

ICONOGRAFIA MUSICAL

Autores de Países Ibero- Americanos e Caraíbas



Núcleo de Iconografia Musical (NIM)

CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL (CESEM)

FCSH - UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

EDITOR

Luzia Rocha

COLABORAÇÕES

Elena Le Barbier, *Universidad de Oviedo*, Espanha

Isabel Porto Nogueira, *Universidade Federal de Rio Grande do Sul*, Brasil

Luís Sousa, *IEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa*, Portugal

Luzia Rocha, *CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa e Universidade Lusitana*, Portugal

María Carolina Rodríguez Tabata, *Universidad Central de Venezuela*, Venezuela

Maurício Molina, *Conservatorio de Girona*, Espanha

Ruth Piquer Sanclemente e Alfredo Piquer Garzón, *Universidad Complutense de Madrid*, Espanha

Sónia Silva Duarte, *CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa*, Portugal

Verónica Elvira Fernández Díaz, *Universidad de las Artes de Camagüey*, Cuba

Núcleo de Iconografia Musical (NIM): Ana Dias, Luís Correia de Sousa, Luzia Rocha(Coord.), Sónia Silva Duarte.

CESEM, FCSH - Universidade Nova de Lisboa

I.S.B. N. :978-989-20-5491-9

Capa: Músico mestiço, painel de azulejos da primeira metade do século XVIII, *Quinta das Mil Flores*, Embaixada do Brasil em Lisboa, Portugal

Prefácio

Mário Vieira de Carvalho

“Fazer música” é realizá-la, quer na base duma tradição oral, improvisadamente, quer na base de um texto previamente notado ou “composto”. Por isso, “fazer música” não existe sem eventos sonoros gerados por ação humana. É presença e comunicação: presença do som e da ação humana que lhe dá origem, ou que lhe é inerente como escuta ou como elemento de um processo sociocomunicativo em sentido mais lato.

“Fazer música” contempla o todo holístico em que ela ocorre: quem a toca; quem a ouve ou quem com ela interage de alguma outra maneira, ainda que imóvel e em silêncio; e também o contexto cultural, histórico-social. A comunicação está sempre vinculada a uma situação social concreta, a qual, no limite, pode ser a da comunicação do músico somente consigo próprio.

A iconografia musical interpreta as imagens que captam ou têm alguma relação com a música – mormente com o ato de fazer música. Antes da era da reprodutibilidade técnica, que permitiu a reprodução fonográfica e de imagens em movimento e, mais tarde, de imagens sonoras em movimento, não havia senão testemunhos mudos das culturas musicais do passado. Nas tradições de música notada, só sobrevivia do gesto sonoro a sua tentativa de representativa simbólica. Nas outras tradições, as mais antigas e predominantes, nem isso: apenas o silêncio enigmático das imagens; a representação de diferentes formas, situações e artefactos de uma comunicação musical cuja substância sonora se perdeu para sempre.

Mas, precisamente porque a música é o todo holístico em que ela ocorre e não apenas som – isto é, uma rede de relações de interação que não se confina ao momento performativo, antes incorpora instituições e processos sociais complexos de “musicar” (*musicising*) no sentido lato cunhado por Christopher Small (envolvendo os sistemas de produção, mediação, receção e múltiplos vetores contextuais) –, as imagens que nos chegam do ato de fazer música constituem, na sua mudez, um manancial de informação extraordinariamente eloquente. Porventura ainda mais eloquente – tratando-se de música do passado remoto – do que a informação fornecida pela própria notação. Não raro, é a imagem do “fazer música”, e não tanto a notação dela, que verdadeiramente nos abre os horizontes hermenêuticos da sua reconstrução a um tempo sonora e social.

Por outro lado, as representações de elementos musicais não podem desligar-se da iconografia em geral: elas são parte de um património de imagens tão antigo como as próprias culturas

humanas. As suas componentes materiais e simbólicas, os seus suportes, as suas formas de circulação ou receção – privilegiando ora o “valor de culto”, ora o “valor de exposição”, ora o “valor de uso”, ora o “valor de troca” – transformam-nas, por sua vez, enquanto imagens, em protagonistas de sistemas de comunicação simbólica que importa investigar na sua função, na sua genealogia ou nas suas fontes (à maneira exaustiva de Aby Warburg), ou nas suas relações com contextos, tradições, processos interculturais, dinâmicas políticas ou de poder, questões de género e, é claro, também na sua “linguagem estética” (para citar apenas exemplos de um leque dir-se-ia inesgotável de possibilidades oferecidas à nossa interpelação).

Os ensaios reunidos nesta publicação são bem demonstrativos dessas múltiplas linhas de pesquisa de iconografia musical que iluminam diferentes estratégias, quer da comunicação musical, quer da sua representação em imagem, quer dos projetos artísticos ou estéticos envolvidos nos objetos analisados.

Elena Le Barbier Ramos e Mauricio Molina abordam a iconografia musical medieval. Elena Ramos investiga as fontes literárias – designadamente bíblicas, entre outras – em que se baseiam os artistas medievais na sua iconografia musical, e estuda por seu turno esses testemunhos como fontes para uma melhor compreensão do papel da música na sociedade medieval. Molina analisa a complexa questão da imagem da mulher executante na Idade Média, a sua contraditória figura, suscitando respeito e consideração pelas suas destrezas e, simultaneamente, estigmatização e condenação como fonte de “pecado”, por desafiar os estereótipos da ordem social – contradição essa em certa medida resolvida pela tentativa de construção duma imagem “mais limpa” que assegurasse a sua mobilidade social. Também Isabel Porto Nogueira se ocupa extensivamente das questões de género, tomando por objeto fotografias de mulheres intérpretes ou intérpretes/compositoras em programas da década de 1940 e 1950, e decodificando-as na perspectiva da construção da identidade face a um mundo intelectual e artístico então ainda predominantemente masculino. O mesmo tópico está ainda presente no ensaio de Luzia Rocha, incidindo sobre os azulejos de figura avulsa com motivos musicais, presentes em coleções portuguesas, e onde também são abordados outros detalhes musicais e a dimensão organológica. Luís Manuel Correia de Sousa estuda as gravuras de uma obra de referência do Renascimento – *Hypnerotomachie Poliphili*, de Franciscus Columna – enquadrando-a na matriz cultural e estético-ideológica da época como revisitação da cultura da Antiguidade. María Carolina Rodríguez Tabata investiga a noção e aplicação da iconografia como método de investigação em textos historiográficos venezuelanos que recorrem à relação entre artes plásticas e música ao abordar a atividade musical na época colonial (séculos XVI-XVIII) – época em que se cria uma cultura de mestiçagem em resultado da confluência “do espanhol, do aborígine e do africano”. Alfredo Piquer Garzón e Ruth Piquer Sanclemente trabalham sobre a obra litográfica de Henri Fantin-Latour, mostrando a sua importância, quer no contexto das relações entre artistas plásticos e músicos na segunda metade do século XIX, quer na renovação dos ideais estéticos.

Finalmente, Verónica Elvira Fernández Díaz aborda a iconografia musical como testemunho sociocultural de uma região específica de Cuba, no quadro de um projeto de salvaguarda do património musical regional que pressupõe o contributo de várias disciplinas musicológicas. Trata-se, pois, de um conjunto de ensaios muito representativo de diversas tendências da iconografia musical, onde se entrecruzam a história, a sociologia, a estética, e donde também não está ausente uma teoria crítica da sociedade.

Mário Vieira de Carvalho

Janeiro de 2015

ICONOGRAFIA MUSICAL

Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas

ÍNDICE

Elena Le Barbier Ramos: *De lo Literario a lo Visual : Función de la Música en la Edad Media* [7-26]

Isabel Porto Nogueira: *A Construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto* [27-43]

Luís Correia de Sousa: *A Evocação da Música e reinvenção da Antiguidade em “O Sonho de Poliphili”* [44-68]

Luzia Aurora Rocha: *Representações de Música em Azulejos de Figura Avulsa: práticas musicais plasmas em pequenos suportes* [69-89]

María Carolina Rodríguez Tabata: *La Iconografía Musical en la Historiografía Musical Venezolana (Período Colonial)* [90-109]

Mauricio Molina: *“Alleviators of Sadness and Tedium”: Constructing a Socially Acceptable Image for the Medieval Female Performer.* [110-134]

Ruth Piquer Sanclemente & Alfredo Piquer Garzón: *Litografía y Música: Henri Fanton Latour* [135-155]

Sónia Silva Duarte: *E em Portugal ha taes, tam grandes, e naturaes: imagens de música nas tábuas*

Verónica Elvira Fernández Díaz: *Elementos para el estudio de la iconografía musical en el Puerto Príncipe del siglo XIX* [180-207]

Elementos para el estudio de la iconografía musical en el Puerto Príncipe ⁽¹⁾ del siglo XIX ⁽²⁾

por

Verónica Elvira Fernández Díaz

Centro de Estudios Nicolás Guillén y la filial de la Universidad de las Artes de Camagüey, Cuba.

Este trabajo es un acercamiento al estudio de la iconografía musical, en su contexto sociocultural, dentro de una región específica de Cuba. Se diferencia de otros artículos sobre iconografía musical al utilizar como herramientas de análisis, además del grabado y la pintura —de los que existen escasos referentes regionales—, la fotografía, la ornamentación en herrería, medallas y muebles que toman instrumentos musicales como ícono, por lo que no es un artículo abundante en ejemplares iconográficos considerados tradicionales. El trabajo constituye solo un primer contacto con la iconografía musical de la región a partir del cual se puedan realizar exámenes más profundos sobre el tema. Por otra parte, los estudios sobre la música decimonónica en la otrora Puerto Príncipe, actual provincia de Camagüey son muy escasos. En este sentido, he realizado diversas labores científicas para la salvaguarda del patrimonio musical de la región, de ahí la importancia que atribuyo al incremento de estudios regionales sobre la música en Cuba a partir de diversas aristas y disciplinas musicológicas como la iconografía musical.

Palabras Claves: Iconografía, Música, Región, Puerto Príncipe, Cuba, Siglo XIX.

It is the aim of this work to study the musical iconography, in its social-cultural context, in a specific region of Cuba. It differs from general literature, not only by the use of engravings and canvas as models, but also photographs, furniture, iron works, etc, that have particular motives with musical iconography. Being this work a first approach to sources of this particular region it is possible and desirable the continuation of this research into more detailed topics especially because the published studies regarding ancient musical traditions in the region of Puerto Príncipe (now Camagüey) are very few. In this way I carried on several tasks in order to preserve the musical heritage of this particular region and it highly desirable the continuation of this kind of musicological approaches regarding Cuban music.

Keywords: *Iconography, Music, Region, Puerto Príncipe, Cuba, 19th Century.*

I. ¿QUÉ ES ICONOGRAFÍA?

Para la historia del arte, la iconografía es sinónimo del estudio del contenido en las obras visuales. Es decir, el análisis de objetos y figuras incorporadas por el artista en su pieza. Esta acepción generalizada de iconografía se ha fortalecido con el propósito de identificar, clasificar y explicar dichos objetos, determinar el mensaje temático de las imágenes y su significado.

Uno de los pioneros de la iconografía fue Cesare Ripa, quien utilizó este término por primera vez en el siglo XVI para sistematizar el estudio y análisis de las imágenes. Un recurso para adentrarse en el significado de la obra visual y descubrir algo más sobre lo que ellas mismas hacen ver [1]. Si bien, a Ripa siguieron otros investigadores e historiadores del arte que hicieron uso del término, fue Edwin Panofsky el que llevó la expresión a alcances de significación más profunda, al acuñarlo como iconología; un método de interpretación que supera los aspectos puramente descriptivos y clasificatorios del análisis iconográfico.

En el texto *Estudios sobre iconología*, Edwin Panofsky esclarece las diferencias entre iconografía e iconología agregando a sus análisis el nivel icónico. Estos conceptos son vitales para el estudio científico de las obras visuales principecas del siglo XIX. En particular, para determinar la presencia de la música como contenido de la pintura, el grabado y la fotografía de la región.

Para Panofsky, el campo de la iconografía lo constituye la interpretación descriptiva de la obra visual, la identificación de imágenes, historias, alegorías y sus matices expresivos o psicológicos; mientras el de la iconología se encuentra en la interpretación del contenido, la determinación del comportamiento de fondo que en un período, en una nación, en una cultura, condiciona al artista y es simbolizado en la obra. Por ello, la iconología necesita el concurso de otras disciplinas humanísticas como la historia del pensamiento, la estética, la estilística, la historia del arte y la sociología, entre otras. Por su parte, la imagen icónica se entiende como un símbolo. En este sentido, el análisis iconológico se refiere al contenido simbólico del objeto representado en relación con la imagen que de él da el artista.

II. ICONOGRAFÍA Y MÚSICA.

En música, la iconografía —también llamada ciencia de las imágenes— es una de las disciplinas de la musicología histórica que interpreta la representación de la música dentro de la

obra visual —pintura, grabado y fotografía (3)—, ya de manifestaciones músico danzarias, retratos de músicos, instrumentos o agrupaciones musicales; y el contexto en que aparecen: religioso, profano, pastoril, entre otros. De esta manera, el estudio iconográfico se convierte en fuente de información sobre las prácticas musicales y sus componentes étnicos en diversas épocas, instrumentos representativos de acuerdo al contexto que representa la obra plástica, tipos de música: religiosa, campestre, palaciega o citadina y los espacios de recepción musical: teatros, salas de concierto, tertulias y plazas, por solo citar los más usuales.

La presencia de la música en la obra plástica comenzó a tomar auge en el Renacimiento, como representación de los placeres mundanos. Se mantuvo hasta el siglo XIX y decayó gradualmente en la centuria posterior. Sin embargo, un verdadero exponente anterior a esta fecha son las *Cántigas* de Alfonso X “El Sabio”: “[...] tesoro documental para la arqueología española medieval” [3]. Este hombre, que fomentó el arte de los bellos libros ilustrados se ocupó de mandar a grabar en esos volúmenes, escenas palaciegas en las que aparecen bailes, instrumentos y conjuntos de músicos que proporcionan hoy una fuente de información inagotable para los estudios de la iconografía musical de aquella centuria.

En América Latina, la iconografía es también testimonio de la música realizada en el continente antes de la conquista. A través de los códices, piezas de cerámica y el arte mural se conocen muchas de las prácticas musicales, instrumentos —su forma, manera de ejecución, familia a que pertenecen, materiales con que eran contruidos— y los bailes rituales o ceremoniales de la época. Estas representaciones pictóricas de los nativos se fueron perfeccionando durante la etapa colonial, período en el cual, aprendieron las técnicas y maneras de la pintura europea. Es así que continúan proliferando obras pictóricas —anónimas o firmadas— que hacían alusión a los nuevos instrumentos o conjunto de ellos empleados en diferentes diversiones públicas, festividades religiosas, populares y familiares. Con tal riqueza iconográfica, muchos musicólogos latinoamericanos se han dado a la tarea de indagar en esas imágenes, en busca de información documental que corrobore diversas hipótesis sobre la música popular y/o de concierto de aquel período. Ejemplo de ello, es el estudio realizado por Evgenia Roubina sobre las prácticas musicales de México. En su opinión, estos “[...] preciosos testimonios [...] contribuyen a mostrar la variedad de los conjuntos instrumentales [...] precisar los cambios en la integración del conjunto popular, constatar el realce que diferentes estratos sociales

de la Nueva España dieron a los instrumentos de su predilección y observar los procesos evolutivos en las formas de su ejecución” [4].

En Cuba, si bien se ha confirmado la presencia de la música —instrumentos, conjuntos, bailes, ceremonias y prácticas músico danzarias de ascendencia africana, entre otros— en grabados y obras pictóricas; el estudio de las mismas como fuente de información científica es prácticamente nula. Por lo general, estas imágenes son utilizadas como material gráfico para ilustrar la época y no como evidencia histórica.

Por las investigaciones publicadas de Zoila Lapique Becali (4) se conoce que la representación iconográfica de la música en el siglo XIX estuvo liderada por el grabado. Éste alcanzó un verdadero auge en la medida que se vinculó al desarrollo de la industria tabacalera, como forma de ilustrar las marquillas adheridas a cajas de tabacos y cigarros. En las mismas se incluían partituras, instrumentos musicales o anuncios de bailes en casa de sociedad o saraos reconocidos de La Habana. Con el auge de la imprenta, el grabado tuvo como soporte, además, a los periódicos y revistas que veían la luz a lo largo del siglo. En ellos se incluyen motivos alusivos a la música o se publicaban partituras impresas mediante esta técnica.

A diferencia de la pintura —más elitista, representativa generalmente de imágenes religiosas o académicas que abordan el tema histórico y lo alegórico junto al paisaje y el retrato—, el grabado tendrá una función práctico utilitario que lo convertirá en el vehículo idóneo para mostrar y divulgar la realidad más inmediata. Es en este contexto donde se vincula la temática popular, la cual, recogerá tipos y costumbres propias de la sociedad colonial enmarcados en ambientes que van desde lo urbano hasta lo rural, y donde encuentra cabida la representación de prácticas musicales. En la pintura, la música como tema o motivo representado se hará más usual en los pintores de principios del siglo XIX, sobre todo, en aquellos que retoman situaciones de la centuria anterior. En su generalidad, estos van a estar referidos al baile y en menor medida, va a representar conjuntos instrumentales.

III. LA ICONOGRAFÍA MUSICAL EN PUERTO PRÍNCIPE.

Para el estudio de la iconografía musical en el Puerto Príncipe del siglo XIX se toman también medallas, dibujos en rejas y muebles donde la lira aparece como ícono, ya que en la pintura y el grabado de la época no abundan los motivos ornamentales y/o alusiones directas a la música. Se debe aclarar, además, que en este trabajo se realizará un análisis más iconográfico que iconológico. Si bien, se examinará el símbolo de la lira como motivo recurrente en imágenes visuales de la ciudad. Los prototipos tomados para el análisis corresponden a los diferentes fondos del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey, donde se conserva la mayor parte de este patrimonio y otros pocos que se encuentran en espacios públicos.

La pintura.

En Puerto Príncipe se conoce de la existencia de obras pictóricas desde el siglo XVIII, unas atribuidas a Felipe Fuentes, y otras de autores no determinados como príncipeños. Muchas de esas imágenes y ornamentos pictóricos se hallaban fundamentalmente en los interiores de las iglesias y conventos, las que se traían desde España o la América Hispana. Entre esas piezas se encontraban, además, las pinturas murales de función puramente decorativa —algunas de las cuales databan del siglo anterior—, poco frecuentes en las iglesias actuales debido al deterioro y las sucesivas reformas en los interiores de las mismas.

Para el siglo XIX, la historia de la pintura en el territorio recoge algunos exponentes de cierto reconocimiento regional. Entre ellos el lienzo titulado *Los Benefactores de la Iglesia de la Caridad del Cobre* de 1803, el cual perteneció por más de un siglo a la familia Betancourt. Esta obra fue realizada por un esclavo al que llamaban “Tati”, el cual carecía de educación plástica académica, y a quien se le atribuyen otros retratos de esta casta. La obra se trae a colación ya que representa a una familia príncipeña cuyo estatus económico le permitió donar dinero para la construcción de la Ermita de la Caridad en 1734, a cuya inauguración acudieron seis músicos procedentes de la Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba que luego del oficio religioso ejecutaron, en los alrededores de la iglesia, sones populares de la época. De esta forma se instauró la primera Feria de la Caridad (5) conocida en la región.

Como era usual en la época, el territorio príncipeño contó con la presencia de artistas italianos como Andrea Scalzo y otros extranjeros vecinados en la villa: James Gay Sawkins; Emilio Peyrellade Couvert de Bois Blan —de ascendencia francesa, quien abrió una academia de pintura y dibujo para niñas en 1835—, José Beltrán quien también estableció academia en 1843 y el santiaguero José A. López llegado en 1847 que se asentó como retratista en la calle del Comercio, hoy Maceo.

Por su parte, la Sociedad Filarmónica fundó una cátedra de dibujo y pintura para fomentar este arte en la ciudad; de igual manera lo hicieron colegios religiosos como el Calasancio y San Felipe. De estas academias salieron varios príncipeños destacados en diversas artes visuales: Miguel Adolfo Bello Roig (Puerto Príncipe, 1828-?) —vinculado además, a la fotografía, la actuación y el canto lírico—Rafael Delmonte y Antonio Herrera Montalbán quien realizó un retrato al flautista y profesor de música de la Sociedad Popular de Santa Cecilia, Justo Olagivel (Puerto Príncipe, 1854-Matanzas, 1874) no conservado actualmente; Federico Peyrellade Zaldívar y Ángel Porro y Primelles, quienes al igual que Herrera Montalbán fueron, más tarde, profesores de la Academia de San Alejandro en la vecina ciudad de La Habana. Ninguno de estos pintores reflejó en sus obras temáticas cubanas; ni en los paisajes ni en la composición de los retratos. Tampoco se puede hablar de una pintura realmente cubana durante la colonia, ya que la mayor parte de ellos, además de extranjeros, seguían los cánones de la pintura europea. Más bien, el siglo XIX es una etapa de preparación y búsqueda de elementos que reflejan las costumbres y modos de ser del cubano. Estos elementos encontrarán su lugar en las temáticas de pintores de principios del siglo XX.

Por otra parte, llama la atención que una ciudad llena de iglesias no haya conservado pintura de tema religioso en el cual tuviera cierta participación la música, cuando se conoce por documentos de archivo, que en estas existían:

➤ Instrumentos musicales:

Varios autores confirman la existencia de instrumentos como el órgano en las iglesias existentes en la ciudad. En 1723 se colocó un órgano en la Iglesia del Cristo y en 1728 se dotó a la Iglesia de San Juan de Dios de otro instrumento de este tipo. En 1756, el obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz confirmó en su visita a la entonces villa, de la existencia de órganos en la Parroquial Mayor, La Soledad, San Francisco, La Merced y La Caridad. Para 1862, La

Soledad poseía el mejor órgano de la época y en 1888, al ser dispuesto su recinto para dar misa solamente a las tropas españolas, el sacerdote era auxiliado por el cornetín de órdenes en vez de monaguillo con campanilla (6).

➤ Agrupaciones:

Entre ellas se encuentra la orquesta de San Fernando, compuesta por negros y mulatos libres bajo la dirección de Vicente de la Rosa. Se vinculó a la celebración de misa, honras fúnebres, bodas y bautizos en la Parroquia de La Soledad. Otra de las orquestas dedicadas al oficio católico fue El Acorde perteneciente a la Iglesia de La Merced y dirigida por Gabriel Siam.

➤ Músicos dedicados a la composición de obras religiosas:

De ellos destaca Carlos Sanz (Puerto Príncipe, ¿-?), quien compuso en la década del 80, misas, salves y otras obras para las procesiones, jubileos y fiestas de La Candelaria, patrona de Puerto Príncipe; Juan Antonio Cosculluela (Barcelona, ¿-Puerto Príncipe, ?) y Mariano García (Puerto Príncipe, ¿-?) autores de una misa de difuntos ejecuta en La Soledad en 1847 con gran repercusión en la época.

Pedro Agustín Morell de Santa Cruz [5] en visita eclesiástica a Puerto Príncipe informó que en 1756 existían nueve iglesias en la villa. De ellas, la Parroquial Mayor, La Soledad y La Merced contenían varias pinturas, aunque estas no fueron descritas. Si alguna de ellas reflejó la música, ya fuera un instrumento o conjunto de ellos no lo sabemos con certeza. Por datos obtenidos en los archivos parroquiales de La Soledad, la Biblioteca Diocesana y la Biblioteca Provincial podemos inferir que la ausencia de pinturas —con temática musical o no— en las iglesias actuales se debe a factores diversos. Entre ellos:

1. El deterioro o sustitución de lienzos por otros nuevos, ya que durante las guerras de independencia, las iglesias principeñas fueron ocupadas por las tropas españolas, quienes la utilizaron como cuarteles u hospitales de guerra. Entre ellas, La Mayor, actual Catedral, La Caridad y El Cristo.
2. Renovación de imágenes por otras acordes al estatus y preferencias de los sacerdotes durante la República —esto se dio en La Merced, La Caridad y La Mayor—.

3. Eliminación total de imágenes —sobre todo en la Iglesia de Santa Ana y La Caridad— a cargo de sacerdotes belgas amparados por el Concilio Vaticano II, en 1964. [6]
4. Ser propiedad de familias principeñas y estar en carácter de depósito. A lo que se debe añadir, la existencia de pequeñas capillas con sus propias imágenes religiosas en viviendas particulares.
5. Acción de incendios y termitas. Es el caso del incendio de 1906 en La Merced, que destruyó gran parte de sus pinturas murales.

Estas son las razones por las cuales juzgamos la carencia de pinturas religiosas en las actuales iglesias camagüeyanas y en especial, ejemplares de iconografía musical religiosa.

La única obra pictórica conservada actualmente en el museo de la ciudad, que hace referencia a la música, es la titulada *Santa Cecilia* (Fig. 1).



Fig. 1 *Santa Cecilia*. Óleo de Juan Alnájés. Fondo del Museo

Esta pintura fue realizada por el catalán Juan Albajés Ciurana, quien llegó a Puerto Príncipe a finales del siglo XIX y ofreció clases de dibujo y pintura al óleo en el territorio. La pieza se encontró en el Conservatorio de Félix Rafols (Barcelona, 1894-Camagüey, 1961), músico también español y amigo personal del pintor. El óleo nos presenta una mujer joven ejecutando al piano una pieza de la época, sobre un fondo oscuro del cual no se perciben otros contornos y que remite a la imaginería barroca. La pintura interesa por dos razones fundamentales: una, la presencia del piano y otra, el título de la pieza. El piano, instrumento musical heredado de la educación europea, fue el instrumento fundamental de la cultura musical principieña del siglo XIX. Muchas viviendas de la ciudad tenían piano; las cátedras de música existentes en las sociedades —Filarmónica, Popular de Santa Cecilia y Casino Español— enseñaban este instrumento; los mejores pianos franceses de la época fueron propiedad de familias principieñas —por ejemplo un Buiselat ganador de la Medalla de Oro en la Exposición de París de 1844, con decoración floral en nácar que perteneció a Lina Barreto, pariente cercana de la pianista Consuelo Barreto y la cantante Carmen Barreto—. Incluso, la mayor cantidad de referencias a profesiones y anuncios de clases en los periódicos locales se relacionan con este instrumento. En consecuencia, gran parte de la producción musical del territorio atañe al repertorio pianístico local y europeo. De esta manera, el piano está indicando la continuación de una tradición, y su supervivencia en suelo cubano como instrumento musical propio. Por otra parte, Santa Cecilia es, según el santoral católico, la patrona de los músicos; quien los protege y asiste durante el proceso creativo, o les sirve como motivo de inspiración. En este sentido, Santa Cecilia constituye un símbolo para los músicos y el arte musical en sí.

El grabado.

En la investigación “La cultura en Puerto Príncipe” se apunta que: “A diferencia de La Habana y Santiago de Cuba, Puerto Príncipe no logró desarrollar una actividad importante en el terreno del grabado; pero esto no significa la ausencia total del género en el territorio” [7]. De hecho, algunos artistas dedicados a la fotografía y la pintura fueron destacados también en este arte, si bien, no ofrece tampoco grandes posibilidades en relación a la impresión de partituras y la representación de la actividad musical.

Según Zoila Lapique Becali, la acción del grabado como técnica para la impresión de partituras musicales en Cuba estuvo marcada por la intervención extranjera, no solo en equipamientos para realizar las mismas, sino también en las partituras que fueron impresas. Gran parte de las mismas se publicaban como suplementos sueltos en revistas y periódicos, lo que provocó que muchas se perdieran junto a las publicaciones que les dio vida (7). A finales del siglo, en 1880, aparecen editores como Luis B. Casas y Anselmo López quienes suman la impresión de partituras musicales correspondientes a compositores principieños como José Marín Varona (Puerto Príncipe, 1859-La Habana, 1912) y Gabriel de la Torre Álvarez (Puerto Príncipe, 1863-La Habana, 1951). Sin embargo, en los archivos provinciales nos se conservan esas publicaciones.

En Puerto Príncipe hubo un intento de establecer talleres de impresión en 1849, solicitud realizada por Antonio Cannet, de oficio cajista con conocimientos de encuadernación, al gobernador local. Esto no quiere decir que la ciudad careciera de otras imprentas. De hecho, existían, de manera oficial: la imprenta de la Real Audiencia sita en la calle Merced No. 13, que publicó durante algún tiempo el periódico *El Fanal* y la imprenta de la Audiencia Territorial, en la calle de los Pobres No.11, que editó *La Gaceta de Puerto Príncipe*. Periódicos que incluyeron abundantes referencias a la actividad musical principieña, aunque no contenían partituras de compositores extranjeros o locales.

Antonio Cannet consideró que las imprentas existentes en Puerto Príncipe eran deficientes en el servicio de impresión, por eso pidió permiso para establecer la suya propia. Sin embargo, la imprenta de *El Fanal* —encargada de la publicación del periódico de igual nombre perteneciente a la Sociedad Casino Español— era más competente, con clientela fija y bien establecida; por lo que Cannet desistió de la imprenta tipográfica y extendió su pedido a una del tipo litográfico —de la que no existía ninguna en Puerto Príncipe—. Este permiso le fue otorgado por el Conde de Alcoy el 25 de septiembre de dicho año, aunque no puede darse fe de la explotación de la misma en la ciudad (8).

Luego de 1849, la relación de imprentas en Puerto Príncipe —y de periódicos— se hace más numerosa llegando a un aproximado de 21 establecimientos de este tipo (9). Entre ellas destacan, la imprenta La Nueva Aurora sita en la calle Mayor No. 24, que publicó el periódico de igual nombre y *Ecos del porvenir*, ambos en 1891; la imprenta de Reina No. 79 con *El Céfitro* (1886) y *El Progreso* (1888); la imprenta El Oriente sita en San Diego No. 18 con el periódico *El Popular* de 1868 y 1886; la imprenta El Camagüey ubicada en San Esteban No. 18 con *La Crónica del Liceo del Puerto Príncipe* (1867) y *El Oriente* (1866).

Por los datos que ofrece Eduardo Labrada en su texto *La prensa camagüeyana de siglo XIX* se infiere que en aquella centuria existió una gran variedad de publicaciones periódicas (10). Esto, a su vez, es muestra del interés de la ciudad por desarrollar este tipo de publicación, no solo como medio difusor de la actividad comercial, ideológica y política sino también cultural. Carlos Trelles en su *Bibliografía cubana del siglo XIX* consigna una serie de obras literarias y líricas dramáticas publicadas en imprentas principieñas como la de El Fanal, Tal es el caso de *La hija del Regimiento* [8], ópera cómica en cuatro partes de Caetano Donizeti (*sic*) publicada en 1859, con 22 páginas de entre 17 y 22 centímetros, y *Atila*, ópera trágica en cuatro actos escrita por el florentino Temístocles Solera y puesta en música de José (*sic*) Verdi editada en 1860, con 20 páginas de 16 centímetros.

Además, en el antes citado texto “La cultura en Puerto Príncipe” se menciona que la Sociedad Filarmónica de la ciudad propició, en 1868, la edición de diversas piezas musicales [7], aunque no especifica si fue mediante la técnica del grabado, si formaron partes de revistas, periódicos o simplemente como sueltos. Por otra parte, estas partituras no se conservan en archivos de la ciudad. Por lo que su existencia no es palpable. Asimismo, se debe consignar que los periódicos conservados hoy día, y pertenecientes a las Sociedades de Instrucción y Recreo de Puerto Príncipe carecen de detalles ornamentales como imágenes, retratos o viñetas realizados con esta técnica; mucho menos contiene partituras musicales ya que la prensa estaba destinada, fundamentalmente, a anuncios locales, noticias e informaciones de carácter general. No obstante, durante las primeras décadas del siglo XX se localizaron partituras publicadas en periódicos locales como *El camagüeyano*, por lo que se consideran como posibles causas:

1. La carencia de tecnología adecuada para este fin durante el siglo XIX —al menos en las imprentas establecidas para los periódicos *El Fanal* de la Sociedad Casino Español, *La Crónica del Liceo de Puerto Príncipe* de la Sociedad Filarmónica y *El Popular* perteneciente a la Sociedad Popular de Santa Cecilia—.
2. Mayor preocupación por los acontecimientos políticos y económicos de la época: las guerras de independencia, conflictos de intereses entre las propias sociedades, adelantos científico-técnicos —alumbrado, ferrocarril, entre otros—; así como la compra de esclavos, fincas y ganado.

La ausencia de información documental al respecto, nos lleva a inferir que las partituras circulaban en el Puerto Príncipe decimonónico a través de tres vías fundamentales:

1. Impresas en el extranjero y por tanto, mayoritariamente de compositores europeos.

Esta suposición se fundamenta en la existencia de lo que he denominado como “Casas de música” (11), gracias a las cuales entraron a la ciudad partituras de Claude Debussy, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Ludwin Van Beethoven y óperas completas como *El Barbero de Sevilla*, *La dama del lago*, *El Pirata* y, *La flauta encantada*, entre otras (12). A ello hay que añadir, las partituras que trajeron consigo músicos españoles asentados en la villa y que se conservan aún en el Museo Provincial. Tal es el caso de las obras de Joaquín Ramonet (Barcelona, 1849-Camagüey, 1922) quien atesoró obras arregladas para el formato de banda, pertenecientes a Francisco Baribieri, Isidoro Hernández y Emilio Arrieta, entre otros.

2. Impresas en la Habana, de autores europeos, cubanos, y en menor medida, principieños.

En las investigaciones de Zoila Lapique Becali se verificó que en 1840 existían en La Habana diferentes editoriales que asumían la impresión de música de los compositores de otras villas, no solo para deleite de los habaneros, sino también, para el resto de la isla. De igual manera, las partituras de compositores cubanos que eran impresas en aquella ciudad circulaban por el resto del país. Es así como a Puerto Príncipe llegaron las danzas de Tomás Bueitas y Flores, las que fueron ejecutadas por la orquesta de la Sociedad Santa Cecilia dirigida por el profesor y compositor Juan Antonio Cosculluela.

3. Manuscritas.

Es probable que en algún momento se necesitaran renovar las partituras deterioradas por el uso, y al no contar la ciudad con una imprenta que tecnológicamente pudiera asumir este empeño se realizaban copias manuscritas de las mismas para mantenerlas en el repertorio de las agrupaciones y solistas locales. Lo antes expresado induce a pensar que las menciones realizadas por Carlos Trelles de las óperas *Atila* y *La hija del Regimiento*, no fueron publicaciones de sus partituras, sino que la imprenta El Fanal publicó solo el texto de las conocidas óperas, lo que era más usual, pues las ediciones de noveletas, obras teatrales y versos en publicaciones periódicas y libros eran más baratas y fáciles que la impresión musical a través del grabado. La hipótesis más verificable, por tanto, es la reproducción de partituras mediante copias manuscritas, tanto de obras de compositores foráneos como locales. Por lo general, valeses y danzas de las que podían realizarse numerosas reproducciones. Entre los grabados del siglo XIX que se conservan en el Museo Provincial de Camagüey y fondos personales de investigadores ya fallecidos se encuentra pocas muestras que tengan relación con la música. Entre ellos, la fachada del Teatro Principal y el interior de un espacio dedicado al baile, conocido como Salón príncipeño. El grabado del Teatro Principal (Fig. 2) fue realizado en 1852 por un visitante foráneo, se conoce que en 1852 José García de Arboleya incluye en su *Manual de la Isla de Cuba*, un grabado de Ricardo Caballero titulado *Vista del Teatro Principal de Puerto Príncipe* muy similar a este.



Fig. 2

Desde el punto de vista iconográfico representa el frente de este teatro: lujoso y poseedor de condiciones acústicas mejor logradas de la época, símbolo del desarrollo alcanzado por la

ciudad principeña en aquella centuria. Las personas a su alrededor indican la aceptación que tenía la programación allí representada por parte del público asistente, atenta siempre a las compañías, elencos y repertorios de óperas italianas, operetas francesas y zarzuelas españolas que se representaban con cierta regularidad. El punto de vista del grabador —quien muestra el teatro en una angulación en perspectiva— habla de la grandeza de la edificación, jerarquizada por la escalinata y al frente, una amplia plaza de estacionamiento y tránsito para carruajes y transeúntes. El grabado del Salón principeño es anónimo aunque está datado en 1885 (Fig. 3).



Fig.3

Sobre este espacio social se conoce que fue creado el 2 de diciembre de 1846 en la calle San Juan, hoy Avellaneda y sus empresarios lo destinaron a bailes públicos pagados (13). En la escena se encuentran representada, en un plano destacado, dos hileras de parejas que, por la postura de los brazos y el empleo del abanico sugieren que se trata de una de las partes de la contradanza: el paseo. En otro plano se descubren varias señoritas sentadas en espera de la siguiente pieza para el baile. Es de señalar, que en este grabado no se declara, de manera visible, la orquesta. Esta debió estar en cualquier lugar del salón y no ser mostrada por interés particular del grabador. Sin embargo, conocemos por las *Escenas Cotidianas* (14) de Gaspar Bantancourt Cisneros que con ella se amenizaban los bailes de sociedad de la época y en las celebraciones de la Feria de la Caridad, podía ubicarse en diferentes lugares: ya al frente de la vivienda o a la entrada de determinadas habitaciones de la misma para encubrir actividades

ilícitas relacionadas con el juego, la venta de ganado, cueros y carnes saladas de contrabando. En estos grabados llama la atención el hecho de que el descendiente de africanos, ya esclavo o libre no fuera representado dentro del acontecer musical de la ciudad. Sobre todo, si tenemos en cuenta que en los grabados de Eduardo Laplante, Hipolite Garneray o Francisco Mialhe se muestran a estos individuos en sus prácticas músico danzarias ceremoniales o ejecutando instrumentos musicales de ascendencia europea dentro de contexto rurales y citadinos de San Cristóbal de La Habana o Guanabacoa. Por ello, la omisión del negro en la representación de espacios musicales mediante el grabado, en el Puerto Príncipe del siglo XIX, reafirma la hipótesis sobre su escasa participación en el quehacer musical de la región durante aquella centuria.

La fotografía.

Desde sus inicios, la fotografía se encargó de documentar la época: ya a través de las más reconocidas personalidades del mundo artístico y literario, las grandes construcciones arquitectónicas —Crystal Palace de Londres en 1854—, ceremonias y eventos políticos o militares —Visita de Napoleón III a Gran Bretaña en 1855—, las consecuencias de la guerra —soldados y oficiales americanos de la guerra entre México y Estados Unidos de 1846 a 1848— o los adelantos científicos —tomas de los mares en 1856 y tomas aéreas desde globos aerostáticos en 1858—.

La fuerza y desarrollo acelerado de la fotografía posibilitó que se expandiera rápidamente a diversas regiones del mundo, llegando a ser asumida por los propios pintores y escultores que la completaron con un enfoque estético. Entre los pintores que asumieron este arte se encontraron Manet, Corat, Coubert, Le Gray, Nègre, Le Secq y Degas. También, los escritores Emile Zola y George Bernard Shaw la emplearon como documento ilustrador que contribuía a completar, con detalles, las ideas expresadas (15).

La fotografía se desarrolló en Puerto Príncipe en la temprana fecha de 1845, cuando aparece el primer anuncio de un fotógrafo en la prensa local. Los más reconocidos artistas en este campo fueron Rafael Delmonte Betancourt y Miguel Adolfo Bello Roig exponentes en varias de sus técnicas desde la segunda mitad del XIX. También destacan Peyrellade y Batista que establecieron su laboratorio en los bajos del teatro El Fénix en 1858. Santiago Valls y Guil-

lerno Holt retrataban tanto al daguerrotipo como al óleo, F. Carrillo denominó su laboratorio fotográfico, en 1865 con el lema “fotografía americana”; Alfredo Batista Noriega y Enrique Escoto llamaron al suyo “Galería fotográfica principense” y se anunciaba en la prensa con una gran variedad de servicios: retratos en tarjetas, ambrotipo, bellotipo, marfilotipo, melaniotipo; iluminaciones a la aguada, al óleo y a la tinta china. Antonio Naranjo Carreras, por su parte, perfeccionó sus conocimientos fotográficos en New York y emuló con Carrillo y Delmonte estableciendo su laboratorio fotográfico en 1866.

Las fotografías encontradas en el Museo Provincial de Camagüey pertenecientes al siglo XIX, y relacionadas con la actividad musical corresponden a compositores reconocidos en la época y agrupaciones instrumentales. Entre las primeras se encuentran las realizadas a Eduardo Agramonte Piña (Puerto Príncipe, 1841-1872), José Marín Varona y Joaquín Ramonet. La técnica más común en ellas es el positivo fotográfico, a excepción del daguerrotipo retocado con creyón empleado por Miguel A. Marrero en una de las fotografías conservadas de Eduardo Agramonte Piña. (Fig. 4)



Fig. 4

Para realizar una fotografía con la técnica del daguerrotipo y el retratado de pie, se colocaba un soporte detrás del fotografiado, el cual le permitía mantener la postura lo más erguida posible ya que el tiempo de exposición ante la cámara era, aproximadamente, de 40 minutos. En el retrato a que se hace alusión se puede observar este soporte que sobresale por detrás de los zapatos del retratado. También se utilizó como soporte y parte de la composición, una silla donde descansa su brazo. En el encuadre fotográfico se observan, además, detalles de la vivienda como la cenefa de las paredes con motivos florales, el dibujo de los mosaicos y los muebles de época, que sumado a los elementos del vestuario, el peinado y la postura ubican al retratado en su contexto epocal.

Esta fotografía, de 1868 muestra la nobleza de carácter del hombre que, aunque no tuvo la música como profesión, le corresponde el mérito de haber creado los toques de corneta que se ejecutaron durante las guerras de independencia. La mirada al frente, el sombrero en la mano, la pulcritud del traje, revelan su pertenencia a una de las familias más antiguas y adineradas del Puerto Príncipe. El retrato que corresponde a José Marín Varona (Fig. 5) contiene información incorporada al mismo, una dedicatoria a Aurelia del Castillo y Loynaz, mujer destacada en las letras y las ciencias de la región.



Fig.5

Marín Varona fue músico aventajado en diversas disciplinas, por lo que obtuvo reconocimientos en el ámbito nacional e internacional como la Exposición Universal de París, en 1900, con su ciclo de danzas denominadas *Tropicales*. Se desempeñó como compositor, pedagogo, crítico musical, intérprete y director de orquestas y bandas de música. La foto aludida representa esta última faceta del artista. Por ello, aparece con su uniforme de gala, charreteras y medalla al pecho; su mirada segura, altruista y orgullosa de la cultura musical de su terruño.

La fotografía realizada a Joaquín Ramonet tiene características similares (Fig. 6).



Fig.6

Representa a un hombre recostado a una silla con un pliego de papel enrollado en la mano izquierda. Al pie de la foto se lee: “Medalla de Oro 1888, Barcelona” y al dorso de la misma se encuentra registrada la identificación de la casa comercial que realizó la toma e impresión fotográfica: “Sucursal de la granfotográfica de A. F. Sit Napoleón de la Rambla, Santa Mónica 15 y 17, Plaza del Ángel, Barcelona”. La imagen del músico deja ver el orgullo de un hombre que ha sido reconocido en su país natal. A ello contribuye la angulación contrapicada, la cual muestra a la figura en toda su grandeza. Por el vestuario —uniforme de músico de banda— inferimos que el reconocimiento se le realiza por su desempeño como músico mayor del Batallón de San Quintín No. 17 y el Regimiento de Infantería Alfonso XIII, al mando del General español Agustín Luque y Coca. A quien le dedicó varias de sus composiciones musicales para el formato de banda. No debe pasarse por alto, el hecho de que estos músicos tienen en común haber estado relacionados con las guerras de independencia y vinculados a las bandas de música, ya en las zonas rurales —como parte de las tropas mambisas o españolas— o en las retretas urbanas. De igual manera, dos de estos músicos escribieron los toques de cornetas y dianas que sirvieron como órdenes de mando a sus respectivas huestes. Es el

caso de Eduardo Agramonte con los toques de cornetas para las tropas mambisas y los compuestos por Joaquín Ramonet para el piquete español.

En cuanto a agrupaciones instrumentales se conserva en el museo de la ciudad una fotografía de la Banda Libertad (Fig. 7).



Fig.7

Esta agrupación se formó en los campos insurrectos mambises en 1897 bajo el nombre de Banda del Tercer Cuerpo del Ejército Libertador y fue dirigida por el Capitán y músico Víctor Pacheco Arias (Manzanillo, 1835- Camagüey, 1910), quien escribió algunas obras para la misma. Entre ellas el vals *Tropical* dedicado a Enrique Loynaz del Castillo. La fotografía fue tomada en el teatro El Fénix de la Sociedad Popular de Santa Cecilia. En la misma se muestran 29 músicos con sus instrumentos, algunos de los cuales, no se utilizan en las bandas de música actuales. Se debe señalar que en esta imagen, tomada posiblemente a finales del XIX (1898 o 1899) aparecen músicos negros, que hasta el momento no se habían hecho visibles en otros documentos gráficos conservados de fecha anterior. La razón es simple, aunque desde el siglo XVIII la presencia de libres en las bandas de música era práctica común en territorios como La Habana y Santiago de Cuba, las referencias sobre las bandas regimentales de Puer-

to Príncipe en el setecientos, no describen la presencia en sus filas de negros o mulatos, solo criollos sin distinción de clase social o color de la piel, quizás por ser éste un grupo poblacional minoritario con respecto a otras regiones de la Cuba colonial. A finales de la centuria, con el incremento en la región principieña de los ingenios azucareros —debido a la disminución del ganado como consecuencia de las secuelas dejadas por la guerra de independencia— aumenta también el número de población de color y su acción en las actividades económicas, sociales y culturales de la región. La imagen es un documento gráfico que patentiza la existencia de esta banda, los instrumentos que la integraban y el uniforme con el cual realizaban sus presentaciones. Además, es muestra de la continuidad de una tradición legada a la centuria posterior, ya que las bandas regimentales que desde el siglo XVIII pululaban en Puerto Príncipe se convirtieron, en el XIX, en las bandas que oficiaban las retretas en la Plaza Mayor; para devenir en el XX, en las bandas de concierto que continuaron ejecutando su música en el Parque Agramonte.

La lira como símbolo musical.

La lira, instrumento cordófono antiguo se encuentra representada en diferentes espacios de la ciudad —Cementerio General, plazas, parques y colecciones del Museo Provincial: muebles y medallas del siglo XIX— en las que adquiere connotaciones simbólicas diferentes. Según el *Diccionario de Símbolos*, la lira “[...] fue creada por Hermes tensando las cuerdas fabricadas con los intestinos de bueyes por él sacrificados, sobre la caparazón de una tortuga” [9]. La lira es también el instrumento con que se identifica a Orfeo, “[...] con él aplaca los elementos desencadenados de la tempestad, encanta animales, plantas, hombres y dioses. Gracias a esta magia de la música, llega a obtener de los dioses infernales la liberación de su mujer Eurídice. Pero se le imponía una condición: que no la mirase antes de que volviera la claridad del día. Preso de la duda en medio del camino, Orfeo se da la vuelta: Eurídice desaparece para siempre” [9]. La facultad de calmar a los demonios, es la razón por la cual, a la lira se le encuentra como imagen en porta faroles y rejas de acceso a varias capillas del Cementerio General de la ciudad. Como porta farol (Fig. 8), conjuga su función utilitaria con la simbología del instrumento cuyo sonido es capaz de aplacar las fuerzas del mal y permitir una estancia de paz en el paraíso, junto a la luz que guía sus pasos. En su función decorativa, aplicada a rejas de acceso a las capillas, impide que el mal perturbe el sueño eterno del ataúd que custodia. En particular, las liras que se encuentran a la entrada de la cripta de Gaspar Betancourt Cisneros

(Fig. 9) representan, además, las actividades desarrolladas en su vida: su inspiración literaria y el amor por la música. Aunque no fue músico ni poeta, Betancourt Cisneros se preocupó por el estado de las artes en su Puerto Príncipe, las que mostró en sus *Escenas Cotidianas*.



Fig.8



Fig.9

En cuanto atributo de las musas Urania y Erato, la lira simboliza la inspiración poética y musical. Por esta razón se encuentra en muebles, plazas y medallas conmemorativas de eventos o

de reconocimientos a personalidades relacionadas con esas manifestaciones artísticas. Un ejemplo en mueble se encuentra en la mesa esquinero estilo imperial que se conserva en el Museo Provincial (Fig. 10). La lira aparece como pedestal en medio de las piezas que conforman la base y el tablero —ambos en proporciones menores con respecto a ella—, por lo que ésta se encuentra en un plano destacado hacia el cual dirigir la mirada. Las características señaladas indican que la mesa no tiene una función utilitaria, sino decorativa.



Fig. 10

Otra de sus connotaciones simbólicas es de lugar. En este caso se encuentra la lira que aparece en el piso de la entrada lateral a la Iglesia Mayor, actual Catedral; lugar en que se han ubicado por siglos, las bandas de música en sus habituales retretas. (Fig.11)



Fig. 11

De igual manera, la lira aparece como representación simbólica de la poesía y la música en diferentes medallas conmemorativas y de reconocimiento. Por ejemplo, en la Medalla de Plata de 1886 ofrecida a Franco González Santos, premio de literatura en los Juegos Florales de ese año y otorgada por el Liceo Artístico y Literario de Puerto Príncipe. (Fig. 12) La presencia de la lira en esta y otras medallas como la conferida a Gertrudis Gómez de Avellaneda en su centenario influyen en la importancia que tenían las instituciones de instrucción y recreo en cuanto a la promoción y difusión artística en la región. Sin embargo, no se ha podido determinar, en todos los casos, si las impresiones de estas medallas se realizaron en la ciudad principieña o fuera de ella, ya que no aparece documentación al respecto.



Fig. 12

Epílogo.

A diferencia de otras regiones del país, la mayor cantidad de muestras musicales iconográficas principieñas que se conserva del siglo XIX pertenecen a la fotografía. Esto se debe, por una parte, al desarrollo y aceptación que tuvo esta manifestación técnica y artística entre los principieños, y en segundo lugar, a que muchos de los lugareños dedicados al grabado y la pintura, la sumieron como forma de expresión. A su vez, la mayor parte de estas fotografías son retratos de músicos principieños destacados tanto en el territorio como fuera de él, relacionados de una u otra forma con las guerras de independencia, y en su mayoría, vinculados al desarrollo de las bandas de música en su tránsito del siglo XIX al XX. En igual sentido, se debe dejar claro que si bien el grabado sirvió, en ciudades como La Habana y Santiago de Cuba, de técnica fundamental para la edición y publicación de partituras musicales tanto en periódicos como en revistas de la época, esta práctica no tuvo el mismo desarrollo en Puerto Príncipe. Aunque no se han encontrado evidencias gráficas donde aparezca representada la música como motivo en la iconografía religiosa de la ciudad, considero que esta debió existir. Esta suposición se basa en el hecho de que en España y países de América Latina como México, la representación musical en las obras pictóricas era un motivo recurrente. La isla de Cuba, como puente obligado entre ambos continentes —por la favorable posición geográfica del puerto de La Habana— recibió el imaginario religioso donde se representaban querubines y bienaventurados con instrumentos musicales. De igual manera, el comercio directo entre Puerto Príncipe y Europa, a través del Puerto de Nuevitas —al norte de la región— debe haber

propiciado la presencia de obras pictóricas con temáticas musicales en iglesias y viviendas principieñas — de la misma forma que se recibían instrumentos, métodos y partituras. Los espacios de recepción musical representados en los ejemplos iconográficos aluden al teatro y las Sociedades de Instrucción y Recreo, ya sea en sus salones o academias, si bien, la lira como ícono se puede encontrar en cualquier otro espacio, simbolizando el gusto del príncipe por este arte y el lugar que ocupaba el mismo en la labor cotidiana de los moradores. Aunque las muestras iconográficas del siglo XIX conservadas hoy son más escasas a las del XX esta permite documentar varias teorías que se tienen sobre el desarrollo de la música en el territorio durante aquella centuria:

1. La escasa participación del descendiente de africanos: esclavo o libre en la música local.
2. El gusto de la población principieña por el teatro, sobre todo la ópera y la zarzuela.
3. La trascendencia a nuestros días de la tradición musical legada por las bandas de música.
4. La presencia la contradanza en los salones de baile de la época.
5. La importancia que las Sociedades de Instrucción y Recreo le otorgaron a la música.
6. La relación de los músicos principieños con las guerras de independencia desarrolladas durante el siglo XIX.

Notas

(1) Santa María del Puerto del Príncipe, o simplemente Puerto Príncipe es el nombre que los españoles dieron a la villa cubana fundada en 1514, conocida desde 1903 como Camagüey y ubicada en la región centro oriental de la isla.

(2) Este trabajo es resultado del ejercicio de mínimo doctoral de la especialidad de musicología presentado en la Universidad de las Artes de La Habana. Una versión más breve del mismo fue publicado en la revista cubana de música *Clave*, Nos. 1-2-3, año 13, segunda época, 2011 con el título “Iconografía y música: Puerto Príncipe. Siglo XIX”.

(3) Aunque la fotografía representa un momento de ruptura dentro de la historia de la imagen por la forma, digamos mecánica en que esta se obtiene, se toma para este trabajo como componente de análisis iconográfico ya que, como imagen, es también un signo. En este sentido Göran Sonesson considera que “[...] la fotografía ya ha dado lugar a un pequeño conjunto de publicaciones preocupadas por describir la especificidad de su función de signo. Según Phillippe Dubois las primeras teorías semióticas de la fotografía tendieron a tratar ese tipo de imagen como un espejo de la realidad, o en los términos de Pierce, como un ícono, luego vino la generación célebre de los iconoclastas que intentaron demostrar la convencionalidad de todos los signos, llegando hasta ver

incluso en la fotografía una versión “cifrada” de la realidad, o, como lo hubiera dicho Pierce (según Dubois, por lo menos) un símbolo; y finalmente la fotografía fue reconocida por lo que realmente es en la opinión de Dubois: un índice, más específicamente, una huella dejada por el pasaje del referente mismo” [2].

(4) Al respecto se pueden consultar los libros *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979. Tomo I, y *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes 1570-1902*. Ediciones Boloña. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2011.

(5) La Feria de la Caridad es una festividad popular que aunó, desde entonces, diferentes tipos de música. Según referencias de la novela, los testimonios de viajeros y la prensa periódica, aquí confluían los cantos religiosos ejecutados durante la procesión que abría la Feria y el uso de órgano en la ejecución de la misa dentro de la misma, junto a las danzas de salón interpretadas en las viviendas ubicadas en los alrededores de la Iglesia; los pregones de vendedores ambulantes; las trovas cubanas cantadas con acompañamiento de guitarra o arpa en establecimientos de feria; la ejecución del piano y arias de óperas o zarzuelas en las tertulias familiares y otras manifestaciones musicales o danzaria pertenecientes a los negros esclavos y libertos. Entre las fuentes literarias que hablan sobre ello destaca la novela *Una feria de la Caridad en 183...* de José Ramón Betancourt publicada en la prensa periódica local en 1841 y “Recuerdos de mi viaje a Puerto Príncipe”, del habanero Antonio Bachiller y Morales publicado en la revista *La Siempreviva* en 1839.

(6) Cfr. Juan Torres Lasquetti: *Colección de datos históricos, geográficos y estadísticos de Puerto Príncipe*. (s.p.i.)

(7) Cfr. Zoila Lapique Becali: *Música colonial cubana ...* pp. 13-19.

(8) Cfr. Zoila Lapique Becali: “Los talleres en el interior de la isla, hasta la década de los 60” en, *La memoria en las piedras*. Ediciones Boloña, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002. P. 136.

(9) Cfr. Eduardo Labrada: *La prensa camagüeyana en el siglo XIX*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1987. Pp. 188-189.

(10) Entre las publicaciones periódicas de Puerto Príncipe que hacen referencia a la cultura, en su sentido más amplio, se encuentran: *La Gaceta de Puerto Príncipe* (1818, 1824, 1831 y 1848), *El Fanal* (1844 y 1860), *Boletín de Ciencias, Arte y Literatura* (1846), *Aguinaldo camagüeyano* (1848 y 1864), *Liceo de Camagüey* (1850, 1859 y 1865), *La Orquesta* (1864), *El Correo de las Damas* (1875), *El Discípulo* y *El Colibrí* de igual año; *El Patriota* (1878) periódico manuscrito dedicado a promocionar las actividades en los teatros, *La Golondrina* y *Revista camagüeyana* ambos de 1885, *El artesano* (1886), *El Bello sexo* y *El camagüeyano* ambos de 1889, *La Nueva Aurora* (1892) dirigido por el músico Víctor Pacheco Arias y *Ecos literarios* (1895), entre otros.

(11) Viviendas particulares pertenecientes a individuos de buena posición económica y social que tenían la posibilidad de obtener instrumentos, métodos de estudio y partituras musicales traídas desde el extranjero para su venta a otros particulares y Sociedades existentes. Entre ellas destacan la vivienda propiedad de la familia Peyrelade ubicada en la calle Reina No. 28, la de la familia Palau en la calle Soledad No. 10 y la del señor José Góngora en la calle San Francisco No.19, que poseía un espléndido repertorio de música recibido de Alemania y los mejores pianos construidos en Francia.

(12) Datos proporcionados a la autora por la investigadora del Arzobispado de Camagüey, Amparo Fernández Galera, según recortes del periódico *El Fanal* que se encuentran en su archivo personal.

(13) Archivo Histórico Provincial: Fondo Jorge Juárez Cano, Carpeta No. 11.

(14) Bajo el título de *Escenas Cotidianas*, el patricio Gaspar Betancourt Cisneros escribió una serie de artículos costumbristas que, entre otros asuntos sociales, incluían referencias al San Juan como celebración carnavalesca y los bailes locales pertenecientes a las familias ricas y pobres de la ciudad principense. Estos artículos se publicaron en *La Gaceta de Puerto Príncipe* entre 1838 y 1841.

(15) Cfr. Jean A. Kleim: *Historia de la fotografía*. Oikis-tau, S.A. ediciones, Barcelona, 1971. P. 35.

Referencias bibliográficas.

[1] CALABRESE, Omar - *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra, s.l., 1989.

[2] SONESSON, Göran - La Fotografía - entre el dibujo y la virtualidad. In goran.sonesson@artnew.lu.se (2014.02.02; 15h)

- [3] BORDONA, J. Domínguez - *Los libros alfonsíes*. Las Miniaturas, Cap. IV, Editorial Argos, Barcelona-Buenos Aires, 1950.
- [4] ROUBINA, Evguenia - *Fuentes iconográficas en el estudio de las prácticas instrumentales en la música popular novohispana*. Boletín, n°21, Casa de las Américas, 2008, p. 53.
- [5] CRUZ, Pedro - *La visita eclesiástica*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1085.
- [6] ROJAS, Alberto Chío - *Iconografía e iconología religiosa católica en Camagüey*. Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana. Universidad de las Artes, Filial Camagüey, 2005.
- [7] ÁLVAREZ, Luis, et al - *La Cultura en Puerto Príncipe*. Centro de Estudios Nicolás Guillén, Camagüey, 2000.
- [8] TRELLES, Carlos. *Bibliografía cubana del siglo XIX*. Imprenta Quirós y Estrada, Matanzas, 1911
- [9] S.A.- *Diccionario de Símbolos*. Editorial Gherder, s.l., 1986.
- [10] DAMISCH, Hubert - *Semiótica e icónica*. Image I. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico. Casa de las Américas y Centro Cultural Criterios, Cuba, 2002.
- [11] FERNÁNDEZ DÍAZ, Verónica E. - *La colección de partituras del Museo Provincial Ignacio Agramonte. Un fondo lleno de historia en*. Cuadernos de historia principieña, 8, Elda Cento Gómez 2009.
- [12] FERNÁNDEZ DÍAZ, Verónica E. - *Música e identidad cultural. Puerto Príncipe 1800-1868*. Tesis para optar por el grado científico de Doctora en Ciencias sobre Arte. Universidad de las Artes, La Habana, 2014.
- [13] GUANCHE, Jesús - *Fuentes iconográficas de la música en Cuba*. Clave, No.1, año 1, segunda época, julio-septiembre 1999.
- [14] JUÁREZ FIGUEREDO, Héctor - *La otra remota lección de la Plaza San Juan de Dios de Camagüey. Imaginería religiosa y piezas escultóricas en la iglesia*. Revista Enfoque, No. 78. Camagüey, abril-junio, 2001.
- [15] JUÁREZ SEDEÑO, Jorge G. - *Del Camagüey legendario y antiguo. Iglesia de la Caridad*. Revista Antorcha, No. 2, año I, Camagüey, agosto, 1943.
- [16] JUÁREZ SEDEÑO, Jorge G.: *Del Camagüey legendario y antiguo. Iglesia de la Soledad*. Revista Antorcha, No. 5, año I, Camagüey, noviembre, 1943.
- [17] JUÁREZ SEDEÑO, Jorge G.: *Del Camagüey legendario y antiguo. Iglesia de San Juan de Dios*. Revista Antorcha, No. 3, año II, Camagüey, marzo, 1944.
- [18] PANOFSKY, Erwin - *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad, Madrid, 1972.

[19] TAMAMES HENDERSON, Marcos - *Cultura católica e identidad urbana en Camagüey*. Revista Enfoque, No. 75. Camagüey, julio-septiembre, 2001.

[20] MUSEO PROVINCIAL IGNACIO AGRAMONTE DE CAMAGÜEY: Colección Artes plásticas, libros 1-3.

[21] MUSEO PROVINCIAL IGNACIO AGRAMONTE DE CAMAGÜEY: Colección Artes decorativas, libros 1-5.

[22] MUSEO PROVINCIAL IGNACIO AGRAMONTE DE CAMAGÜEY: Colección Numismática, libros 1-9.

[23] MUSEO PROVINCIAL IGNACIO AGRAMONTE DE CAMAGÜEY: Colección Objetos históricos, libros 1-38.

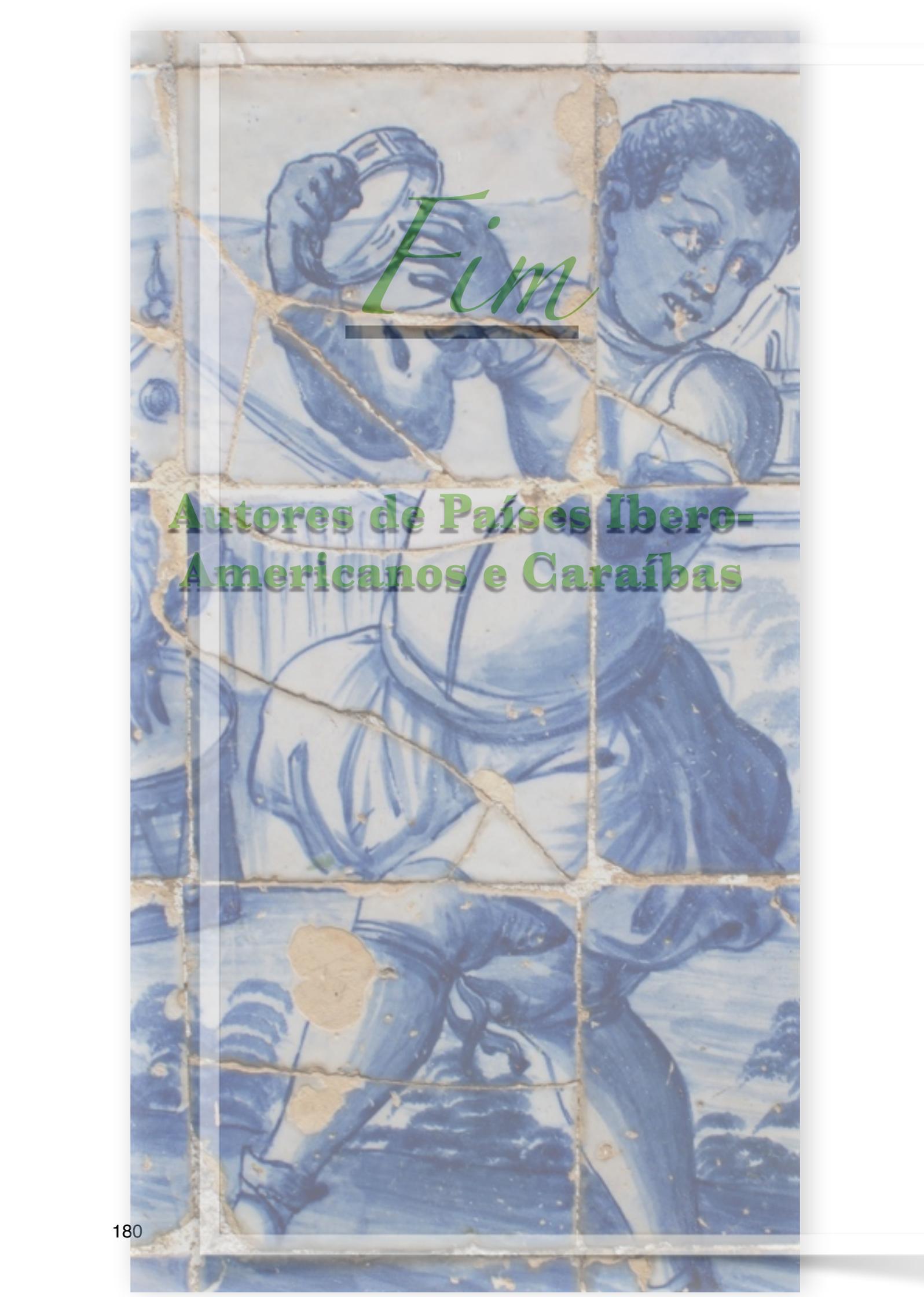
[24] MUSEO PROVINCIAL IGNACIO AGRAMONTE DE CAMAGÜEY: Colección Filatelia, libros 1-16.

[25] MUSEO PROVINCIAL IGNACIO AGRAMONTE DE CAMAGÜEY: Colección Fotografía, libros 1-22.

[26] BIBLIOTECA PROVINCIAL JULIO A. MELLA: Fondos raros y valiosos. Colección del periódico *El Fanal* 1845-1880.

[27] BIBLIOTECA PROVINCIAL JULIO A. MELLA: Fondos raros y valiosos. Colección del Periódico *El Popular* 1886.

[28] BIBLIOTECA PROVINCIAL JULIO A. MELLA: Fondos raros y valiosos. Colección del Periódico *La Gaceta de Puerto Príncipe* 1833-1845.

The background of the page is a monochrome blue painting on a cracked, aged tile surface. The painting depicts a woman in a long, flowing dress holding a young child. The woman's face is partially visible, looking towards the right. The child is nestled in her arms. The overall style is reminiscent of classical or religious art, but rendered in a single color. The cracks in the tiles are prominent, adding a sense of age and texture to the composition.

Fim

**Autores de Países Ibero-
Americanos e Caraíbas**