Juan Luna	Proporcionado por F. Martínez
100	Juego de vísperas comunes a dos coros que consta de Dixit Dominus, Beatus vir, Laudate Dominum, Letatus sum, Lauda Jerusalem, Ave maris stella y Magnificat	C. Pagueras	Arreglada por F. Martínez
101	Crediti a dos coros para vísperas del Corpus	¿?	
102	Dixit Dominus y Magnificat con orquesta	C. Pagueras	Arreglada por F. Martínez
103	Beatus vir y Laudate Dominum	C. Pagueras con guion de J. Pagueras	
104	Letatus sum y lauda Jerusalem	C. Pagueras	
105	Crediti	Montejo	
106	Magnificat	Doyagüe	
107	Salmo de Prima para la Víspera de San Pedro y el día de Noche buena	C. Pagueras con guion de J. Trespuentes	
108	Nona para el día de la Ascensión a dos coros	C. Pagueras con uion de J. Trespuentes	
109	Magnificat	P. Montejo	
110	Villancico “Que es esto Postores?”	Raffelín	Proporcionado por F. Martínez
111	Villancico “Zagales lleguemos”	Epifanio Martínez	Proporcionado por F. Martínez
112	Villancico “Zagalitos de Belén”	Epifanio Martínez	Proporcionado por F. Martínez
113	Villancico “Vamos Pastores”	Antonio Álvarez	Proporcionado por F. Martínez
114	Villancico “Placer y alegría”	Epifanio Martínez	Proporcionado por F. Martínez

115	Villancico “Venid Pastorcillos”	Epifanio Martínez	Proporcionado por F. Martínez
116	Villancico “pastores volemos”	Epifanio Martínez	Proporcionado por F. Martínez
117	Villancico “Venid, corred, llegad”	Doyagüe	Proporcionado por F. Martínez
118	Duo pastoril “Quem vidistis Pastores”	D.C.D	
119	Uem viditis Poastores a 4 v	C. Pagueras	Arreglado por F. Martínez
120	Villancico “Desde supremo alcazar”	C. Pagueras con guión de J. Trespuentes	
121	Tres villancicos, el primero a 4 v, segundo a duo, el tercero a solo	C. Pagueras con guión de J. Trespuentes	
122	Villancico en DoM	Anónimo	
123	Villancico	Hidalgo	Proporcionado por F. Martínez
124	Villancico “Porque el Niño nos defienda”	Anónimo	
125	Villancico “Un musiquito”	C. Pagueras	
126	Villancico “Ya gran Señor” a dúo	C. Pagueras	
127	Villancico “Pastorcillo donde vas”	Anónimo	
128	Villancico “descansa dueño mío”	Anónimo	
129	Villancico de Calenda a 8 v.	C. Pagueras	
130	Villancico “Donde vas zagala hermosa?”		
131	Villancico “Bendito por siempre sea”	C. Pagueras	
132	Misa en MIb	C. Pagueras con guion de J. Trespuentes	
133	Misa en Rem	Proporcionado por F. Martínez	
134	Misa	Luciano Bastida y Chic	
135	Misa sobre la Escala Aretina	C. Pagueras con guion J. Trespuentes	
136	Misa sobre el Pange lingua	C. Pagueras con guion J. Trespuentes	

137	Misa	Doyague	
138	Misa MiM	C. Pagueras con guión de J. Pagueras	
139	Misa de Do	C. Pagueras con guion J. Trespuentes	
140	Misa en Do	Coll con guion de J. Trespuentes	
141	Misa de Mozart en ReM		
142	Misa impresa	Lair de Beauvais	
143	Misa "San Cristobal"	C. Pagueras	
144	Misa	Montejo	
145	Misa	Miguel Palanco	
146	Misa a voces solas para Adviento y Cuaresma	Montejo	
147	Misa a duo con orquesta	C. Pagueras	
148	Misa ferial en Rem	C. Pagueras	
149	Misa con acompañamiento de Bajones	C. Pagueras	
150	Tracto "Beata víspera" para fiestas de la virgen después de Septuagésima	C. pagueras	
151	Ynvitatorio para Maitines del Corpus y Nochebuena	C. Pagueras con guión de J. Trespuentes	Arreglada por F. Martínez
152	Ynvitatorio de resurrección y concepción	C. Pagueras con guión de Trespuentes	
153	Responsorios para los Maitines de la Concepción	C. Pagueras con guion J. Trespuentes	
154	Responsorios de Navidad	C. Pagueras	
155	Salmo de Maitines "Quare fremuerunt gentes"	C. Pagueras	
156	Tres salmos de Maitines, 1º Calí enarrant Gloriam Deis, 2º Deus noster refugium et virtus, 3º Domi		

157	Dos salmos de maitines 1º “deus iudicium tuum” 2º Cantate Domino canticum novum, cantate Domini in omni terra”	C. Pagueras	
158	Lamentaciones 1ª del Miércoles	C. Pagueras	
159	Lamentaciones 2ª y 3ª del Miércoles	C. Pagueras con guion J. Trespuentes	
160	Responsorios del 2º y 3º del nocturno para el Miércoles	C. Pagueras con guion J. Trespuentes	
161	Lamentaciones 2ª del miércoles	C. Pagueras	
162	Lamentaciones 1ª del Jueves a duo	C. Pagueras	
163	Lamentaciones 2ª del jueves a 3v en Solm	C. Pagueras	
164	Lamentaciones 3ª del jueves	C. Pagueras con guion J. Trespuentes	
165	Lamentaciones 1ª del jueves	Montejo	
166	Lamentaciones 2ª del jueves	Montejo	
167	Responsorios del 2º y 3º Nocturno del Jueves	C. Pagueras con guion J. Trespuentes	
168	Las tres lamentaciones y responsorios del 2º y 3º Nocturno del viernes Santo, flauta y Bajo	C. Pagueras con guion J. Trespuentes	
169	Lamentaciones 3º del viernes	C. Pagueras con guion J. Trespuentes	
170	Benedictus de Laudes	C. Pagueras	
171	Miserere con orquesta	Torrellas	Proporcionado por F. Martínez
172	Miserere en Mib		
173	Pasión del Domingo de Ramos	C. Pagueras (1796)	
174	Pasión del martes Santo	C. Pagueras (1796)	
175	Pasión del Miércoles Santo	C. Pagueras (1796)	
176	Pasión del Viernes Santo	C. Pagueras (1796)	

177	Lamentaciones 3ª del Miércoles Santo	C. Pagueras	
178	Lamentaciones 3ª del Jueves Santo	C. Pagueras	
179	Lauda Jerusalem a 4v	C. Pagueras	
180	Magnificat en 6º tono, a 2 coros	C. Pagueras	
181	Magnificat a 4v	C. Pagueras (1794)	
182	Magnificat en ReM a 4v		
183	Ynvitatorio de Difuntos	C. Pagueras con guion de J. Trespuentes	
184	Ynvitatorio de Difuntos a 3v en SolM		
185	Ynvitatorio de Difuntos a 4v con violines y Bajos		
186	Ynvitatorio “Regem cui omnia” 2º Salmo “Domine [¿] in furore tuo” lección 1ª y 2ª de Difuntos con Violines, Bajo	C. Pagueras	
187	Ynvitatorio de Difuntos a 4 en SolM		
188	4 salmos para Vísperas de Difuntos, con Violines y flautas		
189	Parie mihi a Duo, con flautas y Bajo		
190	Tres lecciones 1ª Parce mini; 2ª Todet y 3ª Manus tuaea voces solas con Bajón.		
191	Misa de Requiem en FaM con violines y Bajo		
192	Misa de Requiem en FaM con violines y Bajo		
193	Misa de Requiem con orquesta	Jomelli	
194	Secuencia “Dies irae” con orquesta	Mozart	
195	Subvenite a 4v con flauta y Bajo		
196	Responso “Credo quod Redemptor” a 4v, violines y flautas		
197	Responsorio “Qui Lazarum” a 4, con violines y flautas		

198	Motete “O admirable” para la Comunion del Jueves Santo		
199	“Jesus de amores sagrario” coplas para el ejercicio de las tres horas		
200	“Stabat Mater”	Esteban Salas	
201	“Stabat Mater” a duo	C. Pagueras	
202	Salve a voces solas en Rem	C. Pagueras	
203	Salve a voces solas en ReM	Cayetano Pagueras	
204	Pange Lingua y Tantum ergo en Mib a voces solas		
205	Pange lingua en ReM con orquesta		
206	Tantum ergo en DoM a voces solas		
207	2 Tantum ergo impresos a 3v	Seigfried con guion de J. Trespuentes	
208	Asperges me Domine hissopo a 4v con orquesta	Rensoli	
209	Sinfonía a toda orquesta. Obra 10	Mozart	
210	Sinfonía. Obra 4	Beethoven	
211	Sinfonía en Do	Haydn	
212	Sinfonía “The favorite”	Haydn	
213	Sinfonía. Obra 1	Haydn	
214	Sinfonía. Obra 7	Haydn	
215	Sinfonía. Obra 80	Haydn	
216	Sinfonía. Obra 91	Haydn	
217	Salmo Mirabilia testimonia” y “príncipes percuti” para la Nona de Ascension	Juan Luna	
218	“Crediti propter quod” Salmo para Vísperas del Corpus	Juan Luna	
219	Salve en FaM a voces solas	Juan Luna	
220	Tantum ergo en DoM a voces solas	Juan Luna	

221	Misa solmene en faM	F. Martínez	
222	2ª Lamentación del Jueves Santo Santo “Matribus suis”	F. Martínez	
223	Lamentaciones del jueves Santo	Eslava	
224	1ª lamentación de miércoles Santo	Juan Luna	
225	Salmo de vísperas Dixi Dominus	Juan Luna	
226	Beatus viz	Juan Luna	(falta)
227	Vísperas de virgen	Prado	(falta)
228	Vísperas de Santos	Juan Luna	(falta)
229	Misa pastoril	Calvo Puch	
230	Misa de réquiem	Montemayor	
231	Magnificat solemne	Lambillot	
232	Stabat Mater	Luna	
233	Miserere	Luna	
234	Salve con órgano	Luna	(falta)
235	Oficio de difuntos	Eslava	
236	Motete al Santísimo		

Nota: Hasta la obra 216 es el inventario realizado el 29 de febrero de 1872 por Francisco de Asís Martínez. A partir de las obra 217 hasta 236 se realizó el 25 de marzo de 1886 por Juan Luna

Tabla N° 4. Catálogo de obras y compositores proporcionados por Francisco de Asís Martínez Lechón al archivo de la Catedral en 1872.

No de obra en el inventario	Obra	Compositor
32	Lamentación 3ª del jueves	Francisco A. Barbieri
44	Motete "Genitori" para la comunión del Jueves Santo	José Manuel Doyagüe
52	Misa en Sol M	Urbano Aspa
54	Misa de la Virgen	Urbano Aspa
55	Misa del LLmo	Urbano Aspa
53	Misa en Re M	Urbano Aspa
51	Misa Solemne	Juan Luna (organista de la Catedral)
56	Misa	Francisco Manzano
57	Misa	Juan Bros
58	Misa	[¿] Solis
71	Secuencia para los tres días de Pentecostés	Hilarión Eslava
73	Secuencia para el día del Corpus Cristi	Hilarión Eslava
90	Tantum ergo con orquesta	Hilarión Eslava
99	Magnificat, con orquesta y órgano	Juan Luna
110	Villancico "Que es esto Postores?"	Antonio Raffelín
111	Villancico "Zagales lleguemos"	Epifanio Martínez
112	Villancico "Zagalitos de Belén"	Epifanio Martínez
114	Villancico "Placer y alegría"	Epifanio Martínez
115	Villancico "Venid Pastorcillos"	Epifanio Martínez
116	Villancico "pastores volemós"	Epifanio Martínez
117	Villancico "Venid, corred, llegad"	José Manuel Doyagüe
123	Villancico	[¿] Hidalgo
113	Villancico "Vamos Pastores"	Antonio Álvarez
137	Misa	José Manuel Doyagüe
171	Miserere con orquesta	[¿] Torrellas

Tabla N° 5. Calendario litúrgico de la Catedral de La Habana. 1853

Días	Meses y orden de los oficios divinos
Enero	
1	Fiesta a la circuncisión del Señor
5	Vísperas por los Santos Reyes
6	Fiesta solemne, ídem..... Domingo 3º, procesión por la mañana Te Deum Laudamus, por el cumpleaños de la señora infanta doña María Luisa Fernanda
Febrero	
1º	Vísperas de la Purificación
2	Fiesta a ídem Domingo 3º, procesión por la mañana
Marzo	
18	Vísperas al Señor San José
19	Fiesta a ídem
25	La Encarnación, fiesta Domingo 3º, procesión por la mañana
Abril	
	Fiestas y Tres Horas para los Dolores Domingo 3º, procesión por la mañana Te Deum, por cumpleaños de la Reina Madre
Mayo	
14	Fiesta del Señor San José, Patrocinio Domingo 3º, procesión por la mañana
29	Vísperas de San Fernando
30	Fiesta a ídem
Junio	
20	Fiesta de la Santísima Trinidad Domingo 3º, procesión por la mañana
23	Vísperas a San Juan Bautista
24	Fiesta a ídem
28	Prima y víspera a San Pedro
29	Fiesta a ídem.
Julio	
8	Fiesta a Santa Isabel, por la institución de la orden de Isabel la Católica
9	Honras por los Caballeros difuntos de dicha orden Domingo 3º, procesión por la mañana Te Deum, por los días de Reina Madre
24	Por la tarde vísperas de Santiago, apóstol
25	Fiesta a dicho apóstol
Agosto	
	Domingo 3º, procesión por la mañana
14	Vísperas y Salve de la Asunción
15	Fiesta a ídem Te Deum, por los días de la señora infanta doña María Luisa Fernanda
29	Vísperas a Santa Rosa de Lima
30	Fiesta a dicha Santa
Septiembre	
7	Salve a la Natividad de nuestra Señora
8	Fiesta a ídem Domingo 3º, procesión por la mañana
28	Vísperas a San Miguel
29	Fiesta a ídem
Octubre	
	Te Deum, por cumpleaños de la Reina Domingo 3º, procesión por la mañana
21	Vísperas de Todos los Santos

Noviembre

- 1° Fiesta de Todos los Santos
Por la tarde Oficio de Difuntos
- 2 Misa de Difuntos
Aniversario de Señores Obispos y Canónigos
- 11 Vísperas del Patrocinio de nuestra Señora
- 12 Fiesta del Patrocinio de nuestra Señora
Domingo 3°, procesión por la mañana
- 15 Vísperas de San Cristóbal
- 16 Fiesta a dicho Santo
Por la tarde procesión
- 29 Fiestas de las Nubes
Después de la fiesta procesión
Domínica primera de Adviento
- 30 Fiesta de la Santa Bula, cuando la haya

Diciembre

- Domingo 3°, procesión por la mañana
- 7 Vísperas, maitines, Salve y responso
- 8 Fiesta de la Concepción
- 10 Vísperas por la Dedicación de la Iglesia
- 11 Fiesta por el igual objeto
Domingo 3°, por la mañana
- 24 Prima
Por la tarde vísperas
A las nueve y media de la noche se entra en Coro y se canta: Invitatorio, maitines, se interpolan villancicos, Te Deum, y acto continuo la misa de Gallo
- 26 Misa

Fiestas movibles

- Los tres días de Carnaval, fiesta
El último día de Carnaval, procesión por la tarde
Domingo 1° de Cuaresma, misa
Desde el sábado anterior a la Domínica primera de Cuaresma hasta el sábado de Ramos, las voces y fagot canta Salve después de maitines, que son 31 Salve
Desde el sábado *in passione* empiezan las Cinco Señales de la Cruz, concluyendo el miércoles Santo, y son con las Domínica, misa
Domingo de Ramos, misa y pasión
Miércoles, jueves y viernes por la tarde, maitines
Jueves, misa
Viernes Santo por la mañana
Sábado Santo
Domingo de Resurrección, maitines
La procesión
Segundo y tercero día, misa
Domínica *in Albis*, misa
Vísperas de la Asunción del Señor
Fiesta a idem
Domínica, Pentecostés, víspera 1° día
Fiesta los tres días
Vísperas y maitines de Corpus
Fiesta a idem
Procesión

Tabla N° 6. Calendario litúrgico de las iglesias de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX.

Mes	Día	Celebración	
Enero	1	Circuncisión del señor Santísimo niño de Atocha	
	6	Epifanía del señor	
	14	Divina Pastora	
Febrero	2	Nuestra Señora de la Candelaria Purificación de María	
	3	San Blas Obispo	
	11	Nuestra Señora de Lourdes	
Marzo	19	San José, 19 de marzo	
Abril	2	San Francisco de Paula	
	30	Santa Catalina	
Mayo	4	Santa Mónica	
	segundo domingo de mayo	Nuestra Señora de los Desamparados	
	31	Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús	
Junio	13	San Antonio de Padua	
	24	San Juan Bautista	
	29	Festividad de San Pablo y San Pedro	
Julio	16	Nuestra Señora del Carmen	
	25	Santiago Apóstol	
	26	Santa Ana	
	31	San Ignacio de Loyola	
Agosto	4	Santo Domingo	
	12	Santa Clara	
	15	Asunción Nuestra Señora	
	27	San José de Calasanz	
	28	San Agustín	
	31	San Ramón Nonato	
Septiembre	7	Nuestra Señora de Regla	
	8	Fiesta de la Natividad de María Nuestra Señora de Monserrate Nuestra Señora de la Caridad	
		15	Nuestra Señora de los Dolores
		24	Nuestra Señora de las Mercedes
	Octubre	12	Nuestra Señora del Pilar
15		Santa Teresa	
24		San Rafael Arcángel	
Noviembre	16	San Cristóbal Mártir	
	22	Santa Cecilia	
Diciembre	4	Santa Bárbara	
	8	Inmaculada Concepción	
	10	Nuestra Señora de Loreto	
	12	Nuestra Señora de Guadalupe	
	25	Nuestra Señora de Belén	
Fiestas móviles		Semana Santa	
		Resurrección del Señor, Domingo de Pascua o de Resurrección Santísima Trinidad, segundo domingo después de Pentecostés	

		Sagrado Corazón de Jesús, viernes posterior al segundo domingo después de Pentecostés
		Corpus Christi, 60 días después del Domingo de Resurrección
		Patrocinio de San José, tercer domingo después de Pascua

Tabla N° 7. Compositores y obras que conforman el catálogo de obras de la orquesta de José Rosario Pacheco

Signatura de HMer	Obras	Medios Sonoros	Autor	País
S-3 (251)	<i>Pieta Signori</i>	2Vn, Vla, Vc, Cb, Fl, Ob, 2Cl, Fg y 2Tp.	Alessandro Stradella	Italia
A-8 (2)	<i>Gozos a San Rafael</i>	2v, 2Vn, Cb, 2Cl, Tbn	Anónimo	---
A-10 (4)	<i>Gozos a Santísima Virgen de los Desamparados</i>	2T y B		
A-13 (8)	<i>Versos a Santa Teresa</i>	2v (2Ti), 2Vn, Cb, 2 Cl y 2Tp. Además 2Tbn y Crn.		
A-16 (11)	<i>Misa de Requiem</i>	2T y 2Vn.		
A-17 (12)	<i>Motete al Sagrado Corazón de Jesús</i>	2T, B, 2Vn, Cb, 2Cl, 3Tbn y Crn		
A-27 (24)	<i>Himno al Santo Padre Pio Nono</i>	2v y Pno instrumentado para 3v (2T, B), 2Vn, Vl, Vc, Cb, Fl, 2Cl, 2Tp, Crn, 2Tbn, Fi y Tim		
R-2 (28)	<i>Tota pulchra (No 3)</i>	2Ti, B, 2Vn, Vla, Cb, Fl, 2Cl, 2Tp, 2Tbn, Crn, Org y 2 Tim		
A-92 (289)	<i>Al pie de la Cruz</i>	V, Org, 2Vn, Vla, Cb, Fl, 2Cl, Tbn		
A-6 (1)	<i>Gozos a San Roque</i>	3v (2T, B) y Org. Instrumentado para 2Vn, Cb, 2Cl, Tbn, Crn		
A-9 (3)	<i>Gozos a San Antonio de Padua</i>	2v y org. Instrumentado para 2T, B, 2Vn, Cb, 2Cl		
B-2 (85)	<i>Siete palabras</i>	3v, (Ti, T y B), 2Vn, Cb, 2Fl, 2Cl, Fi o Bd y Tbn. Además Vla, Vc, 2 Tp y Crn	Cosme José de Benito	España
B-8 (91)	<i>Te Deum op 149</i>	3v (2T, B) 2Vn, Vla, Vc, Cb, Fl, 2Cl, Fg, Tp, Crn y Tbn.		
B-22 (423)	<i>Stábat Mater op 58</i>	2v y org. Instrumentado para 2v, 2Vn, Vla, Fl, 2CL, Tbn, Cb		
M-23 (202)	<i>Gozos a nuestra Señora del Carmen</i>	3v (Ti, T, B) y Org. Instrumentado para 3v (2T, B), 2Vn, Cb, 2Cl, Crn, Tbn y Org.	Epifanio Martínez Peñalver	España
R-12 (77)	<i>Dos marchas fúnebres (4 y 5)</i>	2Vn, Cb, 2Fl, 2Tp y Fi	Federico Redondo	Cuba
A-1 (82)	<i>Misa</i>	4v (Ti, A, T, B), 2Vn, Vl, Cb, Fl, 2Cl, 2Tp, Crn, 2Tbn, Bd, y 2 Tim.	Francisco Andreví	España
R-3 (245)	<i>Stabat Mater</i>	4v solistas (2S, T, B), coro (2S, T, B), 2Vn, Vl, Vc, Cb, Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 4Tp, 2Tpt, 3Tbn y Tim.	Gioacchino Rossini	Italia

E-1 (136)	<i>Salve Regina</i>	3v (2Ti o 2T, B), instrumentado para 3v (Ti,T,B), 2Vn, Vla, Cb, Fl, 2Cl, 2Tp, Crn, 2Tbn, Fi y Tim	Hilarión Eslava	España
E-2 (137)	<i>Misa breve op 128</i>	4v (Ti, A,T,B), 2vn, Vla, Vc, Cb, Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 2 clarines, 2Tp, Fi reducción para 4v, (3T, B), 2Vn, Vla, Cb, Fl, 2Cl, Crn y Fg.		
E-3 (138)	<i>Misa de Difuntos op 143</i>	A 4v (Ti, A, T, B), 2Vn, Vla, Vc, Cb, Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 2Crn, 3 Tbn, figle, 2 Tim reducción a Org		
E-4 (139)	<i>Misa en La [M]op 150</i>	4v (Ti, A, T, B), 2Vn, Vla, Vc, Cb, Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 2Crn, 3Tp, Fi y reducción para 4v (3T, B), 2Vn. Vl, Cb, Fl, 2Cl, 2Crn y 2Fg.		
E-5 (140)	<i>Oficio de Difuntos</i>	8v (2Ti, 2A, 2T, 2B), 2Vn, Vl, Vc, Cb, Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 2 clarines, 2 Tp y Fi. Reducción para 3T, B		
E-7 (142)	<i>Requiescat in pace</i>	4v (Ti, A, T, B), 2Vn, Vla, Vc y Cb.		
E-12 (148)	<i>Tantum ergo</i>	3v (2T, B), Org o Pno. Instrumentado para 3v (Ti, T, B), 2Vn, Vla, Vc, Cb, Fl, Ob, 2Cl, 2Crn, 2Tp, 3Tbn		
E-13 (149)	<i>Salve op.7</i>	4v (S, 2T, B), 2Vn, Vla, Vc, Cb, Fl, 2Cl, Crn, 2Tp, 2Fg y Fi. Además Ob, 2 clarines y 2 Tim.		
E-14 (150)	<i>Misa</i>	4v (3T, B), 2Vn, Vla, Cb, Fl, 2Cl, 2Fg, Crn.		
S- 25 (704)	<i>Himno oficial del XXII Congreso Eucarístico Internacional</i>	2v, 2Vn, Vla, Fl, 2CL, Tbn y Cb. Además 2Ti, 2T, 2B, Vc, 2Tp y fliscorno		
M-12 (50)	<i>Salve</i>	3v, (2T, B), 2Vn, Vla, Vc, Cb, Fl, 2Cl, 2Tp, Crn, 3Tbn, y Tim. Además Fi	José Mauri	España
G- 31 (543)	<i>Misa</i>	2v u org.	José R. Gomís	Eapaña
P-5 (235)	<i>Letanía Nol</i>	2 o 3v y Org.	José Ramón de Prado	(?)
P-7 (55)	<i>Despedida a la santísima Virgen</i>	2T, B, 2Vn, Cb, 2Cl, Tbn, Crn, Tim	José Rosario Pacheco	Cuba
P-14 (56)	<i>Cinco motetes al Santísimo</i>	Org		

	<i>Sacramento</i>			
P-15 (57)	<i>Stabat Mater</i>	2v (Ti), 2Vn, Cb y Fl. Además de Tbn y Org.		
P-16 (58)	<i>Gozos a Nuestra Señora del Pilar</i>	3v (2T, B), 2Vn, Vla, Cb, 2Cl, 2Tp, Crn y Tbn. Además 2Ti, Org, Tim		
P-12 (59)	<i>Responso</i>	2 T, B, 2Vn, Cb, 2Fl y Fg		
P-13 (60)	<i>Gozos a nuestra Señora Santa Ana</i>	2T, B, 2Vn, Cb, y 2Cl.		
P-28 (61)	<i>Salve a la santísima virgen Santa Eduvigis</i>	2T, B, 2Vn, Cb, 2Cl, 2Tp, Tbn y Crn		
P-34 (350)	<i>Himno a la Sma. Virgen de Covadonga</i>	2v y Pno		
P-32 (348)	<i>Salve a la Santísima Virgen de los Dolores</i>	2v, 2Vn, Fl, y Cb		
P-33 (349)	<i>Libérame Domine</i>	3v (2T, B) y Org		
P-34 (350)	<i>Himno a la Santísima Virgen de Covadonga.</i>	2v y Pn		
P-58 (351)	<i>Tantum ergo</i>	3v (2T, B), 2Vn, 2Cl, Crn, Tbn y Cb y Tim		
---	<i>Himno a la Virgen de la Caridad</i>	2T, Cb		
---	<i>Motetes al Santísimo</i>	2v (T,B), 2Vn, Cb		
B-9 (94)	<i>Misa fácil y bonita</i>	2v y Org o Pno. Instrumentado para 3v (2T, B), 2Vn, Cb, 2Cl, Crn, Tbn y Org.	Luigi Bordese	Italia
P-7 (33)	<i>Ocho despedidas a la santísima virgen</i>	2T, B, Org, (No1), 2Vn, Cb, 2Cl, Crn, Tbn, y Tim.	Maria Berga Valart	España
P-8 (223)	<i>Mesa da Réquiem</i>	2v (T,B) y Org. Instrumentado para 2T, B, 2Vn, Vla, Vc, Cb, Fl, 2Cl, Fg y 2Tp	N. Paoletti	(?)
R-7 (241)	<i>Misa breve y fácil op 34</i>	3v y Org. Instrumentado para 3v (2T, B), 2Vn, Vla, Cb, Fl, Ob, 2Cl, Fg y Tp.	Orestes Ravanello	Italia

H-1 (175)	<i>Salve</i>	3v (Ti, T, B), 2Vn, Vla, Cb, Fl, 2Cl, 2Tp instrumentación para 3v (2T, B), 2Vn, Vla, Cb, 2Cl, 2Tp, Crn y 2 Tbn. Además Vc, Fg y Tim.	Pablo Hernández	España
H-2 (176)	<i>Misa</i>	3v (Ti, T, B), Orquesta u Org. 2Vn,Vla, Cb, Fl, 2Cl, Fg, Crn, 2Tp y Fi		
H-3 (177)	<i>Salve</i>	3v (2T, B), Org. Instrumentado para 2Vn, Cb, 2Cl, Tbn y 2 Tim		
C-7 (108)	<i>Gozos a San José</i>	2 o 3 v, PnouOrg. Instrumentado para 2Vn, Cb, 2Cl, Crn y 2Tbn. Además Fl y Org	Remigio Calahorra	España
C-8 (109)	<i>Misa de Pastorela</i>	2v (2Ti), 2Vn, Cb, Fl, 2Cl, Crn y Tbn. Además Tim		
C-29 (455)	<i>Letanías</i>	3v (2T, B) y org. instrumentación para 3v (3T, B), 2Vn, Vla, 2Cl, Crn, Tbn, Cb introducción Ti, B, 2Vn, Cb, Fl, 2Cl, Fi		
J-1 (181)	<i>Misa al Santísimo Sacramento</i>	3v y Org. 3v (2T, B), 2Vn, Vl, Cb, 2Cl, Fg y Crn.	Román Jimeno Ibañez	España
S-1 (250)	<i>Marcha del Tantum ergo para Pno</i>	2Vn, Vla, Cb, Fl, 2Cl, Fg, 2Tp, 2Tbn, Crn, Tim y Org.	Sarroca	¿?
M-4 (208)	<i>Las siete palabras de nuestro Señor en la Cruz</i>	4 v y Org o Pno. Instrumentado para 4v (2S, T, B), 2Vn, Vl, Vc, Cb, Fl, Ob, 2Cl, 2Tp, Crn, 2Tbn y Fi.	Saverio Mercadante	Italia
G- 29 (540)	<i>Misa en honor a la inmaculada Concepción B.M.V.</i>	2v y Org o Pno	Vicente Goicoechea	España