

Redes y espacios de sociabilidad desde la capilla de música de la Catedral de La Habana (1853-1884)

Margarita del Carmen Pearce Pérez

Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo

pearcemargarita@gmail.com

Resumen

La dinámica socio-musical de los integrantes de la capilla de la Catedral de La Habana condicionó el quehacer de esta agrupación. Desde 1853, con el establecimiento de las medidas acordadas por el concordato entre la reina Isabel II y el papa Pío IX (firmado en 1851), hasta 1884, año en que se produce la desintegración de dicha capilla, se hace más evidente la interacción y circulación de los músicos en los espacios religiosos y seculares de la ciudad. Con el fin de observar las formas de sociabilidad que se generan en torno a los músicos de la capilla catedralicia, este artículo se propone estudiar las redes que se establecen entre esta institución y algunas de las más importantes de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX, entre ellas la iglesia de término de Nuestra Señora de Monserrate, el teatro Tacón y el Liceo Artístico Literario de La Habana.

Palabras clave: capilla de música, Catedral de La Habana, redes, sociabilidad, siglo XIX.

Networks and Spaces of Sociability from the Music Chapel of the Cathedral of Havana (1853-1884)

Abstract

The socio-musical dynamics of the chapel members of the Cathedral of Havana conditioned the endeavours of this ensemble. From 1853, with the establishment of the measures agreed upon by the Concordat between Queen Elizabeth II and Pope Pius IX (signed in 1851), until 1884, the year in which the disintegration of the chapel took place, the interaction and circulation of musicians in the religious and secular spaces of the city became more evident. To observe the forms of sociability around the Cathedral's chapel musicians, this article aims to study the networks established between this institution and some of the most important entities in Havana during the second half of the nineteenth century; including the Church of Our Lady of Monserrate, the Tacon Theatre and the Havana Lyceum of Arts and Literature.

Keywords: Music Chapel, Cathedral of Havana, networks, sociability, nineteenth century.

1. Introducción

La capilla de música de la Catedral de La Habana constituye uno de los centros más importantes de la actividad musical religiosa de la ciudad en el siglo XIX. Entre otras razones, porque su estabilidad económica le permitió una cierta permanencia de sus integrantes y, por tanto, le proporcionó regularidad a su quehacer musical. Sin embargo, la dinámica interna de los músicos, los bajos salarios y las reformas llevadas a cabo en la capilla durante toda la centuria influyeron, entre otros factores, en la continua circulación de los músicos dentro y fuera del marco eclesiástico.

De esta forma, el presente artículo tiene como finalidad determinar cómo influyeron estos procesos interaccionales en la dinámica socio-musical de la capilla de música de la catedral habanera entre 1853 y 1884. Para lograr este propósito se pretende detectar las redes establecidas por las conexiones entre sus miembros e identificar los espacios de sociabilidad formal en los cuales se desarrollaron. Este estudio enfoca la actividad de la capilla a partir de sus protagonistas: los músicos de atril. De modo que se intenta mostrar el alto grado de movilidad y sociabilidad de estos individuos durante el periodo estudiado, no como un factor aislado ni exclusivo del contexto habanero decimonónico, sino como consecuencia de los procesos sociohistóricos.

Se ha delimitado como etapa de estudio el periodo comprendido entre 1853, año en el que se instauraron en las catedrales cubanas algunas de las medidas del concordato firmado en 1851 por la reina Isabel II y el sumo pontífice Pío IX, y 1884, cuando se desintegró oficialmente la capilla como institución.¹ Es posible que una primera consecuencia del Real Decreto de 1853 fuera la publicación de un reglamento que contiene un listado de los músicos de la capilla de la Catedral de La Habana, sus funciones, salarios, gratificaciones por las fiestas del calendario litúrgico, plantilla vocal-instrumental de cada celebración, así como las obligaciones de los músicos, el organista y los niños de coro.² Debido al grado de descripción de este documento, se ha decidido tomarlo como punto de partida para identificar los nombres y funciones de los músicos.

El creciente interés por el estudio sobre movilidad y circulación de repertorios y músicos entre ambos lados del Atlántico ha permitido la publicación de monografías que son de obligatoria consulta para este tema, como por ejemplo las de Gembero y Ros-Fábregas (2007), Tello (2011) y Marín (2018). Sin embargo, en esta investigación se estudia la circulación de los miembros de la capilla de música de la Catedral de La Habana y sus vínculos con otros espacios de sociabilidad formal (iglesias, teatros, sociedades culturales y orquestas). De ahí que se han seguido los presupuestos de Maurice Agulhon en cuanto a intentar "identificar instituciones o formas de sociabilidad específicas y hacer su estudio concreto" (2009, 38).

En opinión de Jean Louis Guereña, un espacio de sociabilidad requiere cierto grado de formalidad, lugar propio y, sobre todo, de la relación constante (y no por casualidad) entre sus miembros (1999, 42). De ahí que la capilla de música de la Catedral de La Habana puede ser entendida desde este enfoque, pues presenta una formalidad establecida por el reglamento oficial de 1853 que la rige, además del convenio contractual entre los músicos

1. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Actas Capitulares, Libro 11, 27 de junio de 1884, Fol. 66.

2. Biblioteca Elvira Cape de Santiago de Cuba, Exp. A-161, *Nómina del personal, dotación y obligaciones de la capilla de música de Santa Iglesia Catedral de La Habana*, Habana, Imprenta Fraternal, 1853.

y la institución. Del mismo modo, la catedral, en tanto edificación, ejerce como punto de encuentro e interacción de estos individuos. Por último, se puede decir que, el intercambio entre los músicos es continuo pero heterogéneo, ya que, si bien es cierto que tienen intereses comunes artísticos, económicos y, en ocasiones, también personales, no se debe olvidar que estos vínculos están condicionados por las funciones, roles y posiciones que ocupan en cada uno de los espacios. Estas diferencias se traducen en las rentas que reciben y, por tanto, en la necesidad de buscar otros trabajos que les permitan subsistir. Con el fin de alcanzar los objetivos planteados se ha recurrido a la teoría de Análisis de Redes Sociales (ARS) (Molina 2006; 2001). En este marco se ha tomado como referencia el concepto de nodos, es decir, actores que se agrupan en torno a un objetivo común. En este sentido se hace alusión a nodos institucionales representados en los gráficos con cuadrados, distinguiendo su nivel de cercanía al nodo central a partir del tamaño de la figura. En cuanto al término vínculos, se refiere a los lazos que existen entre dos o más nodos, por lo que gráficamente se ubican a partir de líneas y puntos de intersección. Asimismo, se han utilizado otras categorías generales, tales como rango nodal (nodo con mayor número de relaciones) y grado de cercanía (capacidad que tiene un nodo de alcanzar a los demás).

Para el contexto resultante se han consultado los estudios sobre sociabilidad de George Gurvitch (1941) y Maurice Agulhon (2009), con el propósito de identificar las distintas tipologías de sociabilización en los grupos y redes de los miembros de la capilla. Gurvitch clasifica las distintas formas de microsociabilidad en directa o espontánea (que se produce de manera individual) u organizada (que tiene un carácter institucional). La primera puede originarse por interpenetración (unión) o por simple convergencia (relación con otros). La segunda, puede suceder por principios de dominación o colaboración (1941, 34-35). Agulhon, por su parte, define tres niveles en el proceso evolutivo de la sociabilidad: la aparición de asociaciones voluntarias (reuniones familiares, talleres), el estado informal y su transformación al formal (clubes, sociedades, círculos) (2009, 39).

2. Capilla de música de la Catedral de La Habana: músicos, redes y espacios de sociabilidad

Tal y como se ha mencionado con anterioridad, a partir de enero de 1853 se aplicaron las disposiciones de la Real Cédula del 30 de septiembre de 1852 en las catedrales cubanas (Rodríguez 1866, 756), de acuerdo con el concordato entre el Estado Español y la Santa Sede, firmado en 1851. Aunque este convenio afectó directamente a las iglesias de la Península, no se debe obviar que también influyó, aunque en menor medida, en los territorios de ultramar. Entre los cambios más importantes se estableció una nueva redistribución en la demarcación parroquial de las diócesis del reino. De este modo, las iglesias quedaron divididas en rurales y urbanas. En lo que respecta a las rurales se clasificaron como de primera y segunda clase. En cambio, las urbanas se organizaron de la siguiente manera: de término, aquellas establecidas en la capital de diócesis, provincia o distrito; de ascenso, ubicadas en poblaciones lindantes en cuanto a importancia con respecto a las de término; y de entrada o de ingreso, las situadas en la periferia de la ciudad (Martínez 1868, 958-959). Esto implicó que el presupuesto designado por el gobierno a la fábrica de cada una de estas instituciones variara según estas categorías.

Las restricciones establecidas en este concordato han sido valoradas por algunos investigadores como un retroceso en la actividad musical religiosa española, como por ejemplo

la obligatoriedad de ser clérigo para integrar la capilla de música (Virgili 2004; Capdepon 2019). Sin embargo, estas medidas no se llevaron a cabo en su totalidad en los territorios de ultramar, lo que permitió la continua contratación de músicos laicos. De ahí que, para las capillas catedralicias en Cuba y especialmente para la de Santiago, este concordato constituyó una considerable mejoría.

La Real Cédula de 1852 permitió una equidad entre las capillas de música de las catedrales de Santiago de Cuba y La Habana hasta ese momento inexistente, dado que se dispuso de una dotación de 5.600 pesos para cada una. Según Franchesca Perdigón, este año constituyó un nuevo punto de partida para la actividad musical de la Catedral de Santiago, pues supuso un incremento tanto en la plantilla como en el salario anual de sus integrantes y, por consiguiente, un aumento en la circulación de músicos entre los dos lados del Atlántico (Perdigón 2012, 44).

La plantilla vocal-instrumental de la capilla de música de la Catedral de La Habana apenas varió durante la primera mitad del XIX. El reglamento de 1853 describe un total de veintitrés músicos entre el maestro de capilla, cantores y ministriles. Esta disposición se mantuvo hasta 1869, año en el que se redujo la dotación a cinco mil pesos como consecuencia de la guerra de independencia iniciada en Cuba en 1868.³ Como es de suponer, esto implicó un progresivo descenso del estado económico, pues la mayoría de los fondos públicos se destinaron a sufragar los gastos de la guerra. Esta pudo haber sido una de las razones por las que el maestro de capilla que ejercía en ese momento, Francisco de Asís Martínez y Lechón (fl. 1862-1876), inició una reforma que quedó aprobada en 1872, y a partir de la cual se eliminaron dos tiples, los dos clarinetes y el violoncello (Tabla 1).⁴

Integrantes de la capilla de música	1853	1872
	Cantidad de músicos	
Maestro de capilla	1	1
Tenor	2	2
Bajo	2	2
Contralto	2	2
Tiple	4	2
Violín	4	4
Clarinete/flauta	2	-
Trompa	2	2
Fagot/figle	2	2
Violonchelo	1	-
Contrabajo	1	1

Tabla 1 / Plantilla de músicos de la capilla de música de la catedral de La Habana (1853-1884).

La situación de la Iglesia empeoró tras la Guerra de los Diez Años y en junio de 1884 se firmó un Real Decreto en el cual se redujo el presupuesto de las capillas de música de las catedrales a tres mil pesos.⁵ Ante esta situación, el cabildo habanero decidió suprimirla, quedando solo

3. El periodo de independencia en Cuba tuvo dos grandes momentos: el primero, desde 1868 hasta 1878 conocido como la Guerra de los Diez Años y el segundo, entre 1895 y 1898 que culminó el periodo colonial en la isla (García 2012).

4. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Actas Capitulares, Libro 11, 6 de febrero de 1872, Fol. 258.

5. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Actas Capitulares, Libro 11, 27 de junio de 1884, Fol. 66.

el maestro de capilla, Juan Luna (fl. 1863-ca.1886), en función de organista. A pesar de la supuesta seguridad que generó en los músicos un sueldo mensual, la capilla como fuente de trabajo funcionó, tal como sucedió desde el siglo XVII, como “un mecanismo de acceso al mercado y como un reaseguro de estabilidad: una entrada pequeña pero constante” (Waisman 2019, 148). Esta es una de tantas razones por las cuales hubo una continua circulación de músicos, sin dejar de mencionar otras, como defunción, enfermedad, renuncia o expulsión. Es por ello que el estudio de la dinámica socio-musical de la capilla catedralicia depende, en gran medida, de la movilidad de sus integrantes, tanto los funcionarios e interinos como los sustitutos. En este aspecto se abordan los músicos profesionales, es decir, los que se dedicaban a la música como oficio y forma de vida y, por ende, cobraban por sus servicios.

Teniendo en cuenta estos factores se han seleccionado veintisiete miembros de la capilla catedralicia (Gráfico 1) de acuerdo con los criterios siguientes: su permanencia en dicha institución entre 1853 y 1884, ya sea formal o semiformal; la relación de estos individuos con las instituciones (religiosas y seculares) más influyentes de la ciudad (orquestas, iglesias, teatros y sociedades); y el impacto que tuvieron esos músicos en la dinámica socio-musical de La Habana durante la etapa estudiada. Por último, se han escogido aquellos que han podido ser localizados a partir del cruce de datos entre las investigaciones actuales y las fuentes documentales consultadas, tales como actas capitulares, cartas, expedientes, publicaciones periódicas, crónicas y bibliografía de la época.⁶ De ahí que estos músicos no representan el total de los integrantes, sino una muestra cuantitativa y cualitativa importante de la actividad en torno a la capilla de la Catedral de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX (Anexo 1).

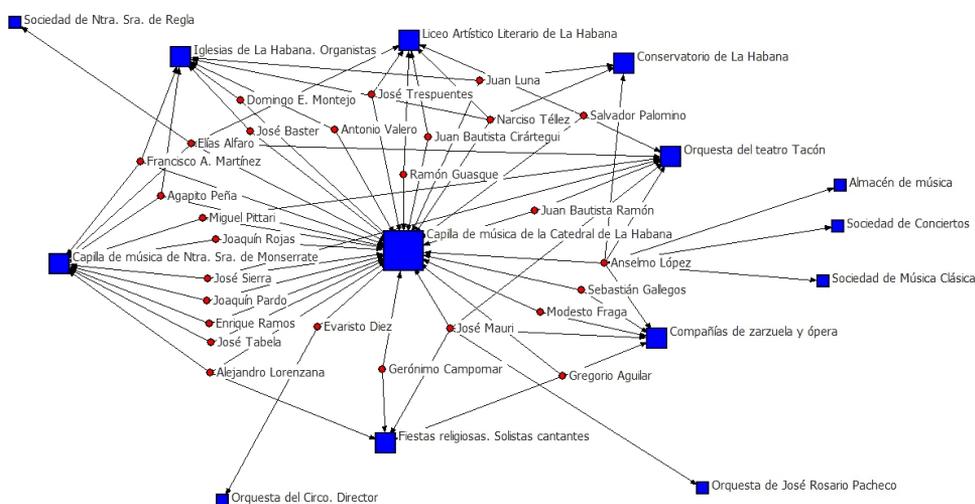


Gráfico 1 / Red externa de la capilla de música de la Catedral de La Habana entre 1853 y 1884.⁷

6. Los documentos citados, pertenecientes al antiguo fondo del Archivo de la Catedral de La Habana, han sido facilitados generosamente por la Dra. Miriam Escudero, los cuales han sido digitalizados como parte de su actual investigación sobre la música en la Catedral de La Habana en el siglo XVIII. También se agradece a la Dra. María Antonia Virgili por compartir sus resultados de investigación y documentos sobre las sociedades musicales de Cuba en el siglo XIX.

7. Los gráficos son de autoría propia, a partir de los datos localizados en las fuentes documentales consultadas. Para su realización se ha utilizado el software UCINET 6.

Como se evidencia en el Gráfico 1, estos músicos, además de formar clústeres, ejercen nuevas funciones y roles como miembros de la asociación Capilla de Música de Nuestra Señora de Monserrate, organistas en las iglesias de La Habana, instrumentistas de la orquesta del teatro Tacón, cantantes solistas en las celebraciones religiosas, integrantes de las compañías de zarzuela y ópera y/o socios de distintas sociedades artístico-musicales. De esta forma, la capilla catedralicia constituye una red externa, en el sentido de que agrupa a individuos que, a su vez, están conectados con otros espacios. Este sistema de redes permite visualizar tanto aquellos espacios más prestigiosos y con mayor número de músicos y vínculos relacionales –dígase la iglesia de Monserrate, el teatro Tacón y el Liceo Artístico Literario de La Habana–, como también otros que tuvieron un limitado índice de cercanía. Entre estos últimos se pueden apreciar aquellos que contaron con una línea de conexión, ya fuese por su carácter selectivo, como por ejemplo la Sociedad de Música Clásica y la Sociedad de Conciertos, o por estar emparentado con la música de baile y, por ende, a los estratos sociales más bajos, como sucedió con la orquesta del circo, dirigida por Evaristo Diez y con la agrupación de José Rosario Pacheco.

2.1. La asociación Capilla de Música de Nuestra Señora de Monserrate y su vínculo con la Catedral de La Habana

No es un hecho casual el alto grado de nexos de la asociación Capilla de Música de Nuestra Señora de Monserrate, respecto a los otros espacios de sociabilidad, si se tiene en cuenta que, desde su creación en 1861, contó con la aprobación y las prerrogativas del obispo Francisco Fleix Soláns (Lérida, 1804 – Vichy, Francia, 1870). Su fundador fue el presbítero español Francisco de Asís Martínez y Lechón (desconocido – Madrid, 1876), llegado a la capital en 1857.⁸ Ejerció como organista de la iglesia de Monserrate hasta 1862, cuando obtuvo el cargo de maestro de capilla de la Catedral de La Habana, el cual desempeñó durante catorce años.⁹ Acerca de su consentimiento sobre la formación de la nueva capilla, el obispo afirmó:

Prontos siempre a mirar y aceptar con agrado cuanto pueda proporcionar en los templos de nuestra Diócesis el orden y decoro debidos, así como la gravedad y majestad que reclama el culto; y considerando [que tanto] el Pbro. D. Francisco de Asís Martínez por su carácter sacerdotal como los demás profesores que suscriben el adjunto reglamento coadyuvarán con su religiosidad y esplendor que deseamos corresponde al culto que se rinde al Ser Supremo Dios y Señor Nuestro.¹⁰

Lo que llama la atención de estas palabras es que no fueron pocas las veces que durante el siglo XIX tanto los maestros de capilla, incluyendo al mismo Martínez y Lechón, como el cabildo catedralicio se quejaron y reprendieron a los músicos por sus ausencias a las celebraciones en la catedral y asistir a eventos en otras iglesias.¹¹ Por otra parte, no se ha

8. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Misceláneas, 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*, 28 de noviembre de 1857.

9. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Actas Capitulares, Libro 10, 3 y 10 de octubre de 1862, Fols. 331v-332; 25 de marzo de 1876, Fol. 326.

10. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, *Expediente personal del presbítero Francisco de Asís. Martínez*, 13 de noviembre de 1861.

11. Algunos de los músicos requeridos por sus ausencias durante el magisterio de Francisco de Asís Martínez Lechón son

localizado documentación en la que se demuestre la asistencia oficial de la capilla catedralicia a las festividades de otras instituciones eclesiásticas, como sí se ha podido comprobar en otras catedrales de Hispanoamérica (Waisman 2019, 145-146; Vera 2004, 17). Sin embargo, el *Diario de la Marina*, en reiteradas ocasiones anuncia la presencia en la iglesia de término de Nuestra Señora de Monserrate del “Presbítero Señor Martínez, director de dicha capilla y de la Santa Iglesia Catedral”.¹²

La particularidad de la Capilla de Música Nuestra Señora de Monserrate es que, a diferencia de aquella de la catedral, no contó con un presupuesto mensual para sus músicos, sino que dependió de lo que se recaudaba por celebración. Igualmente, es curioso que en su creación no se concibe propiamente como una capilla, sino como una asociación que tiene como objeto “atender a todas las funciones que en su carácter de Capilla se le confíen en las iglesias como misas solemnes, de Requiem, *salves*, y demás asistencias anexas, bajo el patronato de su Señoría Ilustrísimo el Excelentísimo Señor Obispo de la Habana”.¹³ Todo indica que Martínez y Lechón gozó de la gracia de Fleix Soláns. Esto le permitió no solo llevar la dirección de ambas agrupaciones durante toda la década de 1860, sino también contar con los privilegios que proporcionó la recomendación del obispo para su contratación en las celebraciones de otras iglesias de término, como la de Nuestra Señora de Guadalupe. Esto podría constituir una hipótesis sobre la pertenencia de más de la mitad de los integrantes de esta asociación a la capilla catedralicia habanera, sin que existiera por ello un conflicto de intereses entre ambas instituciones.

El predominio del rango nodal de la Capilla de Música Nuestra Señora de Monserrate, respecto a los otros espacios en la red de la capilla de la catedral, representa una superposición de sociabilidades. Siguiendo los criterios de Gurvitch puede decirse que muestra una sociabilidad de tipo espontánea por interpenetración, lo que permite a Martínez y Lechón conectar y seleccionar a determinados músicos para conformar la asociación y, además, una de tipo organizada, tanto de colaboración entre los miembros como de dominación, puesto que estuvo condicionada por las normas de estas entidades.

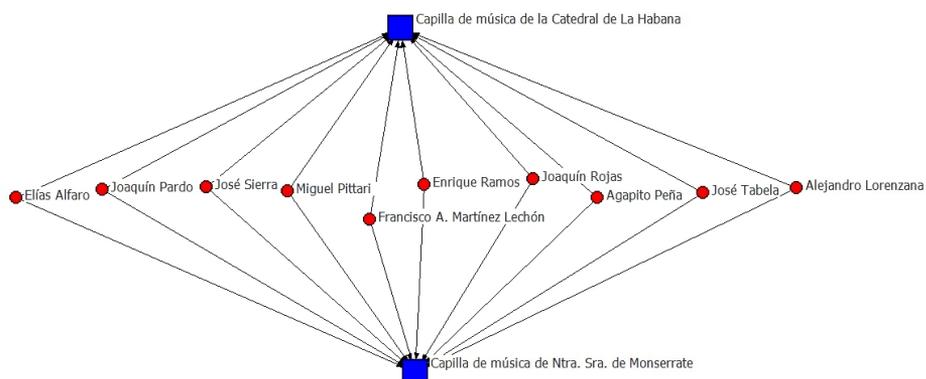


Gráfico 2 / Músicos de la capilla de la Catedral de La Habana vinculados con la asociación Capilla de Música de Nuestra Señora de Monserrate.

Sebastián Gallegos (1869) y Anselmo López (1871), y Joaquín Ramos (1878) en el magisterio de Juan Luna.

12. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana). Véase *Diario de la Marina*, 27 de mayo de 1863, 20, n° 128; 12 de septiembre de 1863, 20, n° 221; 4 de diciembre de 1863, 20, n° 292.

13. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, *Expediente personal del presbítero Francisco de Asís. Martínez*, 13 de noviembre de 1861.

Se han identificado en el reglamento de la capilla de la catedral habanera, de 1853, y la de Monserrate, de 1861, diez músicos vinculados con ambos espacios (Gráfico 2). De ellos, uno de los más destacados por su prolífica actividad artística fue Agapito Peña (Burgos, ca.1831 – ¿?), quien ejerció como segundo contralto de la capilla aproximadamente hasta 1872. Del mismo modo, ocupó dos veces el cargo de maestro de capilla interino, en 1861 tras la muerte de Domingo Esteban Montejo (Valladolid, ca. 1808 – La Habana, 1861) y, en 1862, después del fallecimiento de José Trespuentes (Logroño, 1798 – La Habana, 1862). En cuanto a su relación con la iglesia de Monserrate, figuró como sustituto de Martínez y Lechón en el rol de organista y director de la orquesta. Por su parte, Miguel Pittari, de Córcega, desempeñó la plaza de fagot y figle en la capilla de la catedral en 1859 y la de trombón en Monserrate en 1861. El resto de los integrantes desempeñaron el mismo rol en ambas capillas. Tal es el caso del italiano Alejandro Lorenzana, José Sierra (de Canarias), José Tabela (¿? – La Habana, 1869) y Elías Alfaro (de Venezuela) (Tabla 2).

Músicos	Capilla de música de la Catedral de La Habana	Capilla de Música de Ntra. Sra. de Monserrate
Agapito Peña	Contralto (1853-1874)	Organista y director de la orquesta
Miguel Pittari	Fagot y figle	Trombón
Alejandro Lorenzana	1º bajo (1869-1871)	1º bajo
José Sierra	Contrabajo (1853-¿?)	Contrabajo
José Tabela	1ª trompa (1853-1869)	1ª trompa
Elías Alfaro	3º violín (1864) 2º violín (1857-1864) 1º violín (1853-1857)	1º violín
Joaquín Pardo	1ª trompa (1879-1870)	2ª trompa
Joaquín Rojas	2º clarinete (1853-1862)	1º clarinete
Enrique Ramos	3º violín (1863) 2º violín (1878)	2º violín

Tabla 2 / Miembros de la capilla de música de la Catedral de La Habana y la Capilla de Música de Nuestra Señora de Monserrate.

Como se muestra en la Tabla 2, en algunos casos estos músicos cambian de primer a segundo atril, tales como Joaquín Pardo (¿? – La Habana, 1870), Joaquín Rojas (¿? – La Habana, 1862), y Enrique Ramos. Las continuas ausencias de este último muestran cuán complicada pudo ser la estabilidad de la capilla catedralicia, especialmente en las celebraciones más importantes del calendario litúrgico. Esto queda registrado en un oficio del maestro de capilla Juan Luna (España, ¿? – La Habana, ca.1886) en 1878 en el cual expresa que dicho músico aparentaba una enfermedad para justificar su inasistencia y, al mismo tiempo, acudir (sin autorización) a otras funciones celebradas en una iglesia de Guanabacoa.¹⁴

14. Archivo de la Catedral de La Habana, Carpeta 31, 25 de febrero de 1878.

2.2. De músico de capilla a organista en las iglesias de La Habana

Uno de los subgrupos vinculados con el ámbito religioso de mayor índice de cercanía en las redes de la capilla catedralicia es el conformado por los siete organistas (Gráfico 3). Gabriela Rojas, en su estudio sobre “Los órganos de los templos habaneros de La Merced, La Guadalupe y Santo Ángel Custodio” (2019), hace una descripción detallada de la situación de estos organistas.¹⁵ Rojas afirma que eran contratados por algunas de las iglesias diocesanas o conventuales de la ciudad. Por consiguiente, su estabilidad económica dependía de “la disponibilidad de fondos tanto de párrocos como de religiosos” (Rojas 2019, 45), puesto que el obispado no contó con un capital designado para los salarios de estos músicos. No obstante, como asegura la investigadora, luego de las negociaciones entre Fleix Soláns y la Real Hacienda en 1856, se acordó pagar dos onzas de oro mensuales para aquellos vinculados con alguna congregación religiosa. Las parroquias, por su parte, fijaron un sueldo de acuerdo con sus posibilidades económicas, apoyándose en el presupuesto de la fábrica de la iglesia, el fondo de los devocionarios y, en algunos casos, también en la ayuda de las archicofradías de estas instituciones, como por ejemplo la iglesia del Espíritu Santo y la de Guadalupe (Rojas 2019, 45-47). De ahí que el haber del organista fluctuó entre los 17 y 34 pesos mensuales, sin descontar la gratificación del “fuellero” (entonador) que corría a su cargo.¹⁶

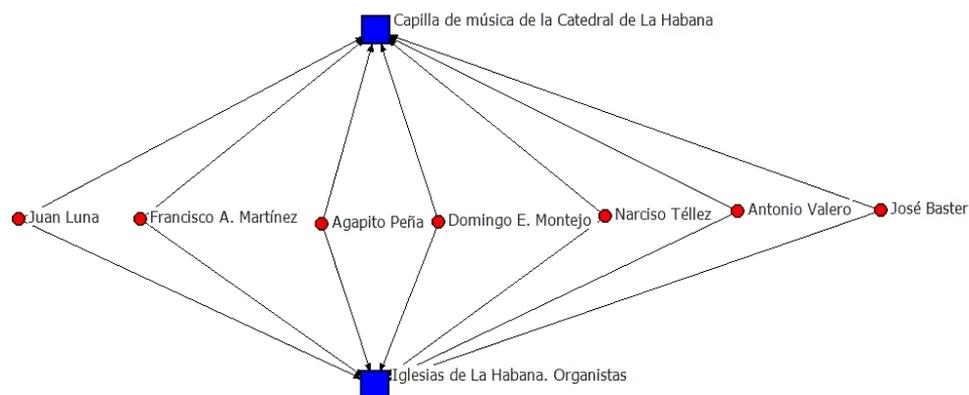


Gráfico 3 / Músicos de la capilla de la Catedral de La Habana que ejercen como organistas en las iglesias de La Habana.

La naturaleza de los enlaces relacionales de estos músicos, mostrados en el Gráfico 3, presenta un rasgo común, tanto en las funciones que realizan en la capilla de música de la catedral, como en el rol de organistas en otras iglesias. De los siete, ocuparon el puesto de maestro de capilla Domingo Esteban Montejo, Francisco de Asís Martínez y Lechón y Juan Luna. El primero de

15. Agradezco a la investigadora Gabriela Rojas por haberme facilitado su Trabajo de Fin de Máster, defendido en 2019 para la obtención del Título de Máster en Gestión del patrimonio histórico-documental de la música del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana, actualmente en proceso de publicación. A partir de este texto se han obtenido datos importantes relativos a los organistas vinculados con la capilla de música de la Catedral de La Habana.

16. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Misceláneas. Leg. 1, Exp. 1, *Sobre oposición a las plazas de organista de las Yglesias cuya nota se halla en la foja 3ª de este expediente*, 21 de agosto de 1856.

ellos ejerció dicho cargo entre 1854 y 1861, y a partir de 1856 se desempeñó conjuntamente como organista de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, hasta su fallecimiento en 1861 (Rojas 2019, 41). La prensa de la época identifica a Juan Luna como organista del Real Colegio de la Compañía de Jesús (Belén) hasta 1865, cuando relevó como interino al primer organista de la catedral, Juan Bautista Cirártegui (España, 1792 – La Habana, ca.1867). Dos años después obtuvo la plaza en propiedad y la mantuvo durante diecinueve años.¹⁷ A partir de 1876, tras la partida de Martínez y Lechón, Luna ocupó el puesto de maestro de capilla hasta 1884.¹⁸ Después de la eliminación de la capilla catedralicia, el cabildo optó por contratar puntualmente a grupos de músicos, por lo que dejó de existir una plantilla vocal-instrumental estable y asalariada. Fuera del ámbito religioso, y aunque excede los límites temporales de esta investigación, es necesario señalar la participación de Luna y Narciso Téllez (España, ¿? – La Habana, 1890) en el proyecto del Conservatorio de La Habana,¹⁹ fundado en 1885 por Hubert de Blanck (Utrecht, Holanda, 1856 – La Habana, 1932). Sobre el primero de ellos, según las referencias de Ramírez sobre su posible muerte en 1886,²⁰ y dado que no se menciona más adelante en el claustro de profesores, pareciera ser que su estadía en dicho proyecto no fue prolongada. Por su parte, Téllez figuró como profesor de solfeo y canto de dicho conservatorio. Entre 1861 y 1862 se desempeñó como segundo bajo interino (cantor) y, además, ejerció como organista del convento de San Agustín (Ramírez 2017, vol. II, 181-182).

Del resto de los cantores de la capilla de la catedral vinculados con el rol de organista en otras instituciones eclesiásticas destaca José Baster (Cataluña, ¿? – La Habana, 1865), que ocupó la plaza de primer tenor hasta 1856, año en el que asumió el cargo de primer sochantre, hasta su fallecimiento en 1865.²¹ De manera paralela, fue organista del convento de San Agustín y de la parroquia del Santo Ángel Custodio (Rojas 2019, 41). El sustituto de Baster como primer tenor de la capilla catedralicia fue Antonio Valero (Zaragoza, ca. 1821 – La Habana, 1861). Como organista sirvió en la parroquia de San Gil, la iglesia del Real Colegio de la Compañía de Jesús, el Espíritu Santo y, posteriormente, en febrero de 1861, sustituyó a Montejo en la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe (Rojas 2019, 43). Esto duró solo unos meses, puesto que falleció en noviembre de ese mismo año. Por las quejas del párroco del Espíritu Santo, parece ser que Valero se tomaba licencias sin autorización, ausentándose de muchas de las fiestas de la parroquia y de la archicofradía que radicaba en dicha institución. Acerca de ello el sacerdote expone:

Cansado de requerir a Don Antonio Valero organista de esta iglesia, de mi cargo, por sus frecuentes faltas en los días en que debe tocar el órgano y mandar en algunos de ellos, pues no siempre han venido a suplir su falta, a distintos organistas con perjuicio del órgano [...] me propuse averiguar la causa por qué no llevaba su deber el referido Valero, y supe con sorpresa que estaba de organista interino en la Parroquia de Guadalupe, y que siéndole esta más productiva por

17. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Actas Capitulares, Libro 11, 21 de julio de 1865, Fol. 19; 25 de octubre de 1867, Fol. 135.

18. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Actas Capitulares, Libro 11, 30 de junio de 1884, Fol. 67.

19. Biblioteca Nacional de España (Madrid), "El Conservatorio de La Habana", *La Correspondencia Musical*, 3 de diciembre de 1885, V, n° 244, 4.

20. La única referencia que se tiene sobre el paradero de Luna es la mención que hace Serafín Ramírez en su libro *La Habana artística*, publicado en el 1891, donde expresa que "murió hará unos cuatro años" (2017, vol. II, 117).

21. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Actas Capitulares, Libro 11, 21 de julio de 1865, Fol. 20.

cantarse tres o cuatro Misas diarias, se va a ellas entreteniéndonos con suplentes (Citado en: Rojas 2019, 43).

Estas disputas entre organistas y párrocos acontecen, sobre todo, en las celebraciones del calendario litúrgico que coincidían en la mayoría de las iglesias y congregaciones de la diócesis habanera, lo que provocaba que los músicos se decantaran por uno de estos espacios. Como es de esperar, la elección dependía del mejor pagador. Tal y como afirma Gabriela Rojas, La Guadalupe se convirtió en una de las instituciones de mayor poder económico en la ciudad y, por tanto, una de las más codiciadas (2019, 52). El sucesor de Valero fue Agapito Peña, quien había ejercido desde 1856 en el Santo Cristo del Buen Viaje, y luego de su breve tiempo en Guadalupe (1861-1862) se trasladó a Monserrate como sustituto de Martínez y Lechón (Rojas 2019, 43-44).

La relación entre Peña y Martínez y Lechón fue algo discordante. Desde la propuesta de reforma de la capilla, en 1869, se solicitó la destitución de Peña como segundo contralto por “carecer de voz”.²² No obstante, el cabildo aplazó su aprobación hasta 1872. Las ausencias a la capilla catedralicia debido a sus responsabilidades como organista de Monserrate conllevaron a buscar varios suplentes para las festividades principales. Acerca de uno de ellos Martínez y Lechón señala: “tiene la desgracia de embriagarse algunas veces, lo verifiqué [sic] en el día de Nochebuena del año anterior y mucho más en el del presente en cuyos Maitines no acertaba a dar bien la nota [...] no hubo fuerzas humanas para hacerle volver en sí”.²³ Si se tienen en cuenta las palabras del maestro de capilla y las referencias en el *Diario de la Marina*, parece ser que Peña tuvo una prolífica actividad como organista y director de orquesta.²⁴

La razón principal del continuo traslado y movilidad de estos organistas en las distintas iglesias fue esencialmente económica. Si bien es cierto que en los libros de presupuestos de ingresos y gastos por cuenta de los fondos de regulares del obispado de La Habana certifican un pago anual de 408 pesos a los organistas de las congregaciones,²⁵ por el contrario, tal y como concluye Rojas en su estudio, los de las parroquias diocesanas siguieron dependiendo de la voluntad del párroco, de la comunidad feligresa y del poder socioeconómico de cada institución (2019, 37). Las rivalidades por los puestos en las iglesias de término como Monserrate y Guadalupe estuvieron condicionadas por las continuas celebraciones, lo que les permitió disponer de un salario estable y gratificaciones extras por cada una de las funciones. Esto justifica la relación de Montejo, Valero, Peña y Martínez y Lechón con dichas iglesias.

2.3. De la iglesia al teatro: los cantores de la capilla catedralicia

Los cantores de la capilla de la Catedral de La Habana, aunque mantienen lazos directos con las instituciones eclesiásticas, también se relacionan con el ámbito teatral, mediante las

22. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Actas Capitulares, Libro 11, 7 de septiembre de 1865, Fol. 214.

23. Archivo de la Catedral de La Habana, Carpeta 35, 26 de diciembre de 1871.

24. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 14 de abril de 1875, 36, nº 88; 9 de junio de 1875, 36, nº 162.

25. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana. Comunicaciones. Leg. 35, Exp. 14. *Presupuesto para el año 1864*; Leg. 35, Exp. 19. *Presupuesto para el año 1863*; Leg.44, Exp. 14. *Sobre el Anteproyecto del Presupuesto del año económico 1861 a 1872*; Leg.46, Exp. 7. *Sobre el Anteproyecto del Presupuesto del año económico 1861 a 1872*.

compañías de ópera y zarzuela. En numerosas ocasiones el reconocimiento obtenido en este contexto secular les sirvió para lograr una legitimación cultural y, con ello, su inserción en el ámbito musical religioso. Este hecho no es extraño dada la creciente demanda por la ópera y la zarzuela en España e Hispanoamérica desde el siglo XVIII y su influjo en la música sacra hasta bien entrado el XIX.

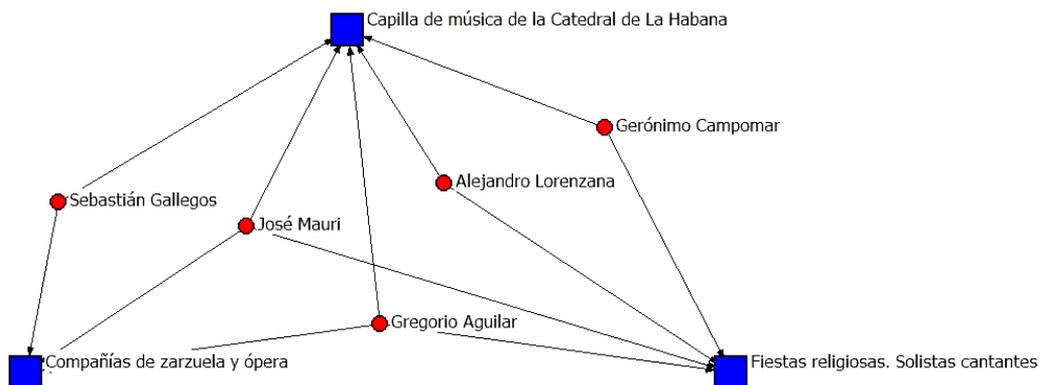


Gráfico 4 / Músicos de la capilla de la Catedral de La Habana que ejercen como cantores solistas en las iglesias de La Habana e integrantes de las compañías de ópera y zarzuela.

De Gerónimo Campomar –original de Figueras, en la provincia de Gerona– se sabe que ejerció como primer contralto de la catedral habanera (en calidad de interino) en 1858, como segundo en 1877 y, posteriormente, en 1878 ocupó la plaza en propiedad de primer contralto. Esta intermitencia de Campomar en la capilla pudo haberse debido, según las fuentes documentales, a la poca extensión de su registro vocal. Así lo describe Juan Bautista Ramón, en 1856, en el informe de oposición para la plaza de primer tenor: “voz débil de poca extensión en las notas graves y medio agudas, corto en la lectura de la música y ninguna práctica en las obras de música religiosa”.²⁶ En 1876 el maestro de capilla Juan Luna afirma que Campomar había sido designado como primer contralto por su antecesor (Martínez y Lechón) “a falta de uno mejor”.²⁷ No obstante, esta parece ser la misma razón por la cual dos años después Luna otorga la plaza en propiedad de primer contralto al “inteligente Campomar que ya en otra ocasión sirvió una plaza análoga en la Santa Iglesia Catedral”.²⁸

Sebastián Gallegos y Gregorio Aguilar, ambos venidos de la Península y tenores de la catedral, estuvieron ligados a la figura de Joaquín Gaztambide²⁹ (Tudela, Navarra, 1822 – Madrid,

26. Archivo de la Catedral de La Habana, Carpeta 36, 8 de noviembre de 1856.

27. Archivo de la Catedral de La Habana, Carpeta 31, 2 de febrero de 1877.

28. Archivo de la Catedral de La Habana, Carpeta 31, 28 de mayo de 1878.

29. De acuerdo con Ramón Sobrino, Gaztambide fue uno de los compositores más importantes de la “zarzuela romántica restaurada”. Hasta 1868 estuvo al frente de la Sociedad de Conciertos de Madrid, año en que solicitó su dimisión para viajar a Cuba como director de una compañía de zarzuela. Sin embargo, los vínculos con dicha sociedad no terminaron, puesto que en 1869 aceptó desde México nuevamente el cargo de director (2006, 644).

1870). Gallegos figuró como segundo tenor en el coro de la compañía lírica del teatro de la Cruz, entre 1845 y 1847, bajo la dirección coral de Gaztambide.³⁰ Por su parte, Aguilar se menciona en 1865 ligado al coro del Teatro Real y desde 1866 a la Sociedad de profesores, fundada y dirigida por Francisco A. Barbieri (Madrid, 1823 – 1894).³¹ En 1867, según el *Almanaque Municipal de Teatros*, dicha orquesta fue contratada por Gaztambide para tocar cuarenta funciones en los Campos Eliseos de Madrid. Otra fuente que indica la circulación de estos dos músicos entre la catedral y el teatro es el oficio del maestro de capilla Martínez y Lechón en 1869.³² Por una parte, se comunica la expulsión de Gallegos (segundo tenor de la capilla) por haberse ido a México en una compañía de zarzuela sin previa autorización³³ y, por otra, el interinato de Aguilar como tenor de la capilla. Este último, según Ramírez, llegó a Cuba como parte de la compañía de Gaztambide (2017, vol. I, 320). Los casos de Gallegos y Aguilar muestran lo frecuente que pudo ser la movilidad socio-espacial de los músicos no solo dentro de la ciudad, sino también como parte del proceso de ida y vuelta transcontinental que condujo la constante circulación de estas compañías en ambos lados del Atlántico.

No obstante, de todos los cantores antes mencionados, el más destacado y estudiado por la musicología cubana ha sido José Mauri (Valencia, 1855 – La Habana, 1937), debido a su precoz e intensa carrera musical en el teatro. Respecto a su vínculo con el ámbito eclesiástico se sabe que obtuvo la plaza de segundo tenor en la catedral entre 1872 y 1880. Otro dato curioso es su conexión con una orquesta integrada, en su mayoría, por músicos negros, dirigida por José Rosario Pacheco. Esta vez, cantando *Las siete palabras* de Saverio Mercadante en la parroquia de Nuestra Señora de Regla en 1875. Esto último queda registrado en una partitura autógrafa y anotada por Pacheco conservada en el archivo de la iglesia habanera de La Merced (Escudero 1998, 136-137).

Son numerosas las reseñas de la prensa local que mencionan a más de uno de estos cantores compartiendo escenario. Ejemplo de ello consta en la festividad de las tres horas celebrada en el templo de la Merced, con la participación de Lorenzana y “el niño Mauri (cuya voz afinada, sentimental y dulce nos hace suponer algo de lo que serán los coros de Ángeles)”.³⁴ En julio de 1869 se reitera la asistencia de Mauri, junto a Campomar y Aguilar, en la fiesta dedicada a Nuestra Señora del Carmen en la iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje de La Habana, cantando una misa de Saverio Mercadante.³⁵ Cuatro meses más tarde, pero en el templo de La Merced, se repiten los nombres de Campomar y Mauri en la víspera de su patrona titular, interpretando una “solemne salve” compuesta por Lorenzana.³⁶ El 18 de enero de 1871, en la

30. Biblioteca Nacional de España (Madrid), *El Clamor Público*, 27 de agosto de 1845, n° 413, 4; *Semanario pintoresco español*, 5 de abril de 1846, n° 14, 8.

31. Biblioteca Nacional de España (Madrid), *Gaceta Musical de Madrid*, 14 de abril de 1866, 1, n° 4, 15; “Conciertos del Sr. Barbieri”, *La Escena*, 22 de abril de 1866, 2, n° 23, 7.

32. Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Actas Capitulares, Libro 11, 5 de febrero de 1869, Fol. 193.

33. Son numerosas las referencias en publicaciones periódicas que registran la presencia de dos compañías de zarzuela llegadas a la ciudad de México desde La Habana en marzo de 1869. La primera, dirigida por José Albisu y la segunda, por Gaztambide. Véase Biblioteca Nacional de México (D. F. México), Hemeroteca Nacional Digital de México, “Teatro Iturbide”, *The Two Republics*, 24 de febrero de 1869, 2, n° 35; *La Iberia*, 4 de marzo de 1869, t. V, n° 588, 3; *El Siglo XIX*, 13 de marzo de 1869, t. VII, n° 72, 3; *El Monitor Republicano*, 29 de marzo de 1869, XIX, 222, 3; *La Iberia*, 28 de marzo de 1869, t. V, n° 608, 3.

34. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 12 de abril de 1867, 24, n° 88.

35. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 23 de julio de 1869, 26, n° 174.

36. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 23 de septiembre de 1869, 26, n° 227.

iglesia de Jesús del Monte, se anuncia una "gran salve" cantada "a toda orquesta" y, entre los cantantes, se mencionan nuevamente a Aguilar, Campomar y Lorenzana.³⁷

Las referencias anteriores dan cuenta de cómo la relación de estos músicos en sus funciones extra-catedralicias no fue por azar, sino que llegó a constituir un subgrupo o red que representó, en cierta medida, la imagen socio-musical de las celebraciones religiosas más notables de la ciudad en la segunda mitad del XIX, en algunos casos, condicionada por una legitimidad cultural obtenida por estos músicos en el medio secular. Considerando las categorías de Maurice Agulhon, podría decirse que, a diferencia del subgrupo de los organistas en el que no se observa una sociabilización evidente, los cantores de la capilla sí experimentan un grado de sociabilidad (proto)formal.

2.4. Entre la orquesta del teatro Tacón y el Liceo Artístico Literario de La Habana

La circulación de los integrantes de la capilla catedralicia entre los distintos espacios socio-musicales se manifiesta de manera individual e independiente, o por subgrupos. Estas redes, que se conforman a partir de la interacción entre los músicos, denotan diferentes niveles de movilidad socioespacial: aquellos que se mantuvieron, generalmente, dentro del medio religioso, como es el caso de los organistas; los cantores, que hicieron una carrera tanto en el ámbito eclesiástico como en el teatro, ligados a los círculos sociales más selectos y de poder; y los instrumentistas, que experimentaron un mayor grado de versatilidad y movilidad espacial. Estos últimos transitan desde las capillas de música, las orquestas de los teatros y filarmónicas de las sociedades artístico-musicales, hasta las agrupaciones de baile. Es importante tener esto en cuenta, ya que demuestra la desigualdad que existió entre los miembros de la capilla catedralicia. Esta jerarquía podría equipararse a lo que sucedía desde el XVII en las catedrales hispanoamericanas. Respecto a esto Bernardo Illari comenta que la sociedad en la temprana edad moderna estaba compuesta "no por individuos que actuaban en igualdad de condiciones, sino por grupos (estamentos) definidos por estatus o profesión" (Illari 2001, 55).

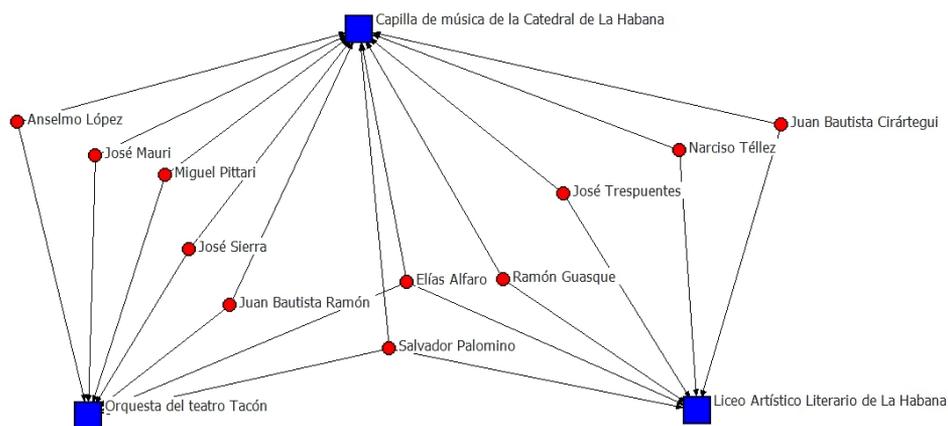


Gráfico 5 / Músicos de la capilla de la Catedral de La Habana vinculados con el Liceo Artístico Literario de La Habana y la orquesta del teatro Tacón.

37. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 18 de enero de 1871, 28, nº 15.

La relación de los ministriles de la capilla de música de la Catedral de La Habana con los espacios socio-musicales se ubica en tres contextos: el primero de ellos es la capilla de música de la iglesia de Nuestra Señora de Monserrate, el segundo, la orquesta del teatro Tacón y el tercero, el Liceo Artístico Literario de La Habana (Gráfico 5). Estos dos últimos constituyeron unos de los centros de sociabilidad más influyentes de la actividad cultural habanera en la segunda mitad del XIX, ya que reunieron lo más alto de la burguesía criolla y la intelectualidad habanera.

Para entender la trascendencia del teatro Tacón como fuente de trabajo para los músicos de la capilla catedralicia es necesario ubicarlo en contexto, puesto que se convirtió en el mayor receptor de compañías de ópera de la capital que llegaban desde Europa. Desde su creación en 1836, en honor al Capitán General de la isla Miguel Tacón y Rosique (Cartagena, Murcia, 1775 – Madrid, 1855), fue considerado en su época como uno de los teatros más importantes de Latinoamérica y comparado por la célebre María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (La Habana, 1789 – París, 1852), conocida como la *Condesa de Merlín*, con los teatros de París y Londres (1844, 29). En este sentido, el investigador Rine Leal afirma que el Tacón constituyó un espacio destinado a la clase social más alta. Entre otros aspectos, por su arquitectura, disposición del escenario y los asientos, los altos precios de las funciones, la prohibición de entrada a los negros, así como por su monopolio de la ópera italiana y la zarzuela (Leal 1980, 21).

No se debe obviar la influencia de compositores como Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi, que constituyeron el repertorio constante en las temporadas anuales de los teatros en Hispanoamérica desde inicios del XIX (Carredano y Eli 2010, 162-163). De ahí que no fuese casual la llegada a la isla de personalidades tan reconocidas en el ámbito lírico como Adelina Patti, Angelina Bosio, Fortunata Tedesco, Balbina Steffone, Enrico Tamberlick y Giorgio Ronconi (Ramírez, vol. I, 310-311). Asimismo, la influencia y el auge de la zarzuela en Cuba a partir de la década de 1850, permitió la creación de nuevos teatros y orquestas. Esto supuso una mayor oferta laboral para los músicos y la difusión del repertorio zarzuelístico español en la isla mediante, por ejemplo, la interpretación de obras de Mariano Soriano Fuertes, Cristóbal Oudrid, Joaquín Gaztambide y Emilio Arrieta.

De los siete músicos localizados en el Gráfico 5, José Mauri, Elías Alfaro y Anselmo López (Madrid, 1841 – La Habana, 1920) representan los de mayor alcance relacional. En ellos se refleja una amplia movilidad espacial, lo que implica no solo un dominio del capital cultural (conocimiento musical), sino también la posibilidad de un incremento del capital económico y reconocimiento social como legitimación cultural. Como se ha mencionado, Mauri ejerció como cantor de la capilla de la catedral, en la orquesta de José Rosario Pacheco y de solista en algunas iglesias de La Habana. Respecto a su rol como instrumentista y director de orquesta se sabe que en 1870 ocupó una de las plazas de violín en la orquesta del teatro Tacón, que un año después se convirtió en el concertino del teatro Albisu y que, posteriormente, ejerció como director de la orquesta del teatro Cervantes (Eli 2002, 369-370). En el caso de López, además de desempeñarse como segundo violín en la catedral en 1864, Ramírez lo describe como concertino de la orquesta del teatro Tacón. En la década de 1880 formó parte de la Sociedad de Conciertos, integrando en 1885, al igual que Narciso Téllez, el claustro de profesores del Conservatorio de La Habana, en la especialidad de violín. Sin embargo, la faceta más conocida de este músico ha sido, sobre todo, su labor como dueño de una de las casas editoras de música más importantes de la ciudad en la segunda mitad del XIX. Alfaro, por su parte, antes de 1853 ocupó la plaza de tercer violín, en 1857 pasó a segundo y en 1864 ascendió a

primero. Del mismo modo, fungió como violín principal de la asociación Capilla de Música de Nuestra Señora de Monserrate, socio del Liceo Artístico Literario de La Habana y director de la orquesta del teatro Tacón.

Otro de los músicos que ejerció como director de la orquesta del Tacón fue Salvador Palomino (Canarias, ¿? – La Habana, 1857). Este figuró como segundo violín de la capilla catedralicia en el reglamento de 1853, plaza que desempeñó hasta 1857, año en el que falleció. Además, fue profesor de violín y socio del Liceo Artístico Literario de La Habana. En 1855 el *Diario de la Marina* anuncia a Palomino como beneficiario de una función dramático-musical en la Sociedad Nuestra Señora del Pilar. Como parte del programa de concierto se comunica el estreno de la obra *La chimenea encantada* del reconocido actor y dramaturgo Francisco Cobarrubias (La Habana, 1775 – 1850) y un baile con la participación de la orquesta del teatro Tacón.³⁸ A pesar de su suspensión,³⁹ lo interesante es que se menciona entre los invitados solistas a José Tabela, trompa de la capilla de la catedral y de Monserrate. El resto de los músicos conectados con el teatro Tacón ejercieron como instrumentistas: Juan Bautista Ramón (viola); Miguel Pittari, a quien Serafín Ramírez describe como “decano de los profesores de trombón” (2017, vol. II, 153), y José Sierra (contrabajista). Bautista Ramón también figuró como cantor de la capilla de la catedral (segundo bajo) y participó como cantante solista en las veladas del Liceo de La Habana.

La proliferación de sociedades de diversos tipos en toda la isla, y especialmente en la capital, permitió que muchos de estos músicos se reunieran según sus intereses comunes, ya fuesen culturales, sociales, políticos o económicos. De los liceos que se crearon durante el siglo XIX, puede decirse que el Liceo Artístico Literario de La Habana fue uno de los más notables desde su fundación en 1842 hasta su clausura en 1870. Su importancia radicó, entre otras razones, en su poder económico debido a su gran número de socios y a que reunió a las personalidades más importantes de la burguesía y de la intelectualidad criolla de la época. En la sección de música contó con Manuel Saumell (La Habana, 1817 – 1870), Nicolás Ruiz Espadero (La Habana, 1832 – 1890) y José Miró (Cádiz, 1818 – Sevilla, 1878). En el segundo lustro de la década de 1840, el liceo contó en la dirección de música con personalidades, antes mencionadas, como Narciso Téllez y José Trespuentes, quien ejerció posteriormente como maestro de capilla de la catedral entre 1861 y 1862. Entre los socios facultativos de la sociedad figuraron Ramón Guasque, Juan Bautista Cirártegui, como profesor de piano, Salvador Palomino, como profesor de violín, Juan Bautista Ramón y Elías Alfaro. Estos tres últimos, como se ha visto, también integrantes de la orquesta del teatro Tacón.

En un sentido bourdiano, la música como oficio se constituyó como un campo de fuerza en el cual sus agentes se disputaron un capital tanto cultural como económico. Esto adquiere sentido si se entiende que, en el campo intelectual, las relaciones y luchas de contrarios dependen de la posición que el individuo ocupe (Bourdieu 2002, 40). Las políticas internas de estas asociaciones y los criterios de selección de la membresía mostraron la desigualdad y jerarquización existentes en la sociedad cubana decimonónica. Ejemplo de ello es la Sociedad de Declamación, Filarmonía y Baile de Nuestra Señora de Regla, donde se admitía a “toda persona blanca y de buena educación”,⁴⁰ y en la cual Elías Alfaro ocupó la dirección de la

38. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 25 de julio de 1855, 11, n° 175.

39. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 28 de julio de 1855, 11, n° 178.

40. Biblioteca Nacional de Cuba (La Habana), Sala Cubana, *Constitución general de la Sociedad de Declamación y Filarmonía Nuestra Señora de Regla*, 1858.

orquesta en 1866. Esta selectividad, aunque menos explícita, también se muestra en la Sociedad de Música Clásica y la Sociedad de Conciertos, las cuales contaron con algunos de los músicos más notables de la ciudad, entre ellos Anselmo López y Serafín Ramírez. Ambas asociaciones se dedicaron exclusivamente a la interpretación de la música de concierto europea, como Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Saint Saëns y oberturas de óperas de Rossini, Verdi y Wagner (Lapique 2011, 268; Ramírez 2017, vol. 1, 410-411).

Esta diferencia en el rango nodal de las instituciones se manifiesta también en aquellas que solo poseen una conexión, tal y como se muestra con la orquesta del circo dirigida por Evaristo Diez. Este circo gozó de gran popularidad, entre otras razones porque, siendo similar a otros circos en la colonia hispanoamericana, los bajos precios y la flexibilidad de entrada permitieron la apertura hacia un sector social más pobre (Golluscio 1984, 142). Según describe Zoila Lapique, a partir de 1852 la música interpretada en el circo posteriormente se ejecutaba en las retretas de la Plaza de Guanabacoa. Asimismo, Lapique afirma que la agrupación de Evaristo Diez “amenizaba bailes en casas particulares” y que “gozaba del favor del público, pues es frecuente ver en la prensa los anuncios sobre sus actuaciones” (2011, 168). Dentro del repertorio de la orquesta del circo se incluían danzas, como por ejemplo *Masun Bayonne*, *María de la O* *Quendo* (inspiradas en el cocoyé de la región de Santiago de Cuba) y contradanzas compuestas por el propio Diez, entre ellas *Las travesuras de Juana*, *Los tipos cubanos*, *Las dos rosas* y el *Triunfo de Panchita*. Esta última dedicada a Francisca Cerveto de Cisneros, miembro de la Sociedad de El Pilar (Lapique 2011, 168).

Una de las hipótesis sobre la escasa presencia de los músicos de la capilla de la catedral en este tipo de espacio puede ser la inestabilidad que producía la naturaleza nómada propia de la profesión circense, al igual que los prejuicios de las orquestas de baile ligadas al contexto afrodescendiente. No se debe olvidar que en la Cuba del XIX, la música siguió siendo considerada un oficio asociado a la clase media-baja. No obstante, tal y como señala Alejandro Vera, también constituyó un mecanismo de los estratos sociales más pobres para “integrarse en la sociedad colonial en un plano de mayor igualdad” (2020, 555).

Estos espectáculos, además de las actuaciones ecuestres, pantomimas y acrobacias, incluían piezas teatrales y, en reiteradas ocasiones, se contrataban orquestas para amenizar la función. La afición del público habanero por el circo queda recogida en las crónicas de la época, que describen la visita a la isla (entre 1859 y 1860) de compañías tan importantes como la del reconocido Giuseppe Chiarini (Roma, 1823 – Panamá, 1897).⁴¹ A finales de la década de 1860 José Albisu creó un circo o, como lo califica la revista *El Moro Muza* en 1868, un teatro de variedades en el que “trabaja una compañía de zarzuela”.⁴² En las últimas tres décadas del siglo XIX, junto al Tacón y el Payret, este teatro constituyó uno de los centros más importantes de la música lírica de la ciudad.

41. Biblioteca Nacional de España (Madrid), *El Moro Muza*, 27 de noviembre de 1859, I, nº 7, 56; 11 de noviembre de 1860, II, nº 11, 88; Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 14 de diciembre de 1859, 16, nº 299; 2 de enero de 1860, 17, nº 25.

42. Biblioteca Nacional de España (Madrid), *El Moro Muza*, 15 de noviembre de 1868, VI, nº 3, 18.

2.5. El rol del músico de capilla como compositor: a modo de acotación

El último tema por tratar en este artículo, a modo de acotación, está relacionado con la faceta de compositor que desempeñaron algunos de los miembros de la capilla de música de la Catedral de La Habana. Aunque dicha cuestión todavía precisa de una investigación minuciosa, no se debe pasar por alto mencionar el repertorio que pudo circular e interpretarse en el contexto musical habanero de la segunda mitad del XIX, a partir de las relaciones antes expuestas.

Aunque en la actualidad no existe un archivo de música de la Catedral de La Habana, los inventarios musicales de 1872 y 1893 dan fe de la existencia, en esta etapa, de misas, lamentaciones, *Te Deum*, salmos y responsorios compuestos por los maestros de capilla Domingo Esteban Montejo, José Trespuentes, Francisco de Asís Martínez y Lechón y Juan Luna.⁴³ Por otro lado, el *Diario de la Marina* publica en reiteradas ocasiones la interpretación del *Himno al Sagrado Corazón de Jesús*, compuesto por Martínez y Lechón y ejecutado en la iglesia de Monserrate en 1867, 1868, 1875 y 1878.⁴⁴ Además, se anuncian gozos, *salves*, letanías y misas compuestas y dirigidas por el maestro de capilla en la iglesia de Monserrate. Acerca de la recepción de los gozos, el diario indica en 1862: "las nueve tardes de novena [a la Virgen de Monserrate] se han cantado los gozos que tanto agradaron los años anteriores y que tan populares se han hecho".⁴⁵

Las composiciones de Luna también se mencionan durante la década de 1860 en este mismo diario, sobre todo ligadas a la orquesta del Real Colegio de la Compañía de Jesús.⁴⁶ No se debe obviar su estrecho vínculo con esta institución, pues ejerció durante unos años como director de orquesta y organista. El conocimiento del público por las obras de Luna puede inferirse por comentarios en la prensa como el siguiente: "se cantó a toda orquesta la muy celebrada misa del Señor Luna con la que produjo muy buen efecto en el referido templo [de Belén]".⁴⁷ Sus obras también se interpretan en la iglesia de Jesús del Monte (1872)⁴⁸ y en otras parroquias de la localidad de Guanabacoa. Sobre esta última presentación el *Diario de la Marina* refiere en 1879: "comenzará la solemne misa del reputado profesor Señor Luna conocida por la de arpa, ejecutada por un crecido número de profesores y voces que demanda tan notable partitura".⁴⁹

Estos datos podrían dar algunos indicios del reconocimiento que alcanzaron Martínez y Lechón y Luna fuera del marco catedralicio no solo como directores, sino como compositores. De igual forma, cabe la posibilidad de que algunas de estas composiciones fuesen creadas expresamente para determinados espacios y eventos, puesto que no todas las mencionadas en

43. Véase Archivo de la Catedral de La Habana, Carpeta 14, *Índice 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; Carpeta 13, Santa Iglesia Catedral de La Habana. Índice de las obras de música que se halla en el Archivo de la misma, 25 de septiembre de 1893.*

44. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 28 de junio de 1867, 24, n° 153; 10 de junio de 1868, 25, n° 139; 27 de mayo de 1875, 36, n° 126; 20 de junio de 1878, 39, n° 141.

45. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 10 de septiembre de 1862, 19, n° 218.

46. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 20 de julio de 1865, 22, n° 179; 28 de julio de 1867, 24, n° 153; 10 de junio de 1868, 25, n° 139.

47. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 28 de enero de 1862, 19, n° 24.

48. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 13 de septiembre de 1872, 29, n° 218.

49. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 14 de agosto de 1879, 40, n° 181.

el *Diario de la Marina* coinciden con las descritas en los inventarios de los papeles de música de la catedral habanera, como por ejemplo el *Himno al Sagrado Corazón de Jesús*, los gozos y *salves* compuestos por Martínez y Lechón y el *Te Deum* de Luna. Otro de los compositores mencionados en el *Diario de la Marina* es Agapito Peña. Dichas referencias están relacionadas con la interpretación de tres obras en la iglesia de Monserrate dedicadas a la Virgen de La Merced: una *salve*, una letanía y un himno.⁵⁰

Estas conexiones entre los músicos permitieron no solo la circulación e interpretación de sus propias obras, sino también las de sus compañeros, como sucedió con Alejandro Lorenza. El *Diario de la Marina* anuncia en 1869 el estreno de un *Ave María* y una *salve* en el templo de La Merced⁵¹ y en 1871 el salmo de víspera *Dixit Dominus*,⁵² interpretado como obra de concierto en una tertulia musical en casa de Pablo Miarteni.⁵³ El punto común en los dos anuncios es la participación de los mismos cantores de la capilla de música de la catedral, entre ellos Mauri, Campomar y el propio Lorenzana.

La versatilidad de estos músicos se verifica en diferentes aspectos: espacial, en cuanto a su continua movilidad; funcional, ya que desempeñan múltiples roles; y creativo, puesto que sus composiciones están condicionadas según el ámbito en que se desenvuelven. De ahí que algunos de ellos incursionaran en la música lírica. Entre los compositores de ópera y zarzuela destacan José Trespuentes, con la ópera *Gonzalo de Córdoba*; Narciso Téllez, con la zarzuela *Por los parneses* y la ópera *Los catalanes en Atenas* (Ramírez 2017, vol. II, 181-182; González 1986, 59); y José Mauri, quien posee un amplio catálogo entre música sacra, lírica y para piano, conservado en el Museo Nacional de la Música en Cuba. Entre las obras compuestas en esta etapa sobresalen las zarzuelas *El sombrero de Felipe II* (1874), *El barberillo de Jesús María* (1877) y *Los efectos del can-can* (1878) (Eli 2002, 369-370). Aunque no se tienen suficientes datos para analizar el mecanismo de gestión de las obras por encargo, existe la posibilidad de que esta praxis haya constituido otra forma de circulación de repertorios en el contexto musical habanero. Ejemplo de ello se muestra en un himno compuesto por Mauri “expresamente para esta solemnidad [de Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús]”⁵⁴ en la iglesia de los Padres Escolapios de Guanabacoa.

En cuanto a los compositores vinculados con la música de salón se han localizado dos danzas: *Los ojos azules*, de José Sierra y *La nueva Revista*, de Evaristo Diez, publicadas en *El Prisma* (1846) y la *Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana* (1848), respectivamente (Lapique et al., 2017, 207, 214). Estos ejemplos demuestran la versatilidad de algunos de los músicos de la capilla catedralicia como compositores, lo cual constituyó una realidad cotidiana en La Habana de mediados del siglo XIX. Esto adquiere sentido si se entiende que aun cuando algunas de estas obras pudieron ser comercializadas, lo cierto es que, al parecer, ejercer solo como compositor no era suficiente para poder sobrevivir. Se componía no solo

50. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 24 de septiembre de 1884, 45, n° 228.

51. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 23 de septiembre de 1869, 26, n° 22.

52. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 2 de septiembre de 1871, 28, n° 209.

53. Aunque existen dos Pablo Miarteni (padre e hijo) en La Habana dedicados al arte, podría referirse más a la figura de Miarteni Cuartana (padre). Esto se puede deducir, ya que además de ser flautista de la orquesta del teatro Tacón fue socio del Liceo Artístico Literario de La Habana. Ramírez, en su libro *La Habana artística*, lo describe como un “flautista distinguido y gran entusiasta del arte” (2017, vol. II, 131).

54. Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 30 de mayo de 1883, 44, n° 127.

por vocación, sino por obligación, es decir, debido a la necesidad de utilizar un repertorio que se ajustara a sus necesidades técnico-expresivas, condiciones logísticas, contexto (religioso o secular) y exigencias del público. Por consiguiente, el oficio de compositor se convirtió en un rol complementario al de director, intérprete solista, músico de atril y/o miembro de alguna sociedad, como una de las disímiles vías de superación profesional y económica.

Conclusiones

Como se ha podido comprobar en este trabajo, la continua movilidad y circulación de los músicos de la capilla de la Catedral de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX, está condicionada por una correlación de factores sociales, culturales y económicos. El primero de ellos se manifiesta a partir de la posición y estatus que ocuparon estos individuos en cada uno de los espacios. El componente cultural influyó en la medida en que su inclusión o exclusión estuvo determinada por la competencia musical y la legitimación cultural que lograron alcanzar. Respecto a lo económico, constituye el propulsor de la multiplicidad de roles y funciones que estos ejercieron conforme a determinadas circunstancias.

En el sentido agulhiano, esta cuestión supone una desigualdad socioeconómica entre los músicos y, por consiguiente, origina distintos niveles de sociabilidad en la red de relaciones de la capilla catedralicia. Con respecto a los organistas se observa una sociabilidad de tipo individual por interdependencia. Por su parte, los cantores muestran un grado de sociabilidad (proto)formal, ya que prevalecen intereses comunes que los incitan a reunirse en un momento y espacio específicos, ya sea en las festividades de las iglesias o en las compañías de ópera y zarzuela. En cuanto al grupo de los instrumentistas presentan un nivel más formal e institucional establecido por la membresía, los contratos y los reglamentos, más o menos oficiales, de las orquestas a las cuales pertenecen.

De este modo, siguiendo la teoría de Gurvitch, la interacción de estos individuos con los distintos espacios responde a una superposición de la sociabilidad interpersonal espontánea y aquella organizada de carácter institucional, tanto por dominación como por colaboración. Esto explica, a su vez, la diferencia que existe en el rango nodal de algunas instituciones que tienen un mayor número de conexiones, como por ejemplo la iglesia de Monserrate, el teatro Tacón o el Liceo de La Habana, y otras que se mantienen en la subalternidad como sucede con la orquesta del circo, dirigida por Evaristo Diez. Asimismo, se advierte la circulación de determinados tipos de repertorios dentro y fuera del marco catedralicio, a partir de la interrelación y movilidad de los músicos. Esto condiciona, en parte, la interpretación y composición de obras para los disímiles contextos y espacios de las músicas sacra, lírica y de salón.

Por último, estas consideraciones permiten abordar la capilla de música de la Catedral de La Habana desde una perspectiva relacional en la cual se conciben el espacio, los músicos y la música dentro de una dinámica social heterogénea, fluctuante y en consonancia con el proceso histórico. Los resultados de este trabajo constituyen un incentivo para realizar estudios más profundos sobre estos músicos y repertorios, algunos poco investigados por la historiografía musical y que, sin embargo, desempeñaron un papel fundamental en el contexto musical de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX.

Bibliografía

- Agulhon, Maurice. 2009. *El Círculo Burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, editado por Pilar González Bernardo, traducción de Margarita Polo. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Capdepón Verdú, Paulino. 2019. “Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX”. *Hispania Sacra* LXXI (144): 641-658.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli, eds. 2010. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Vol. 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Condesa de Merlín. 1844. *Viaje a La Habana*. Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica.
- Eli Rodríguez, Victoria. 2002. “Mauri Esteve, José”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VII, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 369-370. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Escudero, Miriam. 1998. *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y Catálogo*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- García Rodríguez, Mercedes. 2012. *Con un ojo en Yara y el otro en Madrid. Cuba entre dos revoluciones*. La Habana: Ciencias sociales.
- Gembero Ustárroz, María y Emilio Ros-Fábregas, eds. 2007. *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada.
- Golluscio de Montoya, Eva. 1984. “Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 42: 141-149. Acceso: 16 de julio de 2020. https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1984_num_42_1_1673.
- González, Jorge A. 1986. *La composición operística en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Guereña, Jean-Louis. 1999. “La sociabilidad en la España contemporánea”. En *Sociabilidad fin de siglo. Espacios asociativos en torno a 1898*, coordinado por Rafael Villena Espinosa e Isidro Sánchez Sánchez, 15-44. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Gurvitch, Georges. 1941. *Las formas de la sociabilidad: ensayos de sociología*. Traducción de Francisco Ayala. Buenos Aires: Losada.
- Illari, Bernardo. 2001. “Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730”. Tesis de Doctorado, Universidad de Chicago.

- Lapique, Zoila. 2011. *Cuba colonial. Compositores e intérpretes 1570-1902*. La Habana: Letras Cubanas.
- Lapique, Zoila et al. 2017. *Música de salón en publicaciones periódicas. La Habana, 1829-1867*, vol. 1. La Habana: Centro de Investigación de la Música Cubana, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid.
- Leal, Rine. 1980. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas.
- Marín López, Javier, ed. 2018. *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Martínez Alcubilla, Marcelo. 1868. "R.C. de 3 enero de 1854...". En *Diccionario de la administración española, peninsular y ultramarina: compilación ilustrada de la novísima legislación de España en todos los ramos de la administración pública*, 958-959, vol. 4. Madrid: Imp. de A. Peñuelas.
- Molina, José Luis. 2001. *El análisis de redes sociales. Una introducción*. Barcelona: Ediciones Ballaterra.
- Molina, José Luis et al. 2006. *Talleres de autoformación con programas informáticos de análisis de redes sociales*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Servicio de Publicaciones Bellaterra. Acceso: 29 de junio de 2020. https://ddd.uab.cat/pub/lilibres/2006/140680/talaupro_a2006iSPA.pdf.
- Perdigón, Franchesca. 2012. "Las misas de Cratilio Guerra Sardá (Santiago de Cuba, 1835-1896)". Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid.
- _____. 2011. *Cratilio Guerra. Repertorio Religioso. Santiago de Cuba (1835-1896)*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid.
- Ramírez, Serafín. 2017. *La Habana artística. Apuntes históricos*, 2 vols., editado por Zoila Lapique. La Habana: Museo de la Música.
- Rodríguez San Pedro, Joaquín. 1866. *Legislación ultramarina, concordada y anotada*. vol. 7. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa. Acceso: 29 de junio de 2020. <https://url2.cl/e5uQw>.
- Rojas, Gabriela. 2019. "Los órganos de los templos habaneros de La Merced, La Guadalupe y Santo Ángel Custodio". Trabajo de Fin de Máster, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana.
- Sobrino, Ramón. 2006. "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta". *Príncipe de Viana* 67 (238): 633-654. Acceso: 14 de julio de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2070766>.
- Tello, Aurelio, ed. 2017. *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana. IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología*. Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Asociación Pro Arte y Cultura (APAC).

Vázquez Millares, Ángel. 1997. "De la zarzuela española a la zarzuela cubana: vida del género en Cuba". *Cuadernos de Música Iberoamericana* (2-3): 439-449. Acceso: 29 de junio de 2020. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61297>.

Vera, Alejandro. 2020. *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial*. La Habana y Santiago de Chile: Fondo Editorial Casa de las Américas y Ediciones UC.

_____. 2004. "La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca.1780-ca.1860)". *Resonancias* 8 (14): 13-28.

Virgili, María Antonia. 2004. "La música religiosa en el siglo XIX español". *Revista catalana de musicologia [Societat Catalana de Musicologia]* (II): 181-202.

Waisman, Leonardo. 2019. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Ediciones Gourmet.

Fuentes documentales

Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Cabildo de la Catedral, Leg. 6. Exp. 31, 20 de mayo de 1859.

Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Cabildo de la Catedral, Leg. 8, Exp. 8, 17 de febrero de 1872.

Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Cabildo de la Catedral, Leg. 10, 4 de mayo de 1880.

Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Actas Capitulares, Libro 10, 27 de agosto de 1861, Fol. 205v; 3 y 10 de octubre de 1862, Fols. 331v-332; 28 de noviembre de 1862, Fol. 237; 10 de febrero de 1863, Fol. 242; 19 de septiembre de 1864, Fol. 278v.

Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, Actas Capitulares, Libro 11, 11 de julio de 1865, Fol. 17; 22 de febrero de 1866, Fol. 60; 25 de octubre de 1867, Fol. 135; Fol. 17; 12 de enero de 1869, Fol. 186-187; 3 de agosto de 1869, Fol. 209; 14 de abril de 1870, Fol. 247; 25 de marzo de 1876, Fol. 326; 13 de marzo de 1877, Fol. 379; 30 de junio de 1884, Fol. 67.

Archivo de la Catedral de La Habana, Oficios del Obispado de La Habana, 72/1860-65, 9 de septiembre de 1861.

Archivo de la Catedral de La Habana, Carpeta 31, 28 de mayo de 1878.

Archivo de la Catedral de La Habana, Carpeta 36, 26 de septiembre de 1856; 20 de noviembre de 1856; 9 de diciembre de 1857; 14 de enero de 1858; 26 de enero de 1858.

Biblioteca Nacional de Cuba (La Habana), Sala Cubana, *Informe de las tareas artísticas y literarias del Liceo de La Habana, 1845-1852*.

Biblioteca Nacional de Cuba (La Habana), Sala Cubana, *Ex-sección de Filarmonía de la Sociedad de Nuestra Señora de Regla*, 1867.

Biblioteca Nacional de Cuba (La Habana), Sala Cubana, *Reglamento General del Conservatorio de música de La Habana, aprobado por el Excmo. Sr. Gobernador General en 30 de noviembre de 1886*, 1887.

Biblioteca Provincial Elvira Cape (Santiago de Cuba), Exp. A-161, *Nómina del personal, dotación y obligaciones de la capilla de música de Santa Iglesia Catedral de La Habana*, 1853.

Fuentes hemerográficas

Biblioteca Nacional de España (Madrid), *El Moro Muza*, 27 de noviembre de 1859, I, nº 7, 56; 11 de noviembre de 1860, II, nº 11, 88; 15 de noviembre de 1868, VI, nº 3, 18.

Biblioteca Nacional de España (Madrid), *Gaceta Musical de Madrid*, 14 de abril de 1866, 1, nº 4, 15.

Biblioteca Nacional de España (Madrid), "El Conservatorio de La Habana". *La Correspondencia Musical*, 3 de diciembre de 1885, V, nº 244, 4.

Biblioteca Nacional de España (Madrid), *La Escena*, 22 de abril de 1866, 2, nº 23, 7.

Biblioteca Nacional de España (Madrid), *Semanario pintoresco español*, 5 de abril de 1846, nº 14, 8.

Hemeroteca Nacional Digital de México (D.F. México), *El Monitor Republicano*, 29 de marzo de 1869, XIX, 222, 3.

Hemeroteca Nacional Digital de México (D.F. México), *La Iberia*, 4 de marzo de 1869, t. V, nº 588; 28 de marzo de 1869, t. V, nº 608.

Hemeroteca Nacional Digital de México (D.F. México), "Teatro Iturbide". *The Two Republics*, 24 de febrero de 1869, 2, nº 35.

Hemeroteca Nacional Digital de México (D.F. México), *El Siglo XIX*, 13 de marzo de 1869, t. VII, nº 72, 3.

Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana), *Diario de la Marina*, 25 de julio de 1855, 11, nº 175; 28 de julio de 1855, 11, nº 178; 14 de diciembre de 1859, 16, nº 299; 2 de enero de 1860, 17, nº 25; 28 de enero de 1862, 19, nº 24; 10 de septiembre de 1862, 19, nº 218; 27 de mayo de 1863, 20, nº 128; 12 de septiembre de 1863, 20, nº 221; 4 de diciembre de 1863, 20, nº 292; 20 de julio de 1865, 22, nº 179; 12 de abril de 1867, 24, nº 88; 28 de junio de 1867, 24, nº 153; 10 de junio de 1868, 25, nº 139; 23 de julio de 1869, 26, nº 174; 23 de septiembre de 1869, 26, nº 227; 18 de enero de 1871, 28, nº 15; 2 de septiembre de 1871, 28, nº 209; 13 de septiembre de 1872, 29, nº 218; 14 de abril de 1875, 36, nº 88; 27 de mayo de 1875, 36, nº 126; 9 de julio de 1875, 36, nº 162; 20 de junio de 1878, 39, nº 141; 14 de agosto de 1879, 40, nº 181; 30 de mayo de 1883, 44, nº 127; 24 de septiembre de 1884, 45, nº 228; 27 de agosto de 1845, nº 413.



Figura 1 / Mapa socio-musical de las instituciones relacionadas con las redes de la capilla de música de la Catedral de La Habana. Autor B. May y Ca, 1853. Biblioteca Nacional de España.

Anexo 1 / Relación de los integrantes de la capilla de música de la Catedral de La Habana, roles e instituciones.

Integrantes de la capilla de música de la Catedral de La Habana	Función/rol	Instituciones
Aguilar, Gregorio	Miembro del coro (1865)	Teatro Real (Madrid)
	Socio (1866)	Sociedad de profesores de Madrid
	Primer tenor (1869)	Capilla de música de la Catedral de La Habana

Alfaro, Elías	Tercer violín (1853) Segundo violín (1857) Primer violín (1864)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Director de orquesta (1858)	Sociedad de Declamación, Filarmonía y Baile de Ntra. Sra. de Regla
	Violín principal (1861)	Capilla de Música de Ntra. Sra. de Monserrate
	Socio	Liceo Artístico Literario de La Habana
	Director de la orquesta	Teatro Tacón
Baster, José	Primer tenor (1853-1856) Primer sochantre (1856-1862)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Organista	Convento de San Agustín Santo Ángel Custodio (1856)
Campomar, Gerónimo	Primer contralto (1858) Segundo contralto (1853-1874, 1877) Primer contralto (1877, 1878)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
Cirártogui, Juan	Organista (ca. 1821-1865)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Profesor de solfeo (1845-1852)	Liceo Artístico Literario de La Habana
Diez, Evaristo	Fagot y figle (1853-1858)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Director de orquesta	Orquesta del circo
Gallegos, Sebastián	Segundo tenor en el coro (1845 y 1847)	Compañía lírica del teatro de la Cruz
	Segundo tenor (1866-1869)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
Guasque, Ramón	Primer contralto (1853)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Socio	Liceo Artístico Literario de La Habana
López, Anselmo	Segundo violín (1864)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Socio (1880)	Sociedad de Conciertos
	Profesor de violín (1885)	Conservatorio de La Habana
	Concertino de la orquesta	Teatro Tacón
	Propietario	Almacén de música
Lorenzana, Alejandro	Primer bajo (1861)	Capilla de Música de Ntra. Sra. de Monserrate
	Primer bajo (1869-1871)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
Luna, Juan	Organista (¿?- ca. 1865)	Real Colegio de la Compañía de Jesús (Iglesia de Belén)
	Organista (1865-1886)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Maestro de capilla (1876-1884)	
	Profesor (1885)	Conservatorio de La Habana
Martínez y Lechón, Francisco de Asís	Organista (1857-1862)	Iglesia de Ntra. Sra. de Monserrate
	Maestro de capilla (1861-¿?)	
	Maestro de capilla (1862-1876)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
Mauri, José	Segundo tenor (1871-1880)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Tiple (1875)	Orquesta de José Rosario Pacheco
	Violinista	Teatro Tacón
	Director de la orquesta	Teatro Cervantes

Montejo, Domingo Esteban	Maestro de capilla (1854-1861)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Organista (1856)	Iglesia de Ntra. Sra. de Guadalupe
Palomino, Salvador	Segundo violín (1853-1857)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Director de orquesta	Teatro Tacón
	Profesor de violín	Liceo Artístico Literario de La Habana
Pardo, Joaquín	Segunda trompa (1861)	Capilla de Música de Ntra. Sra. de Monserrate
	Primera trompa (1879-1870)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
Peña, Agapito	Organista (1856)	Iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje
	Organista (1862)	Iglesia de Ntra. Sra. de Monserrate
	Organista (1861-1862)	Iglesia de Ntra. Sra. de Guadalupe
	Contralto (1853-1874)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Maestro de capilla interino (1861,1962)	
Director de orquesta	Capilla de Música de Ntra. Sra. de Monserrate	
Pittari, Miguel	Fagot y fígle (1859)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Trombón (1861)	Capilla de Música de Ntra. Sra. de Monserrate
Ramón, Juan Bautista	Segundo bajo (1853)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Cantante solista	Liceo Artístico Literario de La Habana
Ramos, Enrique	Segundo violín (1861)	Capilla de Música de Ntra. Sra. de Monserrate
	Tercer violín (1863)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Segundo violín (1878)	
Rojas, Joaquín	Segundo clarinete (1853-1862)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Primer clarinete (1861)	Capilla de Música de Ntra. Sra. de Monserrate
Sierra, José	Contrabajo (1853)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Contrabajo (1861)	Capilla de Música de Ntra. Sra. de Monserrate
Tabela, José	Primera trompa (1853-1869)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Primera trompa (1861)	Capilla de Música de Ntra. Sra. de Monserrate
Téllez, Narciso	Segundo bajo interino (1861-1862)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Profesor de solfeo y canto (1885)	Conservatorio de La Habana
	Organista	Convento de San Agustín
Trespuentes, José	Director de la sección de música (1845-1852)	Liceo Artístico Literario de La Habana
	Maestro de capilla (1861-1862)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
Valero, Antonio	Primer tenor (1856)	Capilla de música de la Catedral de La Habana
	Organista	Iglesia de San Gil
		Real Colegio de la Compañía de Jesús (Iglesia de Belén)
		Iglesia del Espíritu Santo
		Iglesia de Ntra. Sra. de Guadalupe (1861)