PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

MÚSICA DE SALÓN

SANTIAGO DE CUBA, SIGLO XIX

Danzas para piano

REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN
Franchesca Perdigón

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL
Dra. Miriam Escudero
Dra. María Antonia Virgili

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

–2015–

MÚSICA DE SALÓN

SANTIAGO DE CUBA, SIGLO XIX

Danzas para piano

PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

MÚSICA DE SALÓN

SANTIAGO DE CUBA, SIGLO XIX

Danzas para piano

REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN
Franchesca Perdigón

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL
Dra. Miriam Escudero
Dra. María Antonia Virgili

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

–2015–

Dirección y coordinación editorial
Miriam Escudero
María Antonia Virgili

Corrección de estilo
Gladys Mayola Suárez

Diseño de colección, cubierta e interior
Susana de la Cruz

Primera edición, 2015
Todos los derechos reservados

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

Sobre la presente edición
© Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
© Franchesca Perdigón

ISBN- 978-959-7216-43-8

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

La presente publicación ha sido elaborada con la asistencia de la Unión Europea.
El contenido de la misma es responsabilidad exclusiva de los socios que ejecutan la acción,
y en ningún caso debe considerarse que refleja los puntos de vista de la Unión Europea.

Edita
Ediciones Cidmuc

Imprime
PALCOGRAF. Palacio de las Convenciones

TEATRO VISTA ALEGRE, SANTIAGO DE CUBA
Principios del siglo xx

Agradecimientos personales

Dr. Eusebio Leal Spengler
Lic. Raida Mara Suárez
Lic. Lesbia Méndez
Mons. Dionisio García, Arzobispo
Dra. María Antonia Virgili
Dra. Águeda Pedrero Encabo
Dra. Victoria Eli
Lic. Martha A. Montero
Lic. Orlando Vistel
Dr. Jesús Gómez Cairo
Pbro. Jorge Catasús
MSc. Antonio López de Queralta
Sr. José Fernández
Sr. Roger González
Sr. Eduardo Delgado
Dr. Ismael Fernández de la Cuesta

Agradecimientos institucionales

Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana
Universidad de Valladolid
Arzobispado de Santiago de Cuba
Museo Archidiocesano de la Catedral de Santiago de Cuba
Biblioteca Elvira Cape
Museo Nacional de la Música
Instituto Cubano de la Música
Uneac, Santiago de Cuba
Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

ÍNDICE

Presentación **9**
Dra. Miriam Escudero

La danza criolla en Santiago de Cuba: espacios de creación y difusión en el siglo XIX **11**

De las danzas **20**

De los compositores **26**

Bibliografía citada **37**

Edición de las obras **39**

Criterios de transcripción **40**

Abreviaturas **40**

Obras

Autor desconocido (Crónicas de Emilio Bacardí) **41**
Chú mamá **43**
Desde aquí te mando el viaje **44**
El calabazón **45**
El cañón **46**
La chupadera **47**
La mano abajo **48**
Santa Taé **49**

Autor desconocido (Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) **51**
C. C. **55**
Caramba **56**
Cephyse, cabeza pelada **57**
El lunar de Cachita **58**
Juan Felipe **59**
La gran duquesa **60**
La mangansona **61**
La nueva francesa **62**
La Rosita **63**
Mangansila camprán **64**
Se acabó el carbón **65**

Autor desconocido (Biblioteca Elvira Cape) **67**
El biberón **69**
Los dos amantes **71**
Recuerdos de un día **73**

Silvano Boudet Gola **75**
La retozona **76**

Antonio Boza Guzmán **77**
La francesita **78**

Lino Antonio Boza Vázquez **79**
La bufa **84**
La Constancia **85**
La Leonor **86**
La Micaela **87**
Los caballitos **88**
Los cantos guajiros **89**
Una tarde de mamarrachos (popurrí)
[Introducción] **90**
Bayamesa **91**
Caringa **92**
El negrito **93**
Melón **94**
Cocoyé **95**
Papalote **96**
Canción **97**
Coacha **98**
Zapateo **99**
Final **101**

Manuel Delgado **103**
La sopimpa **104**

Ramón Figueroa Morales **105**
Africana **110**
El centenario **112**
El idilio **114**
Eloisa **116**
Enrique **117**
Gioconda **119**
Los hugonotes **121**
Mis ilusiones **122**
Sobre las olas **124**

Pedro María Fuentes y Granda **127**
¡Ay! Julia **136**
Gratitud **137**
Ilusiones **138**
La dulce María **139**
La Nena **140**
La Reglita **141**
La Rosita **142**
La rubia **143**
La trigueña **144**
Las dos cubanas **145**
Los inseparables **146**
Melancolía **147**
Misterio de un botón **148**
Pancho ¿suman treinta? **149**
Para ti **150**
Perico, cuidado con eso **151**
Quién eres tú **152**
¿Será verdad Margarita? **153**
Un recuerdo **156**

Cratilio Guerra Sardá **157**
Cachita es la mar **160**
El naranjo **161**
La Belencita **162**
María Pepa **163**
Mi dulce tormento **164**

Felino Guerra Sardá **165**
La sabrosita **167**
Las travesuras de Lola **168**
Los lamentos de ayer **169**

José Nicolás Miyares **171**
¡¡Chúpate esa!! **172**
Mis lamentos **173**

Juan de Moya Portuondo **175**
El plátano verde **178**
El sol de Cuba **180**
Hueso na má **182**

Santiago Pujals y Puente **185**
Las trenzas de Ritica **187**
Pío y Clemencia **188**
Recoge las enaguas **190**

Ramón Urriola Zorrilla **191**
El trovador **192**

Calixto Varona **195**
Crema prú **197**
Di que sí **199**
La malanga **201**
Siempre tuya **202**

Índice alfabético de títulos **203**

PRESENTACIÓN

por Dra. Miriam Escudero

Apenas comenzamos a develar la inmensa producción musical que tuvo lugar en el siglo XIX en Cuba. Es por eso que, como parte de la colección «Patrimonio Musical Cubano» del sello editorial Cidmuc, presentamos en este cuarto volumen, un material totalmente desconocido para el ámbito de intérpretes y musicólogos. Se trata de danzas que se bailaron en los salones de Santiago de Cuba durante aquella centuria.

La musicóloga santiaguera Franchesca Perdigón ha realizado una búsqueda paciente hasta reunir ochenta composiciones de músicos criollos. Todo hace indicar que en las orquestas de la época las danzas hacían furor y que las de mayor popularidad eran luego transcritas en versión para piano lo que permitió la conservación de muchas de ellas. En estas obras, el ritmo marcadamente sincopado, parece sugerir a los bailadores movimientos de una sensualidad que sería escandalosa en la época, pues más que una factura pianística compleja el intérprete encontrará en ellas una dificultad grande a la hora de «llevar el compás».

Como parte de la metodología de trabajo que sustenta el grupo de investigación que dirijo, adscrito al Cidmuc, con la línea temática «El patrimonio histórico-documental de la música en Cuba durante el período colonial», Franchesca ha procedido en primer orden a localizar las fuentes dispersas en dos archivos muy importantes: el fondo Pablo Hernández Balaguer de la Biblioteca Elvira Cape, en Santiago de Cuba, y el fondo del músico español José Ildefonso Jimeno en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Jimeno quien se desempeñó como maestro de capilla activo de la Catedral de Santiago de Cuba entre 1861 y 1865, fomentó relaciones de intercambio con sus homólogos contemporáneos y trajo consigo, de vuelta a España, una parte de las danzas de salón, quizás, las más populares de su época. El acceso a este último fondo fue posible gracias a la gentileza y amor incondicional a Cuba del Dr. Ismael Fernández de la Cuesta. Otras, unas pocas, fueron previamente publicadas por Emilio Bacardí en sus *Crónicas*, obra de obligada referencia para todo aquel que se acerque al estudio de la cultura en Santiago de Cuba.

Luego, una vez transcritas y aclarada en lo posible su autoría, el propósito de publicarlas es permitir el acceso a los intérpretes que han de incorporar este repertorio a los conciertos para ampliar el espectro sonoro de la música cubana. Además, ahora se hace posible la realización de un estudio exhaustivo de los ritmos y estructuras de estas composiciones, más apegadas a la realidad dancística de la época y, en las especialmente denominadas «danzones», la realización de una cronología que nos aclare finalmente el devenir de este género en Cuba.

Las danzas son, además, una fuente de conocimiento para estudios de contexto cultural. Cada título refiere el sentido del humor, los estados de ánimo o los eventos más relevantes que acontecían en la ciudad. Así quedaron inmortalizados los nombres de las mujeres amadas, de los amigos ocurrentes y de los hechos históricos.

Publicado de conjunto por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y la Universidad de Valladolid, España, el presente volumen es asimismo parte de los resultados del proyecto «Nuestro patrimonio, nuestro futuro - el fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social», subvencionado por la Unión Europea, en el que también participan OIKOS, el Baltisches Orgel Centrum, la Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg de Alemania, Luthiers sans Frontières de Bélgica y la Red de Oficinas del Historiador y del Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba.

Este libro, que ha contado, como en los volúmenes anteriores, con la asesoría de la Dra. María Antonia Virgili, catedrática de la Universidad de Valladolid, y de los especialistas de la Sección de Historia y Ciencias de la Música de ese mismo centro académico, será asimismo indispensable para los estudios sobre la gestión del patrimonio histórico-documental de la música que propone en su nueva maestría el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana).

LA DANZA CRIOLLA EN SANTIAGO DE CUBA:
Espacios de creación y difusión en el siglo XIX

Crónicas, avisos y licencias registradas en documentos y periódicos del siglo XIX confirman que el baile, al son de la danza criolla, fue uno de los entretenimientos preferidos de los habitantes de la Isla de Cuba durante esta centuria. Complacer al público bailador se convirtió entonces en uno de los principales cometidos de compositores y directores de orquestas, tal y como quedó reflejado en la siguiente nota publicada en *El Redactor*:

> Están los aficionados de tiro y tiro como suele decirse, componiendo dancitas sabrosonas y significativas; y en honor de la verdad debemos confesar que esta emulación artística nos agrada y mucho, porque al fin los adictos a las delicias de Terpsícore ven aumentarse el repertorio. No hace muchos días que anunciamos la titulada: *Por fin se llevó el jamón*; mas luego el *Sopla que quema!* que por cierto debe quemar de gusto, y hoy diremos algo de *La sonrisa de Carlota*.[1]

En Santiago de Cuba, para satisfacer la necesidad de recreo bailable fueron establecidas desde finales del XVIII numerosas orquestas dirigidas e integradas en su mayoría por músicos pardos y morenos libres. Entre ellas quedaron registradas las de Bernardino Tamés, Pedro Advíncula, Miguel Suárez, Manuel Delgado, Pedro Nolasco Boza, Eusebio Serrano, Agapito Céspedes, entre finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX; las de Félix Céspedes, Manuel Figueroa Yera, Ricardo Cobián, Lino Boza, Ramón Urriola, a mediados del siglo; y la de Calixto Varona y Rafael Robinson, entre otras, a finales de la centuria.

En las remembranzas de Laureano Fuentes se describen también a piquetes de ocasión, conformados por un instrumental exiguo, que alcanzaron menor perdurabilidad como las que recorrieron las calles santiagueras en los días de mamarrachos a mediados del XIX.

> Llegó la época de máscaras, junio de 1852, y un grupo formado por un tal Burgos que tocaba el redoblante en las orquestas, recorrió las calles el día de San Juan. Burgos tituló a su batallón o piquete como él decía, El Escuadrón. Este se componía de hombres y mujeres de color, pertenecientes a un extraviado barrio conocido por La Chácara. Cuando llegó el Santiago, 25 de julio, más de diez grupos de la misma clase del escuadrón, más o menos reducidos, no cantaban otra cosa que: ¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¿quién me llorará? Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí vaaaaa.... (Fuentes 1981, 181).

[1] Periódico *El Redactor*, domingo 12 de julio de 1856. Año 23, núm. 380.

Sin lugar a dudas, fue en los días de mamarrachos en los que la población —perteneciente a diferentes estratos sociales— se entregaba con inmoderación al goce del baile. Como comenta un suscriptor anónimo en el periódico *El Redactor*, muchos de estos bailoteos eran espontáneos, y sucedían como continuación de las propias funciones religiosas:

> La procesión de Santa Ana se verificó el domingo por la tarde. El acto fue inmensamente concurrido, y las calles estuvieron muy alegres y adornadas. En muchas casas no se contentaron con banderas, cortinas y ramas, sino que echaron mano de las frutas, y tenían colgados, para envidia y tentación de los muchachos, hermosos racimos de mamoncillos, guineos y otras frutas. Después del acto religioso hubo varios bailecitos y reunioncitas de guitarreo que duraron mientras hubo bailadores y cantadores.[2]

Pero, en este marco festivo los bailables no solo ocurrían en calles y plazas, sino en edificios engalanados a la sazón, cuéntese entre ellos el teatro como reporta el siguiente aviso en el periódico *El Redactor:*

> La buena acogida que han tenido los bailes de San Juan y San Pedro, han animado al empresario para disponer tres hermosos bailes para los tres días festivos de Santa Cristina, Santiago y Santa Ana. No se omitirán gastos y desvelos para su mayor lucimiento así que además de una excelente orquesta, del adorno de la sala y de su vistosa iluminación, tiene preparado para el día de Santa Ana una elegante piñata que contendrá tres palomas con una sortija cada una, colgada del cuello […]. Se suplica al público de no pedir otras piezas o danzas que las que se toquen.[3]

Del mismo modo, no faltaban los aficionados que aprovechando las fiestas populares anunciaban en sus salones la realización de algún baile de máscaras:

> La noche del 24 del corriente, día de San Juan, tendrá lugar el primer baile de máscara en la casa de alto número 107 de la calle de la Catedral, la orquesta será de lo mejor que se pueda combinar, y tocará *walses*, contradanzas y rigodones nuevos [...] Habrá un bastonero que dirija las piezas que se han de bailar.[4]

Similares a los días de mamarrachos, las ferias y fiestas patronales constituían ocasiones privilegiadas para el baile. Por ejemplo, alrededor del 8 de septiembre tenían lugar las *Ferias del Cobre* en el poblado de *Santiago del Prado*. Como era costumbre, era significativo el número de personas «que se preparan para ir a aquella villa donde según se nos ha dicho se acaba de hacer un salón para los bailes de la temporada».[5]

[2] Periódico *El Redactor*, martes 7 de agosto de 1860. Año 27, 187.
[3] Recorte del periódico *El Redactor* s/a y s/n en papeles íntimos de Laureano Fuentes.
[4] Periódico *El Redactor*, viernes 19 de junio de 1846. Año 13, núm. 2228.
[5] Periódico *El Redactor*, lunes 8 de septiembre 1845. Año 12, núm. 1933.

El 19 de agosto se celebraba otra de las fiestas patronales de mayor popularidad en el territorio santiaguero, el día de San Luis, patrono de *El Caney*. Allí, en 1855, se crea el salón *Las Delicias* para disfrutar de la danza los sábados y domingos. Hacia la década del sesenta, el festejo se extendía a la plaza principal, donde, según anuncio recogido en el periódico local, el sábado 20 de agosto de 1864 se anunciaba un «Gran Baile en la Glorieta del Caney», en el que se estrenaría «una bonita danza titulada «La Glorieta del Caney» dedicada al bello sexo». Recalcándose que la orquesta sería la misma, «la del acreditado Lino Boza».[6]

La Sociedad Filarmónica Isabel II fundada en 1842 fue otro espacio privilegiado para la danza. Según el testimonio de Hippolyte Pirón, se denominaba así a un salón donde, «en raras ocasiones se organiza conciertos, pero se reserva más particularmente al placer del baile» (Pirón 1995, 78). Laureano Fuentes, por su parte, se lamentaba que debido a la «inveterada costumbre» implantada por los franceses, hasta los conciertos y veladas finalizaban casi siempre con la danza (Fuentes 1981, 124-125). Sobre este particular, varios son los ejemplos que se constatan en el periódico de la época. Baste la nota recogida en *El Redactor* en 1846: «Se dio anoche la tertulia en la Sociedad. Se concluyó a la una con sentimiento general, habiéndose bailado tres largas danzas, y un vals de los rabiosos que están de moda».[7] Lo mismo ocurría al final de las veladas ofrecidas en el Casino español.[8]

El baile también podía suceder como extensión de los asaltos y serenatas según se verifica en más de una crónica, como la que recibió el jefe de policía de Santiago de Cuba de sus amigos con motivo de su enlace:

> el Sr. de Iglesias estuvo muy atento y fino, recibiendo a dichos amigos con mucha amabilidad, improvisando un bonito refresco. Al retirarse las músicas de la indicada serenata, los jóvenes que la dirigían, como gente de buen humor, resolvieron desvelar á algunas lindas dormilonas [...] al oír las irresistibles cadencias de muy sabrosonas danzas, se pusieron a bailar con la mayor sandunga del mundo [...] la orquesta de Figueroa dio también serenata al Sr. jefe de policía.[9]

Lo cierto es que no solo hubo afición por el baile, sino un verdadero furor por el mismo. En este sentido en las crónicas de Emilio Bacardí se recoge el siguiente criterio publicado en la prensa hacia 1855:

> Se desarrolla un afán coreográfico celebrándose bailes con cualquier pretexto, y, en contrapunteo, despierta un afán entre los directores de orquesta para componer danzas nuevas. No se oyen otras frases que las de: la música de Lauro es excelente; la de Céspedes sin igual; la de Figueroa tumba gente; las danzas *Tío Canillitas*, *La Sopimpa*, *La triste cosa*, *Los negritos*; ¡Misericordia Señor!, son el delirio de los bailadores (Bacardí 1925, t. III, 167).

[6] Periódico *El Redactor*, sábado 20 de agosto de 1864. Año 31, núm. 201.
[7] Periódico *El Redactor*, lunes 4 de mayo de 1846. Año 13, núm. 2181.
[8] Véase el aviso publicado en *El Redactor* el sábado 7 de Mayo de 1864. Año 3, núm. 105.
[9] Periódico *El Redactor*, viernes 7 de noviembre de 1856. Año 23, núm. 466.

Por ello no debe extrañar que se haya anunciado baile para atraer público a determinadas funciones o veladas según comenta el propio Laureano Fuentes:

> Concluyó el año 1857 con un concierto que el violoncelista, monsieur Ferrier, dio en la Filarmónica, acompañado de un cuarteto de cuerda de la sección de música. Cantó Manuel Fuentes un aria de Lucía [...]. Silvano Boudet acompañó con un melodium, una de las lindísimas y variadas fantasías que ejecutó Ferrier; y... se bailaron tres danzas que tocó la orquesta de Manuel Figueroa. […] Los aficionados al canto y piano ya escaseaban; unos habían salido de Cuba, y otros decayeron; por eso fue preciso anunciar baile para lograr la escasa concurrencia que favoreció a Ferrier, muy digno de mejor suerte (Fuentes 1981, 196).

En relación al repertorio que interpretaban las orquestas mencionadas, es conocido que valses, cuadrillas, danzas, mazurcas, lanceros, rigodones, entre otras, eran los géneros populares del momento. Sin embargo, la contradanza criolla, y más tarde, la danza y el danzón, fueron los que alcanzaron mayor relevancia social. Según comenta Walter Goodman refiriéndose al repertorio bailable de una noche en la Sociedad Filarmónica:

> La danza criolla es el baile preferido por todos, y con excepción de alguna que otra polca y dos o tres mazurkas, ocupa el programa completo de la noche […] Los goces de la danza se enriquecen por la calidad de la música, que inspira más o menos, según la tonada que se escoja. Entre la mejor música de danza santiaguera son famosas *El Cocuyé*, *La Chupadera*, *El Calabazón*, *La Sopimpa*, *La Mulata*, *La Pollita Americana*, *Merenguito*, *Lunarcitos*, *Al mediodía* y *A las bellas cubanas* (Goodman 1986, 148).

Es probable que esta preferencia se deba, en parte, al despliegue de erotismo que proporcionaba a la pareja de bailadores el movimiento sensual de la danza criolla. Sobre este punto baste recordar la repercusión que tuvo *La Sopimpa* del músico negro Manuel Delgado, pues, a ocho años de su creación la prensa de la época recogía:

> Renace [1855] con más furor la danza «La Sopimpa», dando lugar a serios disgustos de respetables padres de familias, pues el verdadero mérito de la danza es **sompipear**, que es ir enlazadas las parejas de modo que apenas puede colocarse entre ellos un pliego de papel (Bacardí 1925, t.III, 160).

Los reproches hacia determinados pasos de baile que surgían al son de la danza criolla también fueron recogidos por Bacardí cuando apuntaba en sus crónicas: «las danzas cubanas que se mantenían en un límite de respeto «se populachean», tomando movimientos censurables con las danzas *La Cojita* y *El Cangrejito*». (Bacardí 1925, t. III, 335)

A través de la revisión de fuentes hemerográficas hemos podido constatar la existencia de un sentido de pertenencia, y si se quiere, de conciencia de estilo local en la percepción del público aficionado al baile, y de los propios compositores e intérpretes como se revela en el siguiente comentario:

> Lindas e irresistibles son las dancitas camagüeyanas que el director de la orquesta del teatro toca en todas las noches de función, y tan sabrosas y criollísimas son, que desearíamos que algunos de nuestros excelentes músicos las adquirieran y agregaran al rico repertorio que esta clase de composiciones poseen. Tal vez el complaciente Figueroa nos proporcione este gusto, en el cual no haría sino captarse más las justas simpatías que goza entre sus numerosos amigos.[10]

En el propio año de 1856 el Teatro de la Reina Isabel anunciaba un «Gran baile de Máscaras» para el día cuatro de octubre, día de San Francisco similares a los que se habían efectuado en los días de Santiago y Santa Ana. Como en las ocasiones anteriores se precisaba que «la orquesta La Única estrenará muchas danzas entre ellas habaneras y camagüeyanas [...]».[11] Otro asunto de interés es la evidencia del traslado de partituras, guiones y músicos de un territorio a otro. Corrobórese lo antes dicho en los siguientes apuntes registrados en *El Redactor*:

> Un amigote nuestro, que no hace mucho fue para las fértiles campiñas del Camagüey, oyó en un baile campestre dos danzas tan sabrosonas, que al momento dijo: Tate! estas danzas, divinas, deliciosas, para la gracia y la sandunga de las niñas cubanas. Las mandó copiar y nos ha hecho un atento *cadeau*; y como nosotros todo lo que poseemos lo destinamos siempre a *Ellas*, suplicaremos a la orquesta que las ensaye cuanto antes, porque deseamos ver a *ellas* contonearse al dulce compás de la cadencia camagüeyana.[12]

En relación al conocimiento de las danzas que se interpretaban en La Habana, especialmente en el famoso salón de baile Escauriza, léase el siguiente aviso:

> Gran baile de máscaras para el jueves 12 del corriente, día de Corpus [...] la empresa siempre dispuesta a complacer a sus favorecedores en todo lo que esté a su alcance, ha encargado a la Habana las mejores danzas del repertorio de Escauriza, además de que el director de la orquesta ha compuesto otras muchas nuevas de gran mérito y zandunga, que se estrenarán en este baile y en las próximas temporadas.[...] La orquesta titulada La UNICA, dirigida por el acreditado maestro Figueroa, es la que tocará como en los bailes anteriores; los timbales los tocará un habanero inteligente que ha venido expresamente para estos días.[13]

Pero las danzas cubanas fueron disfrutadas más allá de una función bailable. Se ejecutaron en el marco de las propias representaciones teatrales, las retretas, y el salón.

En el teatro, algunas danzas eran escuchadas en los intermedios de las representaciones dramáticas, líricas o pantomímicas, tal y como anuncia la prensa de entonces:

[10] Periódico *El Redactor*, martes 29 de abril de 1856. Año 23, núm. 668.
[11] Periódico *El Redactor*, jueves 2 de octubre de 1856. Año 23, núm. 435.
[12] Periódico *El Redactor*, miércoles 24 de septiembre de 1856. Año 23, núm. 429.
[13] Periódico *El Redactor*, martes 20 de mayo de 1856 año 23, núm. 686.

> La compañía dramática ofrece [...] para hoy lunes 30 una [...] función [...]. Se empezará con la brillante obertura de [...] *El Zampa*, [...] Tocada a toda orquesta por los aficionados de esta ciudad y dirigida por D. Laureano Fuentes [...]. Entre el primer y segundo acto se tocará *La Melindrosa*, linda danza compuesta por D. Silvano Boudet. Entre el segundo y el tercero *Los encantos de Cuba*, Wals [...] compuesto y arreglado á orquesta por su joven director. Después del tercer acto se tocará á telón alzado *Los recuerdos de Paganini*, andante sentimental variado de la fantasía de Haumman obligado á violín y desempeñado por el mismo Laureano Fuentes. Concluido esto seguirá *La mala vecina*, hermosísima danza compuesta por D. José Nicolás Miyares.[14]

Es importante destacar que *Una mala vecina* era el título del drama representado en esta ocasión y la danza de José Nicolás Miyares, tocada en el entre acto, era probablemente una pieza compuesta *ad hoc*.

El teatro como recinto fue un espacio en el que se escucharon músicas de muy diversos tipos y con disímiles funciones en dependencia del espectáculo del que se tratase. En ocasiones, una pieza teatral se hacía tan popular que una vez escuchada en el escenario era versionada para varios formatos, como sucedió con *El Dominó Azul*. La zarzuela mencionada, popular en España (Virgili 1996-1997, 390), ya era conocida en 1855, cuando la compañía española del Sr. D. J. Nicolau la volvió a representar en el Teatro de la Reina.

> La empresa ha dispuesto se ponga de nuevo en escena en el día indicado, la hermosa partitura del Sr. Arrieta, letra del Sr. Camprodon y dividida en 3 actos con el título de **El Dominó Azul.**
> Creyendo de este modo llenar los deseos de muchos de sus favorecedores; pues no basta oír una sola vez tan hermosa composición para poder juzgar de las muchas bellezas que encierra.[15]

Dicha zarzuela tuvo buena acogida por parte del público santiaguero a juzgar por las sucesivas representaciones de que fue objeto en años posteriores; y con este mismo nombre fue tocada en retretas por la banda militar del regimiento de Barcelona, de la Corona, de Cataluña, entre otras, diversos fragmentos de la misma en los años subsiguientes.

Esta noche tocará la banda de música del Regimiento de Cataluña número 9, las piezas siguientes:

> Sinfonía de la ópera Juana de Arco del Mtro. Verdi.
> Introducción del primer acto de la zarzuela el Dominó Azul.
> Variaciones obligadas de requinto.
> Introducción y aria de barítono del tercer acto de la zarzuela el Dominó Azul.
> Polka Las ranas americanas.

[14] Periódico *El Redactor*, lunes 30 de marzo de 1846. Año 13, núm. 2145.
[15] Periódico *El Redactor*, miércoles 11 de julio de 1855. Año 22, núm. 432.

> Danza La vaca recién parida.
> Paso doble de los mosqueteros de Cataluña.[16]

Es probable que, aprovechando la popularidad que ganó la mencionada composición lírico-teatral, los directores de orquestas para bailes crearan sus versiones danzables como se infiere del siguiente aviso:

> Gran baile de máscaras [...]. Danzas que se estrenarán en este baile: *Dominó azul*, *La Favorita de...*, *La Doloritas*, *La cuerda de oro*, *Los tres hombres colorados*, *Juanita, la indiana*. La orquesta titulada La UNICA, dirigida por el acreditado maestro Figueroa.[17]

Como se ha hecho referencia, las expresiones estilizadas de la danza también eran escuchadas en los conciertos que ofrecían las bandas militares españolas. Aunque el apelativo «ópera económica» con que los santiagueros denominaban a las retretas hace referencia a los fragmentos operísticos que contenían los programas de las mencionadas bandas, la danza y otros aires criollos eran recurrentes en los repertorios de regimientos como el de Cataluña, La Habana, de la Corona, Barcelona etc.

> Las piezas que tocará esta noche la distinguida música de Cataluña son las siguientes:
> Dúo de soprano y barítono en la ópera Il Nabucodonosor
> Variaciones de la ópera «Pedro el Grande», obligada a requinto.
> Aria de tenor en la ópera «Il Trovador»
> Varsoviana la Picarilla.
> DANZAS
> 1. Por tí me muero
> 2. La bella Daelia
> 3. Las gracias de Dolores
> 4. El sueño de Portacreu.
> 5. Juana, dame café
> 6. Paso-doble[18]

Las danzas cubanas fueron tan estimadas que en ocasiones se les sugería a los directores de las bandas militares españolas la instrumentación de determinadas piezas que habían alcanzado popularidad.

> La banda de música de la Habana tocó piezas muy escogidas, regalando nuestros oídos con la hermosa danza *Tu madre es conga*, y el *potpourrí* de aires bayameses, aunque ya habíamos oído la mayor parte de los tipos criollos de que se compone. Nosotros desearíamos y a muchos les complacería también, que el Sr. Novac instrumentara varias danzas cubanas

[16] Periódico *El Redactor*, miércoles 11 de julio de 1855. Año 22, núm. 432.
[17] Periódico *El Redactor*, martes 20 de mayo de 1856. Año 23, núm. 686.
[18] Periódico *El Redactor*, domingo 27 de enero de 1856. Año 23, núm. 600.

> de las que hoy están más en boga, como por ejemplo: *En la Habana hay brujas*; *Dolores, dame café*; y otras, cuyos nombres no recordamos de momento [...].[19]

No cabe dudas que junto a los fragmentos de óperas y zarzuelas las bandas militares se convirtieron en agentes difusores de la danza criolla. Pero aún más, devinieron propagadores de las piezas danzables que alcanzaban mayor notoriedad en La Habana, Puerto Príncipe, u otras zonas de la Isla. Un ejemplo lo encontramos en este aviso, en el cual la banda del regimiento de Barcelona ensaya una de las danzas más populares del compositor habanero Manuel Saumell.

> De tal podemos calificar la que se está ensayando para que se toque en una de las noches de retreta; composición de un excelente músico bastante conocido ya en Cuba y en toda la isla por sus bellas e inimitables producciones, gozando de una fama justamente merecida. La composición a que nos referimos y que actualmente ensaya la excelente [banda del regimiento de Barcelona], es una mezcla de aires nacionales, en los que figura el sabroso zapateo cubano, y concluye con una lindísima e irresistible danza titulada: Sopla, que quema.[20]

En ocasiones, las mismas danzas que habían regocijado a los bailadores y que podían ser escuchadas en arreglo para banda militar, se escuchaban en versiones para piano u otros instrumentos. Por ejemplo, baste saber que la propia danza *Dolores, dame café,* bailada en los días de mamarracho al son de orquestas populares, fue de hecho instrumentada por el Sr. Novac —director de la banda militar del regimiento de La Habana sito en Santiago de Cuba— a petición de los asiduos a las retretas, al tiempo que se difundía en versión para piano, como se constata en la siguiente anécdota:

> Grande fue el susto que pasaron unas señoritas en el barrio de San Francisco. Es el caso, que en la noche del domingo, en los momentos en que se hallaban disfrutando de la sabrosísima danza *Dolores, dame café*, que una de ellas tocaba con mucha inteligencia en el piano, se colaron [...] en la casa y sin decir *métome aquí que llueve* dos marineros extranjeros y tomaron asiento.[21]

La proliferación de danzas estilizadas para la interpretación en el piano respondió a las necesidades expresivas de un amplio sector (criollo o peninsular) que dotó a la danza cubana de un significado de pertenencia local. En este sentido, el salón burgués, en el que tenían lugar las veladas y tertulias, fue un espacio privilegiado para el consumo y divulgación de un variado repertorio musical internacional y criollo.

Según refiere Laureano Fuentes, «en 1867 habían aumentado los centros musicales. Además de las reuniones del marqués de Palomares, se establecieron las de don Pedro

[19] Periódico *El Redactor*, sábado 5 de abril de 1856. Año 23, núm. 648.
[20] Periódico *El Redactor*, viernes 4 de julio de 1856. Año 23, núm. 370.
[21] Periódico *El Redactor*, miércoles 9 de abril de 1856. Año 23, núm. 651.

Celestino Salcedo; las de don Pedro Boudet; de don José Duany, las de don José Nicolás Miyares y las del marqués de Villaitre [...]» (Fuentes 1981, 226). Dichos encuentros fueron muy apreciados por la sociedad santiaguera decimonónica según se deduce en la siguiente crónica apuntada en la Sección local del periódico *El Redactor*:

> Bella reunión: En la noche del domingo hubo una reunión musical en casa del aventajado y entusiasta aficionado Sr. D. José N. Miyares, en la que tuvimos el gusto de oír a algunos de nuestros *dilletanti*. Las brillantes dotes que poseen las Srtas. y Sres. que tomaron parte en el concierto, fueron celebradas con la debida justicia por los concurrentes, que se despidieron en extremo complacidos del buen rato que pasaron. El Sr. Miyares, su distinguida y apreciable señora y su bella y simpática hija, hicieron los honores de su casa con la mayor finura y amabilidad, contribuyendo a hacer sensible la presteza con que el tiempo transcurría en aquella artística reunión, bella y elegante. Este ejemplo quisiéramos que fuese imitado con más generalidad en Cuba, donde como es sabido, no faltan elementos para hacerlas más frecuentes en bien del arte y de su progreso, y en beneficio de nuestra juventud, que sacará sin dudas grandes provechos de reuniones de esta clase.[22]

Del mismo modo, en la morada de Laureano Fuentes existió otro salón en el que las veladas fueron frecuentes según refiere Walter Goodman. Su comentario sugiere, que, hasta los transeúntes —individuos sin distinción de clase o raza— podían, desde la calle, escuchar el repertorio allí interpretado.

> En su casa, Don Laureano ofrece *matinees* y *soirees* musicales [...], quienes quieren gozar de un poquitín de buena música no tienen sino que pasar la puerta siempre abierta de su casa. Se ejecutan melodías populares, partes escogidas de zarzuelas, oratorios y danzas cubanas. (Goodman 1986, 115)

En algunas remembranzas o avisos de tertulias se describen los títulos de aquellos «aires» o «danzas del país» que conformaban el programa escuchado o a interpretar, como aparece registrado en el siguiente comentario:

> En la mencionada noche [29 de septiembre, Laureano Fuentes] improvisó [...] una [...] composición [...] con el nombre de *Agiaco Cubano*, fue su principio una imitación de clarines de campaña [...]. Seguidamente tocó una parte del *Tancredo*, de *tanti palpiti* con arco dulce y expresivo, acto continuo las canciones y danzas del país mezcladas con algunas modernas [...]. *La Maloja*, que era el tipo de las piezas cubanas ahora treinta años, la vimos aparecer otra vez [...] Aquella canción antigua: *Quién me ha de querer á mi?* Rejuveneció [...] ejecutada tan perfectamente [...] En

[22] Periódico *El Redactor*, martes 8 de enero de 1861. Año 28, núm. 7.

> tan deliciosos éxtasis, nos interrumpió *El Guayabito*, danza también inmemorial mezclándose con la seductiva y halagadora *Sopimpa*...[23]

La Maloja y *El Guayabito* en un pasado no muy lejano habían entusiasmo a los bailadores. Estas danzas, como muchas otras, habían sido arregladas para el «consumo doméstico», práctica habitual en este período como se constata en el siguiente aviso encontrado en *El Redactor*:

> El que suscribe ofrece a los profesores de piano una colección de danzas, casi todas compuestas en esta ciudad, entre ellas las que tanto agradaron en los días de mamarrachos pasados, como son: *El Terror*; *Arroz con ají*; *La Gran Señora*; *La cuerda de Oro*; *Favorita*; *El Duende*; *Las Quejas*; *Los lamentos de Nicolás*, y otras varias a cual más sandungueras como hija de Cuba: las personas que deseen conseguir dichas danzas, así como chotis, polkas y demás pueden pasar a mi casa calle de San Pio núm. 15 donde quedarán servidos: Ruiz.[24]

La concepción bailable de muchas de estas danzas se constata en la prensa local. Por ejemplo, *El Terror* y *Arroz con ají* integraban el repertorio de la orquesta de Manuel Figueroa y habían deleitado a los aficionados al baile en los pasados días de máscaras.[25] Los arreglos eran cotizados, por ello no debe extrañar que algunos músicos con conocimientos suficientes se anunciaran como arreglistas en los periódicos locales.

La danza criolla fue sin lugar a dudas uno de los géneros que alcanzó mayor relevancia social en el siglo xix al tiempo que se le otorgaba un fuerte significado de identidad cultural. Interpretadas en bailables que tenían lugar en ferias, mamarrachos y otros festejos populares —principalmente a cargo de orquestas de pardos y negros libres— fueron también versionadas o concebidas para ser divulgadas en las retretas, el teatro y el salón. En este último espacio sobresalió el piano, medio sonoro preferido por compositores como Silvano Boudet, Cratilio Guerra, Santiago Pujals (hijo), Juan de Moya, Lino A. Boza, Antonio Boza, para la divulgación de sus creaciones danzarias.

De las danzas

De las ochenta composiciones que proponemos en este volumen, cincuenta y siete se presentan como danzas, veintiuna aparecen con el nombre genérico de «danzón», una es consignada como contradanza y otra es un *popurrí*.

Tanto la contradanza como las danzas editadas se ajustan al modelo más generalizado de este género criollo, pues en su mayoría constan de dos partes simétricas, la primera, un período de ocho compases repetidos; y la segunda, un período de dieciséis o —como ocurre, por ejemplo, en *Mis lamentos* de José Nicolás Miyares y *Los inseparables* de Pedro María Fuentes— un período de ocho compases repetido. Otro es el caso de *¿Será verdad Margarita?* de Pedro María Fuentes; entre todas las danzas editadas es

[23] Periódico *El Redactor*, viernes 8 de octubre de 1847. Año 14, núm. 2692.
[24] Periódico *El Redactor*, martes 7 de octubre de 1856. Año 23, núm. 439.
[25] Periódico *El Redactor*, miércoles 23 de julio de 1856 año 23 núm. 387.

la que presenta mayor extensión ya que su segunda parte consta de cuatro períodos de dieciséis compases cada uno.

En relación a los denominados «danzones» resulta llamativo que la mayor parte posea una estructura que corresponde con la descrita para la danza. En este sentido Pablo Hernández Balaguer —a tenor de lo observado en el repertorio de Pedro María Fuentes— aclaró:

> Es preciso no confundirse con el término, llevan el título genérico de Danzón, pero son danzas en realidad ya que el nombre fue utilizado con anterioridad —incluso por Laureano Fuentes— para referirse a danzas de carácter más bailable (Hernández 1961, 12).

En efecto, en algunas obras observamos que mientras la primera parte es invariablemente un período de ocho compases, la segunda consta de dos o tres períodos de dieciséis o más compases como se verifica, por ejemplo, en *Recuerdos de un día*, de autor desconocido, y en *La Africana* de Ramón Figueroa Morales.

Como consecuencia de la extensión que caracterizó la segunda parte de las danzas de Ramón Figueroa, fue considerado reformador del género en el ámbito musical santiaguero. Así lo afirma Candelario Cumbá Jiménez, uno de sus biógrafos, al apuntar en *Siemprevivas del arte musical:*

> […] en aquella época, [la danza] estaba compuesta de una melodía de ocho compases de 2/4 que denominaba paseo, y dos partes más de ocho compases respectivamente, que titulaban cedazo. […] Nuestro biografiado, con su talento natural y su genio de innovador, amplió las melodías hasta dieciséis y treintidos compases, dándole nuevas formas a las construcciones rítmicas (Cumbá 1945,15).

Según lo analizado, entre los «danzones» que se alejan de la estructura habitual de la danza se encuentran *La Malanga*, *Di que sí* y *Crema prú* de Calixto Varona. El primero con una estructura ||:A:||-||B||-||:C:||, el segundo, ||:A:||-||:B:||-||:C:||-||D|| y la tercera ||:A:||-||:B:||-||:C:||-||:D:||-||coda||, estructuras similares a la de *Pio y Clemencia* de Santiago Pujals Puente, *El Biberón*, de autor no consignado, y algunas composiciones de Ramón Figueroa Morales entre las que se encuentran *Enrique* y *Los Hugonotes*. En general, dichos «danzones» casi siempre constan de tres periodos, ocasionalmente cuatro, que repiten indistintamente según la composición y pocas veces indican *da capo*.

Otro de los rasgos observados en estos manuscritos es la presencia de la doble barra con puntillo como único signo de repetición. No aparecen los párrafos o llamadas, o la indicación de «otro» para referirse a las partes contrastantes que alternaban con el estribillo tal y cómo aparece reflejado en libretas de música que pertenecieron a Ramón Figueroa datadas a partir de 1904, y que recoge danzones orquestales de varios autores.

Es posible que las repeticiones del estribillo después de cada sección contrastante quedaran sobreentendidas para los intérpretes de la época sin necesidad de que fueran indicados en las partituras. Sin embargo, en estos casos la lógica de la construcción cadencial —del segundo arco de repetición correspondiente a la sección inicial [A]— no en todos los casos da paso a las secciones siguientes [B, C, D], el diseño melódico es continuo, es

decir de sección a sección. La estructura rondal, solo es posible en el danzón *Crema Prú* de Calixto Varona, en el resto, habría que alterar el segundo arco de repetición con soluciones melódicas que dieran paso a cada sección contrastante.

La estructura de esos danzones se asemeja más bien a la que presentan los *Lanceros* para orquesta de Lino Boza con forma ||:A:||-||:B:||-||:C:||-||:D:||:E||:, la polka *Un recuerdo* (1873) de Tomás de la Rosa,[26] con estructura ||:A:||-||:B:||-||:C:||, la cuadrilla *El anillo* de Juan Corona, el vals *Brisa armoniosa* y el pasodoble *Al ejército cubano* de Prudencio Barthelemy, entre otras, de estructura similar. Danzas de cuadros europeas que por igual interpretaban en orquestas muchos de los compositores mencionados. En este sentido baste recordar lo anotado por Argeliers León en *Del canto y el tiempo*:

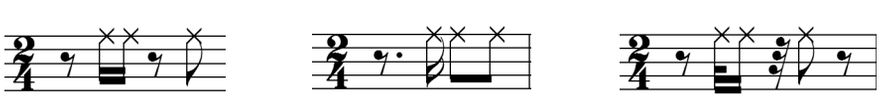
> […] de todas estas piezas de cuadro [lanceros, rigodones… que constaban de cinco partes repetidas] se desprendieron notables influencias para nuestra música folklórica urbana especialmente en el danzón, hijo directo de las antiguas danzas (León 1986, 257-258).

Teniendo en cuenta lo anteriormente apuntado, creemos prudente no alterar en nuestra edición la estructura que muestran los originales pues consideramos que dichas composiciones se ubican en una etapa de proceso de definición para este género en el que todavía podían coexistir variantes a la hora de alargar la estructura del ya denominado «danzón», sin que ello elimine la posibilidad de hacerlo en la *performance* a elección del intérprete.

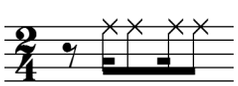
En relación a la métrica y patrones rítmicos se advierte el predominio del dos por cuatro ya que solo catorce danzas se encuentran en compás de seis por ocho. Entre todas las piezas editadas, *La gran duquesa* —por el momento anónima— es el único caso que no exhibe ritmos criollos, acercándose de esta manera al modelo de la contradanza europea.[27] En las danzas en dos por cuarto el ritmo más frecuente, como acompañamiento en la mano izquierda, es el de tango o habanera. En algunas danzas este solo se verifica en la primera sección, en otras, como *Los lamentos de ayer* de Felino Guerra, *Las trenzas de Ritica* de Santiago Pujals, *María Pepa* de Cratilio Guerra, *La Leonor* de Lino Boza, entre otras, da unidad a toda la composición.

En la segunda parte, predomina el cinquillo —fundamentalmente en danzas de Cratilio Guerra, Pedro María Fuentes y José Nicolás Miyares—, el tresillo de negras en las de Pedro María Fuentes y algunas anónimas; y sobre todo, el patrón rítmico acéfalo o a contratiempo que puede expresarse de diversas maneras.

a)



b)



[26] Compositor camagüeyano que residió por algún tiempo en Santiago de Cuba.

[27] *La Gran Duquesa* es también el nombre de una zarzuela española estrenada en España hacia la segunda mitad del siglo xix según consta en «La Zarzuela en Castilla» de María Antonia Virgili, publicado en *Cuadernos de Música iberoamericana*, Volúmenes 2-3, 1996-1997.

Dichos patrones son recurrentes en danzas y «danzones» de Santiago Pujals, Cratilio Guerra, Pedro María Fuentes, José Nicolás Miyares, Ramón Figueroa y Calixto Varona, respectivamente. Y es probable que se trate de la reproducción de uno de los ritmos más frecuentes en el toque de los instrumentos de percusión que poseían las orquestas de baile.

En las danzas en seis por ocho, por su parte, también se verifica el patrón acéfalo. Como ya había sido observado en las danzas de Cratilio Guerra, en el acompañamiento de estas danzas ocurre un contratiempo que es provocado por el desplazamiento del acento métrico al último tercio del primer tiempo del compás (Perdigón 1997, 91), acercándose de esta manera a las acentuaciones que se obtienen en el compás de dos por cuatro, o si se quiere, provocándose una binarización del bajo.

Por otra parte, en composiciones como *La Rubia* y *Pancho, ¿suman treinta?* de Pedro María Fuentes, sobre todo en el primer período, se combinan ritmos y acentuaciones distintivos de géneros como la mazurka y el vals.

Pero el patrón predominante en la mayoría de estas danzas es el de *negra-dos corcheas-negra*, ritmo que se emparienta con los empleados en la realización de la música campesina, en especial, el punto cubano y el zapateo. Debemos recordar que estos géneros, en específico el zapateado, tuvieron una amplia divulgación en el contexto urbano. Era frecuente en los programas de las retretas[28] y como parte de sainetes o zarzuelas que se exponían en el Teatro de La Reina.[29]

Los cantos guajiros de Lino A. Boza es una de las danzas en seis por ocho en la cual el tema guajiro se encuentra denotado. En la primera parte se sobreentiende la combinación del seis por ocho y el tres por cuatro, característico del ritmo sesquiáltero; la segunda, es un zapateo cuya melodía es doblada por terceras y sextas.

El título de la referida danza de Boza recuerda además nombres de poesías y décimas que fueron empleados por poetas adscritos al criollismo. En esta tendencia las referencias a los tipos guajiros, la campiña cubana y sus costumbres formaron parte de sus temáticas principales como manera de expresar lo autóctono en contraposición a lo peninsular. En Santiago, dicha corriente tuvo varios representantes, pero descuella entre ellos Juan Nápoles Fajardo «el Cucalambé», poeta tunero radicado en la capital del departamento oriental. Fue autor de varias décimas, algunas de ellas, como *Cantos Cubanos*, fueron publicadas en *El Redactor* de Santiago de Cuba en 1855.[30]

Un aparte requiere *Una tarde de mamarrachos* (1860) del propio Boza por tratarse de un popurrí. Este género, junto a los *divertissements*, predominaron en el repertorio que era

[28] Ver como ejemplo uno de los programas que ofreció el Regimiento de Barcelona el 17 de julio de 1856:

1. Introducción y aria de tenor de Masnadieri
2. Final del 2 acto de los *Diamantes de la Corona*
3. Final del segundo acto de *Jugar con fuego*
4. *El zapateado cubano*
5. *La sonrisa de Carlota*. Danza Paso-doble

(Periódico *El Redactor*, jueves 17 de julio de 1856 año 23 núm. 740).

[29] En agosto de 1847 el periódico *El Redactor* recogió el siguiente comentario a cerca de la representación del juguete cómico titulado *Agiaco* o *La boda de Pancha Jutía* y *Canuto Raspadura*: «como lo indica desde luego este título eminentemente cubano, la producción dramática de que vamos a ocuparnos se refiere a las costumbres de nuestra isla, y principalmente a las de nuestros campos que sin dudas tan diferentes son de las que reinan en las ciudades. lo que llevamos dicho manifestará al público que el *Agiaco* o sea *La boda de Pancha Jutía* y *Canuto Raspadura*, está destinada a pintar algunos de los tipos más notables que se hallan en las fértiles campiñas de Cuba [...]». (Periódico *El Redactor*, martes 31 de agosto de 1847. Año 14 núm. 2654).

[30] Periódico *El Redactor*, domingo 20 de julio de 1855. Año 22, núm. 445.

interpretado en el salón, teatro y retretas. La composición es en suma interesante pues enlaza una serie de cantos y danzas como *La Bayamesa*, el *Cocoyé*, el *Zapateo cubano*, entre otros, que fueron populares en su momento. El título sugiere, además, que las músicas que integran la composición eran lo que podía escucharse simultáneamente en los carnavales o mamarrachos que tenían lugar en la ciudad de Santiago de Cuba en la segunda mitad del siglo xix.

La obra consta de once partes: la primera podría entenderse como una danza con una sección inicial introductoria de ocho compases y otra que, aunque estructuralmente no se ajusta a la forma estándar del género, se desenvuelve sobre el ritmo de tango o habanera. La segunda obra se titula *La Bayamesa*; conserva el ritmo valseado que marca el tres por ocho y consta de dos partes simétricas. Sin embargo, descarta la segunda sección de la canción al insertar en su lugar una variación de la primera parte.

Continúa la *Caringa*, danza binaria en dos por cuatro, la primera de ocho compases y la segunda de dieciséis sobre el ritmo de habanera, patrón que continúa como acompañamiento de otras dos danzas cubanas también en compás binario: *El negrito* y *Melón*.

No podía faltar el *Cocoyé*, una de las músicas más versionadas e interpretadas desde su transcripción en 1832 por Juan Casamitjana a lo largo del país en el xix. Consta de introducción de ocho compases y un período de dieciséis sobre el ritmo de habanera. Prosigue el *Papalote*, con la misma factura, aunque es una pieza breve pues solo consta de dieciséis compases. Le continúa un pequeño fragmento con el título de *Canción*. Se trata sin lugar a dudas de una canción netamente criolla, con comienzo en anacrusa, compás en dos por cuatro, movimiento melódico sencillo de frases cortas y por terceras, terminaciones femeninas, síncopas, contratiempos y un bajo en tresillos como el que se observa en muchas de las danzas aquí publicadas.

La *Coacha*, obra que prosigue, es una de las pocas danzas de este volumen con el ritmo *corchea-cuatro semicorcheas-corchea* —similar al diseño melódico-rítmico del acompañamiento de *La bella cubana* de José White—, el mismo rige como factura sus dos partes. A ella le sigue el *Zapateo* que se repite en el *Final*, última pieza del ciclo. En 6/8, ofrece todas las características de esta música campesina, el ritmo sesquiáltero, las apoyaturas breves en el primer tiempo del compás y la última sección más *cantabile*.

Como es habitual en todas las danzas editadas, se constata el contraste entre las dos partes A-B. Según el caso, este puede ser en el plano tonal o modal, temático, de diseño melódico o de patrones rítmicos. Generalmente, la segunda sección, a diferencia de la primera, es *cantabile* y más movida.

Como ha sido repetido por otros autores, a menudo, los títulos de las danzas reflejaban sucesos cotidianos o dichos populares. Un ejemplo ilustrativo de este proceder es el nombre de una de las danzas que hizo furor en su época *La chupadera*, que publicamos en este volumen. Según comenta Emilio Bacardí en sus crónicas, hacia 1867 este apelativo fue inventado por el pueblo para describir el estado descompuesto que mostraba el gobernador militar de oriente (1865-1866), mariscal de campo Juan José del Villar y Flores cuando se emborrachaba (Bacardí 1925 t. III, 398-399).

El Cañón, también de autor desconocido, fue otro de los títulos que estuvieron relacionados con hechos históricos o cotidianos. Según recoge Emilio Bacardí en sus crónicas, en junio de 1863 aconteció la llegada del vapor de guerra *Blasco de Garay* que trajo a bordo el cañón de Monte-Christi (Bacardí 1925 Tomo III, 320), «trofeo» de guerra de la supuesta victoria obtenida por las tropas españolas en Santo Domingo; territorio que en realidad

proclamó su independencia de España en 1864. El pueblo, dándose cuenta de los alardes y pavoneos con los que las autoridades quisieron ocultar el verdadero fracaso cantó con ironía:

A Cuba ha llegado un Santo
que le llaman San cañón,
y ha bajado el Ayuntamiento
a subirlo en procesión.
¡Arriba la Muela, mangansón¡
¡Amarillo, suénamelo pintón¡

Algunas danzas tomaron por nombres palabras o frases tomadas del dicharacho popular, cuéntese entre ellas *Se acabó el carbón,* según Ramón Martínez Martínez se decía cuando se llegaba al último extremo de la miseria después de haber tenido algo.

El biberón, de autor no consignado, posiblemente esté relacionado con el significado que se le otorgó a esta palabra hacia la segunda mitad del siglo xix. Mediante ella se daba a entender el medio de que se valían las autoridades para comprar las conciencias de cubanos integristas. Para satirizar este tipo de comportamiento, entre 1887 y 1890 «apareció una especie de comparsa o parranda llamada *Los Hijos de Belén* que cantaban un bolero de Fermín Castillo que decía así:

Aunque madre no soy,
tengo buen corazón
y al que llora le doy
A tomar biberón».
(Martínez 1935, 35)

Otras danzas o danzones cuyos títulos evidenciaban el gracejo criollo son *Hueso na má* de Juan de Moya, *¡¡Chúpate esa!!* de José Nicolás Miyares, *La mangansona,* y *Mangansila camprán.*

En general, predomina un pensamiento homófono-armónico en las composiciones aquí presentadas. La factura es concisa y se encuentran bien delimitados los planos funcionales que llevan ambas manos. Las melodías, llevadas en la mano derecha, son sencillas, de frases regulares, comúnmente más extensas en la primera sección y más segmentadas en motivos en la segunda. Estas concluyen, por lo general, en descenso hacia un registro más grave. En no pocos casos el discurrir melódico sugiere el discurso melódico-sensual del clarinete, instrumento que, efectivamente, «iniciaba la melodía de la primera parte del cedazo» (Cumbá 1945, 15), y en general, se le reservaba «el papel principal en las orquestas de músicos de color» (Goodman 1986,148).

En estas composiciones no se encuentran complejidades técnicas para la ejecución. *¿Será verdad Margarita?* de Pedro María Fuentes y *La retozona* de Silvano Boudet, son las que revelan en su factura mayor elaboración artística. En ellas, las indicaciones de «*dolce*», «*amoroso*», «*con dulzura*», «*delicado*», «*enérgico*», «*apasionato*», arpegios, cambios de registros observados en el manuscrito de Fuentes, junto a los distintos matices dinámicos, *staccatos,* apoyaturas dobles y breves, y *ritardando* al final de la composición de Boudet, denuncian un mejor aprovechamiento de las posibilidades tímbrico-expresivas del piano.

Otro comportamiento se observa en piezas como *El naranjo* de Cratilio Guerra, *La francesita* atribuida a Antonio Boza, *¡¡Chúpate esa!!* de José Nicolás Miyares, *La mangansona* y *El calabazón* anónimas, entre otras, donde la preeminencia rítmica, la ausencia de signos de expresión y menor despliegue melódico y armónico, apuntan más a ser una transcripción, sin más pretensiones, de lo que fue interpretado por una orquesta de baile, o, en todo caso, una composición más cercana al modelo bailable.

Por último, es necesario puntualizar que la simplicidad, que como tendencia homogeniza la creación dancística de los autores analizados, no se corresponde con los estilos de autores contemporáneos como Ignacio Cervantes, Nicolás Ruiz Espadero, entre otros residentes en La Habana, en las que existe un mayor grado de estilización y complejidad técnica. Como había sido cuestionado en otro trabajo dedicado a las composiciones de Cratilio Guerra:

> ¿Respondió […] la mencionada sencillez [de estas danzas] al gusto local […]? [o] a las […] habilidades musicales de unos destinatarios de no muy alto nivel técnico, aficionados o alumnos para los que probablemente hayan sido dedicadas […]. La ausencia de un estudio con enfoque comparativo entre las danzas de compositores santiagueros y de otras provincias, en especial de los de la Habana, impiden dar repuesta por el momento a esta interrogante (Perdigón 2007, 96).

El estudio de las composiciones publicadas en este trabajo es cometido necesario para la obtención de una mirada integral y más amplia al proceso de creación de la contradanza, la danza y el danzón en Cuba durante el siglo xix. De momento, ha sido nuestro propósito la edición de las mismas con la finalidad de que sean incorporadas al repertorio pianístico y a los programas de estudios de la enseñanza artística cubana.

De los compositores

Las ochenta danzas seleccionadas para la presente publicación constituyen un patrimonio mayoritariamente inédito, y por tanto, desconocido del repertorio dancístico cubano. Sesenta de las obras seleccionadas pertenecen a autores que nacieron o que desarrollaron la mayor parte de su vida artística en la ciudad de Santiago de Cuba durante la segunda mitad del siglo xix, el resto son, por el momento, de autoría desconocida. Con el objetivo de informar a investigadores e intérpretes ofrecemos a continuación algunos datos de interés sobre los compositores y las danzas publicadas en este volumen.

Silvano Boudet Gola (1828 - †1863)

Nació en 1828 en el seno de una distinguida familia de Santiago de Cuba, ciudad donde descolló como compositor, profesor de piano y sobre todo, como violinista. A pesar de su carácter tímido y naturaleza enfermiza, Silvano Boudet estuvo vinculado a disímiles

espacios musicales de su ciudad natal. Desde 1844 integró la orquesta del Teatro Reina que funcionaba bajo la batuta de Laureano Fuentes Matons. En este recinto se escucharon algunas de sus «sinfonías» que funcionaban más bien como oberturas para iniciar las obras teatrales. Intervino además interpretando en su instrumento preferido piezas virtuosas en los intermedios.

Su participación en las tertulias y *soirées* artísticas que tuvieron lugar en salones, la Sociedad Filarmónica y el Teatro fue intensa. Según *El Redactor*, en una de ellas:

> El Sr. D. Silvano Boudet tocó con el sentimiento, con el gusto y la afinación que le distinguen los patéticos *Recuerdo á mi madre*, el alegre *Carnaval de Venecia* y los preciosísimos *Cantos del canario*, que imita aquel divino violín con una propiedad verdaderamente admirable [...]. El Sr. D. José Antonio Betancourt acompañó perfectamente con la guitarra al eminente Boudet, formando el más agradable concertante.[31]

De la impresión que dejaba su interpretación en el público de la época consta la oda compuesta por Luisa Pérez y Monte de Oca:

> *Yo oí tu fama, yo gocé leyendo*
> *los lauros que tu mano recogía,*
> *pero nunca pensé que algo del cielo*
> *hubiera en la suprema melodía*
> *del divino instrumento que tus manos pulsan*
> *arrebatando los sentidos y estremeciendo el corazón*
> *que gime de entusiasmo y placer. [...]*
> *Segundo Paganini,*
> *tú no puedes comprender la emoción*
> *que embarga el alma de aquel que escucha*
> *las brillantes notas ricas, maravillosas y elocuentes,*
> *que como una cascada de diamantes*
> *al mágico contacto de tus manos*
> *brota de tu dulcísimo instrumento*
> *arrebatando el corazón […]*[32]

Poco se sabe acerca de su formación, sin embargo, debió adquirir una base sólida que le permitiría continuar estudios en el Conservatorio de París, ciudad a la que se traslada en 1853. Luego de ser laureado en la prestigiosa academia francesa, regresa en 1855 a Santiago de Cuba muy delicado de salud. No obstante, en su perfeccionamiento técnico influiría el contacto con los artistas virtuosos que visitaron los salones y teatros santiagueros; entre ellos destaca Camilo Sivori. Sobre la impresión que dejó dicho violinista en Boudet y Fuentes consta lo recogido por este último en un periódico de la época:

[31] Periódico *El Redactor*, domingo 19 de agosto de 1855. Año 22, núm. 466.
[32] Periódico *El Redactor*, jueves 23 de agosto de 1855. Año 22, núm. 475.

> Cuando Laureano Fuentes y Silvano Boudet, oyeron a Camilo Sivori, el primero se transformó rápidamente descubriendo secretos que facilitaban notas desconocidas hasta entonces en su instrumento favorito y compuso sus fantasías románticas [...] el segundo enmendó su escuela y compuso; El canto del canario, Recuerdo á mi madre y un precioso Nocturno para piano titulado: Pensamientos melancólicos (Fuentes 1981, 156).

Louis M. Gottschalk y Adelina Patti fueron otros artistas de renombre con quienes compartió escenario hacia 1857. En esta oportunidad, en una de las funciones realizadas en la Sociedad Filarmónica, fue acompañado al piano por Gottschalk en la interpretación de una *Fantasía Brillante* para violín y piano de su autoría.[33]

A juzgar por lo reflejado en la prensa, la sociedad de su época lo reconoció como excelente profesor de piano

> Anoche tuvimos el gusto de oír y admirar a la preciosa niña Da. Luisa Cardona en su fácil ejecución en el piano, en la que no solo se hace notable su rápido progreso, sino también el excelente método de su profesor el Sr. D. Silvano Boudet. Primero la oímos tocar una lindísima polka a cuatro manos entre ella y su maestro; en seguida unas fantasías con variaciones sobre temas de la ópera *Il Rigoleto*, composición del Sr. Boudet [...].Tuvimos también el gusto de oír a otra niña de once años, discípula también del Sr. Boudet, y entonces más que nunca nos convencimos que los progresos más que notables de esas niñas no solo son debido a sus felices disposiciones cuanto el método del profesor bajo cuya dirección se hallan, lo que en nuestro concepto le honra tanto como merece el distinguido artista cubano.[34]

Desde 1854 hasta su muerte, se encargó de promocionar en Santiago de Cuba pianos de las fábricas de mayor prestigio de Europa como la Erard y Pleyel, que eran vendidos en el almacén de los Edelmann y Compañía en La Habana.[35]

Como compositor dejó escritas varias composiciones religiosas como *Taedet animam meam*, *Benedicta et venerabilis*, *Parce mihi Domine*, *Regem cui omnia* y la *Misa a la Virgen Santísima de la Caridad del Cobre;* que tengamos noticia, es esta la primera composición dedicada a dicha advocación entre las pocas que han llegado a nuestros días.

Algunas de sus composiciones fueron impresas en vida según apunta Fuentes cuando anuncia la primera tirada del periódico mensual *La Lira de Cuba* en 1846 en que vieron la luz algunas composiciones suyas y de Silvano Boudet (Fuentes 1981, 153). Otra de las composiciones publicadas en el siglo xix son las danzas *La perla de las Antillas* en el periódico musical *Las Rosas de Cuba* (1850), y por la editorial de Edelmann, las contradanzas *Los gatos* y *La Retozona* que ofrecemos en calidad de reedición.

[33] Periódico *El Redactor*, martes 12 de mayo de 1857. Año 24 núm. 625.
[34] Periódico *El Redactor,* domingo 27 de abril de 1856. Año 23, núm. 667.
[35] Periódico *El Redactor*, domingo 24 de agosto de 1854. Año 23, núm. 403.

Antonio Boza Guzmán (ca. 1834 - †1871)

Hijo de Pedro Nolasco Boza, Antonio fue uno de los músicos morenos que asombraron con su talento a la sociedad de artistas y aficionados santiagueros del siglo xix. Sobre él apuntó Laureano Fuentes:

> un niño de color se hizo oír en varias orquestas de baile de las muchas que ya había en Cuba, tocando con regular limpieza en el violín la *Melancolía* de Prumme y el *Carnaval de Venecia* que había oído a Sivori. Cuatro años después, desempeñaba uno de los primeros violines de la orquesta principal; la viola, el violoncello, el bajo, el clarinete, la flauta, todos los instrumentos de metal y muy regularmente el órgano (Fuentes 1981, 156-157).

Estuvo vinculado al quehacer de la música teatral. Según refiere Fuentes, interpretaba la viola en la orquesta del Teatro hacia 1852, y fue quien tocó los timbales —afinados en *si* bemol— en el fastuoso preludio de la ópera *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti a la llegada de la compañía de ópera de Ursula Deville.

En *Presencia de Santiago en la Guerra del 68*, Octaviano Portuondo Moret, comenta sobre un anónimo recibido por la Capitanía del Partido de Palma Soriano en el que se denunciaba una conspiración «entre la esclavitud de varias haciendas de este Partido con ramificación de esa ciudad (Cuba) aprovechando las próximas festividades de San Pedro».[36] Los principales encauzados eran negros y mulatos libres, «algunos de la ciudad, otros residentes y obreros de las minas del Cobre. Inclusive, el director de la orquesta del Cobre, Antonio Boza».[37] Al estar involucrado en hechos conspirativos contra la corona española, fue asesinado en el momento en que iba a embarcarse para huir hacia el extranjero. Alberto Muguercia, en *Músicos santiagueros del siglo xix* acota, que este hecho ocurre a finales del siglo xix (Muguercia 1987, 68), sin embargo no precisa la fecha.

A su muerte dejó escritas varias composiciones, entre ellas, algunas de carácter religioso como *Letrilla a la Santísima Virgen de la Caridad, Misa a tres voces* con acompañamiento de orquesta en *mi* mayor. Según apunta Laureano Fuentes, su repertorio profano lo integran «algunos valses, polcas, cuadrillas y danzas del país muy originales; obteniendo mucha popularidad una que tituló *La Francesita*, por tener reminiscencias de los cantos de los negros franceses criollos» (Fuentes 1981, 156-157). A esta relación hay que agregar una *Sonata para orquesta* localizada en la sala de fondos raros y valiosos de la biblioteca Elvira Cape.

Hacia el siglo xix el francés criollo era la lengua de muchos pardos y morenos que junto a sus amos se habían asentado en Santiago de Cuba procedentes de Haití. El texto de *La Francesita* es un canto de amor y según Bacardí la traducción es la siguiente: «*Yo soy quien lo he cambiado, yo para quien todas las cosas son para él sólo; para él, para quien son mis desvelos durante la noche, mis cuidados durante el día, y que al solar sólo con el sueño*» (Bacardí 1925, tomo II, 471).

[36] ANC, Fondo asuntos políticos, expedientes fechados en 17 de julio de 1867, legajo 55, nº 10. Referencia citada por Octaviano Portuondo Moret en *Presencia de Santiago en la Guerra del 68*, pp. 23-25.
[37] Ibídem.

Lino Antonio Boza Vázquez (1836 - †1899)[38]

Nacido en Puerto Príncipe, este músico de color vivió y desarrolló gran parte de su trayectoria artística en Santiago de Cuba desde muy joven hasta 1879, año en el que decide emigrar —primero hacia Haití y finalmente a Panamá— para evitarse el arresto por conspirar contra el gobierno español.

Como músico de atril formó parte de la orquesta que desde 1851 dirigió Laureano Fuentes en el Teatro Reina y aunque podía desempeñar en cualquier tipo de orquesta los puestos de violín, viola, violonchelo, contrabajo y flauta, fue un talentoso clarinetista; instrumento que interpretó con gran habilidad en su orquesta de música popular.

Su agrupación junto a la de Manuel Figueroa y Ramón Urriola fue muy popular entre las décadas del cincuenta y setenta. Según se recoge en el periódico *El Redactor*, la misma era habitual en los festejos que tenían lugar en el poblado del Caney. Así también era llamado para animar muchos de los bailes de la sociedad filarmónica, determinadas funciones en el teatro o bailes en casas particulares, entre otros espacios.

A inicios de la década de 1870 es llamado por el maestro de capilla español Antonio Guastavino y Moreno, para sustituir una de las plazas de clarinete que había quedado vacante en este período. De su vínculo con el ámbito religioso son ejemplo algunas composiciones, entre ellas cuatro *Salve Regina*, cuatro *Letanías a dos y tres voces con acompañamiento de orquesta*, *Dios te salve divina* y la marcha religiosa *Jesús*. Esta última fue estrenada, según refiere José Valdor, por la banda de bomberos que dirigió desde 1860, hasta, aproximadamente, 1875; espacio en el que bajo su batuta se formaron nuevos intérpretes santiagueros.

Entre sus composiciones profanas se encuentran algunos lanceros, *Polaca con variaciones*, *Fleures et Perles*, vals publicado en Portain Prince (Haití en 1881), el *popurrí Una tarde de mamarrachos* (1866) y numerosas danzas que fueron interpretadas por su orquesta en los bailables en los que tomó parte como intérprete, tal es el caso de *La Mercedita*. Algunas de ellas como *La Constancia* fueron versionadas para piano y otras compuestas expresamente para este instrumento.

Manuel Delgado (fl. 1830-1852)

Las únicas referencias que poseemos de este músico de color las ofrece Emilio Bacardí en sus *Crónicas* y Laureano Fuentes en *Las artes en Santiago de Cuba*. El primero recoge una noticia que data de 1847: «El maestro Delgado, músico viejo, negro, compone danzas: *El Paleto*, *La estrujadora* y *La Sopimpa*, que hacen furor» (Bacardí 1925 Tomo II, 400). Laureano Fuentes por su parte, lo menciona hacia la década del treinta como director de una orquesta popular de baile, agrupación que se mantiene vigente hacia 1852, año en que vuelve a mencionarlo como uno de los directores de mayor popularidad, junto a Miguel Hernández a principios de la década del cincuenta (Fuentes 1981, 178).

[38] Fechas tomadas de los datos biográficos que ofrece Tomás Planes Ferrer en su escrito «Nuestros músicos» publicado en la revista *Luz de Oriente*. Santiago de Cuba, mayo de 1922. Núm II. Año I.

Ramón Figueroa Morales (1865 - 1928)

Nace en el seno de una familia de músicos pardos en Santiago de Cuba. Su padre fue un famoso camagüeyano que con su orquesta de baile amenizó muchas fiestas y bailes efectuados por disímiles motivos en la capital del departamento oriental.

Ramón Figueroa destacó principalmente como violinista en Santiago de Cuba hacia la década de 1880 junto a su hermano Antonio, con quien se había formado —luego de la iniciación paterna— si bien no logró estudiar como aquel en París. Formó también parte en las veladas del *Salón Haydn* que dirigía Rodolfo Hernández en la casa del Cónsul alemán Germán Michaelson.

Como miembro del Partido Revolucionario Cubano, junto a Rodolfo Hernández, Tomás Planes y Fermín Mirabal —músicos de la capilla de la catedral— realizó giras por Haití y Santo Domingo para recaudar fondos que contribuirían con la lucha insurrecta. Figueroa Morales se convirtió en portador del bagaje musical adquirido en el seno de su familia y en otros espacios de su ciudad como profesor de la *Academia de Bellas Artes* donde ejerció desde 1899 la pedagogía musical hasta su muerte. Como repertorio religioso se conoce una *Misa a dos voces y órgano* en sol mayor dedicada al sacerdote de la Iglesia de Santo Tomás. Entre sus composiciones profanas se hallan danzas para piano como *Eloísa*; para violín y piano como *La abuelita*, y danzas y danzones para orquesta como *Enrique*, *El centenario* y *Africana*.

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Poco conocemos sobre la vida y trayectoria artística de este compositor santiaguero. Fue hijo de Manuel María Fuentes Urdaneta, contralto de la capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba (1853-1874). Admirado, Antonio Guastavino, por las condiciones vocales de Pedro María y su hermano, este ingresó como seise en la Catedral de Santiago de Cuba en 1870 poseyendo ya conocimientos musicales. Según refiere Pablo Hernández Balaguer, había estudiado primero con su padre y luego con Juan de Moya Portuondo.

Marchó a La Habana junto con su familia hacia 1876. Allí se desempeñó como compositor y profesor de piano según se deduce de las dedicatorias de algunas de sus danzas. Algunas de estas fueron publicadas hacia los años ochenta por la casa editorial de Anselmo López. Sus obras fueron además conocidas en New York, ciudad donde residió por un tiempo (Hernández 1961, 12).

Desconocemos si Pedro María Fuentes regresó en alguna oportunidad a su ciudad natal, lo que parece poco probable teniendo en cuenta la nula mención de un artista tan prolífico en las fuentes de época consultadas. La presencia de los manuscritos de diecinueve[39] de sus danzas en el Archivo de la Biblioteca Elvira Cape de Santiago de Cuba tal vez se deba a una composición anterior a los dieciocho años —edad que poseía a su traslado a la capital— o al envío de algunas copias a familiares y amigos residentes en Santiago.

[39] En el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer se le ha adjudicado la composición de la danza *Sabrosita* que en realidad pertenece a otro compositor por el momento solo identificado con las iniciales I. D. R.

Cratilio Guerra Sardá (1835 - †1896)

Recibió formación musical como seise de la Catedral de Santiago de Cuba bajo la maestría interina de Santiago Pujals de Labastida a partir de 1843. Con el cambio de voz continuó vinculado a la capilla de música como tenor, como suplente en varios puestos de instrumentista y como maestro de capilla interino en dos períodos: de 1866 a 1869, supliendo a José Ildefonso Jimeno, y de 1874 a 1878, sustituyendo a Antonio Guastavino. Colaboró también con la música en cofradías y templos santiagueros como la Iglesia de Dolores, las parroquias de Santa Lucía y Santo Tomás.

Dejó más de sesenta composiciones religiosas entre las que destacan las misas, antífonas, plegarias e himnos. Sin embargo, sus canciones y danzas aseguran que estuvo vinculado también a otros ámbitos de creación, fundamentalmente al salón burgués, espacio en el que figuró como cantante y pianista acompañante. Se desempeñó también como profesor de asignaturas teóricas y piano tanto en su ciudad natal como en La Habana, ciudad a la que se trasladó una vez destituido del puesto de maestro de capilla hacia 1878.

La música profana que ha llegado a nuestros días de Cratilio Guerra, comprende un total de 9 obras: una *Melodía para piano*; dos valses: *El Eco* y *Adiós Pilar*; una *Barcarola*; una canción con el título *Oye este canto*, y cinco danzas para piano que incluimos en la presente publicación.

Felino Guerra Sardá (1842 - ca. 1911)

Hermano menor de Cratilio, inició su aprendizaje musical, como aquel, en la catedral santiaguera como seise, entre 1850 y 1858. Desde entonces y hasta el ocaso de la capilla de música de dicha institución religiosa a finales del siglo xix, desempeñó intermitentemente plazas de cantante (tenor y bajo) y organista.

Pocos son los datos que poseemos sobre la intervención de Felino Guerra en el ambiente cultural de Santiago de Cuba. Laureano Fuentes en su libro *Las artes en Santiago de Cuba* lo menciona como uno de los cantores que integró el coro que interpretó su *Stabat Mater* en el salón de la Sociedad Filarmónica (Fuentes 1981, 238). Sin embargo, a partir de los propios manuscritos musicales hemos podido determinar parte de su desempeño como organista, director de coro y compositor vinculado a varias iglesias de Santiago de Cuba; tales como la Iglesia del Caney y la parroquia de Santo Tomás, a principios del siglo xx.

Entre sus composiciones religiosas se conocen hoy día varios cánticos e himnos dedicados a la Virgen Santísima para su fiesta en el mes de Mayo, entre ellas la *Letanía a la Santísima Virgen*, *Letanía n. 3*, *Cánticos de las flores* de Mayo en *sol* mayor y *Las flores de Mayo* en *do* mayor. Varias misas de las cuales solo han llegado hasta nuestros días la *Misa n. 6* compuesta para ser cantada por el coro de niñas que dirigía en la parroquia de Santo Tomás a principios del siglo xx, formato para el cual también compuso varias *Salve Regina*.

José Nicolás Miyares (ca. 1820 - †1878)

Aunque no brilló como violinista virtuoso, José Nicolás Miyares fue uno de los músicos de mayor renombre en Santiago de Cuba en el siglo xix al igual que Silvano Boudet y Lau-

reano Fuentes. Junto a este último artista, patrocinó el periódico mensual *La lira de Cuba* que tuvo como objetivo publicar las creaciones de los compositores criollos. Su vínculo con Fuentes se comprueba, además, en que desempeñó el cargo de tesorero de la Academia Santa Cecilia que fundó el autor de *Las artes en Santiago de Cuba* hacia 1846 (Bacardí 1925, tomo II, 391).

Violinista de la capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba desde 1843 hasta su muerte, formó parte de la orquesta que desde 1844 dirigió Laureano Fuentes en el Teatro Reina (Fuentes 1986, 148). Como violinista también participó en algunas veladas o *soirées* que tuvieron lugar en salones santiagueros, como las que se verificaban en la morada de los Marqueses de Palomares del Duero. A mediados de la década del sesenta abrió un salón en su propia morada donde se presentaban los artistas y aficionados de la burguesía local.

Poseía además uno de los depósitos de partituras e instrumentos más importantes de la ciudad por aquella época, sito en Santo Tomás Nº 25. Mediante sus contactos con fábricas europeas como Pleyel, Bosselot, y las mencionadas Erard y Lefebre, logró importar a Santiago los instrumentos de mayor demanda a principios de la década del sesenta.

> Por los buques Fénix y Taurus, procedente de Burdeos, he recibido una nueva factura compuesta por un escelente [sic] piano legítimo de la acreditada fábrica de Erard, buenos violines clarinetes de lefebre, bombardinos, figles, cornetines, flautas, violoncellos, contrabajos.[40]

Al parecer, estas entregas eran frecuentes —y no se limitaban solo a instrumentos— pues al siguiente año comunica:

> Tengo el gusto de anunciar que además de los efectos que tenía en venta he recibido últimamente por la fragata Taurus una nueva factura compuesta de escelentes [sic] pianos […] clarinetes de ébano […]. Violines finos y entrefinos, flautas legítimas de Toulou, un magnífico violoncello. Opera para canto y piano entre las muy aplaudidas Polinto, Luisa Miller, Trovador, Hernán, Traviata, Due Foscari, Linda de Chamounix, Profeta. También varias piezas para piano sólo de esas mismas óperas.[41]

Desde principios de la década del sesenta fue también agente en Santiago de Cuba de Juan Comellas, quien comercializaba pianos que eran vendidos en La Habana.[42]

Un programa del Teatro Reina anunciado en *El Redactor* era la única fuente que hasta el momento relacionaba a José Nicolás Miyares con la actividad creativa. En esta oportunidad, treinta de marzo de 1846, luego de una interpretación de Laureano Fuentes, acabado el segundo acto de la obra representada, se anunciaba *La mala vecina*, danza compuesta por D. José Nicolás Miyares.[43] Sin embargo, recientemente hemos localizado dos danzas más que proponemos a los intérpretes en esta publicación.

[40] Periódico *El Redactor*, 13 de marzo de 1860 año 27, nº 166.
[41] Periódico *El Redactor*, 2 de julio de 1861 nº 159, año 28.
[42] Periódico *El Redactor*, lunes 1 de julio de 1861. Año 28, núm. 159.
[43] Periódico *El Redactor*, lunes 30 de marzo de 1846. Año 13, núm. 2148.

Juan de Moya Portuondo (1855 - †1897)

Fue profesor de música, director de orquesta, compositor y organista de la capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba desde 1880 hasta su muerte, y organista voluntario de la Iglesia del Carmen.

Hacia las últimas décadas del siglo xix, se entroniza en la ciudad de Santiago de Cuba la necesidad de cultivar el estudio y difusión de la música de los maestros clásicos. Con estos objetivos se hacen habituales algunas reuniones para interpretar obras de cámara, cenáculos que se consolidaron en asociaciones tales como la *Sociedad Beethoven* (1872-1917), el salón *Haydn* (última década del xix) y la *Academia Mozart* (1882-1883); esta última fundada en la morada de Juan de Moya Portuondo.

Con el esfuerzo de los propios integrantes, la mencionada academia fue convertida más adelante en el *Liceo de Santiago de Cuba* (1883-1885).

> En la noche del día 17 de febrero de 1883, tuvo lugar la inauguración del Liceo Santiago de Cuba. [...] Allí aplaudimos dos sinfonías nuevas; una que se tocó el 3 de enero de 1884 por la orquesta que dirigió su autor Juan de Moya y Portuondo; y la otra composición de Rodolfo Hernández el 13 de octubre del mismo año (Fuentes 1981, 149-150).

Aunque el Liceo tuvo una corta vida influyó positivamente en el desarrollo artístico y cultural de sus integrantes y del público que disfrutó de las veladas que organizaba. Como apunta Laureano Fuentes, allí fueron conocidas obras sinfónicas de los maestros clásicos y de artistas del patio, no solo a través de interpretaciones pianísticas o de otro instrumento, sino mediante una orquesta que fue dirigida alternativamente por Juan de Moya, Laureano Fuentes y Rafael Salcedo (Santiago de Cuba, 1844-1917).

Entre sus composiciones religiosas se encuentran una *Salve Regina* a dúo con acompañamiento de orquesta, la *Misa a una y dos voces* y otra *Misa a cuatro voces, Misa breve a una sola voz de Bajo con acompañamiento de piano u órgano* (1897), *Invocación, Letanía a cuatro voces y orquesta, Letanía a tres voces y orquesta* (1894) y dos trisagios.

Como compositor de piezas profanas cuentan una varios valses para orquesta, la *Gran Marcha Triunfal Heredia*, escrita expresamente para el acto de la Coronación del ilustre poeta cubano, ejecutada en la velada que tuvo lugar la noche del 7 de Marzo de 1890 en el Teatro de Santiago de Cuba y *Sinfonía* (Obertura) para gran orquesta en *re* mayor (1883).

Santiago Pujals y Puente (1840 - 1895)

Compositor y maestro de música en su ciudad natal. Fue hijo de Santiago Pujals de Labastida, organista, y maestro de capilla interino en la capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba con quien es posible haya principiado su formación artística. En 1852 fue nombrado seise de la capilla de música de la catedral que dirigía Antonio Bardalonga, formación que fuera suspendida por su padre, dos años después de iniciada, a causa de los maltratos que recibiera de la mano del maestro español.

Luego del cambio de voz continuó incorporado a la capilla de música hasta su muerte como organista primero o segundo, según la ocasión. Su servicio fue interrumpido momentáneamente en 1878 cuando aconteció la queja de uno de los prebendados del Cabildo Eclesiástico santiaguero, sobre el «estilo profano y enteramente ageno [sic] […] e impropio de la severidad de la música religiosa» del organista Santiago Pujals y Puente, manifestada «hasta en los momentos más graves y serios del culto»;[44] probablemente influenciado por los ritmos y cadencias propios de las danzas que él mismo interpretaba o componía en espacios populares. De su autoría solo se han localizado hasta el momento las danzas *Las Trenzas de Ritica* y *Recoge las enaguas*, y el danzón *Pio y Clemencia*.

Ramón Urriola Zorrilla (1840 - †1886)

Nace en Santiago de Cuba a principios de la década del cuarenta. Fue hijo del famoso contrabajista y cornetista negro, integrante de la orquesta de Bernardino Tamés en función del culto en las parroquias santiagueras hacia la primera mitad del siglo xix. Además de reconocido flautista, se distinguió, a la par de Lino Boza y Manuel Figueroa Yera, como director de orquesta para bailes (Fuentes 1981, 186); y como aquellos, fue arreglista de músicas concebidas para otros tipos de géneros. De ello da fe el historiador Ramón Martínez Martínez quien en su libro Oriente Folclórico comenta: «El primer bolero que oí y aprendí en 1875, fue *Si matan el chivo*. Más tarde el compositor Ramón Urriola lo puso en danza» (Martínez 1938, 38).

Aunque no formó parte oficialmente de la orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba, es probable su asistencia como suplente ya que su nombre, junto al de otros músicos de la capilla quedó inscrito en la cubierta de una de las misas «anónimas» existente en el archivo de esta sede.

Calixto Varona (18.. - ca. 1904)

Músico pardo que fuera un reputado clarinetista y director de orquesta de música popular natural de Puerto Príncipe. Como Pedro Nolasco Boza, Manuel Figueroa Yera, entre otros, trasladó su residencia a la ciudad de Santiago de Cuba atraído, probablemente, por una ciudad en la que la demanda de músicos y orquestas para bailes era alta. En este sentido, el acreditado historiador santiaguero Ricardo Repilado en su breve libro *Intermezzo de Vargas Machuca* comenta:

> De algunos lugares de la isla comenzaron a llegar orquestas a «hacer zafra» en los carnavales santiagueros. De Puerto Príncipe llegó una de la que formaba parte «el famoso clarinete Vicente de la Rosa». Juan de Dios González, corneta de gran reputación, era la carta de triunfo en otro de los conjuntos contratados. Pero eran tantos los bailes y las comparsas que organizaban, que ya los músicos comenzaban a escasear (Repilado 1978, 16).

[44] SMEC, Santiago de Cuba AC, 8 de enero de 1878, lib. 38, f. 131v.

Calixto Varona formó en Santiago una orquesta para bailes; sobre ella Laureano Fuentes comenta: «Tiene Cuba hoy diez o doce orquestas de bailes; entre estas cuéntese la de Rafael Robinson, especialista en danzones, alternando con la de Varona (Fuentes 1981, 256). Para esta compuso valses, danzones, popurrí de aires cubanos, entre otros números según muestra su catálogo con los que amenizó numerosos bailes.

Por otra parte, uno de los expedientes del archivo de la capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba revela otra de las funciones que como músico desempeñó Varona en la capital oriental:

> Calixto Varona Navarro, natural de Pto Príncipe y vecino de esta Ciudad á V. S. Ylma. con el debido respeto expone: que viene desempeñando hace meses la plaza de clarinete en la música de capilla de esta S. Y. Catedral, como sustituto; pero como esto no le conviene, y la plaza se halla vacante, Suplica á V. S. Yllma., a efecto el correspondiente nombramiento. [...] Cuba 6 de agosto de 1878.[45]

De aquí se desprende que colaboró con la liturgia musical de la catedral santiaguera; primero desempeñando una de las plazas de clarinete a partir de 1877 hasta los finales del siglo —según atestigua su nombre plasmado en la *particella* correspondiente al clarinete principal del *Ofertorio para orquesta* de compositor aún no identificado—[46], y luego, como chirimía en el servicio litúrgico del coro desde 1884.

Al mismo tiempo formó parte de la *Sociedad Haydn* junto a Ramón Figueroa, Juan Corona, Nicolás Limonta, Sotero Sánchez, Juan Belesier y Rafael Inciarte Ruiz entre otros, grupo que radicaba en los salones de la mansión de German Michaelson. Dicha sociedad fue fundada con el propósito de interpretar, sobre todo, el repertorio dieciochesco —símbolo de cultura y profesionalismo— en una época en la que la ópera italiana atrapaba con exclusividad el gusto del público, de compositores y de intérpretes.

Las aptitudes de Calixto como músico eran conocidas por todos, y su destreza como compositor se comprueba en una *Salve Regina para voz y piano* (1897) y en varias obras profanas como *A Cuba*, barcarola para voz y piano (1889), algunos danzones como *Crema prú* y *Aires Cubanos, popurrí* para orquesta.

Involucrado con la causa independentista, formó parte de la banda de música que servía a las tropas de José Maceo Grajales junto a otros músicos santiagueros con quienes funda, luego de la intervención norteamericana, la Banda Municipal. Como director de esta agrupación quedó registrado el 7 de marzo de 1903 en la retreta que se ofreció en el parque Céspedes en la que fue estrenada «la marcha *Michaelsen*, dedicada a don Germán, quien obsequió a los músicos espléndidamente en su residencia de Sagarra, baja» (Forment t. I, 60). Dirigió esta agrupación hasta 1904.

[45] Solicitud para la plaza de clarinete hecha al cabildo por Calixto Varona. Santiago de Cuba, agosto 6 de 1878. (SBEC A-199).

[46] SMEC, Anónimos, Leg. 27, exp. 0020.

Bibliografía citada

BACARDÍ, Emilio (1923 y 1925) *Crónicas de Santiago de Cuba*. Tomo II, y V Tipografía Arroyo Hermanos. Tomo III Tipografía de B. Bauza (Barcelona).

CUMBÁ, Candelario (1945) *Siemprevivas del Arte Musical. Homenaje a la memoria del eminente artista Ramón Figueroa Morales*. Santiago de Cuba: Ros.

FORMENT, Carlos (1953) *Crónicas de Santiago de Cuba*. Tomo I, Santiago de Cuba: Arroyo.

FUENTES, Laureano (1981) *Las artes en Santiago de Cuba. Estudio de un libro, su autor y la órbita de ambos*, ed. Abelardo Estrada. La Habana: Letras cubanas.

GOODMAN, Walter (1986) *Un artista en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas.

HERNÁNDEZ BALAGUER, Pablo (1961) *Catálogo de música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y el Museo Bacardí*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí.

LAPIQUE, Zoila (1979) *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas* [1812-1902]. Tomo I. Ciudad de La Habana: Letras cubanas.

LEÓN, Argeliers (1986) *Del canto y el tiempo*. La Habana: Colección Música.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Ramón (1935-1938) *Oriente Folklórico*. Santiago de Cuba: Ros.

_____ (1938) *Biografías de personajes injustamente olvidados*. Tomo III, Santiago de Cuba: Arroyo.

MUGUERCIA, Alberto (1987) «Músicos santiagueros del siglo xix» en Revista *Santiago*. n. 66, septiembre. Santiago de Cuba. Oriente: 68-75.

PERDIGÓN MILÁ, Franchesca (2007) Cratilio Guerra Sardá (1835-1896). Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba en la segunda mitad del siglo xix. La Habana: Instituto Superior de Arte (tesina).

PIRON, Hippolytte (1995) *La isla de Cuba*. Santiago de Cuba: Oriente.

PORTUONDO MORET, Octaviano (1981) *Presencia de Santiago en la Guerra del 68*. Santiago de Cuba: Oriente.

PLANES RERRER, Tomás (1922) «Nuestros Músicos» en revista *Luz de Oriente*. Núm II. Año I, mayo. Santiago de Cuba. Órgano oficial de la Sociedad «Luz de Oriente»: 24.

REPILADO, Ricardo (1978) *Intermezzo de Vargas Machuca*. Santiago de Cuba: Uvero

VIRGILI, Maria Antonia (1996-1997) «La Zarzuela en Castilla» en *Cuadernos de Música iberoamericana*. [Separata]. Volúmenes 2-3. Madrid: 366-398.

Fuentes documentales y hemerográficas

-Periódico *El Redactor* 1845-1861.

-Solicitud para la plaza de clarinete hecha al cabildo por Calixto Varona. Santiago de Cuba, agosto 6 de 1878. (SBEC A-199).

-SMEC, Anónimos, Leg. 27, exp. 0020.

-Papeles íntimos de Laureano Fuentes en Fondo Raros y Valiosos de la Biblioteca Elvira Cape.

EDICIÓN DE LAS OBRAS

Las ochenta composiciones para piano que se presentan en esta publicación constituyen una valiosa colección perteneciente a autores parcialmente conocidos o ignotos. Aunque en su mayoría son compositores santiagueros incluimos algunos nacidos en Puerto Príncipe, que se desenvolvieron principalmente como creadores e intérpretes en la ciudad de Santiago de Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX. En esta época era común realizar versiones para piano de obras escritas originalmente para formato de orquestas de baile, especialmente, de aquellas que alcanzan gran popularidad. Quizás esto explique la sencillez de factura de muchas de las composiciones aquí propuestas e incluso la autoría desconocida de algunas de ellas.

La mayor parte de los manuscritos proceden del fondo Pablo Hernández Balaguer sito en la Biblioteca Elvira Cape de Santiago de Cuba (SBEC, FPHB) y otros se localizan en el fondo Jimeno (expediente FJIM 1466), depositado en el Archivo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (RABASF).

José Ildefonso Jimeno, fue maestro de capilla de la catedral de Santiago de Cuba desde 1861 hasta 1865 y durante esos cuatro años estuvo en contacto con músicas y músicos santiagueros. No es de extrañar que a su regreso llevase consigo varias composiciones escuchadas en bailes y tertulias, como recuerdo o presente de algunos de los músicos con quienes confraternizó. Según consta en su correspondencia, el propio Jimeno se mantuvo en relación con Cratilio Guerra a quien le envió partituras sacras para su interpretación en la capilla santiaguera. Del mismo modo, la fecha (1876) indicada en la partitura de *Las travesuras de Lola* de Felino Guerra habla a favor de que los envíos se hacían de Cuba hacia España. De este modo, se infiere que el expediente señalado agrupa composiciones que proceden de Santiago de Cuba aún cuando en todos los casos no se consigne el autor.

Como será detallado en cada caso, los ejemplares manuscritos, en general, se encuentran en buen estado de conservación. Conforman un *corpus* inédito donde la única excepción es *La Retozona* de Silvano Boudet, impresa en el propio siglo XIX.

Aunque por el trazo del nombre escrito en las partituras, algunas de las danzas de Pedro María Fuentes parecen ser autógrafas, solo se asegura esta condición en el caso de obras como *Enrique*, *Sobre las olas*, *El centenario*, *Gioconda*, *Los hugonotes* y *Africana* de Ramón Figueroa Morales. Las mismas se encuentran firmadas y se incluyen en una libreta que perteneció al autor que contiene, a su vez, piezas de otros creadores copiadas entre 1888 y 1895.

De cualquier manera, en muchos casos, existen errores de copia o abreviaciones que fueron corregidos en la transcripción. Siguiendo un orden alfabético por autor, dichas modificaciones son comentadas en la ficha descriptiva de forma pormenorizada junto a otras informaciones que derivan de las partituras como documento.

Criterios de transcripción

--Los fragmentos ilegibles, rotos o incompletos han sido añadidos siguiendo la lógica de la factura, armonía, estructura. Aparecen entre corchetes por no constar en el original.
--Se ha mantenido el nombre genérico dado por sus compositores a las obras.
--En todos los casos se ha preservado la simbología para la articulación que consta en los manuscritos.
--No se han transcrito las alteraciones de precaución cuando se trata de sonidos alterados en la armadura de clave. En el caso de aquellas que son incorporadas, por no aparecer en el original, se colocan encima de la nota con el símbolo correspondiente o entre paréntesis al lado de la nota cuando se trate de un acorde.
--Aquellos compases cuya escritura aparece reducida o sobreentendida por el uso de signos de repetición han sido transcritos en ejecución real. Se respetan las dobles barras con puntillo que seccionan cada parte de las composiciones.
--Fueron añadidos todos los silencios correspondientes a la mano izquierda en los compases de anacrusa.
--Solo se han colocado los signos de expresión, de matiz y articulación que aparecen indicados en las partituras.
--Las correcciones y añadidos son aclarados en el parámetro Notas, correspondiente al comentario crítico de cada obra con el siguiente orden: «MD, 6, *fa*: corchea»; la lectura debería ser: mano derecha, compás 6, nota *fa*, es corchea.

Abreviaturas

AC: Acta Capitular
ANC.: Archivo Nacional de Cuba
ca.: *circa*
CEB: Crónicas de Emilio Bacardí
exp.: expediente
f.: folio
fl.: floreció
FJIM: Fondo José Ildefonso Jimeno
FPHB, : Fondo Pablo Hernández Balaguer
G.: gaveta
lib.: libro
MD: mano derecha
MI: mano izquierda
núm.: número
leg.: legajo
Pn.: piano
RABASF: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)
s/a: sin año
s/n: sin número
SBEC: Santiago de Cuba, Biblioteca Elvira Cape
SMEC: Santiago de Cuba, Museo eclesiástico Catedral
t.: tomo
v.: verso

AUTOR DESCONOCIDO (CEB)

Chú mamá

Datos en el facsímil

Chú mamá

Comentario

El facsímil se encuentra en la página 475 del Tomo III de *Las Crónicas de Santiago de Cuba* recopiladas por Emilio Bacardí Moreau (ed. 1925).

Desde aquí te mando el viaje

Datos en el facsímil

Desde aquí te mando el viaje

Comentario

El facsímil se encuentra en la página 473 del Tomo III de *Las Crónicas de Santiago de Cuba* recopiladas por Emilio Bacardí Moreau (ed. 1925).

El calabazón

Datos en el facsímil

Danza El Calabazón

Comentario

El facsímil se encuentra en la página 475 del Tomo III de *Las Crónicas de Santiago de Cuba* recopiladas por Emilio Bacardí Moreau (ed. 1925).

El Cañón

Datos en el facsímil

El Cañón / Danza compuesta con motivo de celebrarse en Santiago de Cuba / la toma de Monte Christi.

Comentario

El facsímil se encuentra en la página 467 del Tomo III de *Las Crónicas de Santiago*

de Cuba recopiladas por Emilio Bacardí Moreau (ed. 1925).

Notas

--Se eliminaron las indicaciones de tresillo por considerarse innecesarios.
--Se añadió la doble barra con puntillo en el primer compás.

La chupadera

Datos en el facsímil

La Chupadera

Comentario

Dos facsímiles correspondientes a versiones semejantes de la misma danza se encuentran en la página 469 y 472 respectivamente, del Tomo III de *Las Crónicas de Santiago de Cuba* recopiladas por Emilio Bacardí Moreau (ed. 1925). Fue seleccionada para esta publicación la que presenta mayor elaboración (Bacardí 1925, 472).

La mano abajo

Datos en el facsímil

Danza La mano abajo

Comentario

El facsímil se encuentra en la página 469 del Tomo III de *Las Crónicas de Santiago de Cuba* recopiladas por Emilio Bacardí Moreau (ed. 1925). Contiene un texto que se transcribe a continuación:

General Landó mete la mano abajo ¿Quién yo? ni lo diga ¿Quién yo? ni lo diga ¿Quién yo?

Santa Taé

Datos en el facsímil

Danza Sta Taé sacada del francés / año 1850

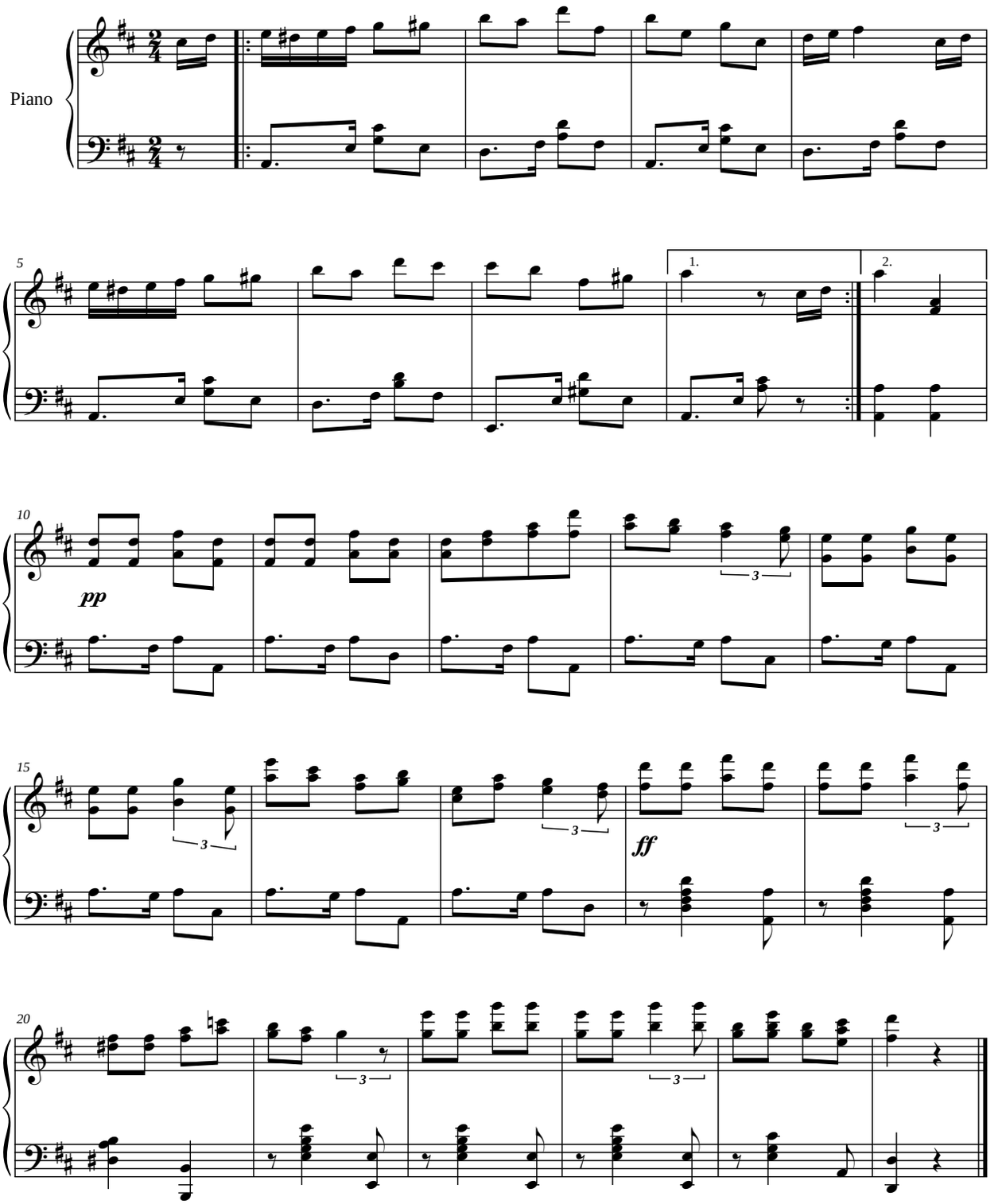
Comentario

El facsímil se encuentra en la página 473 del Tomo II de *Las Crónicas de Santiago de Cuba* recopiladas por Emilio Bacardí Moreau (ed. 1925).

Chú mamá

Autor desconocido

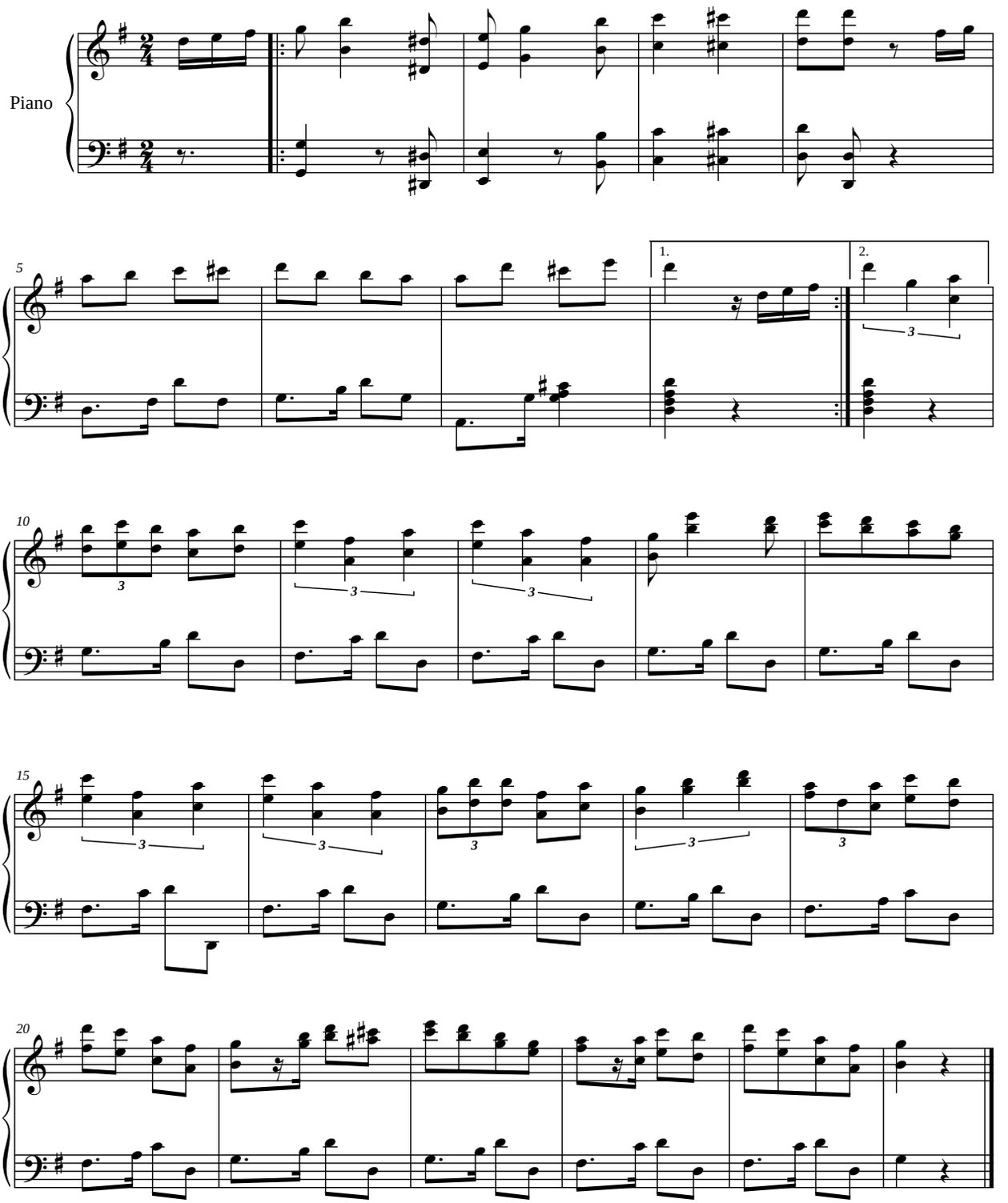
Trans.: Franchesca Perdigón



Desde aquí te mando el viaje

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón

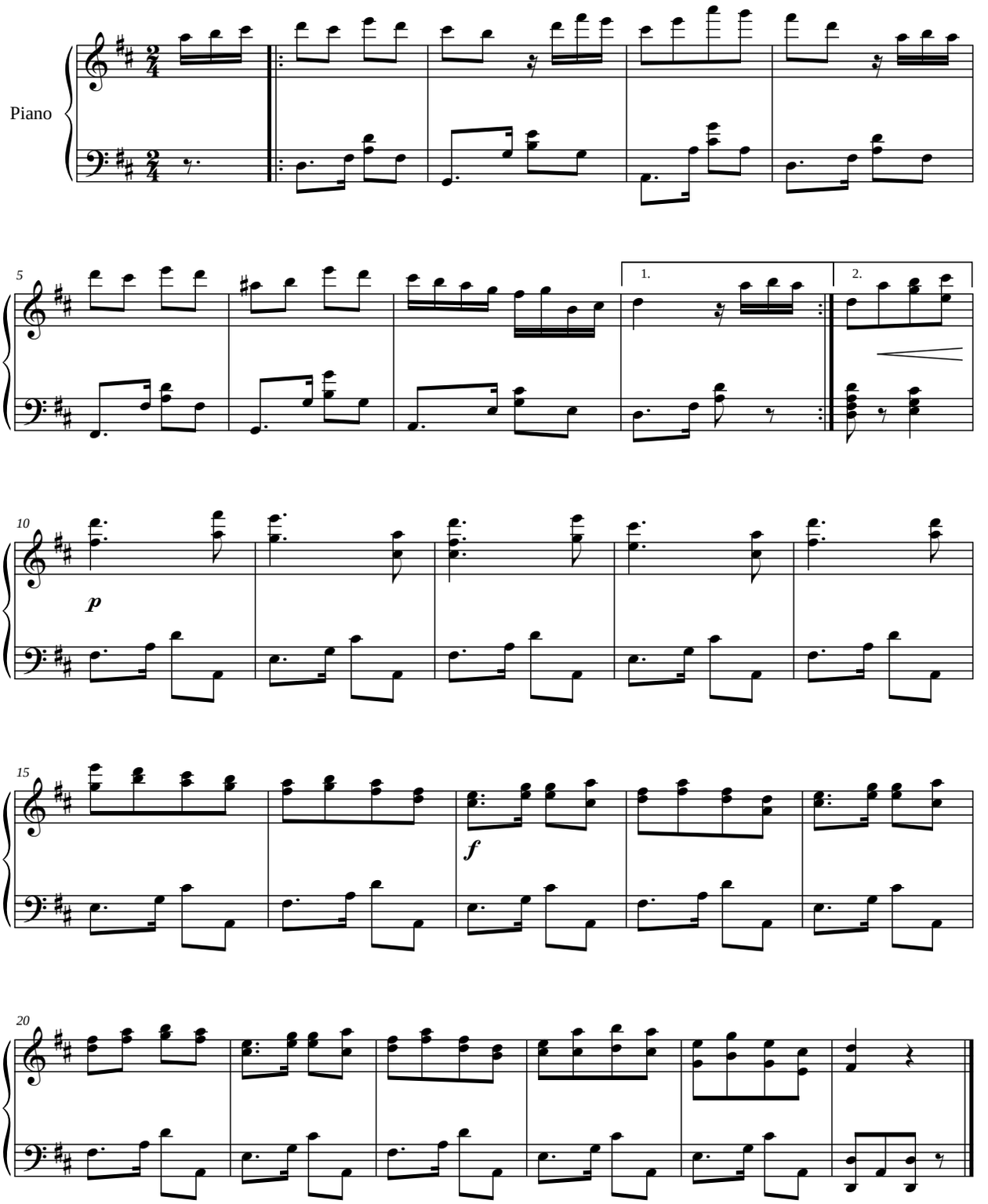


El calabazón

Danza

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón

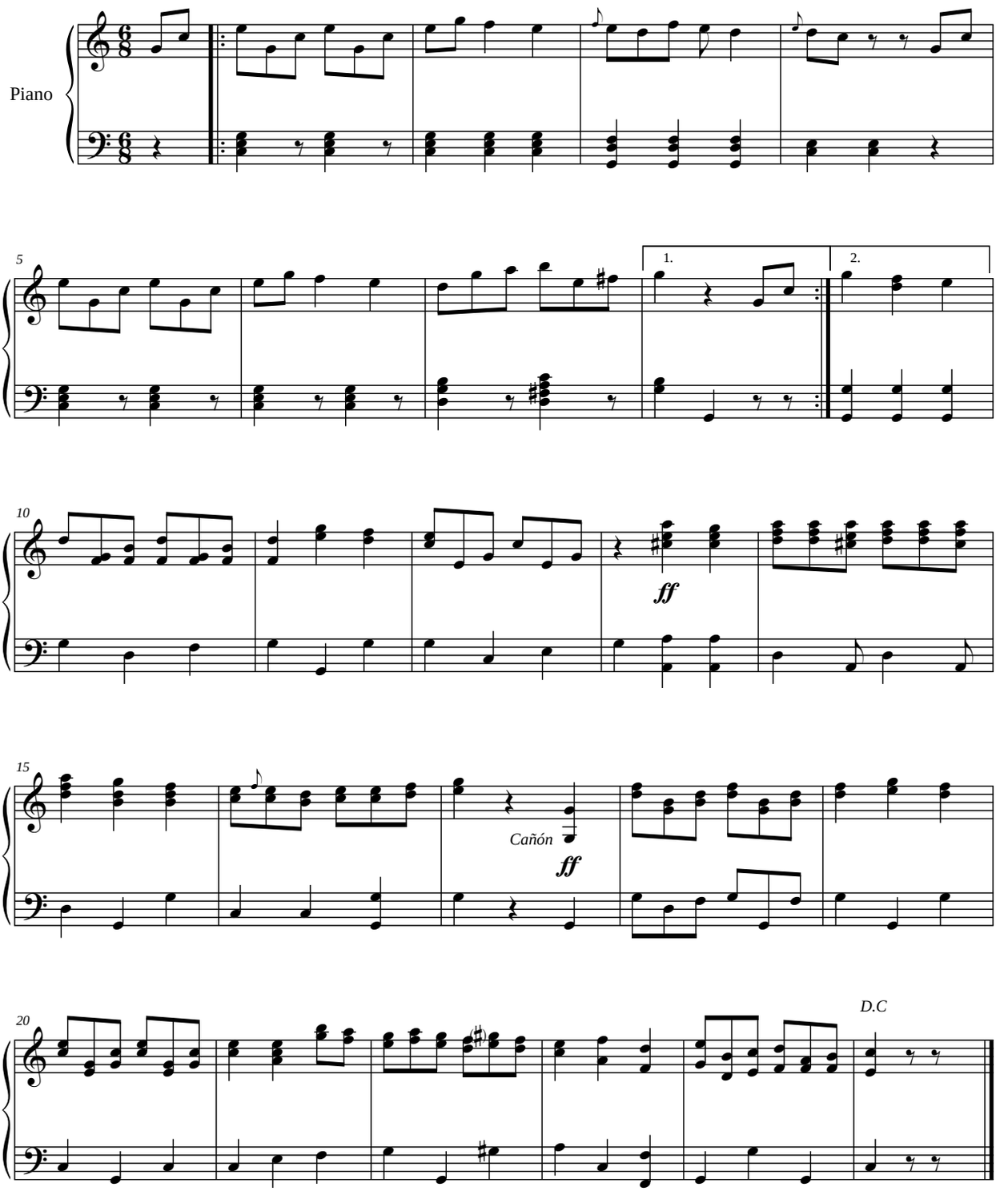


El cañón

Danza compuesta con motivo de celebrarse en Santiago de Cuba la toma de Monte Christi

Autor desconocido

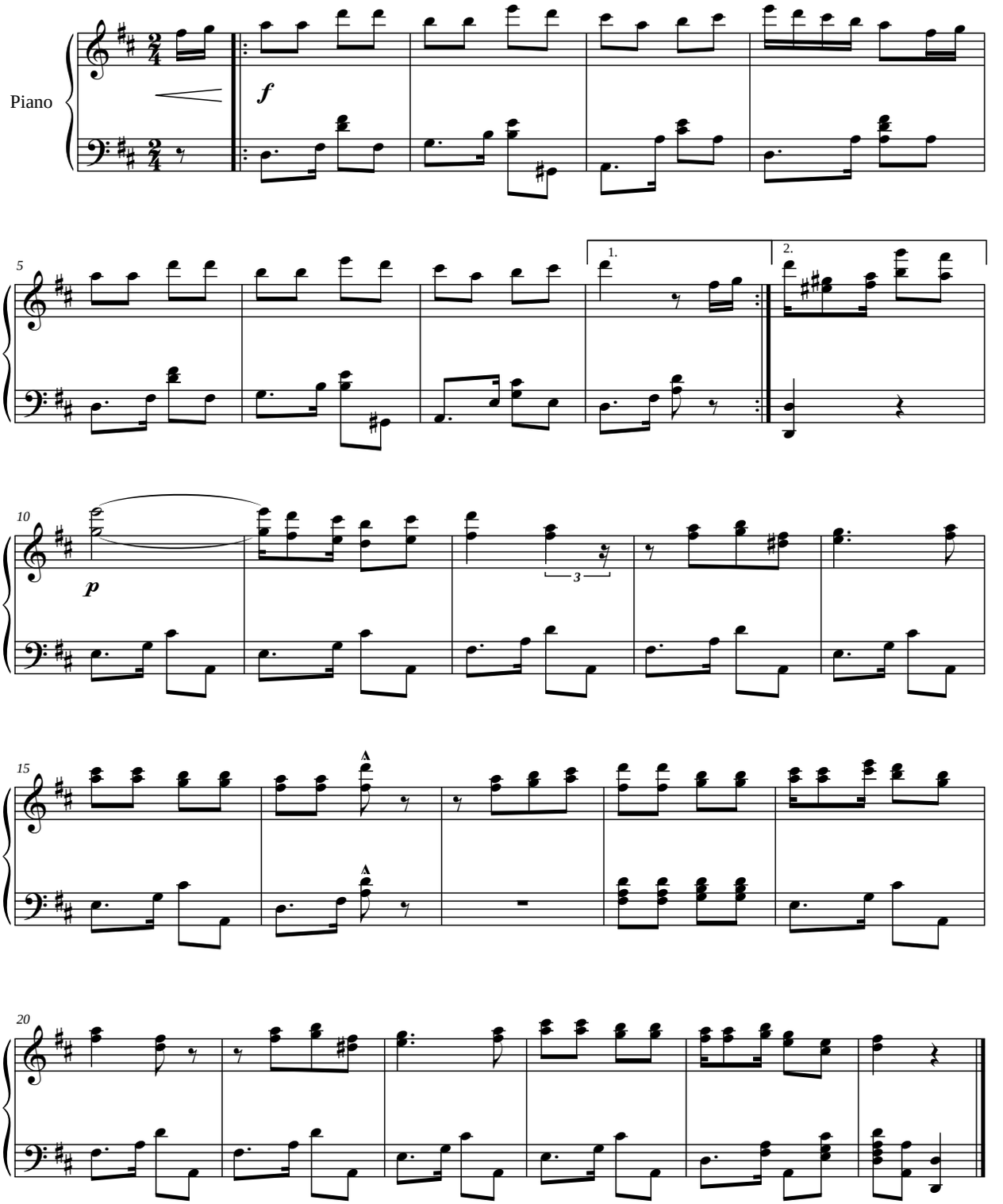
Trans.: Franchesca Perdigón



La chupadera

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón

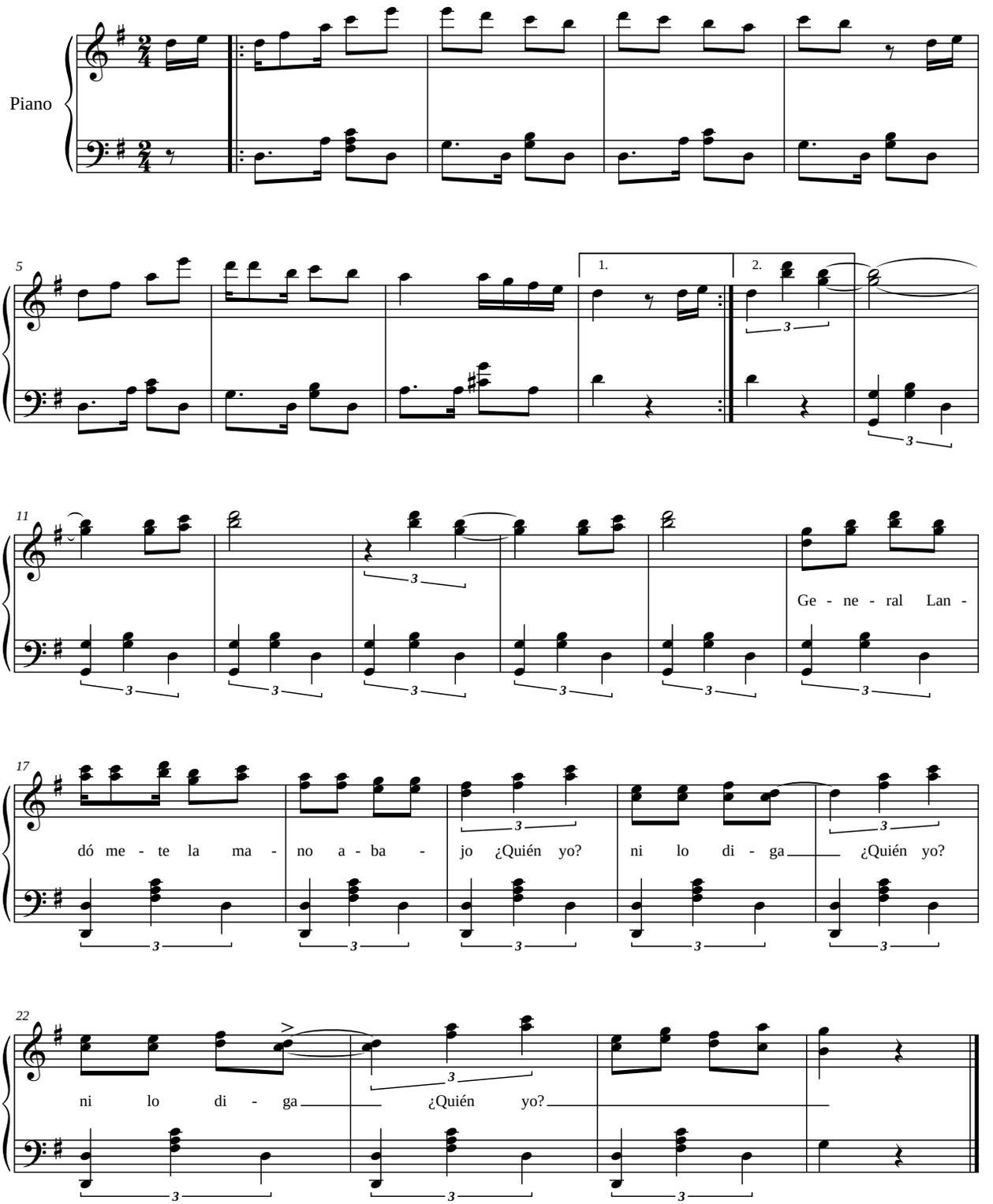


La mano abajo

Danza a General Lando

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón

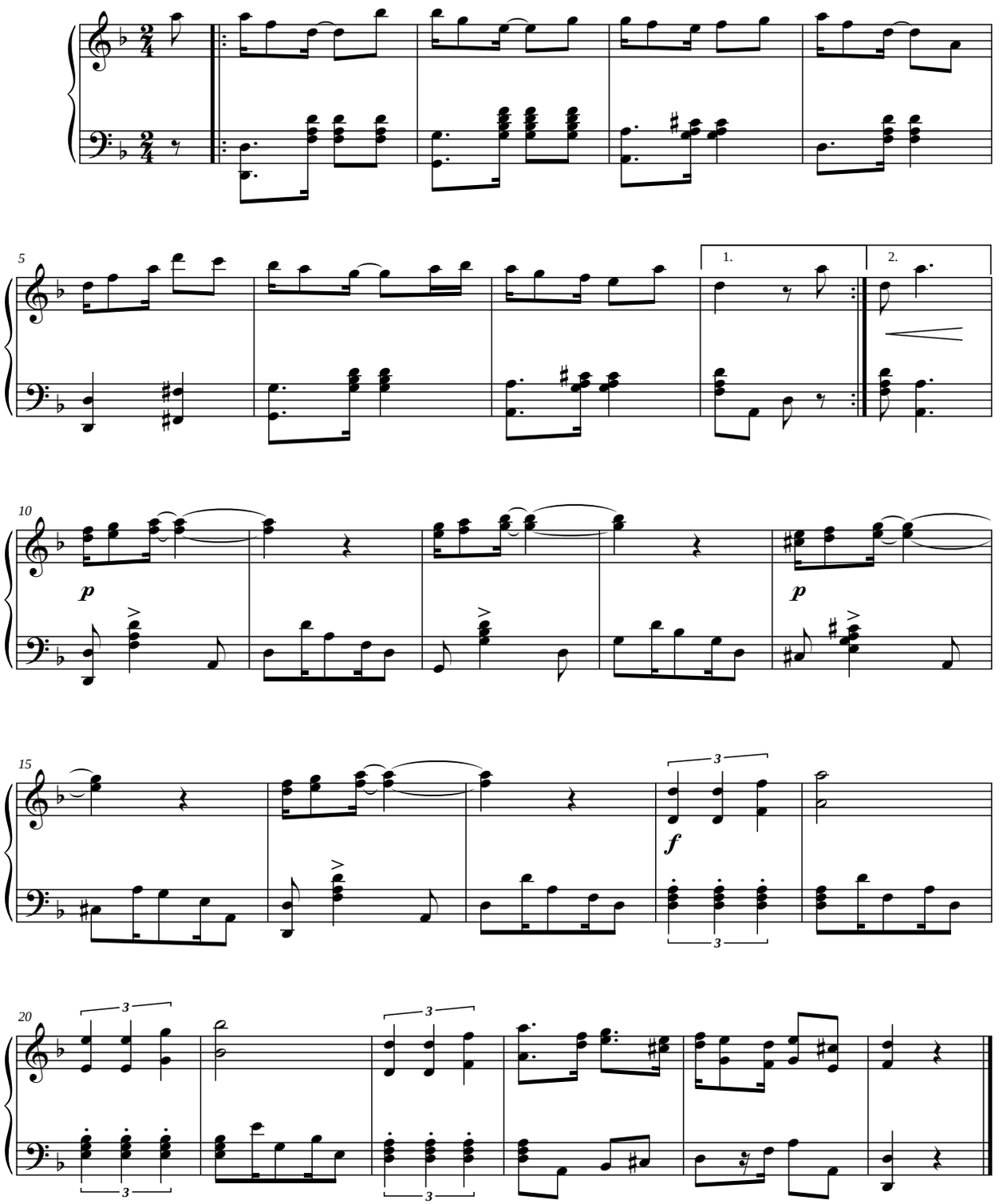


Santa Taé

Danza. Sacada del francés. Año 1850.

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón



AUTOR DESCONOCIDO (RABASF)

C. C.

Datos en la partitura

C. C.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en papel con pentagrama dibujado.

Comentario

Al reverso, *La nueva francesa* de autor desconocido.

Caramba

Datos en la partitura

Caramba.

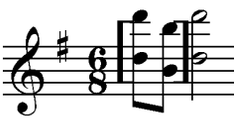
Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31,5 cm).

Comentario

Una versión de esta composición se encuentra en forma de facsímil en la página 473 del tomo III de *Las Crónicas de Santiago de Cuba* recopiladas por Emilio Bacardí Moreau (1925).

Notas

--MD, 11 y 15, *re-si* a octavas: corcheas 

Cephyse, cabeza pelada

Datos en la partitura

Cephyse, cabeza pelada / Danza.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en papel con pentagrama dibujado.

Comentario

Al reverso, Mangansila Campran de autor desconocido.

Notas

--Solo se incluyó la doble barra con puntillo al final de la composición.

El lunar de Cachita

Datos en la partitura

El lunar de Cachita / Danza.

Característica del manuscrito

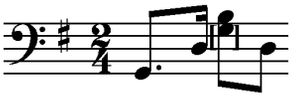
Partitura manuscrita en buen estado de conservación (23 cm x 32 cm). El documento consta de dos folios.

Comentario

En el mismo documento se encuentran las danzas *La Bufa*, *La Leonor* de Lino Boza, y *María Pepa* de Cratilio Guerra, por lo que podría ser, tal vez, de la autoría de alguno de estos dos compositores.

Notas

--MI, 20: *sol*.



Juan Felipe

Datos en la partitura

Juan Felipe - Danza.

Característica del manuscrito

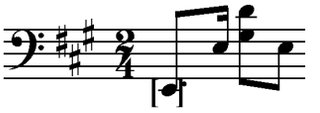
Folio manuscrito en papel con pentagrama dibujado.

Comentario

Al reverso, *La Rosita* de autor desconocido.

Notas

--MI, 1, *mi*: corchea con puntillo.



La gran duquesa

Datos en la partitura

La gran Duquesa.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (23 cm x 32 cm).

Comentario

Al reverso, *María Pepa* de Cratilio Guerra.

La mangansona

Datos en la partitura

Danza la / Mangansona.

Característica del manuscrito

Fragmento de papel con pentagrama dibujado.

Comentario

Al reverso, *La mulata* de autor no consignado.

Notas

--Se añadió la doble barra con puntillo en el primer compás.

La nueva francesa

Datos en la partitura

La nueva francesa.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en papel con pentagrama dibujado.

Comentario

Al reverso, C. C. de autor desconocido.

La Rosita

Datos en la partitura

La Rosita. Danza.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en papel con pentagrama dibujado.

Comentario

Al reverso, *Juan Felipe* de autor desconocido.

Mangansila camprán

Datos en la partitura

Mangansila Campran / Danza.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en papel con pentagrama dibujado.

Comentario

Al reverso, *Cephyse, cabeza pelada* de autor desconocido.

Notas

--Solo se incluyó una alteración que no consta en el original.

Se acabó el carbón

Datos en la partitura

Danza Se acabó el carbón.

Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en fragmento de papel con el pentagrama dibujado. Buen estado de conservación.

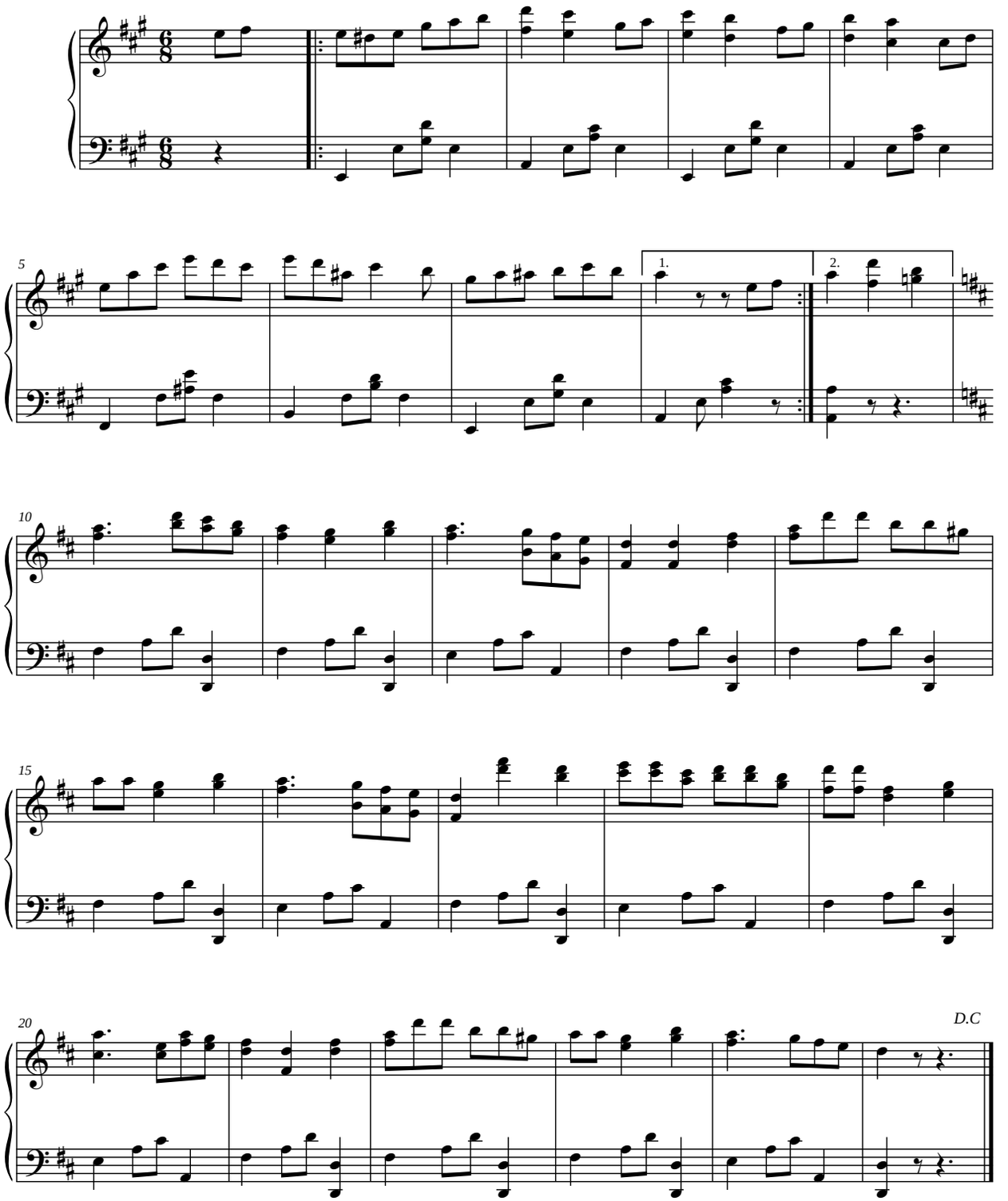
Notas

--Se añadió la doble barra con puntillo en el primer compás.

C. C.

Autor desconocido

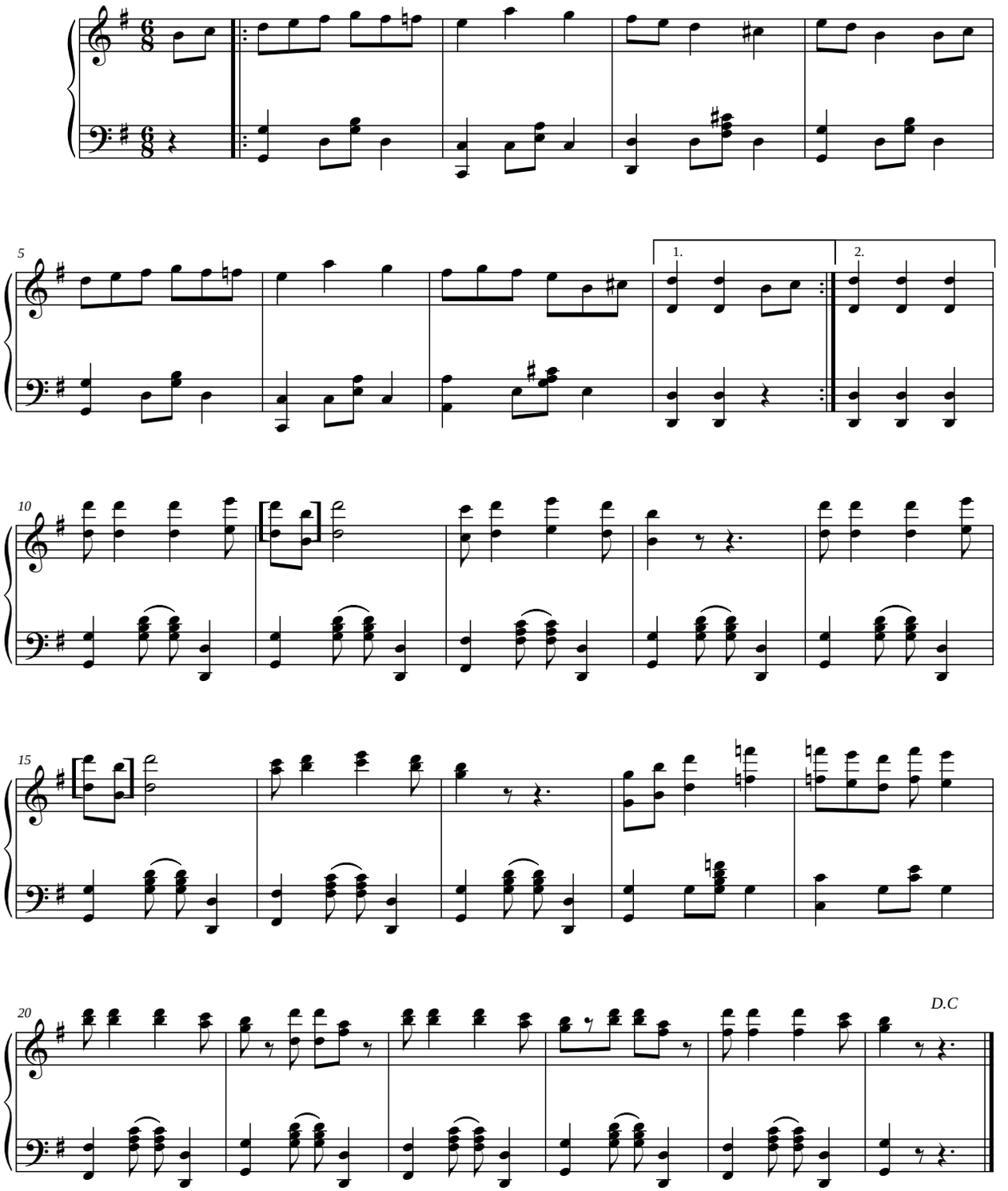
Trans.: Franchesca Perdigón



Caramba

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón

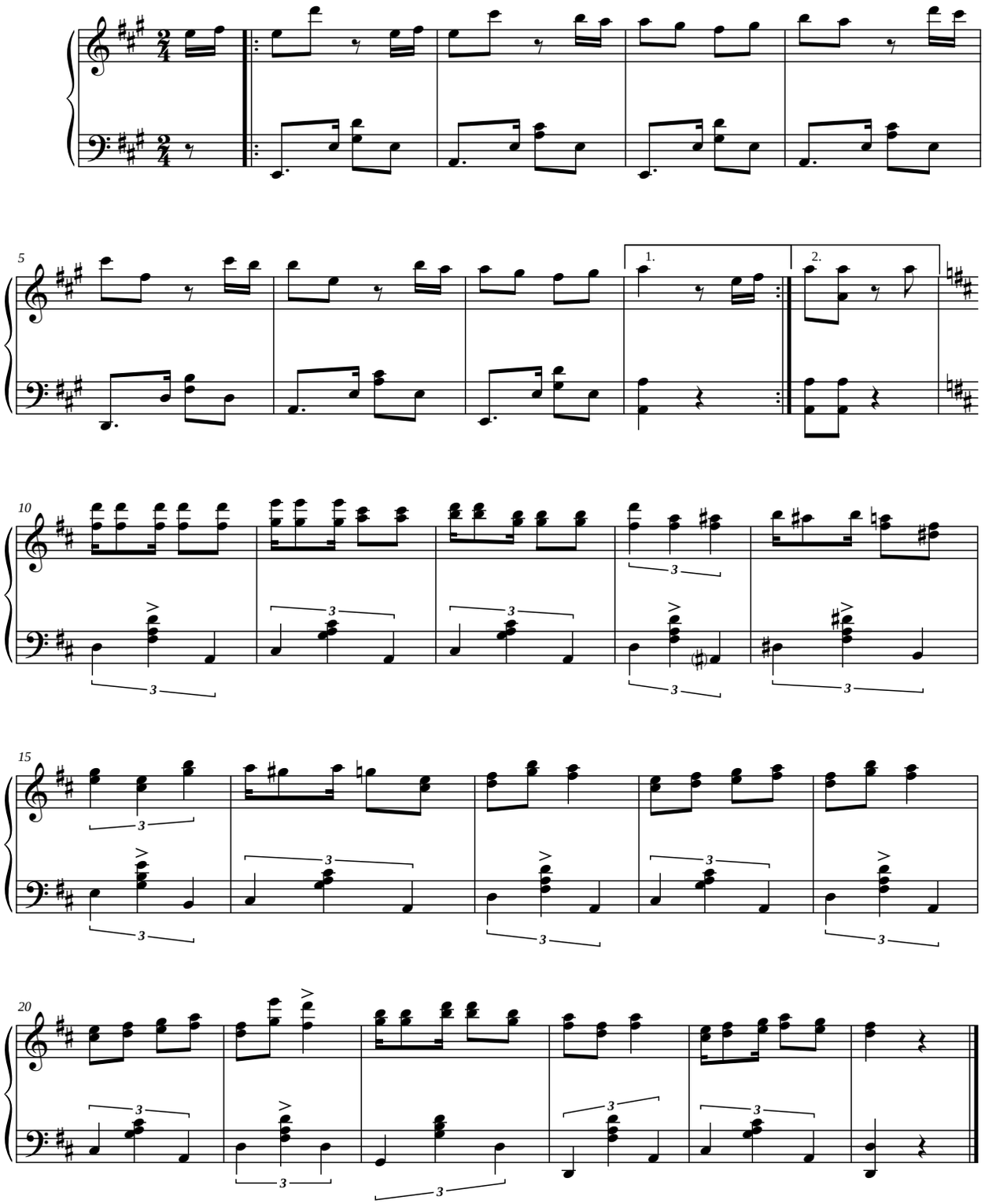


Cephyse, cabeza pelada

Danza

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón

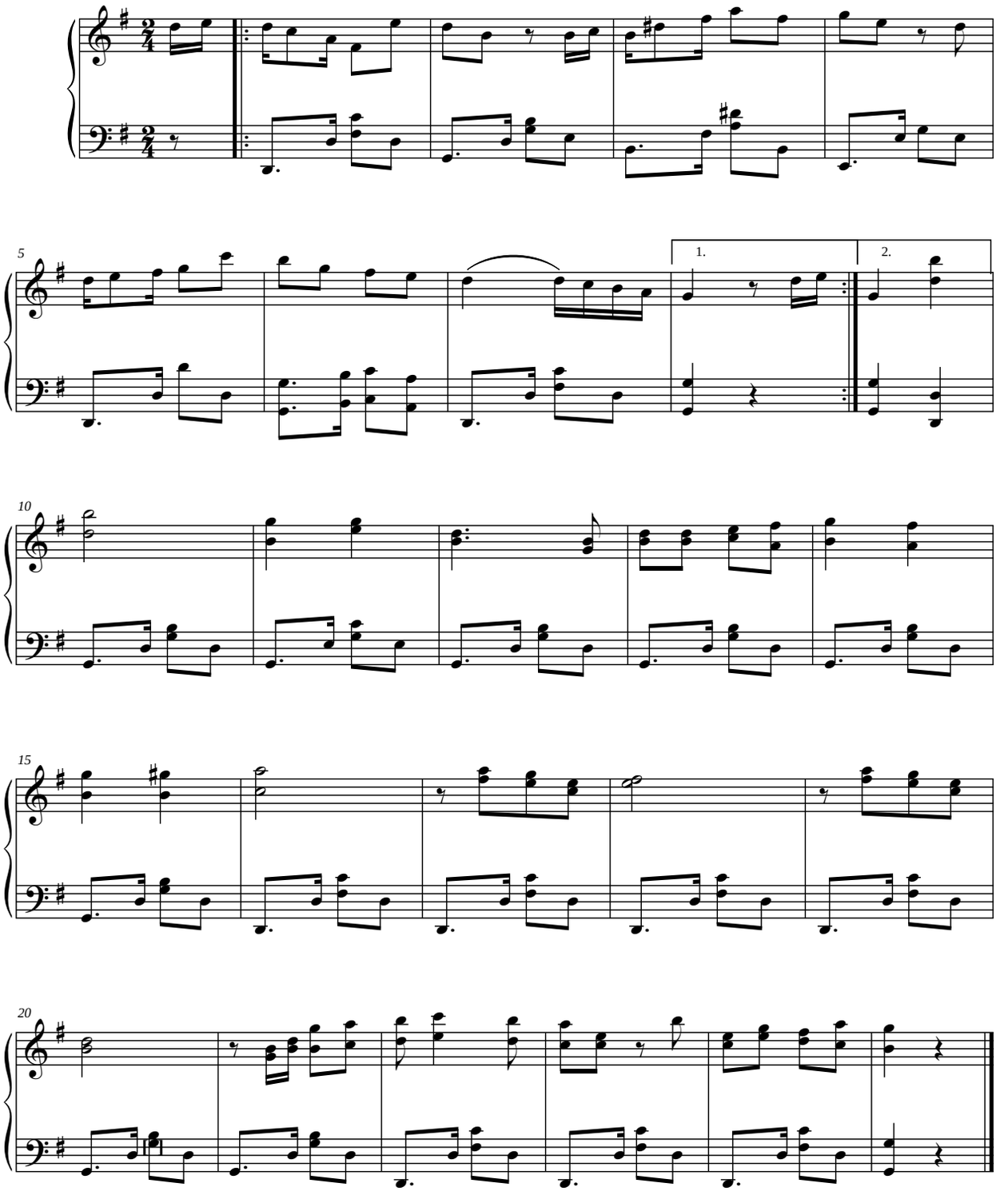


El lunar de Cachita

Danza

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón

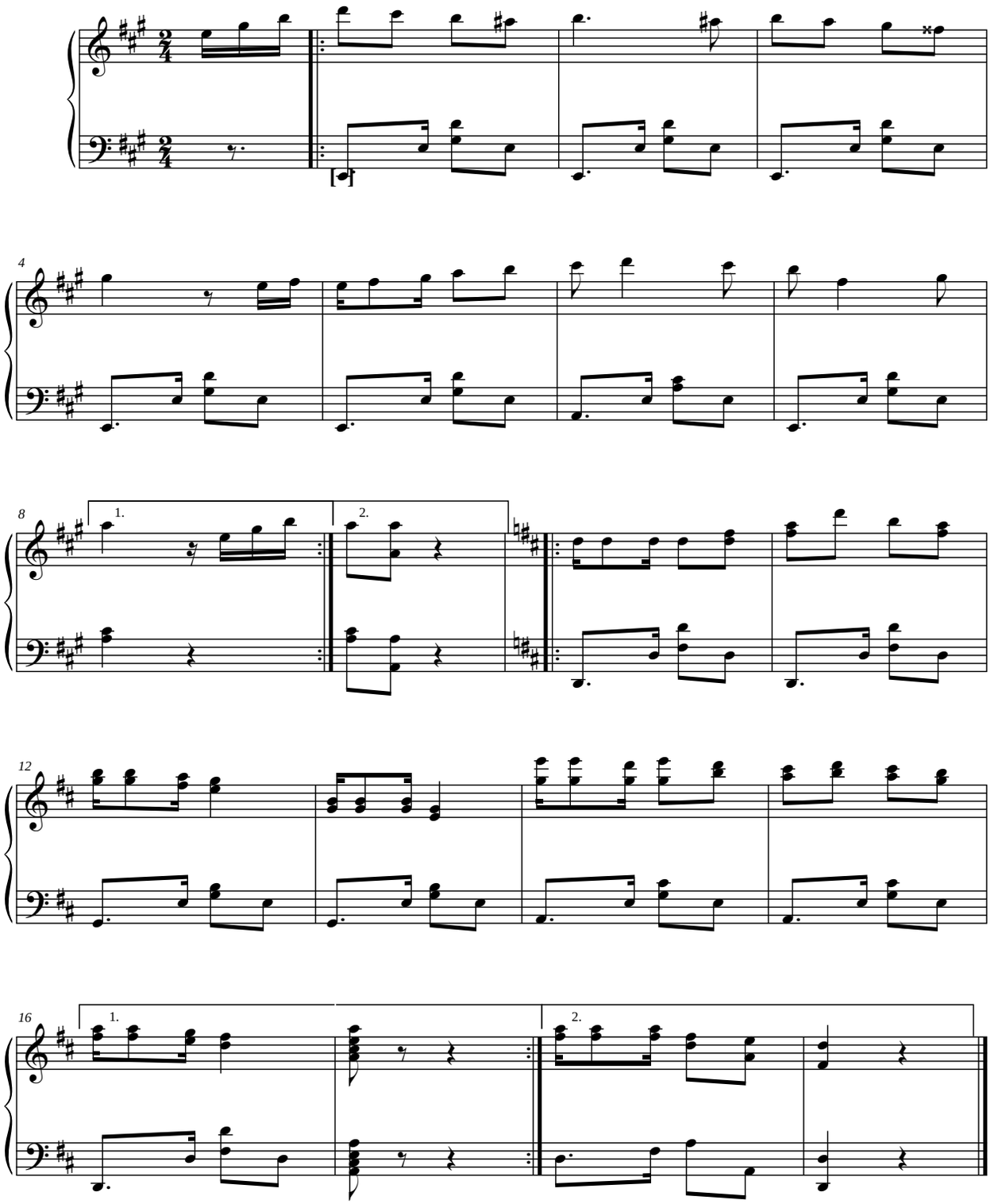


Juan Felipe

Danza

Autor desconocido

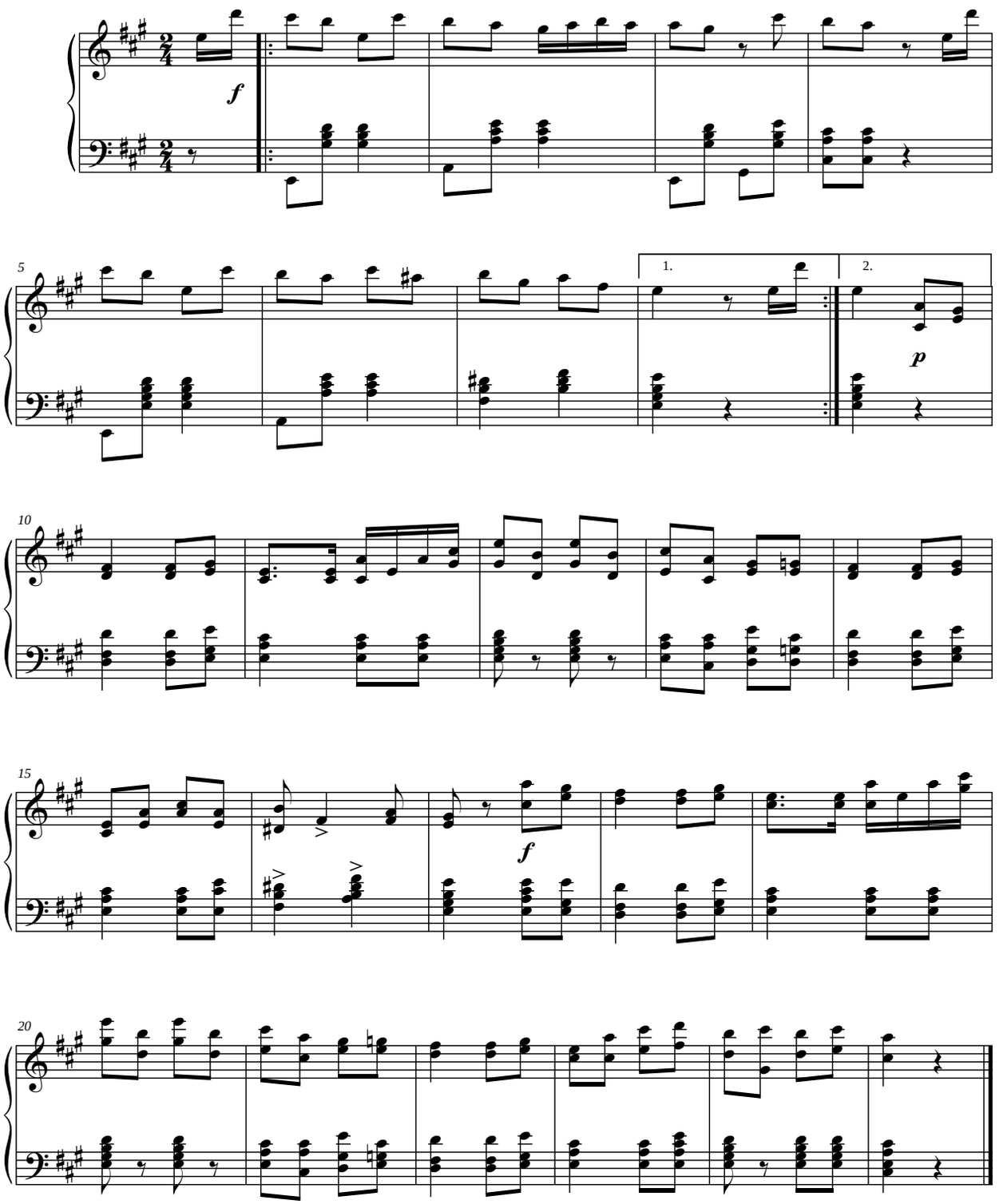
Trans.: Franchesca Perdigón



La gran duquesa

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón

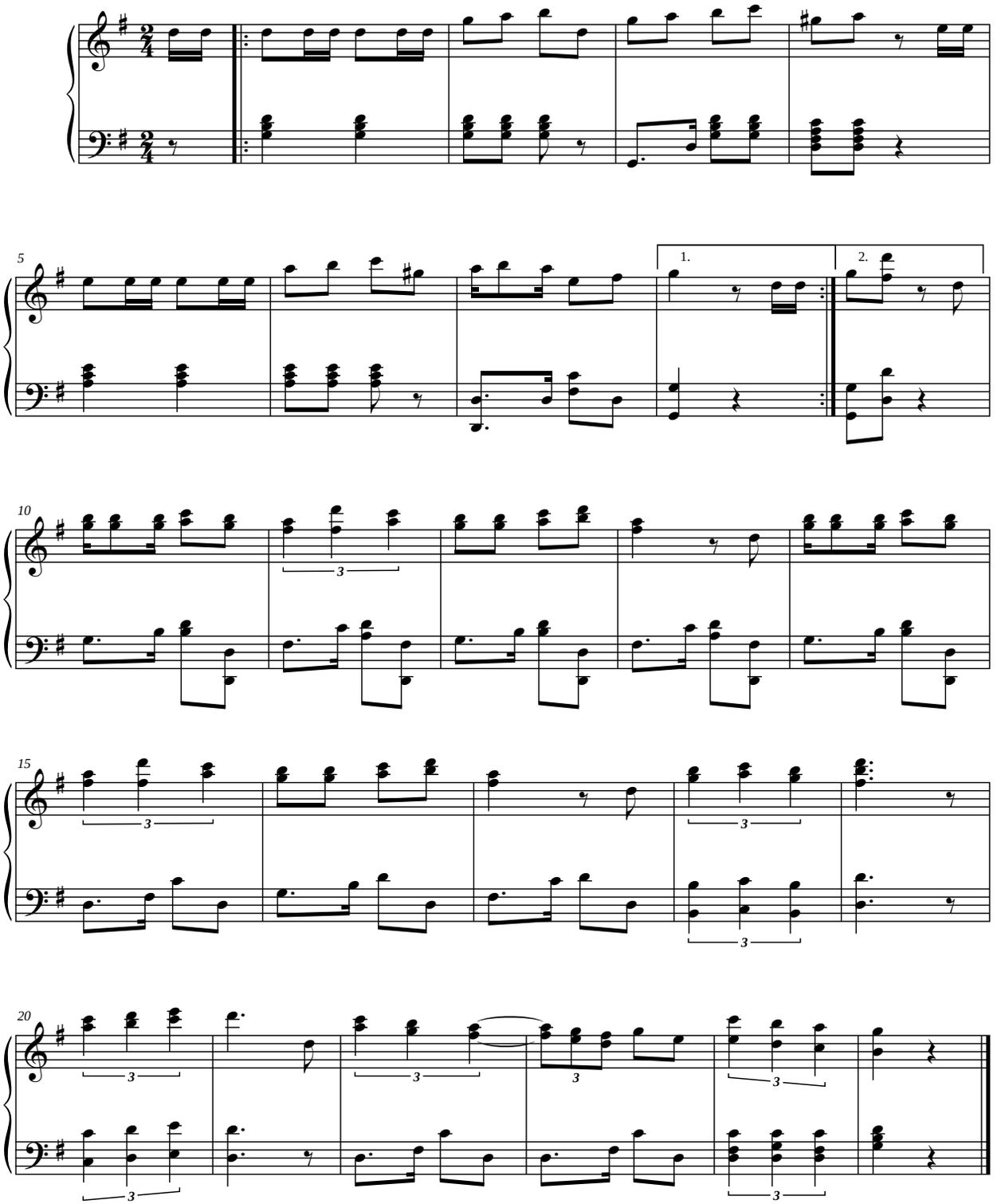


La mangansona

Danza

Autor desconocido

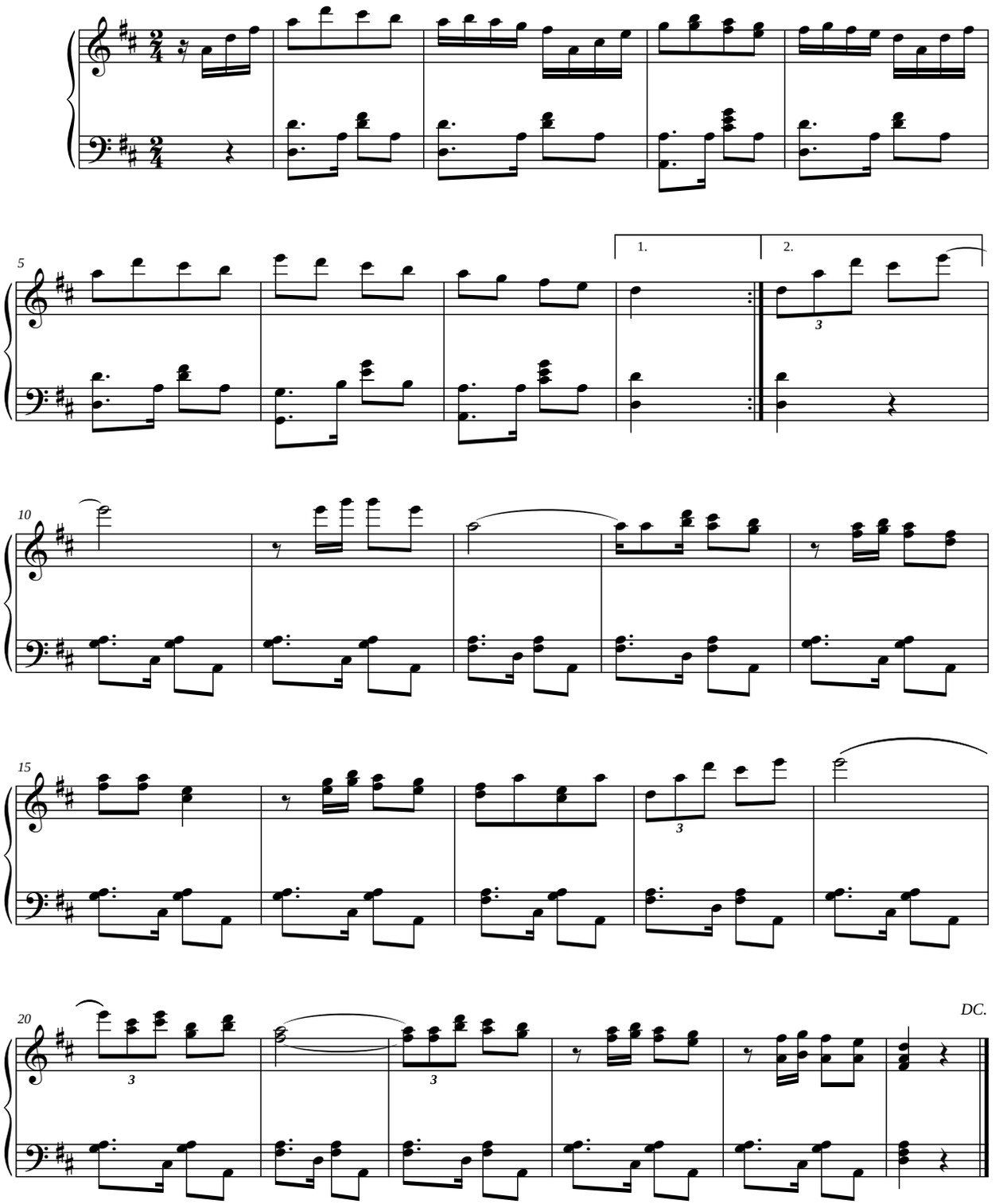
Trans.: Franchesca Perdigón



La nueva francesa

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón

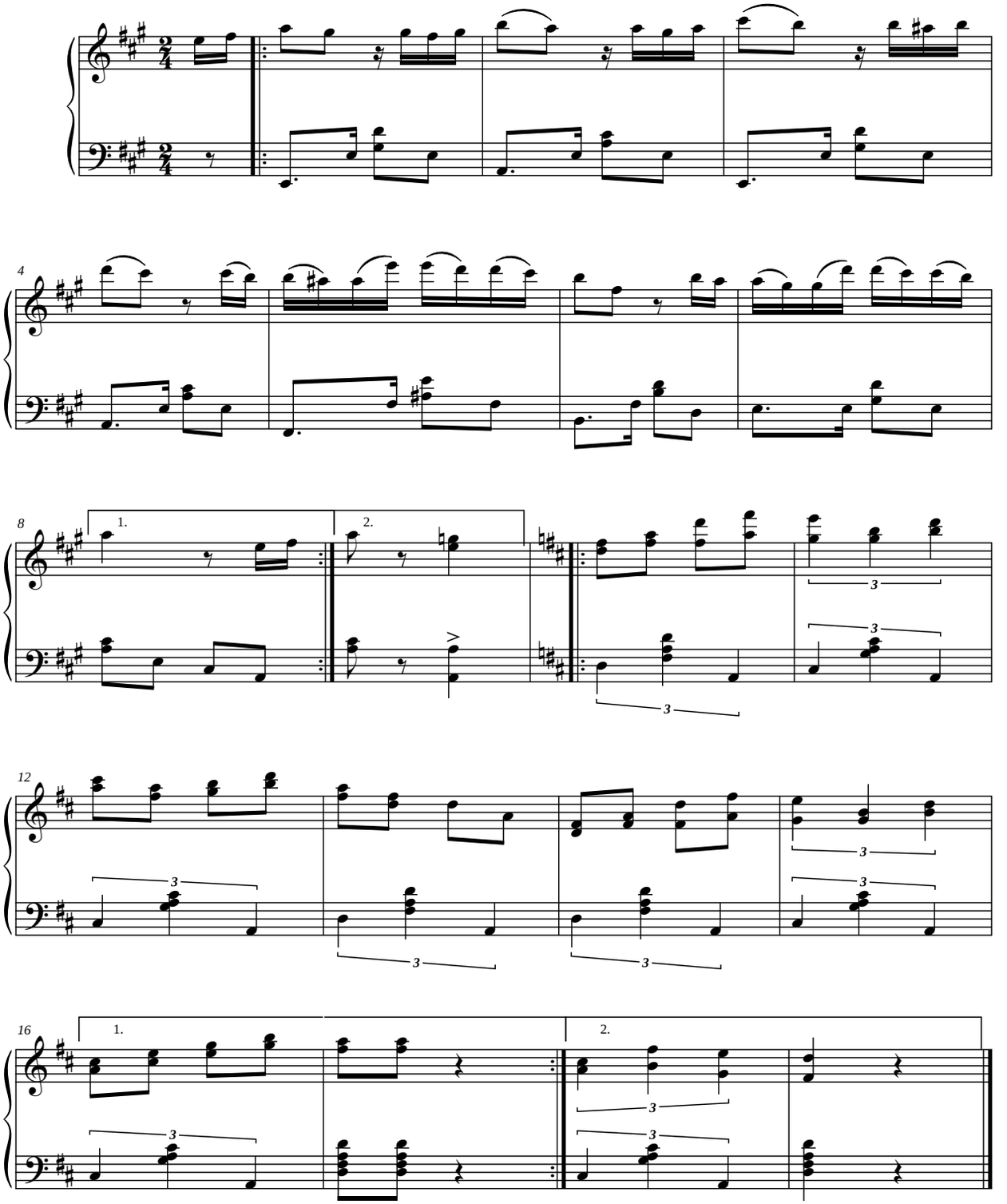


La Rosita

Danza

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón

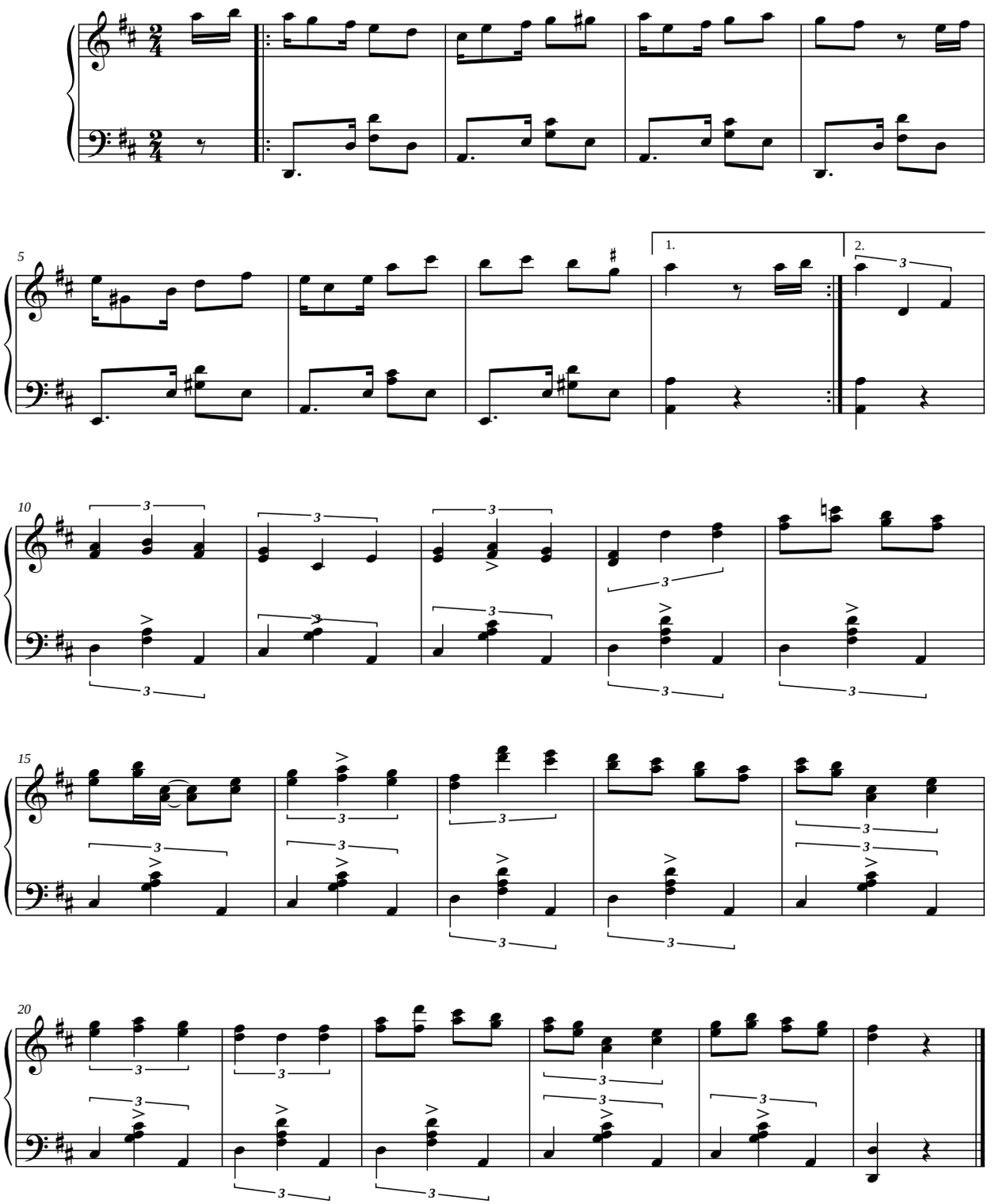


Mangansila camprán

Danza

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón

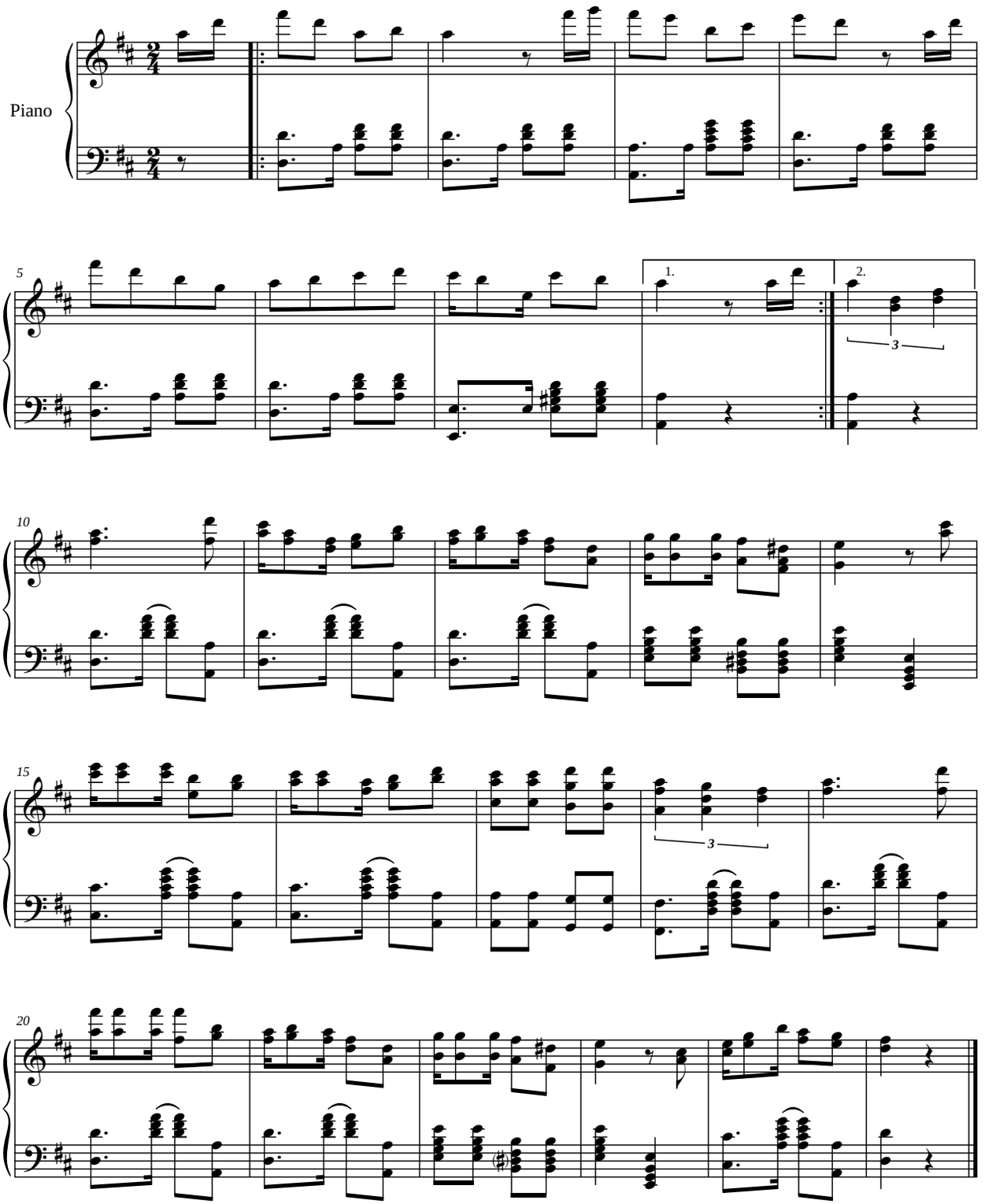


Se acabó el carbón

Danza

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón



AUTOR DESCONOCIDO (SBEC)

El biberón

Datos en la partitura

Danzón El Biverón [sic].

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

Comentario

Se encuentra recogido en un cuaderno de música que perteneció a Ramón Figueroa Morales. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. Esta composición es citada en el *Catálogo de música de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Notas

--Se añadió la doble barra con puntillo que da inicio al segundo periodo.

--El arco de primera repetición en el segundo periodo debe abarcar los compases 24 y 25.

--Se eliminaron los signos de repetición que solo tenían la función de abreviar la escritura musical.

Los dos amantes

Datos en la partitura

Danzón Los dos Amantes.

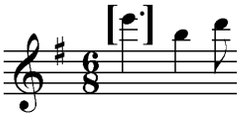
Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

Comentario

Se encuentra recogido en un cuaderno de música que perteneció a Ramón Figueroa Morales. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. Esta composición es citada en el *Catálogo de música de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Notas

--MD, 3, *mi*: negra con puntillo. 

--MI, 1, *re/fa/la/do*: negra con puntillo.

Recuerdos de un día

Datos en la partitura

Danzón / Recuerdos de un día / para / Piano.

Característica del manuscrito

Se encuentra recogido en un cuaderno de música que consta de 38 folios manuscritos cosidos y pegados con carátula dura de color rojo (22 cm x 32 cm).

Comentario

No se encuentra descrito en el *Catálogo de música de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. En el cuaderno contiene 13 obras, entre ellas se halla *Crema prú* de Calixto Varona, un arreglo de la *Jota Aragonesa para piano* por F. V. y muchas danzas de autores no identificados.

Notas

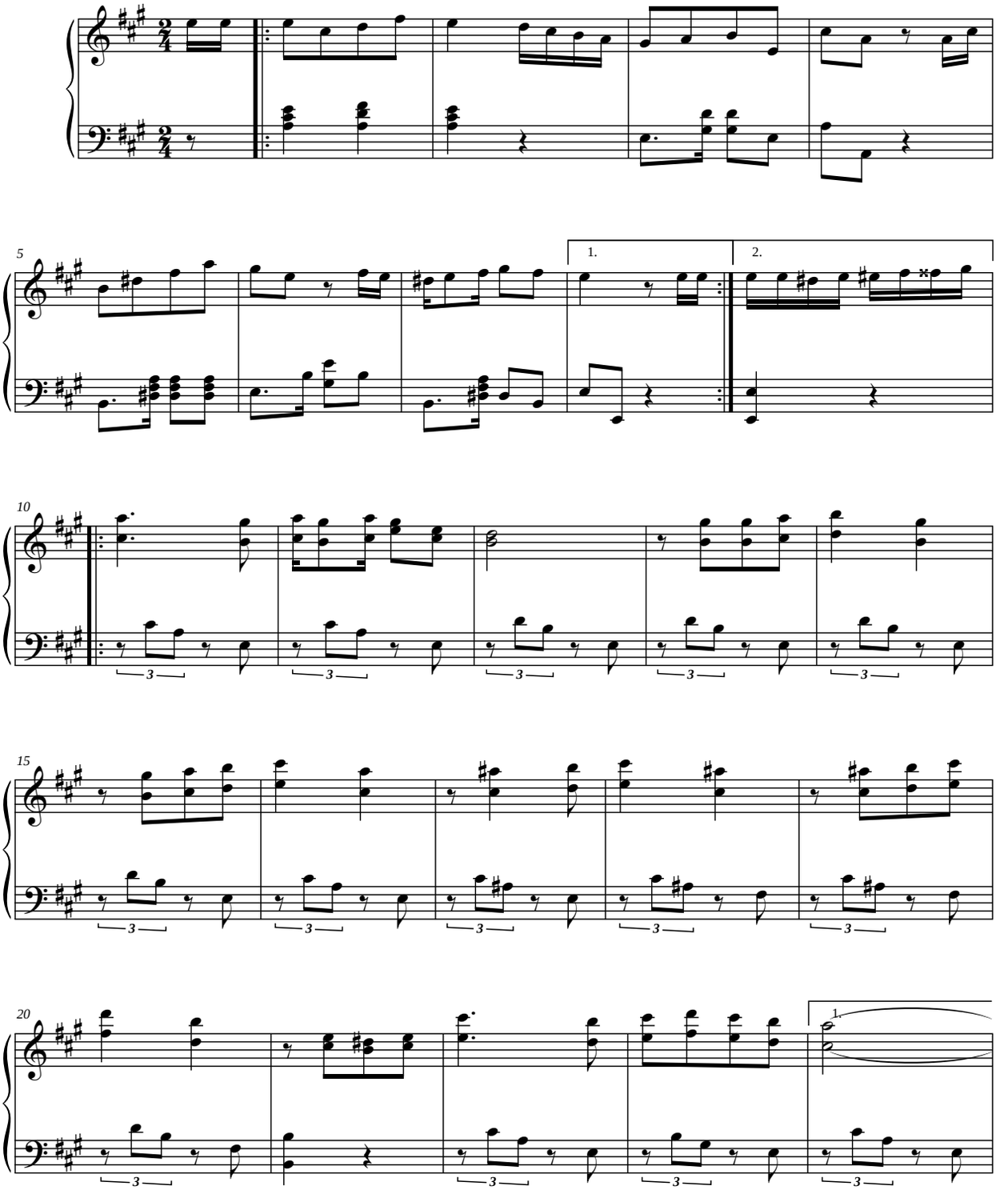
--Se eliminaron los signos de repetición que solo tenían la función de abreviar la escritura musical.

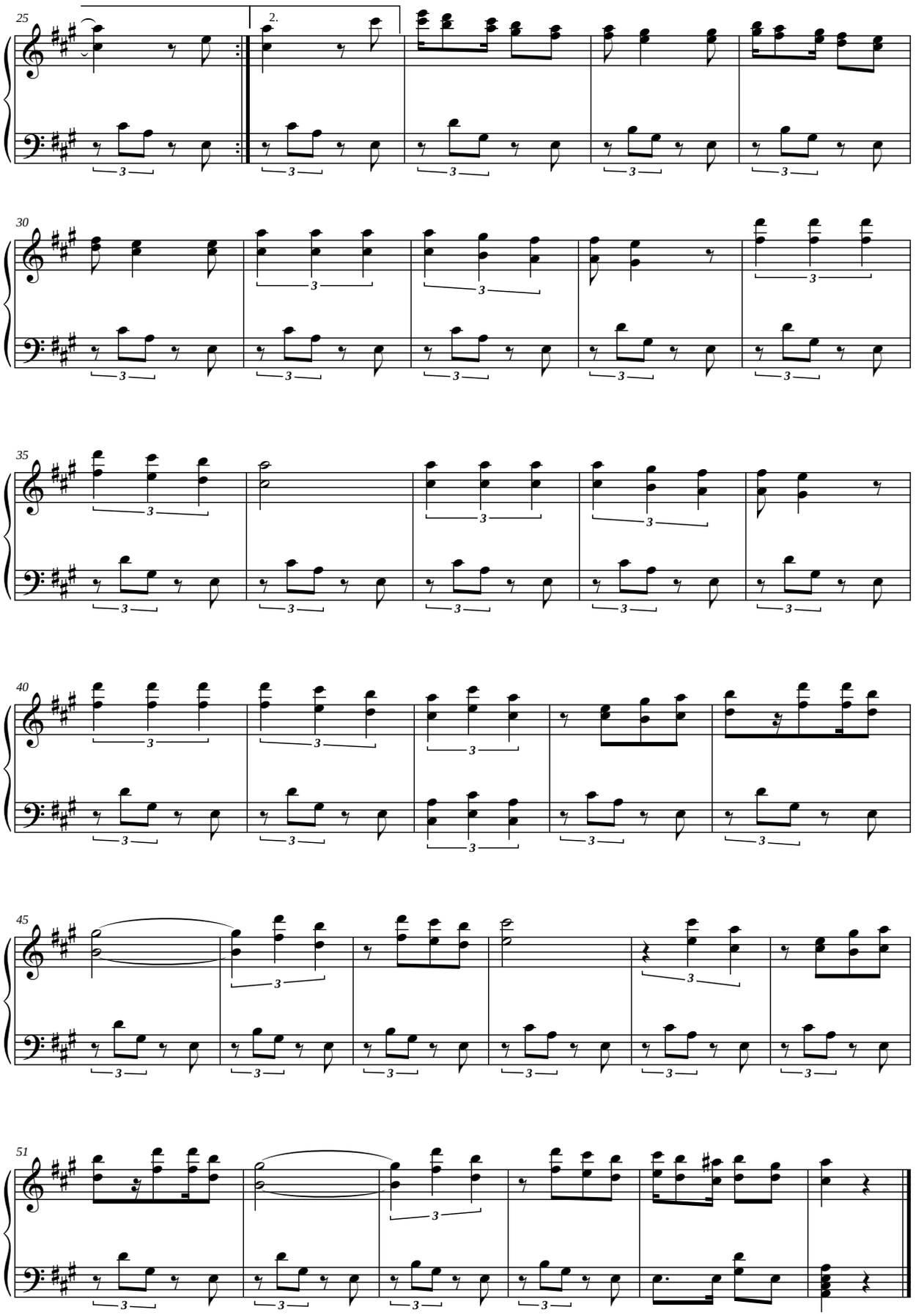
El biberón

Danzón

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón



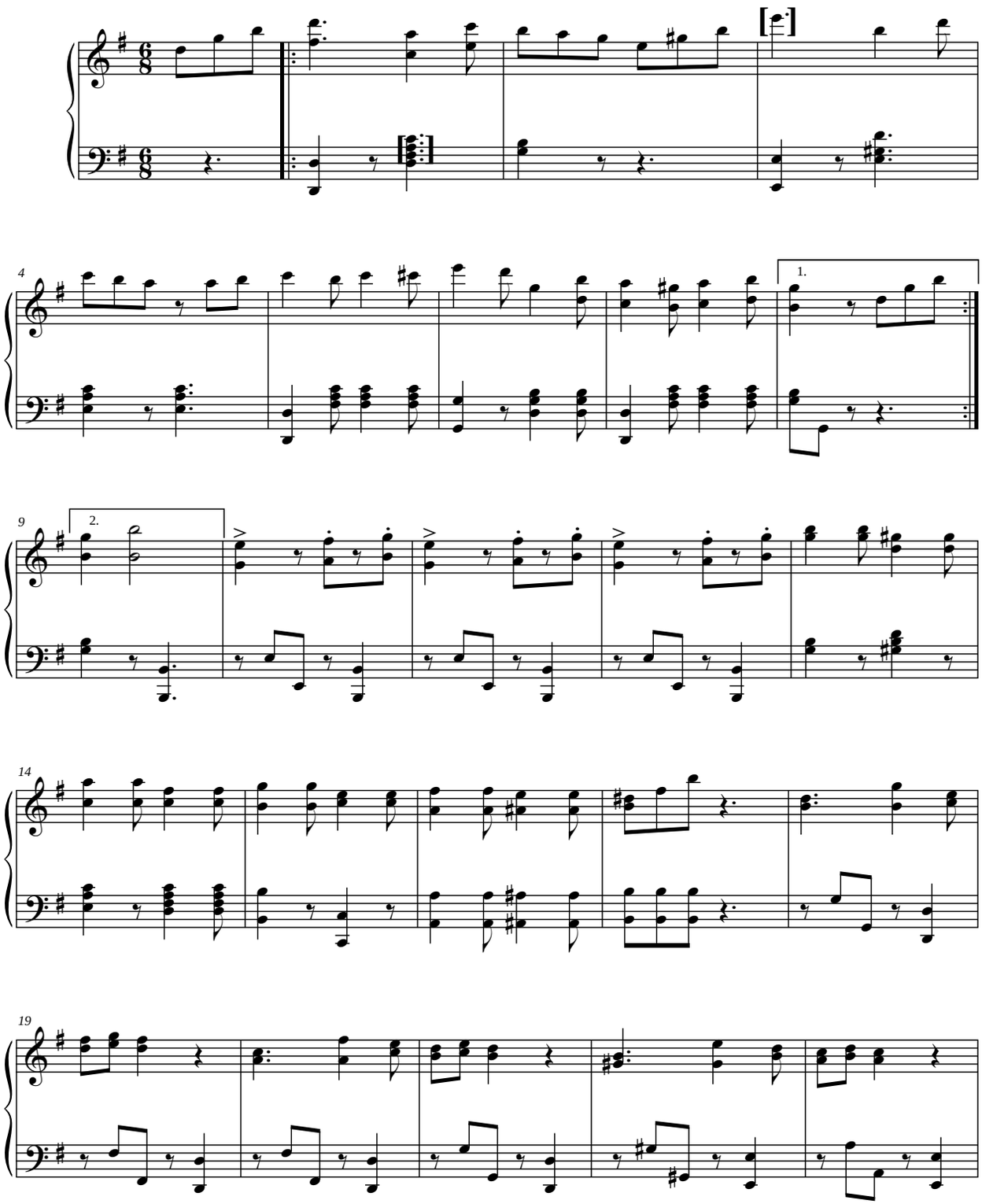

25
2.
30
35
40
45
51

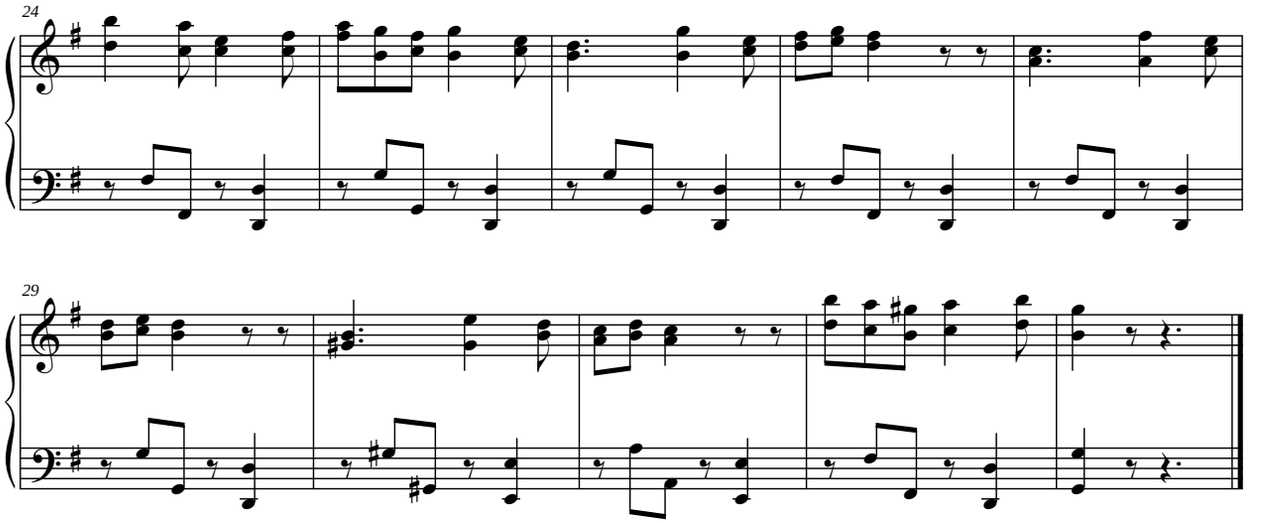
Los dos amantes

Danzón

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón



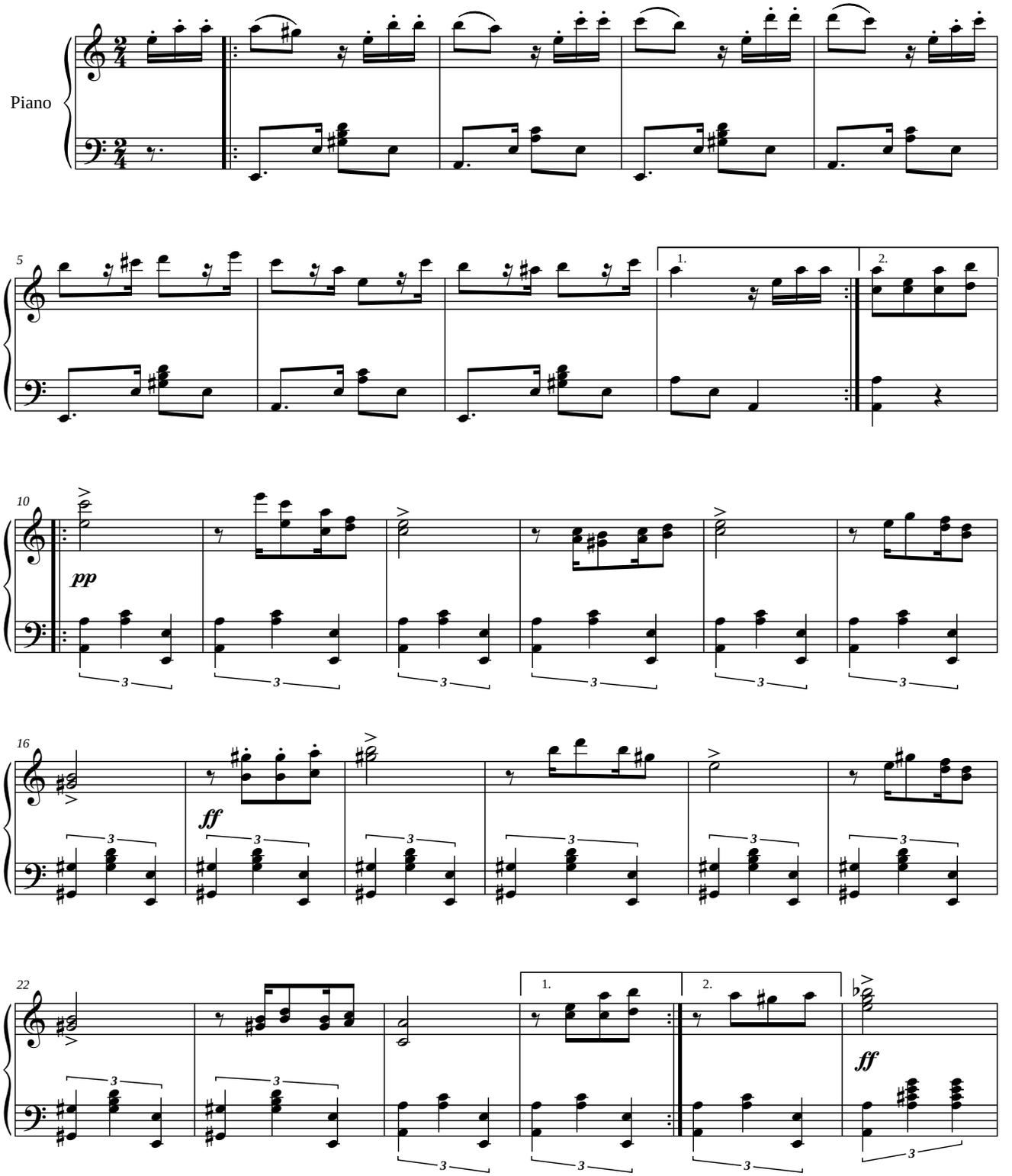

24
29

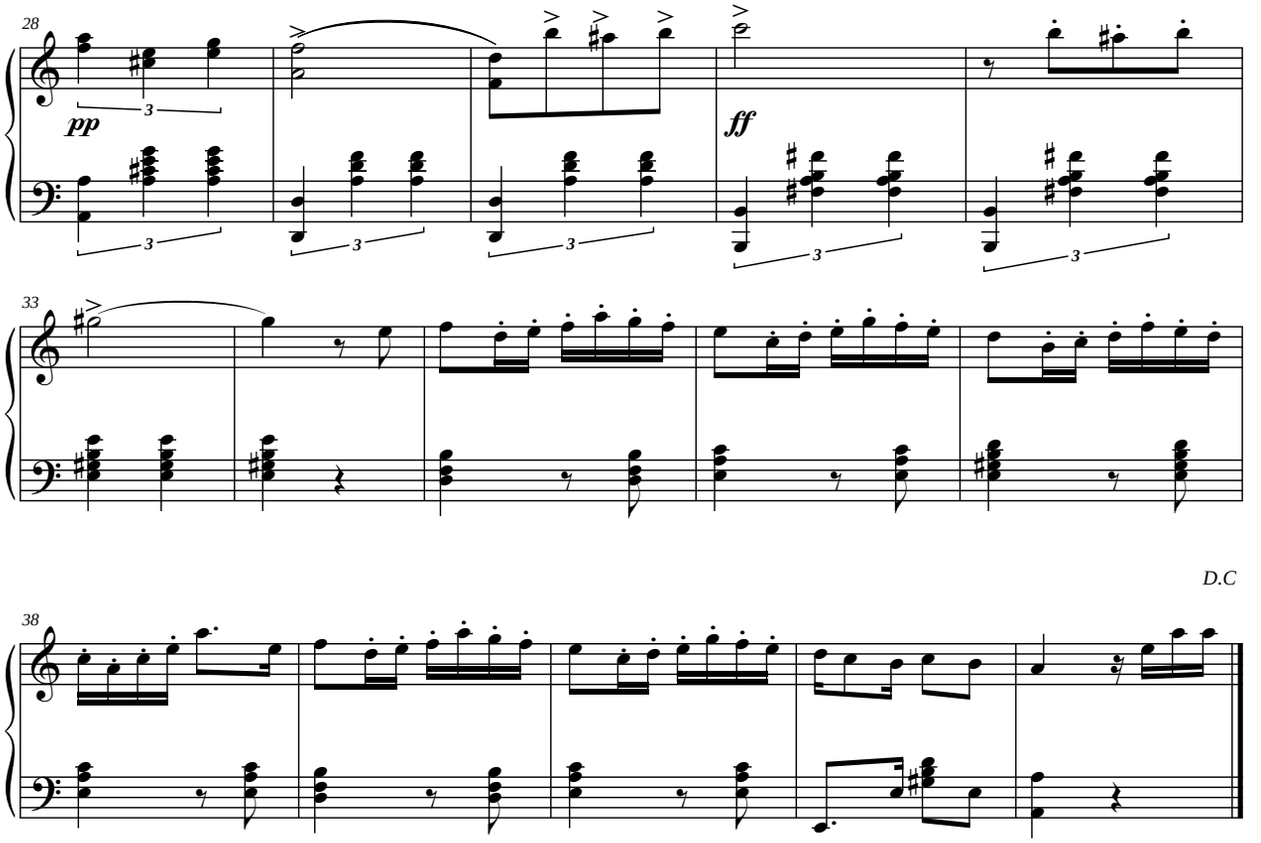
Recuerdos de un día

Danzón

Autor desconocido

Trans.: Franchesca Perdigón




28
pp
ff
33
D.C
38

SILVANO BOUDET GOLA

La retozona

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

LA RETOZONA / CONTRADANZA / dedicada a la preciosa niña Dª C. D. y M. / por su profesor / Silvano Boudet. / EDELMANN Y Ca calle de la Obrapia nº 12 HABANA.

Característica del manuscrito

Una partitura impresa. Folio en buen estado de conservación (32 cm x 25 cm).

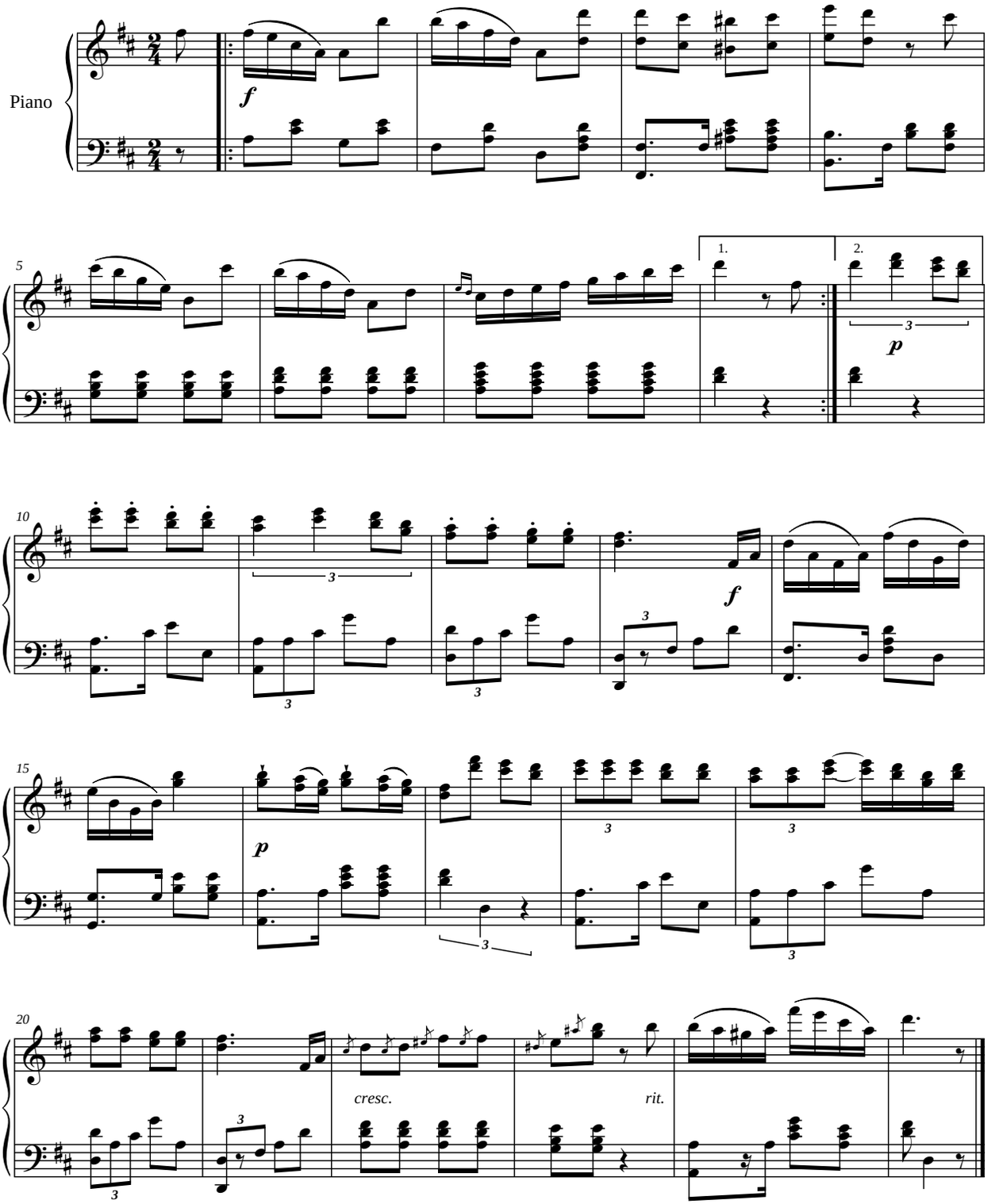
Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

La retozona

Contradanza dedicada a la preciosa niña
Dª C. D. y M. por su profesor Silvano Boudet

Silvano Boudet Gola (1828 - †1863)
Trans.: Franchesca Perdigón



ANTONIO BOZA GUZMÁN

La francesita

Datos en el facsímil

La Francesita.

Comentario

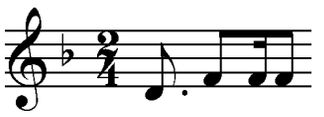
El facsímil se encuentra en la página 470 del Tomo II —reimpresión de 1925—de *Las Crónicas de Santiago de Cuba* recopiladas por Emilio Bacardí Moreau. Tiene texto basado en el francés criollo, lengua de muchos pardos y morenos que junto a sus amos se asentaron en Santiago de Cuba. Es un canto de amor en francés creole del que Bacardí propuso una traducción.

Texto original: *Tam pri compé valé va pale nenen pu muen va dili com sa ce tet a muen gai chanyé li de Ay tut qui chos cé pu li nun la nuit le jur, can muen se vé ce li ñum ma pi sonyé.*

Traducción: *Yo soy quien lo he cambiado, yo para quien todas las cosas son para él sólo; para él, para quien son mis desvelos durante la noche, mis cuidados durante el día, y que al solar sólo con el sueño* (Bacardí 1925, 471).

Notas

--MD, 17, *re-fa-fa-fa*: corchea con puntillo, corchea, semicorchea, corchea, como en el compás siguiente.

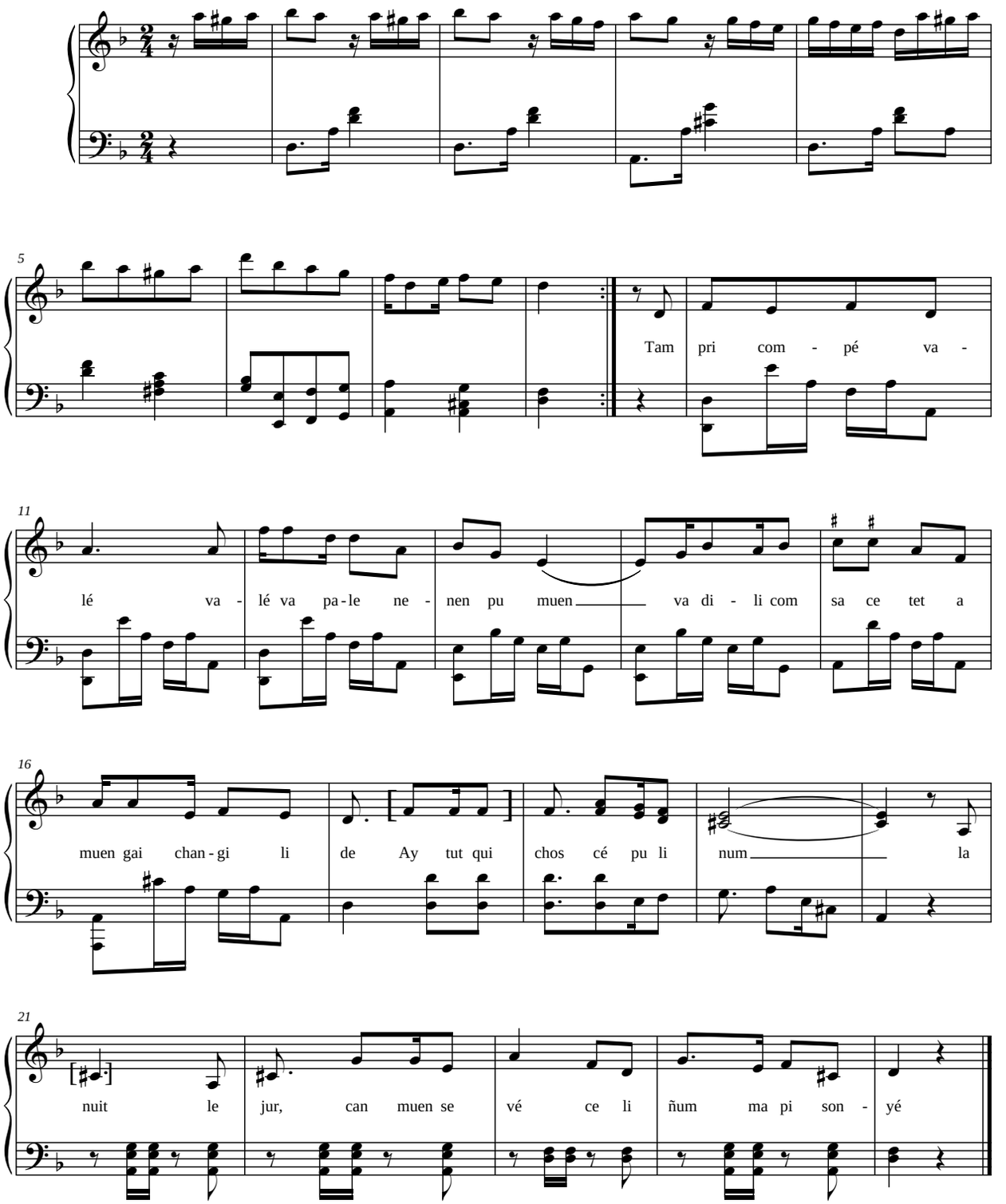


--MD, 21, *do*#: negra con puntillo.

La francesita

Antonio Boza Guzmán (ca. 1834- †1871)

Trans.: Franchesca Perdigón



LINO ANTONIO BOZA VÁZQUEZ

La bufa

Signatura

RABASF, FJIM-1466.

Datos en la partitura

La Bufa / Danza por Lino A. Boza.

Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en buen estado de conservación (23 cm x 32 cm). El documento consta de 2 folios.

Comentario

En los archivos cubanos no se había localizado ninguna de las danzas de Lino A. Boza, *La bufa*, como el resto de las danzas aquí publicadas del autor fue localizada en RABASF. En el mismo documento se encuentran las danzas *María Pepa* de Cratilio Guerra, *El lunar de Cachita* de autor no consignado y *La Leonor* de su autoría.

Notas

--El *pp* debe comenzar desde el principio del compás 9.

La Constancia

Signatura

RABASF, FJIM-1466.

Datos en la partitura

La Constancia.

Característica del manuscrito

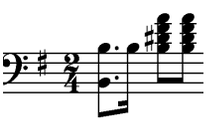
Partitura manuscrita en buen estado de conservación (23 cm x 32 cm). El documento consta de 1 folio.

Comentario

El manuscrito en concreto no consigna autor, pero la obra se encuentra registrada en versión orquestal con su nombre en el mismo archivo con la signatura RABASF, FJIM-6.

Notas

--MI, 5: sobre la armonía de dominante como en el primer compás.



--Los tres primeros compases fueron escritos en la altura real, eliminándose el signo de octava alta.

La Leonor

Signatura

RABASF, FJIM-1466.

Datos en la partitura

La Leonor / Danza por Lino A. Boza.

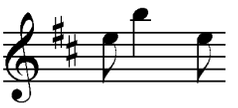
Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en buen estado de conservación (23 cm x 32 cm). El documento consta de 2 folios.

Comentario

En el mismo documento se encuentran las danzas *María Pepa* de Cratilio Guerra, *El lunar de Cachita* de autor no consignado y *La bufa* de su autoría.

Notas

--MD, 7: *mi-si-mi*. 

La Micaela

Signatura

RABASF, FJIM-1466.

Datos en la partitura

Danza La Micaela por Lino A. Boza.

Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en buen estado de conservación. Es un papel con pentagrama dibujado. El documento consta de 2 folios.

Comentario

En uno de los folios se encuentra *Los caballitos* del mismo autor.

Los caballitos

Signatura

RABASF, FJIM-1466.

Datos en la partitura

Danza Los Caballitos por Lino A. Boza.

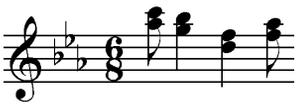
Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en buen estado de conservación. Es un folio con pentagrama dibujado. El documento consta de dos folios.

Comentario

En uno de los folios se encuentra *La Micaela* del mismo autor.

Notas

--MD, 13, *re/fa*: negra. 

--De acuerdo a los arcos de primera y segunda vez, la sección B debe repetir, por eso se añadió la barra de repetición.

Los cantos guajiros

Signatura

RABASF, FJIM-1466.

Datos en la partitura

Los cantos Guajiros / Danza por Lino A. Boza.

Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en buen estado de conservación. Es 1 folio con pentagrama dibujado.

Una tarde de mamarrachos

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la portada

Potpourrí para piano titulado / «Una tarde de mamarrachos» / De Lino A. Boza (1840-?) / Original Manuscrito / Fechado: - 1866. [Cuño] Archivo Provincial de Música / Consejo Nacional de Cultura / Santiago de Cuba.

Datos en la portadilla

Potpourrí / «Titulado Una tarde de. «Mamarrachos.»/ original. (s/g libreta- del año 1866- de L. A. Boza.). [Cuño] Archivo Provincial de Música / Consejo Nacional de Cultura / Santiago de Cuba.

Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en mal estado de conservación. Consta de 10 folios en cuadernillo pegado (21,5 cm x 32 cm). Posee carátula de papel añadida a mediados del siglo xx. Consta de las siguientes partes: Introducción/ Bayamesa/ Caringa/ El negrito/ Melón/ Cocoyé/ Papalote/ Canción/ Coacha/ Zapateo/ Final.

Comentario

La registra el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. La composición consta de 11 partes.

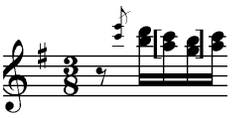
Notas

[Introducción]

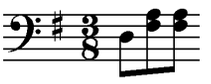
--MI, 10 y 23: ritmo de habanera.

Bayamesa

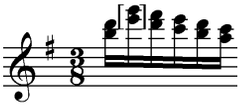
--Se añadió la doble barra de repetición en el inicio de la segunda parte.
--MD, 4: Se añadió la ligadura de prolongación.
--MD, 10: *la/do-sol/si*.



--MD, 18: *si/re*: corchea con puntillo.
--MD, 20, *la/do*: corchea con puntillo.
--MI, 20: tres corcheas.
--MD, 23: corchea, corchea con puntillo y semicorchea.
--MI, 25 y 26: *re- fa/la-fa/la*.



--MD, 26: *mi/sol*.



--MI, 31, 32, 33 y 34: progresión armónica como en los compases 13, 14, 15, 16.

Caringa

--MD, 5, *fa*: corchea.
--MI, 13: ritmo de habanera.

El negrito

--Se añadió la armadura de clave.

Melón

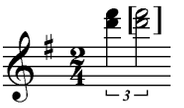
--Solo se añadieron alteraciones en el segundo compás que no constaban en el original.

Papalote

--Solo se añadieron alteraciones en el segundo compás que no constaban en el original.

Canción

--MD, 1 y 5: se añadió silencio de semicorchea.
--Para completar la idea armónica se añadió el octavo compás.
--MD, 9, *re/fa*: blanca.

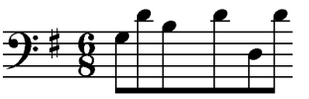


Coacha

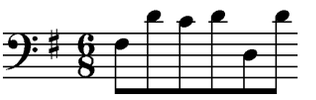
--MI, 8, *re*: semicorchea.

Zapateo

--Para completar la idea melódica y armónica se añadió el octavo compás.
--MI, 15, sobre la armonía de tónica como en el primer compás.

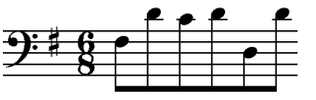


--MI, 16, *fa*: corchea.
--MI, 20, sobre la armonía de dominante como en el segundo compás.



Final

--MI, 16, 18, 20: sobre la armonía de dominante.

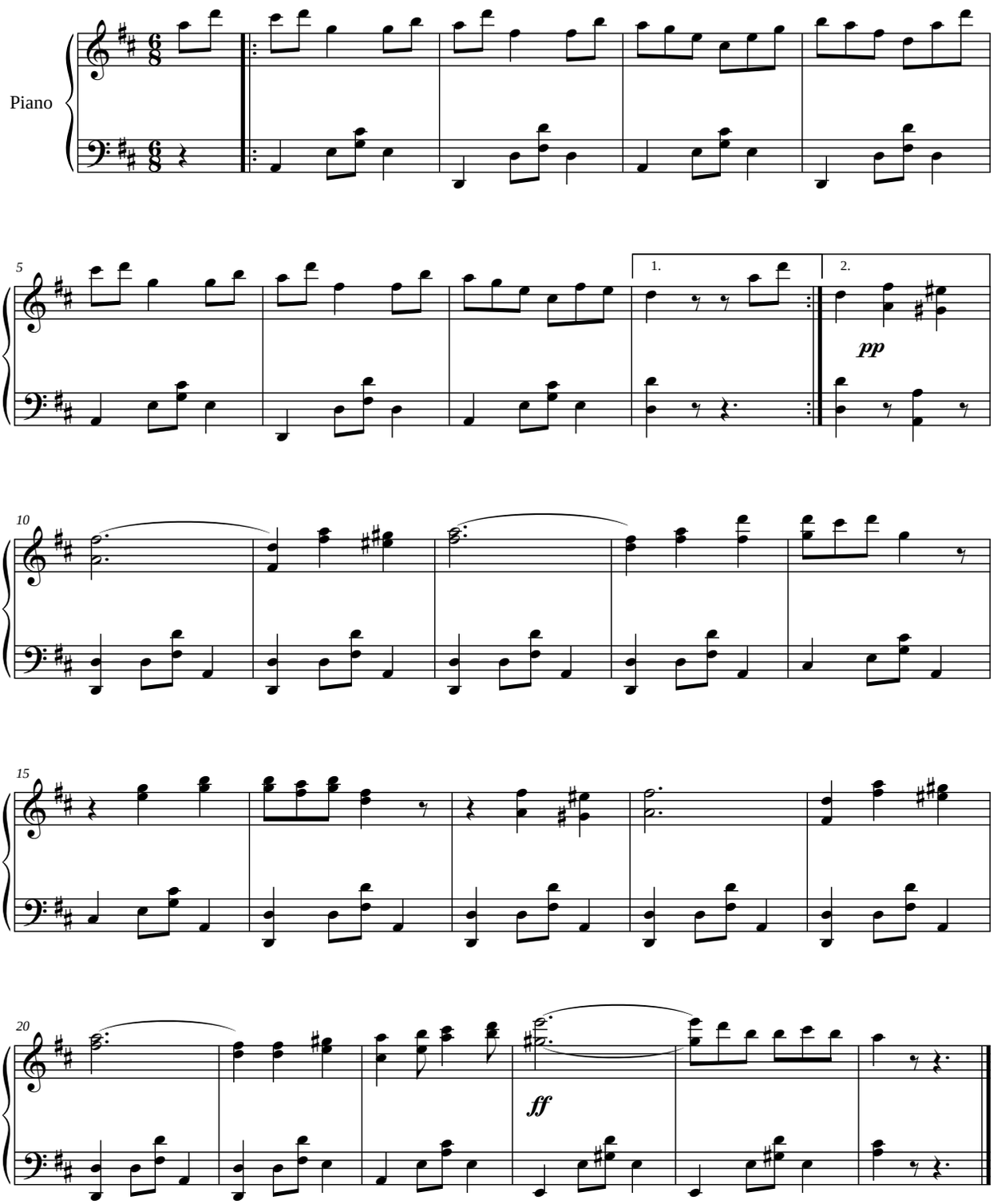


La bufa

Danza

Lino Antonio Boza Vázquez (1836-†1899)

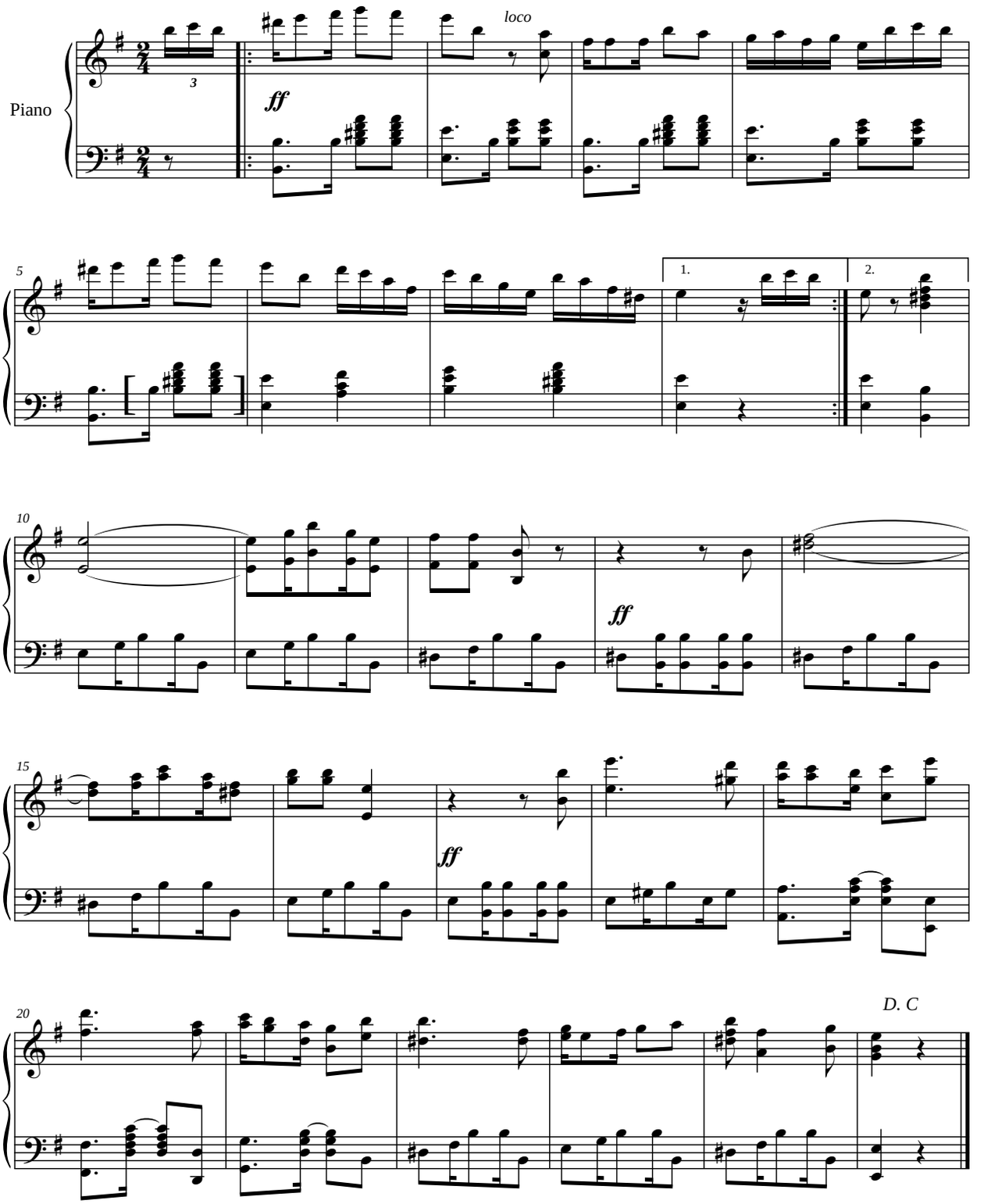
Trans.: Franchesca Perdigón



La Constancia

Lino Antonio Boza Vázquez (1836-†1899)

Trans.: Franchesca Perdigón

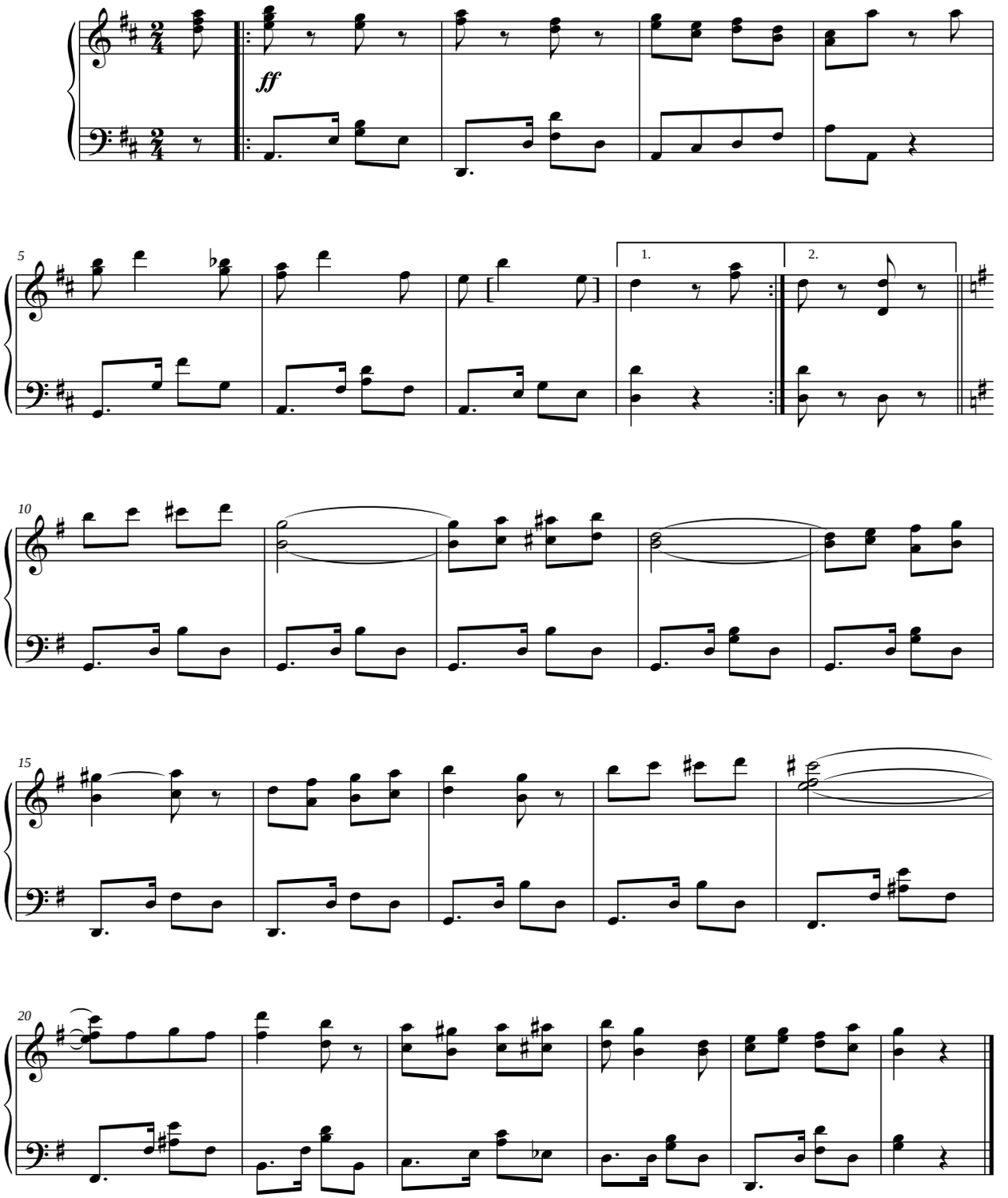


La Leonor

Danza

Lino Antonio Boza Vázquez (1836-†1899)

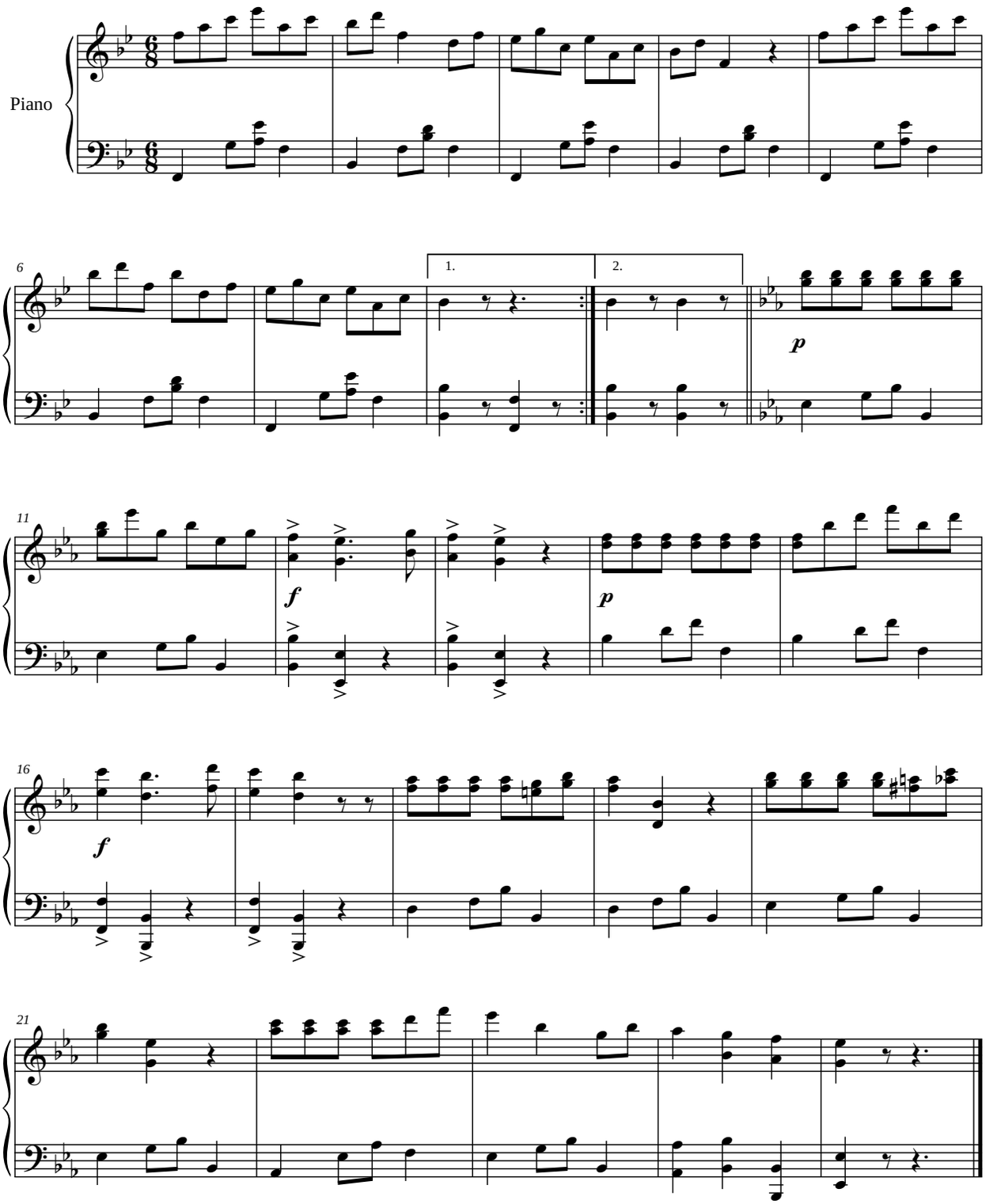
Trans.: Franchesca Perdigón



La Micaela

Lino Antonio Boza Vázquez (1836-†1899)

Trans.: Franchesca Perdigón

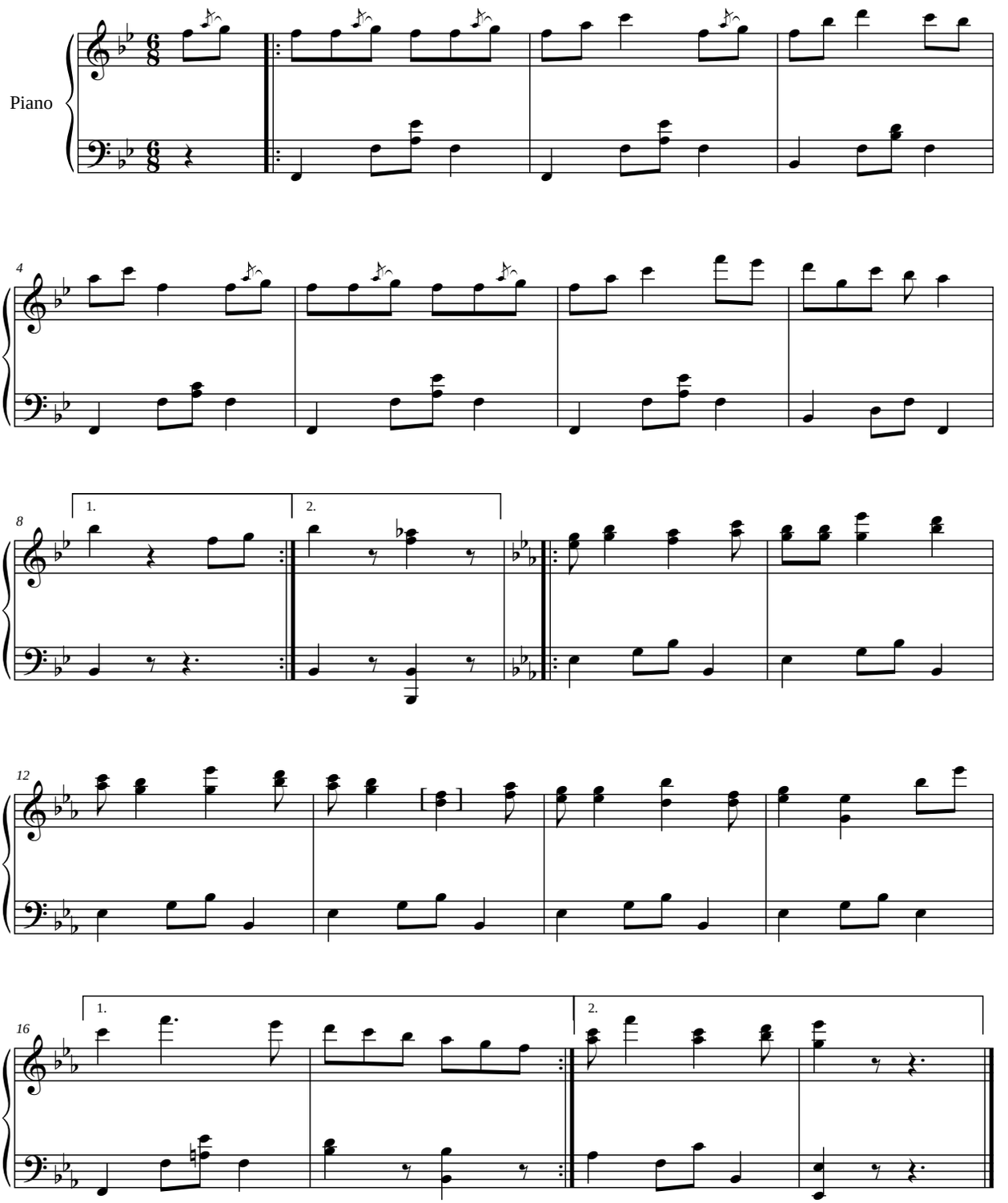


Los caballitos

Danza

Lino Antonio Boza Vázquez (1836-†1899)

Trans.: Franchesca Perdigón

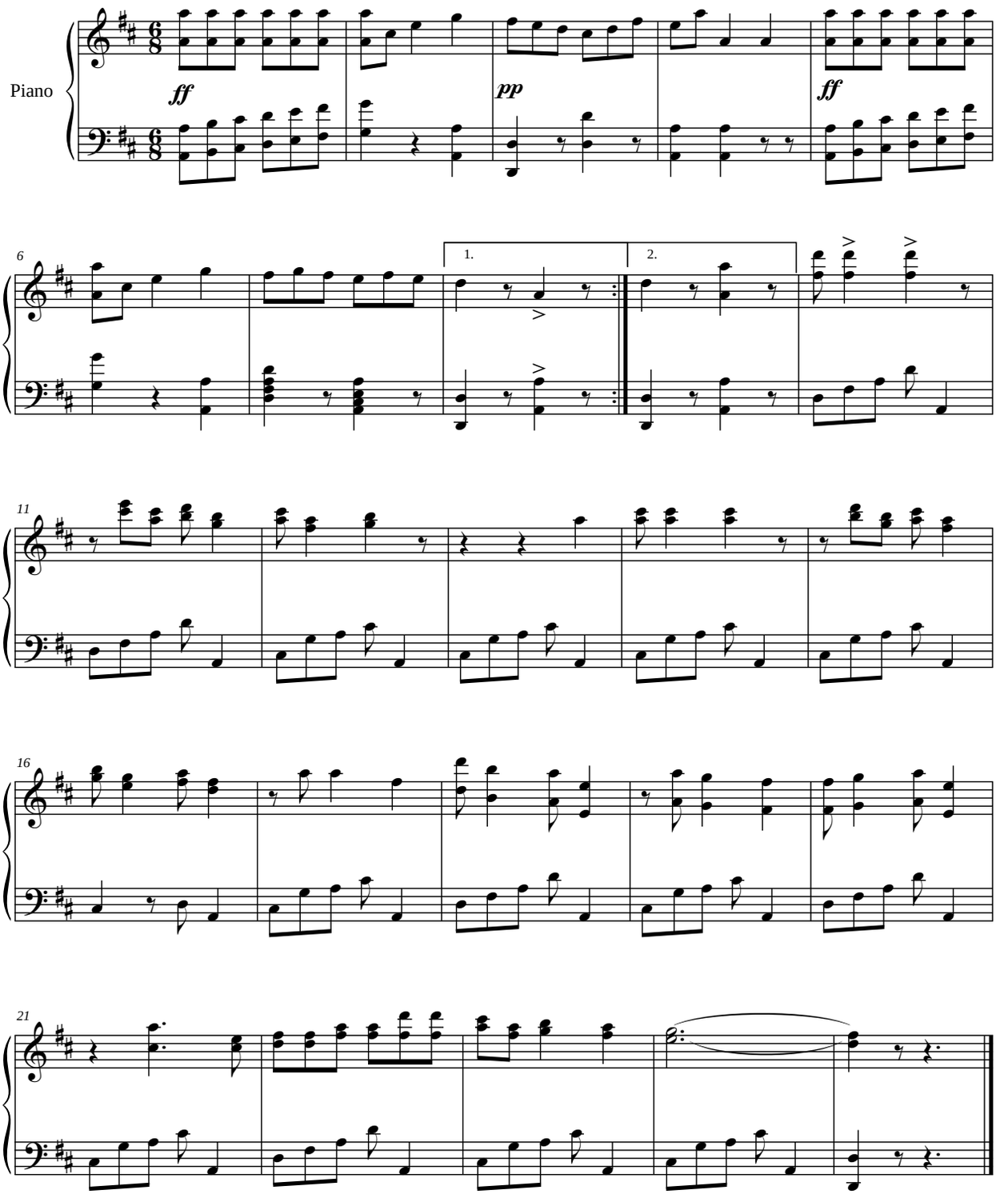


Los cantos guajiros

Danza

Lino Antonio Boza Vázquez (1836-†1899)

Trans.: Franchesca Perdigón



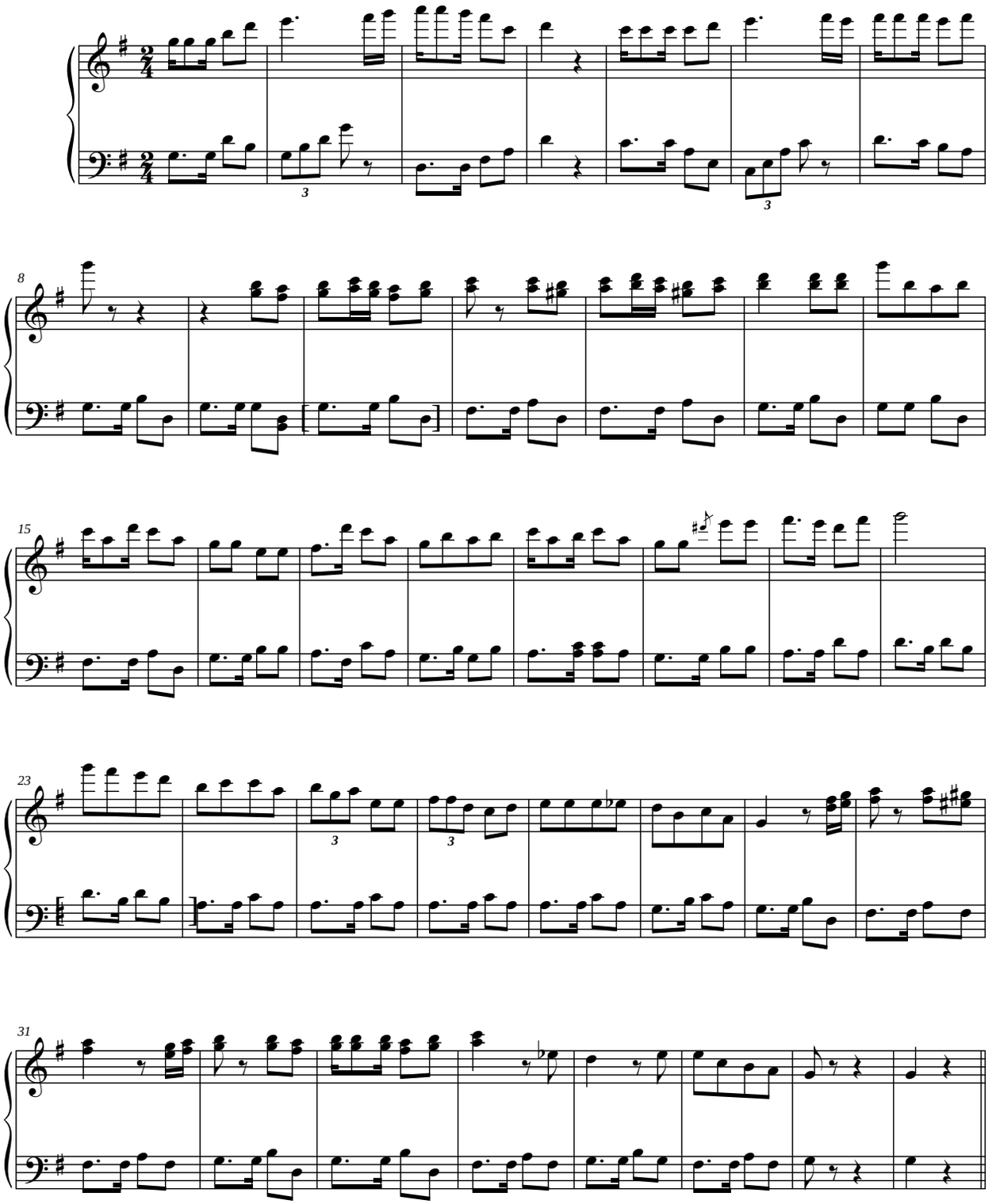
Una tarde de mamarrachos

Potpurrí. Libreta del año 1866 de L. A. Boza

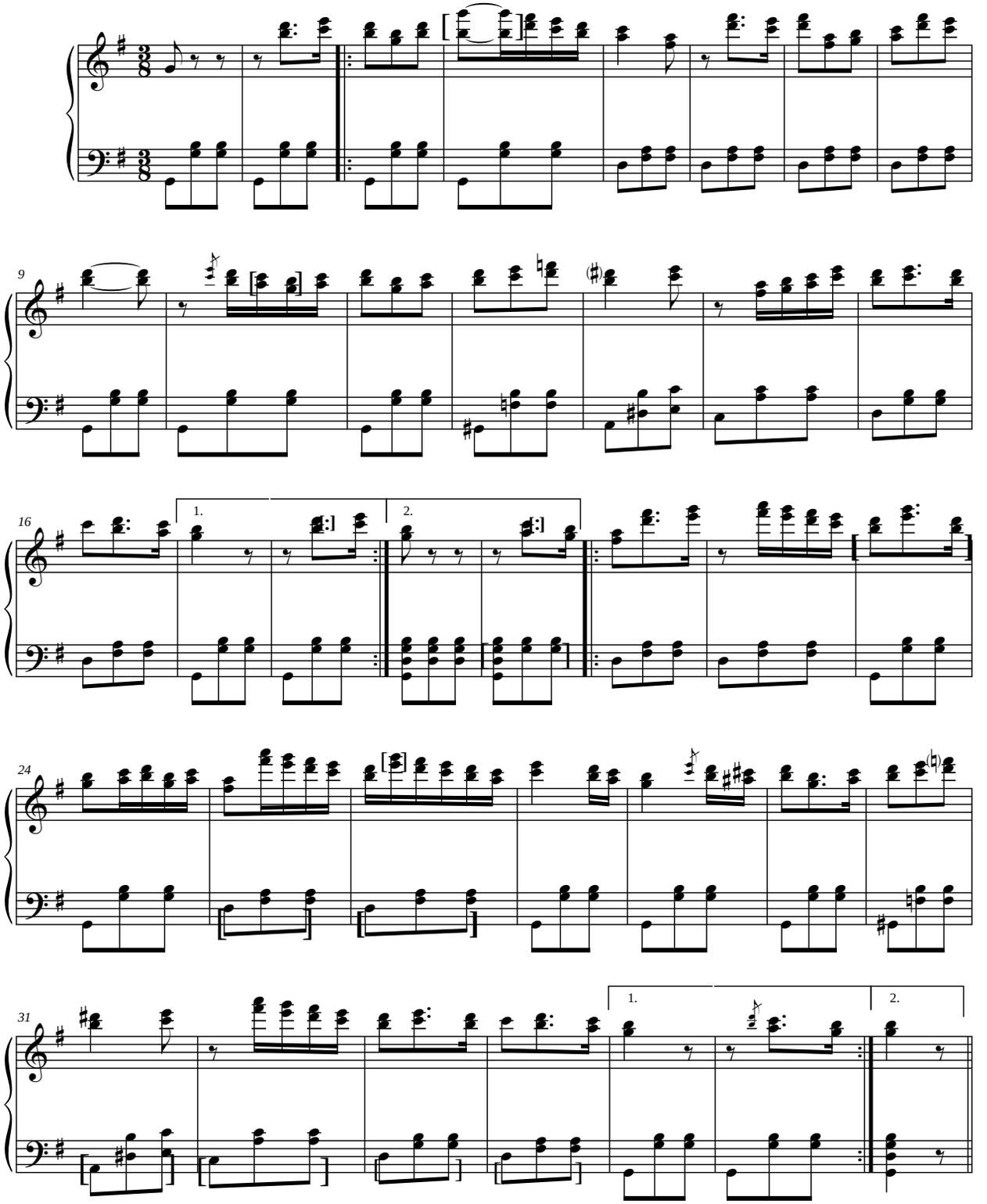
Lino Antonio Boza Vázquez

Trans.: Franchesca Perdigón

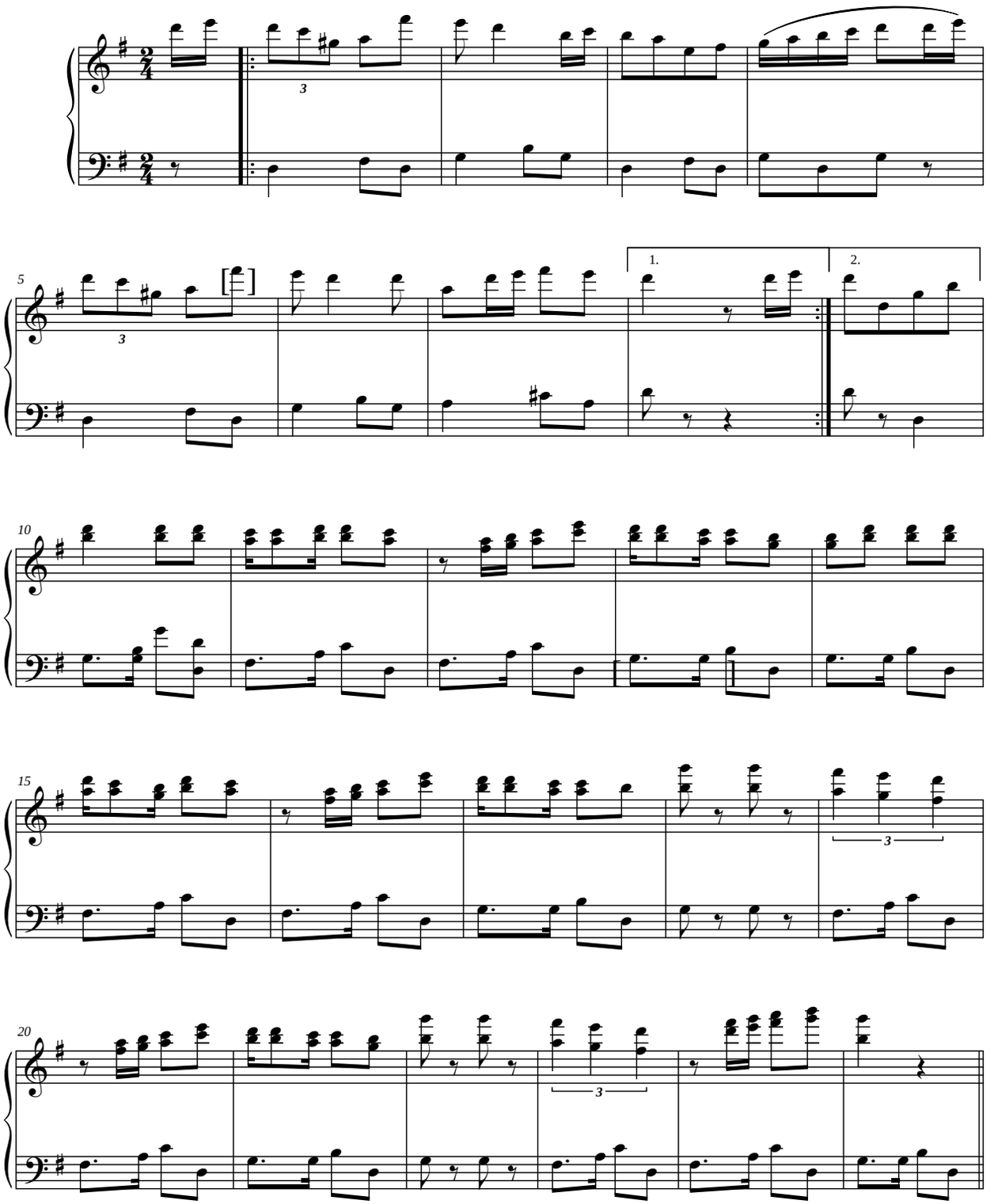
[Introducción]



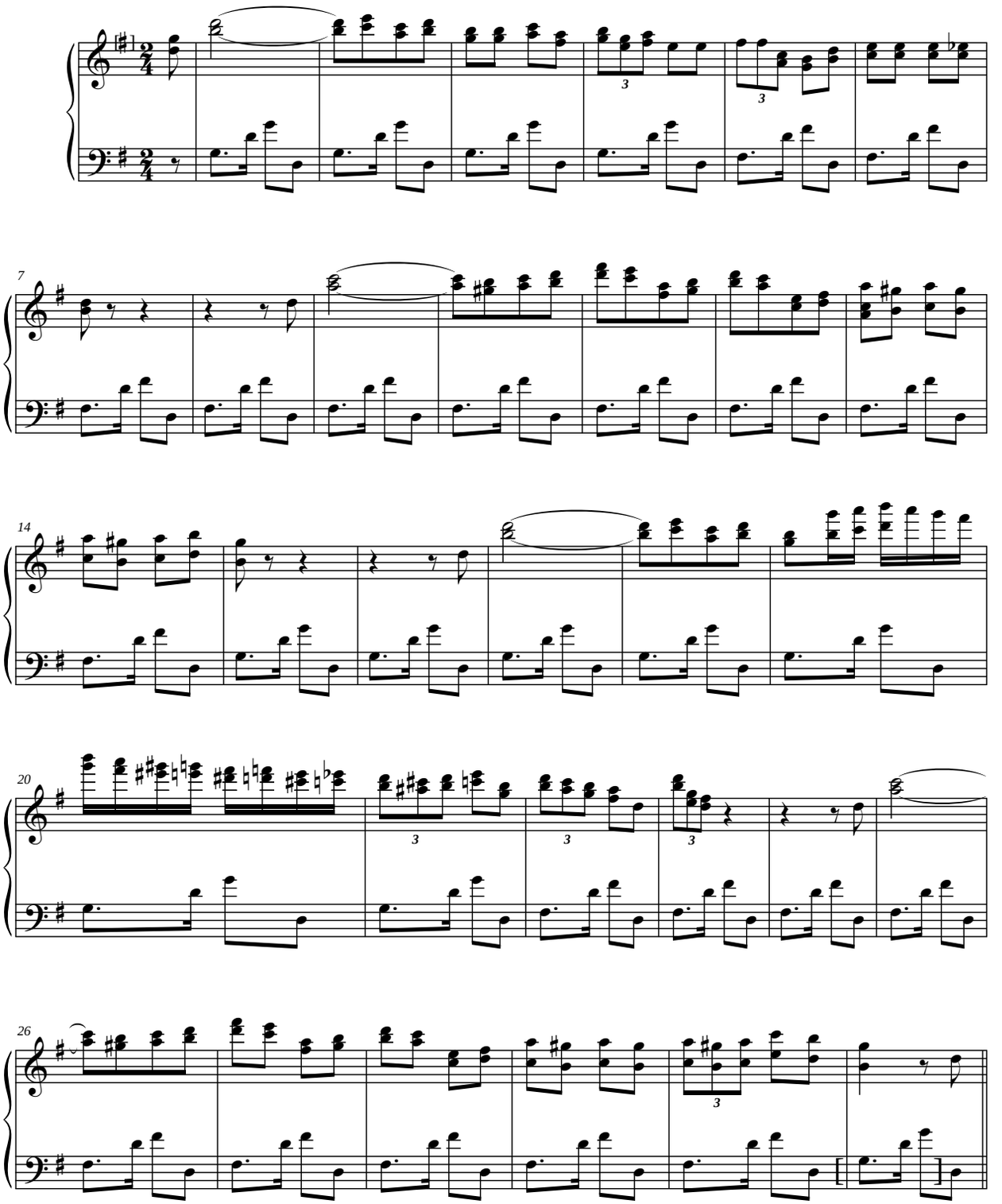
Bayamesa



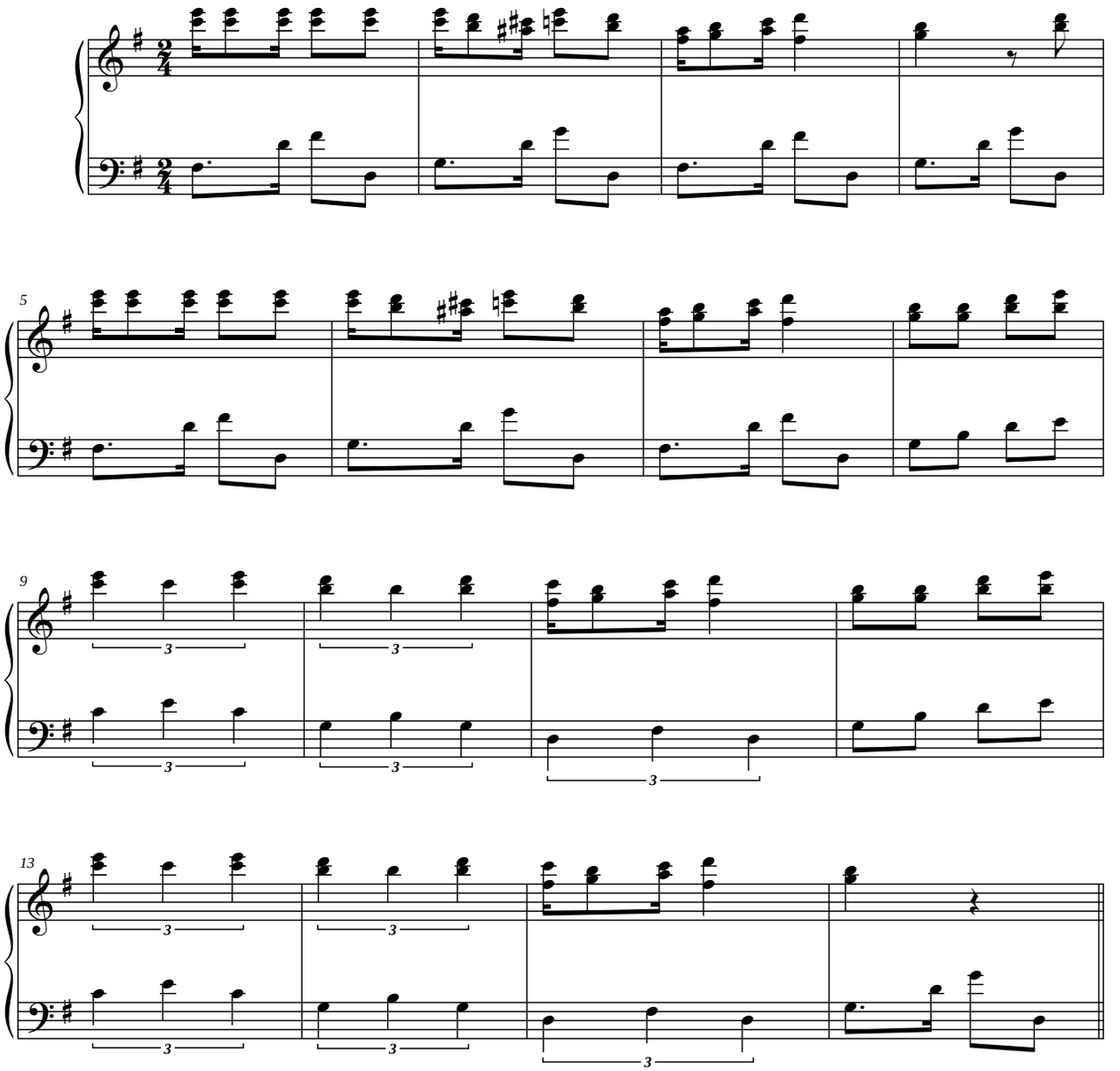
Caringa



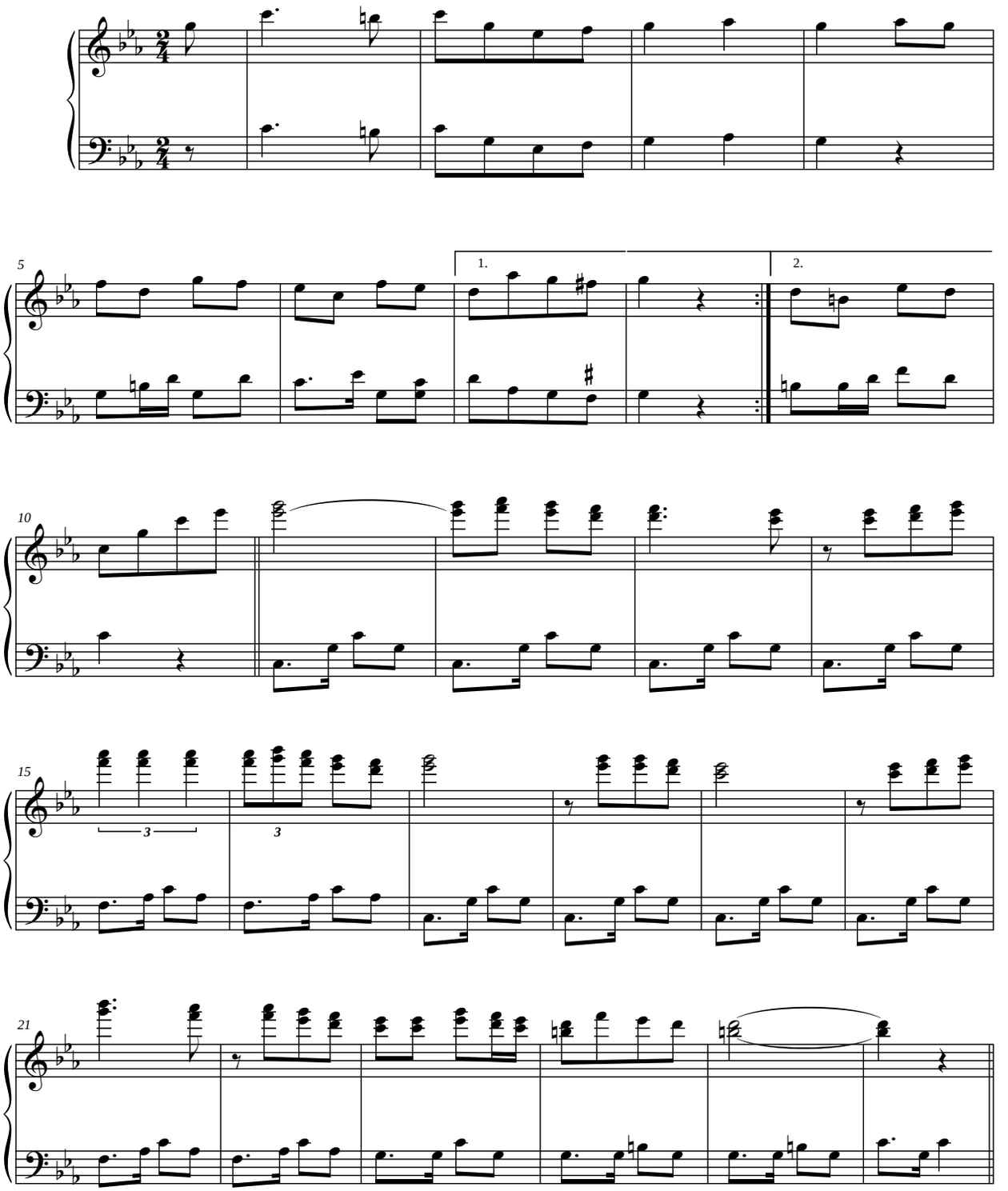
El negrito



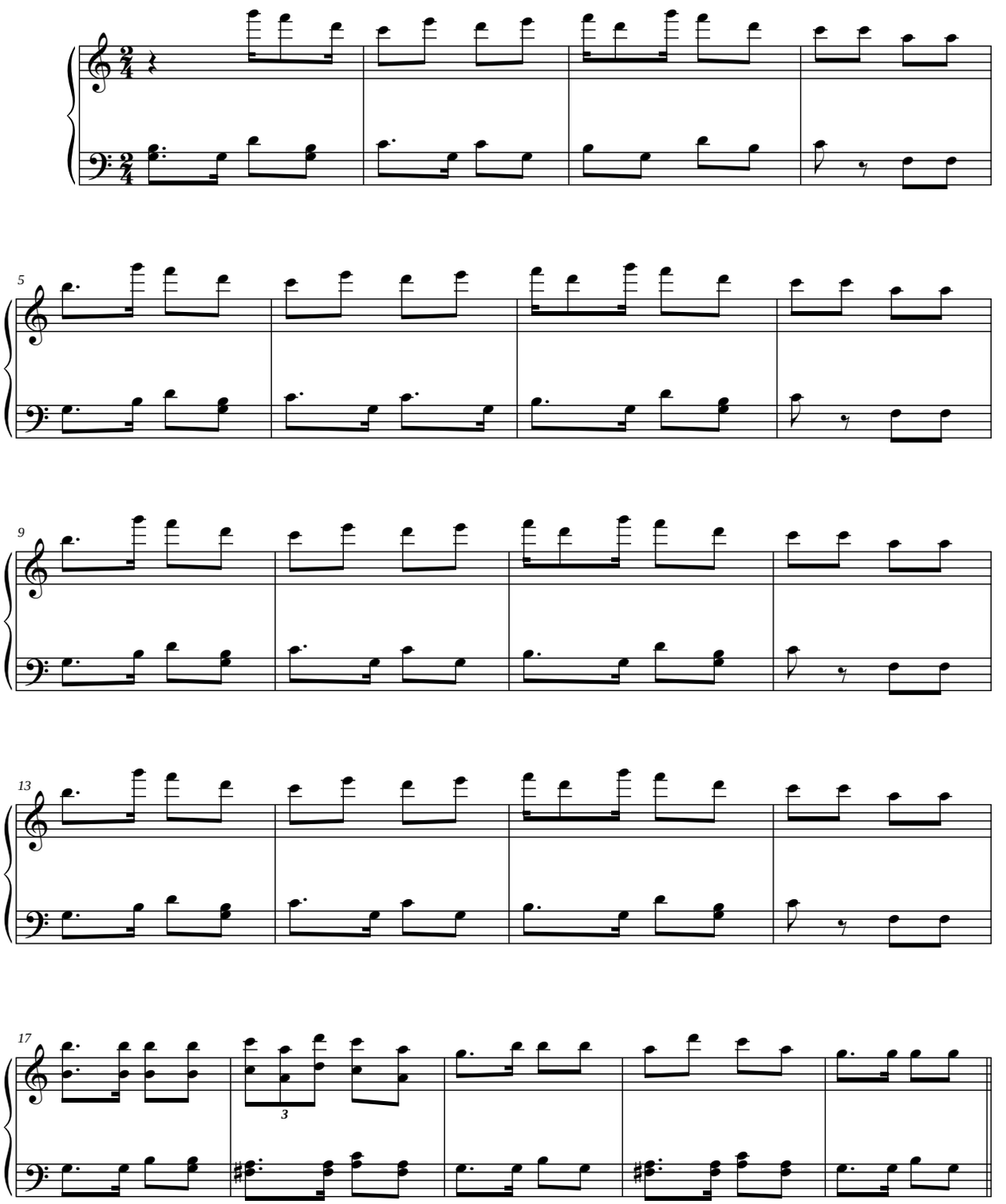
Melón



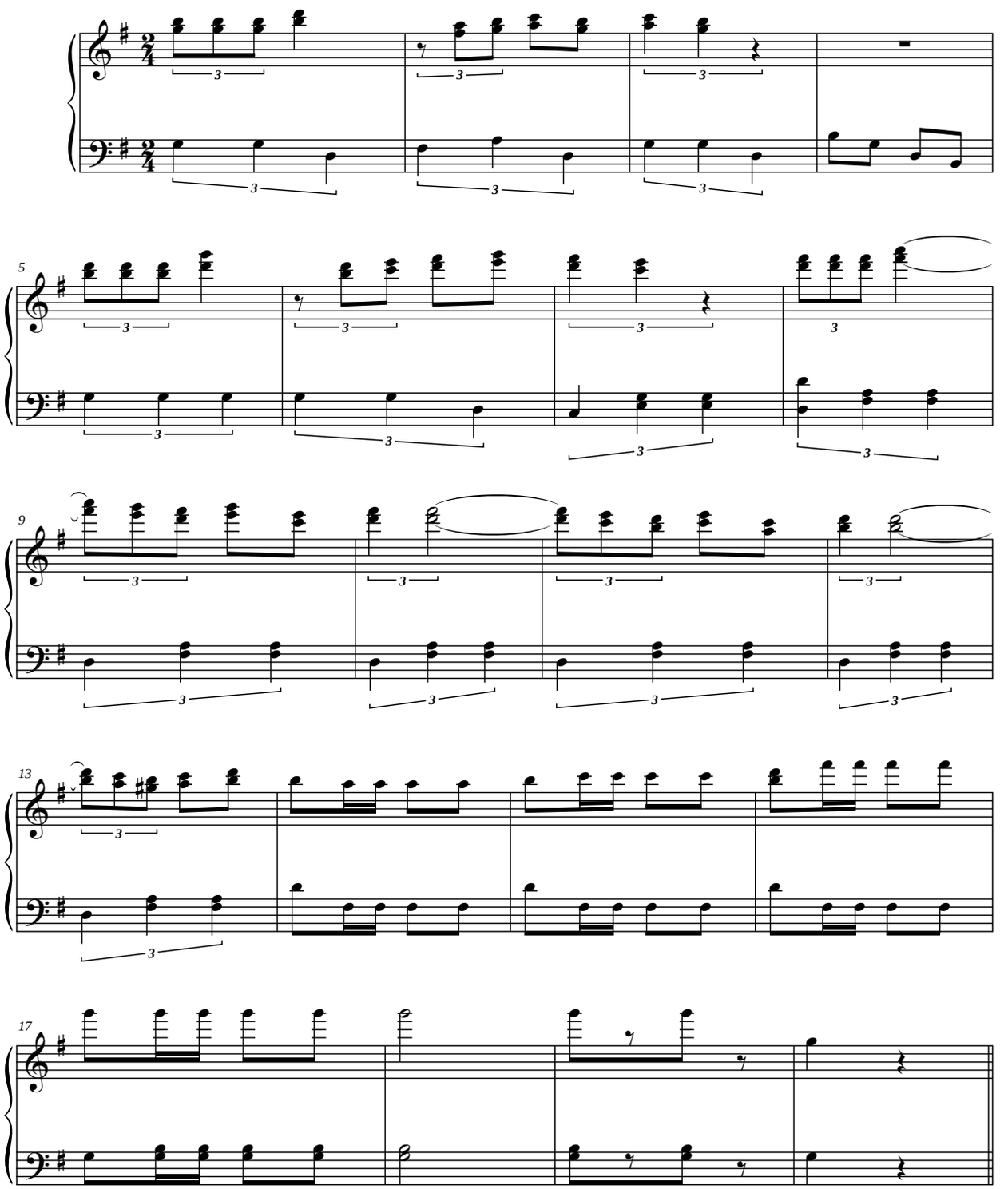
Cocoyé



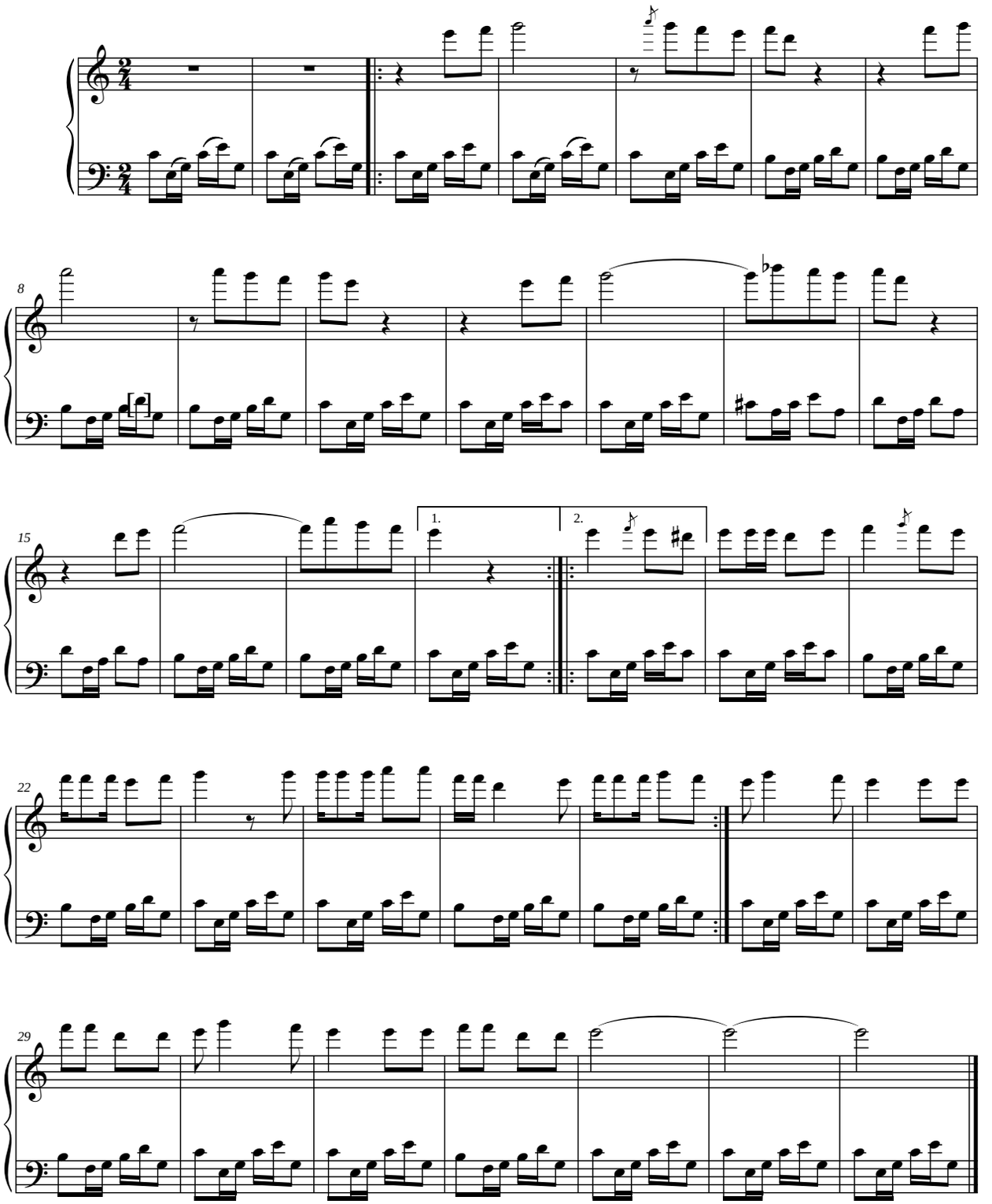
Papalote



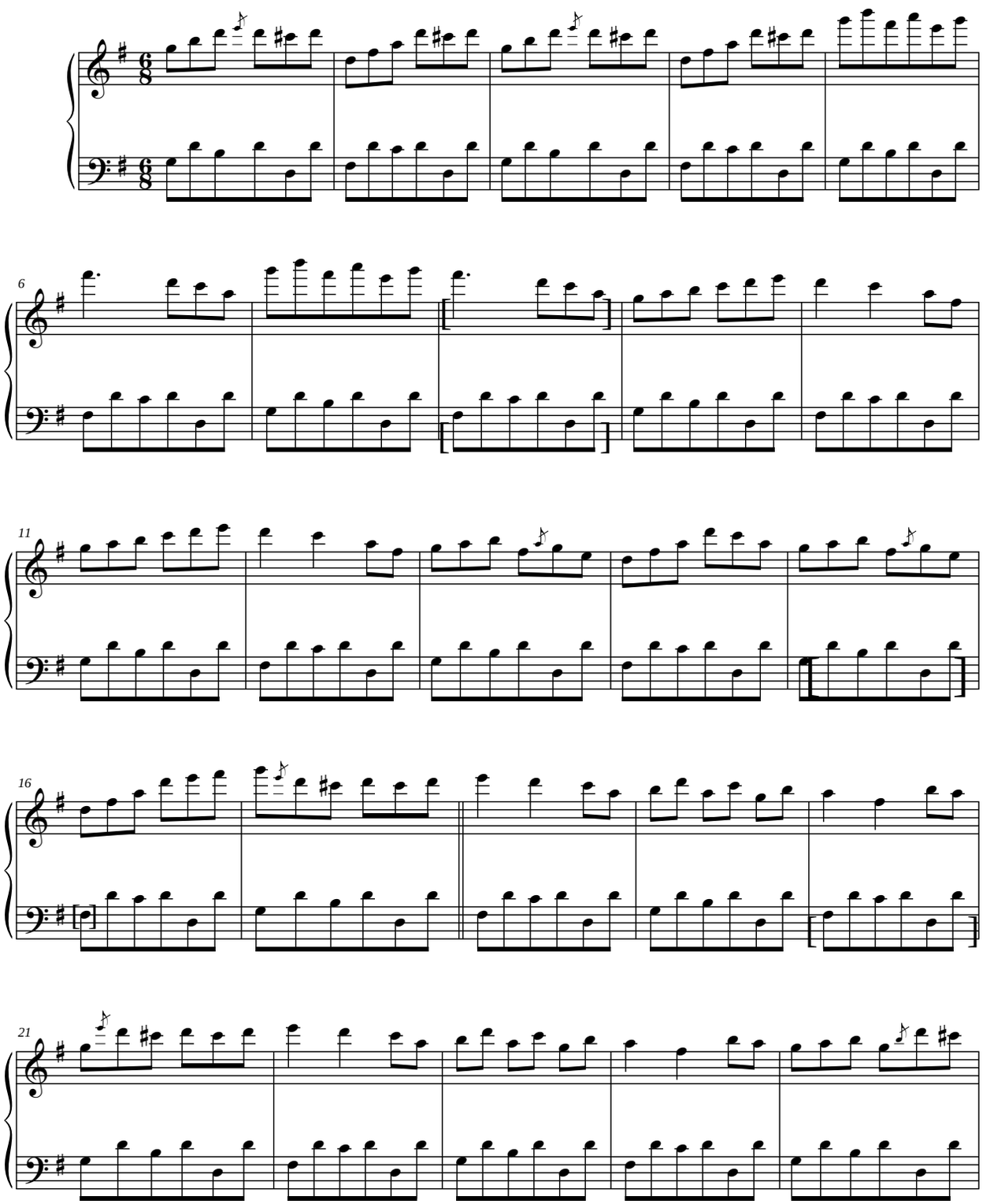
Canción

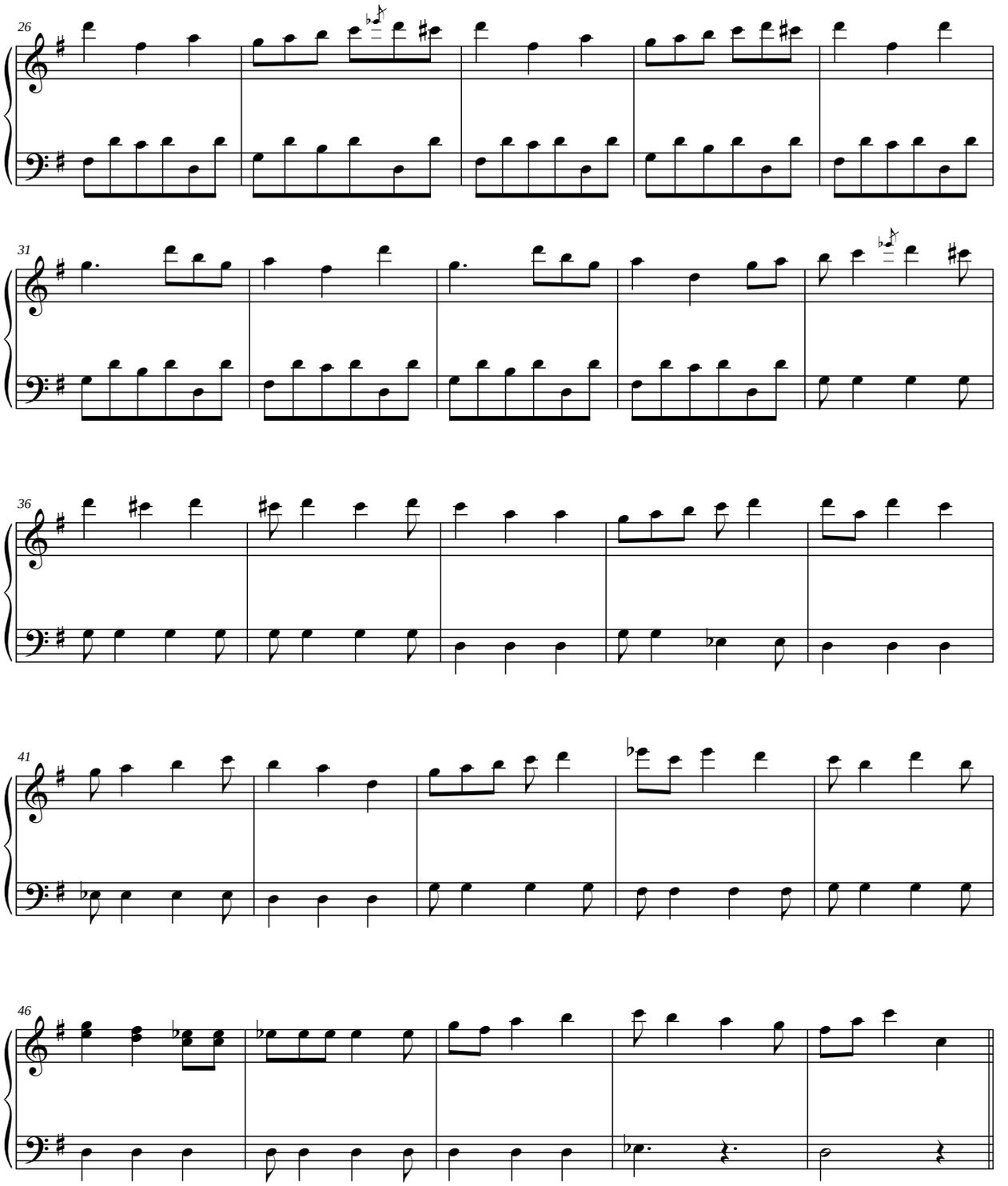


Coacha

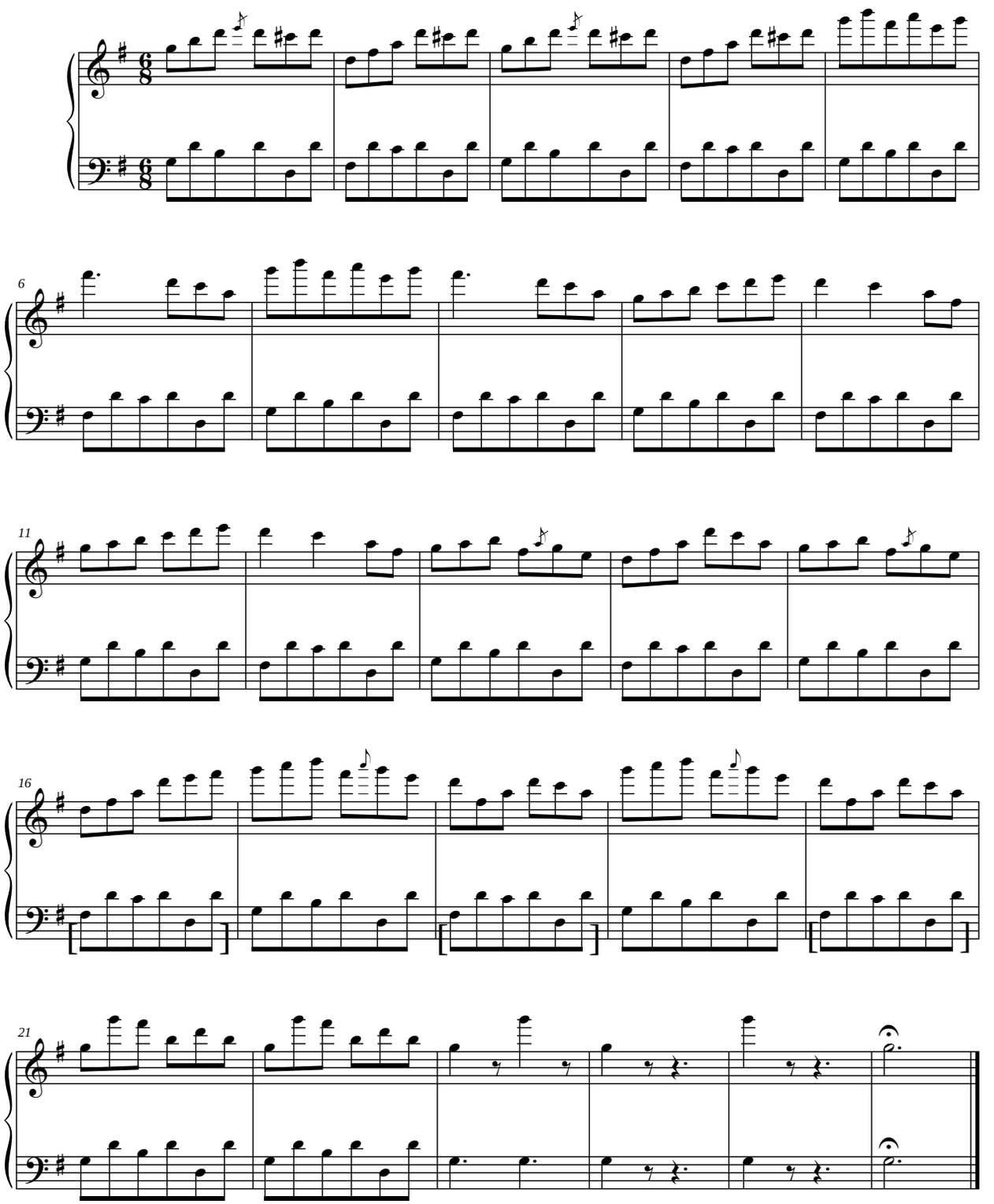


Zapateo




26
31
36
41
46

Final



MANUEL DELGADO

La Sopimpa

Datos en el facsímil

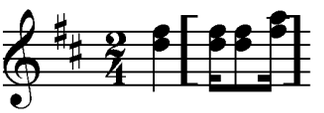
Danza la Sopimpa.

Comentario

El facsímil se incluye en la página 472 del Tomo II de *Las Crónicas de Santiago de Cuba* recopiladas por Emilio Bacardí Moreau (ed.1925).

Notas

--MD, 9 y 13, *re/fa-re/fa-la/do*: semicorchea-corchea-semicorchea.

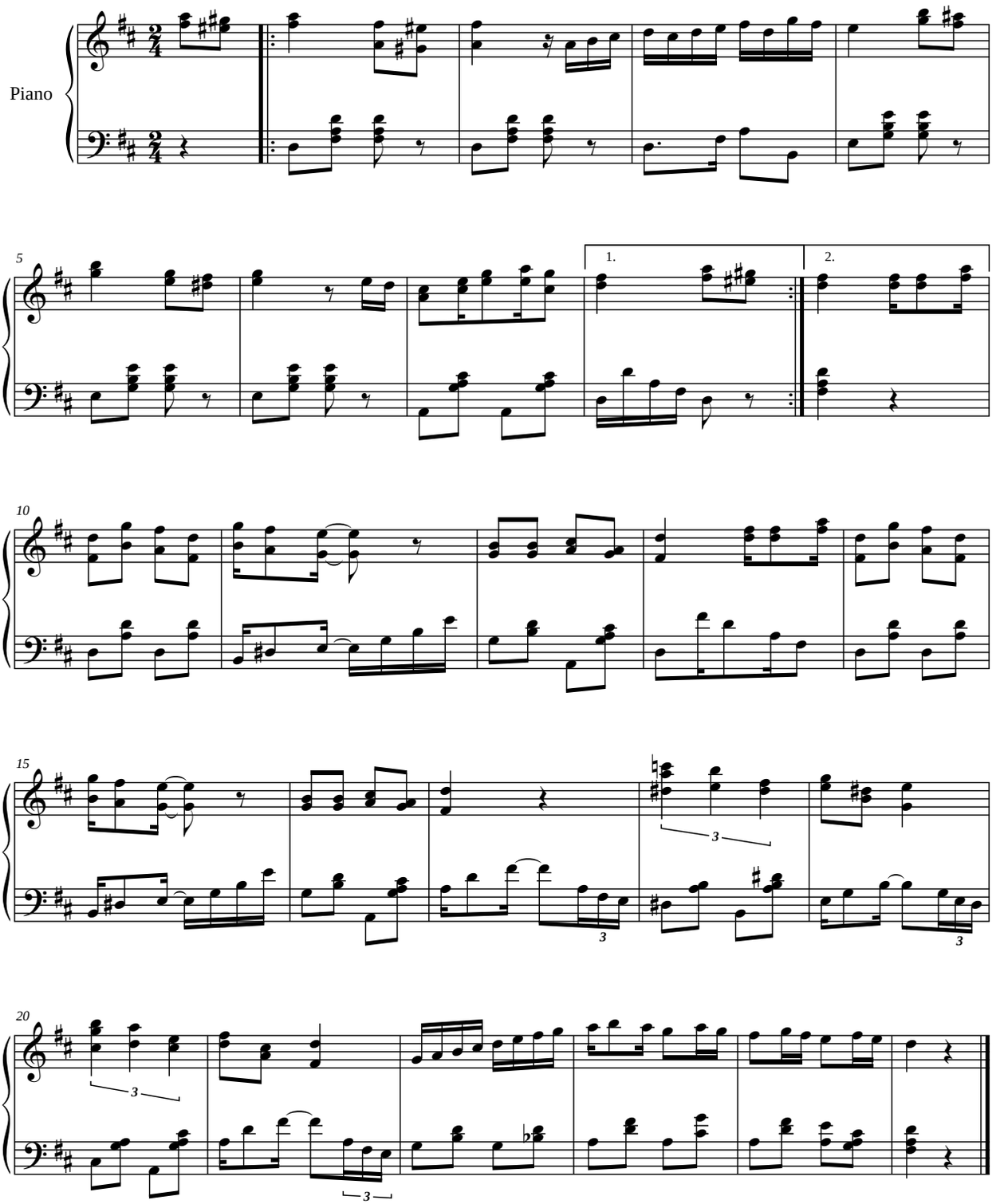


La Sopimpa

Danza

Manuel Delgado (fl. 1830-1852)

Trans.: Franchesca Perdigón



RAMÓN FIGUEROA MORALES

Africana

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Danza «Africana» R. Figueroa.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

Comentario

Obra autógrafa. Se encuentra recogida en un cuaderno de música que perteneció a este compositor. Al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Al lado del título se añade la palabra «danzón» a lápiz.

Notas

--MD, 7, *mi-mi- re*: negra-corchea-corchea.

El centenario

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

«El Centenario» R. Figueroa.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

Comentario

Obra autógrafa. Se encuentra recogida en un cuaderno de música que perteneció a este compositor. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Aunque no consigna género, su estructura corresponde a la de las danzas con la sección B extendida. La obra se encuentra escrita a lápiz, sólo el título está escrito con tinta.

Notas

--Se añadió la doble barra con puntillo en el primer compás.

El idilio

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Danzón / «El idilio» / por R. Figueroa.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

Comentario

Obra autógrafa. Se encuentra recogida en un cuaderno de música que perteneció a este compositor. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Se denomina danzón pero su estructura es similar a la de las danzas aunque con la sección B extendida. Los diez primeros compases están escritos con tinta, el resto a lápiz.

Notas

--MD, 4: cinquillo.

Eloisa

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la portada

[Cuño] Archivo Provincial de Música / Consejo Nacional de Cultura / Santiago de Cuba.

Danza para Piano / Eloisa / por / Ramón Figueroa Morles / Canción La Bayamesa para violín y Piano

Datos en la partitura

Danza «Eloisa» por R. Figueroa Morales / [Cuño] Archivo Provincial de Música / Consejo Nacional de Cultura / Santiago de Cuba.

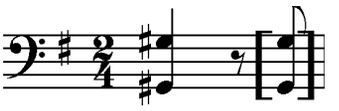
Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, (31 cm x 21,5 cm). Se encuentra al reverso el arreglo para violín y piano de *Bayamesa*.

Comentario

La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Notas

--MI, 18, *sol/sol*: corchea. 

Enrique

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

«Enrique» / por R. Figueroa.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

Comentario

Obra autógrafa. Se encuentra recogida en un cuaderno de música que perteneció a este compositor. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. La palabra danzón no consta en el original pero su estructura es similar a obras que fueron denominadas «danzones» como *Siempre tuya* o *Crema Prú* de Calixto Varona o *Enrique* del propio autor.

La obra se encuentra escrita a lápiz, solo el título está escrito con tinta.

Gioconda

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

«Gioconda» / Gioconda por R. Figueroa.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

Comentario

Obra autógrafa. Se encuentra recogida en un cuaderno de música que perteneció a este compositor. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández

Balaguer. La palabra danzón no consta en el original pero su estructura es similar a obras que fueron denominadas «danzones» como *Siempre tuya* o *Crema Prú* de Calixto Varona o *Enrique* del propio autor. La obra se encuentra escrita a lápiz, solo el título está escrito con tinta.

Los hugonotes

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Danzón «Los Hugonotes» compuesta por R. F.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

Comentario

Obra autógrafa. Se encuentra recogida en un cuaderno de música que perteneció a este compositor. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Notas

--Se mantuvo la articulación original.
--Se añadió la doble barra con puntillo en el primer compás.

Mis ilusiones

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Danza Mis Ilusiones a [?] por Ramón Figueroa / año 87.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

Comentario

Obra autógrafa. Se encuentra recogida en un cuaderno de música que perteneció a este compositor. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Sobre las olas

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Danza Sobre las olas compuesta por R. Figueroa.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

Comentario

Obra autógrafa. Se encuentra recogida en un cuaderno de música que perteneció a este compositor. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La composición es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Se encuentra escrita a lápiz.

Notas

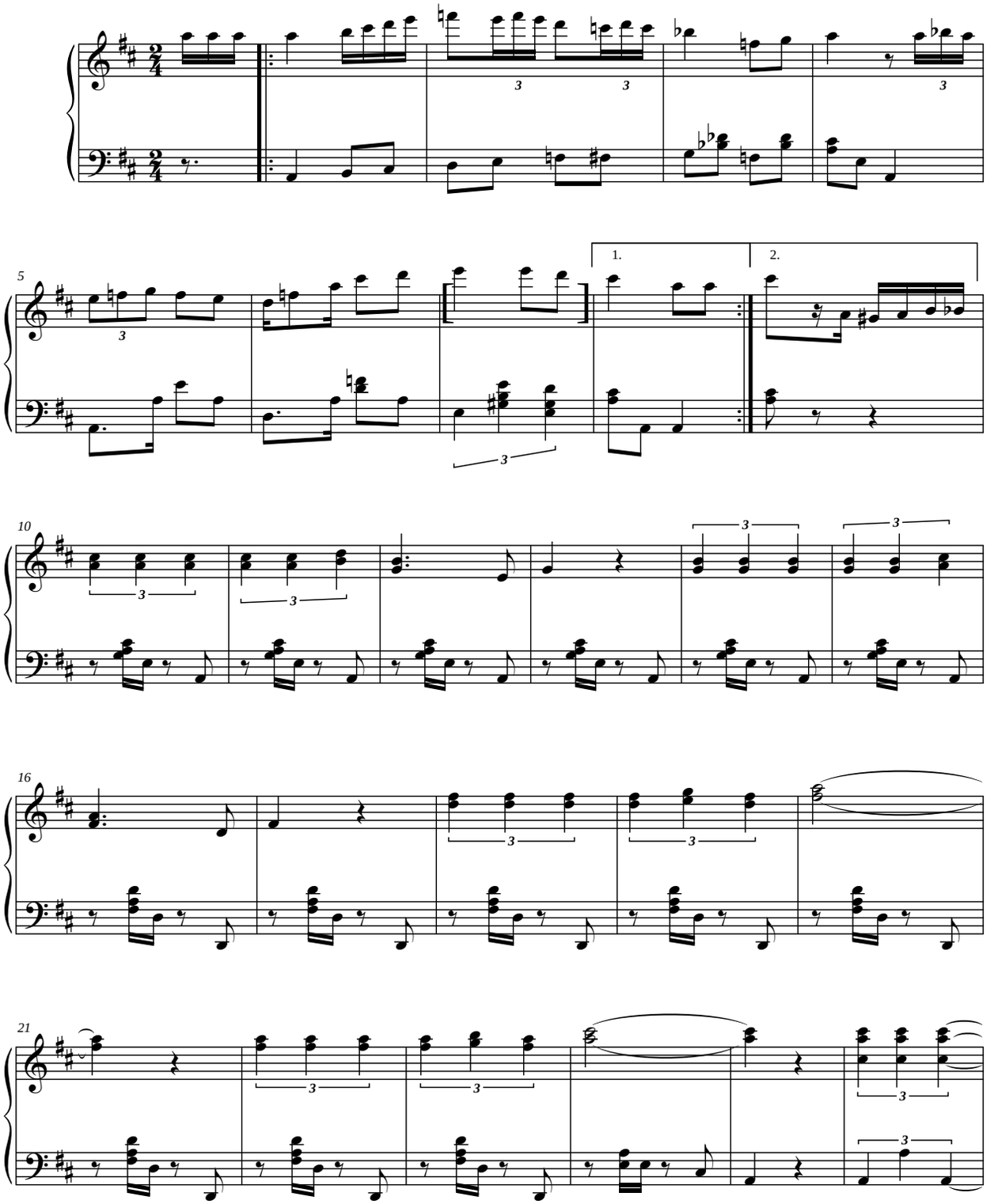
--Se añadió la doble barra con puntillo en el primer compás.

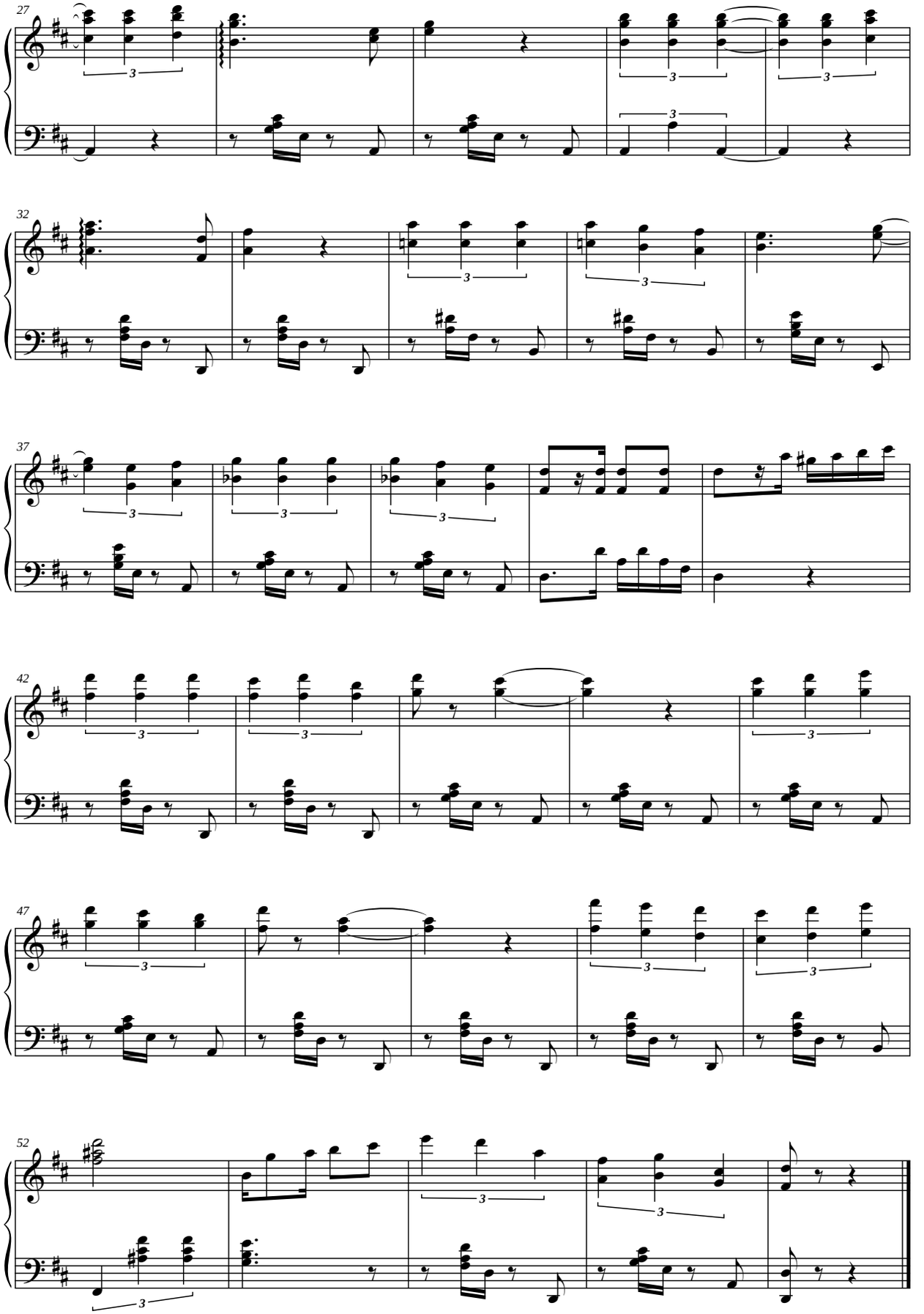
Africana

Danzón

Ramón Figueroa Morales (1865-1928)

Trans.: Franchesca Perdigón

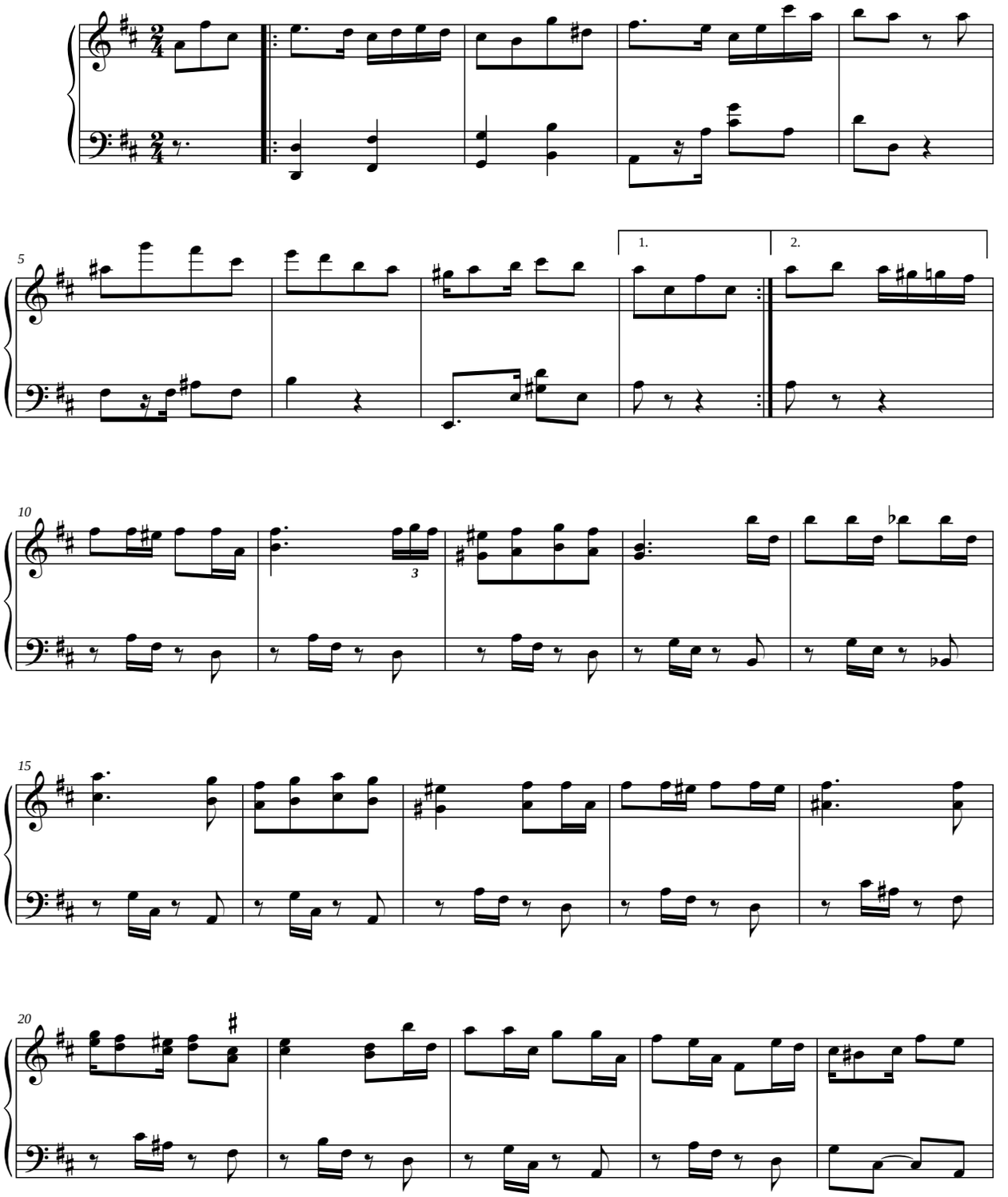


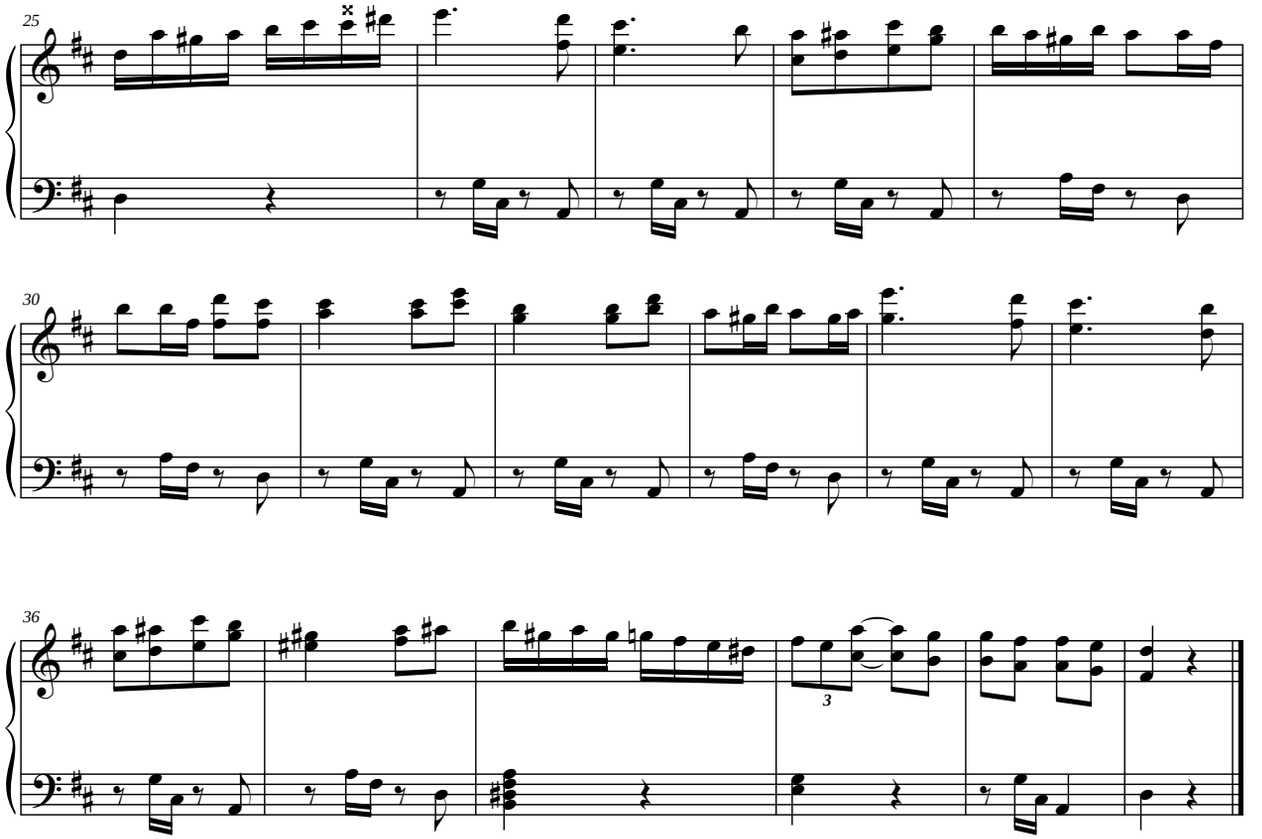

27
32
37
42
47
52

El centenario

Ramón Figueroa Morales (1865-1928)

Trans.: Franchesca Perdigón



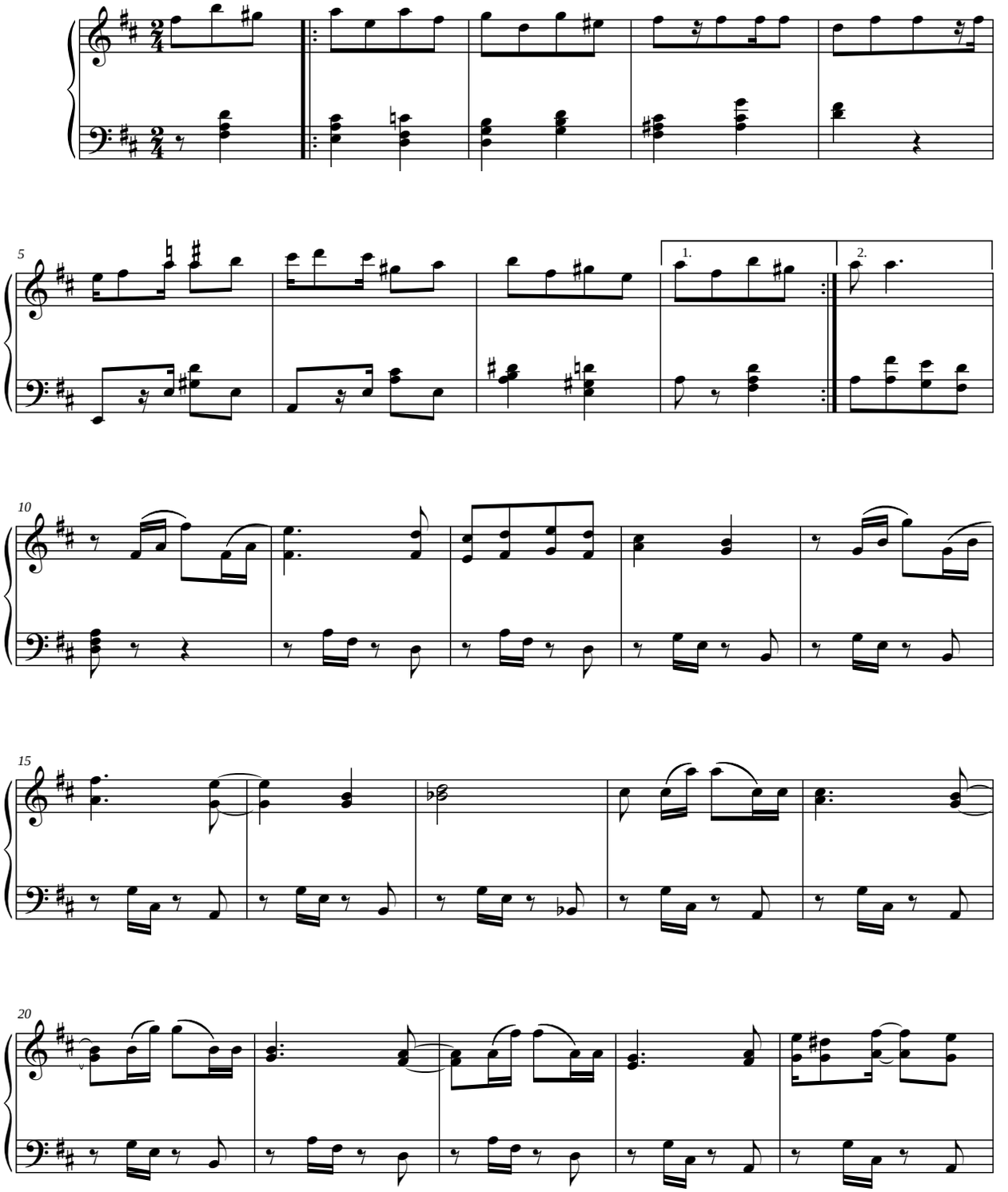

25
30
36
3

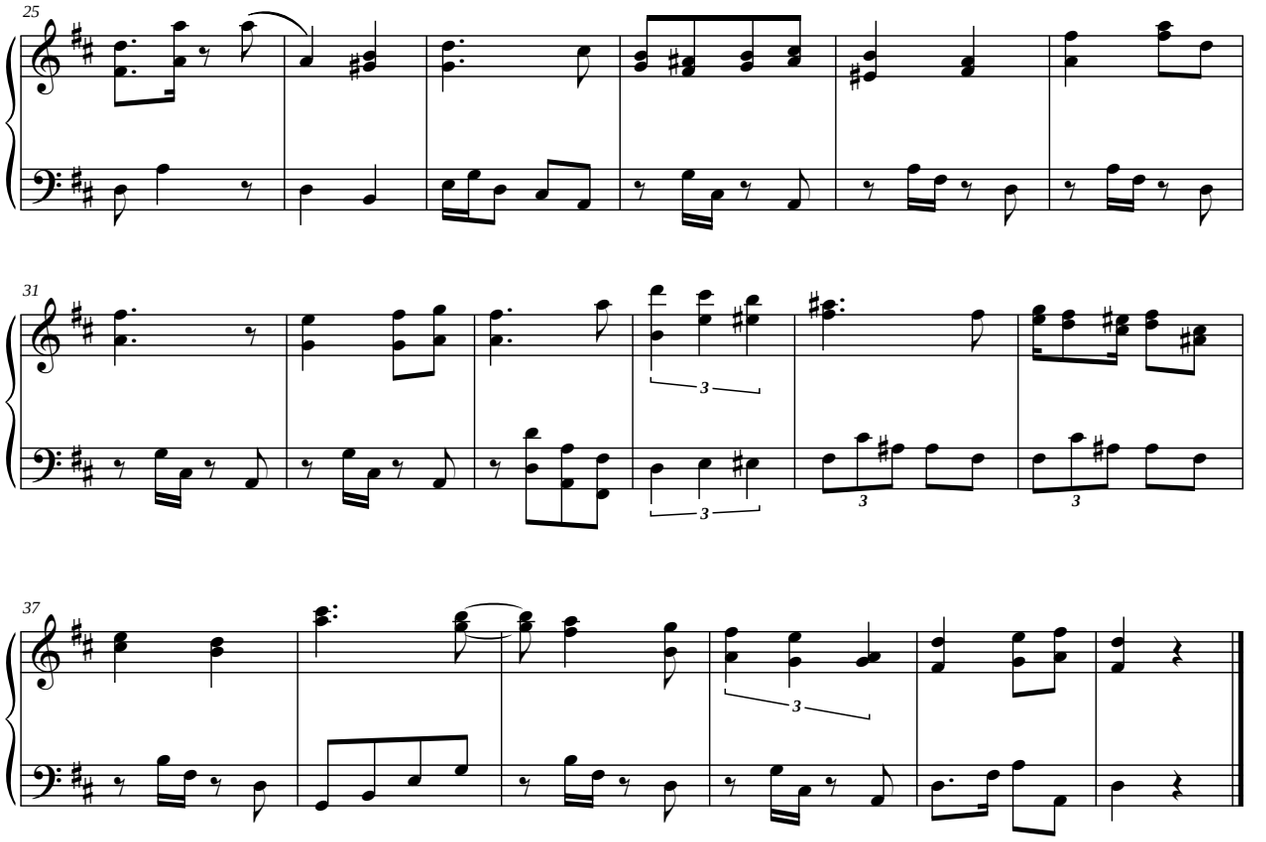
El idilio

Danzón

Ramón Figueroa Morales (1865-1928)

Trans.: Franchesca Perdigón



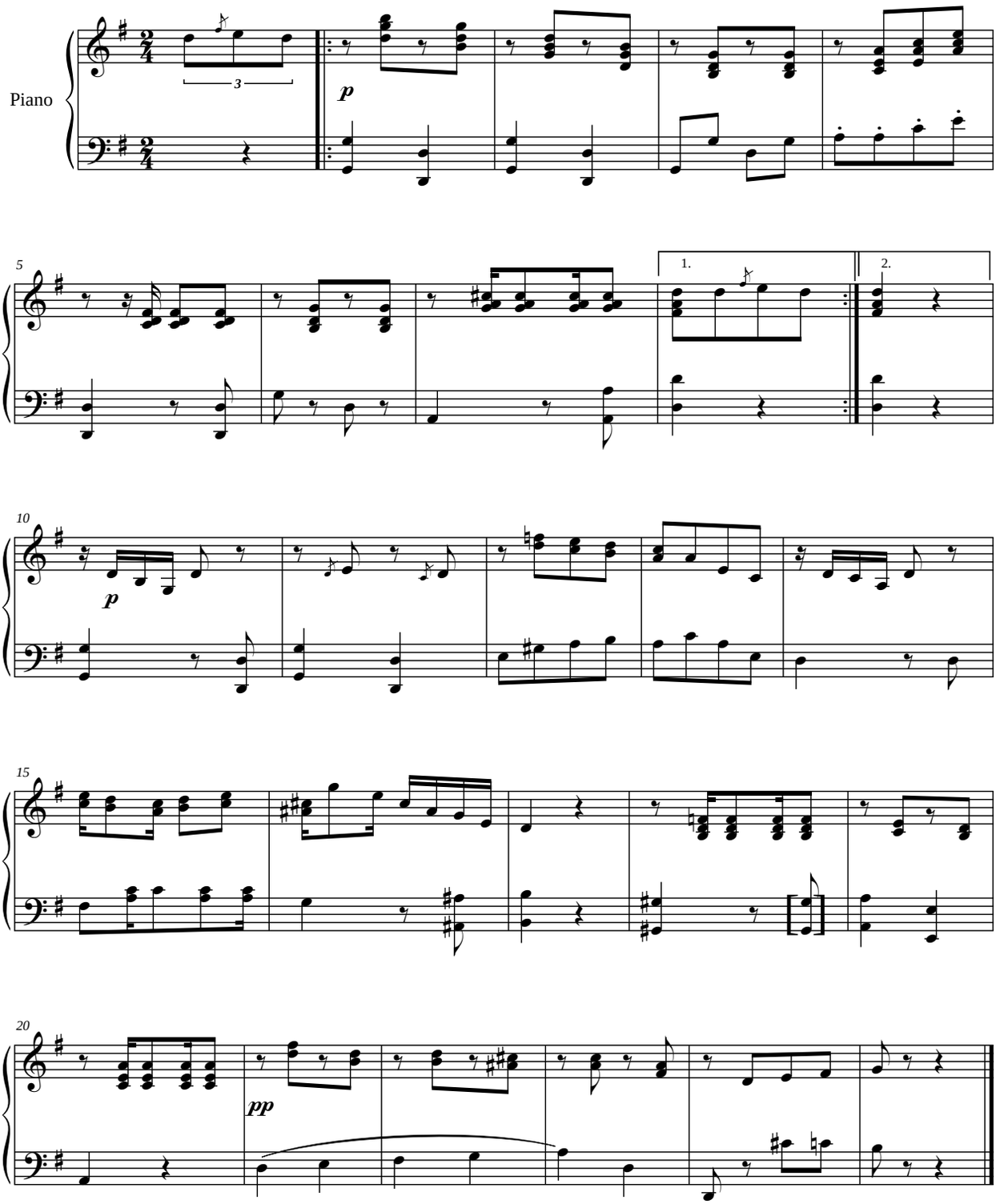

25
31
3
3
3
37
3

Eloisa

Danzón

Ramón Figueroa Morales (1865-1928)

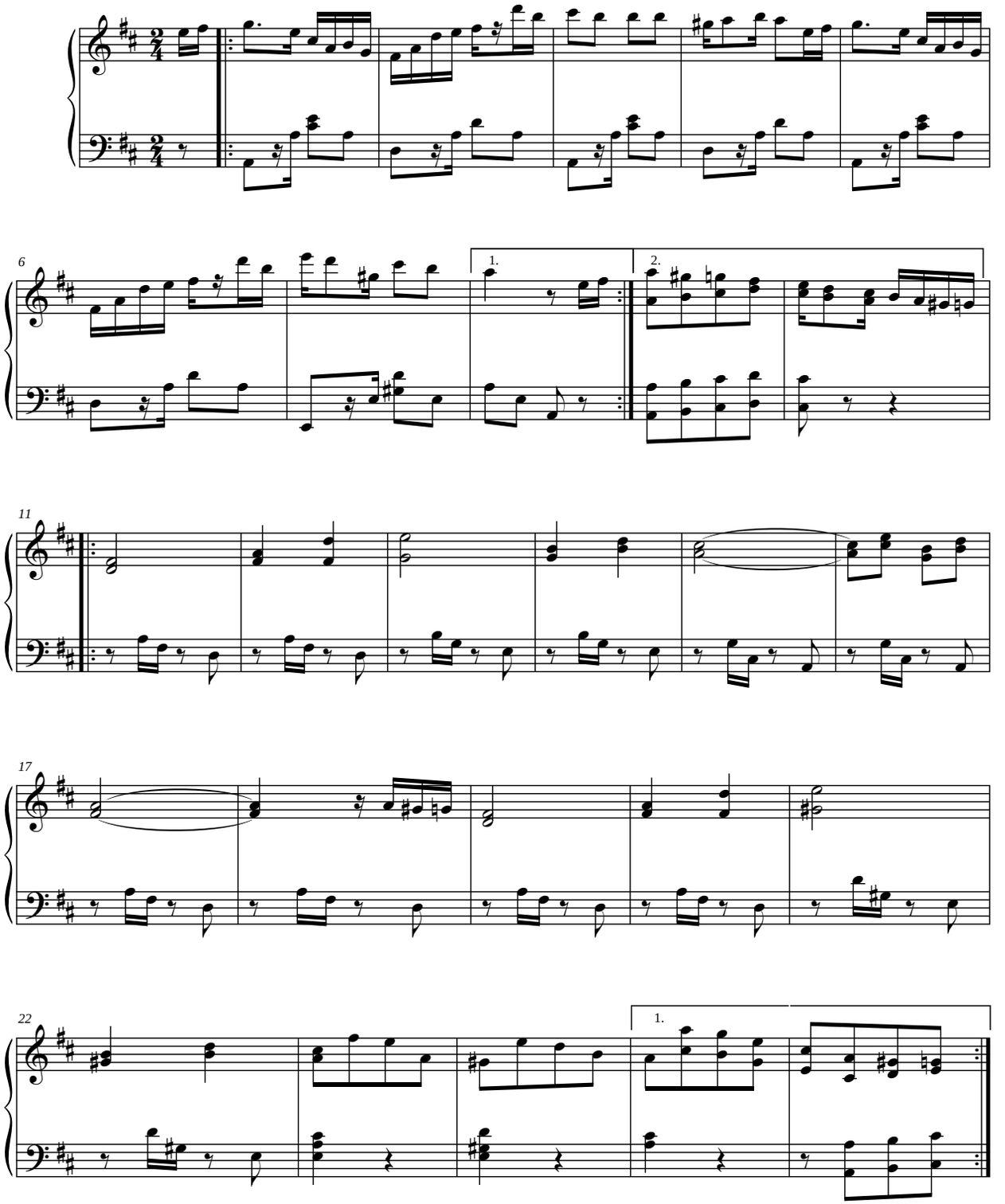
Trans.: Franchesca Perdigón

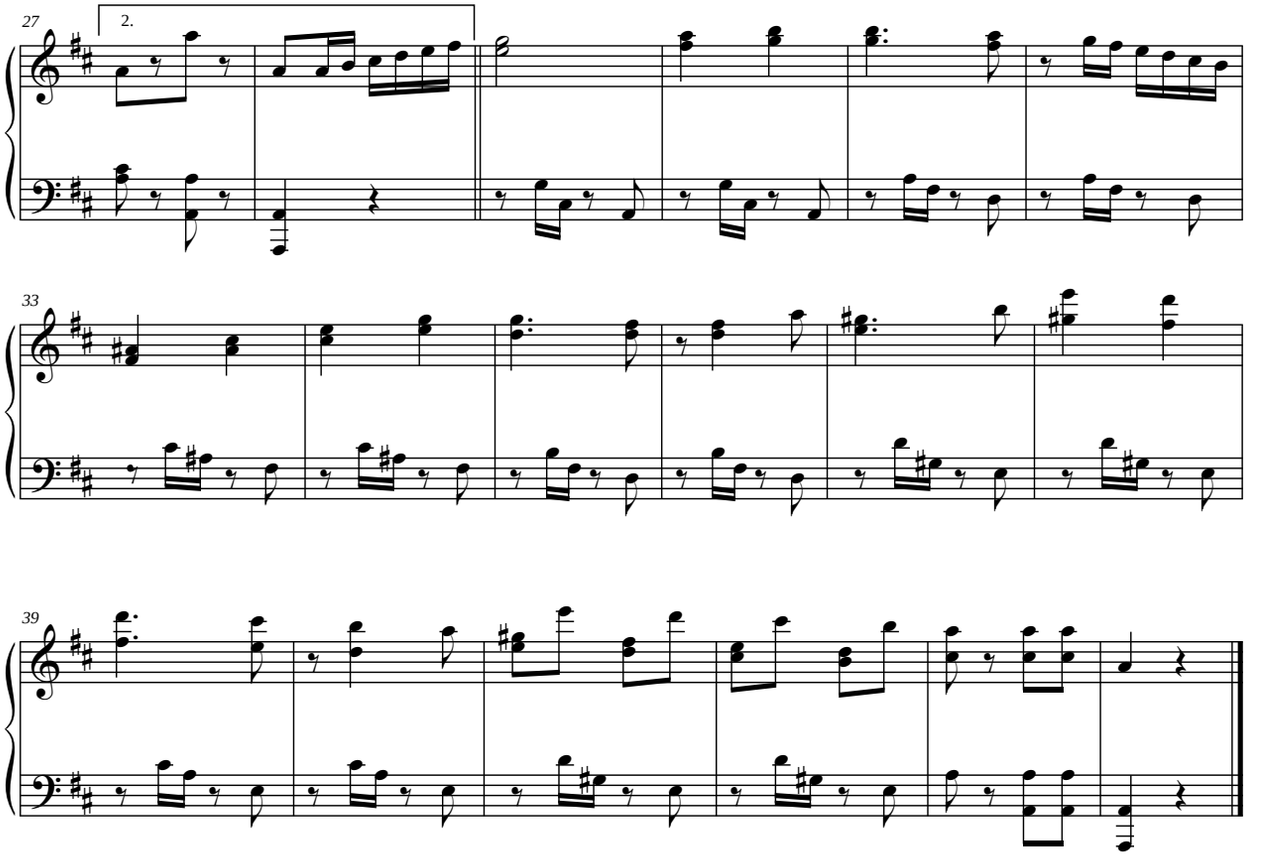


Enrique

Ramón Figueroa Morales (1865-1928)

Trans.: Franchesca Perdigón

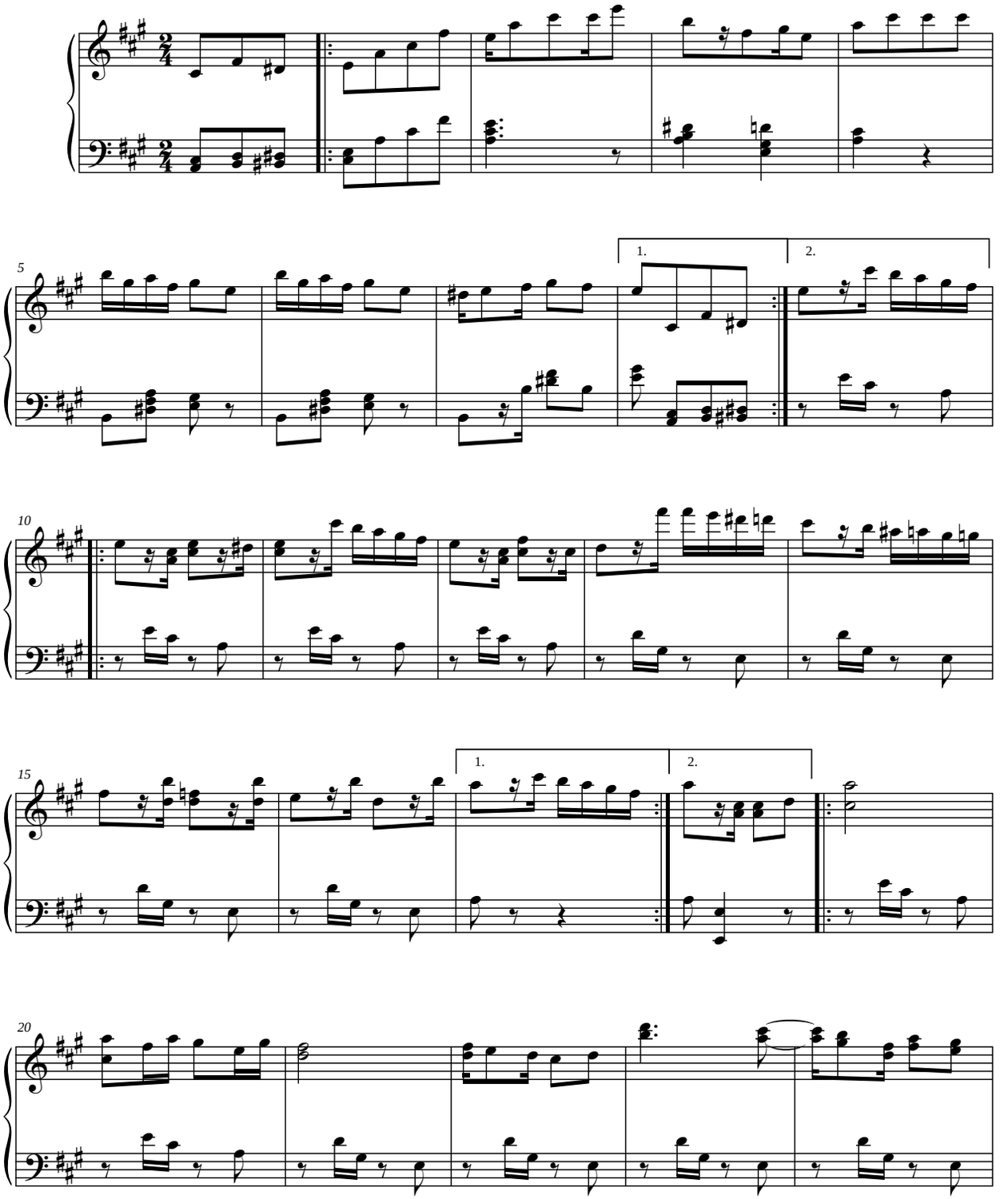


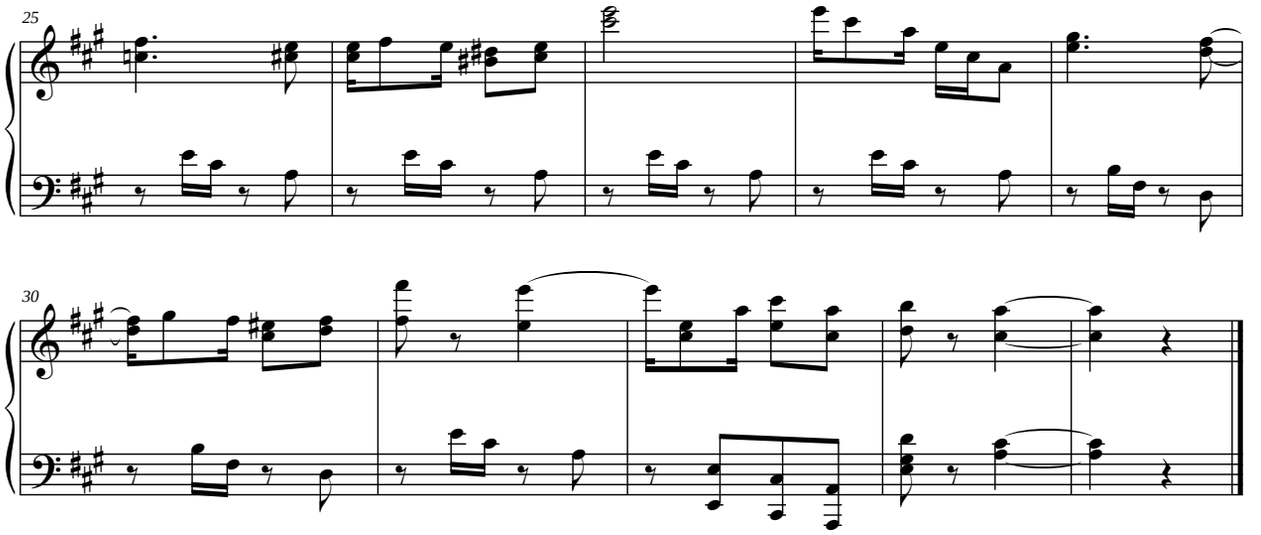

27
2.
33
39

Gioconda

Ramón Figueroa Mortales (1865-1928)

Trans.: Franchesca Perdigón



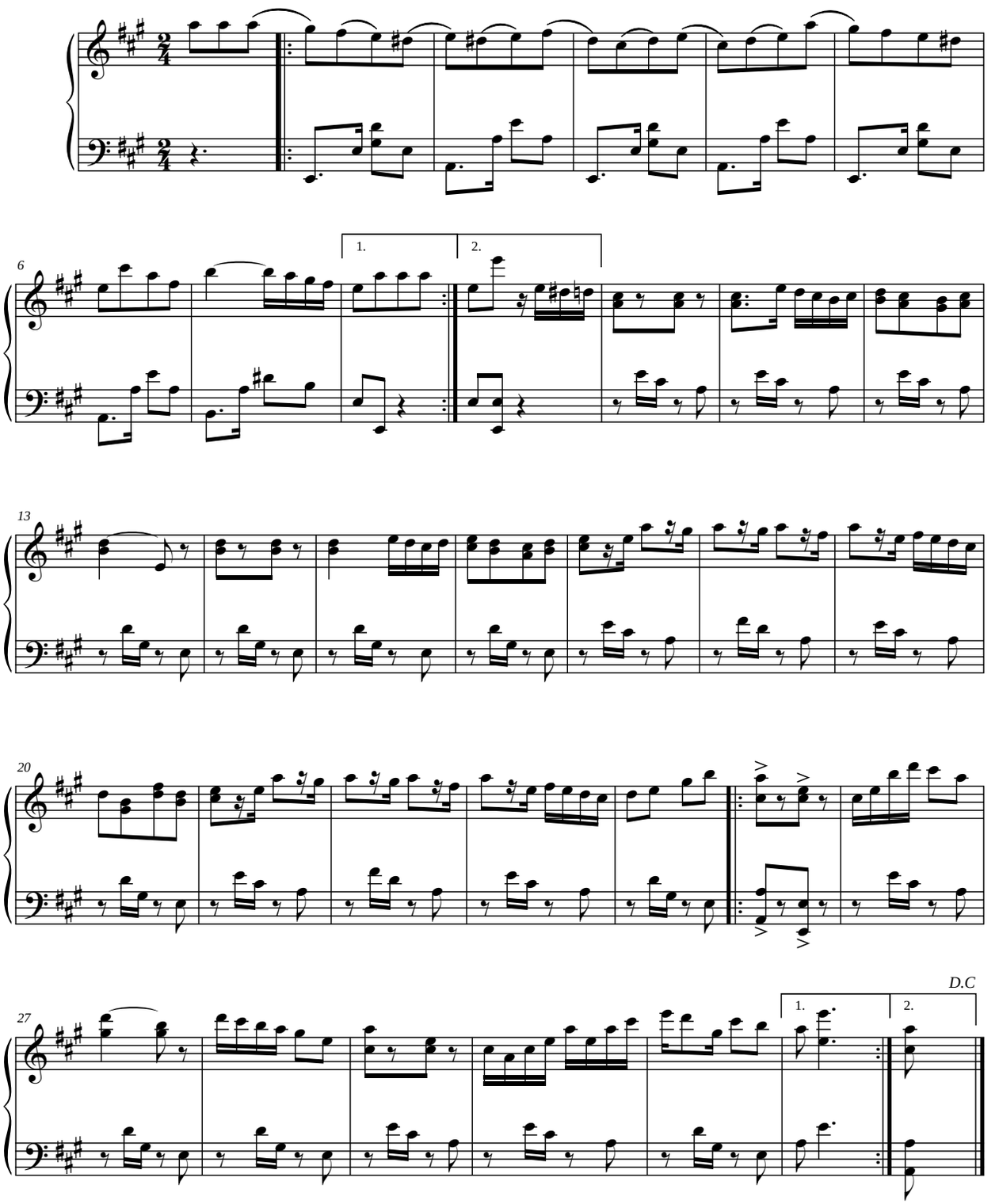

25
30

Los hugonotes

Danzón

Ramón Figueroa Morales (1865-1928)

Trans.: Franchesca Perdigón

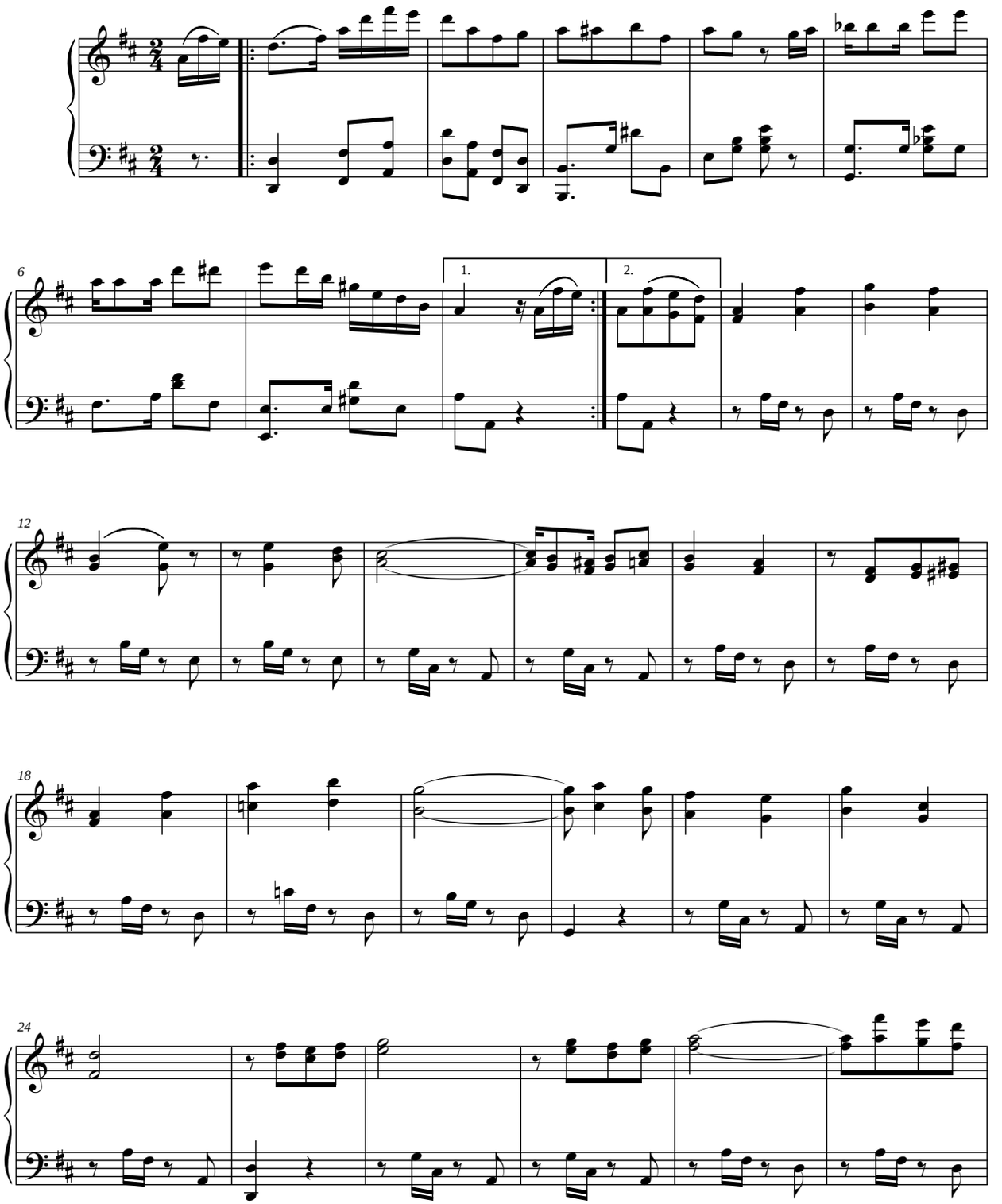


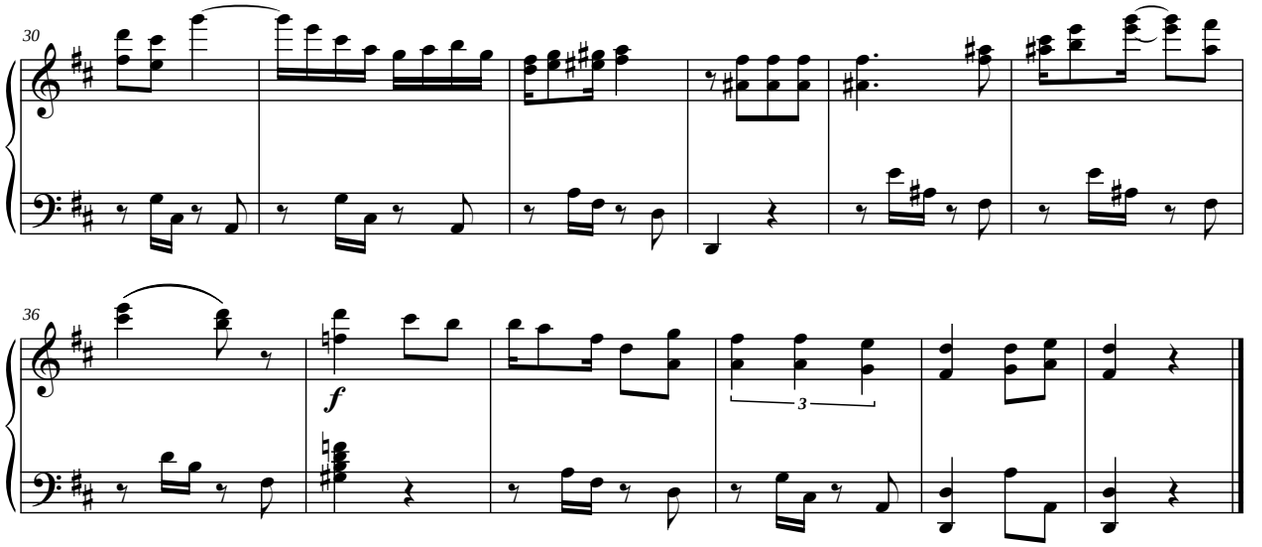
Mis ilusiones

Danza

Ramón Figueroa Morales (1865-1928)

Trans.: Franchesca Perdigón



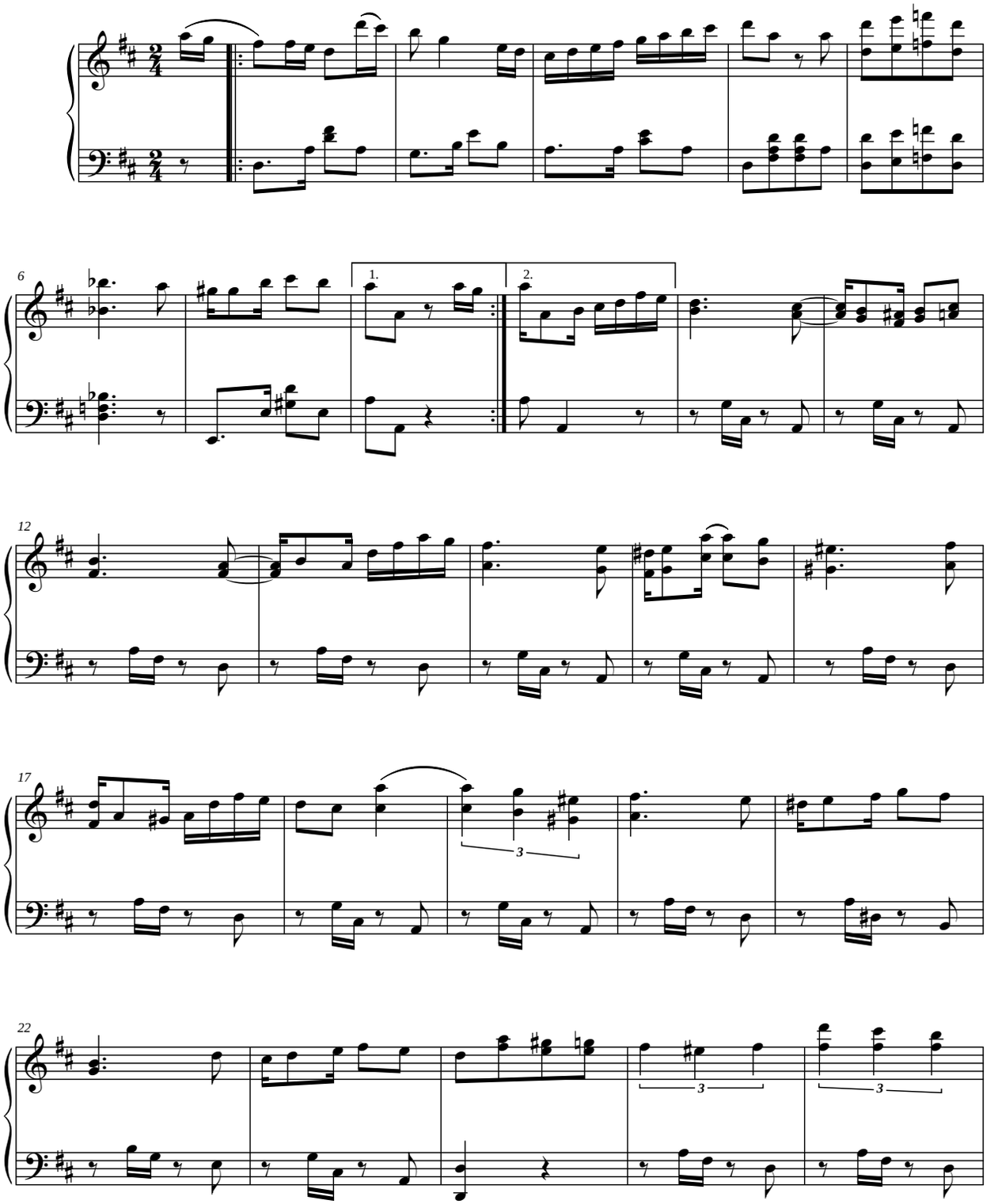

30
36
f
3

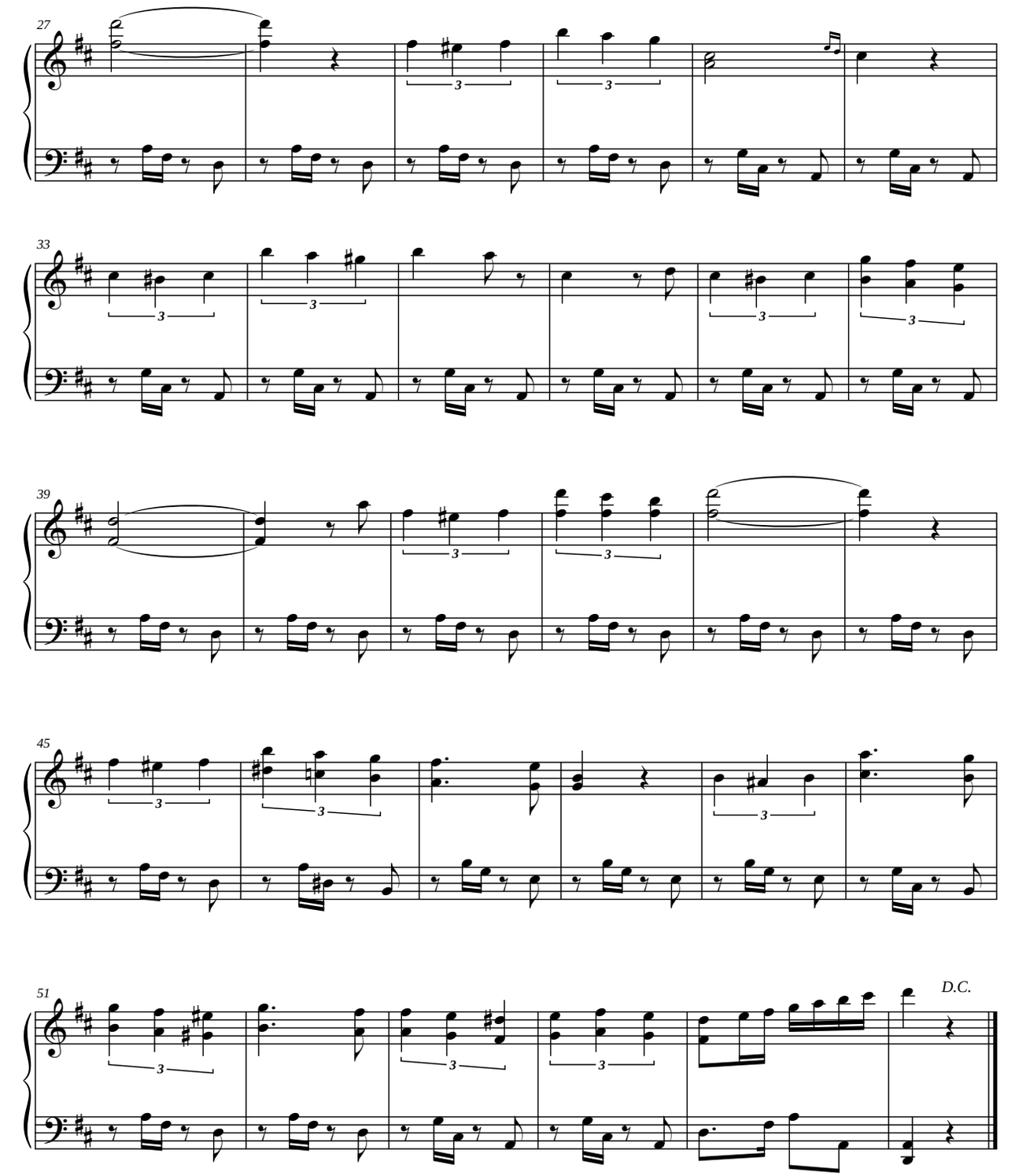
Sobre las olas

Danza

Ramón Figueroa Morales (1865-1928)

Trans.: Franchesca Perdigón




27
33
39
45
51
D.C.

PEDRO MARÍA FUENTES Y GRANDA

¡Ay! Julia

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

¡Ay! Julia / Danzón / A la simpática Julia S. / por P. Mª Fuentes.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (33 cm x 27 cm).

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Aunque lleva el nombre genérico de danzón, su estructura corresponde con la de una danza.

Notas

--Los compases 19 y 20 fueron escritos en la altura real, eliminándose el signo de octava alta por considerarse innecesario.

Gratitud

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Gratitud / Danza / á mi amigo Raimundo Valenzuela / por Pedro Mª Fuentes.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31 cm).

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. La dedicatoria habla a favor de una composición realizada en La Habana.

Notas

--MD, 17, *mi-sol*: La articulación como en el compás anterior.

Ilusiones

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Ilusiones / Danza / Dedicada a la Srta Amalia Córdova / por Pedro Mª Fuentes.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 30,5 cm).

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Al reverso se halla Sabrosita de I. D. R (piano segundo).

La dulce María

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

La dulce Maria / P. María Fuentes.

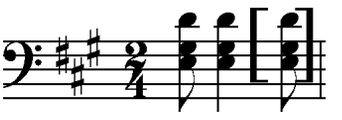
Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31,5 cm).

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Al reverso se encuentra la danza *La Rosita* atribuida a Pedro María Fuentes.

Notas

--MI, 15, *mi/sol/re*: corchea. 

La Nena

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

La Nena / Danza / a la Sra Dª Carmen del Valle / por Pedro Mª Fuentes.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31 cm).

Comentario

La partitura posee varios signos de expresión, articulación y dinámica lo que habla a favor de una concepción netamente pianística y no un arreglo. Existen dos copias de la misma obra, solo difieren en algunos signos de dinámica. En esta edición se llegó a un consenso entre ambas versiones. De este modo en los tres últimos compases puede escogerse uno u otro matiz indicado. Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

La Reglita

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

La Reglita / Danza / Dedicada a la Sra Dª Regla Garcia de Hiques / Pedro M. Fuentes.

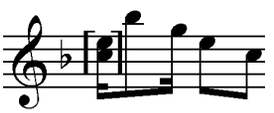
Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 30,5 cm).

Comentario

Al reverso se encuentra *Quién eres tú* del mismo autor. Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Notas

--MD, 20: *do/mi*. 

--MI, 20: *sol/do/mi*.
--En el compás 19 el *si* es becuadro en ambas manos.

La Rosita

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

La Rosita.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31,5 cm).

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba*

y del Museo Bacardí de Pablo Hernández Balaguer. Al reverso se encuentra La Dulce María de Pedro María Fuentes.

Notas

--Se incluyeron como alteración el *do* sostenido en el séptimo compás de la mano izquierda.
--Se añadió la ligadura de prolongación del compás 21.

La rubia

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

La Rubia / Danza / Dedicada á la Srta Ana Peters / por P. M. Fuentes.

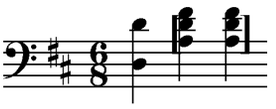
Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 30,5 cm).

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Al reverso se encuentra la danza *La trigueña* del propio autor.

Notas

--MI, 4: *la/re/fa*. 

La trigueña

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

La Trigueña / Danza / Dedicada á la Srta. Carmen Perez / por Pedro M. Fuentes.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 30,5 cm).

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Al reverso se encuentra la danza *La Rubia* del propio autor.

Las dos cubanas

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Las dos cubanas / Danzón/ A mis amigas la Sra Dª Caridad Calleja de R. y á la Srta Caridad Collazo./ por Pedro Mª. Fuentes.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (22 cm x 31,5 cm).

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Aunque lleva el nombre genérico de danzón, su estructura corresponde con la de una danza.

Los inseparables

Signatura

SBEC, FPHB, Fuentes - Pedro María, Exp. 12.

Datos en la partitura

Los inseparables/ Danza/ á mi los amigos Gaspar y Gonzalez / por Pedro M. Fuentes.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31cm).

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Al reverso se encuentra la danza *Pancho ¿suman treinta?* del propio autor.

Notas

--Solo se incluyeron algunas alteraciones que no constaban en el original.

Melancolía

Signatura

SBEC, FPHB, Fuentes - Pedro María, Exp. 5.

Datos en la partitura

Melancolía / Danza / A la Sra. Dª Caridad Calleja de Ros. / por Pedro M. Fuentes.

Característica del manuscrito

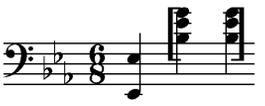
Folio manuscrito en buen estado de conservación (32,5 cm x 26 cm). Se le pegó una carátula de papel a mediados del siglo pasado.

Comentario

La obra parece autógrafa a juzgar por el trazo del nombre y apellido. La partitura posee varios signos de expresión, articulación y dinámica lo que habla a favor de una concepción netamente pianística y no un arreglo. Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí de Pablo Hernández Balaguer*.

Notas

--MI 8, dos silencios: negra.
--MI, 2, 4, 8, *si/mi/sol*: dos negras.



Misterios de un botón

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Misterio de un botón / Danza /a la Señorita Caridad Ugarte / por Pedro Mª Fuentes.

Característica del manuscrito

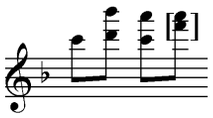
Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31,5 cm).

Comentario

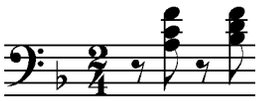
Al reverso se encuentra *Un Recuerdo* del mismo autor. Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Notas

--MD, 22, *fa/la*: corchea.



--MI, 22, *la/do/fa y si/re/fa*: corcheas.



Pancho, ¿suman treinta?

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Pancho ¿Suman treinta? / Danza / á mi amigo Francisco M. Ruiz / por Pedro M. Fuentes.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31 cm).

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Al reverso se encuentra la danza *Los inseparables* del propio autor.

Para ti

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Para ti / Danza / Dedicada en sus días a la Sra Doña Regla de Hiques / por P. Mª Fuentes.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 30,5 cm).

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Al reverso se halla Sabrosita de I. D. R (piano primo).

Notas

--Solo se incluyeron algunas alteraciones que no constaban en el original.

Perico, cuidado con eso

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Perico, cuidado con eso / Danzón /A mi amigo Pedro Montero y Sánchez / por Pedro Mª Fuentes.

Característica del manuscrito

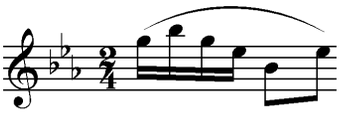
Folio manuscrito en estado inadecuado de conservación (33 cm x 27 cm).

Comentario

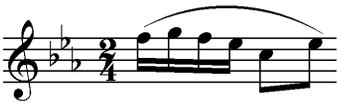
Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Aunque lleva

el nombre genérico de danzón, su estructura corresponde con la de una danza. En el original se propone otra variante para la melodía de los compases dos y cuatro.

Notas



--Se incluyeron algunas alteraciones que no constaban en el original.



--Variante en la melodía correspondiente al compás 2.
--Variante en la melodía correspondiente al compás 4.

Quién eres tú

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Quien eres tú / Danza /Dedicada a mi amigo y discípulo Dn José Ledon / por P. Mª Fuentes.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 30,5 cm).

Comentario

Al reverso se encuentra *La Reglita* del mismo autor. Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Notas

--Todas las notas se escribieron en el registro real. Se eliminó la indicación de octava alta por considerarse innecesario.

¿Será verdad Margarita?

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

¿Será verdad Margarita? / Dedicado a la señorita Margarita Anza / Danza / por Pedro M. Fuentes.

Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en estado inadecuado de conservación. Consta de 4 folios pegados (34 cm x 26,5 cm).

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Notas

--No presenta errores de copia. Solo fueron sustituidas las indicaciones de crescendo o diminuendo por signos de reguladores.

Un recuerdo

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Un Recuerdo / Danza / A mi primo Joaquín Villalón / por P. Mª Fuentes.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31,5 cm).

Comentario

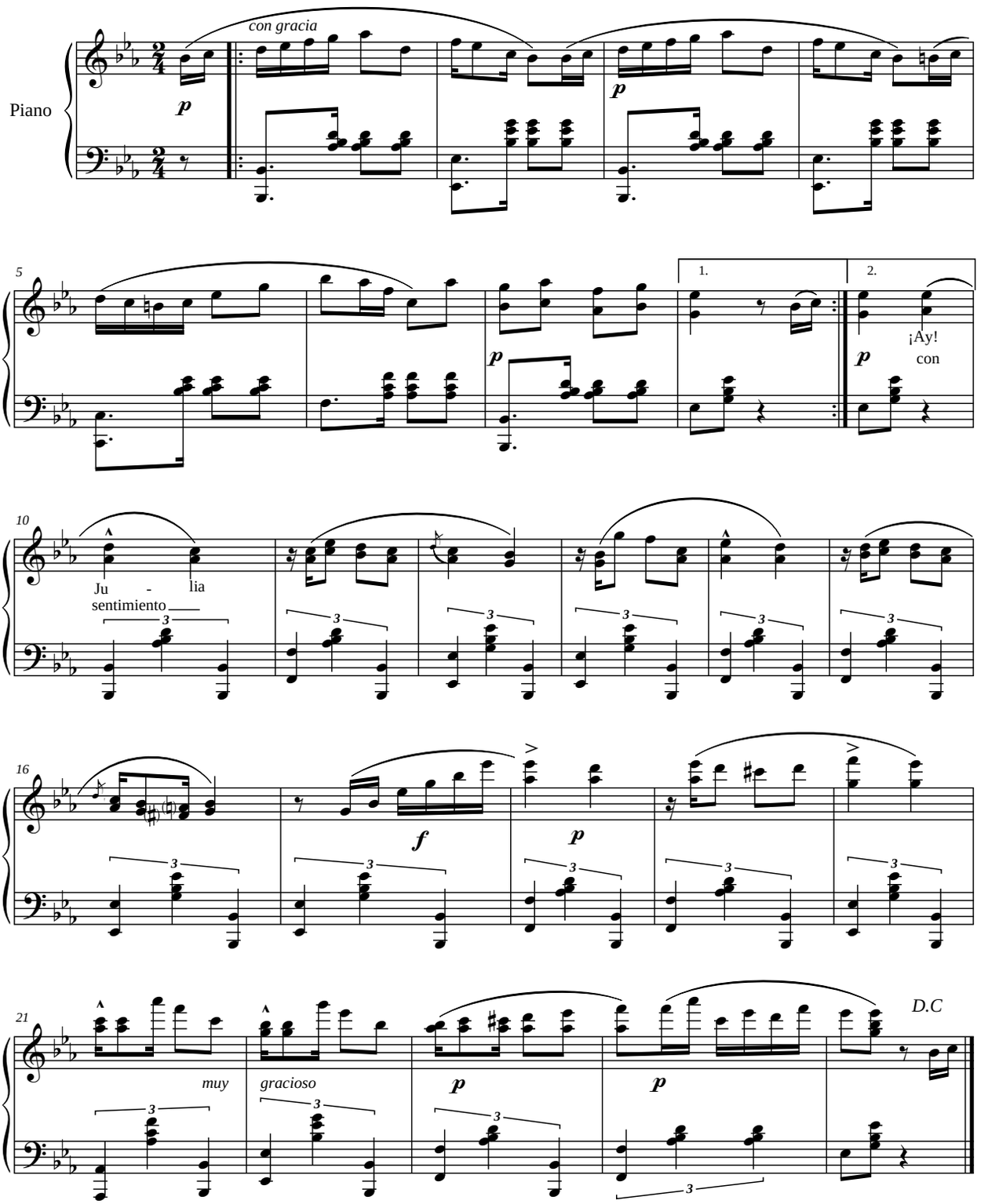
Al reverso se encuentra *Misterio de un botón* del mismo autor. Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

¡Ay! Julia

Danzón. A la simpática Julia S.

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franhesca Perdigón

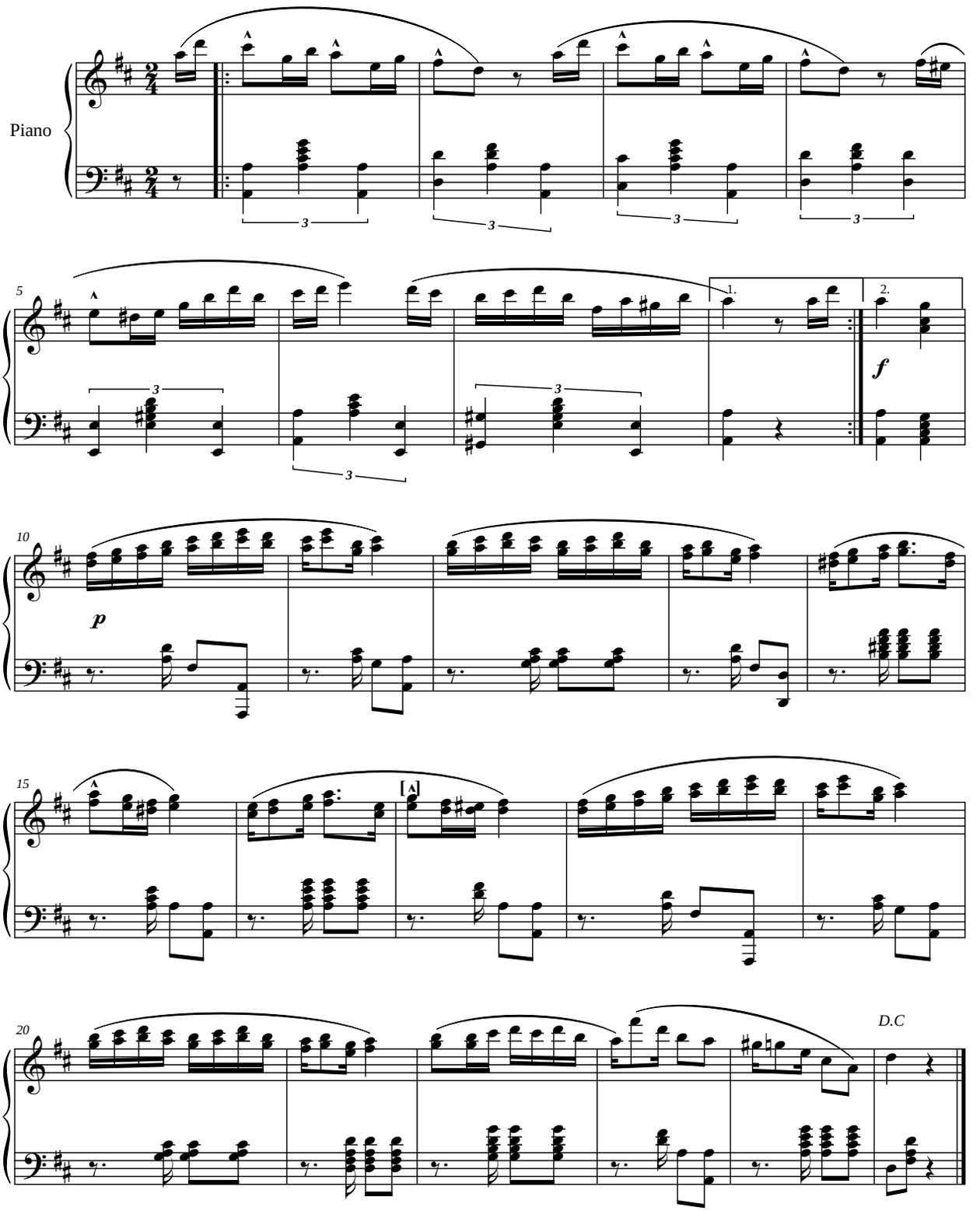


Gratitud

Danza. a mi amigo Raimundo Valenzuela

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

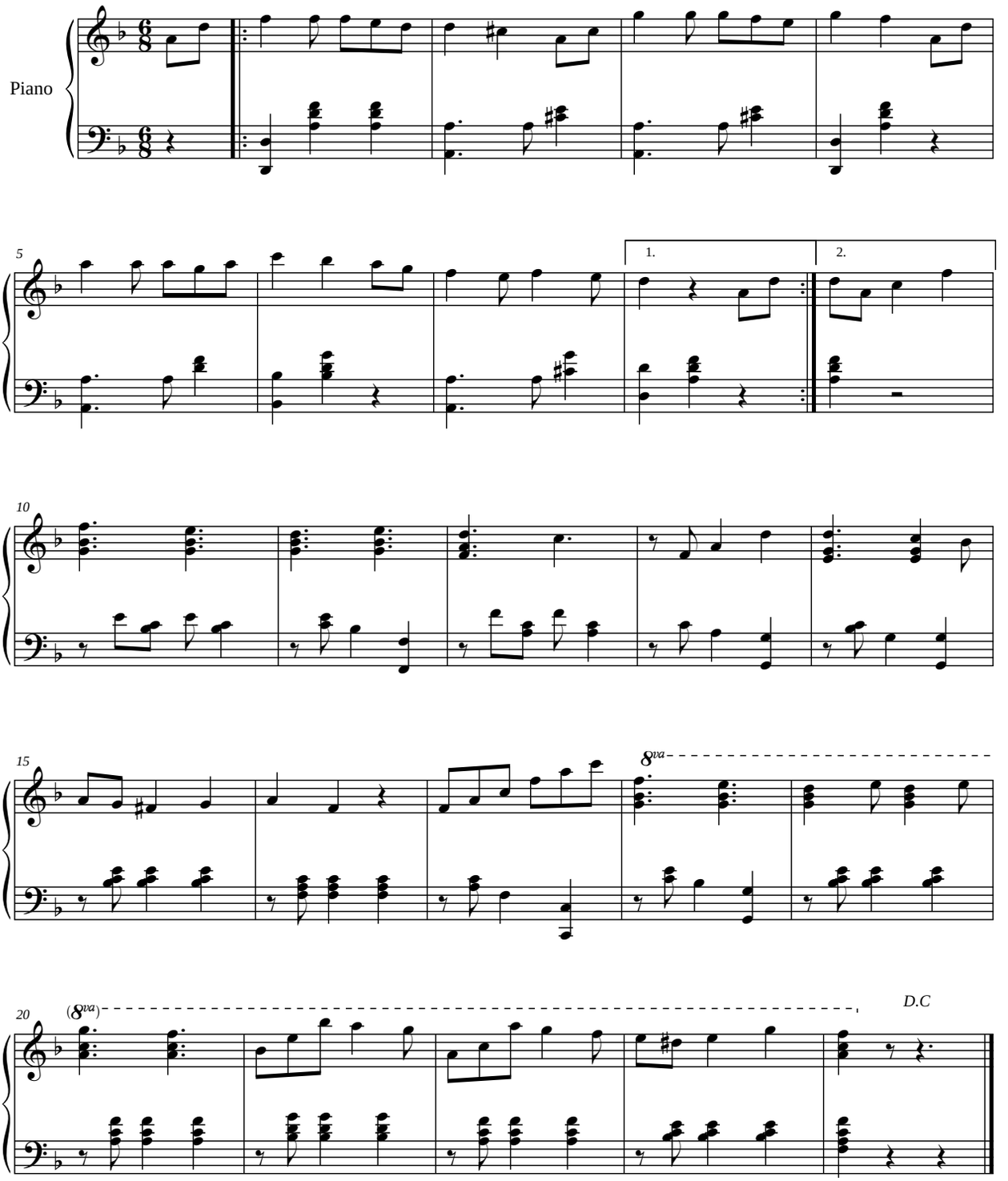


Ilusiones

Danza. Dedicada a la Srta Amalia Córdova

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

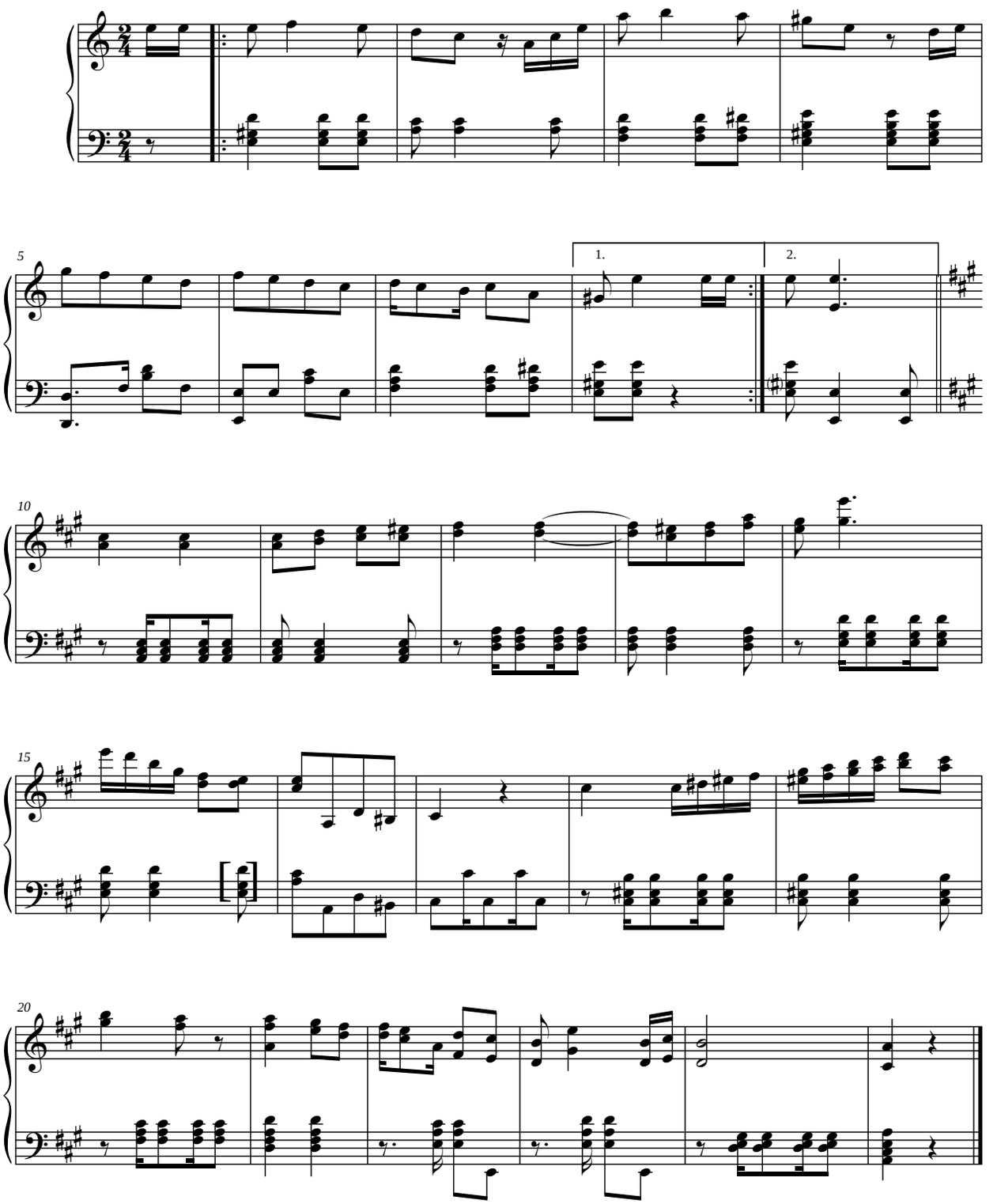
Trans.: Franchesca Perdigón



La dulce María

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

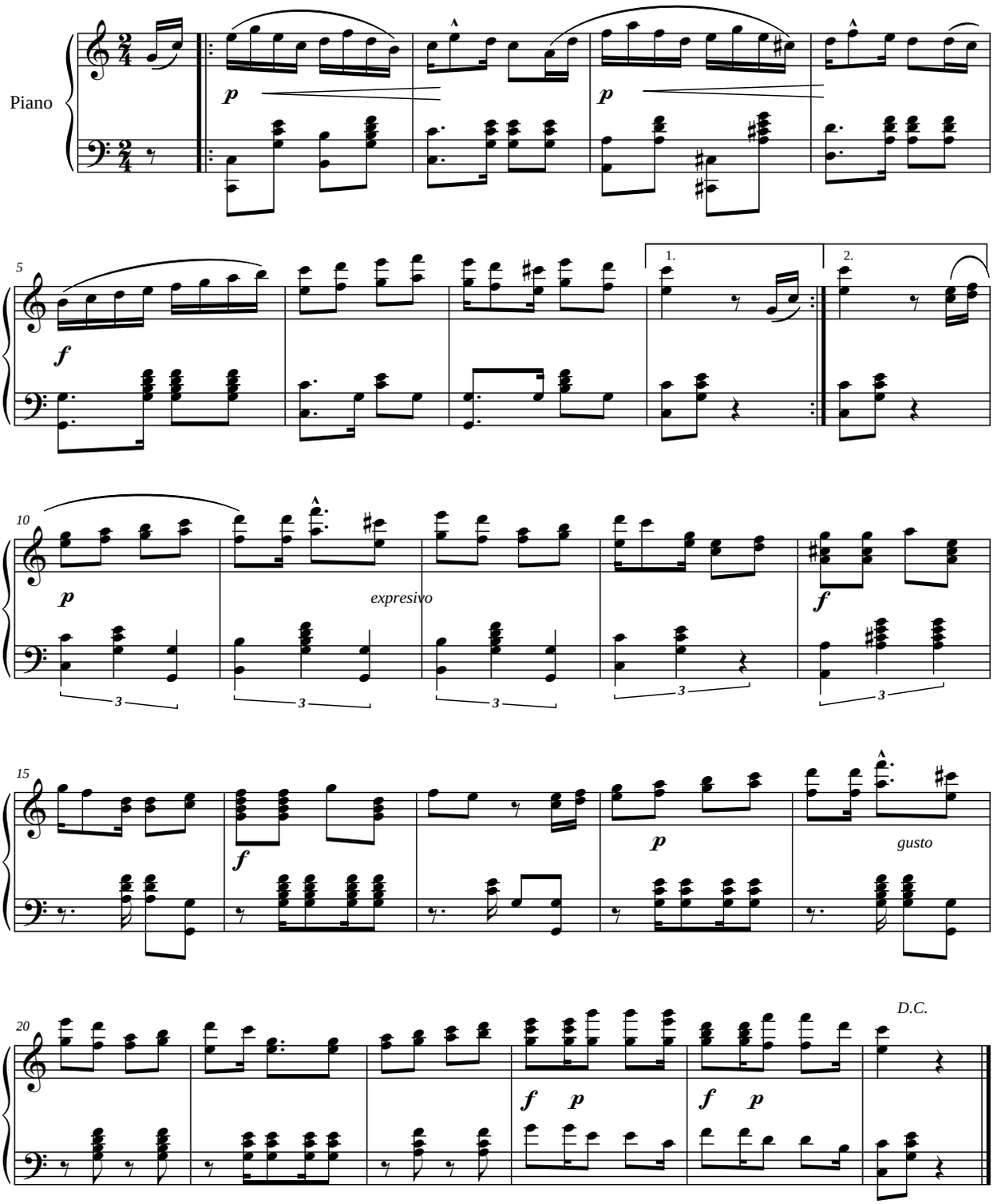


La Nena

Danza. a la Sra Doña Carmen del Valle

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

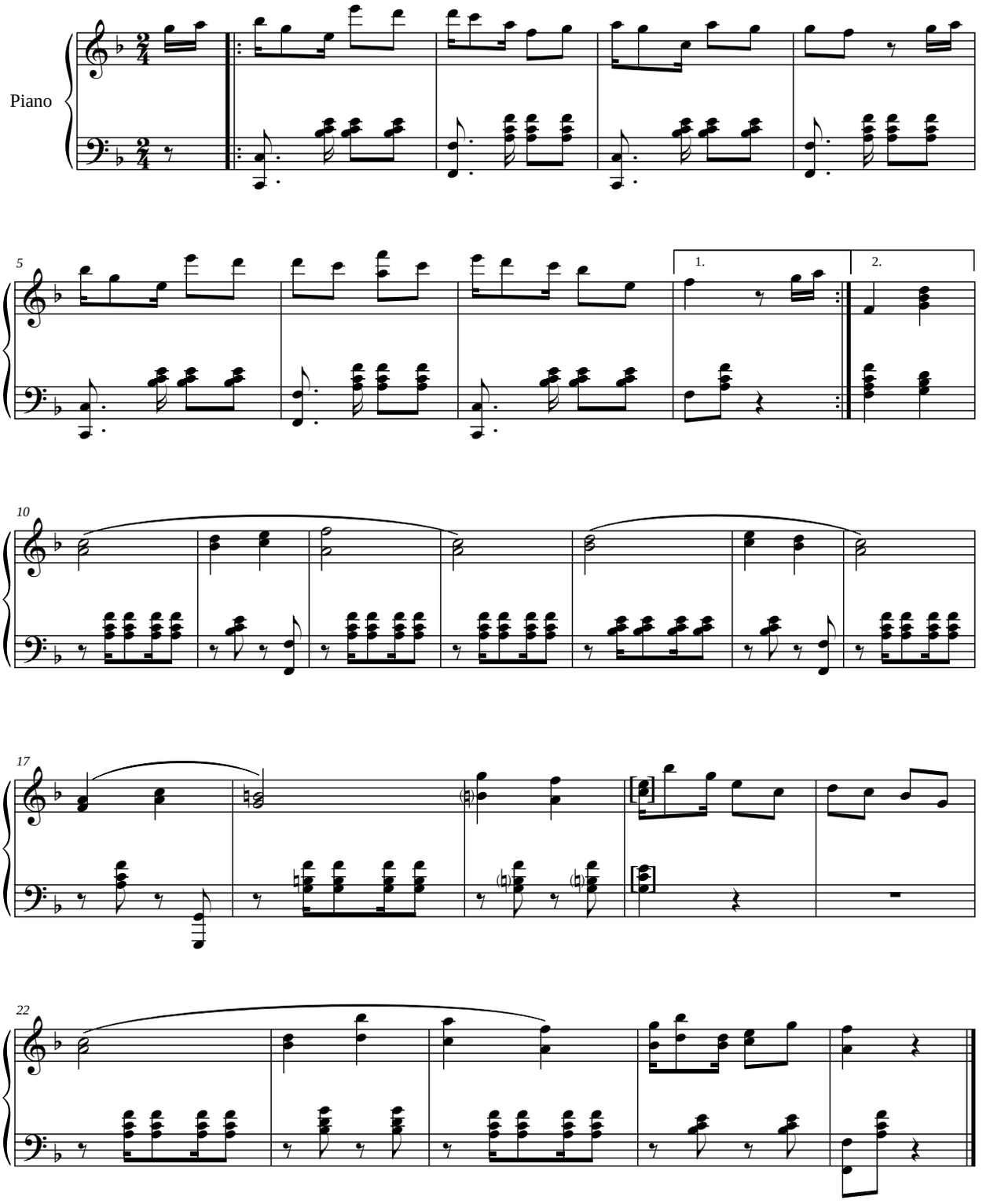


La Reglita

Danza. Dedicada a la Sra Dª Regla Garcia de Hiques

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

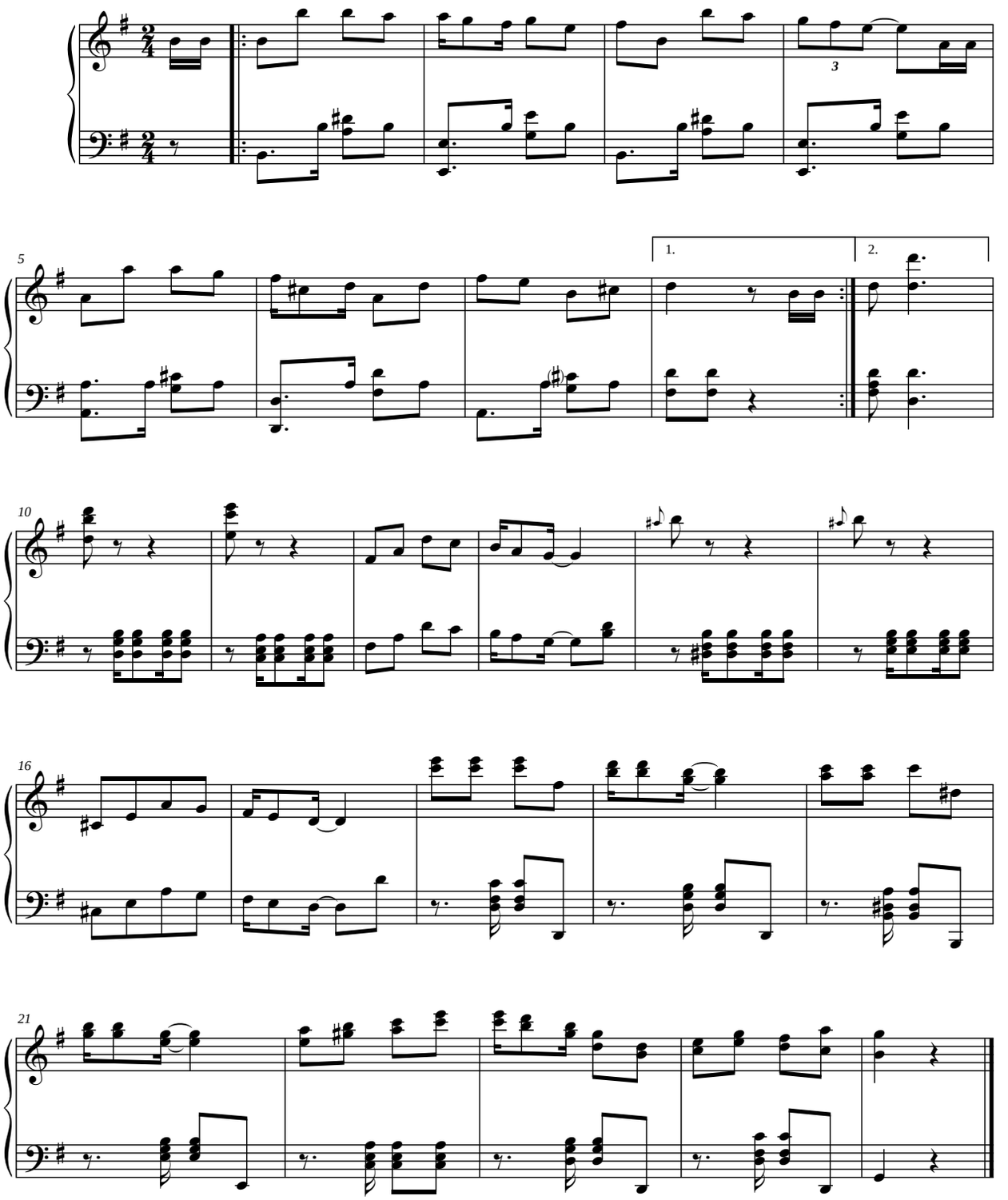
Trans.: Franchesca Perdigón



La Rosita

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

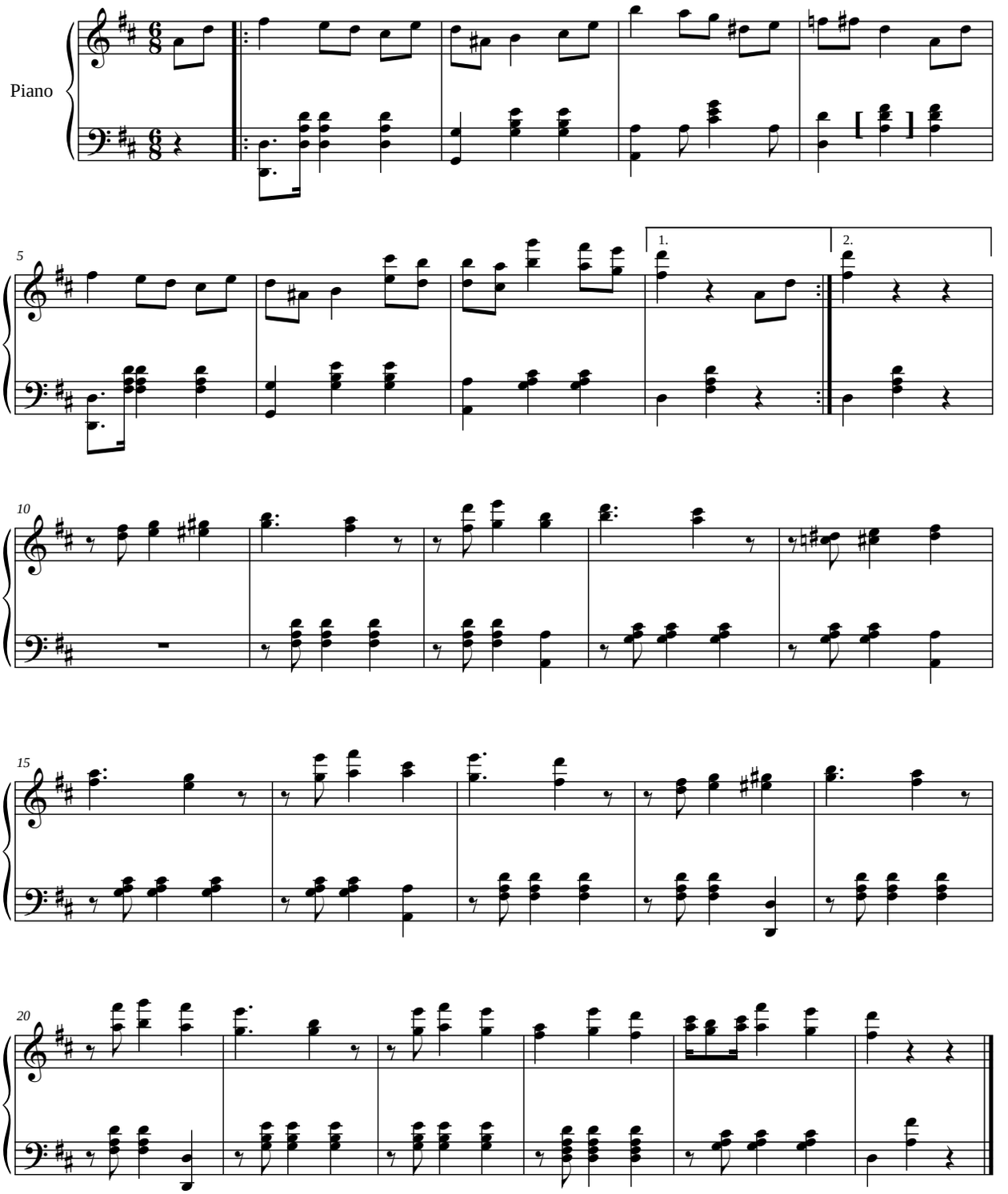


La rubia

Danza. Dedicada á la Srta Ana Peters

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

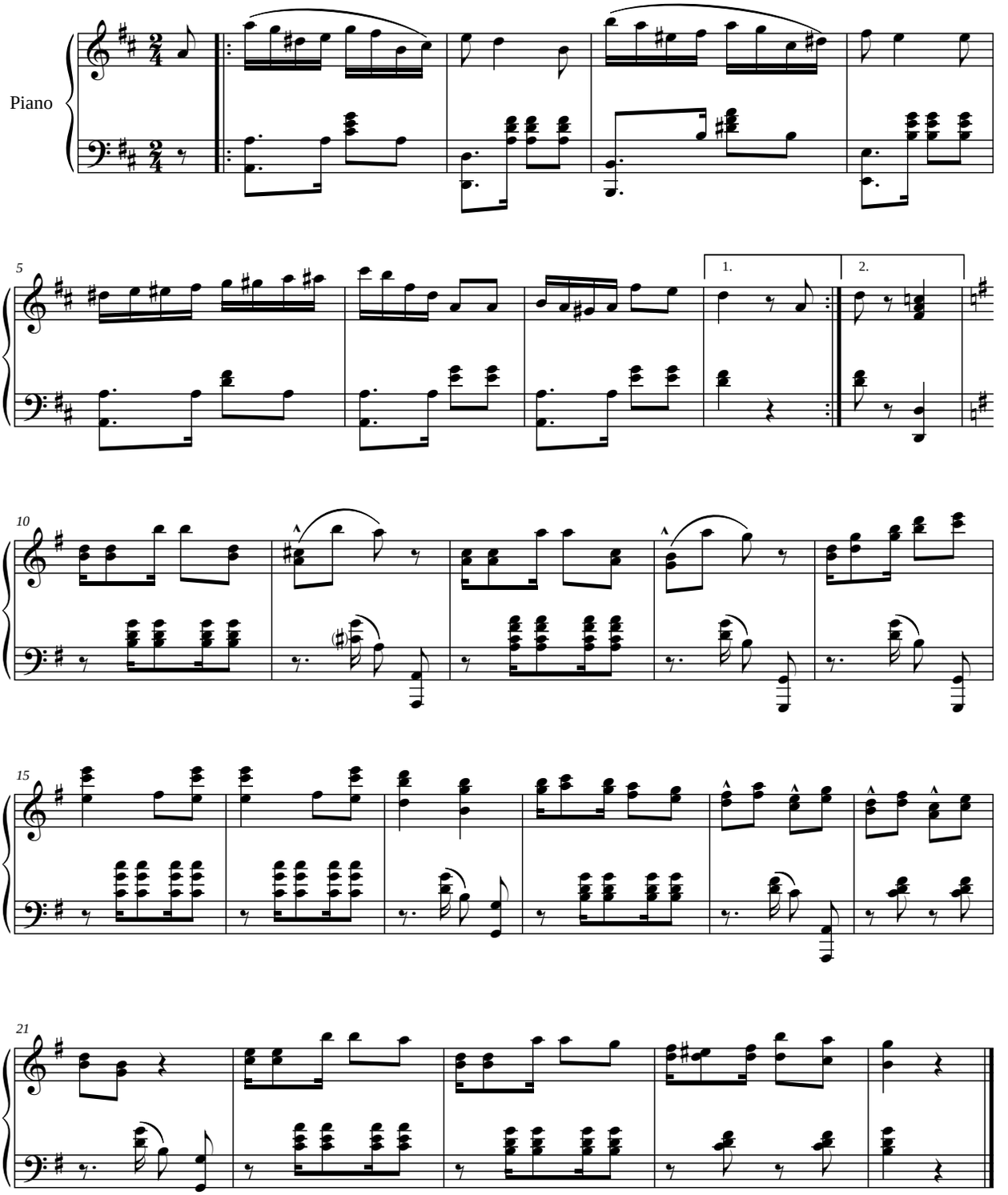


La trigueña

Danza. Dedicado a la Srta Carmen Pérez

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

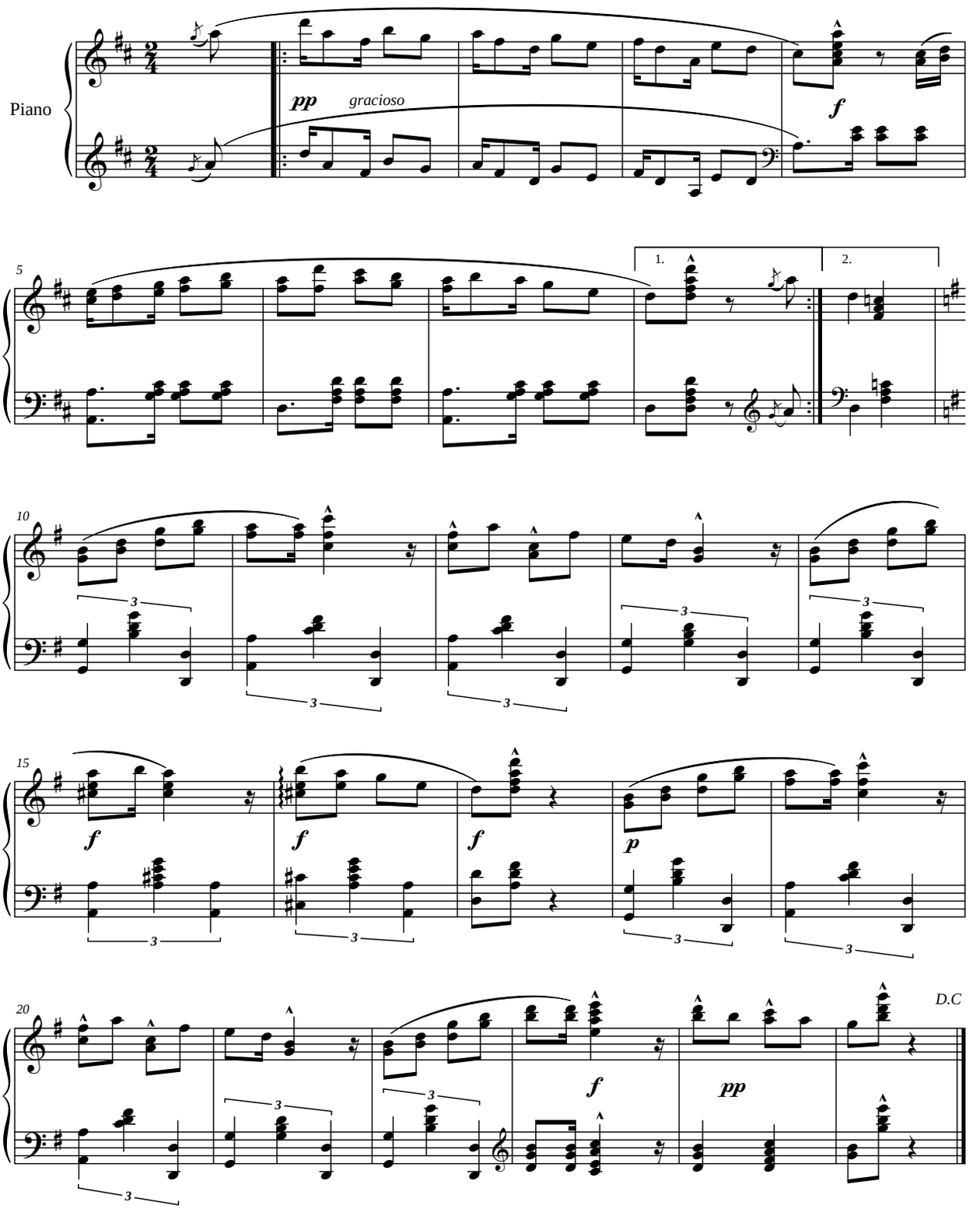


Las dos cubanas

Danzón. A mis amigas la Sra
Dª Caridad Calleja de R. y á la Srta Caridad Collazo.

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans: Franchesca Perdigón

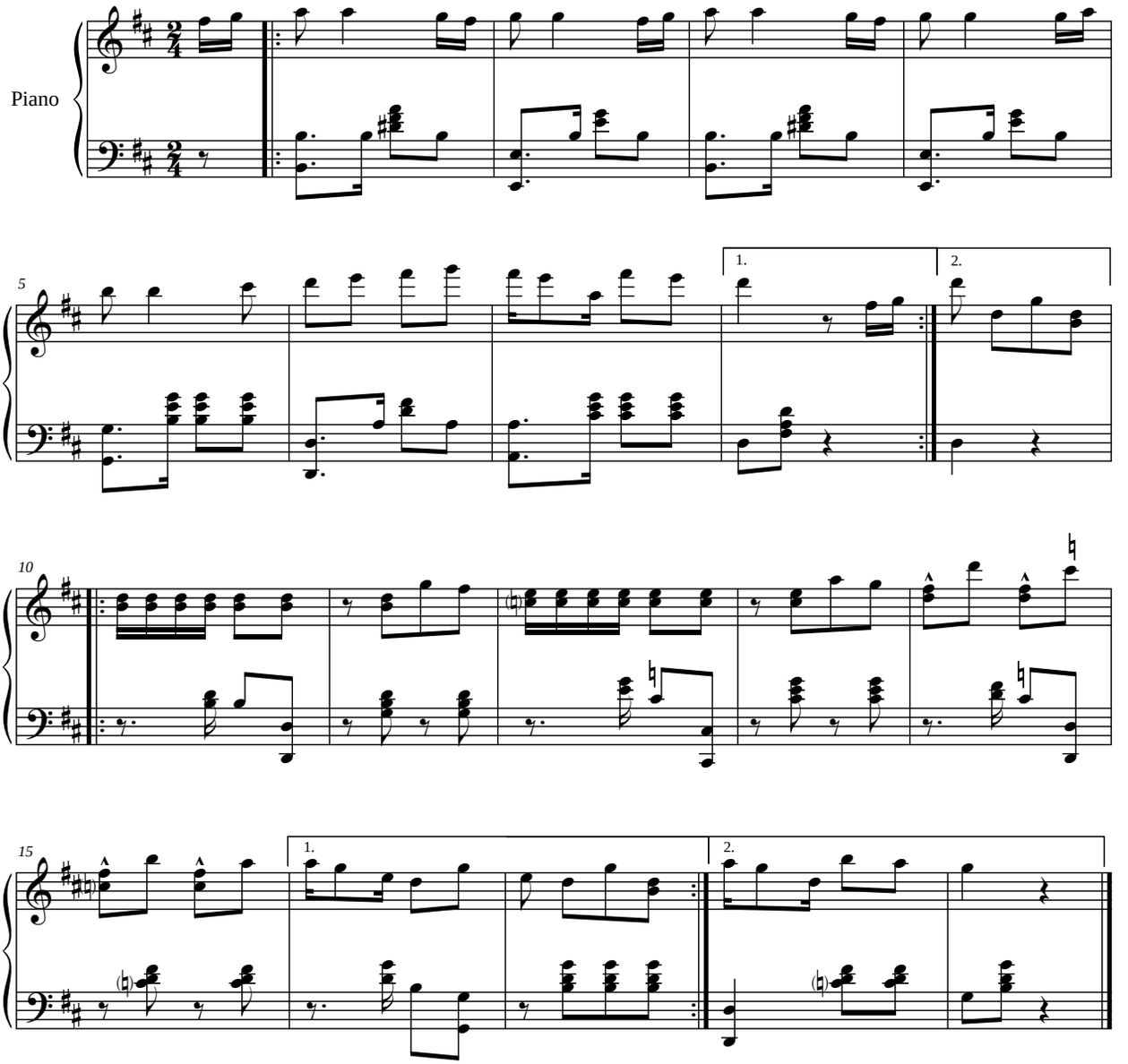


Los inseparables

Danza. A los amigos Gaspar y González

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

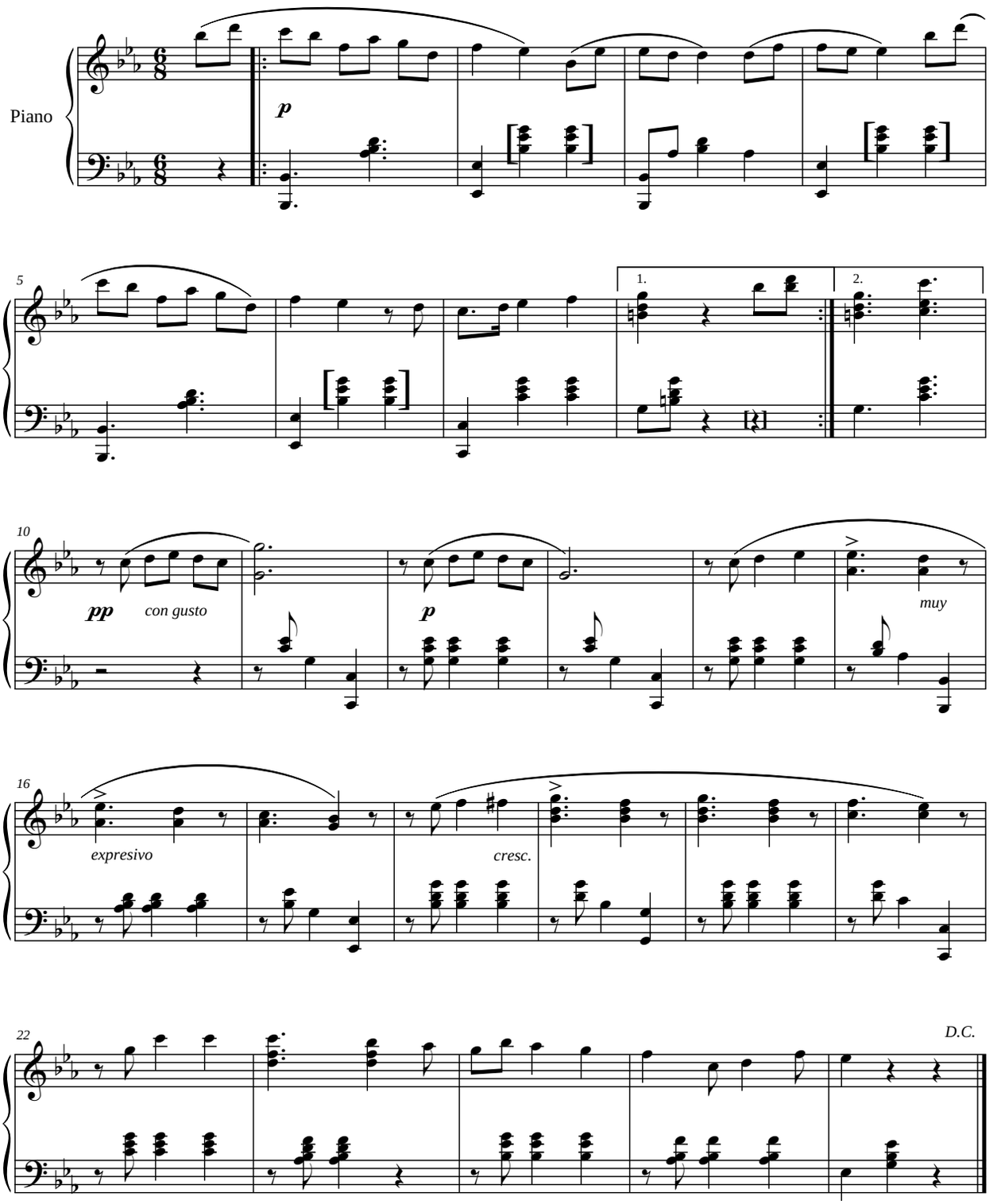


Melancolía

Danza. A la Sra Doña Caridad Calleja de Ros

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

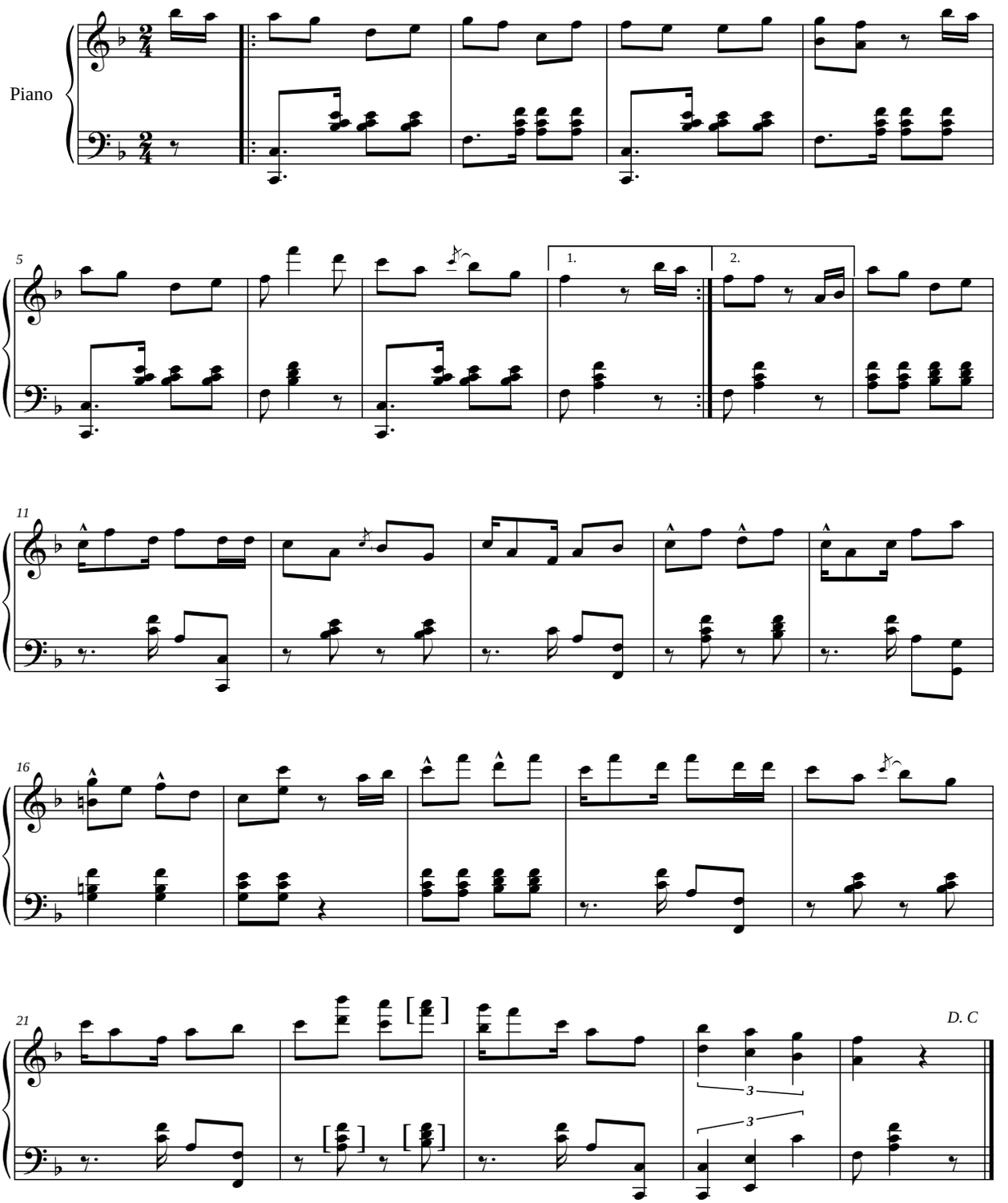


Misterio de un botón

Danza. a la Señorita Caridad Ugarte

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

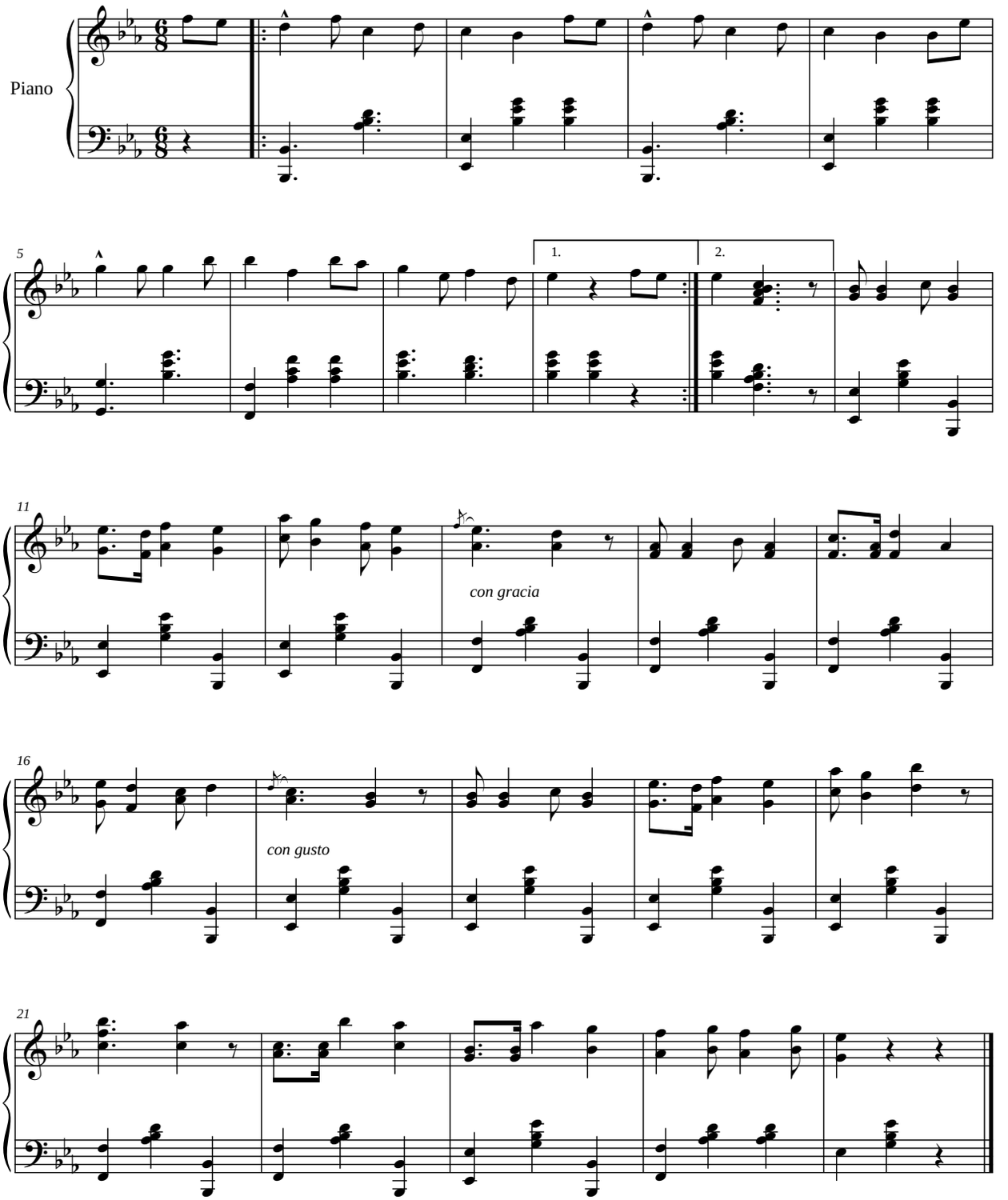


Pancho ¿suman treinta?

Danza. A mi amigo Francisco M. Ruiz

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

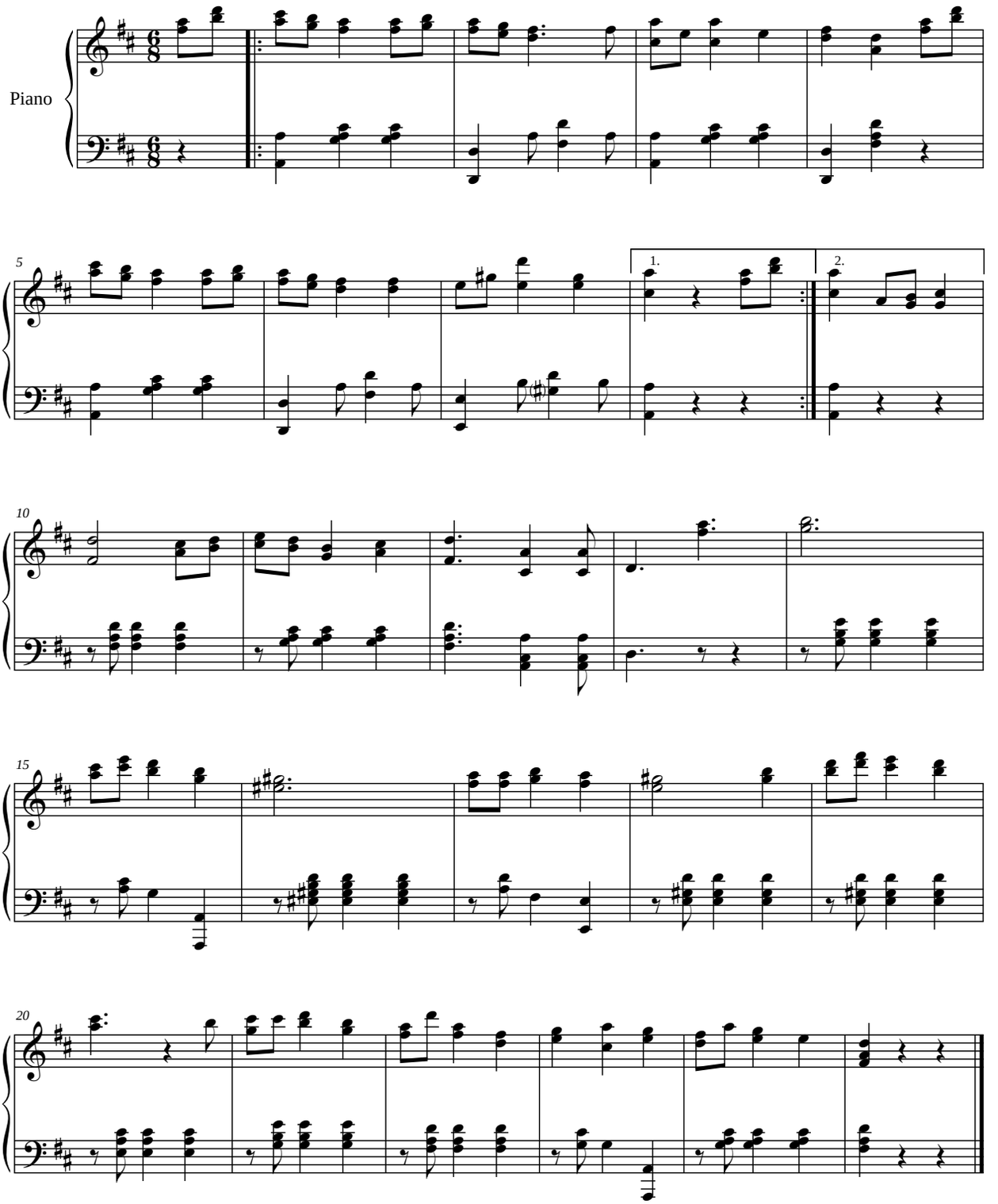


Para tí

Danza. Dedicada en sus días a la Sra Doña Regla de Hiques

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

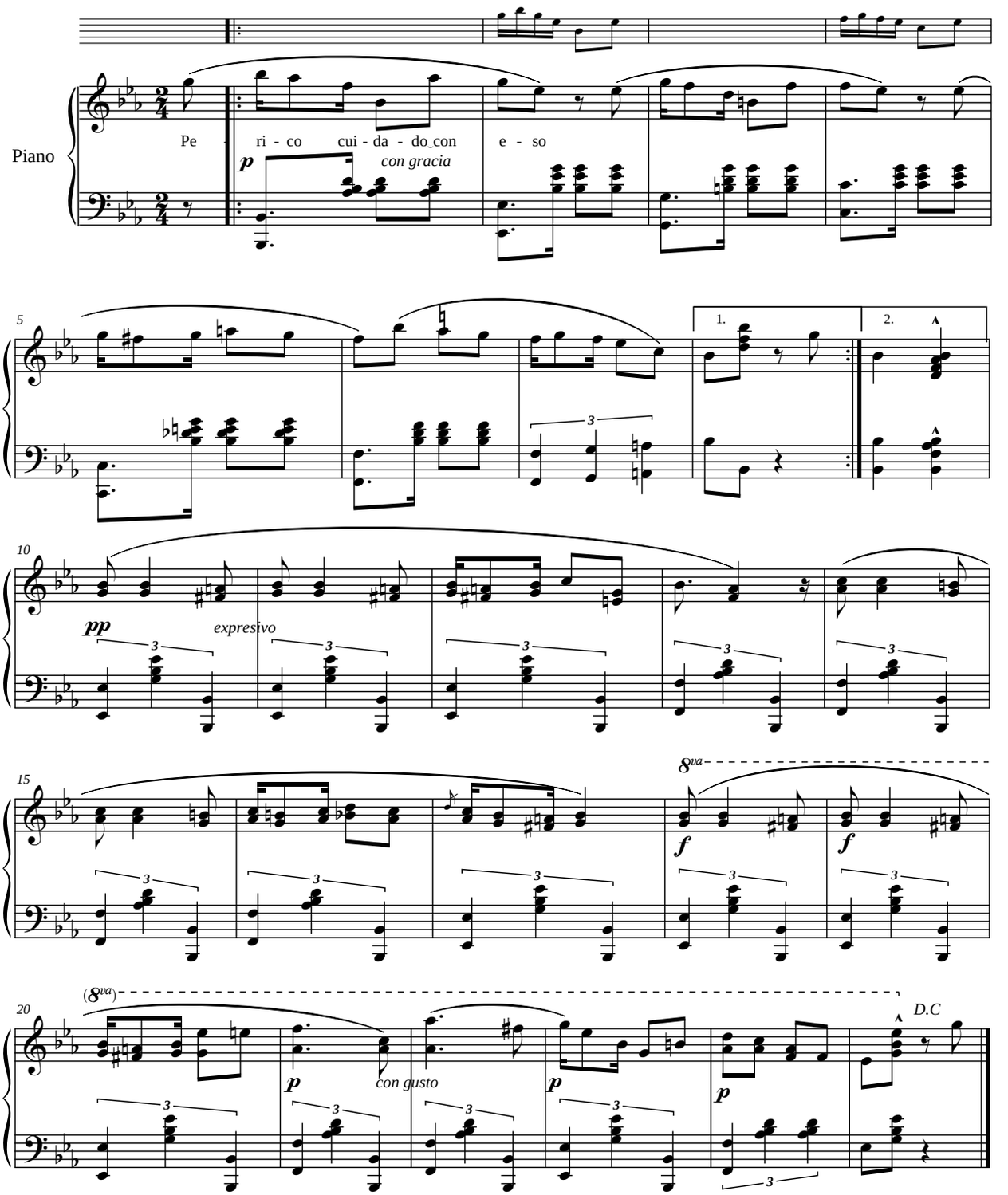


Perico, cuidado con eso

Danza. A mi amigo Pedro Montero y Sánchez

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

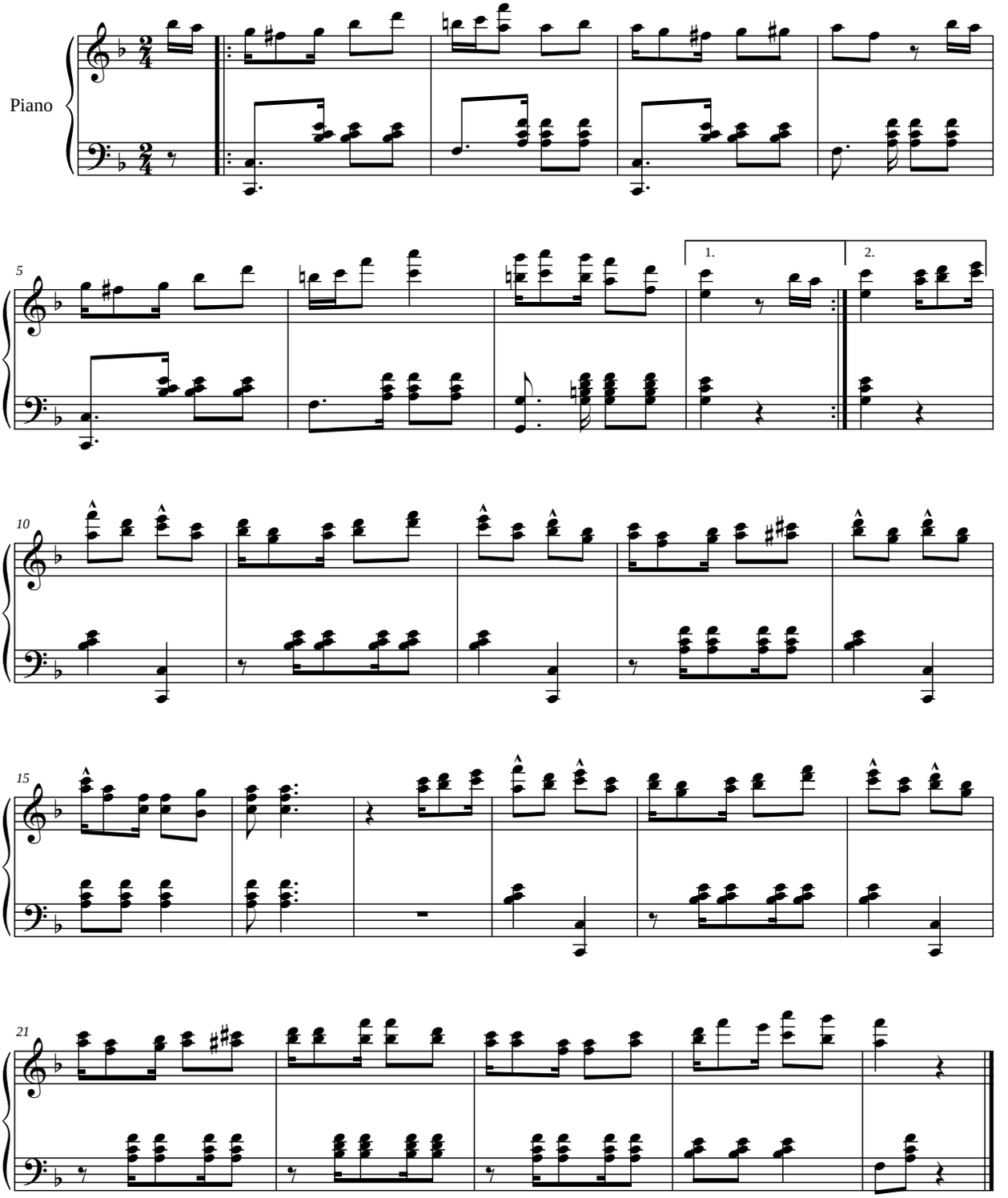


Quién eres tú

Danza. Dedicada a mi amigo y discípulo Don José Ledon

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón

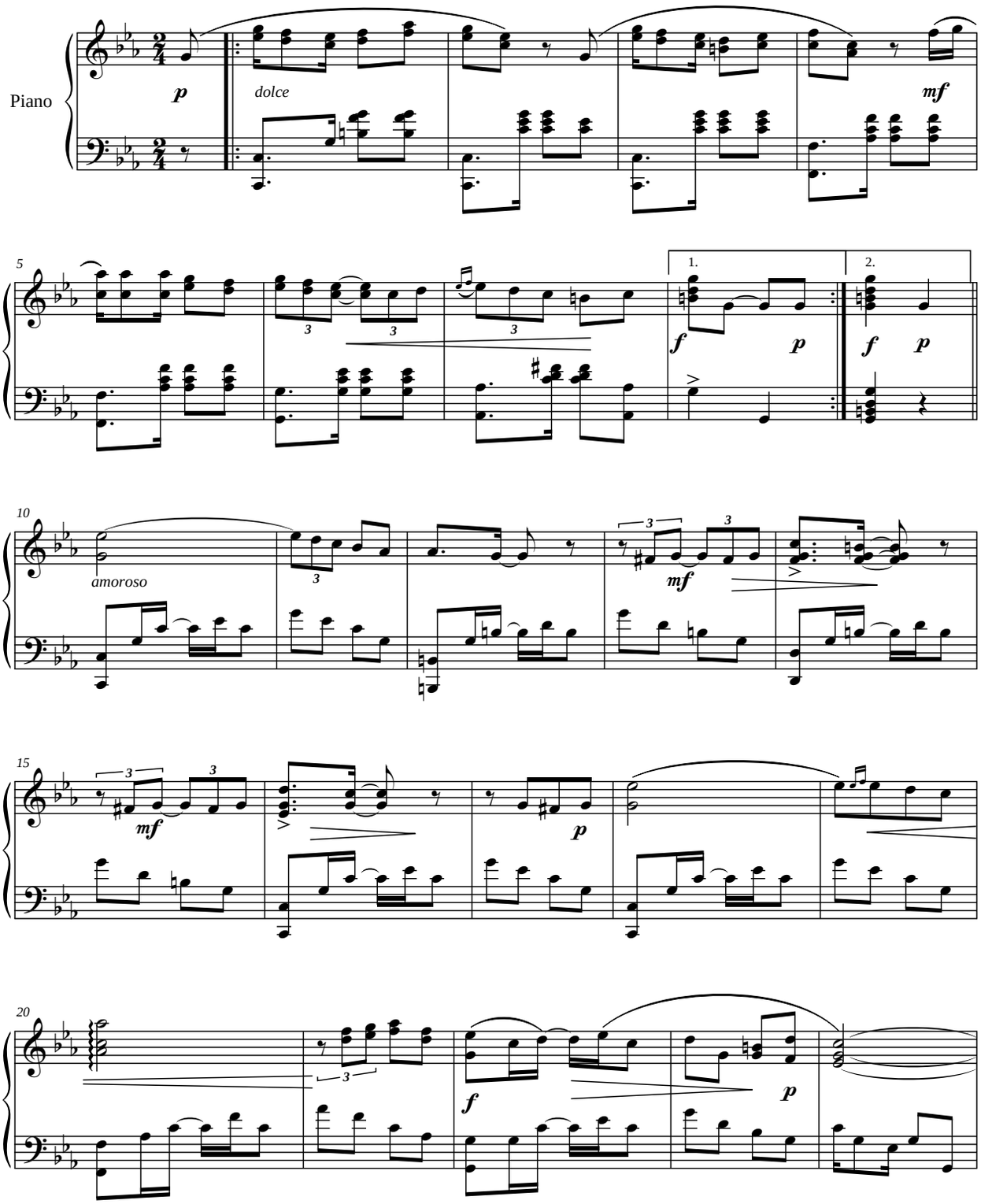


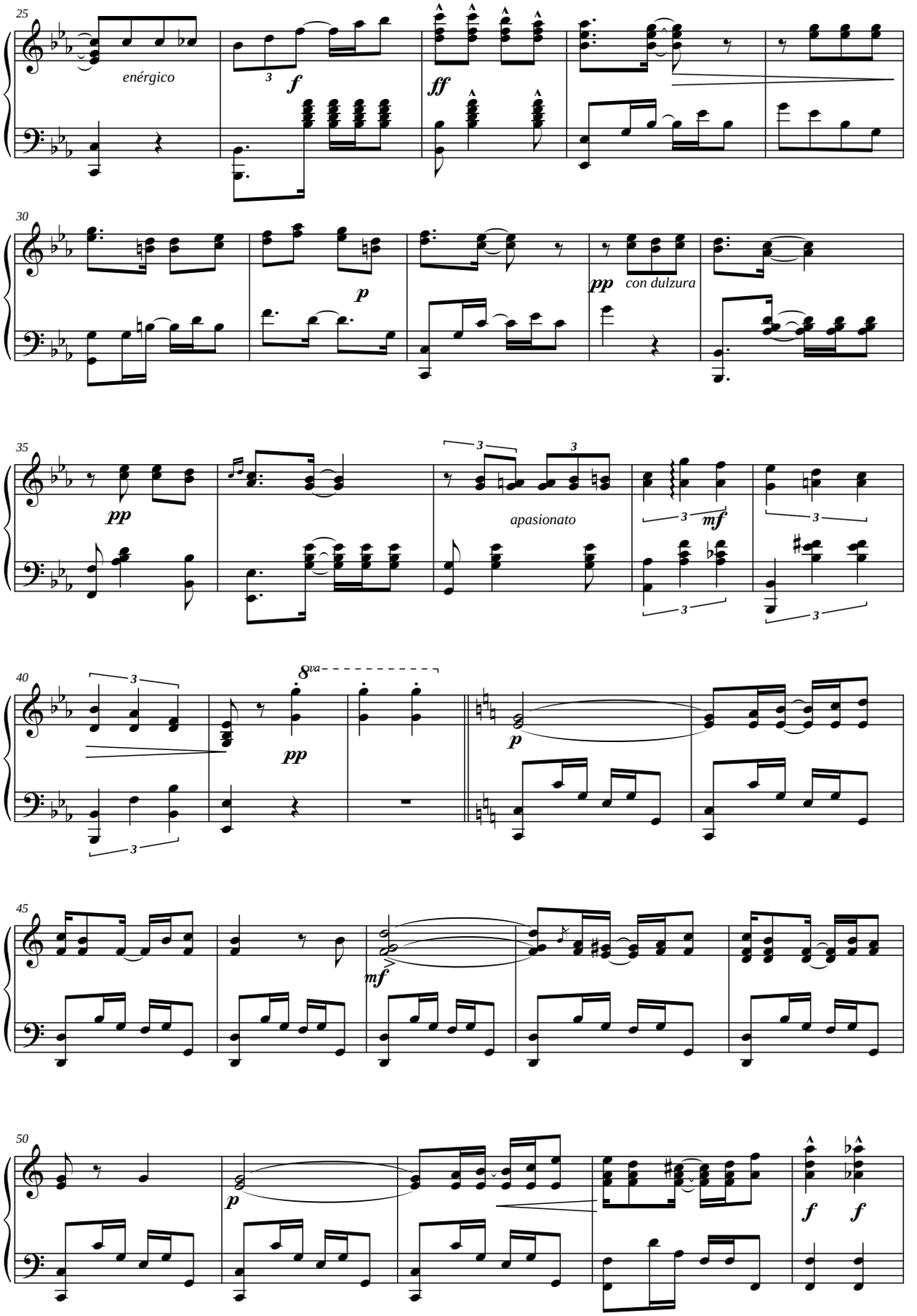
¿Será verdad Margarita?

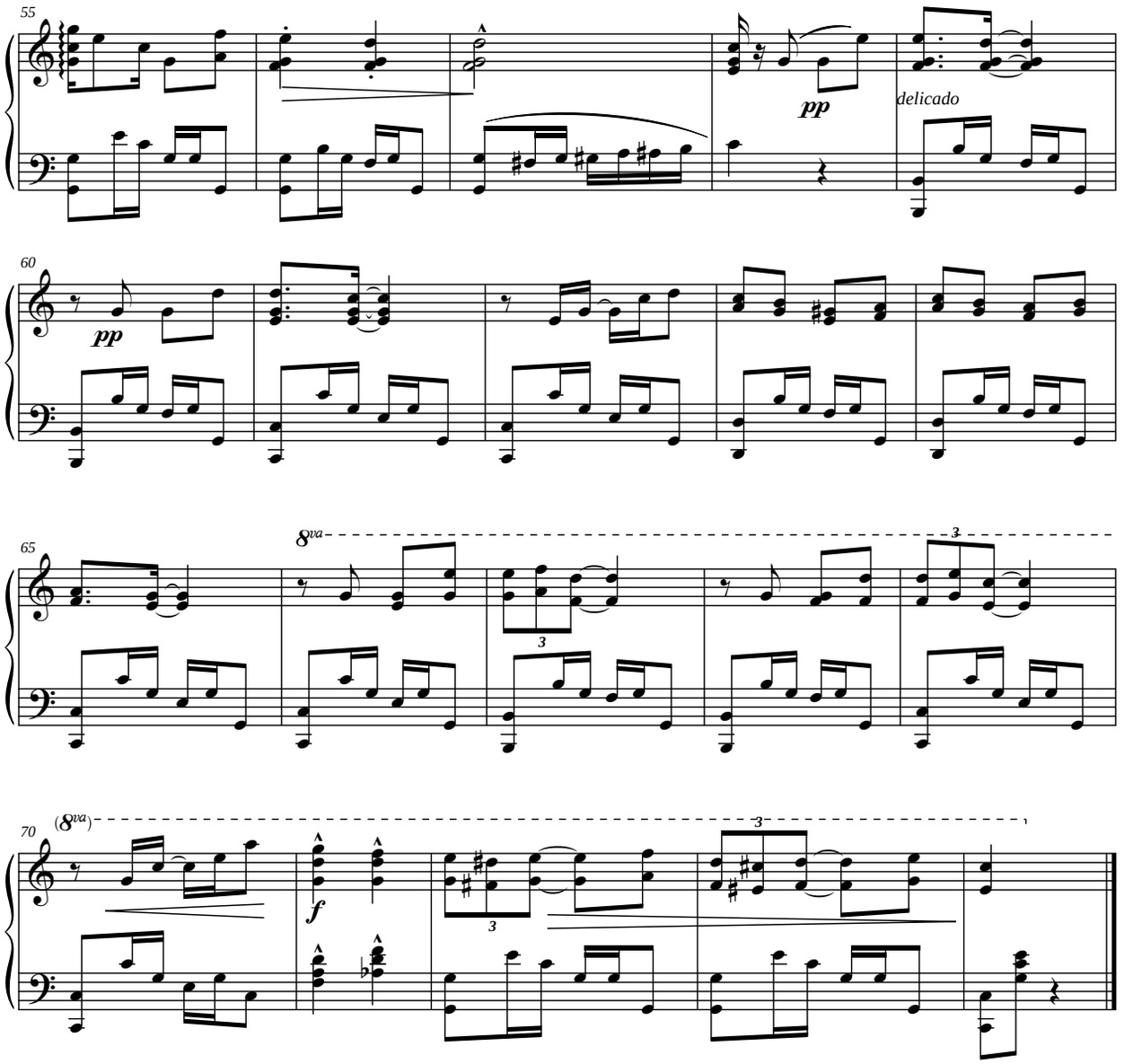
Danza. Dedicado a la señorita Margarita Anza

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón




25
enérgico
f
ff
30
p
pp
con dulzura
35
pp
apasionato
mf
40
8va
pp
p
45
mf
50
p
f
f

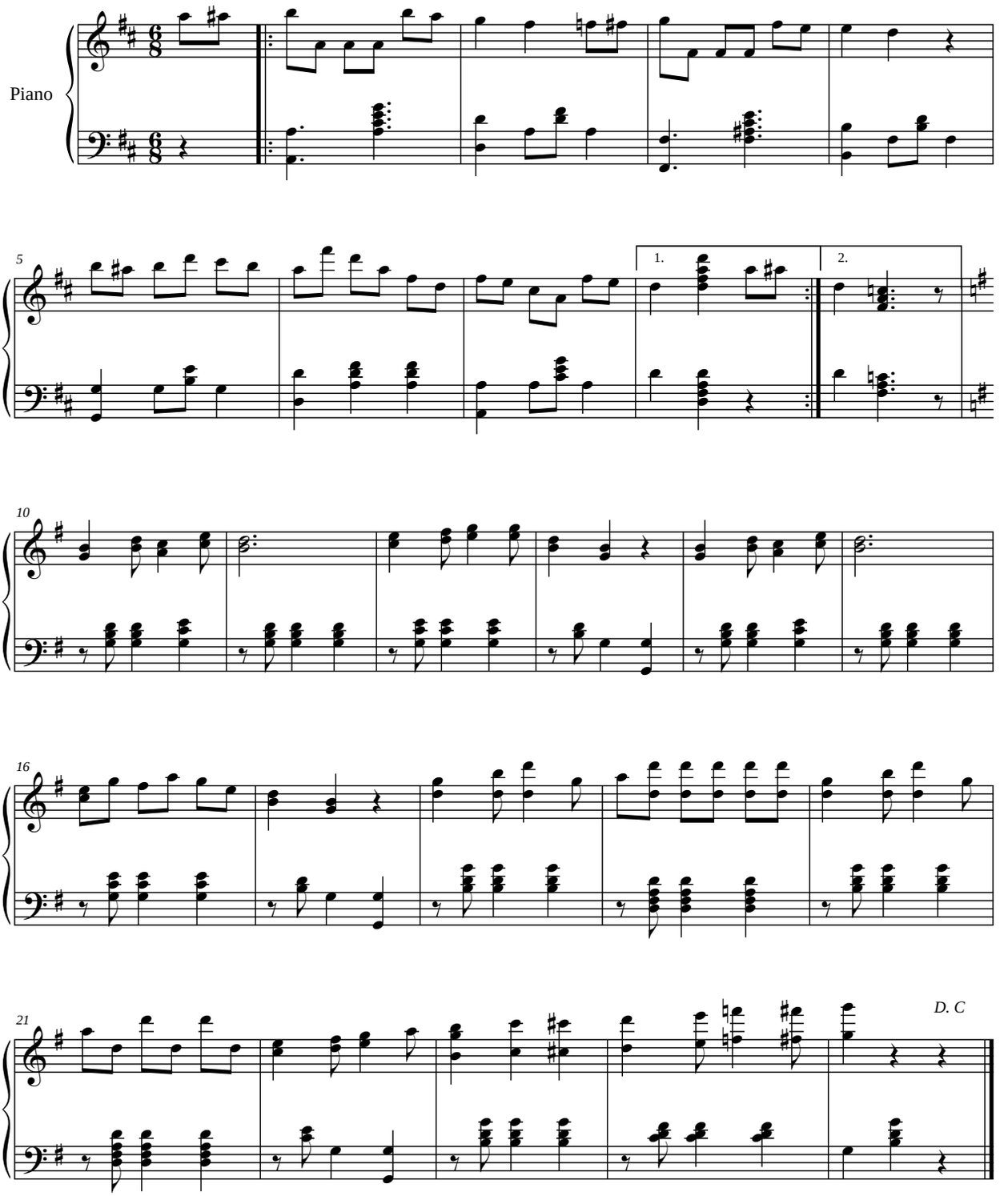

55
pp
delicado
60
pp
65
8va
3
70
(8va)
f

Un recuerdo

Danza. A mi primo Joaquín Villalón

Pedro María Fuentes y Granda (1858 - ca. 19..)

Trans.: Franchesca Perdigón



CRATILIO GUERRA SARDÁ

Cachita es la mar

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

«Cachita es la mar» por C. Guerra.

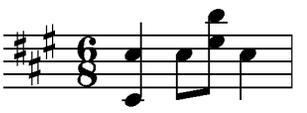
Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en buen estado de conservación (23 cm x 32 cm). Al dorso, danza *Mi dulce tormento* del mismo autor.

Comentario

La registra el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Es copia de Francisco Barthelemy.

Notas

--MI, 5, armonía de tónica como en el primer compás. 

El naranjo

Signatura

SBEC , FPHB, Guerra Sardá - Cratilio, Exp. 28.

Datos en la partitura

Danza «El Naranjo» por Cratilio Guerra. año (188).

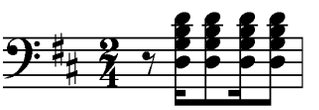
Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en buen estado de conservación (23 cm x 32 cm). Al dorso, la danza *La Belencita* del mismo autor.

Comentario

La registra el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. A un costado inferior del manuscrito ‹Copia s /g original / F. B. F / 1915.

Notas

--MI, 15, debe ser la armonía de subdominante. 

La Belencita

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

La Belencita por C. Guerra. (188).

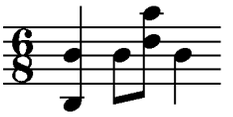
Característica del manuscrito

Partitura manuscrita (23 cm x 32 cm). Al dorso la danza *El Naranjo* del mismo autor.

Comentario

Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Notas



--MI, 1: negra-dos corcheas-negra como en los compases siguientes.
--MD, 14, *re*: negra sin puntillo.

María Pepa

Signatura

RABASF, FJIM-1466.

Datos en la partitura

Ma Pepa / Danza por Cratilio Guerra.

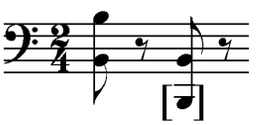
Característica del manuscrito

Dos partituras manuscritas en buen estado de conservación (23 cm x 32 cm). Uno de los documentos consta de 2 folios.

Comentario

De este compositor era conocido solo cuatro danzas, *María Pepa* fue localizada en RABASF. En el documento que consta de dos folios se encuentran las danzas *La bufa*, *La Leonor* de Lino Boza, y *El lunar de Cachita* de autor no consignado.

Notas

--MI, 16: *si*. 

Mi dulce tormento

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

«Mi dulce Tormento» por C. Guerra. (188).

Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en buen estado de conservación (23 cm x 32 cm). Al dorso, danza *Cachita es la mar* del mismo autor.

Comentario

La registra el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. A un costado inferior del manuscrito ‹Copia s / g original / F. B. F / 1915.

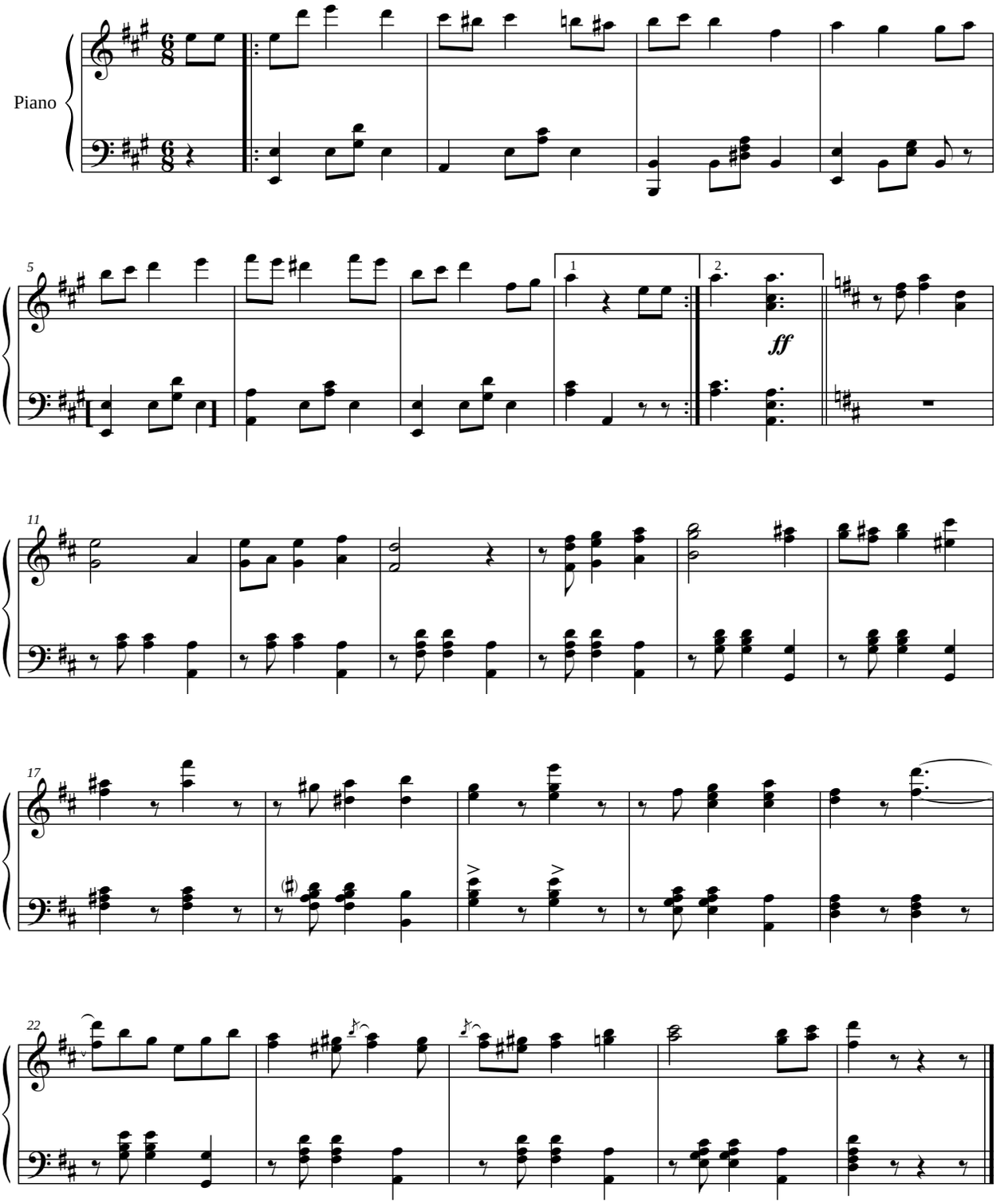
Notas

--Solo se incluyeron algunas alteraciones que no constaban en el original.

Cachita es la mar

Cratilio Guerra Sardá (1835 - †1896)

Trans.: Franchesca Perdigón

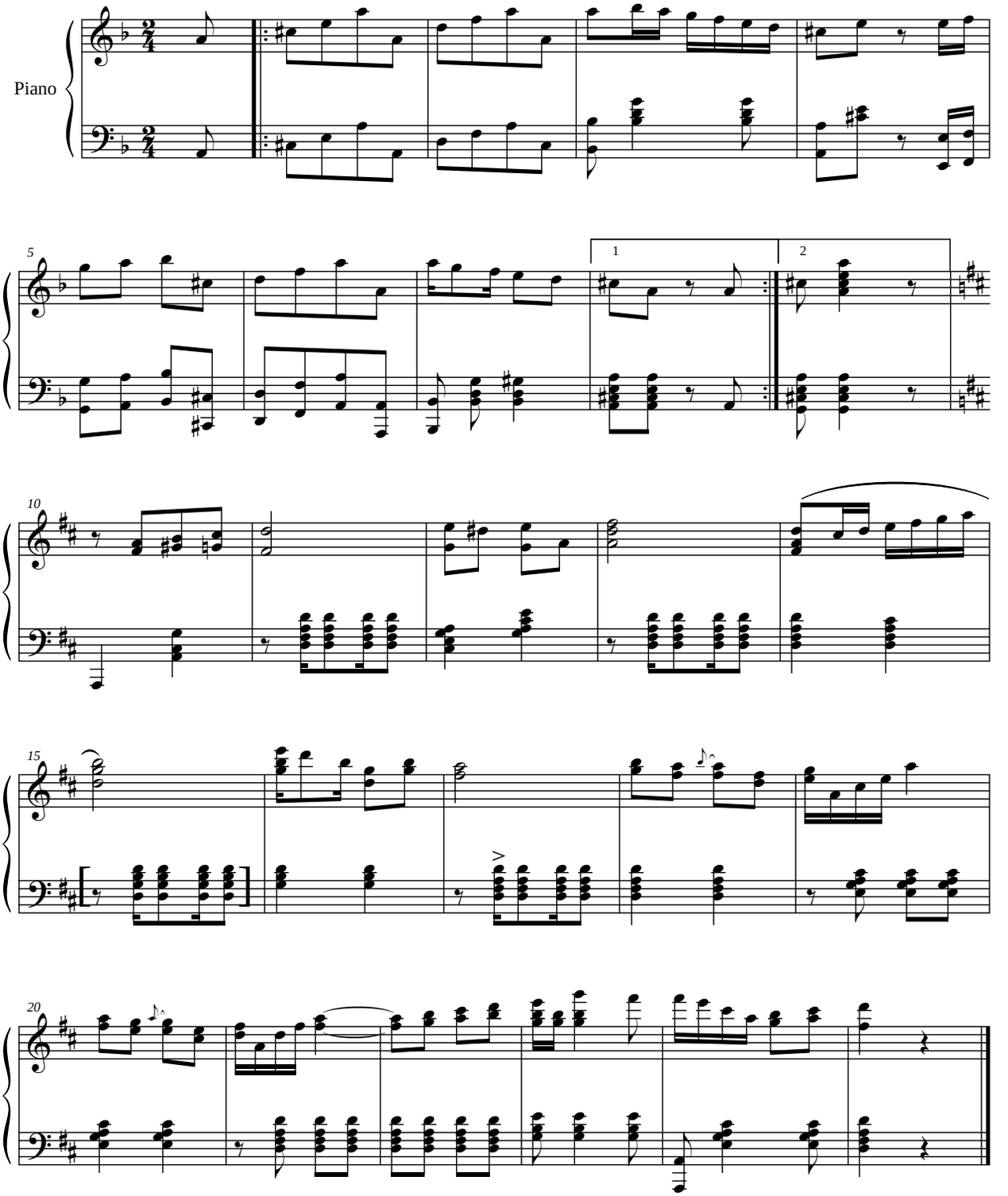


El naranjo

Danza. (año 188...)

Cratilio Guerra Sardá (1835 - †1896)

Trans.: Franchesca Perdigón

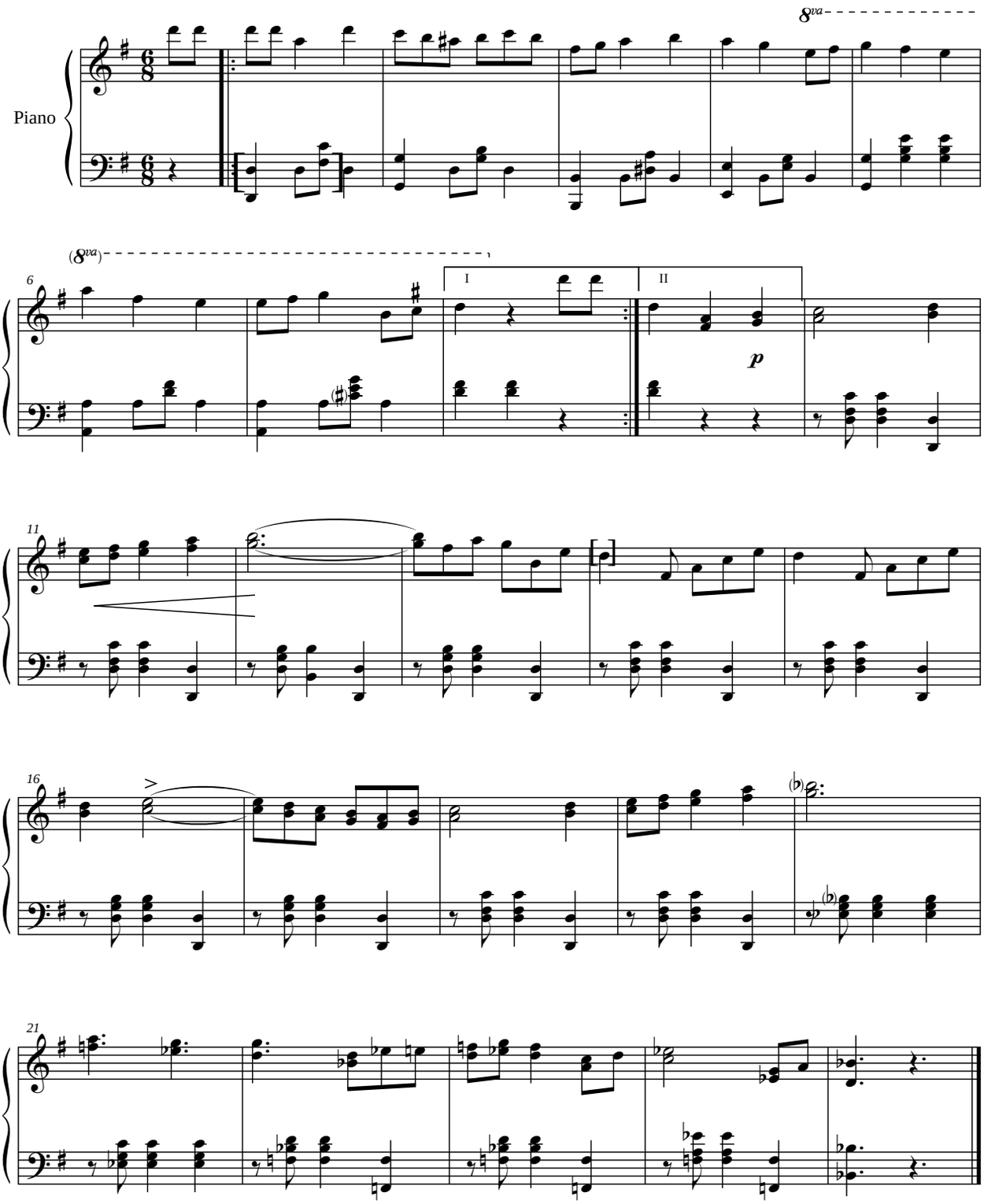


La Belencita

(188...)

Cratilio Guerra Sardá (1835 - †1896)

Trans.: Franchesca Perdigón

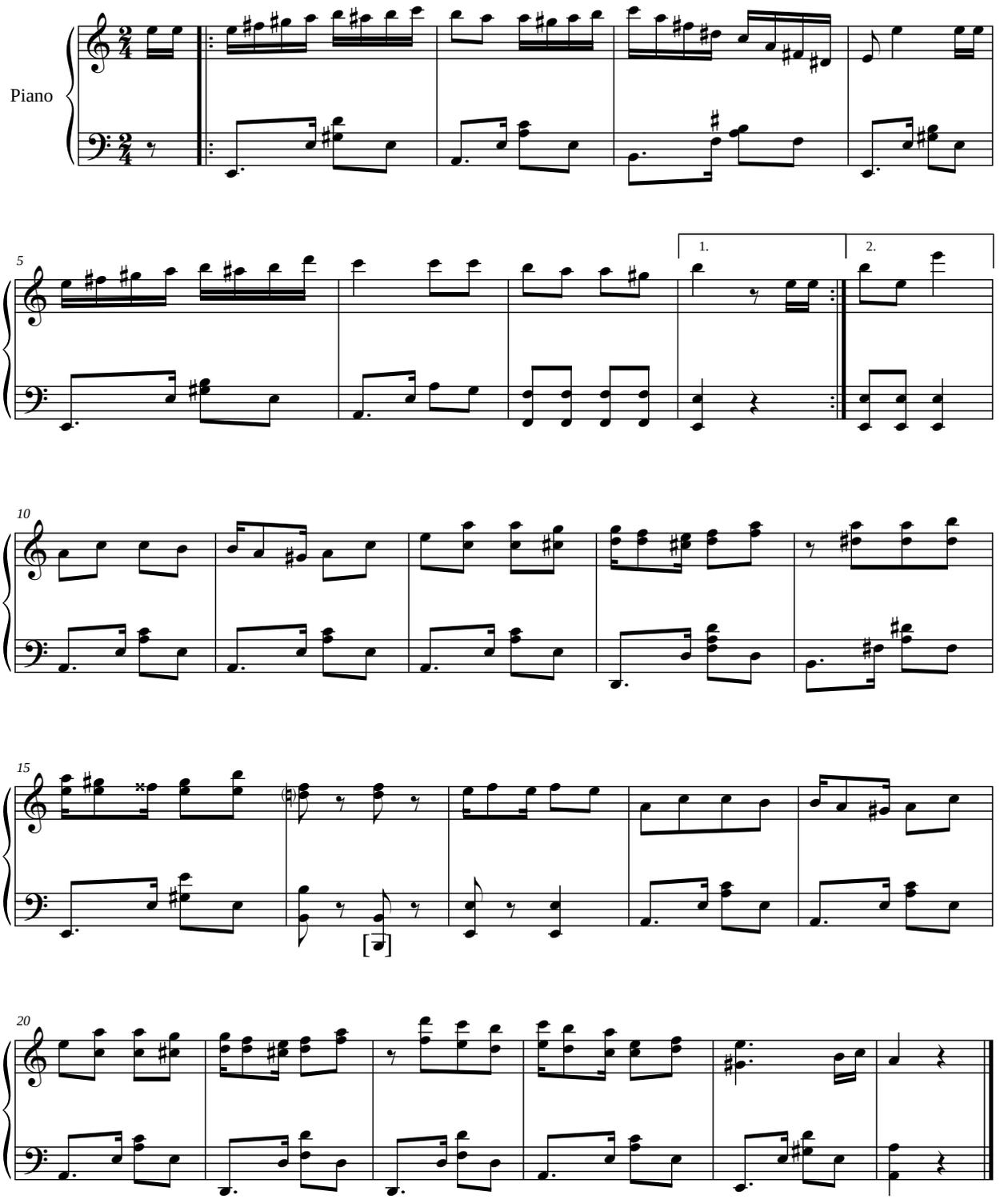


María Pepa

Danza

Cratilio Guerra Sardá (1835 - †1896)

Trans.: Franchesca Perdigón

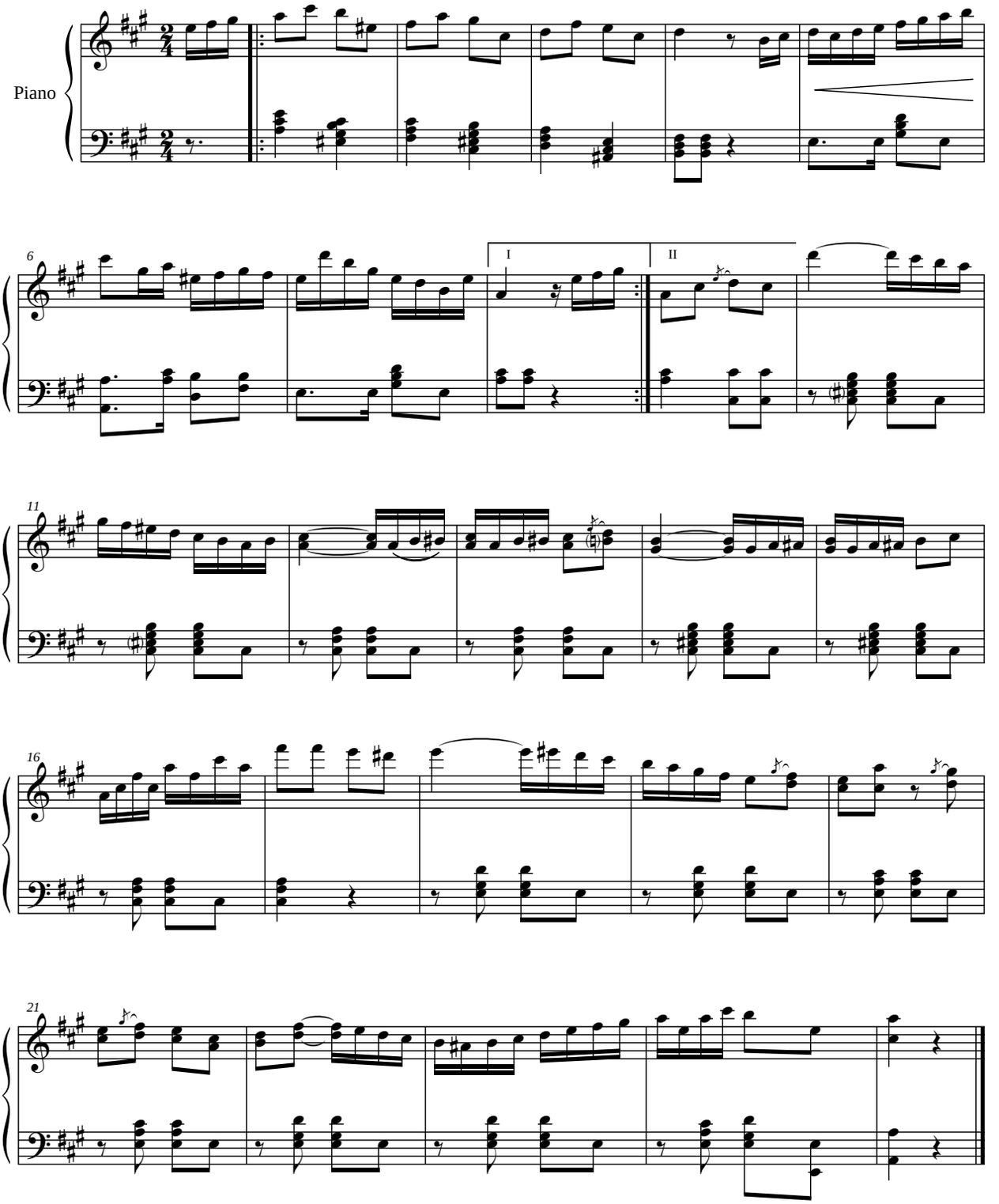


Mi dulce tormento

(188...)

Cratilio Guerra Sardá (1835 - †1896)

Trans.: Franchesca Perdigón



FELINO GUERRA SARDÁ

La sabrosita

Signatura

RABASF, FJIM-1466.

Datos en la partitura

Danza la «Sabrosita» por Felino Guerra.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31 cm).

Comentario

En el reverso se encuentra copiada *Las travesuras de Lola* del mismo compositor.

Notas

--Solo se incluyó como alteración el *re* sostenido en el compás 15 de la mano izquierda.

Las travesuras de Lola

Signatura

RABASF, FJIM-1466.

Datos en la partitura

Danza «Las Travesuras de Lola» por Felino Guerra.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31 cm).

Comentario

Debajo de la música copiada aparece la fecha 1876. Es la única danza fechada encontrada en este archivo. Por la fecha podemos asegurar que la misma fue enviada a José Ildefonso Jimeno pues este compositor se marcha de Santiago de Cuba en 1865. En el reverso se encuentra copiada *Sabrosita* del mismo compositor.

Notas

--En la copia aparece un signo de pedal sin su cierre. Fueron añadidos los signos de pedal y de cierre colocados a partir del final del compás 18 para evitar la resonancia exagerada del instrumento.

Los Lamentos de ayer

Signatura

RABASF, FJIM-1466.

Datos en la partitura

Danza «Los Lamentos de ayer» por Felino Guerra.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31 cm).

Notas

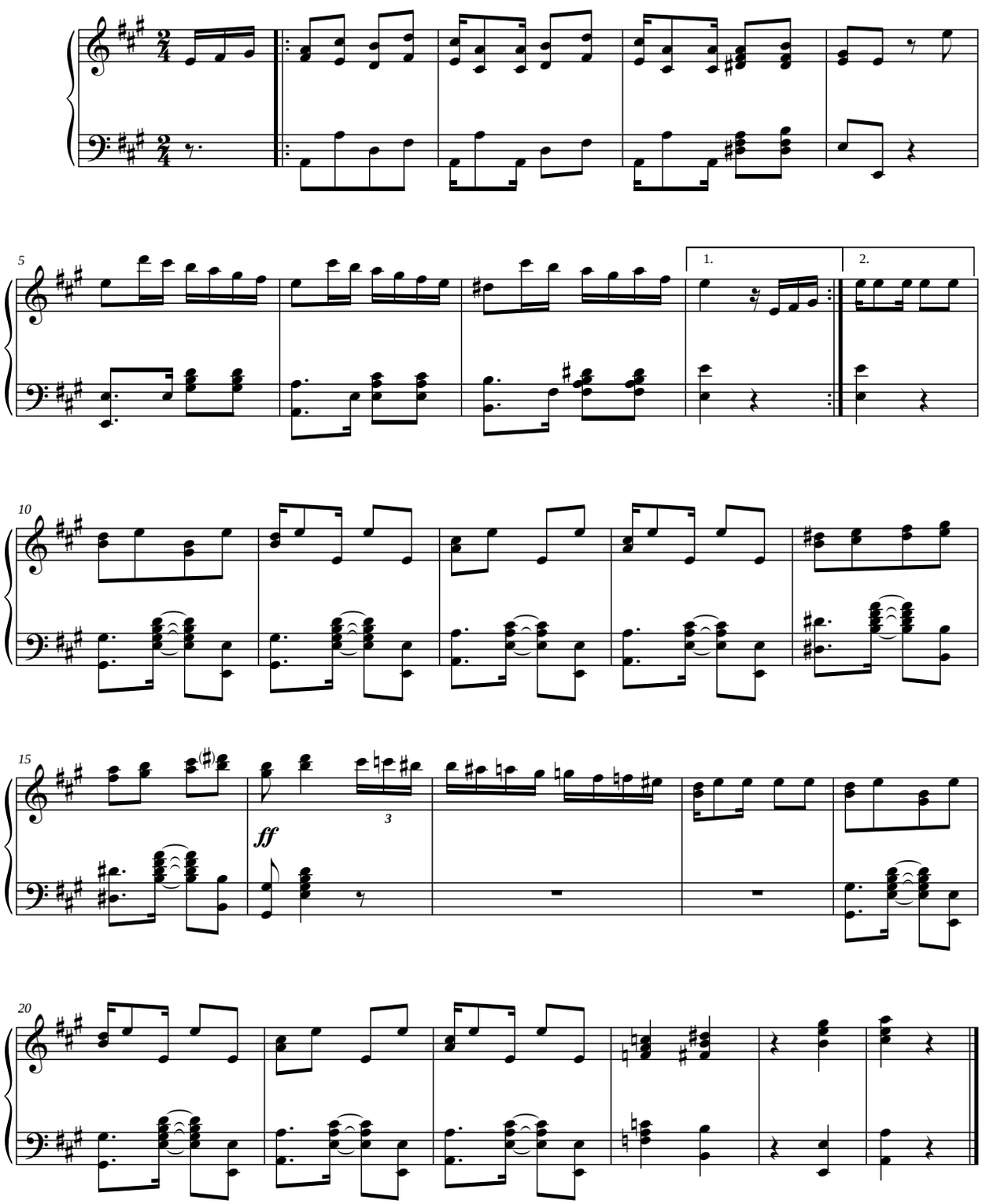
--Solo se incluyó como alteración el *sol* sostenido en el primer compás de la mano izquierda.

La sabrosita

Danza

Felino Guerra Sardá (1842 - ca. 1911)

Trans.: Franchesca Perdigón

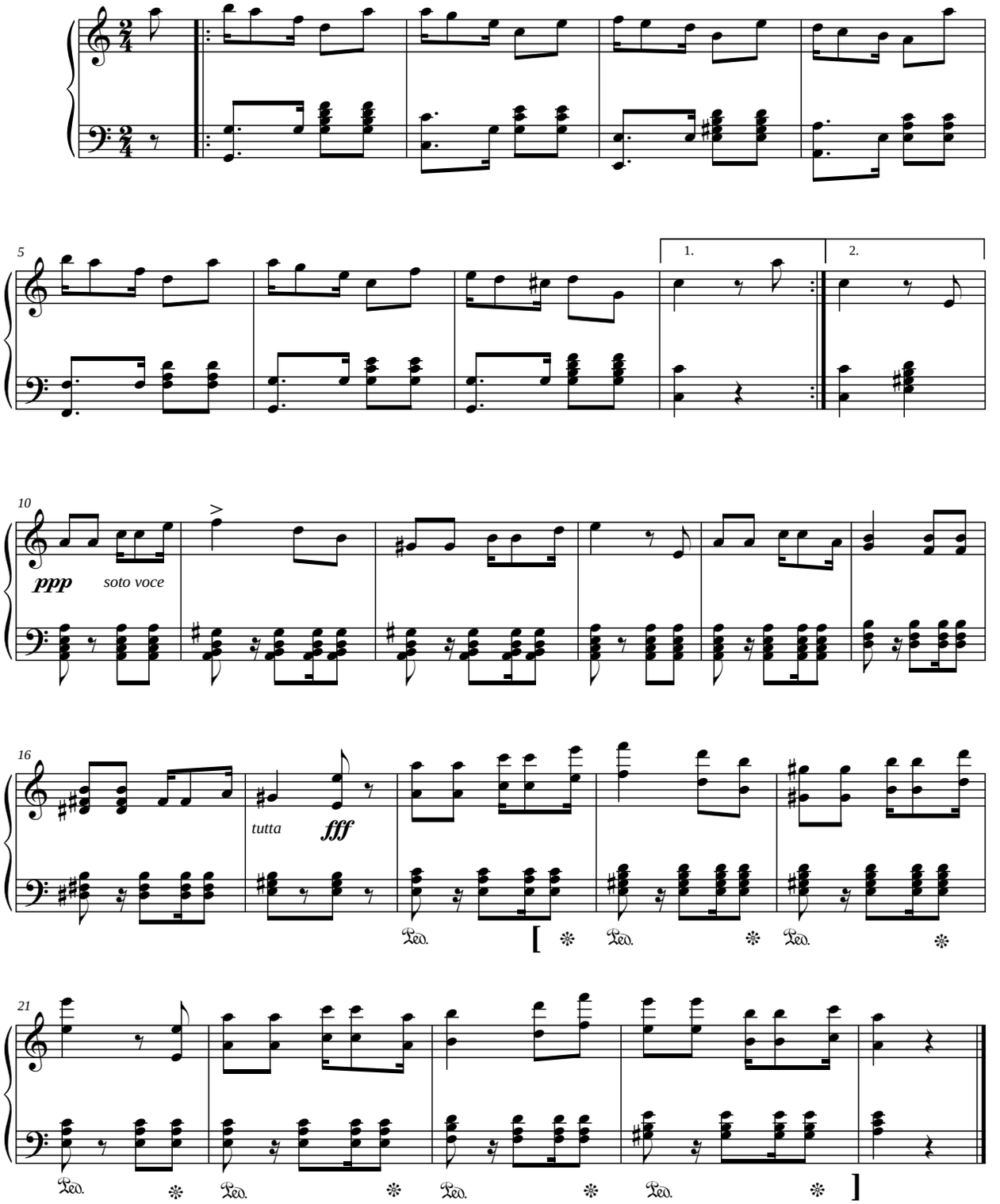


Las travesuras de Lola

1876

Felino Guerra Sardá (1842 - ca. 1911)

Trans.: Franchesca Perdigón

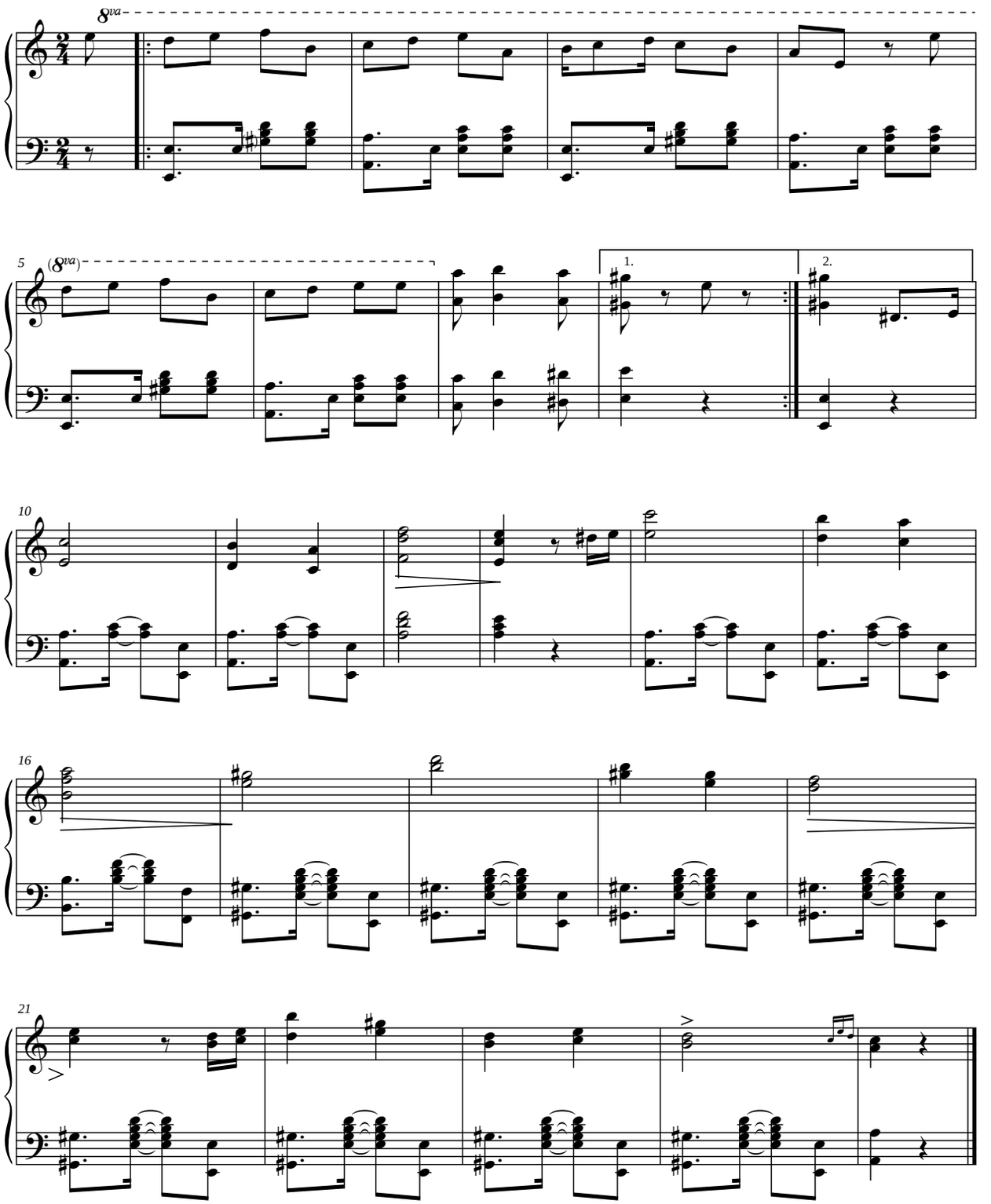


Los lamentos de ayer

Danza

Felino Guerra Sardá (1842 - ca. 1911)

Trans.: Franchesca Perdigón



JOSÉ NICOLÁS MIYARES

¡¡Chúpate esa!!

Signatura

RABASF, FJIM-1466.

Datos en la partitura

¡¡Chúpate esa!! Danza por José Nicolás Miyares.

Característica del manuscrito

Una partitura manuscrita en buen estado de conservación. Fragmento de papel.

Comentario

Ninguna composición de este autor había sido encontrada en los archivos cubanos. Las dos danzas de Miyares fueron localizadas en el fondo Jimeno sito en el archivo de la biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Es probable que la composición la haya trasladado a España José Ildefonso Jimeno, compositor peninsular que fungió como maestro de capilla en la catedral de Santiago de Cuba entre 1861 y 1865 etapa en la que José Nicolás Miyares se encontraba ocupando una plaza como violinista; o tal vez enviadas con fines editoriales, como presente o a solicitud del músico español. En el reverso se encuentra la obra *Mis lamentos* del propio autor.

Notas

--MI, 8, silencio: negra.
--MD, 17, último tiempo del compás: dos corcheas.

Mis lamentos

Signatura

RABASF, FJIM-1466.

Datos en la partitura

Mis lamentos - Danza por José Nicolás Miyares.

Característica del manuscrito

Una partitura manuscrita en buen estado de conservación. Fragmento de papel.

Comentario

Se encuentra escrita en el reverso de *¡¡Chúpate esa!!*.

Notas

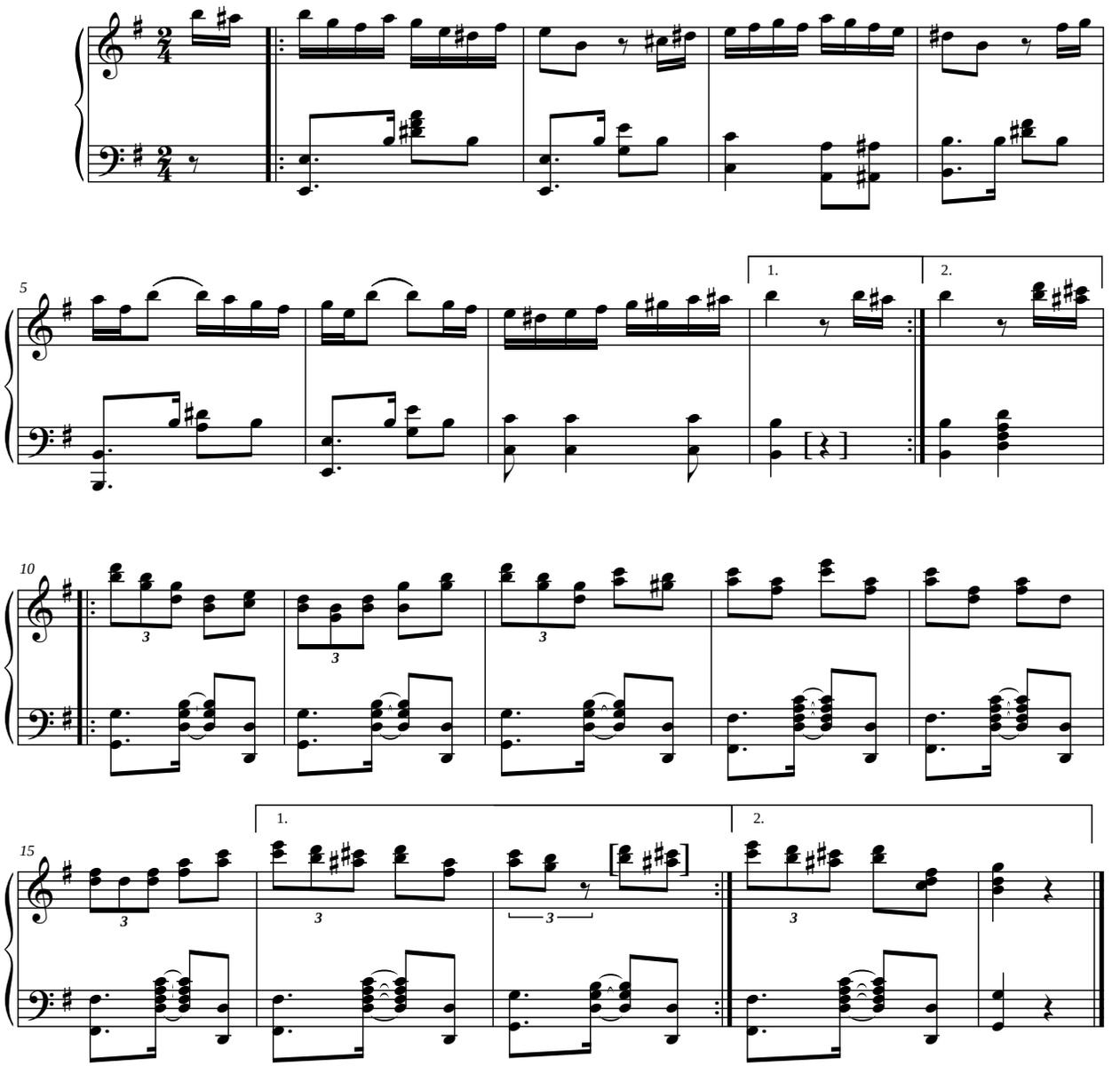
No presenta errores de copia, solo fue normalizado el silencio del compás anacrusa.

¡¡Chúpate esa!!

Danza

José Nicolás Miyares (ca. 1820 - †1878)

Trans.: Franchesca Perdigón

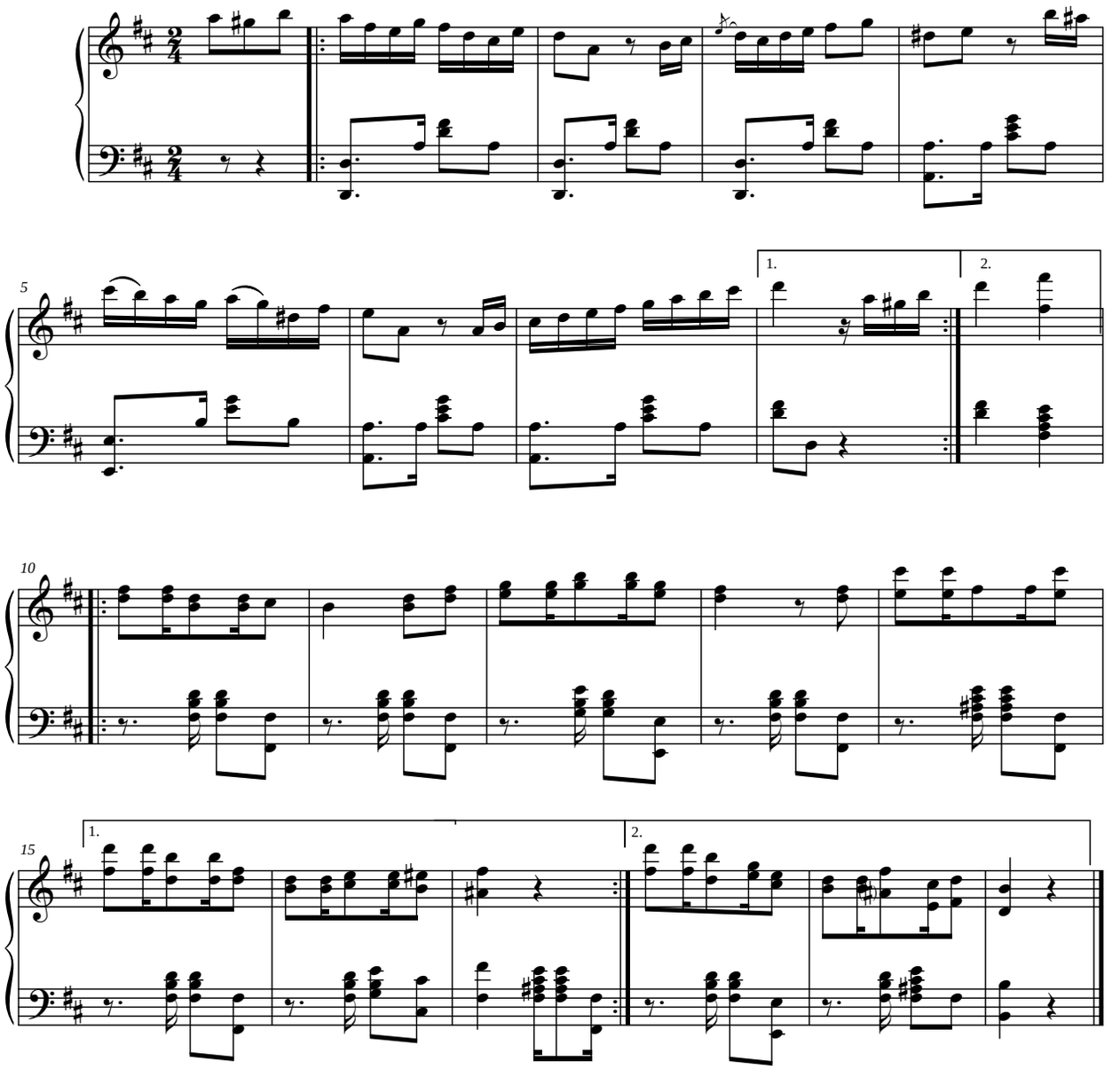


Mis lamentos

Danza

José Nicolás Miyares (ca. 1820 - †1878)

Trans.: Franchesca Perdigón



JUAN DE MOYA PORTUONDO

El Plátano Verde

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos de la portada

Danza / El Platano Verde / por / Juan de Moya [hijo] / pa/ Piano á Cuatro Manos / (su Original año 18...).

Datos en la partitura

El Platano Verde / Danza cubana arreglada á cuatro manos para piano / por J. Moya (hijo).

Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en formato de cuadernillo. Consta de 8 folios cosidos y pegados (22 cm x 30,5 cm) en estado inadecuado de conservación.

Comentario

En el cuadernillo se encuentra además *Hueso na má* y *El sol de Cuba*, danzas también para cuatro manos. La parte de segundo queda en el folio impar y la prima, en el par. Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Notas

Primo:

--Se mantuvo el signo de octava arriba para facilitar la lectura y evitar las notas en líneas adicionales.
--MI, 8, *mi-fa*: escrito una octava más abajo como aparece en el compás anacrusa.

Segundo:

--MD, 14,15, 16, 17. Se copió en la altura real eliminándose los cambios de clave y signos de octava abajo por encontrarse innecesario.
--MI, 10-11 y 18-19, se añadió la misma articulación de la mano derecha.

El sol de Cuba

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

El Sol de Cuba / Danza á cuatro manos / J. M.

Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en formato de cuadernillo. Consta de 8 folios cosidos y pegados (22 cm x 30,5 cm) en estado inadecuado de conservación.

Comentario

En el cuadernillo se encuentra además *El Plátano Verde* y *Hueso na má*, danzas también para cuatro manos. La parte de segundo queda en el folio impar y la prima, en el par. Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Notas

Primo:

--Se adicionó el signo de doble barra con puntillo en el primer compás.
--Se mantuvo el signo de octava arriba para facilitar la lectura y evitar las notas en líneas adicionales.
--MI, 22, *do-la-la*: corchea-semicorchea-corchea como en la mano derecha.

Segundo:

--MI: Se eliminaron los cambios de clave en los compases del 20-25 por considerarse innecesarios.

Hueso na má

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Hueso na má / Danza á cuatro manos / J. M.

Característica del manuscrito

Partitura manuscrita en formato de cuadernillo. Consta de 8 folios cosidos y pegados (22 cm x 30,5 cm) en estado inadecuado de conservación.

Comentario

En el cuadernillo se encuentra además *El Plátano Verde* y *El sol de Cuba*, danzas también para cuatro manos. La parte de segundo queda en el folio impar y la prima, en el par. Se encuentra registrada en el *Catálogo de música de los archivos de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer.

Notas

Primo:

--Se mantuvo el signo de octava arriba para facilitar la lectura y evitar las notas en líneas adicionales.

Segundo:

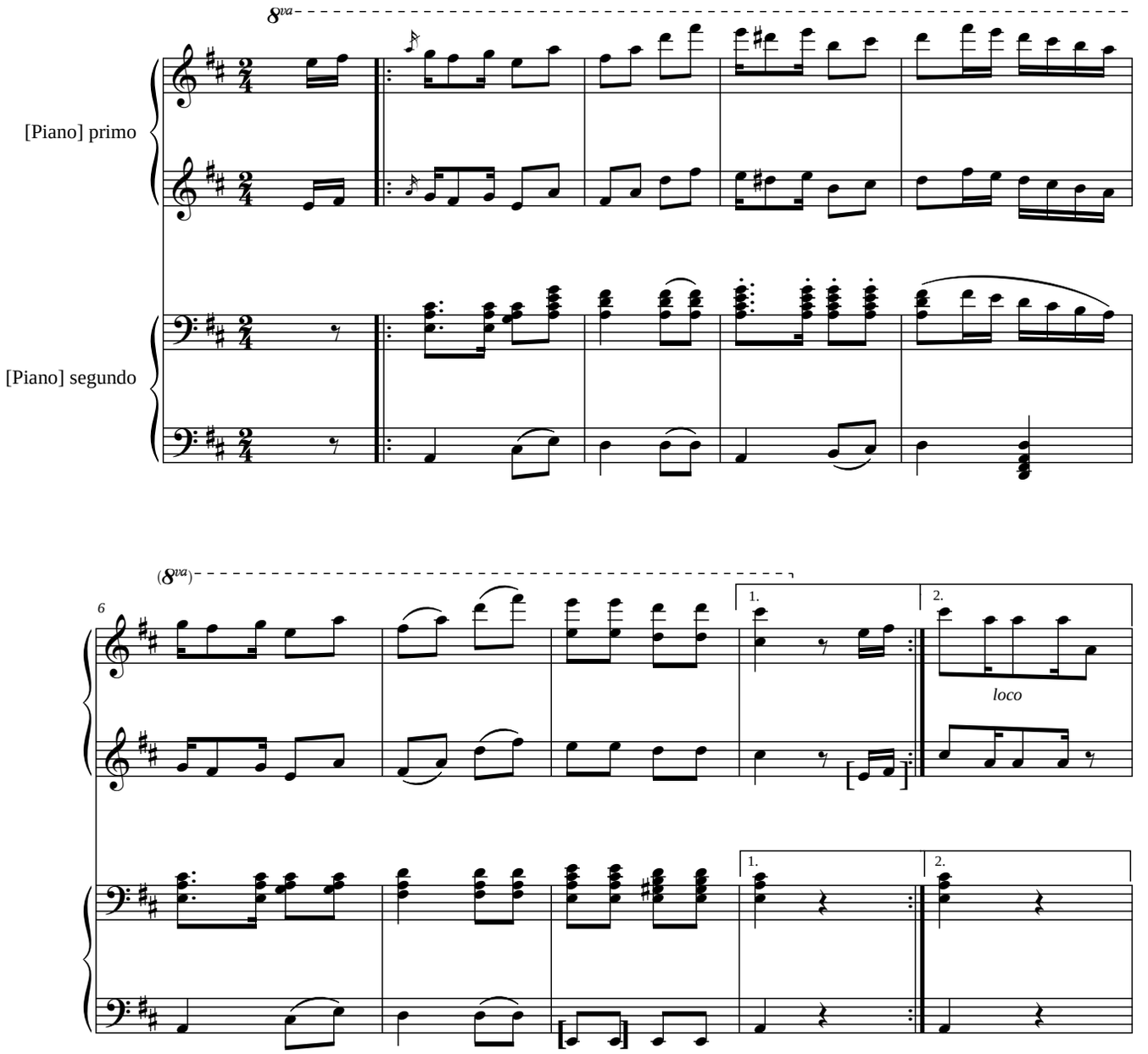
--MD: Se eliminaron los cambios de clave en los compases 7 y 24 por considerarse innecesarios.
--MI: Se mantuvo el signo de octava abajo en los últimos ocho compases.

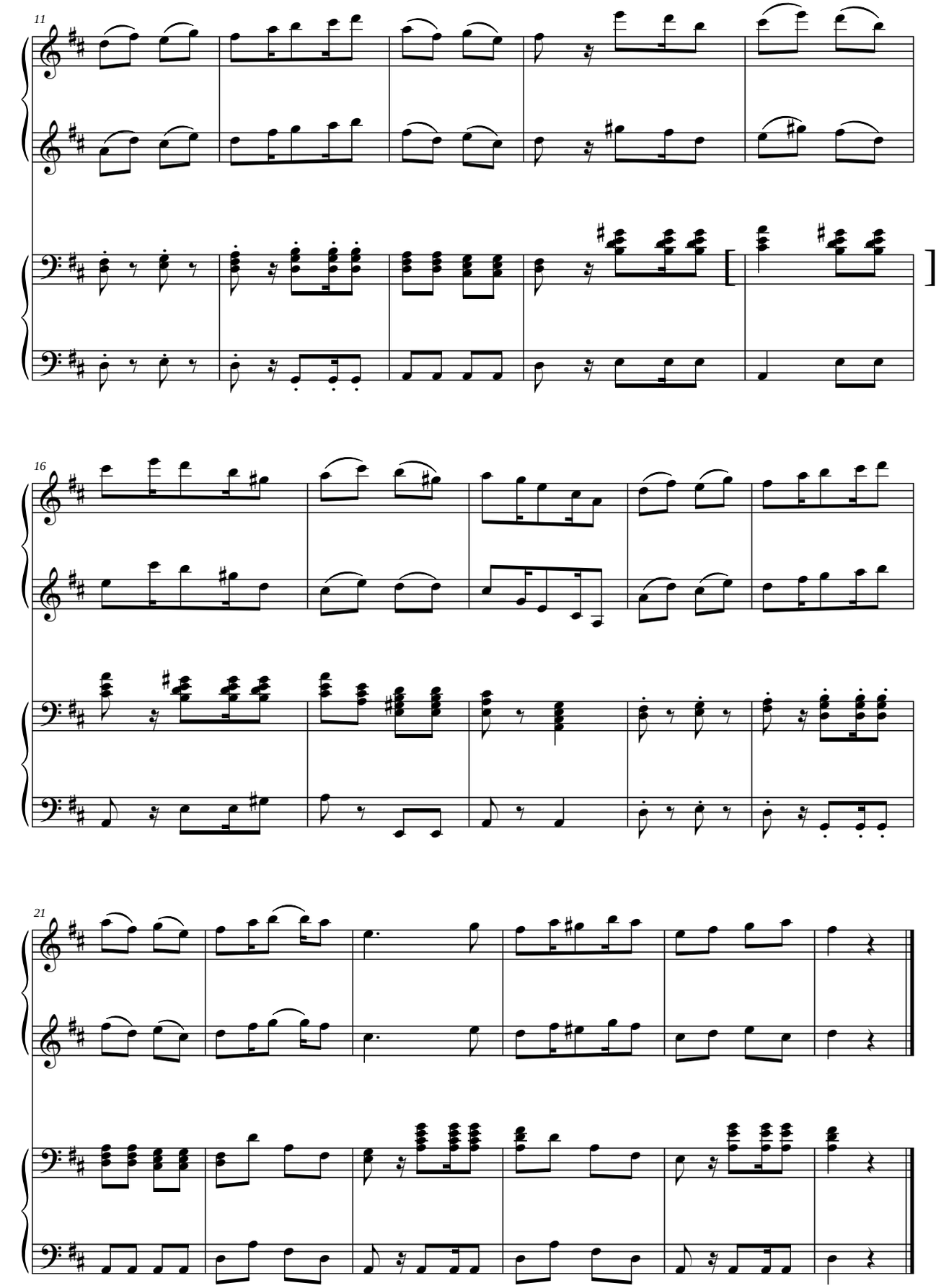
El plátano verde

Danza. Para piano a cuatro manos

Juan de Moya Portuondo (1855 - †1897)

Trans.: Franchesca Perdigón



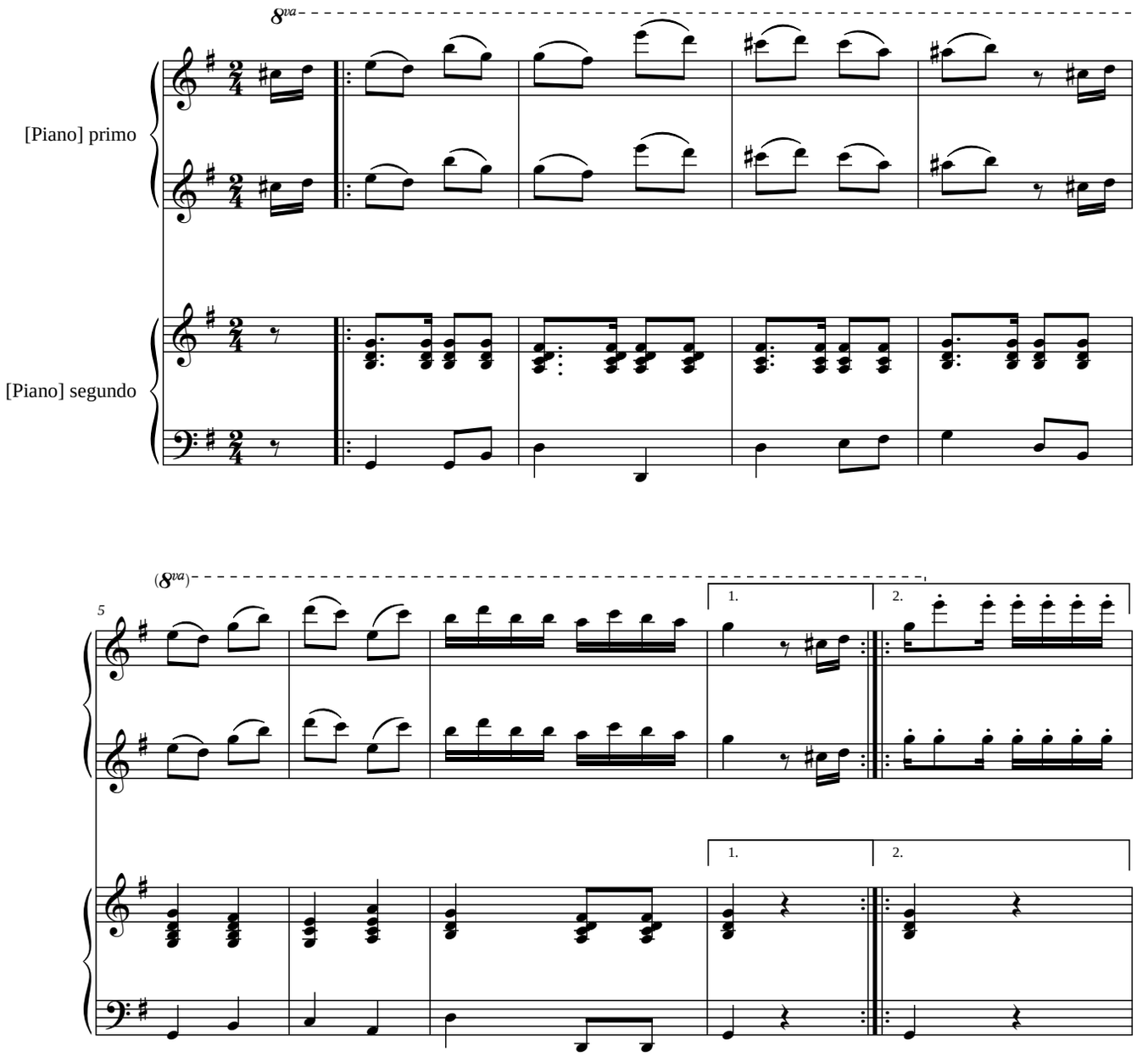

11
16
21

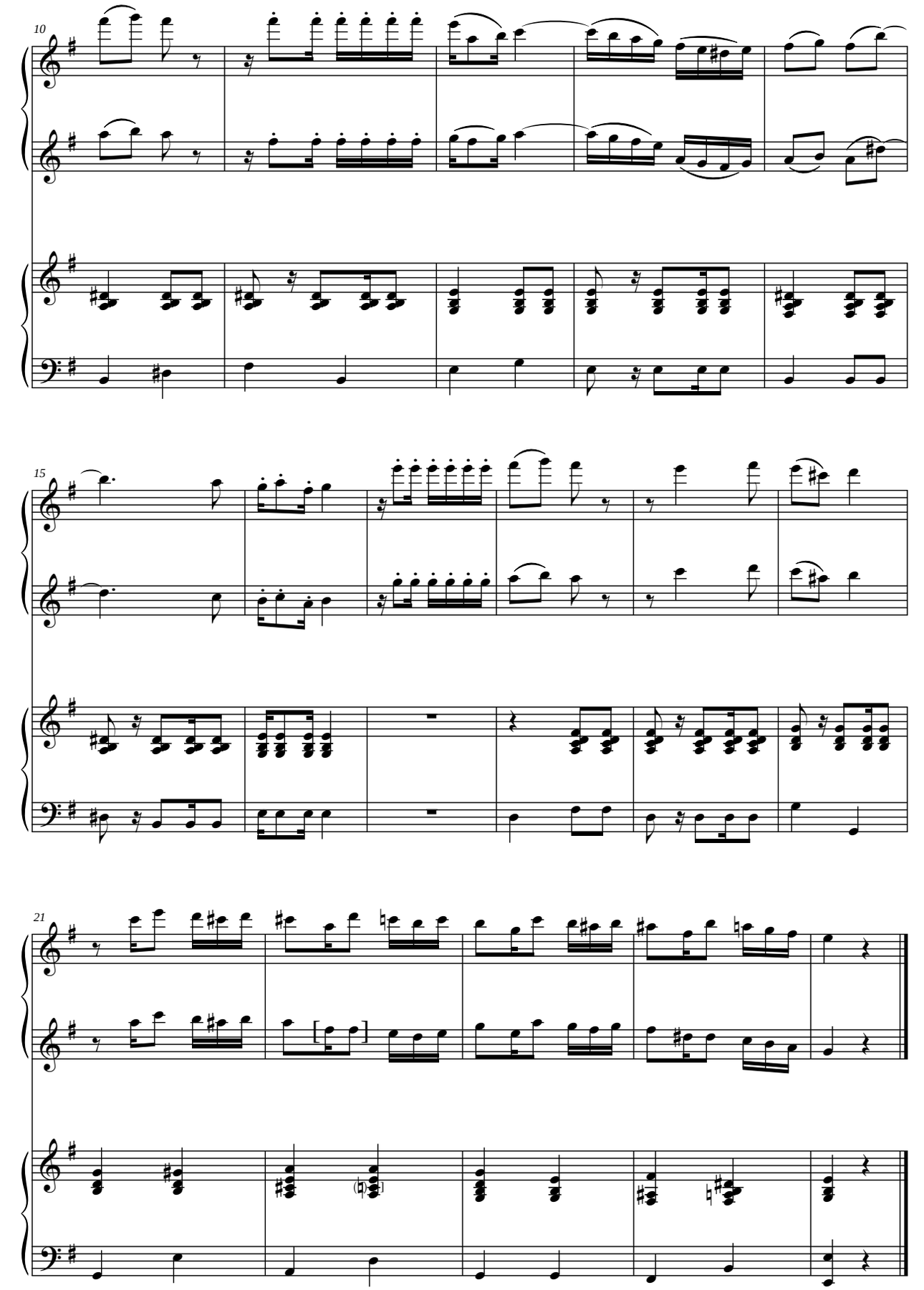
El sol de Cuba

Danza a cuatro manos

Juan de Moya Portuondo (1855 - †1897)

Trans.: Franchesca Perdigón



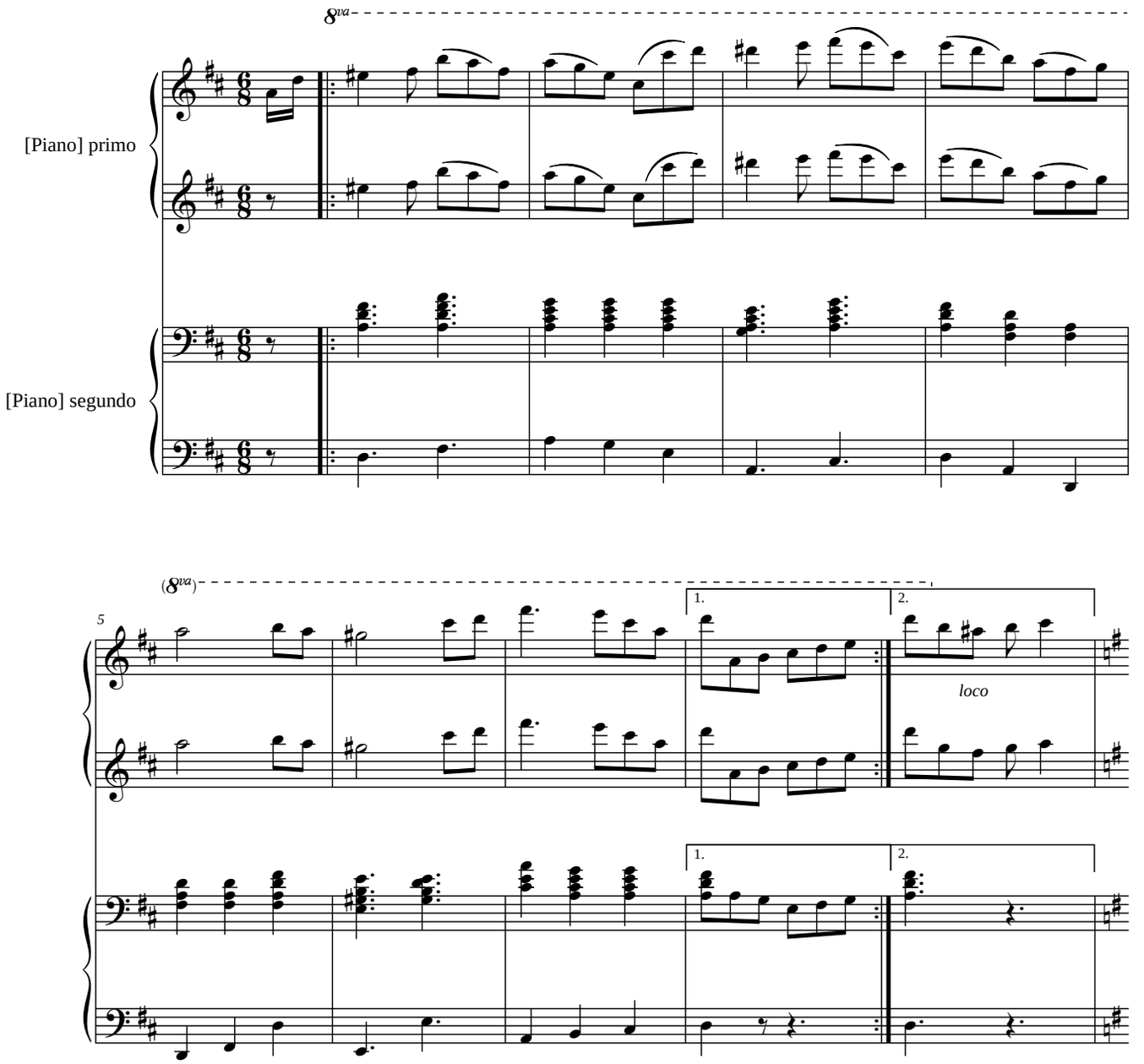

10
15
21

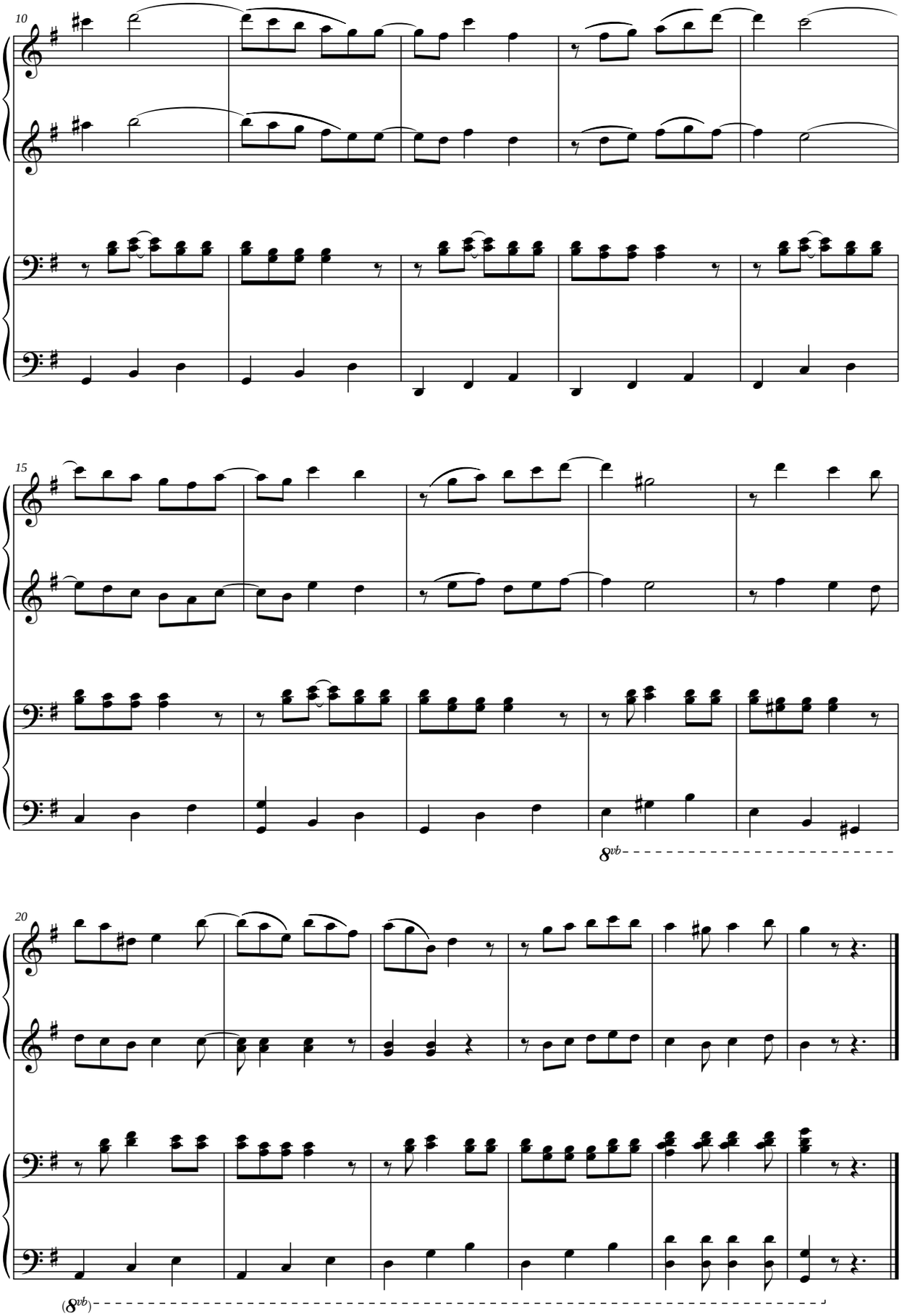
Hueso na má

Danza a cuatro manos

Juan de Moya Portuondo (1855 - †1897)

Trans.: Franchesca Perdigón




10
15
8vb
20
(8vb)

SANTIAGO PUJALS Y PUENTE

Las trenzas de Ritica

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Las Trenzas de Ritica / Danza / Dedicada á mi amigo / Prudencio / por Sgo Pujals.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en estado inadecuado de conservación. Posee manchas de humedad y los bordes están forrados con papel pegado. Se encuentra al reverso *Recoge las enaguas* del mismo compositor (22 cm x 30,5 cm).

Comentario

Aunque esta y demás composiciones de Santiago Pujals y Puente se encuentran localizadas en el archivo de la Biblioteca Elvira Cape, no se registran en el catálogo que publica Pablo Hernández Balaguer en 1961. Probablemente la adquisición de las obras del compositor haya sido posterior a la publicación del catálogo.

En relación a la persona a quien dedica esta danza Santiago Pujals pudiéramos conjeturar que se trata de Prudencio Barthelemy conocido con el alias Pridám, compositor santiaguero contemporáneo de Pujals y Puente y hermano de Francisco Barthelemy, el copista de muchas de las obras que se resguardan en SBEC, FPHB.

Notas

--Se mantuvieron los signos de octava alta para evitar las notas en líneas adicionales; las mismas reducirían mucho el espacio entre un pentagrama y otro.

Pio y Clemencia

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Pio y Clemencia / Danzón Por S. Pujals.

Característica del manuscrito

Un folio manuscrito en buen estado de conservación (21,5 cm x 31 cm). Obra copiada al derecho y al reverso con tinta de fuente.

Comentario

No se registran en el catálogo que publicara Pablo Hernández Balaguer en 1961.

Es el caso de un danzón que se ajusta a la estructura rondal que se estandarizó en este género.

Notas

--MD, 47, *sol-do-mi*: corcheas.
--Fueron normalizados los signos de doble barra con puntillo.

Recoge las enaguas

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Recoge las enaguas / Danza / S Pujals.

Característica del manuscrito

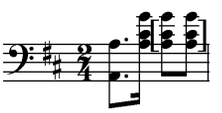
Folio manuscrito en estado inadecuado de conservación (22 cm x 30,5 cm). Posee manchas de humedad y los bordes están forrados con papel pegado. Se encuentra al reverso *Las trenzas de Ritica*.

Comentario

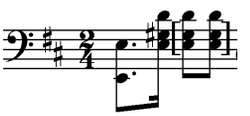
No se registran en el catálogo que publica Pablo Hernández Balaguer en 1961. El nombre y apellido de Santiago Pujals se encuentra añadido a lápiz.

Notas

--MI, 1, *la/do/sol*: dos corcheas.



--MI, 5, *mi/sol#/re*: dos corcheas.

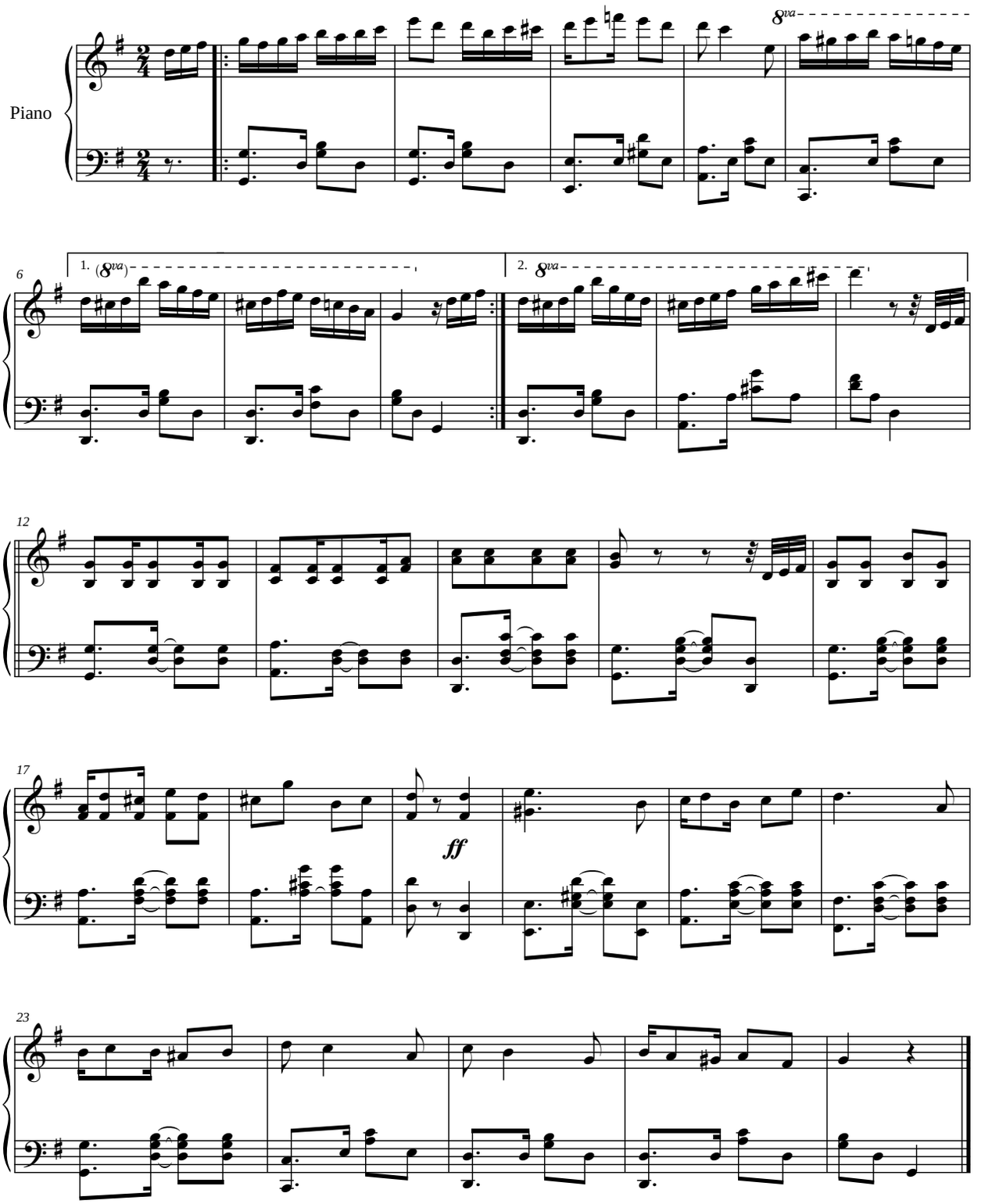


Las trenzas de Ritica

Danza. Dedicada a mi amigo Prudencio

Santiago Pujals y Puente (1840 - 1895)

Trans.: Franchesca Perdigón

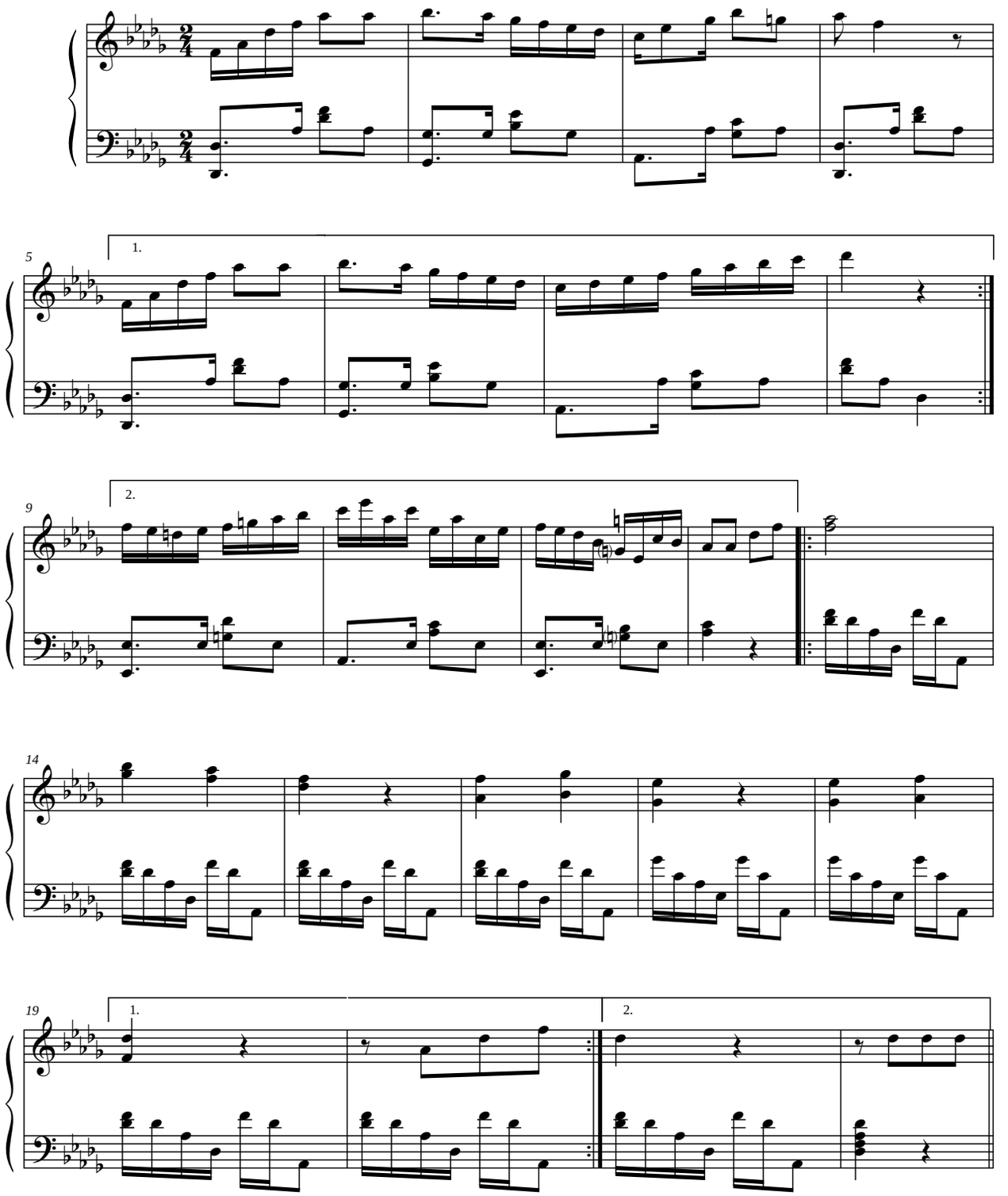


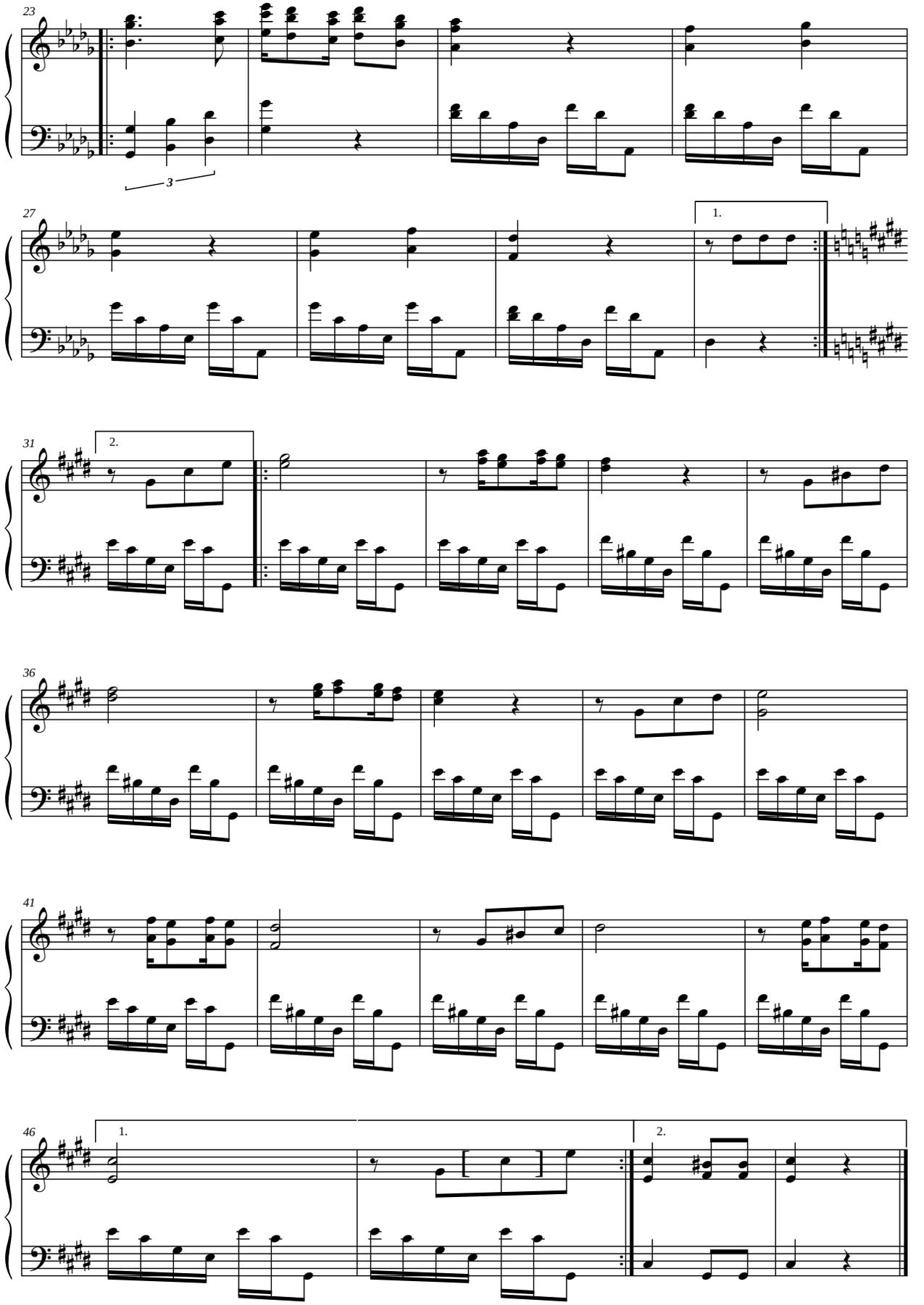
Pío y Clemencia

Danzón

Santiago Pujals y Puente (1840 - 1895)

Trans.: Franchesca Perdigón



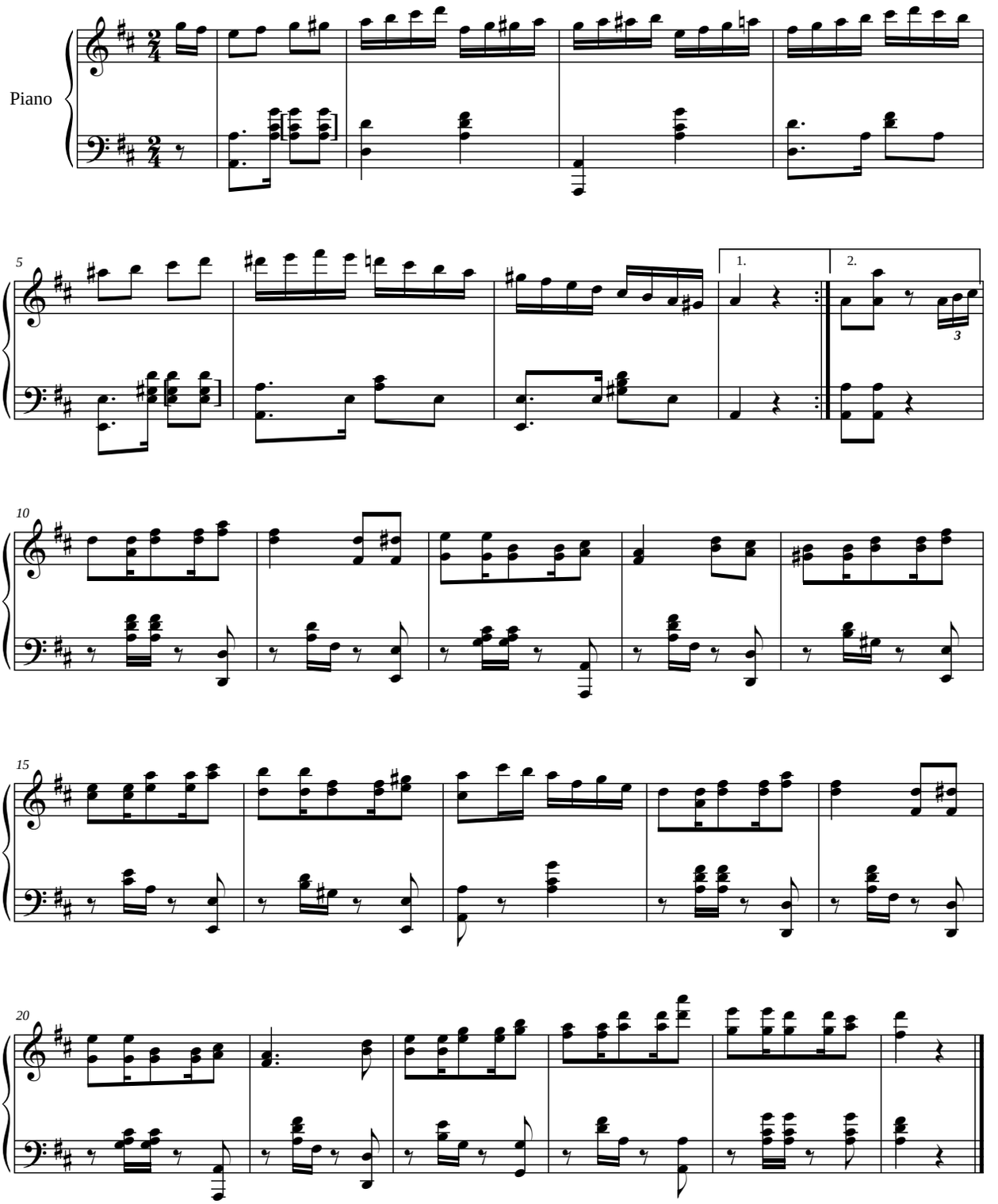

23
3
27
1.
31
2.
36
41
46
1.
2.

Recoge las Enaguas

Danza

Santiago Pujals y Puente (1840 - 1895)

Trans.: Franchesca Perdigón



RAMÓN URRIOLA ZORRILLA

El trovador

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Danzón El Trovador.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

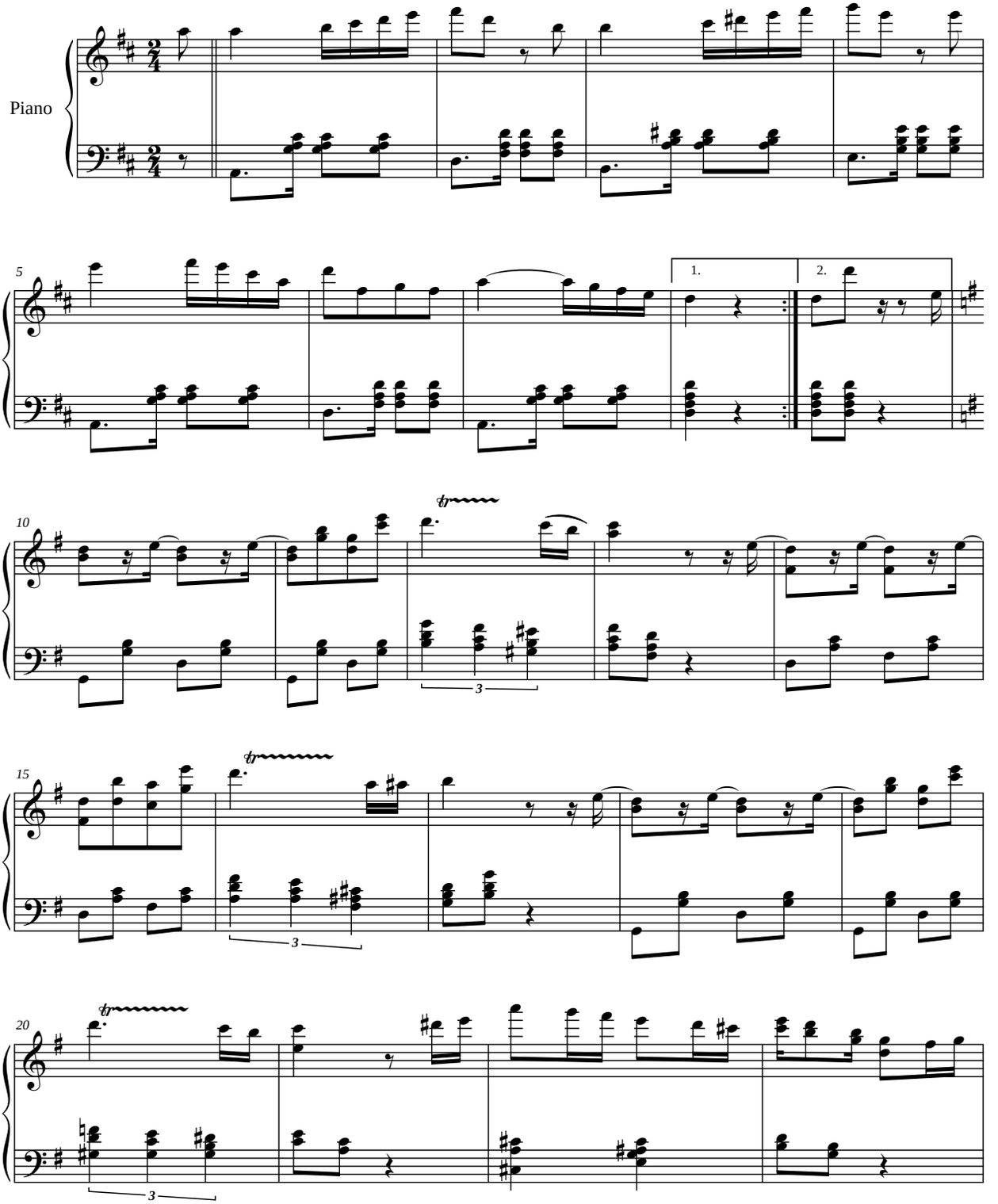
Comentario

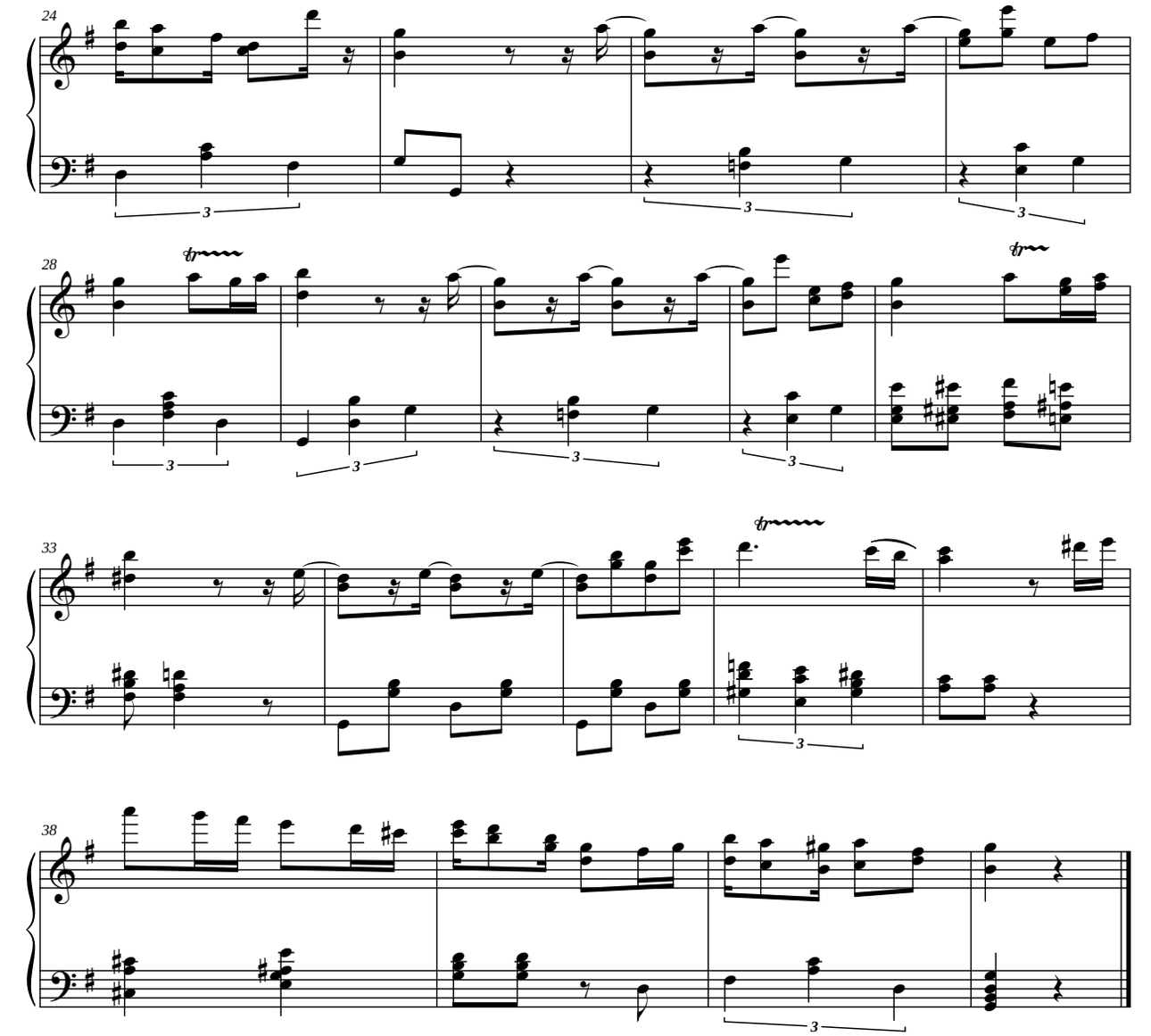
Se encuentra recogido en un cuaderno de música que perteneció a Ramón Figueroa Morales. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Se denomina danzón pero su estructura es similar a la de las danzas aunque con la sección B extendida.

El trovador

Ramón Urriola Zorrilla (1840 - †1886)

Trans.: Franchesca Perdigón




24
28
33
38

CALIXTO VARONA

Crema prú

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Danzón / Crema prú / por Calixto Varona.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22cm x 32cm).

Comentario

Se encuentra recogido en un cuaderno de música que perteneció a Ramón Figueroa Morales. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Se denomina danzón pero su estructura es similar a la de las danzas aunque con la sección B extendida.

Di que sí

Signatura

SBEC, FPHB

Datos en la partitura

Di que si/ por Calixto V.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22cm x 32cm).

Comentario

Se encuentra recogido en un cuaderno de música que perteneció a Ramón Figueroa Morales. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí de Pablo Hernández Balaguer*. La palabra danzón no consta en el original pero su estructura es similar a obras como *Siempre tuya* o *Crema prú* denominadas «danzones» por el autor.

La malanga

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Danzón La Malanga por Calixto / Varona.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 13 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

Comentario

Se encuentra recogido en un cuaderno de música que perteneció a Ramón Figueroa Morales. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Con estructura ||:A:||-||B||-||:C:|| se aleja de la forma habitual de la danza.

Notas

--Se eliminaron los signos de repetición innecesarios y se normalizaron las barras con puntillo.

Siempre tuya

Signatura

SBEC, FPHB.

Datos en la partitura

Danzón Siempre tuya por Calixto / Varona.

Característica del manuscrito

Folio manuscrito en buen estado de conservación, en cuaderno de música de 24 folios cosidos (22 cm x 32 cm).

Comentario

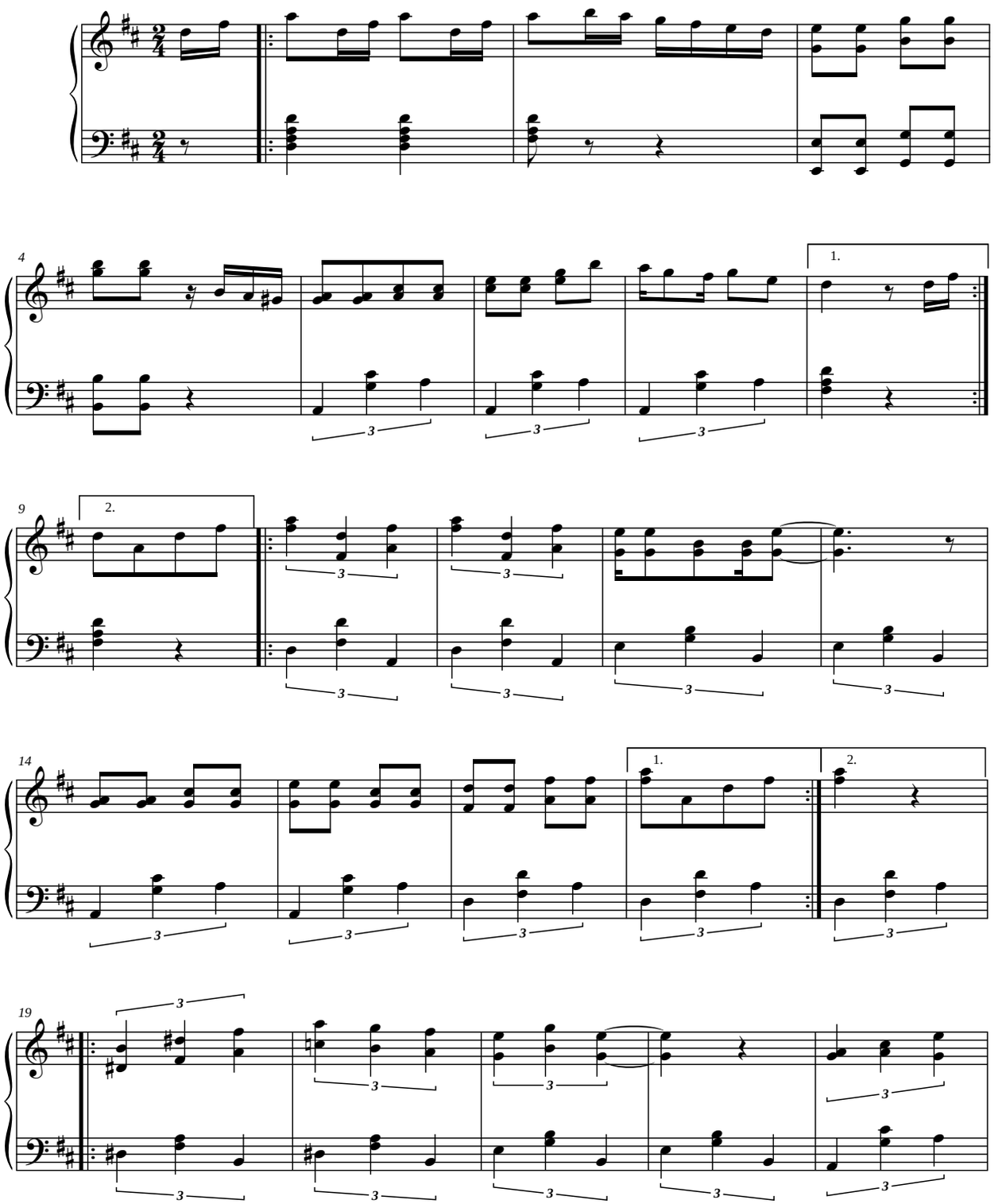
Se encuentra recogido en un cuaderno de música que perteneció a Ramón Figueroa Morales. Las obras al parecer fueron copiadas entre 1888 y 1895, fechas anotadas en la primera página de la libreta. La obra es citada en el *Catálogo de música de la catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* de Pablo Hernández Balaguer. Se denomina danzón pero su estructura es similar a la de las danzas.

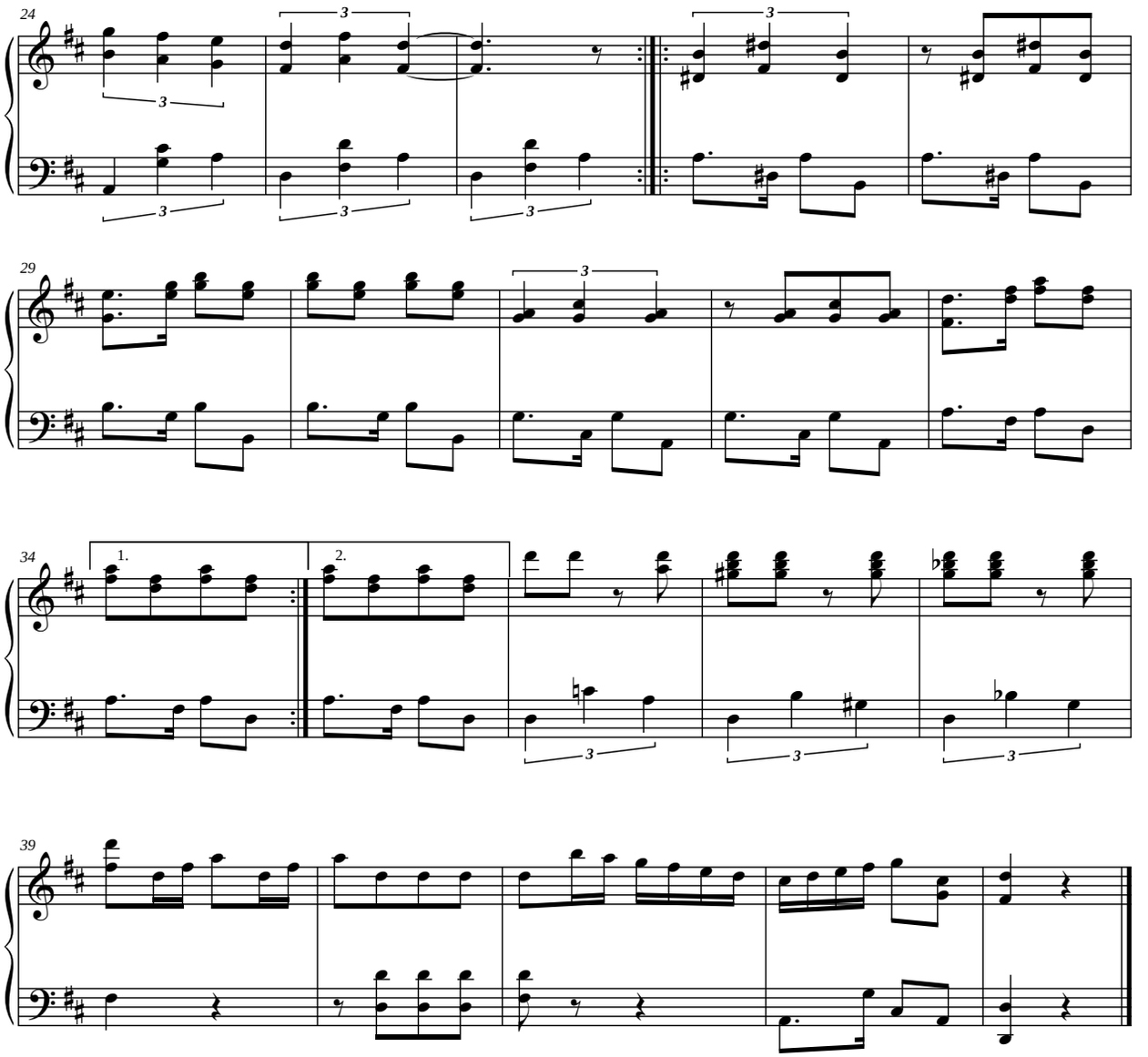
Crema prú

Danzón

Calixto Varona (18.. - ca. 1904)

Trans.: Franchesca Perdigón

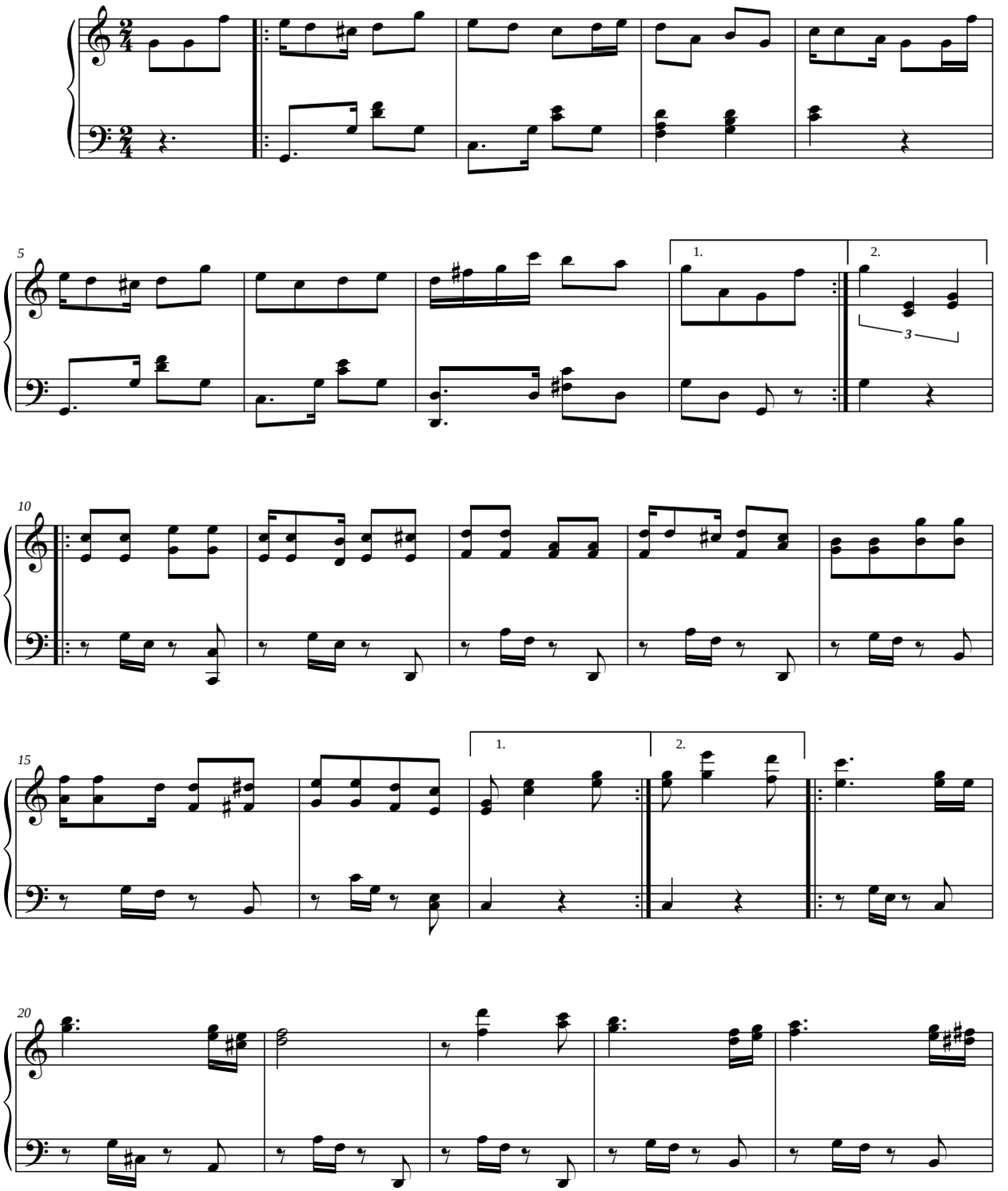


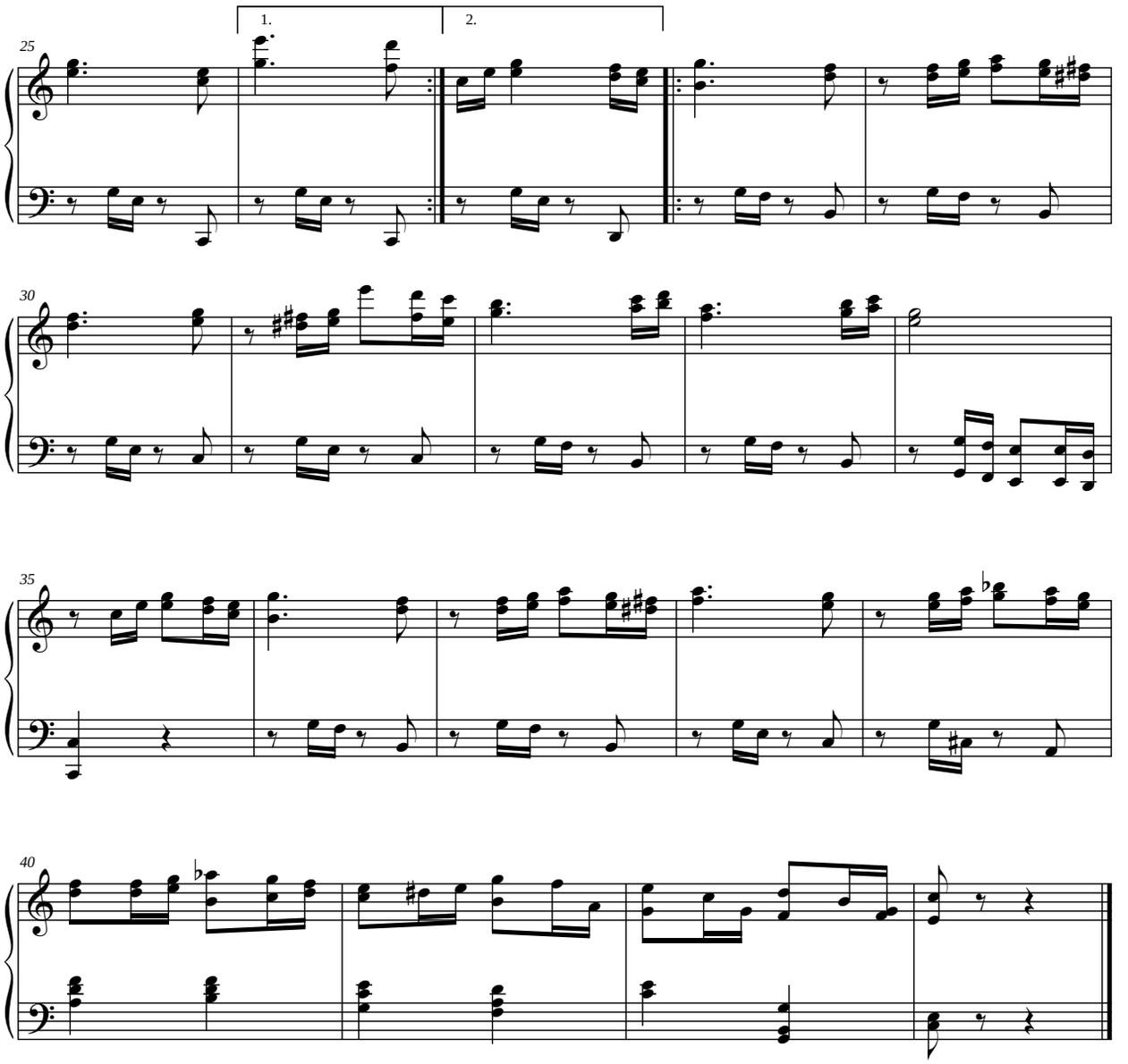

24
3
29
34
1.
2.
39

Di que sí

Calixto Varona (18.. - ca. 1904)

Trans.: Franchesca Perdigón



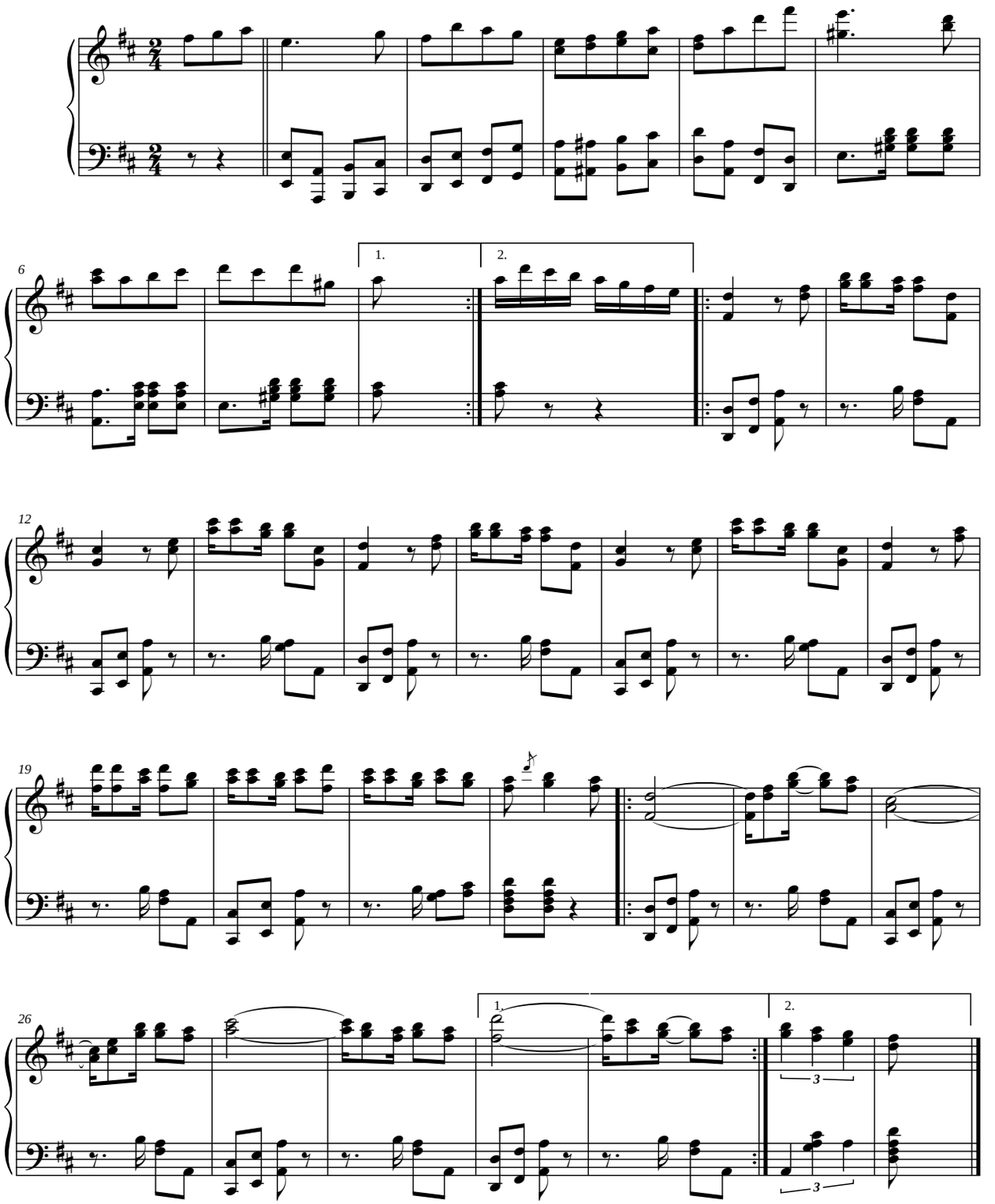

1.
2.
25
30
35
40

La malanga

Danzón

Calixto Varona (18.. - ca. 1904)

Trans.: Franchesca Perdigón

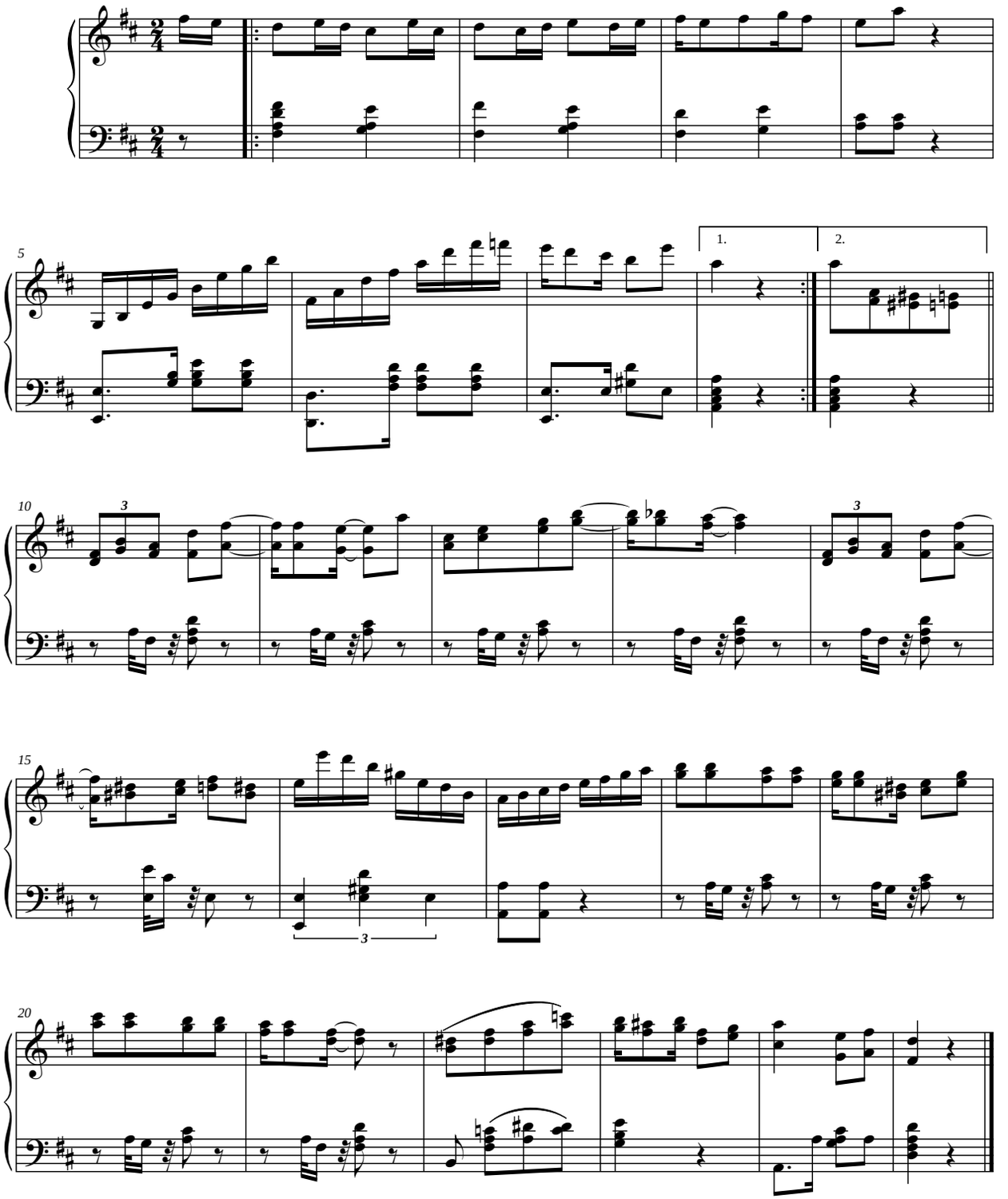


Siempre tuya

Danzón

Calixto Varona (18.. - ca. 1904)

Trans.: Franchesca Perdigón



ÍNDICE DE TÍTULOS

Africana (R. Figueroa), 110

¡Ay! Julia (P. M. Fuentes), 136

C. C. (AD), 55

Cachita es la mar (C. Guerra), 160

Caramba (AD), 56

Cephyse, cabeza pelada (AD), 57

Crema prú (C. Varona), 197

Chú mamá (AD), 43

¡¡Chúpate esa!! (J. N. Miyares), 172

Desde aquí te mando el viaje (AD), 44

Di que sí (C. Varona), 199

El biberón (AD), 69

El calabazón (AD), 45

El cañón (AD), 46

El centenario (R. Figueroa), 112

El idilio (R. Figueroa), 114

El lunar de Cachita (AD), 58

El naranjo (C. Guerra), 161

El plátano verde (J. de Moya), 178

El sol de Cuba (J. de Moya), 180

El trovador (R. Urriola), 192

Eloisa (R. Figueroa), 116

Enrique (R. Figueroa), 117

Gioconda (R. Figueroa), 119

Gratitud (P. M. Fuentes), 137

Hueso na má (J. de Moya), 182

Ilusiones (P. M. Fuentes), 138

Juan Felipe (AD), 59

La Belencita (C. Guerra), 162

La bufa (L. A. Boza), 84

La Constancia (L. A. Boza), 85

La chupadera (AD), 47

La dulce María (P. M. Fuentes), 139

La francesita (A. Boza), 78

La gran duquesa (AD), 60

La Leonor (L. A. Boza), 86

La malanga (C. Varona), 201

La mangansona (AD), 61

La mano abajo (AD), 48

La Micaela (L. A. Boza), 87

La Nena (P. M. Fuentes), 140

La nueva francesa (AD), 62

La Reglita (P. M. Fuentes), 141

La retozona (S. Boudet), 76

La Rosita (AD), 63

La Rosita (P. M. Fuentes), 142

La rubia (P. M. Fuentes), 143
La sabrosita (F. Guerra), 167
La sopimpa (M. Delgado), 104
La trigueña (P. M. Fuentes), 144
Las dos cubanas (P. M. Fuentes), 145
Las travesuras de Lola (F. Guerra), 168
Las trenzas de Ritica (S. Pujals), 187
Los caballitos (L. A. Boza), 88
Los cantos guajiros (L. A. Boza), 89
Los dos amantes (AD), 71
Los hugonotes (R. Figueroa), 121
Los inseparables (P. M. Fuentes), 146
Los lamentos de ayer (F. Guerra), 169
Mangansila camprán (AD), 64
María Pepa (C. Guerra), 163
Melancolía (P. M. Fuentes), 147
Mi dulce tormento (C. Guerra), 164
Mis ilusiones (R. Figueroa), 122
Mis lamentos (J. N. Miyares), 173
Misterio de un botón (P. M. Fuentes), 148
Pancho ¿suman treinta? (P. M. Fuentes), 149
Para ti (P. M. Fuentes), 150
Perico, cuidado con eso (P. M. Fuentes), 151
Pío y Clemencia (S. Pujals), 188
Quien eres tú (P. M. Fuentes), 152
Recoge las enaguas (S. Pujals), 190
Recuerdos de un día (AD), 73
Santa Taé (AD), 49
Se acabó el carbón (AD), 65
¿Será verdad Margarita? (P. M. Fuentes), 153
Siempre tuya (C. Varona), 202
Sobre las olas (R. Figueroa), 124
Un recuerdo (P. M. Fuentes), 156
Una tarde de mamarrachos —popurrí— (L. A. Boza), 90
[Introducción], 90
Bayamesa, 91
Caringa, 92
El negrito, 93
Melón, 94
Cocoyé, 95
Papalote, 96
Canción, 97
Coacha, 98
Zapateo, 99
Final, 101

Música de salón de Santiago de Cuba, siglo XIX. Danzas para piano de la musicóloga MSc. Franchesca Perdigón Milá, es el cuarto volumen de la colección «Patrimonio Musical Cubano», dedicada a la preservación, estudio y difusión de los documentos —manuscritos e impresos— que contienen música compuesta para actos civiles y religiosos en la sociedad cubana durante los siglos XVIII al XX; asimismo, constituye un resultado del proyecto de investigación El patrimonio histórico-documental de la música en Cuba durante el período colonial del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc).

En esta ocasión, acompañadas de un breve estudio contextualizado, su autora publica ochenta danzas para piano de compositores criollos radicados en Santiago de Cuba. A partir de una minuciosa labor de revisión y transcripción, se reproducen las partituras de obras que probablemente estuvieron en boga en los bailes de salón santiagueros durante el siglo XIX.

La colección «Patrimonio Musical Cubano», que coordinan la Dra. Miriam Escudero y la Dra. María Antonia Virgili, forma parte del proyecto editorial que lidera el Cidmuc, en el que también intervienen el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y la Universidad de Valladolid, España.

Ediciones Cidmuc