

REVISTA  
DE  
LA  
BIBLIOTECA  
NACIONAL  
JOSE MARTI





**Revista de la  
Biblioteca Nacional José Martí**



Director anterior: JUAN PÉREZ DE LA RIVA (1964 m. 1976)

Director: JULIO LE RIVEREND

Consejo de Redacción:

OLINTA ARIOSA, RAMÓN DE ARMAS, ENRIQUE CAPABLANCA, MANUEL COFIÑO,  
CARLOS FARIÑAS, MANUEL LÓPEZ OLIVA, ENRIQUE SAÍNZ.

Redacción: CARMEN SUÁREZ LEÓN

Canje: Revista de la Biblioteca Nacional José Martí

Plaza de la Revolución  
Ciudad de La Habana, Cuba.

Télex: 511963

ISSN 0006-1727

Primera época: 1909-1912

Segunda época: 1949-1958

Tercera época: 1959-

La Revista no se considera obligada a devolver originales no solicitados.

CUBIERTA: Ciudad de Venecia. Xilografía (fragmento). En: HARTMANNUS  
SCHEDEL. *Liber cronicarum*. Augusta (Augsburgo) Johanne  
Schesperger, 1497.



# Revista de la Biblioteca Nacional José Martí

Año 76/3ra. época-vol.XXVII Septiembre-diciembre 1985  
Número 3  
Ciudad de La Habana  
Cuba

Cada autor se responsabiliza  
con sus opiniones.

## TABLA DE CONTENIDO

VIRTUDES FELIU HERRERA <i>Juan París, sucesor de Esteban Salas en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845).</i>	5
SYLVIA TRUXÁ <i>Texto y contexto de Del Cautiverio de Manuel Ciges Aparicio</i>	27
JOSÉ MIGUEI GONZÁLEZ JIMÉNEZ <i>Las copas flamígeras coloniales cubanas de cerámica vidriada</i>	45
ELINA MIRANDA CANCELADA AMAURY CARBÓN SIERRA <i>La educación clásica de un joven habanero de la se- gunda mitad del siglo XIX</i>	79
RAÚL MARTÍNEZ RODRÍGUEZ <i>Apuntes sobre la vida y la obra del músico cubano Gui- llermo M. Tomás (1868-1933)</i>	95
DAVID CABRERA ARAÚJO <i>El libro en Holguín. Siglo XIX</i>	119
TAMARA BLANES MARTÍN PEDRO A. HERRERA LÓPEZ <i>Las fortificaciones españolas del Caribe y el Golfo de México en el siglo XVI. Estudio tipológico</i>	123



ISRAEL ECHEVARRÍA	
<i>Medio milenio de la impresión de un libro</i> ... ..	149
ALEXIS RIVES	
<i>Los instrumentos de piedra tallada y su reflejo en las manifestaciones superestructurales indoantillanas</i> ...	157
CARMEN SUÁREZ LEÓN	
<i>Sorpresa y mediación irónica en la poesía de Luis Rogelio Nogueras</i> .....	171
JULIO LE RIVEREND	
<i>Problemas de la formación agraria de Cuba (Siglos XVI-XVII) (Capítulos XIII y XIV)</i> .....	179
CRONICAS	
CLEVA SOLÍS	
<i>Para Roberto Friol en la noche de la lectura de sus versos</i> .....	201
JOSÉ PIÑEIRO DÍAZ	
<i>Recordando al Maestro Rodrigo Prats</i> .....	202
RENE ZAVALETA MERCADO IN MEMORIAM .....	203
RESEÑAS	
SALVADOR BUENO	
<i>Edición crítica de la poesía completa de José Martí</i> ..	205
ANA CAIRO	
<i>Viajeras y piratas en el Caribe</i> .....	207
LIBROS ADQUIRIDOS EN EL EXTRANJERO .....	211
COLABORADORES .....	213



## *Juan París, sucesor de Esteban Salas en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845)*

### VIRTUDES FELIU HERRERA

Después del fallecimiento, en 1803, del Maestro Esteban Salas (y aún cuando solía enfermarse) le sucede interinamente en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba, su discípulo Francisco José Hierrezuelo. Todo hace pensar que Hierrezuelo no era compositor, ya que hasta el momento no consta en inventario, ni se ha encontrado obra alguna con su firma. El mismo ejerció su magisterio durante dos años, y cuando convocaron a oposición la plaza, provocó una desagradable polémica al cuestionar los derechos que tenía o no como extranjero el sacerdote de origen alemán Juan Nepomuceno Goetz. Después de retractarse Hierrezuelo el asunto quedó zanjado, continuó ocupando la plaza y Goetz se retiró a la ciudad de La Habana.

En el año 1805 se suscita de nuevo el tema de la oposición, y es cuando aparece como aspirante en el panorama santiaguero el presbítero español Juan París. Un mes antes de efectuarse los ejercicios opositores, París sustituye interinamente a Hierrezuelo, quien presenta su renuncia, con fecha 12 de febrero de 1805. Con esa misma fecha aparece también el nombramiento interino de París.

Hierrezuelo hace una primera tentativa como opositor pero luego se retira alegando poco tiempo disponible. Evidentemente, ello no fue más que una excusa y queda pendiente encontrar el verdadero motivo de su dejación.

París realizó el examen el 12 de marzo de 1804 en presencia de todos los miembros de la Capilla de Música y mereció grandes elogios por la habilidad demostrada. Esta es la primera referencia de la calidad de París como músico, sobre todo si tomamos en cuenta que el cuerpo de la Capilla era el mismo de tiempos de Salas, músicos de un nivel técnico lo suficientemente alto como para apreciar si sus valores eran inferiores a los de su antecesor. Con anterioridad, el 12 de



febrero de 1805, se realizó el inventario y traspaso de los papeles de la Capilla de Hierrezuelo a París, el documento está firmado por los dos Maestros y el Secretario José Patricio Fuentes.

Nada sabemos de los inicios de París ni de su traslado a Santiago de Cuba, solo que nació en Cataluña, España, en 1759 y murió la noche del martes 10 de junio de 1845 en Santiago de Cuba. Al encontrar Pablo Hernández Balaguer la partida de defunción de París, subsanó un doble error repetido en todas las publicaciones hasta la fecha. Se trata del lugar donde nació este compositor y el día exacto de su muerte. Siempre se ha dicho que era natural de Barcelona, pero en la partida de defunción consta que era natural de Cataluña, a secas, sin especificar la ciudad o pueblo en cuestión. En cuanto a la fecha de su fallecimiento, ocurrió la noche del 10 de junio y no el día 11 como se ha afirmado hasta ahora. En el acta levantada al efecto aparece el 11 de junio como el día del enterramiento.

#### a) *París, maestro de capilla*

Juan París desempeñó la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba durante cuarenta años, uno más que su antecesor, Esteban Salas. En el transcurso de ese tiempo muchos fueron los sacrificios y disgustos que sufrió el Maestro por conservar la actividad de la Capilla de Música. La lectura de parte de una carta enviada por París al cabildo nos da una idea de lo que apuntamos:

... 3 de Noviembre de 1812 [...]. En conformidad a lo que V. M. V. me manda en Acta de 24 de Abril, acompañe el quaderno de fallas de los dependientes de mi cuerpo. En quanto a lo que se nos ordena allí mismo sobre faltas de subordinación debo decir, que esta sigue del mismo modo, especialmente en el P.D. Manuel Miyares, quien no hace otra cosa que meramente lo que le da la gana; toca quando quiere los responsorios, se levanta con precipitación antes que se concluyan las vísperas ni la misa, y se vá dexando cantar y tocar las voces y los instrumentos solos, sin el apoyo del bajo. A mi me es muy sensible tener que hacer en esta materia el papel de fiscal, o acusador precisamente de unos sujetos de quienes soy tan odiado, no

mereciéndolo ciertamente, pero lo hago impelido del precepto de V.M.V. ...<sup>1</sup>

Si penoso le era al Maestro París ser fiscal o acusador de uno de los miembros de su Capilla, más le era pedir su separación, como sucedió en el caso de Manuel Caminero, tenor segundo del gremio.

He aquí algunos párrafos reveladores de las Diligencias obradas al efecto con fecha 31 de agosto de 1810.

D. Juan París, Presb. y Maestro de Capilla con el debido respeto: Que el lance acaecido en el ante coro el quince del que rige entre D. Manuel Caminero y el Presb. D. Manuel Miyares, es, entre otros muchos, un comprobante, el mayor, de lo pernicioso que es la permanencia del primero en la Capilla. Ibale a la mano D. Manuel Miyares a Caminero sobre la demasía tan acostumbrada en él, de producirse, quando de repente veo entrar a Caminero en el Coro, echando bravatas, y apretando los dientes, lo mismo que si estuviera en la carnicería. Sorprehendido por el pronto y llenándome de zelo por la santidad del lugar, lo hube de reprimir, diciendo que estaba en la casa de Dios, y se reportase.

Y más adelante agrega:

El lance fue ruidoso y a presencia de todos los que estaban arriba y aún creo que los de abaxo no dexarían de apercibir algo. A éste se añade el haberse producido con inaudita insolencia, no solo contra mi (como acostumbraba para hacerme odioso), sino contra la sagrada persona de su Sría. Ilma. con apodos que horroriza la pluma y se corre la tinta de expresarles, según me han dicho.

Sr. V. Sría. M. Ve. puso un decreto el qual me encarga vele sobre la conducta de Caminero, para que a la primera se le heche del gremio de la Capilla. Muchas le he pasado, muchas he sufrido; pero es enteramente

<sup>1</sup> Carta de Juan París al Cabildo eclesiástico, fechada el 3 de noviembre de 1812. Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fol. 1.



incorregible; es imposible tener paz; me compromete, compromete al sacerdocio.<sup>2</sup>

Estos fragmentos son suficientes para valorar la paciencia y entereza de carácter demostradas por París en el desempeño de su magisterio. Deseoso de mejorar la calidad de los oficios y de contar con una orquesta adecuada a las nuevas necesidades, París instrumenta una reforma en la Capilla de Música. La misma contemplaba cambios del personal y aumento de instrumentos. Ello ocurrió en el año 1807. A tal efecto eleva un informe al cabildo con fecha 13 de enero del mismo año. Veamos uno de sus párrafos:

... A mi ver la Capilla se vería completa en su orden teniendo un buen tenor primero, como tiene contralto, más que los segundos fuesen medianos y excluyendo una voz absolutamente inservible como es la de contralto segundo al presb. Dn. Josef Antonio Portuondo voz cansada, enferma y continuamente se desentona con notabilísimo desconcierto de la música, y daño de su propia salud...<sup>3</sup>

Y no se limitaba el Maestro a dirigir la Capilla y escribir las composiciones de rigor, en ocasiones hacía las partes de cantante y ejecutante, como nos revela el fragmento de un informe fechado el 26 de abril de 1807: "... El presb. Dn. Josef Antonio Portuondo, excluyese por voz enfermiza, cansada y habitualmente desentonada..." Y agregaba después: "... en su lugar colóquese a Dn. Matías Alqueza, cuando no sea necesario y toque bajón o flauta, y en los casos de ser, yo supliré..."<sup>4</sup>

De acuerdo con la época en que vivía, con la nueva música que se imponía y con su propia idiosincrasia, París no podía ser un Maestro de Capilla al estilo de Salas. Esto produjo un

<sup>2</sup> Diligencias obradas sobre la plaza de 2do. tenor de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia, vacante por la exclusión que se hizo de ella a D. Manuel Caminero. Septiembre 4 de 1810. Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba.

<sup>3</sup> Expediente obrado sobre el nuevo plan para la reformatión de la Capilla de Música de esta Santa Yglesia Metropolitana de Cuba. Abril 3 de 1807, Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fol. 1-1 V.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

natural malestar entre algunos miembros de la Capilla, especialmente en Manuel Caminero, tenor segundo hasta 1800 y más tarde tenor primero hasta la reforma de 1807. Este expresó al cabildo sus críticas exageradas y calumniadoras en una carta que reproducimos en parte por su importancia.

... la tal reforma, ni ha sido para utilidad de la Iglesia ni para aumentar rentas ni Músicos, sino para botarlas por un Maestro que no lo entiende, que ha dejado la Capilla en el esqueleto último, pues la Santa Iglesia lo que necesita son de voces que canten Salmos y las divinas alabanzas, y no violines para tocatas de Sinfonías, y Arias Francesas, con irrición y escándalo del pueblo: por otra parte V.S.S.M.V. se hallan enteramente engañados, pues el Padre París es buen Músico, no podré negar, Teatral de Fortepiano más no para Maestro de Capilla de Catedral, no tiene genio, ni método para la enseñanza; se le notan muchos defectos, tampoco es compositor, gracias a las muchas obras que nos dejó aquel venerable anciano Dn. Esteban de Salas...<sup>5</sup>

La carta de Caminero es sumamente reveladora, por ella podemos formarnos una imagen de la música que sonaba en la Catedral al mismo tiempo que litúrgica, música sinfónica y operática traída por los emigrados dominicanos e impresa en Francia.

París, además, se destacó por su labor pedagógica sin fronteras, convirtió la Catedral en academia, sala de conciertos y local de ensayos; alentando toda manifestación musical. Estrenó las principales obras de la época y formó toda una generación de músicos; contribuyendo en gran medida al desarrollo cultural de Santiago.

#### b) *París, compositor*

En su libro *Las Artes en Santiago de Cuba*, Laureano Fuentes afirma que París no era compositor. Esta aseveración es sorprendente ya que Fuentes estudió con París composición y debía constarle lo contrario. Quizás se basó al hacerlo en el párrafo de Caminero que citamos anteriormente.

Alejo Carpentier desmiente a Fuentes en su libro *La Música en Cuba*, al señalar que París compuso mucha música, de

<sup>5</sup> Diligencias obradas sobre el nuevo plan para la reformatión de la Capilla... doc. cit. Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fol. 1-1 V.



la cual él halló alguna. Posteriormente, Hernández Balaguer encontró buena cantidad, especialmente villancicos.

Al mismo tiempo se ha dicho que París modificaba los villancicos de Salas, pegando tiras de papel sobre la letra primitiva, con el fin de utilizarlos. Hernández Balaguer, al estudiar las obras de Salas, descubrió que este acostumbraba a utilizar una misma composición transformándola parcial o completamente, seguramente por premura, lo mismo hacía París, adaptando la música a la nueva letra.

En ningún caso Hernández Balaguer notó que se tratara de una práctica desleal de París. Sin embargo, encontró muchas obras de Salas copiadas por París, siendo una de ellas, *Las Cuatro Pasiones*, que según el músico santiaguero Rafael Salcedo constituía "la obra más perfecta y más acabada en materia de música religiosa".

La preocupación de París por la conservación de las obras de Salas ha quedado en la realización de copias de partes de sus villancicos y portadas; seguramente porque se hiciera difícil la lectura de ellas ya que el uso y el tiempo hacen que la tinta penetre el papel, o quede limpia de ella. Gracias a las copias del Maestro han llegado a nuestras manos muchas obras de Salas en perfecto estado de conservación.

Las primeras composiciones escritas por París al comenzar sus funciones como director musical de la Capilla fueron cuatro villancicos. Alejo Carpentier alude a dichas obras en su libro ya citado. Dice textualmente:

París entró en funciones en marzo de 1805, después del incidente Goetz. El mismo año entregaba a Matías Alqueza, trompa y fagot de su orquesta y por más oficio impresor del Colegio de San Basilio el Magno, unas letras de villancicos a cuatro, con violines, violas, bajos, oboeses y flautas y otros instrumentos pastoriles que se han de cantar en las solemnes Maytines de Navidad de N. S. Jesu-Cristo.

Este último pasaje lo extrae Carpentier del mencionado libro de Don Laureano Fuentes. La descripción de la obra, sin ser errónea, no corresponde exactamente a la verdad, pues en realidad en la portada de una de las particellas del primer villancico, que es el único que conserva las particellas pues los otros las han perdido, se dice Villancicos de Kalenda, a 4, con violines, violas, baxo, oboe<sup>s</sup>, flauta. Ese signo al final y sobre las palabras oboe y flauta, indica sin duda alguna, de

ningún modo que es para flauta y oboes como ha escrito Laureano Fuentes en su libro, sino que la parte que corresponde a dichos instrumentos puede hacerse con uno o varios instrumentos de la misma clase, (dos seguramente como es habitual en las orquestas de finales del siglo XVIII y principios del XIX). Este dato lo habría tomado don Laureano de otras fuentes, pues él seguramente no conocía el original o copia de la obra. De esta serie de villancicos de Juan París se conservan como ya hemos dicho, las particellas de solamente uno de ellos: *Cautivos de Israel*. Además se conservan, que es lo más importante, la partitura general con los cuatro villancicos escritos por París para esa solemnidad. Tenemos por tanto que el villancico está escrito según anuncia la portada manuscrita a 4 voces: 2 triples (1ra. y 2da.), un alto y un tenor. Y para 2 partes de violín (1ro. y 2do.), una de viola, una de bajo y dos partes de madera (una de oboe y una de flauta). A continuación cito el nombre de los cuatro villancicos por orden numeral; el primero ya nombrado lleva por título *Cautivos de Israel*, el segundo *Albricias pastores*, el tercero *Vamos* y el cuarto *A que fin van los pastores con tanta prisa a Belén*.

Esta serie de villancicos fue hallada por Pablo Hernández Balaguer en noviembre del año 1956, y es uno de los documentos mas importantes de la obra del compositor Juan París, en tanto llena un vacío entre las últimas composiciones de Salas y las obras más tempranas de París que se conocían hasta el momento de ser encontrados los villancicos fechados en 1805. Ellos eran la Misa a 3 voces y el Villancico de Kalenda a 4 con violines, viola, bajo, oboes o flautas, *Hasta cuando... santo cielo?* Ambas partituras fechadas en 1806 (CARPENTIER, *op. cit.*).

El primer villancico, *Cautivos de Israel*, comienza con un prelude maestoso en compás de cuatro por cuatro y en la tonalidad de do menor. Después de todo un proceso moduladorio que va hasta la tonalidad de la dominante o sea sol mayor, torna en los últimos 6 compases del prelude tras una breve modulación, al tono inicial de do, pero esta vez no en menor sino en mayor. En el acorde final de do mayor entran las voces enlazando perfectamente el prelude con el cuerpo del primer movimiento.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Al referirnos a las secciones del villancico llamándolas movimientos se ha querido expresar la real independencia melódica y armónica de dichas partes, sin afirmar por ello que sean movimientos en el verdadero sentido de la palabra, ya que su extensión es mucho menor que la de los mismos.



A este primer tiempo sigue un segundo muy corto que es un *larghetto* en fa mayor o sea que se encuentra en la tonalidad de la subdominante. Por último, el villancico concluye con un *allegretto* en compás de seis por ocho que le comunica un aire de ligereza, como un descanso después del sombrío *larghetto*. Comienza esta tercera acción o tiempo en la tonalidad de re mayor, o sea, la de la dominante-dominante de la tonalidad inicial en una breve introducción de 8 compases para dar entrada al coro que va alternando en respuestas con la orquesta. Tras un proceso moduladorio que se prolonga hasta los últimos compases del movimiento termina en re menor. Como puede verse claramente la disposición de la obra es ternaria según la forma *allegro-lento-allegro* que es la fórmula habitual del concierto y que lo fue antes que de este, de la obertura y de la sinfonía primitiva, teniendo como breve introducción al primer *allegro* un pasaje lento y mesurado como preparando lo que ha de venir.

Esta forma ternaria se sigue en los demás villancicos que constituyen la primera experiencia de París en el género con variantes, que van de la inclusión de un recitativo hasta el agregado de una pastorella cantada y acompañada.

A la primera serie de cuatro villancicos fechados en 1805 siguen los pertenecientes a 1806, son ellos: el ya nombrado *¿Hasta cuando... santo cielo?* escrito para la Kalenda a 4 voces con violines, viola baxo, oboeses, flautas. Consta de 4 partes o movimientos: *andantino* expresivo, recitado, aria y cántico. Se conserva el original y la copia de la partitura.

Este villancico es de grandes proporciones, posee 297 compases. Solo el *andantino* expresivo en do menor cuenta con 160 compases, de ellos 23 forman un prelude, comenzando después la parte vocal representada por un alto, para luego añadirseles las demás voces. Termina el movimiento con un prelude de 7 compases. Este *andantino* puede ser considerado como un *Adagio Sinfónico*. El recitado es de menos proporciones, consta de 34 compases. Comienza en la tonalidad de mi bemol mayor, terminando en sol mayor.

En el aria vemos un cambio de compás que la hace muy atractiva, comienza en dos por cuatro y el compás 39 cambia a seis por ocho. Termina en la misma tonalidad que comienza, en sol menor. Tiene una duración de 71 compases.

El cántico en mi bemol mayor y compás de seis por ocho es el movimiento más corto con 32 compases, logrando así un equilibrio de la obra en cuanto a duración de las diferentes

partes o movimientos. A través de la obra se producen modulaciones a la dominante y tonos relativos.

Los demás villancicos de 1806 son *Qué raro portento*, para el 1er. Nocturno, *Muchachos hay una escuela*, para el 2do. Nocturno, *Escala diatónica alegórica*, también para el 2do. Nocturno y *Oh misterio adorable*, para el 3er. Nocturno.

De 1807 se conservan los villancicos: *Pues ya el deseado*, a 4 voces: (2 triples, alto y tenor) con dos violines, viola, y bajo, conservándose 8 partes originales: y *Respirad mortales* (este último lleva el mismo nombre de otro villancico escrito por Salas en 1799). Este villancico es para 4 voces: tiple, alto, tenor y bajo con dos partes de violín, una de viola y una de bajo, 2 de oboeses o flautas, puede utilizarse uno u otro instrumento, una de fagot y 2 partes de trompas. De todas ellas no se conservan más que las particellas de las 2 partes de violín, una parte de oboe y otra de bajo: la partitura ha desaparecido. Si comparamos ambos villancicos (el de Salas y el de París) vemos que poseen un tratamiento y estructura harto diferentes, pues el villancico de París tiene pretensiones realmente sinfónicas.

Comienza con un allegro maestoso a modo de intrucción o preludio de 39 compases en compasillo antes de que hagan entrada las voces. La introducción está en la tonalidad de sol mayor así como en el cuerpo del primer movimiento, en el que se desarrolla toda una serie de modulaciones hasta concluir la sección en la tonalidad de do mayor. A este tiempo sigue un andantino en compás de seis por ocho en la tonalidad de do menor que es un canon que consta de 30 compases con repetición.

A este canon y como prolongación del tiempo lento sigue un Recitado en la mayor y en compás de cuatro por cuatro. Nótese como el andantino, o sea el segundo tiempo, comienza como en los villancicos anteriores de París en la tonalidad de la subdominante, en este caso do, mayor o menor, en contraste con el primer tiempo allegro en sol mayor, continuando el tiempo lento con el Recitado en la que es segundo grado de la tonalidad inicial y que tanto oficia como subdominante en las obras de los compositores clásicos.

Por último, la obra concluye como ha comenzado, en sol mayor pero esta vez en compás de seis por ocho que hace que el aire tenga mucho de esa fluidez y lozanía que caracteriza los tiempos finales de las obras de los compositores vieneses de la segunda mitad del siglo XVIII. La alternativa que se pro-



duce entre el motivo inicial del movimiento y las dos coplas que se intercalan entre sí como sus repeticiones le dan al movimiento un franco carácter de rondó, rasgo que lo acerca más aún a los clásicos vieneses y en general al resto de los compositores del llamado estilo galante.

Nos referiremos brevemente a los restantes villancicos de París cuya música ha sobrevivido. Son ellos: *Cesen tus gemidos y Duerme niño hermoso*, de 1808. *Oid cielos*, para la Kalenda, *Acentos armoniosos*, para el 1er. Nocturno y *Produzca la tierra*, para el 3er. Nocturno. Estos 3 últimos del año 1809. *Produzca la tierra* es un bello villancico a tres voces (tiple, alto y tenor) con violines, oboe y bajo. De él se conservan 7 partes y la partitura, todos originales.

Escrito para la Kalenda de 1811 es el villancico *De un profundo seno*, marcados con el año 1812 *O cuando santos cielos*, para la Kalenda y *Tierno infante*, para el 2do. Nocturno. De 1813 se conserva *No lloreis mis ojos*, para el 2do. Nocturno y de 1814 *Cante en sonoro acento*, para la Kalenda. Del año 1814-1816 ha quedado el villancico *Decidnos buenos pastores* escrito para el 3er. Nocturno de la Navidad. La doble fecha indica que una parte ha sido agregada más tarde por necesidades de la Capilla. La portada dice a cuatro y a seis, no indica los instrumentos, solo se lee *instrumentado*. Más abajo vemos anotado: 2do. Nocturno 1816 y la indicación *entrando* que señala como ha de ejecutarse, o sea, el comienzo de dicho 2do. Nocturno. Como se ve, París aprovechó el villancico compuesto dos años antes haciéndole solamente algunos agregados. No hay partitura de esta obra pero se conservan las particellas de las voces (2 triples, 1a. 2a., un alto y un tenor) así como las partes de 1ro. y 2do. violín, viola, flauta y bajo.

Continuando el orden cronológico pasamos al año 1815, del que se conservan cuatro villancicos: *Ay mi bien, ay mi Dios, Una zagala hermosa* para el 1er. Nocturno, *Pide el cielo a la tierra* para el 2do. Nocturno y *Temblando estaba de frío*. De estos se guardan partes originales del 1ro. y el último, así como de *Una zagala hermosa*, villancico a 2 voces (soprano y tiple) con 2 violines, alto y bajo. De 1816, *Hoy el hielo nace*, se conservan las partes de bajo, alto, violines 1ro. y 2do. y flauta.

Al año 1817 pertenecen *Por fin llegó, Del empero brillante, Al par de ti dichosa y Quién más que yo dichosa*, hermosa pieza escrita para el 2do. Nocturno de esa Navidad. La portada indica recitado y aria a dúo sin añadir ningún tipo de

acompañamiento instrumental, no obstante ello, conservamos las particellas instrumentales, de 2 partes de violín una de viola y una de bajo así como pasajes vocales que aparecen en la partitura. Consta esta obra de introducción, adagio y recitado para concluir con un andante en sol menor. Culmina la composición en dos por cuatro de un allegro en si bemol mayor. A continuación tenemos varios villancicos pertenecientes a los fechados, ellos son: *Soberano deseo*, *Ya del océano* y *Niño Dios, niño en Belén* del año 1818. *Como ha de luchar* y *Ya la aurora esmalte el Oriente* (1819), *¿Quién podrá mandar al que manda tierra, mar y cielo?* del 3er. Nocturno de 1821, *¿Quién llama?* del 2do. Nocturno de 1824 y *Cumplióse pueblo santo* de la Kalenda del año 1829.

Los folletos impresos con las letras de los villancicos escritos por París durante los años 1806, 1809, 1811, 1812, 1813, 1815, 1816, 1817, 1818, 1820, 1821, 1822 y 1824 dan a conocer algunos villancicos más de este compositor, manteniéndose inédita la música. Fueron impresos en Santiago de Cuba para las solemnidades religiosas efectuadas durante esos años y constituyen ejemplares excepcionales de los inicios de la imprenta en la provincia oriental.

Para concluir, relacionaremos los villancicos que hasta ahora no se nos ha revelado la fecha pero se conservan en originales o fotocopias. Son doce: *Parió María en Belén*, para el 1er. Nocturno a 4 y a solo (2 triples, alto y tenor) con 2 violines, viola, y bajo. De él se conservan 7 partes originales. *Abre Belén tus puertas* para el 1er. Nocturno, *Cante el celeste coro* para el 2do. Nocturno, *Valor pueblo escogido* también para el 2do. Nocturno, *Vengan tus destellos*, *Vamos presto a Belén*, *Dime ángel* para el 1er. Nocturno, *Un espíritu celeste*, *Cesse ya*, *Pues para nuestro consuelo*, *Pide al cielo que descienda*, para el 2do. Nocturno y *Pastores venturosos*, para el 1er. Nocturno.

### c). Catálogo preliminar de los villancicos

En este epígrafe trataremos de reflejar los villancicos escritos por Juan París guardando un orden cronológico. Esta primera tentativa la hacemos a modo de ensayo, por lo complejo que se torna dadas las fuentes a consultar.

En primer lugar hay que tomar en cuenta que partimos de cero, ya que no existe ninguna catalogación u orden de sus villancicos. Recuérdese además, que el *Catálogo de Música de los Archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo*



*Bacardí* realizado por Hernández Balaguer solamente contemplaba las obras de los compositores cubanos que se guardaban en dichas instituciones, no así la de los extranjeros como es el caso de París y otros. Para ofrecer una imagen completa de los villancicos que escribió este compositor es imprescindible tomar en cuenta los que han sobrevivido sin la música. Nos referimos a los folletos anteriormente aludidos que se conservan con las letras de sus villancicos escritos para los años 1806, 1809, 1811, 1812, 1813, 1815, 1816, 1817, 1818, 1820, 1821, 1822 y 1824. Fueron impresos en Santiago de Cuba para las solemnidades religiosas efectuadas durante esos años y se conservan en el Museo de la Catedral de Santiago de Cuba. La Biblioteca Nacional José Martí guarda un ejemplar del año 1817. Estos folletos constituyen un testimonio de incalculable valor, ya que nos ponen en contacto con la mayoría de los villancicos escritos por París, al mismo tiempo que brinda la oportunidad de estudiar desde el punto de vista literario una copiosa fuente del siglo XIX.

Sobre este tema está confeccionado nuestro trabajo *Los villancicos cubanos de los siglos XVIII y XIX impresos*, ganador de mención de historiografía en el Concurso Pablo Hernández Balaguer, convocado por la Dirección Nacional de Música en 1974.

En Santiago de Cuba se cantaban en total 4 villancicos, uno para la Kalenda y 3 para la Navidad. La costumbre, era pues, escribir 4 para cada año, sin embargo, en el folleto perteneciente al año 1806, encontramos 5 villancicos, uno para la Kalenda, uno para el 1er. Nocturno, 2 para el 2do. Nocturno y uno para el 3er. Nocturno.

Los del 2do. Nocturno llevan por nombre *Escala diatónica alegórica* y *Muchachos hoy una escuela*. Del mismo modo, contamos con 6 villancicos escritos para el año 1815, cuatro de ellos aparecen en el folleto de dicho año y los dos restantes en forma de partitura, además de los del folleto, los nombrados *Una zagala hermosa* y *Pide el cielo a la tierra*. En el villancico de 1822 *Alégrese la tierra venturosa* para el 2do. Nocturno hay un fragmento de la letra utilizada en el villancico de 1815, *Una zagala hermosa*, para el 1er. Nocturno. Del mismo modo, el villancico *Que están en el coro los serafines* del 3er. Nocturno del mismo año (1822) notamos que es una versión del que lleva el mismo nombre para el año 1815. La diferencia estriba en la reducción de parte del texto.

Los villancicos de París que se conservan son 80. De ellos 52 tienen música y 28 solamente el texto gracias a los folletos

publicados. Existen algunos que se han conservado de las dos formas, estos son 25. La mayoría de estas obras se guardan en el Museo Eclesiástico de la Catedral de Santiago de Cuba, en el Archivo de Música de la Universidad de Oriente y en el Seminario de Música Popular, donde hay varias copias fotostáticas. Esta institución nos facilitó algunas de las fotocopias que ilustran este trabajo.

A continuación intentamos ofrecer un bosquejo de catalogación de los villancicos de Juan París. En él constará el nombre del mismo, la festividad para la cual fue compuesto y el año. Indicaremos con una F los que aparecen en los folletos y con una M los que conservan la música. Los que llevan ambas letras (F y M) son los que se conservan en las dos formas.

PARA LA FIESTA DEL  
**S. NACIMIENTO.**

~~~~~  
Eglogas Sagradas, puestas en música, y destinadas  
á solemnizar los oficios de Noche buena en la  
Santa M. I. de Cuba, por D. Juan París presb. y  
maestro de Capilla de dicha  
S. I.

~~~~~  
Con las licencias necesarias.  
Impresa en Cuba por D. Matias Alqueza  
en 14 de Diciembre de 1818.



VILLANCICOS DE JUAN PARIS (bosquejo de catalogación)

Nombre	Fecha	Festividad	Conservación
1) <i>Cautivos de Israel</i>	1805	Kalenda	M
2) <i>Albricias pastores</i>	1805	1er. Nocturno	M
3) <i>Vamos</i>	1805	2do. Nocturno	M
4) <i>¿A qué fin van los pastores con tanta prisa a Belén?</i>	1805	3er. Nocturno	F y M
5) <i>¿Hasta cuándo santo cielo?</i>	1806	Kalenda	F y M
6) <i>Que raro portento</i>	1806	1er. Nocturno	F y M
7) <i>Muchachos hoy una escuela</i>	1806	2do. Nocturno	F y M
8) <i>Escala diatónica alegórica</i>	1806	2do. Nocturno	F y M
9) <i>Oh misterio adorable</i>	1806	3er. Nocturno	F y M
10) <i>Pues ya el deseado</i>	1807	1er. Nocturno	M
11) <i>Respirad mortales</i>	1807	?	M
12) <i>Cesen tus gemidos</i>	1808	?	M
13) <i>Duerme niño hermoso</i>	1808	2do. Nocturno	M
14) <i>Oid cielos</i>	1809	Kalenda	F y M
15) <i>Acentos armoniosos</i>	1809	1er. Nocturno	F y M
16) <i>Duerme niño</i>	1809	2do. Nocturno	F
17) <i>Produzca la tierra</i>	1809	3er. Nocturno	F y M
18) <i>De un profundo seno</i>	1811	Kalenda	F y M
19) <i>Amor inmenso</i>	1811	1er. Nocturno	F
20) <i>Lia y Rachel</i>	1811	2do. Nocturno	F
21) <i>Niño adorado</i>	1811	3er. Nocturno	F
22) <i>Oh quando santos cielos</i>	1812	Kalenda	F y M
23) <i>O justos patriarcas</i>	1812	1er. Nocturno	F
24) <i>Tierno infante</i>	1812	2do. Nocturno	F y M
25) <i>Al ver el mundo el gozo ya cumplido</i>	1812	3er. Nocturno	F y M
26) <i>Venga de lo alto el justo</i>	1813	Kalenda	F
27) <i>Pastores escogidos</i>	1813	1er. Nocturno	F
28) <i>No lloreis mis ojos</i>	1813	2do. Nocturno	F y M
29) <i>Las pajas del pesebre</i>	1813	3er. Nocturno	F
30) <i>Canto en sonoro acento</i>	1814	Kalenda	M
31) <i>Decidnos buenos pastores</i>	1814-16	3er. Nocturno	M
32) <i>Ay mi bien, Ay mi Dios</i>	1815	?	M
33) <i>La tierra estaba afligida</i>	1815	Kalenda	F
34) <i>Una zagala hermosa</i>	1815	1er. Nocturno	F y M
35) <i>Temblando estaba de frío</i>	1815	?	M
36) <i>Pide el cielo a la tierra</i>	1815	2do. Nocturno	F y M
37) <i>Que están en el coro los serafines</i>	1815	3er. Nocturno	F
38) <i>O aurora deseada</i>	1816	Kalenda	F
39) <i>Hoy el hielo nace</i>	1816	1er. Nocturno	F y M

VILLANCICOS DE JUAN PARIS (bosquejo de catalogación)

Nombre	Fecha	Festividad	Conservación
40) <i>Entrante en el portalillo</i>	1816	2do. Nocturno	F
41) <i>¿Porque vio en sus brazos otro sol mayor?</i>	1816	3er. Nocturno	F
42) <i>Del empireo brillante</i>	1817	Kalenda	F y M
43) <i>Por fin llegó</i>	1817	1er. Nocturno	F y M
44) <i>Quien más que yo dichosa</i>	1817	2do. Nocturno	F y M
45) <i>Al par de ti dichosa</i>	1817	3er. Nocturno	F y M
46) <i>Soberano deseo</i>	1818	Kalenda	F y M
47) <i>Ya del océano</i>	1818	1er. Nocturno	F y M
48) <i>¿Posible es que ha llegado?</i>	1818	2do. Nocturno	F
49) <i>Niño Dios, niño en Belén</i>	1818	3er. Nocturno	F y M
50) <i>Como ha de luchar</i>	1819	2do. Nocturno	M
51) <i>Ya la aurora esmalte el Oriente</i>	1819	?	M
52) <i>Sacude, o virgen la cadena astrosa</i>	1820	Kalenda	F
53) <i>Ya la virgen su espiga rutilante ostenta</i>	1820	1er. Nocturno	F
54) <i>¿Quien decidme está dormido?</i>	1820	2do. Nocturno	F
55) <i>Tiritando flechas me arroja</i>	1820	3er. Nocturno	F
56) <i>Orad cielos piadosos</i>	1821	Kalenda	F
57) <i>Recibe amoroso</i>	1821	1er. Nocturno	F
58) <i>Dormid cordero santo</i>	1821	2do. Nocturno	F
59) <i>¿Quien podrá mandar al que manda tierra, mar y cielo?</i>	1821	3er. Nocturno	F y M
60) <i>El natalicio cantó</i>	1822	Kalenda	F
61) <i>Salvate, Dios o principio deseado</i>	1822	1er. Nocturno	F
62) <i>Alégrese la tierra venturosa</i>	1822	2do. Nocturno	F
63) <i>Que están en el coro los serafines</i>	1822	3er. Nocturno	F
64) <i>Ya en fin llegó</i>	1824	Kalenda	F
65) <i>Que luces tan divinas descubro en el Oriente</i>	1824	1er. Nocturno	F
66) <i>¿Quien llama?</i>	1824	2do. Nocturno	F y M
67) <i>¿Que el que no perdonó al ángel quiso al hombre perdonar?</i>	1824	3er. Nocturno	F
68) <i>Cumpliose pueblo santo</i>	1829	Kalenda	M
69) <i>Parió María en Belén</i>	?	1er. Nocturno	M
70) <i>Abre Belén tus puertas</i>	?	1er. Nocturno	M



VILLANCICOS DE JUAN PARIS (bosquejo de catalogación)

Nombre	Fecha	Festividad	Conservación
71) <i>Cante el celeste coro</i>	?	2do. Nocturno	M
72) <i>Valor pueblo escogido</i>	?	2do. Nocturno	M
73) <i>Vengan tus destellos</i>	?	?	M
74) <i>Vamos presto a Belén</i>	?	?	M
75) <i>Dime ángel</i>	?	1er. Nocturno	M
76) <i>Un espíritu celeste</i>	?	?	M
77) <i>Cesse ya</i>	?	?	M
78) <i>Pues para nuestro consuelo</i>	?	?	M
79) <i>Pide al cielo que descienda</i>	?	2do. Nocturno	M
80) <i>Pastores venturosos</i>	?	1er. Nocturno	M

### Conclusiones

Todo lo que a continuación afirmamos no debe tomarse con carácter definitivo. El trabajo investigativo, por sus características, puede sufrir cambios o variantes a través del tiempo y en este caso estamos convencidos de que así ocurrirá al continuar el estudio de las fuentes.

A Juan París le tocó vivir y desarrollarse musicalmente durante el clasicismo, razón por la que su música al ser analizada nos recuerda los maestros del ochocientos avanzado. Nada sabemos acerca de su formación musical. Todo parece indicar que sus conocimientos fueron adquiridos en la península, donde seguramente trabó conocimiento con las obras de los grandes maestros de su época, como Haydn y Mozart. Se afirma que las partituras de estos compositores eran estudiadas por sus discípulos, así como las de Pórpura y Paisiello. De estos últimos se guardan varias partituras en el Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba.

Resumiendo podemos decir que sus villancicos fueron escritos a partir del año 1805 y hasta 1829. Esta afirmación podría variar en un futuro si apareciese algún villancico con fecha anterior o posterior a las mencionadas, sobre todo si tenemos en cuenta que existen doce de ellos sin fecha. Por los folletos impresos con las letras de sus villancicos sabemos que la música de muchos ha desaparecido. Es el caso de uno de 1809, tres de 1811, uno de 1812, tres pertenecientes a 1813, dos de 1815, tres de 1816, uno de 1818, los cuatro de 1820, tres de 1821, los cuatro del año 1822 y tres de 1824. Por el mismo medio hemos

podido ubicar cronológicamente algunos que no ostentaban la fecha, como por ejemplo el titulado *¿Quién podrá mandar al que manda tierra, mar y cielo?*, escrito para el 3er. Nocturno del año 1821.

Los villancicos de París conservan durante breve tiempo la forma ternaria (allegro-lento-allegro) pero nunca utilizan la forma usada por Salas (estribillo-coplas-estribillo). En los fechados en 1805 el primer movimiento es un largo prelude instrumental. A partir de 1806 comienza a escribir sus villancicos con cuatro movimientos o secciones, formadas por adagio-recitado-andante-allegreto; aunque a veces utiliza otras combinaciones, como por ejemplo: andantino-recitado-aria-cántico. Es decir que en cuanto a la forma general del villancico esta se ha ampliado con París al extremo de que el breve trozo introductorio de los villancicos anteriores ha sido cambiado por él en un verdadero prelude. Añade también un movimiento más a la forma ternaria como hemos visto; adicionando movimientos desusados hasta el momento.

Con París los villancicos comienzan a ser a cuatro voces, dejando atrás las 3 tradicionalmente utilizadas por Salas.

La combinación de voces más usadas por París son: 2 triples (1ra. y 2da.), un alto y un tenor, aunque a veces utiliza 3 y más esporádicamente 2. Los dúos aparecen en los villancicos *Una zagala hermosa* (1815), y en los titulados *Hoy el hielo nace* (1816), *Quién más que yo dichosa* (1817) y *¿Quién llama?* (1824) donde París concibió un dúo de tenores.

En cuanto a la instrumentación notamos sensibles cambios pues la orquesta exclusivamente de cuerdas se nutre ahora de instrumentos de viento-madera (oboe, flauta), además de sumarle una viola en las cuerdas completando el cuarteto. Sólo en los villancicos fechados en 1815 y 1817 así como en algunos carentes de fechas no utiliza instrumentos de viento, contentándose con las cuerdas, aunque esta afirmación sólo debe ser tomada provisionalmente, ya que se conservan algunas partes, las demás cabe la posibilidad de que aparezcan en un futuro.

En la más reciente búsqueda efectuada en el Museo Eclesiástico encontramos, para nuestro asombro, partes de triángulos y tímpano de uno de los primeros villancicos de París, *Albricias pastores*, de 1805. También partes de címbalo y tímpano del villancico *Vamos presto a Belén* (sin fecha).

Es digno de observación que en obras posteriores a 1805 no utiliza estos instrumentos, lo que indica que pudo ser un uso fortuito, producto de determinadas circunstancias. No de-



bemos descartar, sin embargo, la posibilidad de que le añadiese estos instrumentos posteriormente a las obras mencionadas, aunque resulta menos probable. Así mismo, en toda la documentación relacionada con la reforma de la Capilla de 1807 no hay referencia alguna de estos instrumentos.

Lo que sí denota este dato es que París es un precursor en el uso de estos instrumentos y que no vacilaba en utilizar todos los medios instrumentales que pudieran lograr un mejor efecto sonoro. He aquí el conjunto vocal-instrumental que constituyó París a partir de la reforma de la Capilla en 1807:

<b>VOCES</b>	{	<p>4 sopranos (niños)</p> <p>2 contraltos (hombres)</p> <p>2 tenores</p>
<b>INSTRUMENTOS</b>	{	<p>1 flauta u oboe</p> <p>3 violines (2 primeros y 1 segundo)</p> <p>1 viola (o cuarto violín)</p> <p>1 bajo (violoncello)</p> <p>1 fagote</p> <p>2 trompas</p>

El fagot y la trompa aparecen indicados solamente en la instrumentación del villancico de 1807 *Respirad mortales*.

Notamos como París presta mayor atención al tratamiento instrumental que al vocal, sin lograr el equilibrio magistral obtenido por Salas entre ambas partes. Este, con menos elementos obtiene un efecto sonoro mucho más puro y rico a la vez.

En las tonalidades usadas vemos un estilo en plena correspondencia con el de los clásicos, basándose en la tónica subdominante y dominante; sin marginar los tonos relativos u homónimos. Escribir el segundo movimiento de las obras en la subdominante es casi riguroso en las composiciones de finales del siglo XVIII y principios del XIX, son ejemplo de ello las obras de Mozart, Schubert y otros cuyas sinfonías, conciertos, sonatas, etcétera contaban con un segundo tiempo en la tonalidad de la subdominante, contrastando con el primer tiempo que se desenvolvía en las tonalidades de la tónica y la dominante. Además, la subdominante posee un tono sombrío más recogido en oposición al brillante de la dominante, por lo tanto más propio para el aire lento que ocupa siempre los segundos tiem-

pos de todo el período clásico y de buena parte de la época romántica.

La caligrafía musical de Juan París presenta características propias. Su trazo es firme y seguro. Resulta inconfundible en relación con la caligrafía de los demás compositores de la Capilla.

París inicia en la Capilla de Música la práctica de escribir en partitura general los villancicos, cosa que nunca hacía su predecesor Salas, quien se conformaba con escribir las particellas solamente. Sin embargo es de notar que en las partituras sólo escribía las partes fundamentales, o sea, las cuatro voces y las cuerdas, fórmula tradicional, mientras que las otras partes fundamentales existían únicamente en las particellas.

Esta no es la única innovación en su haber. Revisando su *Ascendit Deus*, parte de violín 1ro., encontramos la siguiente indicación: "Bájese la cuarta a fa". Es el único ejemplo que conocemos de *scordatura*,<sup>7</sup> entre toda la música de la Catedral de Santiago.

Compositor meticuloso, prefirió en ocasiones reformar sus propios villancicos, por falta de tiempo, como es el caso de *Decidnos buenos pastores* fechado en 1814 al que dos años más tarde le agrega algunos detalles. Su música evidencia gran oficio y en ocasiones influencias del teatro. Prueba de ello son los villancicos escritos en 1817. Sus textos pertenecen al famoso libretista Pietro Trapassi, conocido por Metastasio y fueron traducidos por París del italiano. Este poeta escribió alrededor de 35 libretos para ópera y oratorios. La Oda que sirve de texto al villancico del 1er. Nocturno de 1818, es también de Metastasio, traducida y musicalizada por París. Su composición se asemeja más a la de los clásicos que a la de los compositores españoles.

Fue fiel continuador de la actividad musical en la Capilla de Música durante cuarenta años, introduciendo innovaciones en su funcionamiento, así como en las obras destinadas a ser interpretadas en ella. Se conserva la letra de 53 villancicos en los folletos publicados, de ellos 28 no conservan la música, 25 en folletos y música y 52 se guardan en partes o partituras y en originales, copias o fotocopias. En total contamos con 80 villancicos de Juan París.

<sup>7</sup> *Scordatura*. Es la afinación de un instrumento de cuerda en forma distinta a la normal, con el objeto de obtener del instrumento notas desusadas para así facilitar la ejecución de un pasaje determinado, o a fin de cambiar el efecto sonoro general.



Murió a los ochenta y seis años, sin decaer su ánimo y espíritu de trabajo, formando músicos que le sucedieron en el oficio.

Por lo que conocemos de la historia de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba durante los siglos XVII, XVIII y XIX, llegamos a la conclusión de que costó gran esfuerzo crearla y mantenerla, pero fue de inapreciable beneficio para la música cubana. Esta institución, la primera en la isla, sirvió de punto de partida a una actividad musical seria. Esta es la razón fundamental que nos guía a continuar ahondando en la vida y obra de todos los que de un modo u otro tuvieron participación en esta empresa.

Para la mejor comprensión de todo lo expuesto ofrecemos a modo de conclusión un Resumen Analítico de los villancicos de este compositor. Tomamos como punto de partida las primeras obras pertenecientes al año 1805, continuando con las

RESUMEN ANALÍTICO	<b>VILLANCICOS DE JUAN PARÍS</b>	
	<b>VOCES</b>	<p>Año 1805 4 voces (2 triples, alto y tenor)</p> <p>Años subsiguientes.</p> <p>a) 4 voces (2 triples, alto y tenor)</p> <p>b) 3 voces (triples, alto y tenor)</p> <p>c) a dúo (alto y bajo, tiple y soprano)</p>
	<b>INSTRUMENTACION</b>	<p>Año 1805 Cuarteto de cuerdas, flauta y oboe</p> <p>Años subsiguientes</p> <p>a) Cuarteto de cuerdas, fagot y 2 trompas</p> <p>b) Cuarteto de cuerdas</p>
	<b>FORMA</b>	<p>Año 1805 Preludio-larghetto-allegro</p> <p>Años subsiguientes Adagio-recitado-andante-allegretto</p>
<b>TONALIDAD</b>	<p>Año 1805 Tonalidad original con modulaciones a la subdominante</p> <p>Años subsiguientes</p> <p>a) Tonalidad original con modulaciones a la dominante.</p> <p>b) Tonalidad original con modulaciones al tono relativo u homónimo mayor o menor.</p>	

demás por orden cronológico; considerando la combinación de recursos o técnicas más utilizadas por París.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARPENTIER, ALEJO. *La música en Cuba*. México, FCE, 1946.
- FELIU HERRERA, VIRTUDES. *Los villancicos cubanos de los siglos XVIII y XIX*. (inédito)
- FUENTES MATONS, LAUREANO. *Las artes en Santiago de Cuba, apuntes históricos*. Santiago de Cuba, Establecimiento tipográfico de Juan E. Ravelo, 1893.
- HERNÁNDEZ BALAGUER, PABLO. "La capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba". *Revista musical chilena*. (Santiago de Chile) (90) 1964.
- . *Catálogo de música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí*. La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1961.
- . *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*. (inédito)

### *Documentación general*

- 1) Villancicos de Juan París que guarda el Seminario de Música Popular.
- 2) Villancicos de Juan París conservados en el Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba.
- 3) Obras religiosas de Juan París conservadas en el Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba.
- 4) Villancicos de Juan París que obran en el Archivo de Música de la Universidad de Oriente.
- 5) Actas capitulares de la Catedral de Santiago de Cuba. Años 1803, 1804 y 1805.
- 6) Certificación del entierro de Juan París, Santiago de Cuba, junio 15, de 1845.
- 7) Folletos impresos con las letras de los villancicos escritos por Juan París. Años 1806, 1809, 1811, 1812, 1813, 1815, 1816, 1817, 1818, 1820, 1821, 1822 y 1824.



- 8) Carta de Juan París al Cabildo Eclesiástico, fechada el 3 de noviembre de 1812. Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fol. 1.
- 9) Diligencias obradas sobre la plaza de 2do. tenor de la Capilla de Música. Septiembre 4 de 1810, Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba.
- 10) Expediente obrado sobre el nuevo plan para la reformatión de la Capilla de Música, Abril 3 de 1807. Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fol. 1-1 V.
- 11) *Diligencias obradas sobre la provición en propiedad de Maestros de Capilla de Música de esta Sta. Yglesia por fallecimientos de Don Estevan de Salas su último poseedor.* Año 1803, Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música fol. 2.

## Texto y contexto de *Del cautiverio de Manuel Ciges Aparicio*

SYLVIA TRUXÁ

La primera vez que debía ser fusilado, le salvó una justicia todo lo arbitraria y brutal que se quiera, pero con ciertas normas que sí permitían proteger la vida de un acusado; la segunda vez, exactamente cuarenta años después, los fusiles se adelantaron a procesos e indultos...

Para Manuel Ciges Aparicio los años que van desde 1896 a 1936, desde la guerra de Cuba hasta la guerra civil, son un aplazamiento de la pena de muerte que le amenazó cuando tenía solo veintitrés años. Para España, son los cuatro decenios de un desarrollo —o falta de desarrollo y estancamiento— cuyos detalles significativos están captados en la vasta obra narrativa y periodística de aquel valenciano “grave, sereno y pulcro (...) con algo de evangélico” y “alma diamantina y hercúlea (...) capaz de sufrirlo todo sin torcerse” que impresionó a Cansinos Assens.<sup>1</sup> Bien necesitaba tales cualidades Manuel Ciges, cuyos sufrimientos —cárcel, procesos, penurias y exilio— eran consecuencias directas de sus escritos. La vida<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> CANSINOS ASSENS, RAFAEL. *La nueva literatura*. 2da. ed. Madrid, Editorial Páez, 1925. (Colección de estudios críticos); *La evolución de la novela*, Madrid, Páez, 1927. p. 170.

<sup>2</sup> Para datos bio-bibliográficos más completos, ver ALONSO, CECILIO. “Manuel Ciges Aparicio: ¿el final de un eclipse?”. *Camp de l'arpa*. (Barcelona) 34, (1976), p. 12-15 y 18; ver también: FUENTES, VÍCTOR. “La literatura comprometida de Manuel Ciges Aparicio”. *Insula*. (Madrid) 305, (1974), p. 13; ESTEBAN, JOSÉ. “Ciges Aparicio en su centenario. Un realismo militante”. *Triunfo*. (Madrid) 558, (5.1.1974), p. 36s, reimpresso con ligeras variantes como prólogo de CIGES APARICIO, M. *Los caimanes*. Madrid, Turner, 1976; SAÍNZ DE ROBLES, F. C. *La promoción de “El cuento semanal”, 1907-1925*. Madrid, Espasa Calpe, 1975. p. 160s.



de este contemporáneo de los noventaiochistas es ejemplar para la problemática del período que atraviesa España: a los veinte años debe ir a la guerra de Marruecos; a los veintitrés, a la de Cuba. Es allí donde, tras haber publicado un artículo contra el general en jefe Weyler, es detenido, acusado de traición y encarcelado, en espera del proceso, durante más de dos años. El final de la guerra, la derrota española, y la consiguiente mezcla de clemencia y dejadez de la justicia militar en aquel momento le salvan de la pena de muerte, y es condenado a veintiocho meses (exactamente el tiempo de su detención preventiva) de prisión en España,<sup>3</sup> de los cuales se libra inesperadamente gracias a un amplio indulto. Lleva, luego, una vida agitada y precaria en varias ciudades de España y en Francia. Pocos días después de la sublevación, los franquistas fusilan a Ciges Aparicio en Ávila, donde es entonces gobernador civil —y está casado con la hermana de su paisano *Azorín*: otro ejemplo de la brutal escisión creada por la guerra en el pueblo español. Y precisamente este hombre que caía víctima de una guerra civil había advertido, a propósito de la guerra de Cuba, cuarenta años antes y mientras la mayoría de los españoles todavía se estremecían en entusiasmos patrioterros:

Las luchas entre países unidos por estrechos lazos, como las luchas entre hermanos, por triste antinomia, resultan las más crueles: a prevenirlas antes de estallar o a conjurarlas cuando ya son inevitables deben convertir los gobiernos todos sus esfuerzos (...) Las heridas que en el corazón abren las armas tarde se curan...<sup>4</sup>

Es el propio Ciges Aparicio el que, con orgullo, llama la atención sobre este artículo suyo (revelando el periódico, el seudónimo con que firmó, *Escipión*, pero no la fecha de su publicación), que él considera —erróneamente— “primer artículo que en la iniciación de la guerra pide en España la autonomía para las Antillas”.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ver: *Del cautiverio*. Madrid, La Ed. Moderna, 1903. p. 384.

<sup>4</sup> “Pro autonomía”. *El País*. (Madrid), 1 de enero, 1896.

<sup>5</sup> Ciges Aparicio en *Del cuartel y de la guerra*, (Madrid, Lib. F. Beltrán, s. a. (1906 ?), p. 265) escribe que él pide la autonomía inclusive antes de que se publicara “aquel artículo en defensa de la autonomía” del “eximio Pi y Margall”. Supongo que se refiere al artículo de Pi, publicado en *El Nuevo régimen* el 14 de marzo de 1896, “Explicaciones”; por lo visto ignoraba Ciges que el partido federal preveía la autonomía cubana desde 1873 y seguía propugnando su implantación tras haberse iniciado la guerra. Ver: SERRANO, CARLOS. *Final de imperio. España 1895-1898*. Madrid, Siglo XXI, 1984. p. 113s.

## 1. Un escritor difícil de encasillar

Los trabajos sobre Ciges Aparicio no son numerosos, pero no hay ni uno solo que no examine sus relaciones con la llamada generación del 98. Siendo particularmente difícil la clasificación de esta, no es asombroso que lo sea aún más el encasillamiento de un marginal en cuanto a géneros y estilo como Ciges.

Este publicó dieciocho volúmenes entre 1903 (*Del cautiverio*) y 1932 (*España bajo la dinastía de los Borbones*), cuatro novelas cortas<sup>6</sup> y un sinfín de artículos periodísticos en "hojas pobres y populares"<sup>7</sup> como *El país*, *Vida Nueva*, *España Nueva* (y también en el prestigioso *Imparcial*) de Madrid, *El Progreso* de Zaragoza y *El Pueblo* de Valencia.<sup>8</sup> Hemos dicho marginal en cuanto a géneros: entre los libros hay algunos, como *Los vencedores* (1908) o *Los vencidos* (1910), que el autor subtitula "novela"; los críticos, en cambio, los llaman "libros de viaje" (Fuentes, Esteban) o "libro reportaje" (E. de Nora). Las vacilaciones para definir el género son aún mayores en el caso de los cuatro libros que van desde *Del cautiverio* a *Del periódico y de la política* (1907), sobre los cuales volveré más adelante.

Otra variedad de juicio la encontramos en cuanto al estilo de Ciges Aparicio. Hasta hace algunos años, la crítica se mostraba unánime no sólo en lo referente al valor moral, cívico y testimonial de su obra, sino también a su valor literario. Lo alaban con verdadera pasión (¡viendo en él nada menos que el Dostoievski y el Tácito españoles!) sus contemporáneos Valle Inclán, Azorín, Araquistáin<sup>9</sup> y Cansinos Assens<sup>10</sup> y, ya en

---

<sup>6</sup> "La venganza", *El cuento semanal*, (Madrid) 114, (1909); "La honra del pueblo", *La novela mundial*, (España) 2, (1926); "El príncipe de Trapisonda", *La novela mundial*, (España) 53, (1927); "Prosperidad y ruina de un nuevo rico", *La novela mundial*, (España) 110, (1928). Tomo estas informaciones de C. Alonso, p. 14 y 18 y Saínz de Robles, p. 120 respectivamente. En los demás estudios donde se enumeran las obras de Ciges Aparicio nadie las menciona.

<sup>7</sup> CANSINOS ASSENS, *ob. cit.*, p. 172.

<sup>8</sup> LÓPEZ DE ZUAZO, ANTONIO. *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*. Madrid, (autor), 1981. p. 125. Dice que Ciges fue director de *La voz de Aragón*, en 1925.

<sup>9</sup> Ver estos juicios reunidos en el artículo de J. Esteban, *Triunfo*. (Madrid) 588, p. 37.

<sup>10</sup> CANSINOS ASSENS, *ob. cit.*, p. 170-180.



nuestros días, E. de Nora ("escritor excepcionalmente vivo y auténtico", "obra cuya validez y significación están muy lejos de haber caducado y que posee cualidades estéticas —y también morales— que le aseguran cierta perdurabilidad"), V. Fuentes, C. Alonso y F. C. Sáinz de Robles ("*Del cautiverio* está admirablemente trabajado y escrito"; [Ciges] "es un prosista recio y sincero").<sup>11</sup> Otras voces, en cambio, y desde luego autorizadas, como las de P. Gil Casado y Andrés Amorós, aun cuando aprecian mucho el valor ideológico y testimonial de Ciges, además de su capacidad de construcción artística, juzgan su estilo completamente anticuado, retórico e hinchado.<sup>12</sup> Quizá el problema estriba no solo en la diferencia de gustos sino en que, apoyándose en la unidad moral e ideológica de la obra, se la juzgue "en bloque", sin reparar en los cambios que experimenta su estilo con el tiempo. Se trata de una interesante depuración estilística de la narrativa: en *Del cautiverio* (1903) y *El vicario* (1905), el joven Ciges agobia a los lectores con su voluntad (desesperada, diría) de estilo, sus cultismos, el uso del hipérbaton, los vocablos anticuados y librescos, sus ráfagas de adjetivos. En *Del cuartel y de la guerra* (1906) y *Los vencedores* (1908) estos defectos no desaparecen pero sí se diluyen y hay ya pasajes de este estilo ágil y tenso que se encuentra en las obras ulteriores. La prosa artística de Ciges se aprovecha claramente de la actividad periodística y la maduración personal del autor: así es como encontramos en la novela *Los caimanes* (1931) pocos adjetivos, pero originales, frases breves y claras mas no triviales y una actitud irónica y en ciertos momentos de serena superioridad del narrador, que ya no es el joven señorito buenísimo desarmado ante la maldad del mundo que fue en *Del cautiverio*. Se observa, además, a lo largo de toda la obra una gran diferencia estilística entre las partes narrativas y descriptivas de un lado, y las dialogadas del otro, convenciendo estas últimas desde siempre por su viveza y naturalidad miméticas. De todos modos, para bien o para mal, los estilos de Ciges no se integran en escuelas ni -ismos literarios.

---

<sup>11</sup> NORA, EUGENIO DE. *La novela española contemporánea (1898-1927)*. Madrid, Gredos t. 1, p. 300s; FUENTES, V., *ob. cit.*; ALONSO, C., *ob. cit.*, p. 17 y SÁINZ DE ROBLES, *ob. cit.*, p. 122 y 36 respectivamente.

<sup>12</sup> GIL CASADO, PABLO. *La novela social española*. Barcelona, Seix Barral, 1968. p. 88; AMORÓS, ANDRÉS. "Literatura y crítica social en *El vicario* de Ciges Aparicio". *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970.

Algo similar puede decirse de su actitud intelectual. Por la fecha de su nacimiento (1873) y por coincidencias editoriales, es compañero de camino de los noventaiochistas (si los hay...): escribe en *Vida Nueva*, revista fundada en junio de 1898 con claros objetivos renovadores en el plano cultural y político, cuando lo hacen también Unamuno y Maeztu, y en *Electra* (1901) donde, además de estos dos, colaboran también Baroja, Azorín y los Machado. Con Unamuno tiene contactos epistolares entre 1920 y 1922<sup>13</sup> y más tarde tres novelas cortas cuyas aparecen en la colección *La Novela Mundial* (1926-1928), que acoge también obras de Valle Inclán y Baroja. E. de Nora enfoca a Ciges como promotor de la generación del 98, mientras Sáinz de Robles lo ve como un epígono. Por su parte, José Carlos Mainer lo destaca como el más interesante entre un grupo de coetáneos que presentan ciertas características noventaiochescas y al mismo tiempo, rasgos de realismo decimonónico.<sup>14</sup> Debo dejar el examen detenido de esta cuestión a personas más calificadas que yo. Pero cabe mencionar que quizá también aquí, como en la cuestión del estilo de Ciges, valga la pena distinguir entre épocas —en este caso, las de los “noventaiochistas”. Apoyándose en los estudios sobre su juventud,<sup>15</sup> se ve que el punto de partida es casi idéntico para los jóvenes Unamuno, Maeztu, Azorín y Ciges. En este sin embargo, no se da la posterior inflexión hacia posiciones intimistas, desengañadas o conservadoras cuando, como los demás, debe percatarse después de 1898 (y no digo a raíz del “desastre”) que la redención, el cambio con que soñaba no se efectúa. Al contrario, Ciges va reforzando esta crítica social basada en los hechos, sin idealismo pero con tesón y un cierto sabor regeneracionista:<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Ver las cartas publicadas en: GÓMEZ MOLLADA, MARÍA DOLORES. *El socialismo español y los intelectuales. Cartas de líderes del movimiento obrero a Miguel de Unamuno*. Salamanca, ed. Universidad de Salamanca, 1980. p. 435-439.

<sup>14</sup> MAINER, JOSÉ CARLOS. “El naturalismo en la novela y el teatro”. *Modernismo y 98* (vol. VI de F. Rico, ed., *Historia y crítica de la literatura española*). Barcelona, Crítica, 1980. p. 191; ver también MAINER, J. C. *Literatura y pequeña burguesía*. Madrid, Edicusa, 1972. p. 87. SÁINZ DE ROBLES, *ob. cit.*, p. 121; E. DE NORA, *ob. cit.*, p. 299.

<sup>15</sup> Ver: BLANCO AGUINAGA, CARLOS. *Juventud del 98*. Barcelona, Crítica, 1978; PÉREZ DE LA DEHESA, RAFAEL. *Política y sociedad en el primer Unamuno (1894-1904)*. Madrid, Ciencia nueva, 1966.

<sup>16</sup> No es casualidad que escribiera uno de los más válidos y comprensivos estudios sobre J. Costa que se publicaron en el primer tercio de nuestro siglo: Joaquín Costa. *El gran fracasado*. Bilbao-Madrid, Espasa Calpe, 1930. (Reeditado con el título *Joaquín Costa. Siglo XIX*. Madrid, Aguilar, 1934).



Y si verdaderamente queremos realizar obra civilizadora, no empecemos por el Rif, sino donde verdaderamente comienzan los aduares marroquíes, algunos grados de latitud al Norte de África: allí hay pueblos sin maestros, regiones desiertas, campos sin abono, comarcas sin comunicaciones.<sup>17</sup>

Semejantes consideraciones sitúan la voluntad reformadora de Ciges Aparicio en un contexto impregnado por el afán “regeneracionista”, pero sin que con esto quepa calificarlo como tal. Y en su itinerario literario, el punto de partida es la denuncia del “modelo” cubano-español, visto desde la cárcel y titulado *Del cautiverio*.

## 2. Las dos versiones de *Del cautiverio*

Solo tres obras de este escritor poco afortunado llegaron a ser reeditadas. Son, curiosamente, la primera y las dos últimas que, como ya se ha visto, tienen poco en común estilísticamente. De esto se deduce una vez más que no existe *el* Ciges que atrae el favor del gran público —a no ser que este último, como mantiene Amorós, en sus lecturas atiende de todos modos mucho más a los valores humanos, sociales, etcétera que a los literarios.<sup>18</sup> *Los caimanes* se volvió a publicar cuarenta y cinco años después de su primera edición;<sup>19</sup> *Del cautiverio* “solo” tardó veintisiete años. Pero, bien mirado, son en definitiva tres las ediciones de *Los caimanes* y *Del cautiverio*, ya que “Prosperidad y ruina de un hombre rico” es un embrión de *Los caimanes*<sup>20</sup> y porque Ciges, dos meses después de su indulto, publica, entre el 27 de agosto de 1899 y el 4 de marzo de 1900, en *Vida Nueva* un folletón titulado “Impresiones de La Cabaña (Memorias de veintiocho meses)”.<sup>21</sup> Esta “cabaña” no es ningún lugar idílico, sino el fuerte militar español de La Habana donde Ciges estuvo encarcelado; no veintiocho sino veinticuatro meses, ya que los últimos cuatro los pasó en una prisión militar barcelonesa que, en comparación con La Cabaña, le pareció “refugio de paz y consolación cuando (pensaba) en las borras del castillo asesino”.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> *Entre la paz y la guerra*. Madrid, Pueyo, 1912. p. 226.

<sup>18</sup> AMORÓS, A., *ob. cit.*, p. 180.

<sup>19</sup> Ver nota 2.

<sup>20</sup> Ver: ALONSO, C. *ob. cit.*, p. 15.

<sup>21</sup> *Vida Nueva*, números 64-91; los núms. 70, 73, 75, 78, 83, 88 y 90 no incluyen episodios de estas “Impresiones...”.

<sup>22</sup> *Del cautiverio*, p. 383.

Según se deduce de un editorial de *Vida Nueva* del 7 de enero de 1900, las "Impresiones..." tuvieron un éxito notable entre los suscriptores del semanario —tanto que estos piden informaciones sobre el autor, todavía desconocido.

La lectura de los artículos de *Vida Nueva*<sup>23</sup> permite por una parte corregir la impresión de que la plasmación literaria del cautiverio en Cuba solo se produjo de forma tardía respecto a los acontecimientos, como hubiera sido el caso de no existir más que el libro de 1903. Por otra parte, da la posibilidad de confrontar las dos versiones y de proporcionar algunas indicaciones sobre el género de la tetralogía: *Del cautiverio*, *Del hospital* (1906), *Del cuartel y de la guerra* (1906)<sup>24</sup> y *Del periódico y de la política* (1907).

La diferencia más evidente entre A y B<sup>25</sup> es de tipo cuantitativo. Cerca del cuarenta por ciento del relato de B no aparece en A. Esta versión, además, se distingue por su explícito afán de brevedad: "Sería prolijo referir (...)" (A 69); "sería trabajo por demás prolijo e impropio de un periódico semanal detenerse mucho tiempo para analizar la inmensa variedad de tipos que convirtieron el feroz castillo en escenario" (A 91); y, a modo de conclusión de la serie de estas "Memorias", añade Ciges:

Más interesante que proseguir la enumeración de riñas y querellas (...) fuera estudiar detenidamente el lamentable proceso seguido por muchos desgraciados que la fatalidad de su sino y el abandono de las autoridades precipitó en la delincuencia...

---

<sup>23</sup> Agradezco cordialmente a Carlos Serrano, de la Casa de Velázquez de Madrid, haber llamado mi atención sobre ellos y haberme proporcionado además útiles indicaciones bibliográficas. Por el mismo motivo, agradezco igualmente a Eloy Fernández Clemente, de la Universidad de Zaragoza.

<sup>24</sup> Los ejemplares que de estos dos se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid no llevan fecha; reproduzco los años que indican E. de Nora y C. Alonso. Para la comprensión de lo que sigue es útil tener presente que en *Del cuartel*, Ciges se refiere al tiempo inmediatamente anterior a su prisión, es decir, a su servicio militar en Barcelona, su viaje y los primeros meses en Cuba hasta que es detenido; de forma que *Del cuartel*, aunque escrito posteriormente, prácticamente termina con la frase inicial de *Del cautiverio*.

<sup>25</sup> Llamo A la primera versión y doy a continuación el número de *Vida Nueva* en que aparece entre paréntesis; B es la versión de 1903, a la que remiten las indicaciones de páginas que se incluyen entre paréntesis.



Ahora bien, de las muchas añadiduras que contiene B, ninguna obedece a una elaboración de esta perspectiva de análisis sociológico; se mantienen los pasajes de corte lombrosiano (por ejemplo A 89 que se reproduce en B 248), pero sin ahondar. Lo que el texto no gana en profundidad, sí lo gana en amplitud: en B es donde el autor convierte verdaderamente el castillo en un *escenario* de teatro naturalista, haciendo que se sigan, escena tras escena, unos tipos tan horripilantes como pintorescos de matones y violadores, o bien patéticos, como presos militares y políticos. He contado veintidós de estos casos que todavía no figuran en A. El más importante es quizá el anarquista que aparece por primera vez en B 254 y juega un papel importante hasta B 330. Es un mártir de sus ideas, una de las pocas figuras positivas del castillo (no ha cometido los crímenes de que se le acusa) y supongo que su introducción en el relato corresponde a la voluntad de relacionarlo con el proceso de Montjuich al que, dicho sea de paso, se refiere Ciges más tarde en *Del cuartel...*<sup>26</sup> En este último libro aparece, por lo demás, una figura con características casi idénticas a las del anarquista, igual de aventurero, practicante de mil oficios, estratega militar excelente y políglota, pero marcado con signo negativo: es Juan Vives, *alias* Mario Vittorio Divizzia.<sup>27</sup> El mismo Ciges, en una nota de *Del cuartel...* aclara que es el mismo personaje que Juan Roig, *alias* Mario Vittorio, mencionado ya en *Del cautiverio* (B 88, en la escena del interrogatorio de Ciges, que no aparece en A). Se trata de un cínico conde italiano, que en *Del cuartel...* tiene la función de incitar a Ciges a escribir la crónica para el periódico parisino *L'Intransigeant*.<sup>28</sup> En este caso, Ciges se sirve probablemente de este personaje libresco, a todas luces inventado, para no tener que revelar la identidad de su verdadero enlace con *L'Intransigeant*.

En otros casos, las figuras nuevas de B tienen por función la de arrojar una luz positiva sobre el narrador, mostrándole como un hombre querido por los débiles y por sus ex subordinados, como el inválido Sánchez (B 70-75) o el viejo soldado valenciano que le trae el mensaje de que todos los "veteranos soldados de su tierra por quienes tanto se había interesado

---

<sup>26</sup> "¿Qué es Montjuich ante La Cabaña durante los tiempos de Weyler?" *Del cuartel...*, p. 421.

<sup>27</sup> *Del cuartel...*, p. 422.

<sup>28</sup> Hablaré más adelante de este periódico.

(...) estaban prestos a (...) arrancarle del cautiverio y huir al monte próximo" (B 20). En otros casos todavía, la introducción de un nuevo personaje en B obedece a la voluntad de suscitar aún más que en A las emociones del lector. Un buen ejemplo es el terrible verdugo negro, presidiario ñáñigo,<sup>29</sup> que abrevia su condena dando garrote a otros, y con el cual un Ciges, entre miedo y repulsión, debe pasar una de sus primeras noches en La Cabaña (B 104-110). Ulterior ejemplo de una modificación que tiende a provocar las emociones del lector es la conversión de un anónimo "tipo farandulero, tan hablador como cobarde" (A 91), en el Alicantí, personaje ya conocido del lector de *Del cautiverio*. Así, tratándose de una figura familiar, su crisis de locura homicida que se acaba con su propia muerte (B 346) adquiere mayor valor dramático.

Es en general esta tendencia a aumentar la dramaticidad del relato lo que determina la mayor parte de los cambios. Más allá de los macroscópicos, como la introducción de nuevos personajes o de replanteamientos de la acción (por ejemplo, el independentista cubano que en A 68 es deportado a Ceuta, en B 56 es fusilado), he notado multitud de casos de intensificación estilística ("miserable cuartucho", A 64, se convierte en "horrible cuartucho" en B 9; "en el peor lugar imaginable, al lado de una playa sucia e infecta estaba la mansión de los reconcentrados", A 64, pasa a ser "Al lado de una playa sucia de aguas lívidas e inmóviles que exhalaban miasmas homicidas, estaban los sórdidos barracones..." en B 14). A nivel de la construcción, Ciges Aparicio incrementa la dramaticidad mediante: 1. la conversión de partes narradas en diálogos (A 68, B 53; A 82, B 194); 2. el cambio de orden de los acontecimientos de forma que a veces se inviertan causa y efecto para que este último resulte más impresionante (véase por ejemplo el episodio de la vuelta a la cárcel del joven corrompido, A 74-75, B 132s-168s) y 3. la inserción de escenas cómicas, que faltan en A, entre las trágicas y que, salvando las distancias, tienen la función del *comic relief* del drama shakesperiano (por ejemplo B 288-290, la historia del Tenorio pícaro en La Habana, o B 326-338, las ambiciones musicales del anarquista y la orquesta del calabozo).

---

<sup>29</sup> La secta secreta de los ñáñigos era objeto de toda clase de sospechas y temores por parte de los españoles y cubanos. El mito los veía como violentos y sedientos de sangre, pero parece que se trataba sobre todo de un problema social y de racismo. Ver: SOSA RODRÍGUEZ, ENRIQUE. *Los ñáñigos*. La Habana, Casa de las Américas, 1982. p. 307-341.



Mientras la frecuencia de alusiones históricas concretas es más o menos igual en A y B, se observa por otro lado una tendencia a pasar de lo explícito a lo implícito o hasta a lo ambiguo, lo que requiere mayor intuición por parte del lector: este “algo muy blando y repugnante, que exhalaba estridentes chillidos” y “quedó aplastado en la cara (del narrador dormido)” (B 59), es en A 69 muy claramente una rata. A parecida tendencia de disminuir la precisión corresponden las modificaciones debidas a la pretensión de lograr universalidad mediante el paso de lo concreto a lo general: así es como “ese complaciente asentimiento, tan común en el militar” (A. 64), se transforma en un asentimiento común ahora “a todo subalterno” en B 10.<sup>30</sup>

Si a estas consideraciones se añaden las numerosas circunlocuciones con ínfulas poéticas (“mi espíritu meditativo que ama los inefables fantasmas que moran entre las hojas impresas”, B 13) y la mayor frecuencia de insertos de subjetividad reflexiva sobre los efectos del infierno de La Cabaña, homicidios, violaciones, riñas y tedios (“Al barruntar vacía el alma y muerto el sentimiento, quise indignarme contra mí mismo; pero hasta la fuente de las antiguas pasiones sentí agotada. Deseos larvados, ansias incoherentes, vagas aspiraciones: a esto se reducía toda mi vida psíquica”, B 325), podemos resumir: de A a B, Ciges se empeña en aumentar, actualizar, intensificar, universalizar y adornar su texto. Con gran variedad de recursos — y a costa de unidad y concentración— pasa de una versión a otra. Ahora bien: los cuatro volúmenes que van de *Del cautiverio* a *Del periodismo*... han sido llamados autobiografía, memorias literarias, reportaje, tetralogía novelesca, literatura documental.<sup>31</sup> Está claro que Ciges no se oculta detrás de lo que cuenta, sino que se compromete mucho. ¿Pero no sería una limitación y hasta una falsificación llamar autobiografía o crónica una obra donde el orden y el carácter de los hechos están claramente “manipulados” en relación con su primera versión, donde los personajes se funden en uno o bien uno se escinde en dos, etcétera? Desde luego, la base y el hilo

---

<sup>30</sup> Uno de los ejemplos contrarios puede ser la crítica explícita de la corrupción de algunos guardias que se añade en B 305s. Ciges, desde luego, no deja de interesarse por los hechos concretos.

<sup>31</sup> E. de Nora es quien los califica de reportaje y autobiografía, Cansinos Assens de memorias literarias, V. Fuentes de literatura documental y Sáinz de Robles de tetralogía novelesca.



conductor del relato es lo vivido y como motivo principal del narrar aparece lo sufrido. ¿Pero es que las novelas que tienen como tema las obsesiones y vivencias dolorosas de su autor (pongamos por caso un Goytisolo) dejan de ser por esto novelas? ¿O dejaríamos de llamar así obras de Blasco Ibañez como *La catedral* (1903) o *La bodega* (1905) porque incluyen ciertos elementos periodísticos? No es imprescindible poner el rótulo de novela a *Del cautiverio*, pero sí parece útil tener en cuenta que hacia el final de siglo empieza la contemporaneidad para la literatura española, y con ella la indeterminación de los géneros literarios, el que los autores ya sientan demasiado estrechos los moldes tradicionales —basta pensar en la *novela* de Unamuno o los relatos disgregados de *Azorín*.<sup>32</sup> Yo diría que Ciges sencillamente rompe cánones como otros escritores de su época —aunque de modo diferente. Mezcla novela, testimonio y toques de confesión íntima, para llegar a lo que él mismo denomina —con un rótulo nuevo (o medieval, según se mire)— “libro”: *Del cautiverio* es así *El libro de la vida trágica*; *Del hospital*, *El libro de la vida doliente*; *Del cuartel y de la guerra*, *El libro de la crueldad* y *Del periódico y de la política*, *El libro de la decadencia*.

### 3. Del cautiverio en su contexto ideológico

De las muchas alusiones y referencias a los motivos de la detención de Ciges que se encuentran en B (19, 76, 86, 363), sólo una figura, y de forma muy poco explícita, en A. Pero *Vida Nueva* se encargó de suplir esta deficiencia y en el ya mencionado editorial del 7 de enero de 1900 puede leerse:

Ciges Aparicio se encontraba en Cuba cuando desembarcó el general Weyler en la isla<sup>33</sup> y comenzó allí el reinado del terror (...) (Ciges) escribió una crónica que envió a *L'Intransigeant* de París (...) y apenas llegaron

<sup>32</sup> Ver: MAINER, J. C. “La crisis de fin de siglo”. En: *Modernismo* y 98, *ob. cit.*, p. 8.

<sup>33</sup> Hay una incoherencia en la “documentación” de la cronología, que hace dudar de esta temprana presencia de Ciges en la isla. Según escribe en *Del cuartel...*, antes ya de embarcarse como soldado para Cuba había criticado a Weyler (p. 287), y lo había vuelto a hacer durante el mismo viaje (p. 295); además en A 64 dice que visitó a los reconcentrados a poco de estar en la isla. Ahora bien: la reconcentración de la población civil rural cubana en pueblos ocupados por los españoles, por lo que me consta se institucionaliza por orden de Weyler del 21 de octubre de 1896. Ver: SERRANO, C., *ob. cit.*, p. 29.

algunos números del batallador periódico francés a La Habana y el general Weyler la leyó, mandó detener y sumariar al osado, con propósito de fusilarle.

Ahora bien: H. Rochefort, el director de este periódico parisiense, no solo estaba en relación con sectores anarquistas (franceses y españoles) en París, sino que también con el Comité "Cuba libre", dirigido desde la capital francesa por el Doctor Betances.<sup>34</sup> Este comité reunía a los independentistas cubanos y organizaba su propaganda en Francia y España. Por estos motivos, publicar en *L'Intransigeant* algún artículo contra las autoridades coloniales españolas debía aparecer como acto de "filibusterismo" (así se llamaba el "complotar" a favor de la independencia) y caer bajo lo especificado por la legislación. Esta, en lo que a Cuba se refiere, quedó definida por el mismo general Weyler, pocos días después de llegar a la isla; un primer bando, fechado el 16 de febrero de 1896, decía:

Hago saber (...)

Quedan sujetos a la jurisdicción de guerra los que se hallan comprendidos, entre otros casos marcados por la ley, en los siguientes

1º) Que intenten o propalen por cualquier medio, noticias o especies directa o indirectamente favorables a la rebelión, debiendo considerárseles como reos de delito contra la seguridad de la Patria

En fecha algo posterior, Weyler promulgaría nuevo bando referente a problemas de prensa; el 27 de abril de 1896, en efecto, se publicaba este, en que se lee:

Ordeno y mando (...)

1º No se publicará en los periódicos ninguna noticia sobre la guerra que no esté previamente autorizada por las respectivas oficinas de Estado Mayor.  
(...)

3º Queda prohibida la publicación de sueltos, artículos o grabados que directa o indirectamente tiendan a menoscabar el prestigio de la Patria, del Ejército o de

---

<sup>34</sup> En el interrogatorio, B 88, se le pregunta a Ciges si conoce tanto a Rochefort como a Betances, cosa que él niega, pero en *Del cuartel...*, p. 305 y 420, sabe ya antes de su detención quién es Rochefort.



las Autoridades, a exagerar las fuerzas y la importancia de la insurrección o a favorecerla de cualquier modo; a producir alarmas infundadas o a excitar las pasiones...<sup>35</sup>

Es tanto más notable la postura adoptada en estas circunstancias por Ciges Aparicio, cuanto que por otra parte, y a pesar de su dureza —recuérdese el bando de reconcentración— la figura de Weyler fue objeto de exaltación por parte de la mayoría de los republicanos españoles, por contraposición oportunista con su antecesor en Cuba, el “blando” Martínez Campos, uno de los autores de la Restauración. Concordando en esto con los carlistas, muchos republicanos hasta llegaron a esperar que Weyler, a su regreso en España, pudiese servir de respaldo militar a las tentativas de derrocamiento del gobierno, cuando no del régimen.<sup>36</sup>

En este sentido, el joven Ciges Aparicio, republicano sin filiación durante la mayor parte de su vida, aparece ya en 1896, cuando impugna la figura de Weyler, como representante de una actitud más ética de la que adoptan gran parte de sus “correligionarios”, diferenciándose en particular de las tradiciones insurreccionales a lo Ruiz Zorrilla. Esta temprana independencia de juicio caracterizará a Ciges hasta su muerte, como bien lo demuestra, en otro orden de ideas, su actitud en cuestiones de religión. Habiendo criticado duramente la intolerancia de neocatólicos y jesuitas en 1899,<sup>37</sup> seis años más tarde, en *El Vicario*, dirige reproches al dogmatismo de libre-pensadores republicanos, y hasta se ha llegado a ver en esta obra elementos de una “defensa velada de los grupos católicos que hoy llamaríamos ‘progresistas’ ”.<sup>38</sup> Esto, sin embargo, no impide que en la misma obra, como ha analizado G. Sobejano,

---

<sup>35</sup> WEYLER, VALERIANO. *Mi mando en Cuba (10 de febrero 1896 a 31 de octubre 1897). Historia militar y política de la última guerra separatista durante dicho mando.* Madrid, Felipe González Rojas, 1910, 3 t., t. 1, p. 177 y 321.

<sup>36</sup> Ver: SERRANO, C. *ob. cit.*, cap. 2 d y 3 e.

<sup>37</sup> “Sagrados corazones”, *Vida Nueva*. (Madrid) 63, (20.8.1899). Como siempre, parte de hechos concretos: los desórdenes de Castellón, Valencia y Salamanca, provocados por fanáticos... del culto del Sagrado Corazón.

<sup>38</sup> Ver: (la interpretación de A. AMORÓS, *ob. cit.*, p. 174-176. La cita en p. 176.)



se divulguen con entusiasmo rasgos del vitalismo y "super-hombría" nietzscheanos, que se oponen tanto a la resignación del cristianismo como a la del nihilismo finisecular...<sup>39</sup>

La independencia de Ciges en cuestiones propiamente políticas no es menor. En 1906, poco después de haber sido uno de los fundadores y director del primer diario republicano de Zaragoza, escribe en *Del cuartel...*:

También los radicales mataron a Meco<sup>40</sup> y no deben de eludir la parte de responsabilidad que les corresponde.

Y, en otro lugar, remacha:

Han pasado los años, y sólo la ineptitud ha recibido premio. Algunos dicen que en 1899 (*sic*) fracasó un régimen. ¿Quién le ha pedido cuentas? Los republicanos fueron los encargados del ajuste, y nada han hecho.

No es un régimen, es toda una España que ha fracasado. Hay que empezar.<sup>41</sup>

Según refiere Cecilio Alonso en su lúcido análisis del republicanismo crítico de Ciges, este último se afilia, después de 1925, a Acción Republicana, partido fundado por intelectuales críticos frente a cierta demagogia republicana.<sup>42</sup> Lo que no mencionan C. Alonso ni otros que se han interesado por Ciges Aparicio, es que tanta crítica a principios de siglo conlleva tempranas consecuencias en la trayectoria política del escritor valenciano: durante algún tiempo se aparta de los republicanos, y en 1909 se afilia al Partido socialista obrero,<sup>43</sup> contra el

---

<sup>39</sup> Ver: SOBEJANO, GONZALO. *Nietzsche en España*. Madrid, Gredos, s/a. p. 439, 472-474, 481 y 483.

<sup>40</sup> Personaje de un cuento gallego mediante el cual Montero Ríos, ex ministro de Gracia y Justicia y futuro negociador del Tratado de París ilustra la responsabilidad colectiva de los partidos en la guerra y la derrota. Ver: SOLDEVILLA, F. *El año político, 1899*. Madrid, Imp. E. Fernández de Rojas, 1899. p. 413s.

<sup>41</sup> *Del cuartel...*, p. 265 y 424.

<sup>42</sup> C. ALONSO, *ob. cit.*, p. 12.

<sup>43</sup> Ver: GÓMEZ MOLLEDA, MA. DOLORES, *ob. cit.*, p. 78, que remite a MORATO, JUAN JOSÉ. *El Partido Socialista Obrero*. Madrid, Biblioteca Nueva, s/a p. 259.

cual, pocos años antes, manifestaba todavía notables preven-  
ciones.<sup>44</sup> No se sabe con precisión cuándo abandonó el PSO,  
pero en 1915 todavía es delegado, por Escuela Nueva, al X con-  
greso de aquel partido; sin embargo, en 1917, a juzgar por sus  
artículos en *El Imparcial*, habrá dejado ya a los socialistas.<sup>45</sup>

Las bases de esta postura intermedia entre socialismo y  
republicanismo posiblemente datan de los años en que Ciges  
colabora en *Vida Nueva*. Precisamente en este semanario in-  
tervenían socialistas del PSO (Pablo Iglesias, Juan José Mora-  
to...), varios intelectuales socializantes (Felipe Trigo, Joaquín  
Dicenta...), republicanos (V. Blasco Ibáñez, J. Nakens...) o  
incluso escritores cuya tendencia política es ya más difícil de  
definir, por oscilar y cambiar según los momentos o los asun-  
tos (por ejemplo Unamuno y Clarín). Entre estas figuras de  
reformadores, se hallan además Pedro Dorado, jurista, uno de  
los más avanzados entre los especialistas en penalismo y cien-  
cia penitenciaria de aquella época, y otros, como A. Posada,  
catedrático de derecho en Oviedo.

Estas son algunas de las figuras que contribuyeron a dar  
a los debates reformadores de finales de siglo su marcado corte  
jurídico, con las consiguientes prolongaciones criminalista  
y de ciencia penitenciaria.

De hecho, en el último tercio del siglo XIX, por influjo de  
Concepción Arenal y otros, se va pasando de una concepción  
retributiva del derecho (el criminal ha infringido las leyes de  
la sociedad, y por tanto le debe un resarcimiento) a otra  
correccional.<sup>46</sup> Por consecuencia, se discute intensamente de

---

<sup>44</sup> La fundación de *El Progreso* se realiza en 1903, con la pretensión  
de "salir con valentía al encuentro del socialismo para dirigirle. Si se  
le abandona a su propio esfuerzo y no se le dota de un cerebro propor-  
cionado a su potencia, será un monstruo horrible". Ver: FERNÁNDEZ CLE-  
MENTE, E. Y FORCADELL, CARLOS. *Estudios de historia contemporánea de  
Aragón*. Zaragoza, Fac. Ciencias económicas y empresariales, Univ. de  
Zaragoza, 1978. p. 230.

<sup>45</sup> Ver: GÓMEZ MOLLEDA, MA. DOLORES, *ob. cit.*, p. 79. Según E. de Nora  
(*ob. cit.*, p. 300), Ciges fue candidato liberal a diputado en 1923. Consi-  
derando su evolución anterior y posterior a estas elecciones me parece  
poco probable ésto y supongo más bien que le designaría para candidato  
algún partido o grupo republicano.

<sup>46</sup> Para una historia detallada del correccionalismo español, entre  
krausismo y positivismo, ver: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, MA. DOLORES. *El pen-  
samiento penitenciario y criminológico de Rafael Salillas*. Santiago de  
Compostela, Universidad, 1976. p. 55-72.



problemas de represión, penales, presidios, etcétera. En esta discusión, destaca la obra de Rafael Salillas, curioso conglomerado de médico, literato y alto funcionario de la Dirección general de Establecimientos Penales, que denuncia desde finales de los años 80 el indignante estado de los presidios españoles.<sup>47</sup> Un ejemplo particularmente ilustrativo es el capítulo XVIII, "La paz armada", de su libro *La vida penal en España*.<sup>48</sup> Aquí, con estadísticas —tanto oficiales como de elaboración propia— a la vista, y muy consciente de que en ellas "sólo aparece lo que es imposible de ocultar",<sup>49</sup> demuestra cómo las condiciones materiales (hacinamiento de los presos, clima...) y la mezcla arbitraria de tolerancia y rigor abusivo por parte del personal de vigilancia, hacen que los presidios produzcan delitos en vez de enmendar a los delincuentes.

Si Salillas debe lamentar que en la práctica de los penales de España no ha entrado todavía el correccionalismo, menos aún podía regir este último los establecimientos penales españoles situados fuera de la Península. El *Código penal* de 1870 (que es el que está en vigor durante la detención de Ciges en La Cabaña) establece que la pena de cadena perpetua —que es la pena mayor después de la de muerte— debe cumplirse "en cualquiera de los puntos destinados a este objeto, en África, Canarias o Ultramar".<sup>50</sup> Esto viene a significar que los peores criminales, los que, en muchos casos, ya han hecho un largo aprendizaje en las cárceles españolas, son los que van a parar a los penales y presidios de las colonias. En estas condiciones, deja de asombrar que la prisión de Barcelona pueda parecerle a Ciges, como se ha visto anteriormente, un "refugio de paz". Sin entrar en detalles, quiero tan solo subrayar algunos puntos en que el relato de Ciges Aparicio denuncia unas condiciones al lado de las cuales lo criticado por Salillas en la Península parece casi insignificante (y me refiero a la primera versión del relato, para evitar en lo posible las interferencias que puede comportar la intensificación literaria que caracteriza *Del cautiverio* de 1903).

---

<sup>47</sup> Ver por ejemplo *La vida penal en España*. Madrid, Imp. de la Revista de Legislación, 1888.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 171-191.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>50</sup> *Código penal reformado*, (edición oficial). Madrid, Imp. del Ministerio de Gracia y Justicia, 1870. Libro 1, título III, art. 106, p. 34.

Las estadísticas de *La vida penal*... muestran que durante los meses más calientes aumentan los delitos de sangre en las cárceles donde los presos viven hacinados. Ahora bien: en La Cabaña, según escribe Ciges, solían “vivir” unos 50 hombres en calabozos destinados a unos 20; el clima cubano y de las demás colonias donde había penales y presidios, como Ceuta o la isla de Fernando Poo, no se distinguen precisamente por su frescura, agravándose de este modo una de las principales taras denunciadas por Salillas. A esto se añade el hecho de que en La Cabaña, armas y alcohol no son una excepción —aunque frecuente— como en las cárceles descritas por Salillas, sino que constituyen la regla, hasta el punto de que los propios oficiales de guardia los venden a los presos (ver por ejemplo A 67). Estos, por su parte, se procuran dinero en el interior del penal mediante el juego, el robo, el chantaje o la prostitución.

Precisamente este último punto, esto es, el de la homosexualidad, es el que más indigna e hiere la sensibilidad de Ciges. Aun teniendo en cuenta que con mucha probabilidad las violencias homosexuales no eran denunciadas por quienes las habían padecido, llama la atención que según las estadísticas de Salillas, en un total de 134 delitos cometidos en cárceles españolas entre 1881 y 1885, solo se mencione una tentativa de violación.<sup>51</sup> En la obra de Ciges, en cambio, violaciones brutales o corrupciones sexuales por medio de la intimidación aparecen con harta frecuencia (ver, entre otros ejemplos. A 79, 80, 82, 84).

Aunque el autor no avance propuestas para el mejoramiento de las condiciones carcelarias, resulta claro que el cuadro alucinante que pinta muestra —y diría: mejor que cualquier ensayo jurídico— la urgencia de reformas profundas, tanto del sistema judicial como de las prácticas penitenciarias. Las “Memorias de La Cabaña”, cuya excepcional largura para un folletón periodístico de aquella época es tal vez un indicio más del interés que suscitaron, ocupan así un puesto destacado en las discusiones reformadoras de 1900. Esta publicación, en todo caso, se inserta en un momento y un contexto específicos. Por un lado, en efecto, penalistas, juristas, etcétera, procuran llevar al gran público, a través de órganos como *Vida Nueva*, sus planteamientos innovadores, enfocados a menudo desde una filosofía del derecho. Pero, por otro la crítica del sistema im-

---

<sup>51</sup> SALILLAS, R., *ob. cit.*, p. 184.



perante pasa también por la denuncia, no ya abstracta de la filosofía, sino muy concreta de la experiencia del funcionamiento arbitrario y brutal de la justicia. Esto es posiblemente lo que motivó que *Vida Nueva* publicase las "Memorias..." de Ciges, en un momento en que, en su campaña a favor de la revisión del proceso de Montjuich, informaba sobre las torturas practicadas en la fortaleza de Barcelona y daba entrada en sus páginas a algún texto de Père Corominas, el ex condenado a muerte de aquel célebre proceso, que publicó poco después las memorias de su estancia en la cárcel, bajo el título de *Las prisiones imaginarias*.<sup>52</sup>

Esta preocupación reformadora se prolonga en los primeros años del siglo xx. Sus principales portavoces, como Salillas, continuaron su obra (hasta conseguir hacia 1907 la supresión de los presidios del norte de África), lo que puede explicar que interesase la publicación, en libro ya, del relato de Ciges en 1903. Desde otro punto de vista, la experiencia presidiaria que relata *Del cautiverio* demuestra que hasta el último instante de la dominación española en Cuba se perpetuó un sistema represivo que había descrito ya José Martí más de veinte años antes,<sup>53</sup> con más profundidad política desde luego que un Ciges, cuya capacidad en este campo se limitaba a lo inmediatamente observable. Como quiera que sea, no deja de ser un ejemplar azar histórico que *Del cautiverio* se reeditase por la Editorial España, dirigida por M. Azaña y Araquistáin en vísperas de la proclamación de la Segunda República, y *Los caimanes* en 1976, cuando España vuelve a la vida democrática.

---

<sup>52</sup> PÈRE COROMINAS. *Las prisiones imaginarias*. Madrid, adm. B. Rodríguez Serra, 1900.

<sup>53</sup> MARTÍ, JOSÉ. *El presidio político en Cuba*. Madrid, Imp. Ramón Ramírez, 1871. Reproducido en MARTÍ, J. *Obras completas*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963. t. 1. p. 43-74.

## *Las copas flamígeras coloniales cubanas de cerámica vidriada*

JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

### *Introducción*

Este artículo pudiera considerarse como el esbozo de un capítulo del libro que hace años tenemos en proyecto el autor de este trabajo y el investigador del Centro nacional de conservación, restauración y museología del Ministerio de Cultura, el compañero y amigo Pedro Antonio Herrera, sobre las copas coloniales de cerámica vidriada usadas en la arquitectura colonial cubana a lo largo del siglo XIX. El libro pretende abarcar todos los tipos de copas de cerámica usados en los pretilos de azotea a todo lo largo de la isla en la etapa colonial española. Hasta ahora hemos hecho el levantamiento y el dibujo a tinta y color a escala de 20 cm = 1.00 m de más de 20 copas que se usaron principalmente en La Habana, Guanabacoa, Regla y Cárdenas. Aunque en este artículo se habla de otras copas situadas en edificios de Matanzas, Jovellanos y otras ciudades de la isla no hemos podido proceder al levantamiento y dibujo de las mismas por motivo de su difícil emplazamiento y principalmente por falta de tiempo disponible y medios de diversos tipos para realizarlo. Por esto creo conveniente la publicación en parte de algo de lo ya estudiado para divulgar estos elementos arquitectónicos que tanta gracia y color le dieron a nuestra arquitectura colonial, que desgraciadamente van destruyéndose lentamente con el tiempo transcurrido desde su colocación, por el frágil material con que fueron hechas y su emplazamiento a la intemperie, sujetas a todos los agentes atmosféricos y algunas veces al descuido y menosprecio del hombre.

Muchas de estas copas no duraron íntegras 50 años después de haber sido colocadas, pues en fotos antiguas hemos observado copas flamígeras sin el remate de llamas desde los años 80 del siglo pasado.



*Las copas flamígeras de cerámica vidriada como parte del panorama histórico y arquitectónico cubano del siglo XIX*

En los albores del siglo XIX en Cuba, la juventud de la época, aunque descendiente de españoles en su mayoría, en gran parte era negra o mestiza. Esta juventud se sentía criolla, no importaba el color o la clase social a que perteneciera. Los cubanos querían ser independientes y gobernarse ellos mismos. Este sentimiento patriótico va desarrollándose más y más según avanza el siglo XIX. La cubanía no negaba el origen racial, que era accesorio, lo que afirmaba era la idea de la patria. Ya desde el primer cuarto de siglo eran libres varias repúblicas americanas, pero Cuba continuaba siendo "la siempre fidelísima" colonia española en contra de la voluntad de sus hijos. En las luchas libertadoras a lo largo del siglo XIX participaron blancos, negros y chinos.

La esclavitud del negro ya pesaba demasiado y después del triunfo de la revolución haitiana y el éxodo a Cuba, Estados Unidos y otros países, de los colonos franceses, el gobierno español en Cuba empieza a temer en la isla la repetición del ejemplo de Haití. En Cuba, tanto las razas blanca como la negra estaban hermanadas por el ideal de liberación y desde el punto de vista político todo el siglo XIX es una eterna lucha entre el criollo y el español más o menos encubierta pero siempre presente hasta el logro final de la independencia a fines del siglo XIX con las limitaciones que desgraciadamente conllevó la intervención norteamericana y el aborto de la libertad que significó este suceso para el establecimiento de un gobierno revolucionario realmente independiente y dueño de sus destinos.

Algo antes del comienzo del siglo XIX, o sea, en 1795 el gobierno español, obedeciendo en parte el deseo de la burguesía criolla, crea la Junta económica del real consulado, que fomenta la creación de caminos y puentes con los cuales los productos agrícolas de tierra adentro podían llegar con más facilidad a las ciudades y los puertos de embarque. En esta época, ya casi mercedada la totalidad de la superficie de la isla en forma de hatos y corrales y los controvertibles realengos, fue en aumento la creación de los ingenios azucareros por la demolición de las haciendas, ya que la mayor parte de ellas pasó al cultivo de la caña de azúcar con la consecuente creación de ingenios principalmente en la zona occidental y central de la isla.

Al instalarse el primer tramo del ferrocarril en 1837 con el consabido éxito que representó para el transporte de la

población con rapidez, al igual que el de los productos del campo, principalmente el azúcar, el nuevo camino de hierro se extiende a este y oeste de la capital por todo el territorio nacional y se constituye en el medio idóneo de transporte para el azúcar desde los ingenios a los puertos de embarque hacia el extranjero. Todo esto conllevó una mayor producción de azúcar a mediados de siglo. A esta situación se unió el libre cultivo del tabaco y la creación de nuevos cafetales tanto en la zona occidental como en la oriental de la isla que se tradujo en el desarrollo de una burguesía criolla y extranjera que fomentó notablemente la arquitectura en diversos programas. Pero lo principal de este auge económico tal vez sea la creación de nuevas poblaciones por la donación de la tierra requerida para las mismas por los propietarios de las haciendas, como es el caso de la Nueva Bermeja, hoy Colón, en 1836, en la zona que Tranquilino Sandalio de Noda, años más tarde, había de definir como la más rica de Cuba. En estas nuevas ciudades, levantadas al inicio con casas en forma de bohío, empezó a usarse paralelamente la madera en casas con portal al frente sostenido por pies derechos y zapatas, con techo a dos aguas y cubierto de tejas criollas. Esta madera se obtenía principalmente de nuestros bosques, sobre todo para pies derechos y columnas, pero en gran parte provenía de los Estados Unidos, de donde podía importarse la misma con relativa economía.

Este factor del bajo costo de la madera en las nuevas poblaciones, unido a la inteligencia y el sentido constructivo del criollo, habría de dejarnos posteriormente esos deliciosos pueblecitos matanceros de portales corridos con pies derechos, ménsulas, guardamalletas y frisos que sentaron las bases de nuestra típica arquitectura popular de madera que ya se va perdiendo por el paso del tiempo, la imposible sustitución de los viejos elementos y sobre todo el desprecio de algunos miembros de las actuales generaciones y su evidente preferencia por un mal entendido "modernismo". En la arquitectura popular cubana de madera se mezclaron influencias mudéjares, españolas y norteamericanas que produjeron una original concepción de la casa cubana de madera del siglo XIX.

Pero las clases pudientes criollas que educaban a sus hijos en Europa o Estados Unidos preferían para sus casas la piedra o el ladrillo con los que podían ajustar más fácilmente sus residencias a los órdenes clásicos y traer a la isla algo tardíamente, como sucedió con los estilos de los siglos anteriores, el neoclasicismo, preferentemente italiano, a conformar nues-



tros elegantes portales arquitrabados sostenidos por columnas o pilares con el empleo preferente del toscano como orden principal. Sin embargo nunca se abandonaron las arcadas sobre algunos portales y galerías interiores.

En las fachadas de estas casas neoclásicas de piedra o ladrillo, acentuando la vertical de las columnas en los portales o el eje de los macizos entre los vanos en otros casos, se levantarían en las azoteas sobre pretilos sólidos o sobre pilares de sección cuadrada rematados por cornisas, con todo su colorido y dignidad, las copas coloniales de cerámica vidriada.

Estas copas tenían un amplio uso entre las diversas clases de nuestra sociedad del XIX. El tamaño de las mismas estaba en relación con su costo, que parece no haber sido muy elevado, pues así vemos que se usaron en las grandes mansiones de la Calzada del Cerro, de largos portales arquitrabados, como en una modesta casita de La Habana Vieja o de extramuros de 4.00 m de ancho y techo de madera con cubierta de tejas criollas. Muchas de estas casas pequeñas, que llevaban sobre sus pretilos sólidos de 3 a 4 copas, por sus portadas esquemáticas, sus rejas de ventana donde alternan las barras redondas lisas con las curvas de origen vegetal en sus extremos, sus salientes y curvados guardapolvos, a veces rematados por esferas u otros adornos, y sus repisas inferiores, imponían, en pleno neoclasicismo burgués, ya fuera privado o civil, el toque del espíritu barroco criollo. Esta es la arquitectura popular de piedra, ladrillo o mampuesto que se levantó tanto en La Habana como en casi todas las ciudades del interior de la isla durante el siglo XIX.

Las copas decorativas de cerámica vidriada se usaron en casi todos los programas arquitectónicos del siglo XIX, ya fueran de tipo civil, industrial o eclesiástico, pero como este artículo se circunscribe a las copas flamígeras solamente, citaremos únicamente los edificios que las llevaron. El mayor número de ellas se emplazaron en residencias. Podemos citar el caso de un edificio civil que las llevó que es el de la antigua Aduana de Cárdenas, que estaba alojada en 1900 en un edificio de dos plantas que en su parte superior llevaba un pretil sólido animado por fuertes rombos salientes que contrastaban en textura y color con el fondo. Entre estos rombos se situaban cuatro altos pedestales sobre los que se levantaban cuatro hermosas copas flamígeras. No sabemos si este edificio fue construido especialmente para el alojamiento de la Aduana. De todos modos llevaba todas las características de una construcción de mediados del siglo XIX. Tampoco hemos podido localizar el

terreno donde estuvo ubicado. Posiblemente estuviera construido en una calle frente al litoral en uno de los varios solares que hoy se encuentran yermos. La fotografía que poseemos parece proceder de un *Harper's Weekly* de dicho año que no hemos podido localizar en ninguna de las tres mejores bibliotecas públicas de La Habana.

Edificios comerciales se ornamentaron con copas flamígeras a mediados del siglo XIX, como es el caso en La Habana de la tienda de ropa La Filosofía cuando se inauguró en Neptuno y San Nicolás en un edificio de una planta, según puede verse en antiguos grabados.

Tenemos pruebas irrefutables de que estas copas usadas en Cuba en la etapa colonial procedían de España. Aunque en Cuba existían tejares en algunas ciudades importantes e ingenios, éstos producían tejas criollas, hormas para destilar azúcar y alfarería doméstica como cazuelas, porrones y macetas. El barniz sólo se usaba interiormente en las cazuelas. Pero no podemos pensar en engobes blancos y esmaltes coloreados para la cerámica cubana de esta época. En Camagüey, zona de una antigua tradición alfarera, es posible que se tornearan algunas copas de las que se usaron en esta ciudad, porque las que hemos observado en fotos antiguas de Camagüey no se parecen al resto de las copas de la isla, al menos en cuanto a su forma. Pero ponemos en duda que en el siglo XIX se hayan podido engobar y esmaltar en colores esas copas en Cuba. Este es un tema que pudieran abordar los jóvenes investigadores camagüeyanos, y tratar de encontrar restos de copas con marcas de fábrica de la región apoyadas si es posible con una prueba documental.

Sin embargo, las copas flamígeras coloniales usadas en Cuba tienen elementos ornamentales de origen griego o romano. No hay nada del rico e intrincado ornamento mudéjar en ellas. El uso de estas copas en España floreció en las provincias con solares alfareros por excelencia como Andalucía y Valencia. Ya hemos dicho en otra parte de este artículo que hemos encontrado marcas de fábrica malagueñas en las bases de algunas copas de cerámica usadas en Cuba. Pero en pueblos pequeños andaluces como Jerez de la Frontera, aún se ven copas de cerámica vidriada a color, según hemos visto en monografías artísticas sobre esta ciudad, si bien no hemos visto una copa rematada en llama en las fotografías que presenta este libro que puede verse en la Sección de arte de la Biblioteca Nacional José Martí.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Cuadernos de Arte: Jerez y los puertos*. Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1947.



En las copas flamígeras coloniales cubanas aparece por primera vez en la cerámica arquitectónica colonial, en forma de relieve escultórico, la representación de cada una de las caras de los hombres que integraron nuestra población en la etapa colonial: el indio, el español y el negro. En ellas se unen singularmente el arte y la etnografía.

No tenemos evidencia de estas copas con caras humanas en la península. Con toda seguridad las hubo, pues de allá provenían las copas. Pero la presencia racial isleña nos hace pensar que los diseños eran enviados desde Cuba y las copas se debían a interpretaciones más o menos fieles de los artesanos peninsulares.

Pero la cerámica arquitectónica colonial cubana no se limitó solamente a la elaboración de copas para pretilos. Desde siglos anteriores se trajeron de España azulejos vidriados de diversos tamaños que se usaron preferentemente en zócalos y también formando parte de cuadros de cerámica de temas históricos o religiosos. Desgraciadamente fue demolida junto con el Convento de Santo Domingo la cúpula de la Iglesia, que estaba recubierta exteriormente por azulejos bicolores blancos y verdes, según pueden verse en viejas postales coloreadas de principios de este siglo.

Quedan todavía en la zona de intramuros algunos edificios con restos suficientes de algunas copas de cerámica que deben conservarse. Esta labor de rescate, ahora que La Habana Vieja ha pasado a ser patrimonio de la humanidad, estimamos que debe hacerse manteniendo cada copa en su locación original, al igual que la numerosa serie de zócalos de azulejos en zaguanes pintados a mano o confeccionados a plantilla que se conservan de la etapa colonial, dentro y fuera de intramuros y que deben pasar con el menor deterioro a las generaciones futuras.

Hoy el estado socialista es el propietario único de los edificios, plazas, solares, y otros elementos ambientales de la ciudad y el campo. Ya nunca más volverán a repetirse las demoliciones especulativas de los antiguos propietarios de los terrenos y edificios ciudadanos de la etapa republicana que no oyeron entonces las pocas voces cívicas que se levantaron dentro del Colegio de arquitectos y se reflejaron en alguna prensa de la época, y que permitieron, por citar solo el ejemplo más valioso, la demolición del antiguo Convento de Santo Domingo, edificio que aparte de sus valores arquitectónicos tenía el enorme valor histórico de haber alojado en él a principios del siglo XVIII nuestra primera Universidad.

## *Antecedentes históricos de las copas flamígeras de cerámica vidriada*

Aunque la cerámica arquitectónica fue usada por los asirios y los chinos en forma de murales escultóricos enchapando edificios en revestimientos azulejados y coloreados con gran riqueza imaginativa, creemos ver mejor el antecedente arquitectónico de las copas de cerámica coloniales cubanas usadas en los pretilos a todo lo largo del siglo XIX o tal vez con anterioridad, en las acróteras y metopas que usaron los griegos en material cerámico vidriado y coloreado en sus templos durante su etapa más brillante. La copa flamígera de cerámica vidriada, en su uso ornamental en pretilos de edificios, la encontramos primeramente en Francia en tiempos de LUIS XIV decorando la balaustrada del Palacio del instituto de Versailles. Esta copa es de proporciones más esbeltas que las cubanas. Su base es circular y carece de tapa o cubierta, rematándose el cuerpo central en la base por tres molduras de sección curva de la que arrancaba una alta llama. Sin embargo la base del cuerpo central tiene elementos en relieve en forma de hojas o pétalos y en su parte superior lleva una robusta guirnalda de flores y frutos. En el siglo XVIII, en otros países como en Inglaterra y los Estados Unidos, se usaron copas flamígeras pero esculpidas en piedra y no de material cerámico. Ya hemos dicho que algunos elementos aislados de las copas cubanas coloniales de cerámica, como las rosetas y las sartas de perlas son de inspiración griega, aunque este último elemento no aparece en las copas flamígeras. Las máscaras o caras parecen proceder de los sátiros tocados con palmetas del estilo LUIS XIV. De Francia posiblemente pasaron a España donde abundaron también copas de piedra coronadas con llama en varios edificios del renacimiento.

Lo extraño resulta ser el uso de la llama coronando una copa con función eminentemente decorativa ya que hasta entonces, y siempre, ha sido la llama un símbolo de la vida eterna y solo se había usado en los cementerios y monumentos funerarios. Sin embargo esta copa flamígera, tallada en piedra, se usó como motivo decorativo en jardines franceses renacentistas. En Cuba tenemos antecedentes en piedra con caracteres aparentemente decorativos en nuestra catedral barroca del siglo XVIII que rematan en lo alto su portada principal.



### *Descripción de las copas flamígeras coloniales cubanas de cerámica vidriada*

Las copas cubanas de cerámica vidriada rematadas en llama fueron las más usadas a lo largo de toda la isla en el siglo XIX. El material con el cual estaban hechas no era más que una arcilla roja natural de procedencia española. En buena parte estaban torneadas a mano por el alfarero y en parte estaban confeccionadas a molde a presión o de barbotina. Se torneaban el cuerpo central y la tapa o cubierta. La base, cuando era cuadrada, y la parte básica del remate se hacían a molde, así como los detalles ornamentales aplicados en relieve. La cubierta del barro bizcochado llevaba exteriormente una capa de engobe blanco que con el tiempo se ha tornado amarillento. Los motivos en relieve se esmaltaban a pincel en un color contrastante con el fondo, en el caso de estas copas, llevaban siempre un esmalte a base de óxido de cobre que daba un tono verde esmeralda en diversos tonos. El espesor de este esmalte de color era variable y cuando se aplicaba en una capa muy espesa solía chorrear en el cocido sobre el esmalte blanco lo que sin embargo le daba el toque humano que solía amortiguar la rígida colocación de los elementos en relieve. Algunas veces hemos encontrado ejemplares con el chorreado hacia arriba, lo que evidencia que las partes de la misma donde sucedió esto fueron quemadas en posición inversa a la que iban a llevar al montarse la copa con todas sus partes. La copa llevaba finalmente una capa de barniz transparente generalmente de base estannífera.

Las llamas de dichas copas, que formaban el remate de las mismas, generalmente no se engobaban y se barnizaban directamente sobre el bizcocho por inmersión en esmalte transparente lo que las hacía aparecer con un color terracota y a veces con matices dorados. Pocas veces las hemos visto con vetas blancas, que parecen haberse producido al mezclarse el barniz con el engobe. Esto lo hemos visto, con mucha gracia por cierto, en la copa que se exhibe en el Museo histórico de Cárdenas. Tal era el brillo de estos remates flamígeros que vistos desde la calle hubo de parecerles a algunos de nuestros historiadores de la arquitectura colonial que estaban hechos de bronce.

De estas copas de llama hemos encontrado hasta ahora cuatro tipos que se usaron en Cuba, diferenciados tanto en la proporción y el tamaño como en la forma y colocación de sus elementos en relieve. Estos cuatro tipos aparecen dibujados en la lámina que ilustra este trabajo.

A estas copas flamígeras las llamó *urnas* la deliciosa escritora sueca del siglo XIX, Fredrika Bremer, cuando estuvo en Cuba en 1851, con algo de razón tal vez, pues seguramente las halló parecidas a las urnas funerarias que desde mucho tiempo atrás se usaban con fines votivos en mármol, bronce o hierro fundido en los cementerios o monumentos funerarios. Decía la viajera escandinava que un grupo de estas copas decoraban el pretil de la azotea de una casa de la calle Obrapia que ella habitó entonces. Estas son sus palabras: "por la noche, después del té, subo al techado de la casa, que es plano, como todos los techos de aquí, se llama *azotea* y está rodeado de un bajo parapeto sobre el cual hay unas urnas generalmente grises, con adornos verdes en relieve y pequeñas y doradas llamas encima".<sup>2</sup> Evidentemente el fondo blanco lechoso hubo de parecerle gris a la luz de la luna. En el mismo libro, que aparece ilustrado con dibujos a lápiz de la autora hubo de dibujar una casa matancera, frente a la antigua Plaza de Armas, que tenía una sola planta y llevaba un pretil con pedestales que coronaban cuatro copas flamígeras que nos muestra con gran delicadeza de detalles al final del libro. La casa dice que pertenecía entonces a doña Fabiana Hernández. No hemos podido identificar esta casa en las visitas que hemos hecho varias veces a Matanzas.<sup>3</sup> También dice haber visto en esa época en Guanabacoa casas con "las mismas azoteas adornadas con urnas".<sup>4</sup>

Las copas flamígeras que se usaron en la arquitectura colonial cubana en el siglo XIX, en el período que el profesor Joaquín Weiss califica como neoclásico, por su forma, por sus colores, y por la riqueza y movimiento de sus elementos ornamentales son más bien copas de estilo barroco, y como la herrería de esta época, por la libertad y fluidez de sus elementos, deben considerarse dentro de este estilo.

No sabemos de la existencia de otras copas semejantes a nuestras copas flamígeras en otras ciudades americanas, si bien, aunque de otro tipo se usaron copas de cerámica vidriada en México en el período neoclásico, dato que nos refirió personalmente el arquitecto Manuel González Galbán en 1980. En

---

<sup>2</sup> BREMER, FREDRIKA. *Cartas desde Cuba*. Habana, Editorial Arte y Literatura, 1980. p. 26.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 140.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 51. Posiblemente las de la calle Aranguren.



Argentina, en los libros del arquitecto Vicente Nadal, hemos visto algunos remates de pretilos en forma de copas que están al parecer hechos de piedra, aunque el autor no especifica los materiales de los mismos.

### *Situación de las copas flamígeras de cerámica vidriada en el período neoclásico de la arquitectura colonial cubana*

Se situaban las copas flamígeras en los pretilos de diversos edificios generalmente sobre pedestales de sección cuadrada que remataban en la mayor parte de los casos en tres molduras típicas: dos listeles con un cuarto bocel intermedio. A veces el cuarto bocel se sustituía por una gola. Estas molduras se superponían unas sobre otras a modo de cornisa. Sobre el listel superior casi siempre había una superficie apiramidada, con perfil de gran caveto invertido o de paredes inclinadas con el objeto de que no se depositaran sobre ella las aguas pluviales. Sin embargo algunas veces esta área era plana, sobre todo cuando la base de la copa era circular, por el problema que presenta la intersección de una pirámide de base cuadrada con un cilindro, aunque nos hemos encontrado con superficies alabeadas con mortero que resuelven este problema. Las copas se espaciaban rítmicamente sobre los pretilos, ya fueran exteriores o interiores. Estos pretilos podían ser sólidos y estar rematados por diversas molduras. En estos casos podían ser lisos completamente al exterior o llevar salientes bajo las copas con recuadros de formas variadas. Cuando había pedestales bajo las copas, entre éstos se extendía un barandaje de hierro forjado con balaustres en forma de S, de lazo, o de otras variadas formas. En los ángulos de las azoteas por lo general se usaba una sola copa. Raramente se usaban dos, como en el caso de las copas flamígeras que tuvo el Teatro Tacón en los ángulos de la fachada, como se observa en el primer término de una foto del artista húngaro Pal de mediados de siglo en un álbum existente en la Sala cubana de la Biblioteca Nacional José Martí.

El uso de las copas flamígeras, si bien proliferó en la ciudad de La Habana, tanto en intramuros como en extramuros, se extendió al mismo tiempo por toda Cuba.

### *Elementos que forman la copa flamígera*

Los elementos que forman la copa flamígera son cuatro, a saber, de abajo a arriba: la base, el cuerpo central, la tapa o cubierta y el remate o coronamiento. Estas partes se hacían

independientemente ya fuera en el torno alfarero o por medio de moldes.

La base, que es siempre de planta cuadrada en los ejemplos que hemos podido ver íntegros hasta ahora, ya sea en la realidad o en fotografías, consta de dos elementos: el más bajo, de forma prismática de poca altura, al que llamamos dado o plinto, y el superior de sección circular, con perfil generalmente cónico con generatriz curva, que debió ser torneado a mano por el alfarero y unido en crudo al dado, aunque no hemos observado la unión entre estos dos elementos en las copas que hemos visto, por lo que es posible que la base completa se hiciera a molde con barbotina.

El cuerpo central y la cubierta eran de planta circular y se hacían evidentemente a torno.

La base cónica del remate, sobre la cual se aplicaban las distintas lengüetas de la llama, también se hacía a torno. Las distintas formas puntiagudas que simulaban las lengüetas de fuego se colocaban en hiladas horizontales, en forma más o menos imbricada y estaban retorcidas con libertad y soltura.

La copa se fijaba al pedestal por una barra de hierro que además servía de guía como eje para la colocación de las diversas partes que se rellenaban con ripios y mortero.

#### *Tipos de copas flamígeras que se usaron en Cuba*

Las copas flamígeras que se usaron en el período neoclásico de nuestra arquitectura colonial, según la clasificación del profesor arquitecto Joaquín Weiss, y que abarca casi todo el siglo XIX, pueden agruparse en cuatro tipos, unidos todos por el motivo del remate en forma de llama, pero que se diferencian entre sí en algunos detalles, no solo en los elementos ornamentales, sino que alcanzan también a las proporciones, la forma y el tamaño de las mismas. Estas copas son cuatro y aparecen dibujadas en la lámina que ilustra este trabajo. Sólo la última de ellas carece de remate pero por la coincidencia en cuanto a forma y motivos en relieve superpuestos nos vemos inclinados a aceptar la muy probable posibilidad de que este tipo de copa ostentase una coronación en forma de llama.

El orden en que aparecen dibujados los distintos tipos de copa está determinado por la frecuencia en que fueron usadas y no por la mayor o menor antigüedad de las mismas. Así el tipo número 1 es el más común y el 4 es el menos usado y el único de esta forma que hemos encontrado con casi todos sus elementos componentes y motivos decorativos.

Todas estas copas tienen la superficie blanca y los motivos decorativos superpuestos esmaltados en verde.



### *Copa de tipo 1*

Es el modelo de copa de cerámica vidriada más usado a todo lo largo de la isla. Se caracteriza por llevar en el *cuerpo central* de la copa cuatro caras de indios con cabezas emplumadas que sostienen una guirnalda textil que lleva en su parte más baja un ramo de flores, hojas y frutas. De la barbilla de las caras pende un paño ondulante. Este paño siempre aparece terminado en punta.

La *base* de este tipo de copa, que es cuadrada y tiene como promedio 27 cm de ancho lleva en la cara inferior de la sección cuadrada o plinto, dos rosetas circulares en los extremos y un cabujón alargado central de extremos curvos. El rosetón del tipo 1 está formado por tres bandas concéntricas: la central está formada por una pequeña roseta de pétalos arrollados en espiral, la intermedia es lisa, y la exterior, al igual que la central, sobresale sobre esta y está formada por un haz de fibras sujetas por una banda lisa que la envuelve y que la rodea aparentemente en seis vueltas completas.

El cabujón central tiene una pequeña moldura al exterior.

El resto de los elementos superpuestos de este tipo de copa, al igual que los de la superficie en la que se apoyan son similares o con muy ligeras diferencias en los cuatro tipos de copas dibujadas.

Este tipo 1 de copa flamígera puede verse debidamente restaurado con todos sus elementos, a excepción de la llama que la coronaba, de la que carecía desde hace muchos años, en dos copas que se conservan en una sala del Museo de la ciudad de La Habana, preservada ya para las generaciones venideras por gestiones de su director, Licenciado Eusebio Leal. Estas copas procedían del pretil de la casa de Calzada del Cerro 1608 esquina a Piñera, en parte de un portal que tuvo que ser demolido. Esta casa, según nos informó el arquitecto Weiss, perteneció al hacendado azucarero don Francisco Diago.

Terminaremos por describir todos los elementos de que consta este tipo de copa, que son similares en los cuatro ejemplos ilustrados.

La parte superior de la base de la copa tiene sección circular y está formada por dos elementos: el inferior, de superficie cónica con generatriz curva, con una ligera moldura inferior de tránsito al dado.

La sección superior de la base está formada por dos molduras superpuestas que se ensanchan hacia arriba, las dos con perfil de caveto. La más alta de las dos es la mayor y es la que se abre recibiendo los tres cuerpos superiores de la copa.

La superficie curva intermedia que forma la parte cónica de la base lleva cuatro hojas de acanto que se apoyan en los cuatro ángulos de la base prismática o plinto. Las hojas arrancan de la parte inferior del caveto revolviendo en el extremo.

El *cuerpo central* en todos los casos está formado por una sola pieza que está definida por dos superficies de planta circular con la mitad inferior convexa y la mitad superior cóncava. Ambas superficies están separadas por una moldura estrecha de perfil convexo.

Este cuerpo central es el que define claramente el perfil de la copa. La parte convexa inferior del mismo está ornamentada con una serie variable de hojas de acanto, generalmente de 8 o 9, superpuestas, que parecen brotar de la parte superior de la base y se ensanchan hacia arriba revolviendo hacia afuera en la parte superior, donde es más ancho el diámetro de la parte convexa.

Las hojas de acanto, tanto las de la base como las del cuerpo central, varían ligeramente de forma en los distintos tipos de copa.

La parte superior convexa del cuerpo central, ya descrita, es, junto con la base, la que define la identidad de cada uno de los cuatro tipos de copa, que en el número 1, como hemos dicho ya, está caracterizado por la presencia de las caras de los indios.

La *tapa o cubierta* de la copa tipo 1, como las de los tipos restantes, está formada por tres cuerpos, todos de planta circular, que van superpuestos de mayor a menor.

La zona inferior tiene perfil de cuarto bocel invertido y es la que se apoya, resaltando algo, sobre el cuerpo central de la copa. Está decorada con 20 cabujones en relieve en forma de pétalos. La segunda zona, que es la central, está levantada ligeramente sobre la primera zona baja por una moldura plana inclinada. La superficie de ella es cóncava y el perfil es cónico con generatriz curva, algo semejante al cuerpo central de la base. Esta zona está ornamentada con 6 hojas de acanto dispuestas con el extremo hacia abajo como en la base. La tercera zona, que es la más alta y estrecha de la cubierta, tiene forma de toro y es de poca convexidad en su perfil. Está separada de la zona intermedia por una pequeña moldura plana. El toro aparece en este tipo de copa decorado con 7 pequeñas rosetas elípticas en relieve con un pequeño centro con 13 pétalos y un estrecho borde que la rodea.

El *remate*, que es flamígero como en cada uno de los 4 tipos de las copas estudiadas, no aparece como ya dijimos antes, en



las copas existentes en el Museo de la ciudad, pero le hemos dibujado uno similar al de la copa que existe en la actualidad en el Museo histórico de Cárdenas, que pudimos ver y dibujar, y que es una variante de estas copas de tipo 1.

La llama que forma el remate de la copa 1, está formada por un cuerpo interior liso, parcialmente cónico, que no se ve, sobre el que se colocaron a mano y con gran soltura, los pedazos triangulares de barro blando, algo retorcidos en forma de llamas pequeñas dispuestas más o menos en hiladas horizontales superpuestas en forma imbricada. La llama estaba cubierta con un barniz transparente, que de lejos, por su brillantez y tonalidad las hacía parecer de bronce por su matiz carmelita claro con reflejos dorados.

### *Distribución de las copas del tipo 1 en la isla*

Este tipo de copa fue muy usado en la zona de La Habana Vieja o intramuros. Una como esta se conserva en el pretil de la casa semiderruida de Oficios 355, que carece también del remate de llama desde que la vimos por primera vez. Las otras tres copas que presenta esta casa tienen un diseño diferente, que es el que estudiaremos a continuación de este y que hemos denominado tipo 2. También en la zona de intramuros, existieron copas de este tipo en la casa que existió en la calle O'Reilly 324 entre Monserrate y Villegas, según hemos observado en fotos antiguas de esta calle.

Las casas que existieron en la calle de Obispo entre Baratillo y Oficios, exceptuando la más cercana a esta última calle, llevaron copas de este tipo según hemos observado en una fotografía que poseemos de 1913. También tuvo copas flamígeras de este tipo una casa construida en la calle San Ignacio entre Obrapía y Obispo, muy cercana a esta última calle. Esta casa puede observarse en fotografías antiguas que hemos visto en la sección correspondiente de la Sala Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí.

En fotos antiguas de la citada Sala hemos visto copas de este tipo, o sea, flamígeras, pero no puede precisarse si pertenecen a las copas de tipo 1 o 2 en una casa de tres plantas que se levantaba en la calle Obispo entre Habana y Compostela. Igualmente tuvo copas de llama de uno de los dos tipos ya citados la casa de Obispo 113 y 115, entre Oficios y Mercaderes, hoy restaurada y que en vez de las copas flamígeras originales lleva copas de fundición de cemento ante la imposibilidad de conseguir copas similares a las que tuvo. Esta restauración se hizo dentro del plan general de reanimación de la Plaza de

Armas emprendido, con el entusiasmo que le caracteriza, por el director del Museo de la ciudad.

Conservamos en nuestro poder una antigua fotografía coloreada de la calle Cuba, mirando hacia el mar en dirección al Morro donde puede observarse una casa de dos plantas en la acera izquierda, cuya localización no hemos podido verificar, que llevaba un tipo raro de copas flamígeras, de proporciones más gachas que las de los tipos 1 y 2.

Quedan restos de bases de copas de este tipo en un mirador que existe en la casa de Villegas entre Lamparilla y Aguacate, frente a la Iglesia del Cristo. Este edificio, que parece estar formado por dos casas, una con entrada por la calle Lamparilla y la otra por la de Aguacate, tal vez pertenecientes originalmente al mismo propietario, tuvo copas en el pretil del frente de la calle Villegas según hemos podido observar en antiguos grabados.

En extramuros se usaron mucho estas copas. El Teatro Tacón las tuvo a mediados del siglo pasado, según hemos visto en fotos tomadas por un fotógrafo húngaro de la época existentes en la Sala cubana de la Biblioteca Nacional José Martí. Por grabados anteriores de esta misma Sala estimamos que estas copas fueron colocadas en el edificio en su inauguración en 1838.

También tuvo copas de este tipo la casa que existió en la calle Galiano esquina a Concordia, en cuyo terreno se levanta hoy un edificio dedicado a parqueo de automóviles. Esta casa perteneció a la Condesa de Buena Vista.<sup>5</sup>

En el Cerro, por grabados que se conservan del siglo pasado, podemos afirmar que tuvieron copas flamígeras las casas que pertenecieron a la Marquesa de Pinar del Río y la situada frente a ella que fue propiedad del Conde de Fernandina.

Ya dijimos que la casa comercial conocida por La Filosofía, situada en Neptuno y San Nicolás, que en la época de su apertura en el siglo pasado era de una planta, tuvo un pretil ornamentado con copas flamígeras al parecer del tipo 1, según se ve en grabados de la época.

En la zona de Marianao existió hasta hace algún tiempo una casa quinta de estilo neoclásico muy puro, al menos en su frente, que llevó sobre el pretil de su portal corrido de fachada varias copas de este tipo y de la que se conservan fotografías. Esta casa fue conocida por la Quinta San José y estaba situada

---

<sup>5</sup> En un grabado de la Iglesia de Monserrate existente en la Sala cubana puede verse que todas las casas que la rodeaban tenían copas flamígeras. Este grabado apareció en la *Revista de La Habana*.



en una manzana de terreno a la entrada del barrio de Pogolotti, y daba el frente a la calle 51. En esta casa hubo de hacer Finlay sus estudios sobre la fiebre amarilla.

No queremos finalizar la serie de lugares de emplazamiento de estas copas con caras de indios sin hacer mención de dos copas que hemos encontrado en la zona de La Habana Vieja, ambas incompletas, pues carecen de tapa y remate, y se encuentran situadas en el pretil de azotea de la tercera planta de una casa existente en la calle Aguiar 155, entre Tejadillo y Empedrado. La casa fue reconstruida a principios de este siglo y no puede determinarse si las copas pertenecían a la primitiva casa del siglo XIX que existió en el lugar o fueron construidas con dos partes de copas de diferente diseño. La copa presenta un cuerpo central con la guirnalda textil sostenida por caras de indios y posee una base con tratamiento singular del plinto que no se ajusta a la ornamentación que lleva la base de la copa del tipo 1. Cada una de las cuatro caras planas de la base de esta copa presenta tres cabujones alargados terminando en los extremos con semiesferas y dos rosetas circulares intermedias con pétalos arrollados en espiral. Si esta base no procede de otra copa de forma diferente en su parte superior nos obligaría a considerar esta copa como otra variante del tipo 1.

Otra copa que estimamos debe incluirse en este tipo 1, aunque su integridad es dudosa, pues pudo haberse compuesto con elementos de copas diferentes, pero que presenta en su cuerpo central la guirnalda sostenida por cabezas de indios con características diferentes a la de los cuatro tipos que hemos ilustrado en la lámina de este trabajo, es una copa de tipo pequeño —pudo haber tenido unos 80 cm de altura— que existió hasta hace algunos años en el mirador de la casa del Marqués de Aguas Claras, frente a la Plaza de la Catedral, que parece haber tenido remate flamígero según se observa en algunos grabados antiguos de la Plaza. Esta copa tenía la particularidad de poseer una base circular, toda blanca. No podemos asegurar cómo haya sido el tránsito de esta base circular a la superficie cuadrada de la parte superior del pedestal que la sostenía que en este caso parece haber sido resuelto con una superficie alabeada. En otros casos esto se solucionaba haciendo plana la superficie superior del pedestal.

Nos limitaremos a describir en este artículo la sección correspondiente al cuerpo central de la copa en el levantamiento que hemos hecho con algunos restos de la misma encontrados en la casa. La cabeza de este indio, que estaba situada como las ya estudiadas del tipo 1, en la parte superior

cóncava del cuerpo central, tenía una corona de siete plumas en la cabeza, sujetas por la banda característica de las cabezas indianas ya estudiadas de la copa del tipo 1. Tenía una pequeña melena y los rasgos de la cara parecían más de la raza blanca que de la india. Entre las cabezas, y como apoyándose en ellas, colgaba una guirnalda floral, y de la barbilla pendía una hoja lobulada de contorno aproximadamente lenticular de bordes ondulados. La parte inferior del cuerpo central de esta copa, que estaba separado del superior por una moldura lisa inclinada, tenía contorno más o menos esférico, y llevaba en su parte más baja una serie de hojas paripinnadas que llegaban hasta la mitad de su altura. El fondo de la copa era blanco y los elementos decorativos en relieve tenían un suave color verde esmeralda. La cubierta que se encontró en el lugar parecía ser algo grande para este tipo de copa. Estaba incompleta, era blanca y su superficie era completamente lisa, sin ornamentación aplicada en relieve, como la base.

Si este tipo de copa estaba rematada en llama, repetimos, como parecen atestiguar grabados de mediados del siglo XIX, como el que se reproduce en el interior de la contraportada de la edición del libro de Alejo Carpentier *La ciudad de las columnas*, recientemente editado por la Editorial Letras Cubanas, vendría a ser, de acuerdo con la clasificación que hemos hecho, el tipo 1-b.

Otras casas de intramuros que llevaron copas pequeñas de base circular similar a ésta de Aguas Claras, son la de la calle Habana 759 entre Luz y Acosta, que conserva una base bastante completa que ha sido convertida en maceta por el inquilino, y cinco que llevaba la segunda planta de la antigua casa que tenía su entrada por Cuba 74, y que está al final de la misma, con una azotea que da a la calle Cuarteles, y que abarca actualmente los números 4b, 4c, 4d y 4d, de esta última calle.

#### *Copas del tipo 1 del interior de la isla*

En otras ciudades del interior de la isla se colocaron con liberalidad estas copas de tipo 1. En la provincia de La Habana hemos encontrado restos de copas de este tipo en Regla y en Guanabacoa.

*Regla.* En esta ciudad de la provincia habanera, por citar solo un ejemplo, tuvo copas flamígeras del tipo 1 la casa situada frente al antiguo parque en la calle Martí, muy cerca del Emboque. Esta es la casa que lleva el número 109 de esta calle y parece que también tuvieron estas copas las casas vecinas que hoy llevan los números 111 y 113 contiguas a esta. En la casa que lleva el número 109 puede observarse aún una base



típica de copa del tipo 1 con dos rosetas laterales y un cabujón central en cada una de las caras del plinto y cuatro hojas de acanto en el cuerpo intermedio que descansan en los ángulos de este. El color del fondo de esta copa es blanco verdoso originado por los vapores del cobre en el horno que da el esmalte de color verde esmeralda en los ornamentos de relieve.

*Guanabacoa.* En Guanabacoa queda un tipo de copa en la casa de la calle Aranguren 313 que puede considerarse del tipo 1 si bien su llama es más oscura que las que hemos visto en las copas de este tipo. Es de color carmelita, similar en tono al que lleva la llama de la copa del tipo 3 de Regla. En su cuerpo central lleva las cuatro caras de indios de las que penden guirnaldas textiles con un ramo de flores y frutas al centro. La base cuadrada lleva en su plinto dos rosetas con un cabujón intermedio. El fondo, como todas las copas de este tipo de blanco, con la ornamentación aplicada en relieve de color verde esmeralda. Lamentablemente se encuentra en bastante mal estado la que mejor se conserva, que es la que lleva todavía algunas partes de la llama original. Estimamos que debe restaurarse antes que los restos de la llama se pierdan del todo.

*Santiago de las Vegas.* No hemos encontrado en esta ciudad ni en Bejucal casas con este u otro tipo de copas de cerámica en los pretils de sus casas. Pero como detalle curioso y posiblemente por la posición modesta de su propietario original queremos dejar constancia de una casa situada en Santiago de las Vegas, en la calle 2, núm. 259, entre las calles 11 y 13, que tiene techo de madera y cubierta de tejas y que presenta un pretil sólido en su fachada con cuatro pequeños pedestales que sostienen unos pináculos formados con las llamas de una copa flamígera de tipo pequeño con sus molduras inferiores apoyadas sobre un azulejo vidriado color terracota.

*Matanzas.* En Matanzas existen cinco copas del tipo 1 en la casa de la calle Contreras 85 antiguo, esquina a la calle 294, dos en el pretil de la casa por la calle Contreras y 3 por la calle 294.

La casa que está en la calle Manzano esquina a la del General Guillermo Acevedo, mantiene aún en el pretil sólido de su tercera planta bases de copas de este tipo.

En la casa de vivienda del Central Conchita quedan aún en un pretil del portal de su fachada varias copas flamígeras de este tipo en excelente estado de conservación según nos ha referido el compañero arqueólogo Ramón Cotarelo. Estas copas aparecen en el Suplemento del libro *Cultura Cubana*, de Adol-

fo Dollero, en su volumen dedicado a la provincia de Matanzas. Puede verse en la foto número 7 del *Suplemento*, publicado en La Habana en 1919.

En grabados del siglo XIX que se conservan en la Sala cubana de la Biblioteca Nacional José Martí hemos podido ver que las copas de cerámica se usaron con profusión en la ciudad de Matanzas.

*Cárdenas.* En esta ciudad todavía pueden verse algunas casas con copas flamígeras, si bien incompletas la mayor parte de ellas. En el Museo histórico de la Ciudad, emplazado en la antigua Casa de Gobierno, se exhibe una de estas copas en muy buen estado de conservación. Tal vez sea el único museo de Cuba donde puede encontrarse una copa flamígera con su llama tan íntegra y brillante que parece recién salida del horno. Lamentablemente la copa carece de su base original, que debió ser cuadrada, similar a la de la copa del tipo 1. En su lugar esta copa tiene una tapa o cubierta como base, igual a la que tiene la misma pieza, lo que hace aparecer a primera vista este vaso como una copa de base circular. La base original, como las de las restantes copas de este tipo, debió haber sido de planta cuadrada, similar a la del tipo 1. Debemos agregar sin embargo que esta copa difiere en algunos elementos decorativos de la copa que estamos estudiando. En primer lugar las caras del cuerpo central no son de indios, sino de españoles, pues estas caras masculinas tienen bigotes y barba, si bien llevan el penacho de plumas. En este aspecto se asemeja a la copa de tipo 4, que aparece al final de la lámina. Por otra parte el elemento de superficie tórica de la tapa tiene cabujones en forma de rombo y no de forma elipsoidal como los que lleva la copa del tipo 1. Por estos dos motivos debe considerarse esta copa como una variante de copa flamígera no considerado en este estudio por no llevar su base original. Esta copa, según nos dijo el director del Museo, compañero Lázaro Miranda, que nos permitió hacer el levantamiento de la misma, estuvo situada en el pretil de azotea de la casa de una planta de la calle Coronel Verdugo núm. 54, hoy calle 12 esquina a Laborde.

Una casa cardenense que conserva cuatro copas del tipo 1 sin el remate de llamas en la que está situada en la casa de la calle Céspedes núm. 466 y 468, en el pretil de la segunda planta, donde hoy se encuentra situado un supermercado.

En la calle 11 núm. 36, antiguo 60, existe una casa de una planta con cuatro copas incompletas de este tipo 1.

También tuvo este tipo de copas la casa de dos plantas



donde estuvo situada en el año 1900 la Aduana de Cárdenas, que aparece en una fotografía del *Harper's Magazine* de este año. Hasta ahora no hemos podido localizar el lugar donde estuvo situada la misma, pero debió haber sido en alguno de los solares que hoy aparecen yermos frente al litoral de la bahía.

El antiguo Casino Español, situado en la calle Céspedes 369, frente a la Parroquial, también tuvo copas flamígeras cuyos detalles no pueden revelar el tipo a que pertenecieron, si al 1 o al 2, según puede observarse en antiguas fotografías que se conservan en la Sala cubana de la Biblioteca Nacional José Martí. Puede verse bastante cerca una de estas copas, la del ángulo izquierdo de la fachada mirando el edificio de frente, en una fotografía de la antigua Iglesia parroquial.

Además en esta ciudad quedan restos de copas flamígeras del tipo 1 en los pretilos de las casas de Céspedes 258 y 260 y los de las casas de Industrial 13 y 15 esquina a Avenida 1.

*Jovellanos.* En Jovellanos se hallan colocadas, en su ubicación original, las copas flamígeras del tipo que hemos denominado 1, que son tal vez las copas mejor conservadas de Cuba, colocadas *in situ*, casi todas con sus elementos íntegros. Esto tal vez se deba a lo lejana que se encuentra esta ciudad del mar y a la poca o ninguna acción que ha ejercido la intemperie en un ambiente carente del salitre que actúa sobre la barra de hierro. Estas copas se hallan situadas en dos edificios enfrentados. El principal de los dos, que es el edificio donde se dice que se alojó originalmente el primer Ayuntamiento de la villa, está situado en la que es hoy la avenida 10 y abarca los números 906, 908 y 910 de esta calle. El edificio es de una planta, de aspecto muy modesto, con techo de madera a dos aguas y cubierta de tejas. Tiene nueve copas, tres de ellas completas, que se yerguen sobre un pretil sólido. Esto lo observamos en una visita que hicimos a esta ciudad en 1973.

De igual construcción es la casa de la acera opuesta, que lleva el número 927 y hace esquina a la calle Céspedes y tiene varias copas semejantes.

Por una rara fotografía del Suplemento del libro de Adolfo Dollero dedicado a la provincia de Matanzas, editado en La Habana en 1919, podemos observar en una calle de Jovellanos que entonces se llamaba Alcalá, y que parece haber sido la que es hoy su calle principal, tres casas de una planta que llevaron copas flamígeras al parecer del tipo 1. Esta foto es la número 23, o sea la última de las que aparecen en el Suplemento.

*Trinidad.* El edificio donde estuvo situada la Cárcel de Trinidad tuvo, formando parte del pretil de su fachada, copas del tipo 1, si bien algo más gachas de proporción que la representada en la Lámina. Hubimos de medir restos de esta copa y dibujamos íntegra la copa, en el taller de cerámica que dirige el doctor Juan Miguel Rodríguez de la Cruz en Santiago de las Vegas, adonde fueron llevados para tratar de reproducirlas con la pasta que se trabaja en este taller.

Como no hemos podido recorrer enteramente esta hermosa ciudad, no sabemos si se conservan en ella todavía otras casas que lleven copas de este tipo.

*Remedios.* De esta ciudad hemos visto postales antiguas que muestran algunas casas con copas de llamas cuyo tipo no puede precisarse. Recientemente el compañero licenciado Leandro Romero en visita que hizo a esta ciudad pudo ver casas con copas flamígeras.

*Holguín.* En antiguas fotos de Holguín hemos visto una casa que tuvo copas flamígeras al parecer del tipo 1. Esta casa parecía tener copas de llama de tipo pequeño. Estaba al lado de otra semejante, con portal corrido al frente. Esta última tenía un puntal mayor y llevaba copas diferentes en el pretil. Parecían ser dos casas quintas contiguas que existieron en los alrededores de Holguín y en ellas en 1900 estuvo alojado el Cuartel general norteamericano de la zona durante la primera intervención norteamericana.<sup>6</sup>

### *Copa del tipo 2*

Este tipo 2 es una variante de la copa de llamas. Sus elementos constitutivos son los mismos de la copa del tipo 1, así como sus dimensiones y proporciones generales. El color de la copa es blanco y los motivos ornamentales en relieve son verde esmeralda de varias tonalidades.

Las características de este tipo 2 son las siguientes: primero, poseer 4 aros o argollas en la parte superior del cuerpo central, en vez de las caras de los indios, por entre los cuales se desliza una guirnalda textil que carece en el centro de su catenaria del ramo de flores y frutos. Del aro pende un pedazo de paño en forma vertical similar al que cuelga de la barbilla de la cara de los indios.

La segunda característica está en el dado o plinto de la base de la copa, que tiene una ornamentación diferente. Esta

---

<sup>6</sup> Ver: E. U. WAR DEPT. *Annual Report*. 1900, t. 11. Foto entre las páginas 286 y 289. Biblioteca Nacional José Martí. Sala cubana.



consiste en tener tres medallones de forma elíptica con el eje mayor en sentido vertical, que tienen una zona central lisa con dos triángulos mixtilíneos opuestos por el vértice. La zona exterior del medallón está formada por una faja que presenta un relieve rallado en forma de espiral. El resto de los elementos decorativos de la base es similar a los de la copa de tipo 1, o sea, hojas de acanto en la zona intermedia de la base y en la parte inferior del cuerpo central, en este caso con un mayor grado de detalle.

La tapa o cubierta también es similar en todos sus elementos a la del tipo 1, o sea, posee cabujones en forma de pétalos en la parte baja de mayor diámetro, en un número aproximado al de la copa del tipo 1. En este tipo de copa, como en la base, las hojas de acanto aparecen más elaboradas.

### *Casas que llevan el tipo 2 de copa flamígera*

En la zona de intramuros de La Habana hubimos de fotografiar y hacer el levantamiento de una de las tres copas de este tipo, en el mes de enero de 1973, en la azotea de la casa entonces completa de Oficios 355. Desde entonces y tal vez desde mucho antes las cuatro copas de pretil de fachada de esta casa de dos plantas carecían de llama. La cuarta copa pertenece al tipo 1 que ya estudiamos. Como ya dijimos antes, esta casa sufrió un derrumbe parcial en 1976. El desplome ocurrió en la zona central de la misma. Aún se mantienen las dos crujías del frente de la casa en sus dos plantas y una parte del fondo. Esta es una de las dos casas de La Habana Vieja que presenta sus copas originales en mejor grado de conservación y estimamos que debe apuntalarse y restaurarse cuando pueda acometer esta labor el Centro nacional de conservación, restauración y museología del Ministerio de Cultura.

En una fotografía antigua de la calle Empedrado, mirando casi al final de la misma en dirección al mar, se puede observar que tuvo copas del tipo 2 la casa de una planta que estuvo situada al lado del edificio de dos plantas que hace esquina a la calle San Ignacio, al costado de la torre izquierda de la Catedral, frente a la antigua casa del Marqués de Aguas Claras, hoy ocupada por el restaurante El Patio.<sup>7</sup>

*Matanzas.* En Matanzas, en la casa ya citada de la calle Contreras esquina a la calle 294, existen tres copas de este tipo, una en el ángulo de la fachada y las otras dos al final del pre-

---

<sup>7</sup> Verla en el libro de MURAT HALSTEAD, *The story of Cuba*, The Cuban Junta Publishing Co., 1896. p. 291.

til por cada una de las calles a las cuales tiene fachadas esta casa. Son las únicas copas de este tipo que conocemos que conservan todos sus elementos constitutivos incluyendo la llama. Lamentablemente hasta el momento no hemos podido fotografiarlas ni hacer el levantamiento de una de ellas.

### *Copa del tipo 3*

Esta copa es de tipo único y sólo la hemos encontrado en Regla, en el pretil de la casa de la calle Maceo 110 y 112 esquina a Lapidra, donde queda aún una copa completa con su llama, aunque en esta ciudad tiene otras copas de este tipo la casa de dos plantas de la calle Máximo Gómez 69 antiguo, hoy 209, entre Ambrón y Pereira, aunque estas carecen de la llama.

La copa que se conserva con todos sus elementos de la primera de las dos casas citadas es una que da al final de la azotea de la planta baja de la casa, en su fachada por la calle Lapidra. El levantamiento de la misma lo hicimos en el año 1973. Esta copa como las anteriores ya vistas, tiene la base cuadrada siendo su fondo blanco y sus motivos aplicados en relieve de color verde esmeralda claro.

La base consta de las tres partes típicas: la zona inferior de forma prismática o plinto, que es algo más pequeño que los de las copas 1 y 2, y que tiene 20 cm de ancho. La altura total de la copa, incluyendo la llama de remate es de 96 cm. Cada cara del plinto lleva dos rosetas laterales de 8 pétalos con un cabujón alargado central de extremos redondeados que abarca toda la altura del plinto.

La zona intermedia de la base tiene una sección cónica de generatriz recta en más de 2.3 de su altura, y hacia arriba se hace curva y se ensancha ligeramente hacia afuera para recibir la zona superior cilíndrica. La zona intermedia tiene cuatro hojas de acanto de diseño más simple que las de las copas anteriores descansando sus extremos sobre las esquinas del dado inferior. La zona superior cilíndrica lleva dos zonas incisas en sus extremos.

El cuerpo central de esta copa es único por la fluidez de su contorno, que es continuo desde su parte baja más estrecha de forma cóncava que se ensancha hacia su tope. La transición entre las dos curvas no se hace por medio de algún tipo de moldura intermedia y presenta una superficie continua y fluida que recuerda mucho al talle femenino de la época.

Como las copas 1 y 2 la zona inferior convexa presenta hojas de acanto con el extremo vuelto hacia abajo, de un diseño más simplificado y de ejecución más tosca que las copas anteriores ya vistas. En este caso su número es de siete.



Pero lo que diferencia específicamente a esta copa del resto de las copas flamígeras estudiadas anteriormente son las cuatro caras negroides, de amplios y gruesos labios y nariz chata y ancha, que sin embargo llevan el penacho de plumas de los indios, menos definidas en este caso. A la altura de las orejas de estas caras negras nacen las 4 guirnaldas textiles arrolladas en forma de catenaria, más ancha en su parte central más baja. En este tipo de copa no existen ni flores ni frutos al centro de esta guirnalda. De las barbillas de las caras negras pende un paño liso que parece estar doblado en su extremo. Estas copas con caras negras parecen decirnos que, con el tiempo, estos hombres procedentes de África reemplazaron a los indios con su trabajo y con su cultura. Posiblemente sea la primera y única presencia de esta raza en la cerámica arquitectónica colonial cubana.

La tapa de esta copa es muy similar en todos sus componentes a las de las copas 1 y 2. La inferior, que se apoya sobre el cuerpo central es de perfil de cuarto bocel invertido y está cubierta por una serie de cabujones lisos en forma de pétalos. La zona intermedia, muy parecida a la intermedia de la base, lleva también hojas de acanto dispuestas de arriba a abajo sobre una superficie con perfil de escocia. La parte superior presenta una estrecha zona de superficie tórica intermedia entre dos finas molduras lisas cilíndricas. Por la poca altura del toro central en este caso la copa no lleva elementos superpuestos ornamentales a modo de cabujones pequeños como en las copas anteriores ya estudiadas.

El remate en forma de llama se apoya en una base blanca de un perfil aproximado de S que abre en su parte superior de la que arranca la llama de 5 hiladas de flamas superpuestas de mayor a menor en forma imbricada, esmaltadas en este caso de un tono carmelita rojizo.

#### *Copa del tipo 4*

Esta pequeña copa, que es la última que ilustramos, se encuentra situada en un pretil interior de una casa de Guanabacoa situada en la calle Lebrede 105 al costado de la Iglesia de la Candelaria del Convento de Santo Domingo. No hemos podido averiguar en manera alguna la forma de su remate. En 1973 los vecinos de la casa no recordaban como había sido pues decían que no lo habían visto nunca. Si incluimos esta copa dentro del grupo de las copas flamígeras es por la coincidencia en forma, proporción y tipo de elementos decorativos en relieve que la integran con los del resto de las copas flamígeras estudiadas anteriormente.

Esta copa es más pequeña en altura que las ya vistas. Debió haber tenido una altura total de unos 78 cm, por el largo que presenta el tramo superior de barra de hierro de aproximadamente  $5/8$  de diámetro y 10.5 cm de altura, que hemos omitido en el dibujo, y sobre el cual se fijó el remate. La base tiene 21 cm de lado, o sea, 1 cm más que la de Regla. Sin embargo los tres elementos que conserva, la base, el cuerpo central y la cubierta, son más gachas de proporciones que los de la copa reglana.

La hemos incluido en el grupo de las copas flamígeras, no solo por su forma, sino porque la base presenta en su dado en cada una de sus caras, tres cabujones, alargados con extremos redondeados entre los cuales existen dos rosetones elipsoidales con el eje mayor en posición vertical con un centro liso y doce pétalos en el exterior. Estos motivos decorativos son más pequeños que los de la copa 2. Además, la cara que en número de 4 se repite en el cuerpo central como en los casos de las copas 1 y 3, que también tiene un penacho de plumas, no es la de un indio ni la de un negro, como tienen las copas anteriormente citadas, sino la de un blanco, por lo regular de sus facciones y por llevar gruesos bigotes y patillas. Por lo adusto de la expresión de esta cara creemos que representa la cara de un español, muy parecida a la que presenta la copa existente en el Museo de Cárdenas, pero se diferencia de ésta por carecer de superficie tórica en la parte superior de la tapa y no llevar en ella ningún tipo de cabujón.

La base, además de los motivos ornamentales del dado ya descrito lleva en su zona central la superficie cónica de generatriz curva con las cuatro hojas de acanto que siguen el plano de los ángulos del plinto. La zona superior de la base que recibe el cuerpo central de la copa está formada por un listel y un perfil de caveto de sección circular.

El cuerpo central consta de las dos zonas típicas de las copas flamígeras, la inferior de superficie convexa y la superior cóncava. Ambas están separadas por una pequeña junta de perfil curvo. La parte inferior convexa la adornan 7 hojas de acanto que parten de la zona inferior más estrecha y se voltean hacia arriba en sus extremos. La superficie superior convexa tiene las cuatro caras de hombre blanco ya descrita, con facciones finas, espesos bigotes, barba y ceño adusto. Detrás de las orejas, como en los tipos 1 y 3, parece surgir la guirnalda textil colgante que lleva en el centro en su parte mas baja, un ramo de flores y frutas como lo tiene la copa del



tipo 1. De la barba del personaje pende un paño ondulante como en el resto de las copas con cara humana ya estudiadas.

La tapa consta igualmente de las tres secciones conocidas. La inferior más ancha, de planta circular y perfil de cuarto bocel invertido, que está decorada por 24 cabujones en forma de pétalos. La parte central es cónica, y lleva 5 hojas de acanto superpuestas. La zona superior que recibía la llama es muy parecida a la correspondiente de la base, y la forman dos molduras circulares, abajo una con un fino perfil de listel y arriba un perfil de caveto.

El color de la superficie de esta copa es blanco con una ligera entonación de verde esmeralda por haber sido quemada en atmósfera de cobre. El color de los ornamentos aplicados es verde esmeralda claro.

De la parte superior de algunas hojas de acanto del cuerpo central chorrea hacia arriba el esmalte de cobre verde esmeralda sobre la superficie blanca, lo que prueba que esta sección de la copa se quemó en posición invertida porque conservaba así en el horno una posición más estable.

### *Cronología de las copas flamígeras*

De las copas flamígeras y en general de todos los diversos tipos de copas de cerámica vidriada arquitectónica usados en la Cuba colonial, ya dijimos en otra parte de este trabajo que procedían de España, y específicamente de sus dos provincias más dedicadas al uso del barro como material básico de alfarería. Estas regiones son Valencia y Andalucía. Esta última región es tal vez la que más aportó copas de barro vidriado y coloreado en forma de copas para su uso en los pretilos de nuestros edificios coloniales. De Málaga tenemos evidencias por marcas de fábricas de esta provincia encontradas en algunas copas de base circular de tipo pequeño, que por estar incompletas no podemos considerarlas como flamígeras. Un pedazo de este tipo de base debe conservarse en la planta alta del Castillo de la Fuerza donde pudimos observarla hace bastantes años cuando se alojaba allí la entonces llamada Comisión nacional de monumentos. Esta copa debió proceder de la casa de la calle Cuba 74 esquina a Cuarteles y fue colocada en la segunda planta de esta casa, hacia el fondo de la misma, dando frente a la calle Cuarteles, donde observamos hace mucho tiempo restos de copas similares a esta. Desconocemos si estas copas se colocaron cuando se contruyó esta casa, que sabemos fue en el siglo XVIII, pero es posible que esta parte de la casa donde se encontraban estas copas se haya levantado

en el siglo XIX. Bases iguales a esta la tuvieron las pequeñas copas que en número de cuatro remataban los ángulos del pretil del mirador de la tercera planta de la casa del Marqués de Aguas Claras frente a la Plaza de la Catedral. Estas copas aparecen en un grabado norteamericano de la Catedral que fue escogido para ilustrar el reverso de la contraportada de la última edición que hizo recientemente la Editorial Letras Cubanas del libro de Alejo Carpentier *La Ciudad de las Columnas*. Se conservan dos bases iguales de las tres que tuvo la antigua y pequeña casa de la calle Habana 759, entre Luz y Acosta, posiblemente construida a fines del siglo XVIII o comienzos del XIX, pues su construcción de dos plantas es de puntales muy bajos y carece de entresuelo. Estas bases se conservan todavía, y la más completa de ellas ha sido transformada en maceta por el último inquilino de la misma.

La casa de Oficios 355, con elementos muy antiguos, como unos arcos lobulados que se conservan en la planta baja, al fondo de la misma, parece haber sido ampliada o reedificada en el siglo XIX, lo que atestigua el estilo neoclásico de su fachada. Por detalles de su herrería pensamos que se construyó entre 1850 y 1870 y que las cuatro copas que presenta su fachada fueron colocadas en esta época.

Las dos casas que tuvieron copas con llamas, por bases que aún se conservan del tipo 1 en el mirador de una de ellas, y que son las que se hallan situadas en la calle Villegas entre las calles Lamparilla y Aguacate, frente a la Iglesia del Cristo, fueron también construidas en esta época. De 1851 data la construcción de la casa cuyo costado da a la calle de O'Reilly y que está situada detrás del Templete, llevó copas flamígeras en el pretil de su azotea en sus primeros tiempos, según demuestran antiguas fotografías existentes en la Sala Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí.

De similar antigüedad parece ser la casa que aún se conserva en la calle O'Reilly esquina a Monserrate, que tuvo copas flamígeras en el pretil de su segunda planta. Otras casas de La Habana Vieja que llevaron copas rematadas en llama han sido muy alteradas o no existen en la actualidad.

En *extramuros* las copas flamígeras más antiguas parecen ser las que tuvo en su inauguración el Teatro Tacón, estrenado en 1838. Estas copas del tipo 1 se conservaban todavía en buen estado en 1850 según se observa en la fotografía de esta época existente en la sección de fotografías de la Sala cubana de la Biblioteca Nacional José Martí y que fue tomada por el fotógrafo húngaro Pal.



De mediados del siglo XIX debe ser la construcción de la casa de Francisco Diago en la Calzada del Cerro esquina a Piñera. Como ya dijimos tuvo copas del tipo 1, dos de las cuales se conservan en casi su totalidad hábilmente restauradas en el Museo de la ciudad de La Habana y que hemos podido dibujar y retratar con el consentimiento de su director el compañero Licenciado Eusebio Leal. Nos inclinamos por esta fecha por ser la del esplendor de esta familia de hacendados azucareros que tenían varios ingenios por esa época en los alrededores de Colón.

La Quinta San José se asegura que se construyó originalmente en el siglo XVIII, pero su fachada principal era neoclásica y estimamos que se levantó en la cuarta o quinta décadas del siglo XIX. En 1872 esta casa la tenían alquilada los padres jesuitas y en 1883 hizo en ella nuestro sabio Finlay sus estudios sobre la fiebre amarilla.

La Quinta Fernandina en los grabados de Mialhe de mediados del siglo pasado aparece con copas flamígeras.

La casa del Marqués de Pinar del Río también llevó copas flamígeras en la misma época.

La Quinta Durañona, construida en 1880 en la actual Calzada Real de Marianao, tuvo copas flamígeras.<sup>8</sup>

La copa guanabacoense del tipo 4 parece ser por la casa en que se encuentra situada, de mediados del siglo XIX, aunque existe una base igual a la de esta copa en la azotea de la tercera planta de la casa de Mercaderes 162, contigua por esta calle con la Casa de la Obrapía. Esta casa es muy antigua y cabe la posibilidad que las copas que tuvo en su tercera planta estuviesen colocadas en la azotea de la segunda planta de la misma al construirse la casa originalmente.

La copa reglana que hemos clasificado como de tipo 3 fue colocada en 1852, por una reja de su zaguán que nos da la fecha de la construcción de la casa.

Las copas matanceras que se conservan en la casa de la calle Contreras esquina a la calle 294 asumimos que fueron colocadas a mediados del siglo pasado, a pesar de algunos detalles más antiguos que presenta la casa.

Las copas cardenenses que hemos citado que llevan copas de llama de tipos variados en casas de una o dos plantas posiblemente se colocaron entre la cuarta y quinta décadas del siglo XIX.

---

<sup>8</sup> INCLÁN LAVASTIDA, FERNANDO. *Historia de Marianao*. Marianao, Editorial El Sol, s/a. (Foto de esta casa en la página 124.)

La casa donde se dice que radicó el primitivo Ayuntamiento de Jovellanos no hemos podido averiguar en qué fecha se construyó, al igual que la casa de vivienda del Central Conchita.

En Remedios quedan algunas casas con copas flamígeras en bastante buen estado de conservación pero no sabemos en qué época se colocaron.

En Santa Clara existió una casa en la calle de Independencia, de dos plantas, que poseía en su pretil varias copas del tipo de llama, de los tipos 1 o 2, según hemos podido observar en una fotografía que poseemos de esa ciudad de principios de este siglo.

En Camagüey solo hemos podido ver casas con copas flamígeras en la casa donde nació el Lugareño.

En la antigua provincia de Oriente creemos que no quedan copas de cerámica vidriada. Solo hemos visto algunas de ellas en un edificio neoclásico que existió en un costado de la Catedral de Santiago de Cuba en un grabado de Mialhe al que ya hicimos referencia.

Resumiendo, podemos tomar dos fechas fidedignas que definen básicamente el período en el que se usaron en Cuba las copas rematadas en llama: la de 1838, como la más antigua, que es la fecha de inauguración del Teatro Tacón, que al principio de su larga existencia tuvo este tipo de copas. La fecha más reciente, 1880, es la fecha de construcción de la Quinta Durañona, que estuvo situada en la Calzada Real de Marianao, dato que nos suministró personalmente en la década de 1980 el entonces historiador de Marianao, Fernando Inclán Lavastida.

Solo nos queda añadir que este tipo de copa de cerámica vidriada se generalizó en los pretils de nuestros edificios en el siglo XIX, aunque existen otros ejemplos de diseño diferente usados en la misma época en la que se desarrolla en la isla nuestro peculiar estilo neoclásico. Hasta ahora hemos podido hacer el levantamiento, fotografiar y dibujar a la acuarela más de 20. Todavía queda mucho trabajo por hacer y es muy lamentable que muchas copas las conozcamos únicamente por antiguas fotografías.

Aparte del aporte etnográfico y social que añaden a nuestro arte colonial, estas copas dieron —y dan algunas todavía— con su presencia en nuestros pretils del siglo XIX, el toque de gracia y color que contrasta con el azul de nuestro cielo y anima bellamente nuestras casas neoclásicas. Los pocos ejemplos que nos quedan debemos salvarlos y conservarlos para



las generaciones futuras, siempre que sea posible en los propios edificios que los presentan todavía. En el caso de que sea necesario demolerlos por cualquier motivo, las copas deben ser removidas con cuidado, destruyendo la parte superior del pedestal de ladrillo en que se asientan, cortando la barra interior que las mantiene en posición, ya sea con un corta hierro o con un equipo de soldadura autógena para salvarlas íntegramente y conservarlas en los museos.

No sabemos si actualmente en Andalucía se conservan algunas copas flamígeras en pretilas de azotea de edificios del siglo XIX. Por deferencia del compañero licenciado Leandro Romero, que nos permitió ver algunos libros traídos por él de España en su reciente viaje, hemos podido observar que en la cerámica popular malagueña actual de la zona de Marbella continúan empleándose algunos de estos elementos decorativos que llevaron las copas flamígeras de cerámica usadas en Cuba en el pasado siglo, como son el aro y la guirnalda textil colgante, los ramos de flores y frutas, y las hojas de acanto. Estos elementos se usan tanto en la parte central como en las bases y tapas de la alfarería popular.

Esto evidencia que estos motivos se conocían de antaño en la región donde debieron usarse en copas semejantes a las que se trajeron a Cuba y los alfareros los siguen usando ahora que las copas de azotea están en desuso. Actualmente, los emplean en macetas, macetones con tapadera y copas sin tapa posiblemente para decorar jardines.

El hecho prueba que procedían de Málaga, sino todas, al menos gran parte de las copas coloniales de cerámica vidriada usadas en Cuba en la etapa colonial.

El libro donde aparecen estas piezas de alfarería doméstica se llama *Cerámica Popular de Andalucía* y fue publicado en Madrid en 1981 por la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura de España.

### *Las copas flamígeras y la Plaza Vieja*

Hoy que comienza con nuevo brío y con respaldo mundial a través de la UNESCO la restauración de la Plaza Vieja, creemos conveniente manifestar la contribución que hicieron a la belleza de su entorno en el siglo XIX las copas flamígeras de cerámica vidriada.

Queremos dejar constancia de dos casas que dan frente a la misma y que llevaron en sus pretilas sólidos de segunda planta pequeños pilares rematados por copas flamígeras. La más antigua de las dos es la que se encuentra situada en la

calle Mercaderes 315 esquina a Muralla, hoy en estado deplorable por su alto grado de deterioro debido al tiempo que lleva de construida y por el abandono que ha sufrido a través de los años en su mantenimiento. Es la conocida casa de Franchi Alfaro, por el propietario de este nombre que la poseyó en el siglo XIX. En un grabado de Garneray aparece con techo de tejas y un balcón corrido con pies derechos y tejadillo a mediados del siglo XIX en su segunda planta. Pero en décadas posteriores el techo inclinado de madera se sustituyó por uno plano de azotea en cuyo pretil de ladrillo se situaron copas de cerámica que por los restos de una de ellas que tuvimos la suerte de ver unos años antes que la casa se derrumbara por su parte posterior, podemos afirmar que la casa al menos en su parte final llevó en su pretil de azotea copas flamígeras de cerámica vidriada. En el mes de febrero del año 1973 esta casa todavía estaba habitada en parte. Desde la esquina de Mercaderes y Muralla se veía entonces en el final del pretil de azotea por esta última calle una base cuadrada de copa vidriada de la cual hicimos un croquis desde los portales de la casa de Arrate. La copa estaba incompleta y si mal no recordamos presentaba solamente la mitad de ella, pues estaba situada junto a la pared medianera entre la casa que citamos y la contigua por la calle Muralla.

Este croquis nos muestra una copa de base cuadrada con plinto y parte de la zona intermedia cónica de la misma. La cara de la base visible, que era paralela a la fachada de la calle Mercaderes, tenía tres rosetas circulares no bien alineadas, pues la central estaba situada más baja que las laterales. El cuerpo cónico de perfil curvo llevaba dos hojas de acanto coincidiendo con los ángulos del plinto inferior. Como en los tipos de copas de llama estudiados no hay ninguna con esta decoración del plinto, esta copa debió ser una variante más de las copas flamígeras, pues la base de esta copa bicolor es la única que lleva hojas de acanto en su base. En copas monocromas sí hemos encontrado ejemplos con este tipo de base, pero en este caso, como en el resto de las copas flamígeras ya vistas el color del fondo de la misma era blanco y la ornamentación aplicada en relieve era del usual color verde esmeralda.

Después del derrumbe de la parte posterior de la casa, y después de haberse usado el *bulldozer* para remover los escombros, nuestro compañero Pedro A. Herrera encontró parte de la base de esta copa, una pequeña porción de la parte central de la base que lleva parte de una hoja de acanto que con-



servamos en nuestro poder para hacer un dibujo de la misma a escala natural terminado a la acuarela.

La base del pequeño pedestal sobre el que se apoyaba la copa era como los usuales, de sección cuadrada, y tenía en su parte superior las tres molduras típicas de casi todas las copas vistas en este trabajo, o sea, un cuarto bocel entre dos listeles, volando una sobre la otra. La transición a la base cuadrada de la copa se hacía por una superficie apiramidada de caras curvas con perfil de caveto.

En una foto tomada cuando se estaba demoliendo el mercado que existió en esta Plaza, después de 1912, aparece con dos copas flamígeras, de cinco que tenía, la casa contigua por la calle Teniente Rey junto al edificio donde estuvo alojado el Colegio del Santo Ángel, que carecía entonces, como las restantes casas de esta cuadra hasta la calle Mercaderes, de portal. Las copas de esta casa se levantaban, al igual que las de la casa de Alfaro, sobre unos pequeños pedestales de planta cuadrada apoyados sobre un pretil sólido. Esta casa fue modificada en su estilo original al añadirsele el portal en este siglo.

Si fuera posible la reposición de estas copas flamígeras, al menos en el pretil de la casa de Franchi Alfaro, encargándolas a España, específicamente a la provincia de Málaga, donde es posible que exista la arcilla más parecida a la usada en las antiguas copas del siglo XIX y hornos similares en los que estas se quemaron, estimamos que sería posible reanimar la Plaza Vieja con estas copas.

Lo mismo pudiera hacerse en todas las casas de la zona de la Habana Vieja donde se mantengan los edificios originales que llevaron copas de cerámica vidriada en sus pretilos y carezcan de ellas hoy en día. Esto nos llevaría a tener una imagen más parecida a La Habana de intramuros que vieron Cirilo Villaverde y Fredrika Bremer.

### *Bibliografía*

- BREMER, FREDRIKA. *Cartas desde Cuba*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1980.
- CABRERA, LYDIA Y PIERRE VERGER. *Cuba*. La Habana, La Casa Belga, 1958.
- CARPENTIER, ALEJO. *La ciudad de las columnas*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982.
- Cerámica popular andaluza*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

*Cuadernos de Arte. Jerez y los puertos.* Madrid, Instituto de cultura hispánica, 1947.

DOLLERO, ADOLFO. *Cultura cubana (La provincia de Matanzas y su Evolución).* La Habana, Imprenta Seoane y Fernández, 1919.

E. U. WAR DEPARTMENT. *Annual Report.* Washington, Government Printing Office, 1900. t. 1.

FERNÁNDEZ SIMÓN, ABEL. *La arquitectura colonial cubana.* La Habana, 1961.

HALSTEAD, MURAT. *The Story of Cuba; her Struggles for Liberty. The Cause, Crisis and Destiny of the Pearl of the Antilles.* Chicago, Cuba Libre Publishing, 1896.

INCLÁN LAVASTIDA, FERNANDO. *Historia de Marianao.* Marianao, Editorial El Sol, 1952.

LINDSAY, FORKES. *Cuba and her People of today.* Boston, 1911.

MARTÍNEZ INCLÁN, PEDRO. *La Habana actual.* La Habana, Imprenta P. Fernández, 1925.

VENEGAS, CARLOS. *Dos etapas de colonización y expansión urbana.* La Habana, 1979.

WEISS, JOAQUÍN E. *Arquitectura colonial cubana.* La Habana, Cultural S. A., 1936.

———. *La arquitectura colonial cubana.* La Habana, 1972. t. 1.

Otras fuentes: Fotografías y grabados de la Sala cubana de la Biblioteca Nacional José Martí.





**COPAS FLAMIGERAS**  
 ESCALA: 0.00 : 1.00M



0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100  
 ESCALA: 0.00 : 1.00M

## *La educación clásica de un joven habanero de la segunda mitad del siglo XIX\**

ELINA MIRANDA CANCELA

AMAURY CARBÓN SIERRA

La presencia clásica en las letras cubanas del siglo pasado es uno de esos lugares comunes aceptados por todos, pero en cuya verdadera significación pocas veces se repara. De ahí que en ocasiones, de manera superficial, se entienda como particularidad de un autor o hasta, en uno que otro caso, se englobe exclusivamente en cierto pretendido mimetismo francés achacable a algún literato.

Sin embargo, cuando se profundiza un poco y se comienza a relacionar, por ejemplo, quiénes cultivaron las anacreónticas —bien en traducciones, bien en imitaciones—, inmediatamente advertimos la gran boga que tuvieron entre nuestros hombres de letras. Joaquín Lorenzo Luaces, Plácido, Zequeira y Arango, Rubalcaba, José María Heredia, Enrique José Varona, José Martí, figuran entre los nombres de la lista mencionada. A su vez, Heredia, Antonio Guiteras y Font, Felipe Poey, Carlos Manuel de Céspedes, fueron traductores de Virgilio. Ramón Meza hizo su tesis sobre *La Ilíada*, obra sobre la cual Martí escribiera en *La Edad de Oro*, mientras que Julián del Casal, toma figuras y motivos del mundo clásico como asunto de varios de sus poemas.

Bástenos, pues, estos ejemplos, tomados al azar, como pieza de convicción de que si nos proponemos una comprensión cabal de nuestras letras, de nuestra cultura, en el siglo pasado, el tema de la presencia clásica amerita que nos detengamos en él, y ello nos lleva inmediatamente a buscar el porqué en la formación clásica que la educación de la época deparaba, entre otros factores, a quienes tuvieran posibilidad de gozar de sus beneficios.

\* El presente trabajo mereció premio en el Segundo Encuentro de la Cultura de ciudad de la Habana.



En los archivos del Instituto de La Habana, hoy Instituto Preuniversitario José Martí, y de nuestra algo más que bicentennial Universidad, se hallan los expedientes de un joven estudiante habanero de la segunda mitad del siglo XIX, José Julián del Casal y de la Lastra, de quien Monner Sans<sup>1</sup> subraya, entre los modernistas, su estricta formación en el ámbito de la entonces colonia española, afirmación que podría circunscribirse aún más a los límites de nuestra ciudad, puesto que, nacido en La Habana en 1863, sólo saldrá de ella unos pocos meses, a los veinticinco años, para su decepcionante viaje a España,<sup>2</sup> o para una corta estancia con su hermana en Yaguajay, en el 93, cuando la muerte ya lo rondaba. Por tanto, su historial académico, representativo de la experiencia estudiantil a la cual, en forma más o menos semejante, se enfrentaba cualquier joven habanero, con medios económicos necesarios, en la segunda mitad del XIX, es un buen punto de partida en nuestro empeño.

Posiblemente el primer escrito conservado de mano del poeta sea la carta con que se abre el expediente C-10 núm. 478 del Instituto de La Habana, mediante la cual, el 12 de septiembre de 1874, Julián del Casal, de diez años de edad y alumno del Colegio de Belén, se dirige al director exponiéndole que: "hallándose suficientemente instruido de la Primera Enseñanza, suplica a V. S. se sirva admitirlo a examen de ingreso para la segunda enseñanza, gracia que no duda alcanzar". Días después el 30 de septiembre firma Ángel Rosendo Gallo la solicitud de Casal de matricular las asignaturas que aparecen al margen y acompaña certificación de bautismo y varios recibos de cinco pesos como parte de los derechos de matrícula.

A partir de entonces las disciplinas que cursa el joven estudiante y los resultados académicos obtenidos, son los siguientes:

---

<sup>1</sup> "...fue Julián del Casal el primer lírico modernista de *formación cubana*". Citado de: MONNER SANS, JOSÉ MARÍA. *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*. México, El Colegio de México, 1952. p. 118.

<sup>2</sup> Recientemente, por las cartas publicadas por Sandra González—*Anuario L/L*. (La Habana) (7-8), 1976-1977— y por las investigaciones al respecto de Alberto Rocasolano expuestas en su "Prólogo" a *Obra Poética*, de Julián del Casal (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982) se ha establecido la brevedad de la estancia de Casal en España en contraposición a criterios antes existentes.

Curso 1874-1875:

Primer año de Castellano .....	Bueno <sup>3</sup>
Primer año de Latín .....	Notablemente aprovechado
Doctrina Cristiana e Historia Sa- grada .....	Bueno
Principios de Aritmética .....	Mediano

Fecha: 15 de octubre de 1875

Curso 1875-1876:

Segundo año de Castellano y Latín .....	Sobresaliente
Geografía e Historia de España y Principios de Geometría .....	Notablemente aprovechado

Fecha: 30 de septiembre de 1876

Curso 1876-1877:

Análisis y traducción de Latín y Rudimentos de Griego, Geografía e Historia Universal, Aritmética y Álgebra, Rudimento de Religión ...	Mediano (en todas)
---	--------------------

Fecha: 30 de septiembre de 1877

Curso 1877-1878:

Retórica y Poética .....	Notablemente aprovechado
Traducción de Griego .....	Notablemente aprovechado
Geometría y Trigonometría .....	Bueno
Lengua Francesa .....	Bueno

Fecha: 15 de octubre de 1878

Curso 1878-1879:

Psicología, Lógica y Filosofía Mo- ral .....	Sobresaliente
Física y Química .....	Notablemente aprovechado
Historia Natural .....	Bueno

Fecha: 27 de junio de 1879

<sup>3</sup> Recordemos que las calificaciones que se otorgaban eran las de Sobresaliente, Notablemente aprovechado, Bueno, Mediano y Reprobado o Suspenso.



Con la fecha de su último examen solicita Casal al director del Instituto obtener el Grado de Bachiller en Artes y suplica que en tal sentido se sirva admitirlo en los ejercicios correspondientes. En el primero, que tuvo lugar el 1 de julio, obtuvo, ante tres jueces, la calificación de Sobresaliente; en el segundo, la de Aprobado y en el tercero, Aprobado, por lo que es registrado en el folio 251, vuelta 1003 del libro segundo de Grados de Bachiller en Artes.

Este *curriculum* de asignaturas aprobadas por Casal en su enseñanza secundaria superior (Bachillerato), corresponde al plan general de estudios establecido en 1863 por Real Decreto de Isabel II, y es, por tanto, el vigente prácticamente en toda la segunda mitad del siglo XIX, puesto que, si bien tiene su antecedente inmediato en el de 1842, primera ley general de instrucción pública promulgada en Cuba, por la cual se secularizaba la enseñanza universitaria, solo en el 1863 se dispone que se independice la secundaria superior de la Universidad y se creen los institutos provinciales (distinción, por demás, que tenía razón de ser en España, pero no en Cuba donde había uno solo por provincia). Mientras que, por otra parte, el aprobado en 1881 no era más que una adaptación e implantación en todas sus partes del de 1863.

A su vez el Real Decreto de Isabel II es una buena muestra del retraso colonial respecto de la metrópoli y reflejo de los avatares de la política de España con relación a su colonia. Con él se instauraba en Cuba el sistema educacional que regía en España desde el año 1857, inspirado en el que redactara en 1839 Alberto Lista, quien estaba familiarizado con la instrucción pública francesa.<sup>4</sup> Así pues, este plan respondía a las inquietudes de los liberales españoles en los cuales se apoyaba la reina. Sin embargo, como esta política se entendía exclusivamente en los marcos de España y no para sus colonias, puesto que, según estaba demostrado, su único interés con ellas era conservarlas y explotarlas, el plan solo llegó a Cuba cuando, alrededor de los años sesenta, el gobierno metropolitano, ante la crisis económica —posible detonante de una respuesta violenta por parte de la burguesía esclavista cubana—, no pudo soslayar la necesidad de alguna reforma.

A pesar de que el plan de estudios de 1863 era superior al de 1842 y de algunos esfuerzos aislados, diversos motivos, como

---

<sup>4</sup> El plan de Lista introdujo en España como materias de enseñanza de contenido objetivo y método experimental, las de psicología, física, química, historia e historia natural. Cf. VILLAR BUCETA, GUSTAVO. *La segunda enseñanza en Cuba*. La Habana, Impr. "La Verónica", 1941.

la falta de profesores capacitados para cubrir todas las necesidades, la carencia de buenos textos y el método memorístico aplicado, determinaron, entre otras razones, que la enseñanza de los primeros institutos fuera calificada de deficiente desde aquella misma época.

No obstante, en 1868, al producirse el estallido de la guerra, los institutos fueron considerados de inmediato peligrosos. Por ello fue clausurado ese mismo año el de Puerto Príncipe, y en 1871 el de Matanzas y el de Santiago de Cuba, quedando abierto solo el de La Habana. En el propio año, un decreto del Gobierno de la Isla prohibía la segunda enseñanza en colegios privados, con excepción de los regidos por jesuitas y padres escolapios. Quien refrendara esta disposición, Ramón María de Araíztegui, recomendaba que se suprimieran la mayor parte de las materias de ciencia y de arte y se pusiera la educación en manos de religiosos, así como abogaba por el retorno a "los tiempos que hoy se llaman oscurantismo", cuando "después de pasar muchos años en la escuela de instrucción primaria pasaba el joven a estudiar latín, sólo latín y luego empezaba la filosofía".<sup>5</sup>

A pesar del reclamo de tan recalcitrante funcionario, la consideración del latín en el siglo XIX tenía poco que ver con el medioevo.

Si gracias a los desvelos normativos de los neoclásicos, el latín y la literatura de Roma, principalmente, devinieron camisa de fuerza contra la cual se volvió la rebeldía romántica, este mismo espíritu renovador encontró en la cultura clásica, de forma particular en Grecia, una nueva fuente de estímulo y belleza.

Wilamowitz y otros investigadores alemanes habían iniciado en el siglo XVIII una nueva dirección de los estudios clásicos, la cual no rinde ya tributo, por mera erudición, a la forma estética y a la correcta expresión del latín, sino que busca la armonía entre el interior y el exterior de los hombres y se esfuerza por enlazar la espiritualidad de los modernos con la belleza antigua. Esta nueva corriente, conocida en la historia de la filología como neohumanismo en oposición al humanismo literario anterior, se desarrolla paralelamente al romanticismo con el que está relacionado de cierto modo en la búsqueda de la individualidad, que es a su vez expresión del sentimiento

---

<sup>5</sup> Citado por VILLAR BUCETA, GUSTAVO, *op. cit.* y por PÉREZ TÉLLEZ, ENMA, en su *Historia de la Pedagogía en Cuba* (La Habana, Cultural, 1945).



nacional. Es por ello que reconoce la importancia de la instrucción en la lengua materna y valora ampliamente la propia literatura nacional; mantiene aún el latín como lengua erudita, pero coloca en primer término la lectura de las obras clásicas como elemento de formación estética, moral e intelectual, al tiempo que defiende y preconiza el estudio del griego.

Según avanza el siglo XIX esta nueva visión del mundo clásico gana en amplitud y profundidad de modo que a fines de siglo proliferan los estudios particulares, promovidos por los hallazgos arqueológicos, el desarrollo de la ciencia en sus distintas ramas y en especial en el campo social y humanístico, así como el interés suscitado por las obras de la Antigüedad en oposición al clima asfixiante para pensadores y artistas, generado por el mercantilismo capitalista de la época que convertía la obra de arte en una mercancía más.

Si España, país económico y culturalmente retrasado en relación con otras naciones europeas, queda hasta cierto punto al margen de esta dirección de los estudios clásicos,<sup>6</sup> es de suponer que a Cuba llegarían fundamentalmente solo los ecos.

Sin embargo, dentro de las limitadas posibilidades que ofrecía la colonia, el desarrollo de la riqueza de la Isla, azucarera principalmente, redundaba en la búsqueda de una educación adecuada a los requerimientos burgueses.

En el campo específico de los estudios clásicos, el expediente de Casal muestra la importancia que se les concedía como base educacional en la enseñanza media, ya que en ellos se cursaban tres años de lengua latina y dos de griega, incluyendo en los mismos la traducción de textos literarios.

Esta estimación se ratifica si tenemos en cuenta que, al matricular la carrera de Derecho en la Universidad de La Habana, un joven como Casal debía completar su formación en

---

<sup>6</sup> Pedro Henríquez Ureña en "La cultura de las humanidades" nos dice: "Las letras españolas no fueron las menos favorecidas por este renacimiento alemán; y de Alemania salieron los métodos que renovaron la erudición española, después de dos centurias de labor difícil e incoherente, cuando los introdujo el venerable don Manuel Milá y Fontanals, para que luego los propagaran don Marcelino Menéndez y Pelayo y su brillante escuela". (*Obra crítica*. México, F.C.E., 1960. p. 603).

No olvidemos que don Marcelino comienza a realizar su obra en el último tercio del siglo XIX. Sobre los estudios clásicos en España también resulta muy ilustrativa la apretada síntesis que ofrece José S. Lasso de la Vega en "El mundo clásico de Menéndez y Pelayo". (En: *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*. Madrid, 1960) donde concluye, refiriéndose al siglo XIX: "España daba la espalda a la Ciencia europea moderna y, en el campo de la filología clásica, el desentendimiento fue completo y de las más dolorosas consecuencias". p. 15.

un período preparatorio-ampliación, ofrecido en la Facultad de Filosofía y Letras, donde cursaba asignaturas referidas a la literatura de los antiguos.

Así en el expediente núm. 2464 del Archivo general de la Universidad de La Habana consta que Julián del Casal, al matricular el 26 de septiembre de 1879 en la Facultad de Derecho Civil y Canónico, aprueba en su período preparatorio las siguientes disciplinas:

Geografía Universal .....	Mediano
Historia General .....	Notable
Literatura Latina .....	Bueno

Por tanto, aun para un futuro abogado se consideraba necesario perfeccionar sus estudios de Bachillerato con un curso de Literatura latina. Por cierto que en el caso del poeta así comenzó y terminó su trayectoria universitaria, puesto que, después de haber aprobado esta introducción, matricula inmediatamente el primer año de Derecho, cuyas asignaturas se ofrecían en las Facultades de Derecho y de Filosofía y Letras; pero no llega a presentarse a ningún examen ante su creciente desinterés por la carrera elegida.

El hecho de que ya no se tratara del conocimiento del latín *per se*, sino también del griego y en ambos casos como instrumento cultural y vehículo literario, responde a la orientación iniciada en Europa desde finales del XVIII con la obra de Wilamowitz, Lessing y otros investigadores.

Es esta misma visión la que se advierte en los cambios ocurridos en la enseñanza universitaria a partir del plan del 42 puesto que, si con la secularización de la Universidad se limita los cursos de latín a la recién creada Facultad de Filosofía y Letras, se incorporan, de manera oficial, los de lengua griega, los cuales hasta entonces estaban, desde 1831, en manos de colegios privados, como el de Buena Vista, el Salvador y el San Fernando; al tiempo que, en el 63, con la creación de los institutos, se prevé que la Facultad de Filosofía y Letras asuma los estudios humanísticos con una verdadera perspectiva universitaria.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Como se recordará la enseñanza secundaria o Bachillerato debía ofrecerse en la Facultad de Filosofía según el plan de 1848. En 1863, al crearse los institutos se dispuso el cierre temporal de la Facultad de Filosofía para instalar las enseñanzas pertenecientes a la Facultad de Filosofía y Letras. Por ello el Rector de la Universidad de La Habana, en su discurso inaugural del año académico, reclamaba el establecimiento de esta Facultad que, según la ley sustituiría a la antigua Facultad de Filosofía, la cual graduaba solo bachilleres. Sin embargo, no fue hasta 1881 cuando se otorgaron por primera vez títulos de Licenciado.



En el 71 se suprime el griego en la Universidad, pero se crea la asignatura de Literatura clásica, griega y latina; mas pronto, en el 80, se repone la enseñanza de la lengua griega en la Facultad de Filosofía y Letras. Es decir que, a pesar de las oscilaciones que ponen de manifiesto el desasosiego español ante la repercusión en el ámbito universitario de la lucha independentista,<sup>8</sup> se vislumbra una tendencia hacia una comprensión de los clásicos que no se había tenido con anterioridad cuando la preeminencia del latín estaba dada por el influjo eclesiástico, más bien, y por su utilización como lengua propia de las ciencias.<sup>9</sup>

Esta preocupación se hace más evidente en lo referente a los métodos de enseñanza de las lenguas clásicas y en los textos que con este fin se comienzan a publicar, en número de cierta consideración, por parte de estudiosos cubanos.

Ya Domingo del Monte en 1838 hacía referencia al caso de avance que había significado el abandono de la vieja gramática de Nebrija, escrita en el mismo idioma que pretendía enseñar, y su sustitución por las de Iriarte, Araújo, Carrillo y otras escritas en castellano y en las cuales se adoptaba "en las mejores el mismo método con que se aprenden las lenguas vivas, es decir, ejercitándose, desde que poseen algunas nociones de analogía y conjugación, en traducir y componer gradualmente".<sup>10</sup>

Como concreción de la inquietud expuesta por del Monte, ya en 1814 José M. Valdés había publicado en la imprenta de Boloña una *Gramática Latina*, en doscientas quince páginas,

---

<sup>8</sup> Cf. ANTUÑA, V. Y E. CALDUCH. "Reseña histórica de los estudios clásicos en la Universidad de La Habana", ponencia presentada en el evento científico "250 años de la Universidad de La Habana".

<sup>9</sup> Como bien dice Francisco Mota en *La lingüística en Cuba* (La Habana, 1968. p. 4):

El hombre que en los siglos XVI y XVII sabía bien "su" latín estaba muy arriba de la generalidad de sus contemporáneos. Que difícilmente alcanzaban a firmar con una cruz.

(...)

...Hay que sobreentender, hasta principios del siglo XIX, que cuando se dice gramática, se dice latín. La enseñanza de la filosofía, y hasta la de medicina se impartía en latín. El español venía a ser el lenguaje del vulgo, de la calle.

<sup>10</sup> MONTE, DOMINGO DEL. "La educación primaria en la Isla de Cuba". (II) *El Plantel*. (La Habana) (2); 35-43; octubre, 1838.

que, según atestigua Francisco Mota,<sup>11</sup> fue la primera escrita en castellano para la enseñanza del latín.

A esta primera gramática latina editada en Cuba no tardaron en suceder otras, a las que se agregan las dedicadas al griego. Miguel de Silva fue el primer cubano que dedicó sus esfuerzos en este sentido para en 1839 dar a la imprenta, en Madrid, su libro *Nuevo sistema para estudiar la lengua griega*, mientras que el sabio Tranquilino Sandalio de Noda termina en el 40 su *Gramática griega*, desdichadamente inédita.

Estas iniciativas se acrecentarán en la segunda mitad del siglo de tal modo que el 11,2% de las publicaciones del XIX recogidas en el censo de los trabajos lingüísticos en Cuba,<sup>12</sup> lo constituyen los referidos al latín y al griego. Ello resulta aún más notable si tenemos en cuenta que los textos utilizados en la enseñanza eran fijados por el gobierno. Así, por ejemplo, en el número de la *Gaceta de La Habana* del 25 de agosto de 1871 se recomendaban para la enseñanza media, entre otros, los siguientes:

En Latín: *Método para estudiar la lengua latina*, por J. L. Burnouf; *Gramática hispano-latina*, de Raimundo Miguel; *Arte de gramática latina*, de Miguel Avellana.

Para la versión del latín: colección de autores y de trozos selectos mandada a formar por el gobierno y la de los padres escolapios; mientras que para los ejercicios prácticos y de análisis y composición: *Curso práctico de latinidad*, por Raimundo Miguel y *Compendio de latinidad*, de Pascual Polo.

En griego: *Gramática*, de Canuto Alonso Ortega; *Gramática*, de Ciriaco Cruz.

Para la traducción del griego: *Lectiones Graecae*, de Lázaro Bardón; *Curso de análisis y traducción griega*, por Canuto Alonso Ortega, y *Manual práctico de Lengua griega*, por Raimundo González Andrés.

Para conocer el tipo de enseñanza que oficialmente se proponía,elijamos algunos de estos textos. La *Gramática hispano-latina* de Raimundo Miguel, por ejemplo, se acomodaba al método gramatical, el cual consistía en proporcionar a los alumnos un conocimiento abstracto de las declinaciones y conjugaciones, las irregularidades del idioma y las complicadísimas reglas de la sintaxis, sin tener en cuenta que la gramática no debe enseñarse de una manera formal, sino funcional. Apare-

---

<sup>11</sup> MOTA, FRANCISCO. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>12</sup> *Ibidem.* p. 6.



cen, pues, en ella interminables listas de reglas y excepciones que el autor presenta en versos para facilitarles el estudio a los alumnos.<sup>13</sup> De este modo limitaba la labor del maestro, en muchos casos, a señalar el número de versos que los estudiantes debían recitar de memoria en la próxima clase.

Por su parte, la *Gramática griega*, de Canuto Alonso Ortega, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, se empleó en los Institutos desde 1863 hasta 1880; pero su método no seguía un procedimiento acorde con el nivel alcanzado por entonces en el campo lingüístico. De ahí que Juan Miguel Dihigo, en *El movimiento lingüístico en Cuba*, destaque la pobreza del texto de Ortega comparado con los de Maunoury, Motte, Curtius, Inama, Brugmann y otros.<sup>14</sup> Entre los señalamientos hechos por Dihigo está en primer lugar la exposición en doce páginas de la fonética, sin el debido orden y sin el interés que se le concedía como medio para comprender los cambios de los elementos componentes de las palabras. Otro defecto que se le atribuye es la ausencia del método histórico-comparado, el cual había transformado la gramática en una verdadera ciencia al dar explicación a una serie de fenómenos hasta entonces incomprensibles e inconexos.

El aspecto meramente normativo de estos textos se procuraba compensar con la ejercitación y la traducción de fragmentos y obras de autores clásicos recogidos en selecciones, como las *Lectiones Graecae*, de Lázaro Bardón, o las *Selectae ex classicis auctoribus Graecis ad usum scholarum* y la *Selecta ex classicis latinitatis*, usadas por los jesuitas en sus colegios.

Sin embargo, los textos de latín y griego elaborados por autores cubanos no dejaron de hacerse sentir aunque de forma limitada. Así el *Compendio de gramática latina*, de Rafael Sixto Casado, el primer maestro de José Martí y director del colegio privado "San Anacleto", fue de gran utilidad en un primer acercamiento a la lengua latina. De la misma manera sus ediciones y traducciones de las fábulas de Fedro, las cartas de Cicerón, las *Odas* de Horacio y la *Epistula ad Pisonem*, la primera *Catilinaria* y el canto I de la *Eneida*, ponían de relieve el loable interés de Casado porque sus alumnos conocieran tan valiosos textos. Sin embargo, como reconoce el doctor Dihigo, el método de Casado estuvo marcado por su época y adolece

---

<sup>13</sup> Cf. MIGUEL, RAIMUNDO. *Gramática hispano-latina*. 14 ed. Madrid, 1875.

<sup>14</sup> Cf. DIHIGO, JUAN MIGUEL. *El movimiento lingüístico en Cuba*. La Habana, Impr. El Siglo XX, 1916. p. 23.

de las mismas limitaciones en el enfoque científico y en apelar a un conocimiento de orden memorístico.<sup>15</sup>

Otras gramáticas de autores cubanos, como las de Navarro y Febles, la de Mateo Fiol y las *Lecciones de latín* del doctor Pulgarón, son exponentes del dominio alcanzado en el conocimiento de la lengua del Lacio, su difusión y del valor que se le atribuía a su enseñanza.

Por otra parte, en cuanto a los estudios universitarios ya en la primera mitad del siglo muchos profesores y científicos se habían distinguido por su notable dominio del latín, entre los cuales cabría citar a Mateo de Acosta y Zenea, quien, dedicado al estudio del sánscrito, vertió obras escritas en esta lengua al latín; Manuel González del Valle, profesor de Lógica, Metafísica y Moral, que redactó en latín una lección inaugural e hizo de esta lengua la oficial de su cátedra; José Zacarías González del Valle, profesor de Física, autor de *Lecciones de Meteorología* y traductor de la *Eneida*; y Ángel J. Cowley, primer profesor de Toxicología, de quien se afirmaba que era el cubano que mejor hablaba latín, cuyos estudios sobre Cicerón, Virgilio y Tácito provocaban admiración y por cuya iniciativa se ofrecían en Medicina dos cursos dedicados especialmente al conocimiento de las etimologías; sin contar que el sabio naturalista Felipe Poey escribió en latín su *Enumeratio Fiscium Cubensium*.

Pero al iniciarse la segunda mitad se destacan por su labor no solo profesoral, sino como autores de textos, el doctor Antonio Franchi Alfaro, considerado por Dihigo como "el profesor más famoso que ha tenido la Universidad en su época pasada"<sup>16</sup> y el doctor Antonio María Tagle y Granados, quien realizó grandes esfuerzos por consolidar la enseñanza del griego. Franchi Alfaro publicó en 1849 un *Método teórico-práctico para aprender la lengua latina* y al año siguiente un *Diccionario griego español y viceversa*. Tagle, por su parte, publicó *Cuadros sinópticos compuestos para facilitar el estudio de la lengua griega* (1857) y *Lecciones de literatura latina* (1872) así como una traducción de la *Historia de la literatura romana*, de F. Ficker (1876). A favor de Franchi Alfaro puede recordarse una vez más el éxito obtenido en la Sorbona por su alumno el doctor

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>16</sup> DIHIGO, JUAN MIGUEL. "Los estudios clásicos en Cuba: griego y latín". *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*. (La Habana) vol. XXXVIII, 1928. p. 73.



Antonio Mestre, médico, traductor de Safo y colaborador de Felipe Poey en la formación de voces técnicas.<sup>17</sup>

Aunque, como hemos visto, los métodos de enseñanza de las lenguas clásicas al uso, tanto en las gramáticas de origen español recomendadas por el gobierno como en las propuestas cubanas, no distaban de aquel basado en la memoria que hiciera a Lord Byron aborrecer las fastidiosas lecciones y perder el gusto por las odas de Horacio,<sup>18</sup> se había dado un paso de avance, como advirtiera Domingo del Monte, al hacer las explicaciones en español, darle mayor importancia a la ejercitación y, sobre todo, al considerarlas como portadoras de una literatura y una cultura, subrayando los valores estéticos, éticos e intelectuales que estas últimas representaban.

A tal estimación respondían, al tiempo que colaboraban, las numerosas traducciones e imitaciones de autores del mundo clásico que por entonces se acometen y muchas de las cuales aparecen con relativa frecuencia publicadas en las revistas y publicaciones periódicas de la época, sin desdeñar los artículos que sobre asuntos grecolatinos también eran acogidos en las páginas de nuestra prensa colonial. A manera de ejemplo, en la *Revista de Cuba* podemos encontrar la traducción de Antonio Guiteras de fragmentos de la *Eneida* y las de Felipe Poey en relación con el episodio de Aristeo de las *Geólicas* y la de la *Égloga* primera; la *Revista de La Habana* acoge las traducciones de anacreónticas y de poemas de Safo debidas a Claudio J. Vermay, así como algunas versiones de Antonio Mestre; mientras que Pedro Santacilia publica también anacreónticas en la *Revista El artista* y Tirso de Arregui traduce a Homero en *El cesto de flores*.

Esta difusión de la literatura clásica a través de la publicación de traducciones realizadas por nuestros intelectuales, no puede desvincularse de los requerimientos escolares. Ya hemos advertido cómo los textos editados por Sixto Casado en este sentido estaban muy relacionados con sus afanes pedagógicos. Por su parte, Claudio Vermay, a quien junto con el políglota Enrique Lecerff se le reputaba como uno de los más profundos conocedores de la lengua griega, era profesor del colegio El Salvador, el cual aunaba sus esfuerzos docentes con

---

<sup>17</sup> Mestre sorprendió agradablemente a un profesor de la Sorbona, quien, para apreciar su cultura, le había dado a leer al joven una de las odas de Safo, en griego.

<sup>18</sup> Cf. BYRON, G. G. "Peregrinación de Childe Harold", IV, estrofas 75-76.

aquellos planteles privados que abrieran cátedra de griego desde el primer tercio de siglo en respuesta a la inquietud de la burguesía criolla de obtener una educación acorde con su posición.

También es de tenerse en cuenta que los poetas más traducidos e imitados, como Virgilio, Horacio, Anacreonte y Homero, eran estudiados en el Bachillerato y la mejor corroboración nos la proporciona el cuaderno núm. 2 de apuntes de José Martí, donde con distintas notas sobre sus estudios de griego, aparecen traducciones de fábulas y de pasajes de Hesíodo y de Homero, así como su versión de nueve anacreónticas que sorprenden por su excelencia. En el mismo cuaderno, en medio de anotaciones referidas a las disciplinas de Filosofía y Letras que por entonces cursaba, aparece "2do. a Griego — Cabañero, Villar y Bel. — Anacreóntica",<sup>19</sup> lo que a nuestro juicio confirma la motivación estudiantil.

Sin embargo, como se procura demostrar en el artículo dedicado a esta cuestión,<sup>20</sup> las opiniones de Martí sobre Anacreonte, el cuidado y belleza de las traducciones, su propia conservación, son aspectos que indican el gusto e interés con que nuestro héroe nacional llevara a cabo esta labor de estudiante. También el hecho de que Enrique José Varona, con una edad semejante, publicara sus imitaciones y versiones de los poemas atribuidos a Anacreonte, redunda en la atracción que estos ejercían en los jóvenes cuyos estudios obligaban a trabar contacto con la literatura clásica; inclinación confirmada por la elección que suponen las traducciones difundidas en las revistas y por el recuento de autores clásicos expresamente mencionados o aludidos en su obra por el propio Casal.<sup>21</sup> El mismo Vermay atestigua, al presentar sus versiones, que las mismas obedecían a su deseo de compartir con los lectores el placer experimentado por él ante la belleza de estos textos.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> MARTÍ JOSÉ. *Obras completas*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1965. t. 21, p. 74.

<sup>20</sup> MIRANDA, ELINA. "Una traducción moderna de Anacreonte". (En proceso de edición.)

<sup>21</sup> Cf. MIRANDA, ELINA Y AMAURY CARBÓN. "Referencias clásicas en Julián del Casal". *Revista de Literatura Cubana*. (La Habana) núm. 5 (en proceso de edición).

<sup>22</sup> Claudio Vermay en la presentación de su traducción de un poema de Safo (*Revista de la Habana*. (La Habana) 2a. Serie, t. 1: 50; octubre-diciembre 1856) afirma: "Aunque esta traducción no tiene otro mérito que la de ser literal, creemos todavía que bastará para poder adivinar las bellezas del original (...) Solo este deseo (...) pudo habernos infundido el atrevimiento de intentar traducir a Safo.



Fuera de las aulas estas inquietudes prosperaban entre los jóvenes con propensiones intelectuales y artísticas. Ramón Meza nos cuenta cómo al acabar el Bachillerato él y sus amigos —Manuel de la Cruz, Aurelio Mitjans, Enrique Hernández Miyares, Julián del Casal— se entregaron febrilmente a la lectura: “tributamos, por segunda o tercera vez los grandes honores, la admiración profunda que se merecen los genios, Esquilo, Sófocles, Virgilio, Dante, Goethe, Petrarca, Milton y Shakespeare...”;<sup>23</sup> para más adelante recordar la atención y respeto con que Casal escuchaba a Ricardo del Monte cuando este exponía sus ideales estéticos:

Aquellas sanas lecciones, de media noche y hasta de madrugada, cuando todo ruido y movimiento había cesado en la redacción, en la imprenta y también en la calle, hicieron dirigir los vuelos del joven y ya desencantado poeta hacia lo antiguo, siempre fresco y puro parnaso helénico.<sup>23(bis)</sup>

Lejos está de nosotros el desconocer la influencia de los movimientos intelectuales y literarios que avivaban el interés por las grandes culturas de la Antigüedad, pues como apunta Fina García Marruz.<sup>24</sup>

Es verdad que no sólo en Cuba sino en toda la América y desde luego en Europa la poesía se amistó en el período neoclásico con lo más preceptivo de la antigüedad grecolatina, y Baco y Ceres rebautizados, alternaban con el Horacio del *beatus ille* y su elogio a la vida retirada y con el Virgilio amante de la agricultura, que ya cantó a guerreros y a pastores. Pero quizás la amistad de lo cubano con lo griego iba más allá de la Grecia romanizada del neoclásico y aun de la Grecia francesa que en toda la América revivieron los modernistas.

Más precisamente esta diferencia advertida por la poetisa y crítica, nos vuelve a nuestro punto de partida sobre la necesidad de una mejor comprensión de este aspecto en nuestras letras; reclamo que se torna mayor en la medida en que si bien

---

<sup>23</sup> MEZA, RAMÓN. “Julián del Casal”. *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*. (La Habana) (2): 107; septiembre, 1910.

<sup>23</sup> (bis) *Ibidem*, p. 118.

<sup>24</sup> GARCÍA MARRUZ, FINA. “Prólogo”. En: *Flor oculta de poesía cubana*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1978. p. 20.

belleza, armonía, gracia, vitalidad, son cualidades resaltadas por distintos autores al referirse a Grecia y Roma, el sentido conferido varía desde posiciones como la de Casal, para quien estas literaturas representan el ideal estético ya perdido y cuyo retorno solo puede presentir,<sup>25</sup> a aquella de acercamiento al pasado como medio de mayor reconocimiento del presente que hallamos en Martí.<sup>26</sup>

Disímiles podrán ser los puntos de vista y las reacciones ante las distintas influencias, pero si hay algo común a todos, es que estos jóvenes habaneros parten de una formación clásica que, a pesar de sus limitaciones, les permite apropiarse de motivos del mundo grecorromano a manera de vehículo de su propia expresión, puesto que, indudablemente, la tradición clásica se enriquece a través de las sucesivas interpretaciones hechas en momentos diferentes, pero el modo en que cada creador y cada época la hacen suya solo se explica por las propias circunstancias.

Casal, cuyos expedientes y experiencia estudiantil nos han servido de modelo e ilustración en esta indagación sobre la formación clásica de un habanero de la segunda mitad del XIX, no se muestra en su obra, ni creo le interesaría, como un estudioso o profundo conocedor de los clásicos, pero por su educación y por el mismo ambiente favorable a la antigüedad grecorromana presente en las letras cubanas, contaba con la preparación necesaria para hacer suyas en este sentido, corrientes europeas y asimilar motivos clásicos de tal modo que su Prometeo deviene expresión del propio poeta.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> En el artículo de Casal sobre Francisco Icaza exclama el poeta:

Ah! Cuando se encuentra, en el presente siglo, una república grandiosa, como la de México, donde la literatura se desarrolla a la sombra del olivo de la paz, el alma del artista se consuela, porque presiente que han de pasar pronto estos tiempos de inquietud continua y de apetitos desenfrenados, (...) que han de volver los días serenos, los días inolvidables de la Antigüedad, en que la Belleza era un culto, el Amor un sacerdocio y el Arte la más sublime de las religiones. (*Prosa*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979. t. I, p. 82.)

<sup>26</sup> Martí resume esta actitud cuando dice: "No desdeñamos lo antiguo porque acontece que lo antiguo refleja de modo perfecto lo presente, puesto que la vida, varía en forma, es perpetua en esencia, y en lo pasado se ve sin esa "bruma de familiaridad" o de preocupación que la nubla para los que vamos existiendo en ella." (*Op. cit.* t. XV, p. 385.)

<sup>27</sup> MIRANDA, ELINA. "Prometeo en Casal". *Universidad de La Habana*. (La Habana) núm. 217, mayo-agosto, 1982.



Así pues, la enseñanza de las lenguas y literaturas de Grecia y Roma en la segunda mitad de nuestro siglo XIX, con su tendencia neohumanista, adolecía de defectos que ya a finales de siglo personalidades como el doctor Dihigo, el doctor Aragón y otros profesores universitarios procuraron subsanar, según sus posibilidades, dentro del recinto en el cual laboraban, pero conoció un relativo auge y propició un acercamiento fructífero a estas literaturas, por siglos reputadas, por parte, al menos, de aquellos jóvenes que, de una forma y otra, tenían acceso a sus bondades.



# *Apuntes sobre la vida y obra del músico cubano Guillermo M. Tomás (1868-1933)\**

RAÚL MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

## *Nacimiento y formación musical de Guillermo M. Tomás*

En una hermosa casa de madera de dos plantas, con su puerta principal ancha y un gran patio con su tradicional pozo de agua fresca, situada según una descripción de la época en el barrio Marsillan a la salida de la carretera de Caonao en la ciudad de Cienfuegos —actual provincia del mismo nombre— nace el 10 de octubre de 1868 Guillermo Manuel Tomás Bouffartigue, el mismo que llegaría a ser una de las figuras más significativas de la historia de la música cubana. Por una feliz coincidencia nace el mismo día en que el patriota Carlos Manuel de Céspedes inicia, en el ingenio La Demajagua, La Guerra de los Diez Años en la parte oriental de nuestra isla.

Sus padres fueron los cienfuegueros Antonia Bouffartigue Dupalais y Tomás Tomás D'Clouet, este último, destacado pianista, compositor y director de orquesta.

A finales de 1868, la ciudad de Cienfuegos se consideraba una de las más importantes de Cuba por ser uno de los cuatro puertos de la isla para la exportación de azúcar. Por lo tanto, sus adinerados comerciantes estaban en acecho creando batallones de voluntarios que eran los llamados a defender sus riquezas y las de la madre patria. Estas razones motivaron que la vida en la colonia para todo aquel que tuviera alguna idea anticolonialista fuera cada día más difícil. En esta situación de zozobra se encontraba el maestro Tomás Tomás D'Clouet y no tardó mucho tiempo en verse acusado y perseguido por las autoridades españolas así como obligado ese mismo año de 1868 a marchar con su esposa y su recién nacido hijo a los Estados Unidos de Norteamérica, donde permaneció durante diez años.

---

\* El autor agradece la colaboración de los compañeros del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí.



Terminada la guerra con el Pacto del Zanjón, en 1878, y de regreso a la ciudad de Cienfuegos, Guillermo M. Tomás contaba con diez años de edad. Con la ingenuidad de sus ojos no se podía percatar de la atmósfera de frustración que reinaba como resultado de las promesas fallidas de reformas del régimen español.

En la ciudad de Cienfuegos Guillermo M. Tomás, ingresa como interno en el Colegio de Carlos Toledo donde termina la primera y segunda enseñanzas. A la edad de doce años, recibe de su padre las primeras lecciones de solfeo y teoría de la música, y se despiertan en el adolescente sus sensibles y hereditarias facultades musicales y artísticas.

En estos años llega a la ciudad el destacado pianista, compositor y director de orquesta español Sebastián Güel, y organiza una academia de música donde el joven estudiante se convierte en su alumno preferido. Algunos años después, continúa sus estudios con otro recién llegado a la villa, el también español Antonio La Rubia que gozaba de un merecido prestigio como músico mayor de la Banda de Música Isabel la Católica y más tarde como director de la Banda de Música del batallón de San Quintín.

Otro músico sobresaliente que hacía algún tiempo que se había integrado al movimiento musical de la localidad, después de sus grandes triunfos en Europa, Brasil y en casi toda la América, fue el flautista sagüero Ramón Solís (1854-1891). De inmediato el joven músico Guillermo M. Tomás comienza a recibir las primeras lecciones de este instrumento de forma sistemática. Existe una versión de que el maestro Solís estaba tan impresionado por la musicalidad y los rápidos progresos de su alumno, que en 1885 compone un *Dúo Concertante*, para flauta, para ser ejecutado por ambos.

Otro talentoso músico que influye de manera determinante sobre Guillermo M. Tomás es el pianista trinitario José Manuel Lico Jiménez (1851-1917) que había regresado a su ciudad natal en 1879 después de haber estado radicado desde 1867 en Alemania estudiando en los conservatorios de las ciudades de Hamburgo y Leipzig y en el de París. Con la presencia en la ciudad de Cienfuegos de estas dos figuras de relevantes instrumentistas que habían obtenido por su virtuosismo grandes triunfos en toda Europa y en la América, se llenaba el vacío que existía en el ambiente musical con nuevos conceptos estéticos musicales, en especial los que provenían de los países europeos. El precoz flautista no sólo recibe en forma de lecciones la técnica más depurada de estos dos pedagogos, sino

también gana la experiencia de montar y actuar junto a ellos infinidad de recitales, con lo que obtiene un aumento de su sensibilidad interpretativa, y una ligazón afectiva que duraría todo el resto de sus vidas. Con vasto provecho para su formación, durante todos estos años Guillermo Manuel recibe de su padre Tomás Tomás D'Clouet no sólo la disciplina de sus sólidos conocimientos musicales que le prepararía para su segura carrera musical y artística, sino también lo positivo de sus ideas patrióticas e independentistas. A los veinte años de edad, el joven músico, a pesar de su reconocido talento musical, no había podido lograr su sustento económico por medio de la música. Por estos años se ve precisado a laborar como empleado en distintos centros de trabajo en la ciudad de Cienfuegos, como en la Casa de Carlos Sans, apoderado de Sotero Escarza, con Dámaso Aja, y en la Casa de los Sres. Tomás Terry y Co. y también como corredor mercantil.

Por el mes de abril de 1889, Guillermo M. Tomás es mal mirado por las autoridades del régimen español y al igual que su padre durante la Guerra del 68 se ve forzado a marchar a los Estados Unidos de Norteamérica, residiendo en la ciudad de Brooklyn. A los pocos meses de su llegada a este país, contrae matrimonio con la soprano y también cienfueguera, Ana Aguado. El enlace se produce el 19 de mayo de 1890, y la pareja residirá en 217 Fifth Avenue, Brooklyn, New York. Desde ese momento los dos artistas se integran al movimiento revolucionario y musical de los emigrados cubanos de dicha ciudad.

En 1894, el maestro Guillermo M. Tomás con solo veintiséis años de edad se le consideraba un hombre de sólida formación musical y cultural. Por estos años inicia sus estudios de perfección en el Conservatorio de Música adscrito a la Universidad del Estado de New York, la misma que en 1911 le otorgaría el título de Doctor en Música. Conjuntamente, perfecciona el inglés y comienza a estudiar latín, francés, italiano y alemán, idiomas que llegaría a dominar.

En 1894, el maestro Guillermo M. Tomás es nombrado director artístico de la Orquesta Sinfónica de la Clionian Musical Society, de Brooklyn. Con dicha organización musical interviene como director en varios conciertos y de este modo tiene la oportunidad de ponerse en contacto con partituras realmente sinfónicas, especialmente de compositores representativos de la escuela alemana como Handel, Haydn, Mendelsohn, Beethoven, y Mozart. Asimismo, absorbe las tendencias musicales existentes en los Estados Unidos de Norteamérica de finales del siglo pasado que tenían también sus antecedentes



en los músicos alemanes refugiados en ese país durante la primera mitad del siglo XIX. Entre ellos, las del maestro Anton Seidl (1850-1898) de origen húngaro, y a su vez conocido como un destacado ayudante de Richard Wagner (1813-1883) durante una etapa de su vida en Alemania y en ese momento uno de sus grandes divulgadores en Norteamérica.

Cuando en 1895, este gran director inicia sus primeros ciclos de óperas wagnerianas en el Metropolitan de New York, el maestro Guillermo M. Tomás logra relacionarse íntimamente con el afamado maestro, quien le permitirá el estudio y análisis de sus valiosas acotaciones y partituras originales relacionadas con el héroe de Bayreuth. También entabla amistad y recibe reconocimientos de afamados críticos musicales norteamericanos como James Gibbens Huncker (1860-1921) y Henry T. Finch (1854-1926) de lo cual resultó que estos profesionales de la música reconocieron y divulgaron ampliamente la labor artística de los cubanos en el exilio, especialmente en la ciudad de New York. Por esta época constituye una novedad desde el escenario del Metropolitan Opera House, de New York, la puesta en escena de varias óperas de Richard Wagner cantadas en su idioma original y bajo la dirección de Walter Damrosch (1862-1950) (hijo). El público norteamericano pudo disfrutar de óperas como: *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* y *Sigfrido*. Con el tiempo se ha podido comprobar la gran influencia que ha tenido la música romántica del genial alemán en toda la carrera de Guillermo M. Tomás como compositor y director de orquesta.

### *El compositor*

En su formación como compositor es determinante la influencia ejercida por su padre Tomás D'Clouet (1820-1887) que había estudiado piano, armonía y composición con Charles Grober en los Estados Unidos de Norteamérica, y donde compone algunas obras, entre ellas un *Neptuno* (galop) para ser editado en 1844 en Filadelfia. Cuando regresa a Cienfuegos en 1845, se hace muy popular como pianista, director de orquesta y como autor de una danza titulada *Último recuerdo*, considerada como una de las preferidas entre la juventud bailadora de la época. De él han llegado hasta nuestros días infinidad de partituras originales, reducciones y versiones para piano, flauta y violín, selecciones orquestales y vocales de clásicos y franceses, alemanes o italianos como: Meyerbeer, Mozart y los creadores de la escuela operística italiana como Donizetti, Bellini, Mercadante, Rossini, Pacini y Verdi. Todas estas partituras

elaboradas por Tomás D'Clouet, le sirvieron a su hijo Guillermo Manuel posteriormente como modelo para sus primeros trabajos de instrumentación y después como compositor.

Con la presencia a finales del siglo XIX en la ciudad de Cienfuegos de los prestigiosos músicos españoles Sebastián Güel y Antonio La Rubia —compositores y directores de banda y orquesta— el joven Tomás conoce como intérprete la música lírica vocal y vernácula de los maestros españoles de la época, como Francisco Barbieri, Joaquín Castambido, Pascual Arriete, Enrique Campano, y Romes y Valverdi.

Otro factor determinante en la vida musical de Guillermo M. Tomás, fue la estancia en la Villa de Jagua desde 1879 al 1889, en que marcha nuevamente a Europa, del pianista y compositor cubano José Manuel *Lico* Jiménez (1851-1917) y la del flautista y también compositor Ramón Solís (1854-1891). Estos dos talentosos músicos de sólida formación europea, habían llenado el ambiente musical de la ciudad de las últimas tendencias musicales del viejo continente. Como es lógico, y por la relación profesional y humana que tuvo Tomás con estos dos músicos, es natural que el joven asimilara todos estos conceptos modernos, especialmente los del romanticismo alemán.

Cuando por motivos políticos se ve forzado en 1889 a marchar a los Estados Unidos de Norteamérica, se relaciona con músicos como Walter Damrosch (1862-1950), Theodore Thomas (1835-1909), Henry T. Finch (1854-1926), James Gibbens Hunker (1860-1921) y de Anton Seidl (1850-1898). Todos estos directores, compositores y críticos, influyen directamente o indirectamente sobre la futura carrera de compositor de Tomás. Su sensibilidad absorbe positivamente todo el marco de la música alemana-norteamericana muy ligada al modernismo romántico de Richard Wagner y que sería determinante en toda su carrera como compositor.

Por el mes de octubre de 1896, concibe Tomás en los Estados Unidos de Norteamérica su primera obra. En plena exaltación de la guerra de independencia cubana y con letra del poeta Francisco Sellén, compone el himno patriótico titulado *Canto de guerra*, para voz y piano. Dicha obra fue dedicada al Club Político Cubano Los Independientes en la ciudad de Brooklyn, en el cual fungía como director artístico y musical. Dicha obra tuvo mucho éxito entre los exiliados de la colonia cubana de New York así como en otros países de habla hispana, entre ellos en la República de Colombia donde también se publica el 31 de enero de 1898 en la revista *Continente Americano* de la ciudad de Bogotá.



El año 1899, constituye el verdadero inicio como compositor del maestro Tomás. Ese es el año en que funda la Banda de Música del Cuerpo de Policía de La Habana, después de su regreso [un año antes] de los Estados Unidos de Norteamérica.

Simultáneamente con la disposición de una agrupación musical de este tipo, comienzan a aparecer sus primeros títulos para ser interpretados por ésta, entre ellas: *Pasodoble Lacoste* (1899), *Serenata Cubana* (1900), *Un viaje a una plantación*, *Viaje a un ingenio* (1901), *Escenas Alpinas* (suite de 1902), *Souvenir de Buffalo* (1902) y *Cuba-Galicia* (1907). La mayoría de estas partituras, no se han podido localizar por lo que ha sido imposible hacer un estudio de ellas. Pero se deduce por sus títulos, costumbres de la época, así como por las críticas que han recibido, que se trataba de obras comprendidas dentro de los llamados aires nacionales descriptivos y con alguna pretensión. Aunque fueron muy gustados, carecieron de la verdadera rigidez de las grandes formas musicales. Cuando en 1901, la Banda de Música del Cuerpo de Policía viaja a la ciudad de Buffalo (E.U.A.), bajo la dirección de Tomás, todas estas obras obtuvieron un rotundo éxito tanto de público como de la crítica.

Su etapa de mayor maduración en la labor creativa se produce a partir de 1920 en que compone la suite *Impresiones de la infancia* (1920) (7 partes) donde se muestra dueño de la técnica de las formas clásicas y románticas wagnerianas, especialmente en las instrumentaciones para bandas que definirá todo su trabajo futuro como compositor. Como ejemplo de lo señalado tenemos su suite *Cuentas de mi rosario* (1921) (4 partes), *Hojas de mi breviario* (1922) (5 partes), *Rapsodia militar cubana* (6 partes) y *Escenas para un ballet imaginario* (5 partes), entre otras.

Sus obras para orquesta sinfónica tienen su inicio en 1908, época en que el maestro organiza en La Habana una orquesta sinfónica y a su vez compone el poema tonal *Leyenda* (1908), la *Suite Lírica* (1912) (4 partes), la *Suite*, para piano y orquesta (3 partes) y *Esbozo de mi tierra* (1925), para dos pianos. Es posible que estas dos últimas partituras conformen una misma obra aunque con diferentes versión y título. En su postludio final, el maestro utiliza elementos muy directos con una visión muy personal del clásico zapateo cubano. No puede dejarse de mencionar la significación del poema tonal *A Martí* (1930), no sólo por su valor musical y estético, sino por haber sido dedicado a nuestro Héroe Nacional.

En su extenso catálogo —alrededor de ochenta y cuatro títulos— aparece Tomás como cultivador de la música de cámara, entre la que figura una *Elegía* (1916) para solista y orquesta de cuerdas, *Solitude* (1925), para orquesta de cuerdas, y *Serenata romántica*, para violines, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete y piano.

Una de las fases más relevantes en la música vocal del maestro Guillermo M. Tomás se produce en el período de 1922 a 1928. En estos años compone alrededor de diecinueve *lieder* que son dentro del cancionero cubano, modelo de universalidad, creatividad, elaboración técnica y fineza. En cada una de estas obras para voz y piano, se muestra el autor en toda su sensibilidad creadora. Podemos citar algunas de ellas como las tituladas: *Yo quiero* (1924), *El pino y la palmera* (1928), *Tú tienes tus flores* (1928), todas con texto de Manuel Acuña, Enrique Heine y de Peón y Contrera, respectivamente.

Al igual que en toda su música, en la mayoría de estos *lieder* de Tomás, hay una influencia determinante de la música vocal romántica alemana a excepción de los titulados: *El pescador* (1924), con texto de J. de Espronceda, y *Yo soy ardiente, yo soy morena* (1924), con texto de Gustavo Adolfo Bécquer, en que predomina lo español.

El maestro Guillermo M. Tomás, cultivó tanto la música para piano como la teatral. De la primera podemos referirnos a su *Album idílico* (1928) (7 impresiones) y el *Parnassum cubense* (1931) (7 partes). En lo teatral, la música para la leyenda india *Sakuntala* (4 actos) basada en el drama de Kalidasa *El anillo fatal*, que es una adaptación literaria del propio Tomás. Sus últimos trabajos como compositor estarían dedicados a la música coral. De 1932, son sus *Dos cantilenas* (1-Las flores del señor; 2-Las campanas), para coro mixto, *Lágrimas* (1932), también para coro mixto y texto de Manuel Acuña.

### *El músico en la emigración*

Desde 1847 a 1862, todos los acontecimientos musicales y festivos que se producen en la colonia se efectúan generalmente en los pequeños teatros de las sociedades El Recreo y el Liceo Artístico y Literario de la ciudad de Cienfuegos. Con la unión de ambas en 1851 surge la Sociedad Filarmónica de esta ciudad. La fundación de una academia de música en el seno de la misma y la oficialización de la orquesta que Tomás D'Clouet había organizado unos años antes, dio como resultado que las actividades musicales adquirieran en la Villa de Jagua un nivel de seriedad y continuidad. De ese modo fue hasta que,



por desavenencias entre Tomás D'Clouet y la nueva directiva, es nombrado el español Manuel Ubeda, con el propósito de organizar una nueva orquesta, pero esta vez no obtiene los éxitos alcanzados por la dirigida por Tomás D'Clouet.

Desde épocas muy tempranas visitan la ciudad de Cienfuegos algunos artistas extranjeros como en la ocasión en que ofrece una velada musical el pianista español Eusebio Aspiazu, quien se presenta en El Liceo el primero de julio de 1847 con éxito notable. Estas actividades no solo se producen en instituciones culturales, sino también en casas particulares como la efectuada en 1851 en la residencia de la Señora Josefa D'Clouet —madre de Tomás Tomás—, la cual se organiza en forma de asalto en casa del gobernador y donde Tomás D'Clouet y sus hermanos Antonio, Ricardo y Santiago ejecutan hermosamente varias danzas y otros bailes de cuadros.

La etapa entre 1850 y 1860, parece ser de grandes obras para el beneficio público en la Villa de Jagua. Por esta época se inicia la restauración de La Plaza de Armas, la construcción de un hospital para los pobres y la de un teatro, que fue inaugurado el 12 de abril de 1860 con la presentación en su escenario de la poetisa camagüeyana Gertrudis Gómez de Avellaneda. Desde ese momento se inicia en la ciudad de Cienfuegos, con los Martínez Casado a la cabeza, todo un movimiento del arte teatral que duraría hasta nuestro siglo.

Uno de los artistas que más cooperó para que todas estas obras públicas se hicieran realidad, fue Tomás D'Clouet al frente de su orquesta. Aparte de sus conciertos en el escenario de los filarmónicos, organizaba otros con fines recaudativos en bailes populares.

A mediados de la década del sesenta, debido al descontento que existía entre los cienfuegueros por sus ideas independentistas y la corrupción política y administrativa española que daría como resultado la Guerra de los 10 años, se notaba entre la población en general un retraimiento en las actividades culturales y recreativas. A excepción de las retretas ofrecidas en la Plaza de Armas por la Banda de Música del Cuerpo de Bomberos, no se tienen noticias de otras actividades musicales, y mucho menos de la orquesta de los filarmónicos que organizara el maestro Manuel Ubeda años atrás. No será hasta terminada la contienda que se produce de nuevo un florecimiento musical en la ciudad encabezado por profesionales como José Manuel Lico Jiménez, (pianista), Ramón Solís (flautista), Sebastián Güel (director) y Antonio la Rubia (director) y un grupo de buenos aficionados al piano y al canto como Enri-

queta y Amparo Muñiz, Amparo Tellería, Rosa Leblanc, Luis C. García, Ricardo Ruiz, Enriqueta Muzaurrieta, Juan Jiménez, Enrique Bardos, Carlos Sans, Antonio Pozos, Roberto Opisso, Ricardo Jiménez, y Ana Aguado y el talentoso flautista Guillermo M. Tomás. Según referencias y críticas de la época, desde los primeros años de este intérprete como flautista se caracterizó por su bello sonido, la habilidad técnica para los arpeggios y por sus ejecuciones impregnadas de gran expresión y sentimiento. A los catorce años de edad, hace su primera presentación en el escenario de la Sociedad El Artesano, de la ciudad de Cienfuegos. En esta función efectuada el 18 de octubre de 1886, interpreta la parte solista del trío *La Montañesa*. El resto de los músicos lo fueron, el violinista José I. Andreu y en el piano la también cantante Ana Aguado, la misma que sería más tarde su esposa y una de las mujeres que más influyó positivamente en su futura carrera musical.

En 1888 se producen en los salones del Liceo y del Artesano entre otras funciones, un beneficio el 9 de febrero dedicado al pianista trinitario *Lico* Jiménez, y en la noche del 17 de marzo el estreno del juguete cómico, *Las espinas de una rosa*, con música de Sebastián Güel y versos en prosa del también español Enrique Edo y Llop. Asimismo, canta el 15 de abril la soprano italiana Virginia Fiorellini. Por esa época se iba apreciando en el ambiente cultural y político de la ciudad de Cienfuegos una atmósfera de mediocridad y mal gusto, salvado quizás en parte por las actuaciones de los pocos talentos que aún quedaban en la colonia, como los casos de la soprano Ana Aguado, el pianista *Lico* Jiménez y los flautistas Ramón Solís y Guillermo M. Tomás. Este último, obligado por el régimen español, en virtud de sus ideas anticolonialistas, marcha en 1889 rumbo a los Estados Unidos de Norteamérica permaneciendo en ese país durante nueve años. A su llegada a New York, Tomás se afilia de inmediato al Club Político Cubano los Independientes, de Brooklyn y a su vez se incorpora al movimiento de artistas profesionales y aficionados en el exilio encabezado por el maestro de canto y pianista camagüeyano Emilio Agramonte (1844-1918) en el cual se distinguirían los violinistas Pastor Peñalver, Pedro Salazar, Carlos Hasselbrinck, Fermín Valdés, y los pianistas Miguel Castellanos, Isabel Caballero, Josias Arias, y por último el notable pianista y organista santiaguero Rafael Navarro.

Aparte de su labor profesional, estos músicos cubanos se destacarían por su labor patriótica, ya que la mayor actividad estaba centralizada en los clubes revolucionarios que existían



en New York, los que organizaban veladas musicales y patrióticas con el fin de recaudar fondos y con ellos ayudar la causa independentista cubana.

La primera presentación artística del maestro Guillermo M. Tomás en la ciudad de New York se efectúa el lunes 16 de junio de 1890 en el escenario del Hardman Hall de la calle 19 y 5ta. Ave. con un programa a base de compositores cubanos como José *Lico* Jiménez y Laureano Fuentes Matons. Dicha actividad patriótica y cultural, fue auspiciada por Los Independientes y organizada nada menos que por José Martí. A continuación reproducimos una carta enviada por nuestro Héroe Nacional a Ana Aguado como muestra anticipada de la participación de los mismos en dicha función:

New York. Junio 7th/90

Sra. Ana Aguado de Tomás

Distinguida Sra. y amiga:

Aprovecho con gusto la ocasión de comunicarle que la Comisión de la fiesta del Club, le remite aparte siete papeletas, para darle muestra anticipada del agradecimiento fraternal con que mis compañeros y yo estimamos la benevolencia con que se presta Ud. a ayudar, con la fama de su nombre y el encanto de su voz, a la fiesta de que va a ser Ud. el principal ornamento. Los tiempos turbios de nuestra tierra necesitan de estos consuelos. Para disponerse a morir es necesario oír antes la voz de una mujer.

Lo muy atareado de mi vida, y el temor de parecerle intruso, han sido causa de que no fuese en persona, como me lo manda mi sincero afecto, a agradecer a Ud. y a su esposo el servicio que nos presta, y es a mis ojos mucho mayor por lo espontáneo. Pero tendré a la primera ocasión especial placer en estrechar la mano del Sr. Tomás, y ponerme a los pies de nuestra noble y admirada artista.

De Ud. afmo; y respetuoso servidor.

José Martí

Esta velada musical y patriótica no solo resultó una noche de éxito para Ana Aguado, sino también para el pianista Rafael Navarro y para Guillermo M. Tomás que además de interpretar la flauta realizó toda la dirección musical del concierto.

A partir de ese momento, se inicia para Tomás y Ana una etapa de intenso trabajo patriótico y musical. En el caso del

maestro Tomás, aparte de su labor musical, trabaja como corresponsal mercantil en distintas casas comerciales de cubanos en la colonia y en 1894 es director artístico de la Clionian Musical Society. Asimismo, Ana había sido nombrada desde 1893 soprano solista en la iglesia Francisco Javier, Brooklyn.

En una crítica aparecida el lunes 21 de octubre de 1895 desde las páginas del periódico *El Porvenir* de New York, se elogia el excelente trabajo musical desplegado por el maestro Tomás por las interpretaciones en la flauta y la dirección musical de las versiones para piano, flauta y dos violines de selecciones de distintas arias de óperas cómicas y el éxito que había tenido entre el público asistente. Dicha función se había ofrecido el día 8 en el escenario del Atheneum, de Brooklyn.

Ese mismo éxito se repite unos meses después en una función efectuada el 21 de diciembre en The Berkeley Lyceum, de Brooklyn y organizada por Los Independientes y bajo la dirección general de Tomás. Esa noche se llevaron a escena tres pequeñas zarzuelas cómicas en un acto tituladas: *Don Sisenando* (Vizcaíno-Oudrid), *Niña Pancha* (Gil-Valverde) y *Tragarse la píldora* (Jackson-Voyán-Nieto). Fue una noche de grandes triunfos para todos los intérpretes y en especial para el *Cuarteto* acompañante integrado por piano, flauta y dos violines y bajo la dirección del maestro Guillermo M. Tomás. De su actuación catalogada como brillante se haría eco el periódico *Patria*, del 28 de diciembre de 1895 en que aparece textualmente la siguiente reseña con relación a la participación del maestro Tomás:

(...) Y ahora dos palabras para terminar. Anda por New York un joven cuya modestia oculta todo lo que vale. Cualquiera le tomaría por uno de los tantos aficionados y yo que le conozco personalmente y que sé de su procedencia y de los serios y profundos estudios que ha hecho del arte de Mozart y de Wagner, valiéndome de la inmunidad del seudónimo que me conservará su valiosa amistad me complazco en presentarlo a nuestra colonia como Director y pulidor de la hermosa función del 21. Se llama Guillermo Tomás.

Vorrana

Por estos años el movimiento de los exiliados artistas cubanos que trabajaban a beneficio de la causa revolucionaria cubana era tan poderosa y sus actividades lograban tanta trascendencia, que a muchas de las más importantes personalidades que residían en la ciudad de New York no les fueron ajenas



y ayudaron mostrándose partidarios de la gesta independentista cubana. Entre estas grandes figuras se encontraba el director de orquesta alemán Anton Seidl (1850-1898), que por esta época era el director titular del Metropolitan Opera House, de New York. Por estos años, el distinguido maestro organiza varias veladas musicales a beneficio de los heridos del ejército cubano. Una de estas funciones se produce el 28 de julio de 1896 en el Music Hall, de Brighton Beach, con el siguiente programa:

- 1- *Himno Nacional Cubano*
- 2- *Marcha Tannhauser*, de Wagner
- 3- *Cuban Dance*, de R. Hoffman (Orquestación de Rielzel)
- 4- *Speech and Cuban Hymn* (arreglo de Herbert)
- 5- *La Gallina* (danza), de Gottschalk
- 6- *Overtura II Guarani*, de Gómez (Orquestación de Seidl)

En la segunda parte de dicha velada, el tenor norteamericano Albert G. Thuer interpretó un grupo de canciones americanas. En toda la función actuó como solista y acompañante la orquesta del Metropolitan Opera House, de New York, bajo la batuta del propio maestro Anton Seidl.

En medio de las noticias alentadoras venidas desde Cuba que anunciaban una cercana victoria mambisa, y otras dolorosas, como la de la caída el 7 de diciembre de 1896 del General Antonio Maceo y la gran alegría producida por el nacimiento de su hijo Eduardo, fruto de su unión con la soprano Ana Aguado, el trabajo del maestro Tomás no decae con la contribución de su labor musical a la derrota definitiva del gobierno colonial en nuestra patria. Con ese propósito participa en el Berkeley Lyceum, de la calle 44, en una velada organizada por la Sociedad de Literatura Hispano Americana efectuada el sábado 12 de diciembre de 1896; allí el maestro Tomás se presenta en su calidad de flautista y director de una orquesta de cámara compuesta por flauta (Tomás), violín (Pedro Salazar), violoncello (Leotino Gaitner), piano (Yara Fuentes) o (Isabel Caballero) y armonium (Rafael Navarro).

El programa estaría confeccionado de la siguiente manera: la *Serenata*, de Ch. M. Widor, trío *La Montañesa*, de Triebert (piano, violín y flauta), y *Rienzi*, de Wagner. En esta última obra la parte vocal la interpretó con el éxito de siempre la soprano Ana Aguado.

En los primeros meses de 1898, la guerra contra España estaba prácticamente a punto de concluir. Ya por esta época, muchos de los cubanos que habían hecho su contribución desde el exterior, hacían sus preparativos para el regreso a la patria, entre ellos se encontraba el maestro Guillermo M. Tomás y familia, que al fin logran su anhelado propósito el 30 de septiembre de este año y embarcan desde el puerto de New York rumbo a La Habana. El cronista musical Serafín Ramírez, desde las páginas del periódico *Diario de la Marina*, anuncia con días de anterioridad la llegada de los conocidos artistas con las siguientes palabras:

Sean bienvenidos.

Ayer han debido embarcar en Nueva York con rumbo a esta capital, el Sr. D. Guillermo Tomás y su esposa señora Ana Aguado, hijos de Cienfuegos, profesores de música que en su larga residencia en aquella ciudad han gozado de una envidiable reputación.

El primero es a más de músico, hombre de conocimientos literarios poco comunes. Es melómano de buena ley, quiero decir, un melómano instruido, de exquisito gusto y pasión artística, cuyos trabajos de crítica musical han sido muy apreciados en un país, como los Estados Unidos, en que la música tiene generalmente una redacción especial.

A su llegada, piensan estos artistas establecer aquí una Academia de Música, de cuyos brillantes resultados no es posible dudar (...). Quedan presentados al pequeño mundo musical de La Habana, reciban mi bienvenida, y quiera Dios que sus nobles propósitos alcancen apoyo y aceptación.

Serafín Ramírez

*Diario de la Marina*, octubre  
1ro. de 1898.

### *De nuevo en la patria*

Después de permanecer durante nueve años en calidad de exiliados en los Estados Unidos de Norteamérica, el maestro Guillermo M. Tomás, su esposa Ana Aguado y su pequeño hijo Eduardo, regresan a mediados del mes de octubre a Cuba. En la ciudad de La Habana, residen en una casa situada en la Calzada de Reina núm. 120, entre Gervasio y Escobar.

Con la confrontación de los primeros y alborozados meses de la llegada, y la triste realidad ofrecida por la primera inter-



vención norteamericana, unido al estado de devastación económica y social en que se encontraba el país después de terminada la guerra contra España, en la mente del maestro Tomás y en muchos cubanos aparecen los primeros síntomas de inconformidad y una sensación de desconfianza. Todos los planes acariciados durante todos estos años, como el de organizar un Instituto Vocal en la ciudad de La Habana basado en las experiencias adquiridas en la Escuela de Opera y Oratorio, que dirigía el maestro Emilio Agramonte en la ciudad de New York, no pasaría de ser un frustrado intento. Los motivos de su corta existencia pudieron ser tanto lo ambicioso de sus planes de estudios como la variedad de sus asignaturas (solfeo, teoría, vocalización, canto llano, historia de la música y religiosa, estilo, repertorio e interpretación y filosofía) lo que se oponía a la pobreza musical y espiritual de ese momento.

Cuando el pianista y compositor Hubert de Blanck (1856-1932), también de regreso por esta época, reabre por el mes de enero de 1899, su Conservatorio Nacional, tanto Tomás como Ana Aguado son llamados por el notable pedagogo para integrar el claustro de profesores de este prestigioso centro de estudio. Paralelamente, Tomás es nombrado corresponsal artístico en La Habana del periódico *Courier*, de New York.

Otra de las anheladas aspiraciones del maestro Tomás fue la de poder contar en Cuba con una agrupación musical sinfónica integrada en lo fundamental por músicos cubanos. Después de aprobadas las primeras gestiones por las autoridades de la época, la estricta selección de los futuros integrantes y la adquisición de todo el instrumental musical en los almacenes de la casa Anselmo López, al fin el maestro Tomás y los cuarenta y seis músicos de la Banda de Música Municipal del Cuerpo de Policía de La Habana, logran reunirse el 15 de agosto de 1899 para efectuar el primer ensayo en los locales del desaparecido Cuartel de la Punta. Diecisiete días después y bajo la certera dirección de Guillermo M. Tomás y ante una muchedumbre de habaneros, la banda se presenta un primero de septiembre de ese mismo año en el Parque Central de la ciudad de La Habana. Desde los primeros momentos, el maestro Tomás contó con la ayuda, en la Sub-dirección, del compositor Agustín Martín Muller (1867-1929) a quien como a él, se le considera otro de los grandes iniciadores del sinfonismo en Cuba.

Una de las primeras dificultades que se le presentaría a la banda de sus inicios, era la carencia de un repertorio que se ajustara a su formato tanto de compositores nacionales como

universales. La gran mayoría de las obras de los grandes maestros estaba concebida para orquestas sinfónicas y otras agrupaciones. Ante este obstáculo, el maestro Tomás se daría a la tarea de realizar transcripciones, instrumentaciones y versiones partiendo de las partituras originales de música vocal e instrumental, no solo de los llamados clásicos y románticos, sino también de los modernos de principio de siglo. Todo esto dio como resultado que los habaneros amantes de la música asiduos a las retretas que se efectuaban en el Parque Central y en la Glorieta del Malecón cada día aumentarían su gusto musical con las partituras contemporáneas de Claude Debussy, Raoul Laparra, Jules E. F. Massenet, Juliette Falville, Famie Dillon, Luisa Casagenas, Arrigo Boito, Samuel Colorigde— Taylor, Edward, Margarit Rullwin Lang, Mary Knight Wood, Mariz Camichel, Edward Mac Dowell, Isaac Albéniz y Enrique Granados.

Paralelamente con esta labor de divulgación musical, la de compositor y de musicógrafo, el trabajo de Tomás como adaptador de partituras orquestales con destino a las bandas es quizás uno de los más significativos en su carrera como músico.

Ya en 1901, la labor de la Banda de Policía Municipal de La Habana se consideraba tan meritoria bajo la dirección de Guillermo M. Tomás, que es enviada para actuar a los Estados Unidos de Norteamérica en representación de nuestro país en la *Exposición Panamericana*, que se celebraría en la ciudad de Buffalo. Con ese propósito, salen el 15 de junio de ese año los cincuenta y ocho músicos desde el Muelle de Caballería en el vapor *Morro Castle* rumbo al puerto de New York donde luego son transportados en ferrocarril a la ciudad de Buffalo. En esta ciudad se hospedan el martes 19 de junio en el Massachusetts Hotel y allí efectúan los primeros ensayos. Ocho días más tarde, hacen su primera presentación con un concierto a base de obras de compositores italianos y de cubanos obteniendo éxitos especialmente con los aires nacionales como *La gracia de nuestra tierra*, de Roig, el *Danzón cubano*, de Landa y el *Canto cubano*, de N. N. Este triunfo primero de la banda y de su director en tierra norteamericana, fue reflejado en periódicos locales como *The Buffalo Express*, *The Buffalo Comercial* y *The Buffalo Courier*.

Con esta sola presentación el maestro Tomás y la banda se ganaron el derecho a actuar en el programa oficial dentro del marco del evento el día 4 de julio con las cinco mejores bandas invitadas entre ellas la *Sousa's Band*, bajo la dirección de



John Philip Sousa y la Primera Banda de Artillería de la República de México, conducida por el maestro Ricardo Pacheco.

En este concierto bajo la dirección de Tomás, el maestro obtendría dobles logros, como director y por sus partituras entre ellas la titulada *Un viaje a una plantación cubana* (el Barracón de los negros, Serenata, La tormenta y El regreso), de gran impacto por su cubanía entre los concurrentes a la velada. Esta no será la única oportunidad en que el maestro Tomás dará a conocer su obra como creador, días más tarde y en primera audición, pone a la consideración del público asistente otro ejemplo de su música nacionalista y descriptiva con su partitura *Un viaje a un ingenio cubano*, que también causaría gran aceptación entre los buenos aficionados asistentes a la exposición.

El 6 de agosto de 1901, y dentro de la programación oficial del evento el maestro Tomás y sus músicos comienzan un ciclo de seis conciertos dedicados a los compositores más representativos de Cuba, Italia, Francia, Alemania, Puerto Rico y México. En el primero de ellos dedicado a la música cubana seleccionó el siguiente programa:

East Esplanade Band Stand

8to 10 p.m.

Havana Municipal Police Band

Capt. Guillermo M. Tomás, conductor

Cuban Night

- 1- March Lacoste (Tomás)
- 2- Cuba (mosaic) (Anckermann)
- 3- Novelita (tropical) (Marín Varona)
- 4- Two Cuban Dances (Valenzuela)
- 5- A trip to a plantation (Tomás)
- Intermission, 10 minuts
- 6- Hymn to Cuba (Cervantes)
- 7- Slave's song (Espadero)
- 8- Cuba Zapateo (N. N.)
- 9- Cuba Danzón (Landa)
- 10- March Reds and Blues (Mauri)

Desde las primeras presentaciones, la banda cubana no solo ganó el respeto y la admiración del público popular norteamericano, sino también de los críticos más exigentes como en los casos del director y compositor John Philip Sousa, la organista Annie Post, los pianistas y críticos musicales Mari F. M. Connell, Elliot C. Dougal, y Mary M. Howard, que desde las páginas de publicaciones como *Express*, *Enquirer*, *Commer-*

*cial, Morning News, Review*, todos del estado de Buffalo, se hicieron eco de los primeros triunfos alcanzados por los músicos cubanos.

A continuación reseñamos algunos fragmentos de estas críticas:

(...) El mérito de cada uno de los individuos que forman parte de esta Banda, su exquisito primor en la emisión de los sonidos, y como complemento al buen gusto y la genuina maestría de su director, contribuyen para producir un conjunto que verdaderamente sorprende, que nos hace recordar, por la variedad de sus efectos y sus exquisitos detalles, la ejecución brillante y característica de la afamada orquesta de Seidl. La clase de música que escoge, que tan alta está sobre el nivel de la que acostumbran darnos nuestras propias bandas, es una revelación que no puede menos de realzar el concepto que tenemos de la inteligencia y cultura del público de La Habana, y nos comunica aliento para pensar en la posible creación de un repertorio musical más elevado entre nosotros. (...)

Elliot C. M' Dougal

*Buffalo Express*, agosto  
30 de 1901

Conmovedora despedida de la Banda cubana.

La partida de los populares músicos da lugar a una extraordinaria manifestación.

Del todo inusitado para Buffalo, fue la manifestación que se efectuó anoche con motivo del concierto de despedida, en el Templo de la Música, de la Banda de la Policía Municipal de La Habana, dirigida por el Capitán Tomás. El programa de despedida se componía de piezas selectas de maestros franceses, alemanes, españoles, italianos y cubanos, escogidas con ese buen gusto que ha caracterizado los programas del Capitán Tomás en toda la temporada Pan-Americana. Durante sus conciertos los sesenta hombres de la Banda han observado la costumbre de permanecer de pie, en triple semicírculo; enhiestos e impasibles como estatuas, percibiéndose solamente el movimiento indispensable para el funcionamiento de los instrumentos. Cuanto a la ejecución, esta ha sido durante la temporada, causa de incesante asombro y de entusiasta admiración de todos.



Relativamente, poco tiempo cuenta de organizada esta Banda, pero los resultados obtenidos constituyen una prueba de la actitud artística, de la escrupulosa exigencia, del elevado nivel, de la ambición y de la consagración a su arte que distinguen a su director el Capitán Tomás. Con propiedad puede decirse que la Banda toca como un solo hombre. Existe en ella una notable uniformidad; una seguridad perfecta, y una obediencia a la batuta del Director Capitán Tomás en los detalles más insignificantes, que pasan al oyente. Puede considerarse dichosa la banda con tal Director. Hombre de temperamento intensamente nervioso, es todo un músico por instinto y por educación. Sus interpretaciones se distinguen por una sutil penetración de las ideas del compositor, infiltrando en ellas el efecto magnífico que a sus músicos domina y que a su auditorio encanta. Son perfectamente admirables sus *crescendos* y *diminuendos*. Ayer, después de cada número, el auditorio le prodigó aplausos de entusiasmo, y una parte del "Viaje a un ingenio cubano", del Capitán Tomás, tuvo que ser repetida. (...)

*The Buffalo Evening News,*  
Agosto 31 de 1901

Durante los dos meses de estancia en este país y las sesenta presentaciones ofrecidas los músicos cubanos recibieron diferentes premios y distinciones: Medalla del Condado de Roxbury, la Medalla de los Cleveland Grey (Ohio), y un Sable, como símbolo de superioridad otorgado por la Comisión de Costa Rica.

El primero de septiembre de 1901, satisfechos de la labor realizada parten de regreso para Cuba los miembros de la Banda de Policía y su talentoso director Guillermo M. Tomás.

El cese de la ocupación norteamericana y el surgimiento el 20 de mayo de 1902 de la República mediatizada, no significarían el comienzo en nuestro país de un período de dignidad plena para los cubanos. En esta atmósfera de politiquería criolla y de penetración norteamericana en la cual muchos buenos cubanos llegaron a corromperse, el músico Tomás logró ocuparse de las causas nobles. El 9 de julio de ese mismo año y siendo Alcalde Municipal de la ciudad de La Habana Juan Ramón O'Farrill, por su prestigio reconocido deja de ser un organismo militar y pasa a ser Banda de Música Municipal. Junto a Guillermo M. Tomás, que sigue al frente de la direc-

ción general, es llamado para ocupar la sub-dirección el músico cubano Modesto Fraga Guash (1861-1932), quien desde ese momento compartirá esta plaza con la de flauta solista que venía desempeñando desde la fundación de la banda.

El 2 de octubre de 1903, el maestro Tomás y los profesores de la banda con visión de futuro, crean adjunto a este organismo, una academia de música destinada a niños con pocos recursos económicos. En el seno de la misma como parte de la formación académica, y entre los alumnos de mayor nivel musical, era obligatorio hacer práctica de atril en una pequeña banda dirigida por el propio maestro Tomás. Con el tiempo, muchos de estos jóvenes músicos se irían integrando no solo a la Banda Municipal, sino también a otras agrupaciones musicales. Esta academia a través de los años llegaría a ser el Conservatorio Municipal, en la actualidad Conservatorio Amadeo Roldán.

Es considerable señalar que a los escasos cuatro años de fundada, la banda ya disponía de un extenso repertorio de más de trescientas obras de compositores de diferentes épocas y tendencias musicales, tanto de cubanos como de universales.

A partir del año 1904, comienza para el maestro Tomás y los profesores de la banda una etapa de intensa actividad musical.

El primero de abril se efectúa un concierto de música sacra en la Glorieta del Malecón, en esa ocasión, y con un coro integrado por algunos miembros de la banda, se interpreta el Credo de la misa Santa Cecilia, del francés Charles F. Gounod, con notable éxito.

Un año más tarde, y por el mes de septiembre, da inicio a sus famosos conciertos denominados *Las grandes etapas del arte musical* (1905), *La música lírica-dramática de Richard Wagner* (1907), *los Grandes poetas tonales* (1908), *Ocho grandes conciertos de vulgarización* (1912), y *Fases del género sinfónico* (1917).

Todos estos conciertos fueron efectuados en el Teatro Nacional (hoy García Lorca) y más tarde repetidos íntegramente o parcialmente en la Glorieta del Malecón de la terraza del Castillo de la Punta para el público popular asistente a las retretas que efectuaba semanalmente la banda. Por primera vez en nuestro país, el maestro Tomás inicia sus conciertos con la publicación de notas musicales explicativas sobre compositores y análisis musicográficos de las obras ejecutadas. En algunas de esas veladas musicales, además de la banda, el maestro organiza una Orquesta Sinfónica, de la cual hablare-



mos posteriormente. El resultado de estos conciertos didácticos fue que por primera vez sonaron partituras en nuestro país que eran desconocidas, de compositores antiguos y modernos pertenecientes a países como Alemania, Inglaterra, Escandinavia, Suiza, Bélgica, Hungría, Dinamarca, Finlandia, Suecia, Noruega, Rusia, Francia, Italia, España, Estados Unidos de Norteamérica y Cuba. Los nombres y algunas de las mejores composiciones de Bach, César Frank, Rimsky-Korsakof, D'Indy, Gluck, Weber, Liszt, Grieg, Berlioz, Goldmark, Hugo Wolf, Mahler, Charpentier, Dukas, Leoncavallo, Dvorak, Kaldy, Chaikovski, Rachmaninoff, Pedrell, Albéniz, Granados, Scott, Coloridge, Taylor, Chadwick, Mac Dowell, Pastor, Cervantes, Blanck y *Lico* Jiménez, a partir de estos conciertos, ya no serían tan desconocidos entre los buenos aficionados a la música en la ciudad de La Habana.

Para el país, estos años fueron de grandes agitaciones políticas, motivadas entre otros hechos por el de la salida como presidente del entreguista Tomás Estrada Palma y una segunda intervención norteamericana en nuestra isla.

El 26 de diciembre de 1908, el maestro Tomás organiza y presenta en el Teatro Nacional (hoy García Lorca) una pequeña orquesta sinfónica integrada por algunos miembros de la Banda Municipal y una selección de los músicos más destacados residentes en la ciudad de La Habana. En este programa sinfónico en el que también actuaría la soprano Ana Aguado, se interpretaron obras vocales e instrumentales de Schubert, Mozart, Beethoven, Chaikovski, Padereski, Moszkowky. En esta ocasión el maestro Tomás no dejaría pasar la oportunidad de dar a conocer su poema tonal *Leyenda*. Quizás una de sus primeras obras compuestas para este tipo de agrupación musical.

Dos años más tarde, este intento de crear un movimiento de música sinfónica entre los habaneros se verá cristalizado con la fundación y oficialización el 12 de noviembre de 1910 y también por el propio Guillermo M. Tomás y la colaboración de Agustín Martín Muller de la Orquesta Sinfónica de La Habana. Con un trabajo más o menos continuado, el rigor y disciplina implantados por su director, esta orquesta llegaría a adquirir durante los diez años de trabajo el nivel musical y artístico anhelado por su laborioso y talentoso director. Y lo más importante, creó el músico de atriil idóneo para este tipo de agrupación. En sus conciertos se dieron a conocer partituras que la mayoría de las veces se conocían en La Habana por referencias o cuando más, parcialmente, como los ejemplos de la *Sinfonía No. 1*, de Beethoven en su forma original, la cual

fue ejecutada el 24 de diciembre de 1910 en el Gran Teatro Politeama. El 10 de agosto de 1912 en el Teatro Nacional (hoy García Lorca) y actuando como solista Hortensia Núñez de Cosculluela, el público asistente pudo disfrutar del *Concierto No. 4* para piano y orquesta, de Arturo Rubinstein, y la *Elegía*, para orquesta de cuerdas del propio Tomás.

El último concierto ofrecido por la Orquesta Sinfónica de La Habana que organizara Guillermo M. Tomás, se produce en el mes de enero de 1922 en el escenario del Teatro Nacional (hoy García Lorca). Este programa auspiciado por la Sociedad Pro-Arte Musical estaría dedicado en su totalidad a compositores cubanos y donde se disfrutó de las obras de Antonio Rodríguez Ferrer con su *Obertura Fantástica*, el *Scherzo Caprichoso*, de Ignacio Cervantes, y el *Estudio Sinfónico*, de José Manuel Lico Jiménez.

Este mismo año los maestros Gonzalo Roig (1890-1970) y Ernesto Lecuona, (1895-1963) toman bajo su dirección a la Orquesta produciéndose una reorganización y comenzando una segunda etapa en la misma. Por otro lado, Guillermo M. Tomás, por el mes de septiembre de 1923 y después de veintiún años de ardua labor consecutiva como director de la Banda de Música y de la Escuela de Música Municipal, de La Habana, se acoge a su merecido retiro. Desde ese momento el maestro dedicaría todas sus fuerzas a la composición y esporádicamente a algunas presentaciones como director y conferencista.

Los últimos años de la vida del maestro se producen en medio del régimen de hambre y terror producido durante la presidencia del sanguinario Gerardo Machado iniciada en 1925. Y la oposición en medio de una crisis mundial de una valerosa clase obrera y estudiantil, que culminaría en la derrota definitiva del machadato el 12 de agosto de 1933.

El maestro Guillermo M. Tomás, fallece en la ciudad de La Habana el 30 de octubre de 1933. En toda su obra vemos en él una de las figuras de mayor significación histórica en nuestro país con relación a la divulgación musical universal. Sus programas lógicamente seleccionados y explicados de hecho, constituyen para las generaciones venideras un ejemplo de lo que debe ser una labor inteligente y seria encaminada a elevar el gusto estético y la sensibilidad del ser humano.

### *Conclusiones*

Derivado de este trabajo de investigación, de su estudio y reflexión, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

Creemos haber demostrado la validez en su aspecto global de la hipótesis de este pequeño trabajo investigativo sobre la



figura de Guillermo M. Tomás y su significación histórica y musical en nuestro país.

Durante todo el trabajo de rastreo bibliográfico, se fue revelando un gran caudal de información desconocida que iría enriqueciendo y reafirmando las referencias anteriores con relación a los valores y datos históricos y musicográficos que poseíamos de este artista, al inicio de esta labor. Conjuntamente con este trabajo, fuimos localizando gran parte de sus títulos más importantes lo que nos permitió tener una imagen bastante exacta de su trayectoria como compositor, entre ellos sus manuscritos originales y ediciones de la época. Así mismo, manejamos mucho material gráfico (fotografías), programas de conciertos, documentos valiosos y objetos personales. Todo esto nos permitió el montaje de una exposición en el 110 aniversario (1978) de su nacimiento y un recital de música vocal en el Palacio de Bellas Artes, la publicación de una cronología y catálogo, así como una conferencia sobre su vida y obra ofrecida en su ciudad natal, Cienfuegos.

Con la localización de sus partituras de mayor significación dentro de su copiosa producción (más de ochenta y cinco obras localizadas) dedicada a su música para bandas, orquestas, y voz y piano, pudimos realizar directamente sobre las mismas un estudio musicográfico más objetivo y no limitarnos solamente al histórico.

Por todo lo expuesto estimamos que por sus aportes a la cultura nacional, el maestro Tomás merece reconocimiento y divulgación nacionales. Su música debe ser objeto de estudio en nuestros conservatorios; nuestros solistas y agrupaciones musicales deben grabarla, editarla y difundirla.

## BIBLIOGRAFÍA

ARIAS FERNÁNDEZ, ENRIQUE. *Apuntes de los libros de actas de los archivos de la Banda Municipal de La Habana de 1899 a 1964*. La Habana, 1974.

———. *Apuntes sobre la historia de la Banda Municipal de La Habana*. 1974 (inédito.)

———. *75 aniversario de la Banda Municipal de La Habana*. (1974, inédito.)

BELTRÁN, JUAN. *Biografía de la Sra. Ana Aguado de Tomás*. La Habana, Imprenta el Siglo XX, 1922.

———. *Por las huellas del pasado (diario íntimo)*. La Habana, 1922 (inédito.)

- Cuba Musical*. Album-resumen ilus. de la historia y de la actual situación del arte musical en Cuba. Directores: José Calero Martín y Leopoldo Valdés Quesada. 2da. ed. corr. y aum. La Habana, Impr. de Molina, 1929.
- EDO Y LLOP, ENRIQUE. *Las espinas de una rosa*. Cienfuegos. Imprenta Nueva, 1888.
- . *El loco del valle*. Cienfuegos, Imprenta Eduardo Feixa, 1860.
- . *Ni ella es ella, ni él es él (juguete cómico)*. La Habana, Imprenta La razón, 1882.
- . *Percances de carnaval (juguete cómico)*. La Habana, Imprenta La razón, s/a.
- FRAGA, S. *Teoría elemental de la música*. La Habana, 1947.
- GUERRA, RAMIRO. *Guerra de los 10 años*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, ICL, 1972. 2t.
- HERNÁNDEZ, CARMEN. *Biografía de la genial artista y ferviente patriota cienfueguera Ana Carlota de la Cruz Aguado de Tomás*. La Habana, Imprenta y papelería de Rambla Bouza, 1922.
- MARTÍN, EDGARDO. *Panorama histórico de la música en Cuba*. La Habana, Cuaderno CEU Universidad de La Habana, 1971.
- PORTUONDO, FERNANDO. *Historia de Cuba*. La Habana, Editora del Consejo Nacional de Universidades, 1965.
- ROIG, GONZALO. *Apuntes históricos sobre nuestras bandas militares y orquestas*. La Habana, Academia nacional de artes y letras, 1936.
- SCHOLES A., PEREY. *Diccionario Oxford de la Música*. La Habana, ICL, 1973.
- TOMÁS, GUILLERMO M. *Acotaciones para una historia de la música en Cuba. Cuba musical*. La Habana, Imprenta de Molina y Compañía, 1929.
- . *Invencible América*. La Habana, El Siglo XX, 1919.
- . *Fases del género sinfónico contemporáneo*. Academia Nacional de artes y letras, Imprenta El Siglo XX, s/a.
- . *La France heroique*. La Habana, Imprenta El Siglo XX, 1918.
- . *Mujer y arte*. La Habana, Imprenta y papelería La Universal, s/a.
- . *Solitude*. Para conjunto de cuerdas. La Habana, Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, 1960.



Contiene: LEÓN, ARGELIERS. *Catálogo Provisional de la obra de Guillermo M. Tomás.*

VILLAR, ROGELIO. *Músicos españoles.* Madrid, Ediciones Matey Marquéz, s/a.

ZAYAS RODRÍGUEZ, RAMÓN. *Lico Jiménez.* Sancti Spiritus, Tipografía Venus, 1957.

### *Programas*

Banda Municipal de La Habana, de 1903 a 1924.

Orquesta Sinfónica de La Habana dirigida por Guillermo M. Tomás, de 1908 a 1922.

Banda Municipal de La Habana, de 1923 a 1965.

Banda Municipal de La Habana de conciertos, dirigida por Guillermo M. Tomás, de 1908 a 1922.

Banda Nacional de conciertos, de 1965 a 1974.

### *Epistolario*

BARABO, LUIS A. Carta a Ana Aguado. New York, 29 de octubre de 1895.

TOMÁS, GUILLERMO M. Carta a Pedro Modesto Hernández. La Habana, 17 de enero de 1922.

———. Apuntes biográficos de Ana Aguado, La Habana, 17 de enero de 1922. En carta a Pedro M. Hernández.

### *Testimonios*

González, Olimpia (Cienfuegos, 22 de diciembre de 1975).

Leyva, María y Efraín (Cienfuegos, 22 de diciembre de 1975).

Serrano, Irma (Cienfuegos, 21 de diciembre de 1975).

Tomás Aguado, Eduardo (La Habana, 12 de enero de 1976).

Tomás Otero, José (La Habana, 14 de enero de 1976).

——— (La Habana, 27 de febrero de 1976).

Vázquez, José Manuel (Cienfuegos, 21 de diciembre de 1975).

Nota: Se revisaron las colecciones de las siguientes publicaciones periódicas: *El Fígaro* (Cuba), de 1899 a 1911; *El Porvenir* (Cuba), de 1894 a 1898; *Patria* (New York), de 1892 a 1896.

## *El libro en Holguín. Siglo XIX*

DAVID CABRERA ARAÚJO

El libro fue un objeto raro en el Holguín anterior a 1902, ya que, como todo el país, padecía una colonización que se manifestaba tanto en lo económico, lo político como lo cultural. No teníamos centros de enseñanza, ni bibliotecas, ni teatros. La imprenta llegó tardíamente en 1863, al igual que el periódico y el primer taller tipográfico.

Después de 1863 el movimiento bibliográfico cobra vida. Se instalan otras imprentas en la ciudad de Holguín y en Gibara. Se publican algunos libros de poesía, historia, estudios económicos y otros temas interesantes, pero escasos. Los autores tienen que luchar contra la férrea censura impuesta por la colonia, y además, costear todos los gastos editoriales. Después de editado, el autor, que era, además, el distribuidor y el vendedor, se preguntaba, ¿a quién vender estos libros?

El pueblo era mantenido en la más absoluta incultura, sólo las clases pudientes lograban alcanzar cierta cultura, para ello debían viajar a La Habana o al extranjero.

A pesar de este ambiente desfavorable, en Holguín se editaron varios libros, que hoy constituyen la base histórica de la bibliografía holguinera.

### *La imprenta en Holguín*

El desarrollo económico-cultural del municipio Holguín fue lento durante la época colonial, a pesar de esta realidad inobjetable hubo momentos en que se experimentó cierta tendencia a elevar el nivel socio-cultural, o por lo menos a igualarse con otras ciudades que disfrutaban de una vida cultural mayor.

En 1833 se constituyó el primer teatro de la ciudad, lo que dio origen a un movimiento de aficionados a las artes escénicas y la música. Pero el momento más importante se produjo entre los años 1860 y 1862. En este período se instaló en la ciudad el primer estudio fotográfico, la primera Casa de Operaciones Bancarias, se construyó el edificio conocido por *La Periquerá*. Todo ello a lo largo de 1860 y dos años después se



estableció el primer correo, se formó el primer museo de historia natural que era propiedad de Uladislao Curbelo; surgieron el primer Colegio de Instrucción Superior Elemental de varones, de carácter privado, una escuela pública de primaria, dos escuelas privadas de música, la primera librería, la primera imprenta y el primer periódico. Al año siguiente se editó el primer libro, se le pusieron los nombres a las calles y se numeraron las casas.

De todos estos adelantos nos interesa el de la imprenta, que según el historiador local, Diego Ávila y Delmonte, fue introducida el 29 de marzo de 1862 e instalada en la calle Calvario, entre San Miguel y Rosario (hoy calle Aguilera, entre Maceo y R. Manduley) en la vivienda de Doña Antonia Batista.

Por haberse instalado en una casa particular, pensamos que el gobierno municipal no tuvo que ver nada con su instalación. Según Diego de Ávila la trajo desde las Tunas, donde vivía, Antonio José Nápoles Fajardo (hermano de El Cucalambé), pero José María Heredia, otro historiador local, afirma que Nápoles Fajardo se hizo cargo de la imprenta solo a fines de 1862.

Instalada la imprenta en la ciudad, salió el primer periódico holguinero, llamado *La Luz*, exactamente a los 80 años del primer periódico cubano, *Gazeta de la Havana* (sic), y a 57 del primero en la zona oriental, *El amigo de los cubanos*. Antes que Holguín, tuvieron imprenta en la parte oriental, Santiago de Cuba en 1792, Bayamo, Manzanillo y Tunas en 1856.

#### *Libros editados en Holguín en el siglo XIX:*

NÁPOLES FAJARDO, ANTONIO J. *Ayes nocturnos. Poesías. y col. de artículos en prosa.* Holguín, Impr. La Luz, 1862. En 8vo. M, 135 p.

ÁVILA Y DELMONTE, DIEGO DE. *El registro o árbol genealógico d. familia González Rivera.* Holguín, Impr. El Oriental, 1863.

NÁPOLES FAJARDO, JUAN CRISTÓBAL. *Rumores del Hórmigo, poesías de Juan C. Nápoles Fajardo, El Cucalambé.* 4ta. ed., Holguín, "La Corina", 1879. 335 (6) p. 18 cm.

*Reglamento de la junta protectora del trabajo agrícola e industrial de Holguín y Gibara.* Holguín, 1880.

GONZÁLEZ LANGORIA, JAVIER. *Proyecto del ferrocarril "Holguín-Gibara".* Gibara, El Porvenir, 1883. (Folleto)

ORTIZ RODRÍGUEZ, EMILIO. *Ordenanzas municipales de Holguín.* Holguín, 1885.

- NÁPOLES FAJARDO, JUAN CRISTÓBAL. *Colección de poesías inéditas del popular vate cubano D. Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (El Cucalambé)*. 1ra ed., Gibara, Est. Tipográficos M. Bim, 1886. 264 p. 17 cm.
- FOX MANDULEY, MANUEL RODOLFO. *Historia de Holguín*. Holguín, La Fraternidad, 1889. 2 t.
- Corona fúnebre dedicada a honrar la memoria del Doctor Faustino Siervén y Durán*. Holguín, Impr. R. Roselló, 1893. IV (sin páginar) 21.5 cm.
- DÍAZ, MANUEL. *Parte de un cuento larguísimo que algún día contaré*. Holguín, 1893.
- LEYVA AGUILERA, HERMINIO G. *Gibara y su jurisdicción, apuntes históricos y estadísticos*. Gibara, M. Bim, 1894. 488 p.
- RAMOS MAGARIÑO, FAUSTINO. *A. Mac-Kinley. Décimas*. Gibara, M. Bim, (1898).
- Contiene: décimas contra el imperialismo yanqui pero a favor del colonialismo español.
- G[ARCÍA] Y GRAVE DE PERALTA, FERNANDO. *Maceo. Poesías*. Gibara, Impr. M. Bim, 1899. En 8vo, 16 p.
- ORTIZ RODRÍGUEZ, EMILIO. *Ley de consecuencias*. Holguín, s/a.

#### *Bibliografía consultada*

- ALBANÉS MARTÍNEZ, JUAN. *Historia Breve de la ciudad de Holguín*. Holguín, Impr. El Eco, 1947.
- CENTRO DE CULTURA DE HOLGUÍN. *Bibliografía holguinera*. Holguín, Ed. El Reflejo, [1951.] Plegable.
- Catálogo. Boletín de la Biblioteca Elvira Cape*. (Santiago de Cuba) 3 (1,2,3) enero-julio 1973.
- "Publicaciones holguineras". *Boletín histórico*. (Holguín) 2 (1): 9-11, enero-febrero 1971.
- CABRERA ARAÚJO, DAVID. "Los primeros libros editados en Holguín." *Ahora* (Holguín) junio 3, 1982: 2.
- BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ. *Bibliografía de la poesía Cubana en el siglo XIX*. La Habana, 1965.

Nota: también se realizaron consultas en: Biblioteca Provincial Alex Urquiola de Holguín y Biblioteca Municipal Armando Leyva de Gibara.



E



# *Las fortificaciones españolas del Caribe y Golfo de México en el siglo XVI. Estudio tipológico\**

TAMARA BLANES MARTÍN

PEDRO A. HERRERA LÓPEZ

## *Introducción*

La esencia del presente trabajo ha sido agrupar tipológicamente las construcciones militares levantadas en el siglo XVI con el fin de mostrar tentativamente una diferencia cuantitativa y cualitativa entre aquellas de las primeras décadas de conquista y colonización, que se extiende, en algunos casos excepcionales, hasta fines de siglo; y las del último tercio que forman parte de un sistema defensivo establecido por el rey Felipe II de España en el circuito comercial del Caribe.

A pesar de que la costa de Venezuela se encuentra en la cuenca del Caribe y algunos de sus puertos son puntos de escala de las flotas, se omiten aquí sus construcciones militares porque estas fueron fabricadas a partir del siglo XVII y porque hasta entonces sus puertos no habían sido tan relevantes para esta empresa. No obstante, sus defensas formaron parte del primer plan defensivo del Caribe que dirige Bautista Antonelli, en el siglo XVI.

La forma de presentación del trabajo está dividida en dos partes: en la primera se hace un estudio de la situación política y económica de Europa y América en el siglo XVI que fundamenta la base y las causas por las cuales se hace necesario construir las fortificaciones; y en la segunda parte se analiza cronológicamente cada una de estas defensas de acuerdo con su tipología, teniendo en cuenta las *torres* o *casas-fuertes*, todavía de reminiscencia medieval y los *castillos* o

\* En el presente trabajo la parte que se dedica al estudio de las fortalezas cubanas ha estado a cargo de Pedro A. Herrera López, y la que analiza las del Caribe, la ha llevado a cabo Tamara Blanes Martín.



*fuertes* abaluartados, los cuales son construcciones que llevan implícitas nuevas técnicas de carácter renacentista.

Cuando aún no se sabía en Europa que se había descubierto en realidad un nuevo continente y apenas se conocía de la América algo más que el Mar de las Antillas, la Corona española creaba en 1503 la Casa de Contratación de las Indias, tribunal que entendía en todos los negocios pertenecientes al tráfico con América, conocida entonces por "las Indias", en Sevilla, que se convirtió en el centro metropolitano de todo el comercio de ultramar y el único puerto de partida y de regreso de las flotas y naves mercantes. Mucho tiempo después este centro se desplazó a la ciudad de Cádiz.

A su vez, el desarrollo de las conquistas y colonización de América prosigue con la ayuda económica de capitales ingleses y genoveses. En 1493 comienzan las de la isla de La Española y en 1496 se funda la ciudad de Santo Domingo, primer centro hispano de los sucesivos descubrimientos. En 1508 empieza la colonización de Puerto Rico; Diego Colón inaugura en 1509 la Corte virreinal de las Indias en Santo Domingo, el adelantado Diego Velázquez de Cuéllar inicia la conquista de Cuba en 1511; Hernán Cortés parte de Santiago de Cuba a la del imperio azteca en 1519; Juan Ponce de León trata de establecerse en la Florida en 1521 y mal herido llega a La Habana donde murió; la conquista del Perú la inicia Francisco Pizarro en 1531 y Hernando de Soto emprende la de La Florida en 1539. A la fundación de villas y ciudades en las islas siguió la fundación de las ciudades de Veracruz, Campeche, Panamá, Nombre de Dios, Cartagena de Indias en el continente, las cuales llegaron a ser centros estratégicos del comercio y tráfico del imperio español.

A principios del siglo las guerras que sostuvieron Francia y España se mantuvieron dentro del ámbito europeo, pero al finalizar la segunda década la beligerancia de Francisco I de Francia contra el rey Carlos I de España y V de Alemania se caracterizó por una continua lucha entre las Casas de Francia y de Austria, que abarcó seis guerras. También se iniciaron por esta época, principalmente en Alemania, las guerras religiosas entre católicos y protestantes. Gran parte de las riquezas extraídas de América se destinaron al sostenimiento de esas prolongadas guerras.

Los corsarios y piratas franceses llevaron sus ataques de las costas de España al asalto de las naves españolas cuando regresaban de América en la zona comprendida entre las islas Azores y las Canarias. Juan de Verrazano, un marino florentino al servicio del rey francés, llegó en 1521 hasta los mares

americanos donde capturó una parte del tesoro de Moctezuma, que Hernán Cortés enviaba a Carlos V. La noticia en Francia de este suceso tan extraordinario provocó la invasión de los corsarios y piratas de aquella nación en el mar Caribe y no solo atacaron a las embarcaciones españolas sino que también asaltaron a las poblaciones costeras, hasta entonces completamente indefensas en su mayoría.

No fue hasta 1537 que los piratas franceses atacaron a Cuba por primera vez, cuando un barco se presentó frente a La Habana con el evidente propósito de capturar las naves procedentes de Veracruz. Después de ser perseguida hasta la bahía del Mariel, entonces desierta, por tres naves españolas, sostuvieron un duelo de artillería que se prolongó por tres días.

Cuando los franceses se disponían a huir, cambió repentinamente el viento en contra de los barcos españoles, cuya tripulación se vio precisada a quemar dos de ellos y embarcar en el tercero.-El corsario francés regresó a La Habana y entró en la bahía a reparar su nave y manifestó que no atacaría a la población si no era molestado, lo que así se hizo. Después de algunos días se retiró hacia el cabo de San Antonio para esperar a los barcos que viniesen de México y de Tierra Firme.

El 4 de mayo de ese mismo año 37 era nombrado gobernador de Cuba el Adelantado de la Florida Hernando de Soto. La Habana había de ser su base de operaciones para la conquista de la América septentrional por su proximidad a la península florideña. Al llegar a Santiago de Cuba se enteró de que otro corsario francés, el cual había penetrado en el puerto, de donde tuvo que huir, se había presentado en La Habana, había tomado la primitiva villa, saqueándola e incendiándola.

Pasados algunos años la villa se había recuperado rápidamente de su primera destrucción y a mediados del siglo su puerto era uno de los principales de las Indias y su población una de las más importantes de la isla y del Caribe, poco a poco iba quitándole a Santiago de Cuba su supremacía como capital de la colonia, hasta que en 1553 se ordenó oficialmente que el gobernador residiese en ella.

Este hecho se debía a que en su puerto se reunían las naves procedentes de los principales puertos de concentración de mercancías del Caribe y salían escoltados desde 1541 de la bahía habanera hacia Sevilla y Cádiz por la vía del Estrecho de la Florida. De esta manera evitaban los desagradables encuentros a que se expondrían, de ir solas, con los piratas y corsarios que las acechaban en el camino.



Durante el reinado de Carlos V (1517-1556) las relaciones con Inglaterra fueron más bien pacíficas y hasta de colaboración, pues en las empresas de descubrimiento, conquista y colonización de los primeros tiempos se invirtieron capitales ingleses. No sucederá lo mismo en los reinados posteriores.

En 1558, dos años después de subir al trono de España Felipe II, Isabel I ocupa el de Inglaterra. Comienza entonces el recrudecimiento de las relaciones entre España e Inglaterra erigida cada una en paladines del catolicismo y del protestantismo y el estado de guerra entre ambas potencias se extiende por dos siglos y medio. No serán ya solo los piratas franceses los que irrumpen en las costas americanas y causan esporádicamente estragos y depredaciones, sino que intervienen también corsarios y piratas ingleses, los que agudizarán las exoliaciones de los pueblos del Caribe y se apropiarán de los tesoros americanos, muchos de ellos convertidos en personajes legendarios, tales como Hawkins, Raleigh, Drake y Cumberland. Son asaltadas y saqueadas Cartagena de Indias, Veracruz, Santo Domingo, Campeche y San Juan de Puerto Rico y Francis Drake amenaza con su presencia a La Habana durante varios días. Muchos de estos piratas ocupan algunas islas del Caribe como bases de operaciones, es el caso de la isla de la Tortuga al norte de Santo Domingo, la isla de San Cristóbal y la de Barbados en las Antillas Menores, entre otras.

Pero con el tiempo los corsarios y piratas se dieron cuenta de que era una ocupación más lucrativa el negocio de contrabando o de "rescate" como le decían entonces, al ver la necesidad de bienes de consumo que existían en las poblaciones de las Antillas, pues malamente las remediaba el comercio español. Solo en tiempo de guerra y posteriormente en la segunda mitad del siglo XVII tomaron un carácter abiertamente hostil y depredador. Los franceses e ingleses y posteriormente los holandeses trajeron en sus naves toda clase de lencería, agujas, muebles, esclavos africanos, hilos, papel y otros muchos objetos y regresaron cargados de cueros, azúcar, jengibre y otros productos de la tierra.

Felipe II en 1561 reorganizó el sistema de flotas, convoyadas por buques de guerra, por las rutas ya creadas, que constituirían el circuito comercial de la península del Caribe. Este hecho fue muy importante en la historia de las fortificaciones porque, precisamente, dada la magnitud de riquezas acumuladas en algunos sitios de la cuenca, así se manifestaba el incremento y la grandeza de sus defensas. Las rutas partían de Sevilla pasando por Canarias a las Antillas Menores, y aquí

se dividían en dos rumbos hacia los principales centros de concentración de riquezas, los cuales a su vez se convertían en importantes centros comerciales. Sus respectivos puertos de escala eran puntos estratégicos por su actividad comercial.

*Santo Domingo y San Juan de Puerto Rico.*— Cobraron importancia por ser los primeros puertos de escala obligatoria del circuito comercial en el Caribe. Al principio, las naves cargaban las mercancías y salían hacia España por el norte de estas islas. Posteriormente, descubierto el canal de la Florida, las que hacían escala en ellos continuaban viaje a La Habana para salir junto con la Flota.

*Cartagena de Indias.*— Para llegar a este centro las flotas venían desde las Antillas Menores, donde se habían bifurcado, siguiendo la costa de Venezuela y haciendo escala eventualmente después de 1564 por la isla de Trinidad, isla Margarita, Maracaibo y Santa Marta. Cartagena era privilegiada por su gran puerto, incluso fue considerado como uno de los mejores de América. De gran calado, semejante a una enorme laguna. La entrada del puerto llamado Canal de Boca Grande, ancho y cercano al fondeadero, daba paso a las naves que hacían escala obligatoria y a las que seguían rumbo a Portobelo. Casi desde la fundación, la ciudad de Cartagena fue amenazada y saqueada frecuentemente por piratas franceses: en 1543 por Roberto Baal y nuevamente en 1559 por Martín Coté y Jean Beautemps. Los más violentos saqueos se produjeron en 1568, realizados por John Hawkins y en 1586, por Francis Drake. En esta ciudad se recepcionaban los tesoros de la América del Sur.

*Nombre de Dios. Portobelo. Río Chagres (al norte) y Panamá (al sur).*— Estos cuatro centros vitales de Centroamérica tenían una posición geográfica clave por encontrarse en la parte más estrecha de esta área, lo que facilitaba la comunicación entre el Mar Pacífico y el Caribe; fue el puente que enlazó ambas regiones del norte y del sur y estableció las comunicaciones entre la metrópoli y el virreinato peruano. A través del Pacífico se transportaba toda la riqueza peruana y del Pacífico hasta la ciudad de Panamá. En *Historia del Arte Hispanoamericano*, Angulo Íñiguez al referirse a Panamá decía que en el siglo XVI parecía “haber vivido condenada a no ser otra cosa que tierra de paso”, y efectivamente esta ciudad sirvió de enlace para transportar las mercancías a través del Camino Real, construido ya desde 1520, hacia el puerto de Nombre de Dios, lugar este donde se concentraban las flotas. Este puerto, a pesar de adquirir un florecimiento comercial, nunca fue favo-



rable por su poco fondo, por la cantidad de arrecifes en sus costas y por estar muy abierto al mar, además, su persistente humedad lo hizo inhóspito, provocando frecuentes epidemias en la población. A fines de siglo, en 1596, destruida la ciudad por Drake, se trasladaron los pobladores y fundaron Portobelo. De inmediato, el Camino Real lo desviaron para este centro y desde entonces su puerto de tránsito cobró una importancia extraordinaria para el trasiego comercial, donde posteriormente, en los siglos XVII y primer tercio del XVIII se efectuarían las famosas ferias de Portobelo. Su bahía era magnífica para el anclaje de las naves.

Desde 1527 se había descubierto una ruta fluvial que desembocaba en el mar Caribe, el río Chagres, el cual era navegable todo el año, haciendo de este otra vía de comunicación eficaz.

*Veracruz y San Juan de Ulúa.*— En este último puerto terminaba su viaje la otra rama de la flota, que regularmente se había dividido al cruzar el arco de las Antillas Menores, con la cual venían las naves que eventualmente hacían escala en los puertos de Santiago de Cuba y de Trujillo, este último en Honduras.

Veracruz era el principal puerto de Nueva España en el Golfo de México y la única vía para el tráfico que desde España se hacía con Filipinas y el Lejano Oriente. A fines del siglo XVI fue trasladada la ciudad un poco hacia el sur. La costa no era buena porque tenía poco fondo y los navíos no podían acercarse sino a una distancia aproximada de tres leguas. Frente a la ciudad, el islote de San Juan de Ulúa servía de complemento y resguardo. Aquí se almacenaban provisionalmente las mercancías mexicanas y aquellas del Lejano Oriente.

Precisamente de las riquezas del virreinato de Nueva España se extraían principalmente los fondos para las construcciones militares, es decir, del "situado" para la propia Veracruz, la península de Yucatán y las Antillas, a pesar de la autonomía política, militar y administrativa de los principales centros del Caribe.

*La Habana.*— A este puerto confluían todas las flotas cargadas de riquezas desde Cartagena de Indias, Portobelo, Veracruz, Santo Domingo, Trujillo, y otros puertos del Caribe, para seguir juntas con la armada de regreso a España por la vía del Estrecho de la Florida desde el año de 1541, y reglamentado este sistema por el rey Felipe II en 1561. Todo esto hizo de La Habana un puerto de primer orden, atribuyéndosele por dicha causa el título de "Llave del Nuevo Mundo".

Felipe II contaba además con un cuerpo de ingenieros españoles e italianos que trabajaban para las obras del reino no tan solo de Europa, sino también para las fortificaciones de América, al frente del cual se encontraba Tiburcio Spanoqui (o Spanochi), ingeniero mayor de España y de las Indias, arquitecto militar e hidráulico y quien enseñaba en la famosa academia española que el rey había establecido en Madrid en 1583. A este cuerpo de ingenieros militares pertenecían los Antonelli, oriundos de la Romagna, y fueron ellos los que dirigieron las obras de las principales fortificaciones de la Península y de América que se construyeron en esa época.

Ante la amenaza constante de corsarios y piratas, el rey en 1586 ordenó al maestro de campo, Juan de Tejeda y al ingeniero italiano Bautista Antonelli a realizar un recorrido de inspección a todos los puertos estratégicos del Caribe y del Golfo de México, con el fin de levantar el primer "Plan de defensa de los dominios de Ultramar", porque hasta entonces las defensas se realizaban aisladamente por encargos a virreyes u otras personalidades.

En el primer viaje Antonelli logró comenzar a elaborar los primeros dibujos y proyectos de sitios, plantas y castillos, murallas y trincheras, luego Spanoqui las corregía en España y les adicionaba cuanto era necesario. En 1589 retornó de nuevo y puso en práctica este plan.

Pero antes de que comenzara realmente la obra de Antonelli a fines del siglo XVI, se podía contar ya con un incipiente sistema defensivo en el Caribe, hay que tener en cuenta desde principios de siglo la construcción de unas típicas torres, o cubos de estructuras medievales, muy bien perfiladas y definidas. Las mismas se ubican en el primer período de construcciones militares, más tarde aparecen las que tienen un carácter eminentemente moderno.

No fue extraña la imposición de esta tipología, cuando en realidad la artillería estaba poco desarrollada y permitía, generalmente, levantar los muros en ladrillos, tapiería o mampuesto.

Estas torres y/o casas-fuertes cilíndricas o cuadradas, que solían colocarse en los ángulos de los castillos españoles, serían la solución, de carácter medieval, que por sí sola constituiría una unidad defensiva sobre terrenos aledaños a la costa, porque su objetivo era defender un ataque enemigo proveniente del mar.

En ocasiones estaban rodeadas por muros flanqueados con torres de observación, más pequeñas que la torre principal,



similar a las del castillo de Mendoza, de Vitoria, España. De este modo se levantan en Puerto Plata, al norte de Santo Domingo y en Santa Marta.

Por lo regular, estas construcciones eran compactas y cerradas, de muros lisos, altos y verticales para evitar las escaladas y poder visualizar al enemigo desde largas distancias, conceptos aplicados en los castillos feudales. Las almenas remataban la parte superior de los muros por donde el agredido podía defenderse con ballestas o con el fuego de los arcabuces, lo que hacía recordar el uso del arco y la flecha, o las piedras calientes que solían tirar en las luchas del Medioevo. Otros elementos complementarios serían las saeteras o aspilleras, matacanes, y pequeñas troneras que rodeaban a estas edificaciones, para proteger los puntos débiles de la fortaleza.

En Santo Domingo se construye la Torre del Homenaje, primer edificio de carácter militar en América y primera de este tipo. Fue ejecutada por el alarife Juan de Rabé en 1505 y terminada por el mismo en 1507. La torre, formada por un cubo cuadrado, remata su parte superior con almenas, a una altura de 18½ metros. Un ala de menor altura se extiende al este y sobrepasa la anchura de la torre. La casa del alcaide se encontraba adosada a la estructura de este a oeste. Completaba el edificio, el aljibe, polvorín, calabozo, cámara y cocina, construidos en piedra y tapiería. Según Erwin Walter Palm, estos trabajos fueron realizados por mano de obra negra.

En 1512, los españoles construyeron en Cuba la primera fortificación en Baracoa, hacia la parte suroeste de la ciudad. Este fuerte, de cuya existencia se sabe bien poco, fue edificado con piedra caliza y su forma era la de un cuadrado almenado, garita y con algunos pedreros, antiguas piezas de artillería, al que Diego Velázquez le pusiera por nombre San Fernando. Por su posible posición geográfica su finalidad era aparentemente la de defender a la primitiva capital de la isla del ataque de los indios.

El rey Fernando el Católico nombró al mismo gobernador Velázquez por real cédula de 13 de abril de 1513, alcaide del fuerte. Cuando Baracoa dejó de ser la capital, se utilizó como vivienda.

Otra obra fue la de Puerto Rico, situada en la orilla este del canal del puerto, en un lugar conocido por la Puntilla. Entre 1533 y 1540 el maestro mayor sevillano Diego de Arroyo construyó una torre redonda, aspillerada, que flanqueaba el muro oeste de un cuerpo o cubo cuadrilátero, en piedra labrada y tapiería.

Adolfo de Hostos afirma, según la "Memoria de Melgarejo" que en 1582 la cortina contaba con otra torre en su extremo contrario, sala, patio, dos aljibes, un pasillo que circundaba la azotea del fuerte y un revellín, protegido por un parapeto, frente a la puerta de entrada. La Fuerza, La Fuerza Vieja o Fortaleza de Santa Catalina, que así la nombraban, en 1598 cambió su función de proteger el puerto y la convirtieron en casa de los gobernadores de la isla.

La primera estructura de lo que será a fines de siglo el castillo del Morro de Puerto Rico, se hizo en 1540, en el extremo noroeste de la isleta, a través de un cubo o torreón construido en piedra y ladrillo, con bóveda de 26 pies de diámetro y 36 pies sobre el nivel del mar, en un plano del promontorio, con una batería auxiliar al aire libre, a un nivel más bajo que este, provista de un parapeto semicircular con seis cañoneras o troneras para colocar los cañones. En 1582 se mejoraron estas fortificaciones y se hizo además una casa para el bombardero, una garita para la guardia y una trinchera de tierra y fajina para defender la entrada de la plataforma de 7 pies de profundidad. Unos años antes de comenzar las obras definitivas del Morro, Menéndez de Valdés, en 1587 mandó a construir otra plataforma a un nivel más alto que la torre.

También alrededor de 1540 en San Juan de Ulúa, en el Golfo de México, se comenzó a levantar en la parte oeste de la pequeña isla una torre de mampostería luego llamada Torre Vieja, acompañada de un sencillo muelle, realizado con mano de obra negra. En 1556 le fabricaron un muro sobre el cual le colocaron unas gruesas argollas de metal para sujetar las naves que arribaban al puerto. Este muro de cal y canto medía 138 pies de largo, 27 de alto y 15 de ancho. A partir de 1568 estas obras se reconstruyeron y el lienzo de muralla se aumentó a más de 450 pies de largo. Antes que Antonelli hiciera los proyectos de ampliación del castillo de San Juan de Ulúa, a partir de 1584 se le adicionan elementos con carácter moderno, como fue la Torre Nueva, en el flanco derecho del muro, al extremo este. Fabricada en cantería en el exterior y de mampostería en el interior, abovedada, con muros en talud a una altura de 27 pies, 18 pies de ancho en la base y 13 en la parte superior, con aljibe y almacenes.

En la parte superior, el caballero de 18 pies de alto y 13 de ancho, rematado con troneras, sobre tres de sus paredes. Calderón Quijano atestigua que fueron utilizados en esta empresa unos 80 hombres negros, oficiales canteros, peones, dos barcos y dos bateles para transportar las piedras y herramientas, una fragua y herreros negros.



Antes de embarcar en Sevilla el gobernador de Cuba, Hernando de Soto, recibió la real orden de 20 de marzo de 1538 de fortificar el puerto de La Habana. En junio de 1539 se comenzó la fortificación, y su constructor fue Francisco de Aceituno, antiguo vecino de Santiago de Cuba, quien la terminó siete meses después y fue llamada La Fortaleza. Consistía en un cuadrado terraplenado de 157 pies por cada lado, rodeado de un muro de 6½ pies de ancho donde se colocaron ocho cañones. Hacia el centro se levantó una torre homenaje de 37 pies de altura, aspillerada, de mampuesto y sillería en sus cuatro esquinas.

La Fortaleza de La Habana se puso a prueba en 1543 cuando con el fuego de su artillería, apoyada con la arremetida de los vecinos de la villa, se rechazó y puso en fuga el corsario Roberto Baal, quien se había presentado en este puerto con cuatro navíos y un patache, desembarcando por la Punta con su gente.

Sin embargo, esta fortaleza se destruyó al ocurrir la destrucción de la villa de La Habana por el corsario francés Jacques de Sores, el 10 de julio de 1555. De su efímera existencia no se conserva más que una descripción en un documento recopilado por Irene A. Wright y algunas citas de otros documentos de la época.

En Cartagena de Indias, en la costa norte de Colombia, a pesar de que en 1533 el fundador de la ciudad, Pedro de Heredia, ordenó la construcción de un fortín de estacas para protegerla del ataque de los indios, no es hasta 1565 que por iniciativa del gobernador, Antón Dávalos de Luna, levantan el fuerte de San Felipe del Boquerón, situado en el estrecho canal que daba acceso al puerto interior, donde solo entraban las embarcaciones pequeñas. Según un grabado de la época, era un cuadrado terraplenado rodeado de un muro en cuyo centro se levantaba una torre de 10 a 12 pies de altura y un pequeño alojamiento de piedra, cal y arena. Todavía semiconstruido desempeñó un importante papel en 1568, cuando John Hawkins intentó apoderarse de la ciudad. Su función fue determinante cuando se efectuó el ataque de Francis Drake en 1586. En esta fecha el fuerte cerraba con una cadena el paso de la ensenada. En el siglo siguiente esta defensa desapareció.

Después de la destrucción de La Habana por Jacques de Sores en 1555, el gobernador Diego de Mazariegos, en 1562 informó que había mandado a construir donde hoy está el Castillo del Morro una torre redonda de cal y canto sobre un promontorio. Desde ahí se divisaban hasta ocho leguas del mar y se colocaron algunas piezas de artillería.

En 1585 en Punta de Torrecilla, en el lado opuesto de la ciudad de Santo Domingo, fue levantada la Torrecilla, luego sustituida por un fuerte, en 1598, al encontrarse en esta fecha casi destruida.

En 1597, en Campeche, Península de Yucatán, apareció otro fuerte llamado también La Torrecilla, primera construcción que se realizó en este importante puerto del Golfo de México. Calderón Quijano afirma que en este lugar se había defendido heroicamente el capitán Antonio de Alcalá, en el conocido ataque del pirata inglés William Porck. A principios del siglo siguiente la reedificaron convirtiéndola en una sólida construcción.

Por último se construyó una torre, de planta cuadrada, en Santa María del Sisal, hoy Progreso, puerto de Mérida, y capital de Yucatán, a 76 kilómetros de la ciudad. Debido a la importancia que revestía este desembarcadero, levantaron una defensa cuya descripción relató el padre Alonso Ponce en 1580, donde dijo que había "una torre y puesto un español por vela y atalaya, para dar aviso a Mérida si descubría alguna embarcación". Esta defensa se amplió en siglos posteriores.

Uno de los escasos ejemplos donde la torre o casa-fuerte está rodeada por un amplio muro flanqueado por torres almenadas más pequeñas lo vemos en la Fortaleza de San Felipe en Puerto Plata, Santo Domingo, construida en 1564 y concluida en 1585 por el capitán y alcaide de la misma, Pedro Rengifo y Angulo. Está situada en un lugar llamado la Puntilla y consta de un edificio cuadrangular, rectas murallas, paredes macizas, sin ventanas, una puerta de entrada y plaza de armas rectangular: todo el conjunto trabajado en sillería irregular. Los dos ángulos del frente están rematados con torres o tambores almenados. Ostenta un gran torreón circular almenado en el centro, a ocho varas de la muralla exterior, de unos 80 pies de diámetro, dividido su interior por tres naves de igual tamaño y altura, cubiertas con bóvedas de cañón. Además el fuerte cuenta con un puente levadizo y foso escarpado.

Otro ejemplo encontramos en Santa Marta, primera ciudad de la costa atlántica de la actual Colombia, fundada desde 1525 por Rodrigo de Bastidas.

La primera Fortaleza se construyó en 1562 a tres leguas de la ciudad. Se hizo necesario situarla hacia la campiña, no tanto para protegerse de un ataque de corsarios y piratas sino por los indios agresivos que habitaban en esa zona; estos mismos destruyeron el fuerte pocos años después. En 1572, sobre sus cimientos se levantó La Fortaleza de Bonda. Según un



plano de la época se indica que consistía en una torre cúbica rodeada por muros cuyos cuatro ángulos estaban rematados por pequeñas torrecitas. La casa-fuerte contaba con ventana enrejada, saeteras, un escudo de España en la portada y dos más flanqueando la puerta. A ambos lados de la puerta se abrían aspilleras y en la parte alta del torreón. Según Angulo Íñiguez, si se eliminaba la puerta y los escudos parecía el edificio un castillo medieval.

Muy similar al de Bonda, se construyó en 1573, en el mismo puerto de Santa Marta, la Fortaleza de Santa Marta. Consistía en un gran recinto amurallado, con un torreón en el centro y otro mayor donde se instalaría la Aduana. Dos torreones pequeños fueron colocados en los extremos de la cortina que daba por el lado de la playa, los que defenderían los canales de entrada al puerto.

En el Caribe se destacó una segunda etapa constructiva, ejecutada sobre la base de diseños y técnicas renacentistas aplicadas ya en Italia y Francia en el siglo XVI e implantada sistemáticamente en dicha área por Bautista Antonelli. En contraposición a los esquemas medievales tradicionales, las construcciones militares tendrían una configuración geométrica, constituidas por plantas simétricas en algunos casos, difundándose las cuadradas, pentagonales, exagonales, trapezoidales y poligonales. Teniendo en cuenta la presencia del cañón, cuyo uso se intensifica a partir del XVI, los elementos protectores de la fortaleza, como la cortina en forma vertical, sería sustituida por la de talud para que el tiro del cañón tuviera la posibilidad de rebotar sobre la misma y más baja para evitar el blanco; las torres, colocadas casi siempre en los ángulos de los antiguos castillos medievales, serían reemplazados por los baluartes formados por dos caras, dos flancos y una gola, con un caballero en algunos de los casos, como elemento protector de los mismos; la almena era sustituida por la cañonera o tronera para colocar la artillería, separadas entre sí por anchos merlones; las estructuras cerradas serían convertidas, por medio de la posición de los muros y terrazas, en estructuras abiertas, sin alterar la simetría de las plantas; se articularían en el exterior fosos, caminos cubiertos y revellines y en el interior pasadizos, rampas y escaleras, las cuales se comunicarían con los diferentes niveles de defensa. Particularmente las obras se adaptarían a su medio geográfico, utilizándose, en muchas ocasiones, como base, la propia roca de un promontorio.

Esta nueva línea de construcción, defundida a partir de las dos últimas décadas del siglo XVI, tiene como punto de partida el castillo de la Real Fuerza que constituyó una de las más importantes expresiones de la arquitectura renacentista en Cuba y sirvió de modelo de muchas otras fortalezas que posteriormente se construyeron en el continente americano hasta el siglo XVIII. Su planta, atribuida al ingeniero Jerónimo Bustamante de Herrera, obedeció a la concepción de los grandes arquitectos y artistas del renacimiento, como lo fueron entre otros Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci y Palladio que buscaron ante todo la simetría y las medidas exactas como manifestación del ideal de la perfección.

Aparentemente la planta del Castillo de la Fuerza es un gran cuadrado, subdividido entre otros nueve cuadrados con cuatro baluartes en los ángulos. Pero en realidad este diseño está formado por la pared interior contraria al patio, de los ocho cuadrados que lo rodean, el cual tiene 81 pies; el que está constituido por el parámetro exterior del grueso muro que rodea el conjunto antes mencionado de 121 pies, y el que está dado por los vértices de los cuatro baluartes que rematan los ángulos de la construcción de 162 pies.

El módulo tomado como medida para hacer el plano y construir el castillo fue el pie de Oviedo, usado también en Lieja (Flandes), equivalente a 0,2875 metros. Se pudo determinar que fue este porque en tres informes al rey, enviados por el maestro constructor Francisco Calona en 1574, por el almirante de la Real Armada Antonio Manrique en 1577 y por el capitán general de la flota y armada de Nueva España Bartolomé de Villavicencio en 1580, los cuales afirmaron que el patio del castillo tenía "sólo veinte pies en cuadro". Partiendo de estos informes se tomó la medida de uno de los lados del patio, 5,75 metros, y se obtuvo la equivalencia de dicho pie. Hay que tener en cuenta que no fue hasta el 24 de junio de 1568 cuando el Rey Felipe II firmó la Pragmática por la cual declaraba el uso obligatorio en todos los reinos de España de la vara castellana, que tenía la ciudad de Burgos. Tomadas las medidas de los distintos espacios interiores y exteriores del castillo, dió por resultado cifras enteras, salvo el grueso de los muros de  $6\frac{1}{2}$  pies para los que conforman el patio y  $4\frac{1}{2}$  pies para todos los otros interiores. El muro que rodea el conjunto de los nueve cuadrados centrales tiene un espesor de 20 pies, igual al lado del patio y al lado de los locales ubicados en el interior de los baluartes.

Otra proporción que da la planta es que la distancia entre los vértices de los baluartes es igual al doble del lado del se-



gundo cuadrado. También se observa que el largo de cada una de las cortinas es igual a la tercera parte de la distancia entre los baluartes. Así que el largo de la cortina es de 54 pies, lo que multiplicados por tres es igual a 162 pies. Estas proporciones no son las únicas que se encuentran en el plano de la planta del castillo, pues hay otras medidas que están relacionadas con el número  $\phi$  (fi) o proporción áurea equivalente a 1,6180339...

Al finalizar el año de 1556 había sido nombrado el ingeniero Jerónimo Bustamante de Herrera para dirigir las obras del Castillo de la Fuerza. Al no poder embarcar para La Habana, en su lugar fue designado el ingeniero Bartolomé Sánchez el 21 de enero de 1558; embarcó en Sevilla en 18 de julio y en el mes de noviembre del propio año llegó a La Habana con todo su equipo de oficiales y herramientas. El 1 de diciembre de 1558 se dió comienzo a esta fortaleza en el espacio ocupado por la primitiva plaza de la villa, donde se encontraban las casas del cabildo y de los principales vecinos, recayendo la mano de obra sobre negros esclavos, presos y algunos asalariados.

El ingeniero Sánchez fue sustituido en el verano de 1560 por el maestro cantero Francisco de Calona, el cual ya se encontraba en La Habana en junio de 1562 y continuó las obras, pues solo se habían hecho las zanjas para la cimentación.

A partir de esta construcción todas las obras militares de importancia fueron financiadas con el "situado", dinero en efectivo que venía de México o de Tierra Firme, con el que retribuían también a los trabajadores y soldados de las mismas.

En el año 1570 el teniente gobernador Diego de Rivera trasladó los ocho cañones que había sobre el terraplén de la antigua Fortaleza y los colocó en el baluarte del noroeste, que mira a la boca del puerto, y que se construyó primero.

Un contratiempo que retrasó notablemente la ejecución de las obras fue lo sucedido en 1574, al llegar un lote de esclavos para trabajar en el castillo, quienes venían enfermos de viruela; la epidemia se propagó entre los otros esclavos, muchos de los cuales habían aprendido el oficio de cantero.

Al fin, el 27 de abril de 1577, a los dieciocho años de haberse colocado la primera piedra, el escribano Gaspar Pérez de Borroto, en un acta testimoniaba la terminación del castillo.

Posteriormente a esta fecha el gobernador Francisco Carreño ordenó la construcción, en la planta alta, de una nave sobre la cortina del norte entre los dos baluartes que miran el canal del puerto. Esta fue la primera de las construcciones con las que se cubrió toda la planta alta en tiempos posteriores,

Además se sugirió colocar sobre la puerta de esta fortaleza un escudo, que el rey encarga a los oficiales de la Casa de Contratación de Sevilla. No se sabe cuándo llegó a La Habana el escudo grabado con las armas reales de la Casa de Austria. Al parecer está esculpido en mármol blanco, con unas medidas aproximadas de 1,20 metros de alto por 0,80 metros de ancho. Se encuentra dividido en cuatro cuarteles y a su vez estos están subdivididos. En la parte superior se representan las armas de los reinos españoles y en los cuarteles inferiores los de Austria, a cuya dinastía pertenecieron los reyes de España de 1517 a 1700.

El escudo descansa sobre una tarjeta que tiene encima una corona ducal y en la mitad inferior el collar del Toisón de Oro, del cual cuelga una piel de cordero o vellón, insignia de la orden de caballería instituida en 1429 por el duque de Borgoña Felipe el Bueno, la que pasó a España en 1517 con el emperador Carlos V.

A causa de las desavenencias surgidas entre los capitanes generales y los alcaides de la Real Fuerza, el rey nombró al gobernador Juan de Tejeda con los dos cargos y la orden expresa de residir en el castillo en 1589. Desde esta fecha el castillo sirvió de vivienda a varios capitanes generales y fue la residencia oficial de los mismos desde 1718 a 1762, período en el que se hicieron sucesivas ampliaciones en la planta alta.

Tejeda y Antonelli, de vuelta en La Habana en 1589, vienen con la orden, entre otras cosas, de construir los castillos de San Salvador de la Punta y de los Tres Reyes del Morro, la de fabricar nuevas galeras y la de hacer una fundición de cañones en La Habana para procesar el cobre extraído de las minas cubanas. Se preparaban las condiciones para crear el primer sistema defensivo de La Habana.

La construcción de los dos castillos, valiosos y principales ejemplos de la moderna arquitectura militar, comenzó en el mismo año 1589; la del Morro tardó cerca de cuarenta años y la de la Punta, menos de diez. Ambas cruzarían sus fuegos para proteger la entrada de la bahía de ataques de escuadras francesas, inglesas, holandesas y de los corsarios y piratas de esas naciones.

El Castillo de San Salvador de la Punta, se levantó de forma trapezoidal con cuatro baluartes en los ángulos y con un patio o plaza central.

En algunos planos antiguos aparece sin el baluarte del este. En 1593 ya se había casi terminado el castillo y la trinchera exterior. Cuando se construyó el edificio, sus piedras fueron



asentadas con poca argamasa y los terraplenes se rellenaron con arena. Esto trajo como consecuencia que debido al huracán que azotó a La Habana en agosto de 1595, el oleaje destruyera gran parte de los muros y terraplenes, más ocho piezas de artillería con sus cureñas que quedaron sobre la playa. En breve tiempo el castillo fue reconstruido con mucha más solidez y se conserva hasta nuestro días.

El Castillo de los Tres Reyes del Morro, fue la más grande fortaleza edificada en Cuba desde fines del siglo XVI. El ingeniero Antonelli informó en marzo de 1590 que en el Morro trabajaban veinticuatro canteros españoles, cuarenta forzados de las galeras (presos) y muy pocos esclavos negros y que hacían falta como doscientos de éstos para que la obra avanzara con rapidez. El Morro demoró alrededor de cuarenta años en construirse de lo cual se infiere que nunca tuvo la mano de obra esclava solicitada por el ingeniero.

También en esta fecha ya se había puesto artillería en la plataforma construída debajo del Morro, pegada al agua. Esta batería que se llamó "La Estrella" fue destruida poco tiempo después por el oleaje de un ciclón, por lo que se trasladó un poco más adentro del canal; aún existe y es conocida por batería de los Doce Apóstoles porque ostenta igual número de cañones.

En 1594 el rey ordenó a Antonelli embarcar para Tierra Firme y que se pusiera al frente de las obras de Cartagena de Indias. El ingeniero Cristóbal de Roda, sobrino y ayudante de Antonelli quedó dirigiendo la fabricación del Morro y de la Punta hasta 1608, cuando fue trasladado también a Cartagena en sustitución de su tío.

El Morro fue construido de forma irregular, adaptándose a la configuración del terreno. Consta de dos grandes baluartes, el de Tejeda, una de cuyas caras y flanco miran al mar, y los otros dos a tierra; el de Austria, donde una cara y un flanco dan hacia tierra y los otros dos hacia la bahía. Un foso profundo, abierto en la misma peña ciñe por la parte de tierra estos dos baluartes y la cortina intermedia. Un medio baluarte formado en el ángulo saliente del oeste es el punto más avanzado, que se interna en el mar. Sus cortinas forman ángulos según la naturaleza del terreno lo exige.

Antes de finalizar el siglo XVI, el Morro contaba con toda la defensa por tierra, y se trabajaban las murallas, contrafuertes, terraplenes, foso y el aljibe entre otras cosas.

Después de haberse comenzado esta fortaleza, en el Caribe se levantó el Castillo de San Felipe del Morro de Puerto Rico.

Se situó a más de 120 pies de altura, sobre una superficie irregular.

Desde el último viaje de inspección a Puerto Rico, Antonelli había trazado la planta del castillo en forma de hornabeque por la parte de tierra. (El hornabeque fue un tipo de construcción de avanzada muy poco usual en esta área. En el siglo XVIII, en La Habana se dio otro ejemplo, el de San Diego o fuerte No. 4 que funcionó como antedefensa de la Fortaleza de la Cabaña).

Pedro de Salazar, en el año 1591 puso en práctica la obra. Hizo desaparecer la trinchera construida años atrás y en su lugar levantó una cortina de cantería y tapiería en cuyo flanco derecho fabricó un medio baluarte llamado de Austria y en el izquierdo otro llamado de Tejeda (estos tienen los mismos nombres que los baluartes del castillo del Morro de La Habana). A los medios baluartes les agregó en sus extremos dos lienzos de murallas, formando ángulo con los flancos de los baluartes. Se abrió un foso a todo lo largo de la muralla, colocando en el frente de ésta y al centro, donde se encuentra la entrada principal, un revellín. Los riscos del promontorio fueron terraplenados y la obra quedó finalmente defendida sobre cuatro diferentes niveles. No obstante, en 1595, al producirse un ataque a la ciudad por Francis Drake, se comprobó que aún resultaba insuficiente. Alrededor de 1597, reconstruyeron el edificio y le agregaron el baluarte de Mercado y el de Mosquera. Según Adolfo de Hostos, en 1598 el Morro era ya una fortaleza poderosa.

A un extremo de la entrada del puerto de Portobelo, Antonelli edificó hacia 1597 el Castillo de San Felipe de Todofierro (o Sotomayor) sobre una plataforma de 60 u 80 pies en cuadro. En el otro extremo, a la entrada de la ciudad, el Castillo de Santiago de Gloria, con una torre de 20 pies, dos bóvedas, un foso de 40 pies de ancho y dos trincheras.

Sobre una altura, en la boca del río Chagres, se alzó alrededor de 1597, por el propio Antonelli, el Castillo de San Lorenzo, situado en la margen derecha del mismo. Este fuerte concluido hacia 1601, fue rodeado por una "palizada" con un foso de 30 pies de ancho, puente levadizo y un almacén destinado para guardar transitoriamente los tesoros reales, que por la vía fluvial llegaban de Panamá.

El Castillo de San Juan de Ulúa, Antonelli lo amplió agregándole el baluarte de Santiago que se comunicaba con la Torre Vieja, con troneras, paredes en talud a una altura de 22 pies y 8 de espesor. De igual tamaño construyó el baluarte



San Felipe, en el extremo contrario, que se comunicaba con la Torre Nueva. La cal y la piedra utilizadas fueron extraídas de la isla de Sacrificios y de los arrecifes del propio islote de San Juan de Ulúa.

Además de estas grandes e importantes fortificaciones, se construyeron otras obras adicionales o complementarias de menor envergadura en la segunda mitad del siglo XVI. Por ejemplo, en 1567 se edificó en Santo Domingo el Fuerte de Santiago, en el ángulo suroeste del recinto de la fortaleza, se atribuye a Menéndez de Avilés la construcción de los cobertizos. El fuerte estaba formado por una garita, fuertes muros y arcos de ladrillos.

En Puerto Rico, en el año 1587, el capitán Diego Menéndez de Valdés, después de un minucioso estudio sobre los principales puntos que debían ser defendidos en la isla, construyó por la parte oeste, hacia el puerto, el baluarte Santa Elena, (reconstruido entre 1591 y 1598), el baluarte San Agustín (después llamado San Gabriel) y un muro almenado con una puerta, llamada después de San Juan, en la Caleta de Santa Catalina. Estas tres defensas fueron situadas entre el Castillo del Morro y La Fortaleza Vieja o de Santa Catalina. En esa misma fecha, el mismo capitán construyó otras defensas menores que su sucesor, Pedro de Salazar, mandó a destruir a su arribo a la isla en 1591. No obstante, estos sitios estratégicos posteriormente fueron bien fortificados y apertrechados.

Con el fin de defender el extremo oriental, el Boquerón y la ensenada del Condado, se levantó un baluarte (después Fuerte San Antonio) "a 80 pasos de la puerta del puente, hacia la ciudad", con tres troneras; en Punta del Boquerón, una trinchera y plataforma (después Castillo San Gerónimo); en la colina del Morrillo, al norte, un reducto formado por una plataforma, parapeto y foso; y por último, en el islote que se encuentra en la entrada del canal del puerto, se levantó una fuerte estacada de madera (después Fuerte San Juan de la Cruz).

En 1567 el gobernador de Cartagena, Antón Dávalos de Luna, para proteger la defensa de los surgideros promovió la pequeña construcción de La Caleta, en la playa donde tomó su nombre, de piedra y bajo la dirección del maestro de campo Alvaro de Mendoza. En 1568 aún semiconstruido hizo resistencia ante el ataque del corsario inglés John Hawkins. Nunca esta defensa llegó a concluirse; en 1586, cuando se efectuó el ataque de Francis Drake, ya no existía. Un año después Antonelli y Tejeda, considerando el estratégico lugar, cerca del

canal de Boca Grande, única entrada de la bahía, construyeron una trinchera y un baluarte. En 1594, el gobernador Pedro de Acuña, prosiguió la obra añadiendo una cortina de cantería y traveses de 15 pies de alto.

En 1587, a la entrada del canal de Boca Grande, en Punta de Icacos, Antonelli construyó el Fuerte San Matías de madera, arena, tierra y fajina, pero a fines de siglo, debido a las continuas tempestades y cercanía a la costa, se destruyó casi totalmente. A partir de 1592 comenzaron la reconstrucción del fuerte los maestros albañiles Juan de Medina y Pedro de Aguilar, y el cantero mayor de la ciudad, Simón González; las obras fueron terminadas en 1602. Este fuerte y el de Boquerón serían las dos últimas defensas que existían a fines del siglo XVI capaces de defender la entrada del puerto.

Además se edificó en Cartagena la trinchera de Getsemaní en 1587 por el propio Bautista Antonelli, precisamente en el puente que comunicaba la ciudad con el barrio de Getsemaní. Se utilizaron como materiales la madera, arena y tierra. Y por último, en 1597, entre el mar y la Ciénaga del Ahorcado, se hizo la Trinchera de Santa Catalina, con un baluarte para proteger la ciudad.

En 1595, en la ciudad de San Agustín, fundada por Menéndez de Avilés en 1565, y considerada como la plaza más importante de la península de la Florida, se construyó un reducto, obra provisional, donde mismo fue situado, en el siglo XVII, el fuerte San Agustín. Además se levantó en esa fecha el Fuerte Santa Elena, en Santa Elena, de planta rectangular con diferentes plataformas y baluartes. Con la experiencia que había dejado el ataque de Drake a Portobelo, en la última década del siglo XVI, Antonelli edificó en Panamá una trinchera en el cerro de Capirilla y en 1597 mandó a ejecutar a su lado el Fuerte San Pablo y otro Fuerte en la senda de Magán, ambos de tapia y muy débiles.

Por último, el levantamiento de las murallas fue el otro tipo de construcción que se inició en esta época, con el propósito de circundar las principales ciudades comerciales del Caribe y del Golfo de México. El carácter defensivo tomó una mayor dimensión, pues ya no se trataba de proteger un punto o un sistema de defensa aislado, sino que abarcaba una ciudad ya planificada y fortificada.

Las ciudades que primero se amurallaron fueron las de Santo Domingo, Cartagena de Indias y Portobelo. En el siglo XVII los muros se perfeccionaron con materiales más sólidos y el resto de las ciudades comerciales del circuito comenzaron



a amurallarse paulatinamente, sobre todo después de la segunda mitad del siglo. Las de Santo Domingo se comenzaron en 1543 por el maestro de obras Rodrigo Liendo. Este primer proyecto de construcción fue elaborado con poca experiencia militar y resultó insuficiente porque su amplitud no se ajustaba al poco crecimiento de la ciudad por lo que se hacía su ejecución lenta y costosa. En 1586, cuando el ataque de Drake, las murallas ya contaban con la Puerta Grande, la Puerta del Conde, concluidas ambas desde 1568; La Puerta de San Diego, comenzada en 1575 y La Puerta de Lemba.

El gobernador de Cartagena, Pedro de Acuña, en 1597 reunió a numerosos maestros canteros y albañiles para alzar las murallas de la ciudad según el proyecto de Bautista Antonelli. Fueron adaptadas a la irregularidad del terreno, acompañadas de foso, parapeto y baluartes, levantados con gruesas vigas entabladas por dentro y por fuera, protegidos en la superficie por una argamasa y su correspondiente escarpa.

A la plaza de Portobelo, fundada en 1596, formada por un total de seis manzanas, Antonelli le coloca torres en sus ángulos, con un muro macizo por parte de tierra, por la parte del mar con troneras y en los extremos de sus dos calles principales, se levantaron cuatro puertas para comunicarse con el exterior.

## CONCLUSIONES

En el trabajo se ha mostrado en un orden cronológico las diferentes tipologías constructivas, aproximadamente entre las fortificaciones pertenecientes a la primera y segunda mitad del siglo XVI. Se evidencia entre ambos períodos una diferencia cuantitativa, pues al primero corresponden las construidas en la etapa de conquista y colonización, por lo cual su carácter defensivo estaba centrado contra los ataques de los indios, de algunos conquistadores levantiscos y la llegada de barcos enemigos desde Europa, lo que se hace realidad en la década del veinte. Desde el punto de vista cualitativo, las torres o casas fuertes aunque de reminiscencias medievales, no carecieron de funcionalidad porque cumplieron con el objetivo de defensa. Estas obras no representaron grandes erogaciones, ni para los particulares ni para la Corona pues fueron levantadas con el esfuerzo de los propios vecinos y de los primeros esclavos africanos, entre otros.

Las riquezas incrementadas en este primer período creará, con la conquista de los dos grandes imperios aztecas e inca una situación coyuntural, a partir de la segunda mitad del

siglo XVI, que repercute sobre la zona del Caribe. Se agudizan las contradicciones políticas y económicas entre las grandes potencias, sobre todo entre España e Inglaterra, en la que esta última trata de inferir el mayor daño posible a la economía española, que con las riquezas americanas sostiene las guerras en Europa y que históricamente no será más que el resultado de la lucha entre las viejas relaciones feudales y las nacientes relaciones capitalistas. La Corona española tomó toda clase de medidas para asegurar y defender los tesoros extraídos de las colonias, lo que trajo como consecuencia un incremento de construcciones militares, realizadas a través de un estilo y diseño unitario, que sin lugar a dudas les proporcionó una identidad en el área del Caribe y que forman el segundo grupo, al cual pertenecen las fortificaciones abaluartadas.

Estas construcciones fueron elaboradas con una técnica muy superior a las precedentes, y en el último decenio del siglo XVI, bajo la dirección de ingenieros italianos. Entre ellos la figura de Bautista Antonelli se destacó como autor de los proyectos de fortificaciones, murallas, reductos y trincheras del Caribe y del Golfo de México, aunque muchos de estos planos no llegaron a realizarse por la constante escasez de recursos económicos, de materiales y de mano de obra.

Si bien es verdad que las islas y algún otro lugar del Caribe no producían grandes riquezas, eran sin embargo puntos estratégicos dentro del complejo comercial español, por lo tanto había que fortificarlos, como no es menos cierto que el Imperio era rico y "el situado", dinero en efectivo que venía de México o de Tierra Firme, fue el factor económico de última instancia que hizo posible la construcción de muchas de estas fortificaciones.

Algunas de estas defensas fueron muy efímeras por la mala calidad de los materiales, lo que unido al medio donde estaban situadas, nada contribuyó a su conservación por la continua humedad y las frecuentes tormentas que azotaban estos parajes. Otras se quedaron inconclusas. Las obras más significativas de Antonelli, comenzadas en los últimos años del siglo XVI, en gran parte fueron terminadas o reconstruidas en el siglo XVII, y muchos de sus trazos sirvieron de modelos a aquellos ingenieros que prosiguieron esta obra.

El trabajo, aunque se ha limitado al estudio tipológico de las fortalezas, no obstante tuvo presente aquellas edificadas en el lado este de la península de la Florida, hacia el Atlántico, porque también estuvieron insertadas en el amplio sistema defensivo del Caribe, cumpliendo la función de proteger las



flotas que iban de regreso hacia España por la vía del Estrecho de la Florida.

Comparando las construcciones civiles, domésticas y religiosas con las militares en el siglo XVI, éstas últimas superaron en calidad a las otras, exceptuando a la ciudad de Santo Domingo, en la isla de la Española, y a Cartagena de Indias, en la actual Colombia. En la primera, bajo el gobierno del Comendador Nicolás de Ovando (1502-1509), se iniciaron una serie de construcciones, que recibieron un impulso mayor al establecer Diego Colón (1509-1523) la corte virreinal de las Indias en aquella ciudad. En cuanto a Cartagena de Indias, a mediados de la segunda mitad del siglo, con la prosperidad económica de los vecinos se intensificó la fabricación de edificios costosos de carácter no militar. En las otras villas y ciudades, este tipo de construcciones fueron bastante modestas y apenas si han llegado a nuestros días unos pocos testimonios aislados.

#### Cronología.

- 1505 — La Torre del Homenaje, Santo Domingo.
- 1512 — Fuerte de la Concepción de la Vega, Punta de Lemba, Santo Domingo.
  - Fuerte San Fernando, Baracoa, Cuba.
- 1533 — Fuerza Vieja o Fortaleza de Santa Catalina, La Puntilla, Puerto Rico.
  - Fortín, Cartagena de Indias.
- 1539 — La Fortaleza, La Habana, Cuba.
  - Fuerte del Adelantado,
- 1540 — Torre, Puerto Rico.
  - La Torre Vieja, San Juan de Ulúa, Veracruz.
- 1543 — Las murallas, Santo Domingo.
- 1548 — La Fortaleza, Santo Domingo.
- 1558 — Castillo de la Real Fuerza, La Habana, Cuba.
- 1562 — La Fortaleza, Santa Marta.
- 1564 — Fortaleza de San Felipe, Puerto Plata, Santo Domingo.
- 1565 — Fuerte San Felipe de Boquerón, Cartagena de Indias.
- 1567 — La Caleta, Cartagena de Indias.
  - Fuerte de Santiago, Santo Domingo.
- 1568 — Puerta Grande o Misericordia y Puerta del Conde, Santo Domingo.
- 1572 — Fortaleza de Bonda, Santa Marta.
- 1573 — Fortaleza de Santa Marta, Santa Marta.
- 1575 — Puerta de San Diego, Santo Domingo.

- 1580 — Torre, Santa María del Sisal, Península de Yucatán.  
 1582 — Trinchera, Puerto Rico.  
 1584 — La Torre Nueva, San Juan de Ulúa, Veracruz.  
 1585 — La Torrecilla, Punta de Torrecilla, Santo Domingo.  
 1586 — Puerta de Lemba, Santo Domingo.  
 1587 — Fuerte San Matías, Punta de Icacos, Cartagena de Indias.  
 — Trinchera de Getsemaní, Cartagena de Indias.  
 — Plataforma, Puerto Rico.  
 — Baluarte Santa Elena, Baluarte San Agustín, Muro, Puerta de San Juan, Fortín, Baluarte, Trinchera, y Plataforma, Reducto, Estacada, Puerto Rico.  
 1589 — Castillo de San Salvador de la Punta, La Habana, Cuba.  
 — Castillo de los Tres Reyes del Morro, La Habana, Cuba.  
 1590 — Baluarte de Santiago, Baluarte San Felipe, San Juan de Ulúa, Veracruz.  
 1591 — Castillo de San Felipe del Morro, Puerto Rico.  
 1595 — Reducto, San Agustín, Península de la Florida.  
 — Fuerte Santa Elena, Santa Elena, Península de la Florida.  
 1597 — Las murallas, Trinchera de Santa Catalina, Cartagena de Indias.  
 — Las murallas, Castillo de San Felipe de Todofierro o Sotomayor, Castillo de Santiago de Gloria, Portobelo.  
 — Castillo de San Lorenzo, río Chagres.  
 — Trinchera, Cerro de Capiroilla, Panamá.  
 — Fuerte San Pablo, Cerro de Capiroilla, Panamá.  
 — Fuerte, senda de Magán, Panamá.  
 — La Torrecilla, Campeche.

## BIBLIOGRAFÍA

- Actas capitulares del Ayuntamiento de La Habana*, trasuntadas en el Archivo del historiador de la Ciudad de La Habana.  
 ALCÁZAR MOLINA, CAYETANO. *Los Virreinos en el siglo XVIII*. Barcelona, Salvat, 1945.  
 ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO. *Historia del Arte hispanoamericano*. Barcelona, Salvat, 1950-56. 3t.  
 ARANGO, JORGE Y CARLOS MARTÍNEZ. *Arquitectura en Colombia: Arquitectura colonial, 1538-1810. Arquitectura contemporánea en cinco años. 1946-1951*. Bogotá, Eds. Proa, 1951.  
 ARCE, ENRIQUE Y ERNESTO CASTILLERO. *Guía histórica de Panamá*. Panamá, Editora Nacional, 1942.



- ARRATE, JOSÉ MARTÍN FÉLIX DE. *Llave del Nuevo Mundo. Antemural de las Indias Occidentales*. La Habana, Comisión Nacional de la UNESCO, 1964.
- BACARDÍ Y MOREAU, EMILIO. *Crónicas de Santiago de Cuba*. Barcelona, Tipografía de Carbonell y Esteva, 1908.
- BACHILLER Y MORALES, ANTONIO. *Cuba: monografía histórica*. La Habana, Oficina del historiador de la Ciudad, 1962.
- BUSCHIAZZO, MARIO J. *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*. La Habana, ECL, Ed. Revolucionaria, 1971.
- CALDERÓN QUIJANO, JOSÉ A. *Historia de las fortificaciones en Nueva España*. Sevilla, 1953.
- CARO ALVAREZ, JOSÉ A. *Las murallas de Santo Domingo*. Madrid, 1973.
- CASTILLERO, ERNESTO. *La isla que se transformó en ciudad*. Panamá, Imprenta Nacional, 1962.
- CASTRO DE MORALES, LILIA. "La ceremonia de la colocación de la primera piedra del nuevo edificio de la Biblioteca Nacional". *Revista de la Biblioteca Nacional*. (La Habana) (2): 21-32, abr.-jun, 1952.
- CÉSPEDES, PEDRO. *Santo Domingo romántico y colonial*. Santo Domingo, RD., 1977.
- Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones de Ultramar: 2da. serie*. Madrid, Rivadeneyra, 1885.
- CORONADO, FRANCISCO DE PAULA. "La Biblioteca Nacional: su historia y propósitos". *Revista de la Biblioteca Nacional*. (La Habana) (1); 7-12, enero-marzo, 1950.
- CHARLES, RUBÉN DARÍO. *220 años del período colonial en Panamá*. Panamá, 1969.
- FOSTER, WILLIAM. *Esbozo de una historia política de las Américas*. La Habana, Pueblo y Educación, 1965. 2t.
- GARCÍA GALSBRAITH, SERAFÍN. "Cómo empezó a brillar hace cien años la farola del Morro". *Carteles*. (La Habana) 22 de julio, 1945.
- GASPARINI, GRAZIANO. *América, barroco y arquitectura*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1972.
- HERNÁNDEZ DE ALBA, GUILLERMO. *Arte hispánico en Colombia*. Bogotá, Dirección de Información y propaganda del Estado, 1955.
- HERRERA, JOSÉ DE LA CRUZ. *Panamá la Vieja*. Panamá, Editorial de la Academia, 1926.
- HERRERA LÓPEZ, PEDRO A. "El aparejador del castillo del Morro". *Revolución y Cultura*. (La Habana) (43) marzo, 1976.

- . "El Castillo de la Real Fuerza. Expresión de arquitectura renacentista en La Habana". (Ponencia inédita, 1976.)
- . "Historia del Castillo de la Real Fuerza." (Trabajo inédito, 1976.)
- HOSTOS, ADOLFO DE. *Historia de San Juan, Ciudad Murada*. Puerto Rico, 1979.
- Informe de la Imperial Ciudad de Toledo al Rey y Supremo Consejo de Castilla, sobre Igualdad de Pesos y Medidas en todos los Reinos y Señoríos de Su Majestad, según las leyes*. Madrid, Impreso en la Oficina de Joaquín Ibarra, 1578.
- JIMÉNEZ DE LA ROMERA, WALDO. *Cuba, Puerto Rico y Filipinas*. Barcelona, D. Cortezo, 1887.
- LEÓN Y CANALES, BENITO. *Archivo de Indias. Ingenieros cubanos, siglos XVI, XVII y XVIII*. Habana, Ediciones del Archivo Histórico, 1941.
- LLAVERÍAS FEDERICO. *Bosquejo histórico de la ciudad de Santo Domingo*. Santo Domingo, Impr. de J.R. Vda. García, 1925.
- . *La ciudad de Santo Domingo y sus monumentos nacionales*. Santo Domingo, Impr. de J. R. Vda. García, 1927.
- LLAVERÍAS MARTÍNEZ, JOAQUÍN. *Historia de los archivos de Cuba*. Segunda edición. La Habana, 1949. (Publicaciones del Archivo Nacional, 24)
- . (comp.) *Papeles existentes en el Archivo General de Indias, relativos a Cuba y muy particularmente a La Habana*. Ordenados y con una introducción de J. Llaverías. La Habana, Impr. El Siglo XX, 1931.
- MARCO DORTA, ENRIQUE. *Cartagena de Indias*. Sevilla, 1951.
- MARIEN Y ARRÓPIDE, TOMÁS ANTONIO. *Tratado general de monedas, pesas, medidas y cambios de todas las naciones reducidas a las que se usan en España*. Madrid, Impr. Benito Cano, 1789.
- MATEIZÁN, ROBERTO. *Cuba pintoresca y sentimental*. Santiago de Cuba, Tip. Arroyo, 1925.
- OSSOT, WILLY. *Castillos coloniales*. Venezuela, 1969.
- PALM, ERWIN WALTER. *Los monumentos arquitectónicos de La Española*. Ciudad Trujillo, 1955.
- PEREYRA, CARLOS. *Historia de la América española*. Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1920-26.
- PEZUELA Y LOBO, JACOBO DE LA *Diccionario Geográfico, Estadístico e Histórico de la Isla de Cuba*. Madrid, Imprenta del Establecimiento de Mellado, 1863-1866, 4t.



- ROIG DE LEUCHSENRING, EMILIO. *Los monumentos nacionales de la República de Cuba*. La Habana, Publicaciones de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, 1957. t. 3.
- ROJAS, ARÍSTIDES. *Estudios históricos: orígenes venezolanos*. Caracas, 1972.
- RUBIO, ÁNGEL. *Panamá, monumentos históricos y arqueológicos*. México, 1950.
- UGARTE ESPAÑA, MARÍA. *Monumentos coloniales*. Santo Domingo, Publicaciones del Museo de las Casas Reales, Impr. El Siglo XX, 1931.
- URRUTIA Y MONTOYA, IGNACIO JOSÉ DE. *Obras*. La Habana, Impr. El Siglo XX, 1931. 2 t.



## *Medio milenio de la impresión de un libro*

ISRAEL ECHEVARRÍA

### *Introducción*

En esta misma publicación correspondiente al año 65, número 2, mayo-agosto de 1974, dimos a conocer todos los incunables que hasta esa fecha poseía nuestra Biblioteca Nacional José Martí. Con posterioridad, hemos incorporado otros, los cuales por diversas razones, no nos había sido posible darlos a conocer.

Pretendemos que sea del conocimiento de todos la existencia de estos libros en nuestra institución. Con tal motivo, y aprovechando la coincidencia de cumplirse el quingentésimo aniversario de la impresión de una obra del gran poeta latino Marco Valerio Marcial, damos inicio a la descripción de estos incunables.

### *Autor y obra*

Todos los estudiosos están de acuerdo en que el gran poeta latino Marco Valerio Marcial nació un primero de marzo, pero en lo que sí no están contestes es en lo referente al año en que ese hecho tuvo lugar, y así vemos que los años varían entre el 38 y el 43 de nuestra era. Por su parte la Biblioteca Nacional José Martí ha adoptado, con la interrogante necesaria, el año 43. El fausto suceso para las letras latinas ocurrió en la antigua ciudad de Bilbilis, actual Calatayud, en Aragón, España. Llegó a Roma a los veinte años de edad, durante el reinado de Nerón (37-68), donde tuvo gran éxito a causa de su gran espíritu satírico. En la Ciudad Eterna permaneció durante treinta y cinco años, y regresó a su ciudad natal, en la que falleció, hacia el año 104.



Como se sabe, en los tiempos de Roma, los escritores no podían vivir de su pluma. Una vez que una obra veía la luz, la misma era del dominio público y todos estaban en el derecho de reproducirla sin permiso alguno; como, por otra parte, el Estado no garantizaba la propiedad literaria, los creadores habían de conformarse solamente con la gloria. Los valores literarios de Marcial son innegables y su obra gozó de general aceptación. Se han conservado los nombres de los principales editores de este autor, entre ellos figuran: Quinto Polio Valeriano, Atrecto, Segundo, Quinto y Trifon. Mediante los libros manuscritos se conservó vivo el pensamiento de este poeta hasta la invención de la imprenta.

Después del anterior acontecimiento, la difusión de la obra de Marcial fue en ascenso. En el período incunable de la imprenta fueron muchas las ediciones de la obra de este autor. De acuerdo con el inestimable y valioso *Manual del Librero Hispano-americano*, del librero español don Antonio Palau y Dulcet (1867-1955) 2. ed., v. 8, p. 174-179, en Venecia se imprimió, por primera vez, una obra de Marcial en los años 1470-1472 y corrió a cargo del importante tipógrafo de aquella ciudad Vindelino de Spira. Esta edición ha alcanzado altos precios en el comercio libresco. El mismo bibliógrafo cita la existencia de otra edición, sin fecha, salida de las prensas romanas, que algunos pretenden impresa en 1470 y, por lo tanto, anterior a la muy famosa de Spira.

En esta etapa de la historia del libro fueron numerosas las ediciones que de la obra de dicho autor se hicieron en distintas ciudades del Viejo Continente. Se ha señalado, y con mucho acierto, que, a pesar de que Marcial fue un autor nacido en España, su obra no se ha impreso con frecuencia en esta nación. Por ejemplo, en los siglos xv y xvi sólo se conoce la edición de Burgos, dada a la estampa el 20 de agosto de 1490 y de la cual se conoce el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Provincial de Evora, Portugal. Resulta ocioso consignar que la obra de Marcial ha tenido numerosas ediciones con posterioridad al siglo xv y que ha sido traducida a las principales lenguas habladas en el orbe.

Se considera que la edición príncipe comentada por Domicio Calderini o Calderino de los renombrados *Epigramas* tuvo lugar en Roma, el 12 de marzo de 1474, por Johannes Gensberg. A partir de esta última fecha son frecuentes lo que

podemos denominar reediciones de la misma. Este es el caso del incunable que obra en la Biblioteca Nacional José Martí (y que en este año, como ya quedó dicho, cumple su quingentésimo aniversario), cuya descripción se ofrece más adelante.

### *Comentarista*

El comentarista de esta obra de Marcial, según ya se expresó precedentemente, fue el notable humanista Domicio Calderini o Calderino, quien nació en Torri, poblado de la italiana provincia de Varona hacia el año 1444. A los veinticuatro años de edad su fama era tal que el Papa Paulo II, 1464-1471, lo llamó a Roma y lo nombró profesor público. Este cargo lo continuó ejerciendo bajo el pontificado de Sixto IV, 1471-1484, que además le confirió la dignidad de Secretario Apostólico y lo envió junto al Cardenal Della Rovera a la ciudad de Aviñón con el fin de conquistarla. Murió de peste, en Roma, en 1478. Sus profundos conocimientos literarios le permitieron que comentara también las obras de autores tales como Virgilio, Propertio, Juvenal y otros autores de la antigüedad clásica. Tradujo al latín los dos primeros libros del célebre geógrafo y escritor heleno del siglo II d.n.e., Pausanias. Polemizó con varios autores de su tiempo. A su deceso, otro destacado humanista, Angelo Policiano (1454-1494), escribió en su célebre obra titulada *Miscellaneae*, dos epitafios en honor de aquél.

### *Impresor*

El tipógrafo a cuyo cargo estuvo la ejecución de la pieza que comentamos fue Bautista de Tortis que ejerció su oficio en Venecia, la espléndida ciudad del Adriático, lugar que se convirtió en un importante y famoso centro tipográfico una vez que la imprenta fue llevada a Italia. Tortis trabajó en la Reina del Adriático desde 1481 hasta 1514. Sus ediciones alcanzaron gran renombre y fueron muy difundidas. Editó numerosas obras de los clásicos y se especializó también en la ejecución de libros jurídicos y de medicina. Creó caracteres de tipo gótico que fueron muy usados y que en España recibieron el nombre de letra de Tortis. Su marca de impresor o tipográfica, consistía en una cruz con dos barras transversales sobre una esfera en la que aparecían las iniciales de su nombre, B.T. Esta marca se reproduce en el presente trabajo.





*Incunable*

Marcial, Marco Valerio, 43-104?

Vita Martialis commentarios: quos Domitius Calderinus editit: /  
Fol. [171b] Venitis por Baptistam de/ Tortis. Mccccclxxxv./ dic.  
xvii. Iulii./

[172] F.— Sig. a<sup>8</sup> u<sup>8</sup> x<sup>6</sup> y<sup>6</sup>.— L. rom. y gr.— In-4 mayor (i.e.)  
31 cm. 43 y 63 lín.— huec. p. inic.— marc. tip.<sup>1</sup>

Hain-Copinger 10819; CIBNM 1232.

Fol. 3-b. Plinii Secundi epistola ad Cornelium Priscum./

Fol. 4-a. In Amphitheatrum Caesaris./ ( ) Arbara Pyramidum  
sileat mira/ cula Memphis./ etcétera.

Fol. y<sup>3-b</sup> M. lucidi Phosphori epigramma./

En la última hoja, parte a, aparece el *Registrum*, mediante el cual se puede comprobar que, al parecer, al ejemplar le

---

<sup>1</sup> Abreviaturas: cm. centímetros; fol. folio; huec. p. inic. hueco para iniciales; i. e. esto es; L. rom. y gr. Letras romanas y griegas; lín. líneas; marc. tip. marca tipográfica; p. página (s); sign. signaturas; t. tamaño.

faltan los cuadernillos a<sup>1</sup> y a<sup>2</sup> cuyas primeras líneas comienzan con *Prima alba*, y *domitii*, respectivamente. A continuación del mismo aparece el escudo o marca tipográfica.

Como quedó indicado en la colación, en los lugares correspondientes, aparecen los huecos o espacios para las mayúsculas las que en algunos casos, se señalan y en otros no. En el folio 5-b, primera columna, hay una letra s, iluminada en rojo; en la segunda columna del mismo folio existe otra letra s iluminada en rojo y negro, pero la tinta está muy desvahida por la acción del tiempo y los procedimientos químicos a que ha sido sometida la pieza. No tienen dichas letras miniadas la belleza característica que suelen tener las mismas en otros incunables.

El texto del poeta ocupa la parte interna de las hojas y, como regla general, comienza a partir de la octava línea de la composición, aunque en ocasiones los versos ocupan todo el espacio ya mencionado.

La impresión es buena y el ejemplar está bien conservado, tiene solo, en algunos folios, desafortunadamente, pequeñas huellas de la acción destructora de los insectos que suelen atacar, en nuestro país, a estos libros, pero todos están debidamente rellenados. El volumen fue restaurado en la Sección de Restauración de la Biblioteca Nacional José Martí. La encuadernación, no es, lamentablemente, la original, pero no obstante, en la medida de lo posible, se conservó la que poseía y que databa del siglo XVIII. Los cantos del libro son de color rojo.

El ejemplar ingresó en la institución al efectuarse la compra a los herederos de la colección de libros del patriota e historiador cubano Néstor Ponce de León (1837-1899), luego de su fallecimiento. Su exlibris, como es natural, se ha conservado.

De acuerdo con la información a nuestra disposición ejemplares semejantes al que describimos se hallan en: la Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, Biblioteca Municipal de Tolosa, Francia, y en la Biblioteca de la Universidad de Cracovia.

**Venetis per Baptistam de  
tortis. M. cccc. lxxxv.  
die. xvii. Iulii.**



## Bibliografía

- BRUNET, J. CH. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*. París, Libraire de F. Diderot, 1862. t. 3, pte. 2. col. 1487-1494.
- BUONOCORE, D. *Vocabulario bibliográfico*. Santa Fe, R. A., Librería y Editorial Castellvi, 1952.
- DAHL, S. *Historia del Libro*. Madrid, Alianza Editorial [1972]. *Enciclopedia italiana de scienze, lettere ed arti*. Roma, Istituto de la Enciclopedia Italiana, 1949. v. 8, p. 384; v. 22, p. 470-471.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, Espasa-Calpe [19 ] t. 10, p. 648; t. 32, p. 1344-1347.
- EE.UU. *Library of Congress*. Exhibit of books printed during the XVth century and known as incunabula. Washington, Govt. Print. Off., 1931.
- FEBVRE, L. [y] HENRI-JEAN MARTIN. *La aparición del libro*. México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana [1962].
- FUMAGALLI, G. *Vocabulario bibliográfico*. Firenze, L. S. Olschki, 1940.
- GRAESSE, J. G. T. *Trésor de livres rares et précieux...* Milano, Gorlich [1950] t. 4, p. 423.
- LA SERNA, C. A. *Dictionnaire bibliographique choisi du quinzième siècle...* Bruxelles, G. Huyghe, 1807. t. 3, p. 154.
- Lexikon der Gesamtem Buchwesens*. Leipzig, Verlag, K. W. Hiersemann, 1937. v. 3, p. 412.
- MADRID. BIBLIOTECA NACIONAL. *Catálogo de incunables de la Biblioteca Nacional*, publicado por Diosdado García Rojo y Gonzalo Ortiz de Montalván. Madrid, 1945.
- MARCIAL, M. V. *Epigramas*. Tr. en parte por Joaquín Argénsola, Iriarte... y el resto por Victor Suárez Capalleja. Con pról. y notas del mismo. Madrid, Librería de la Vda. de Hernando, 1890-1891.
- PALAU Y DULCET, A. *Manual del librero hispanoamericano*. 2. ed. Barcelona, Librería Palau, 1955. t. 8, p. 173-179.
- RIBER, L. *Marco Valerio Marcial*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942. *United States Cumulative Book Auction Records, 1940-1945*. Ed. S. R. Shapiro. New York, 1946. p. 1240.
- . ———, 1946-50. New York, 1951. p. 1083.



Vita Martialis in commentariis quos Dominicus Calderinus edidit:

**U**lterius Valerius Marialis in Hispania bilbilim patriam habet: quod ipse cum alibi: tum eo carmine indicat: Nec me mea tacebit bilbulis. Est autem oppidum non ignobile in Celtiberia & Strabonis testimonio & Sertorii pugna: qui illic adversus Metellum dimicavit. Salœ fluvio pximo ex ferri temperatura inclyto: quod ipse non tacuit: Videbas inquit alibi Sictane Bilbilim: equis & armis nobilcm præterea. Quâ salo ferri temperatior ambit: celtiberum se pfitetur: Vir celtiberis non tacenda gentibus nostris: laus hispaniæ. Parentes romana appellatioe Frontonem & flacillam nominat: O. scuros quidē ac filii tantū testimonio uix cognitos. Litterarum Romæ: cum ageret: ingenium nulli studioque generi accommodare potuit: quibus ad causas agendas: alii ad carmen heroicum & iustum poema hortarentur: præterque epigramatis scribendis otii & epicureæ sectæ: quam ueram ueram appellat. Supra Horatium Catullum aliosque poetas studiosus tenui suppellectile contentus: suos hortos in ianiculo admiratur: quibus tenuerac nomen tantum iactat: in prædii donari ab amico exiguitatem festiuo carmine iocatur: Cum iam ætate ad senectutem ingrauescentem rerum urbanarum redio affectus rediit in Hispaniam peragrata prius Gallia cisalpina. Vnde quartum librum enisit. Ita. xi. epigramatō editis triennio transiit. Demum hortante prisco amico: qui & ipse in patriam ab urbe redierat. xii. addidit in que Jeruz & Traiano assentatur clam dānatis Domitiani temporibus: quibus serui serme adulatione blanditus fuerat non suo magis ingenio: quā imperatoris arrogātia: qui diuinā ad rationē a suis exegit. Amicos coluit poetas: Stellam in primis & filium italicum: nec publicis caruit honoribus equestri donatus dignitate: prætura & iure trium liberorum. In Hispania obiit: non sine Plinii etiam moerore: quod epistola quadam sua cum poeta familiaritatem testatus cum & deflet & laudat summo: ere. Acti ingenio epigramata cōposuit: cuius lex ē: ut iocandi cauillandi: deridendi licentia lasciuat: nudis uerbis prope satyricum: urbanitate ciuile. Denique nihil sit: quod aut felle non aspergat: aut risu non cōdiat. Assurgit non uero in magnitudinē heroicam: sed perraro: ut illud. Tanta tibi est recti reuerētia Cæsar & æqui. Heroicis tamen muneris abstinet: quibus id & solere & posse fieri contendat: Inseruntur uerba græca imitatione Pytholeonis Rhodi: qui primus ita scripsit epigramata: Lucilius reprehenditur quod in satyra idem fecerit. Verba sunt: nec figuris poeticis sublimina: nec humilitate quotidiana depressa: ita mediam quādam elocutionem seruantia: ut proprium retineant locum. Corpus epigramatis sua constat dimensione: quā si uersuum numero prætergrediaris operatur amittas leporem. Affectus sæpe tentat: quos omnis ultima effundit per cado. Nec ita a Martiale terata sunt: ut & græcos superauerit: quibus apud illos uix singulis epigramatis claruerint pauci & solus in hoc scribendi genere apud Latinos elaborasse ac profecisse uideatur. In lasciuioribus habet auctores Augustum Cæsarem: qui libello epigramaton magna licentia lusit: & Lucanum: & quem pharsalia sua intermissa in eo lasciuisse ostendit: Marsum præterea & donem Getulicū & Catullum: Ipse opus suum in hunc ordinem redegit: quo legitur præter primum librum: qui totus in spectaculis laudandis uersatur. Nam nec in antiquis codicibus prima fronte ponitur: nec absurdum iudicari debet diuersis locis & temporibus edita singulis spectaculis epigramata in unum tandem librum redacta fuisse.





# *Los instrumentos de piedra tallada y su reflejo en las manifestaciones superestructurales indoantillanas*

ALEXIS RIVES

## *Introducción*

Dando curso a nuestras indagaciones acerca de la mitología indoantillana, mediante la utilización de los llamados modelos estructurales, nos adentraremos, ahora, en un tema poco o nada tocado de estos mitos, y que solo es factible poner en claro gracias a un estudio comparativo cuidadoso con otros relatos amerindios y la propia base material de los antillanos. Se trata del papel que juegan los útiles confeccionados en piedra, instrumentos de trabajo de excepcional importancia en el período de la Comunidad Primitiva, en las manifestaciones de la superestructura de estos grupos aborígenes.

## *El origen, según los mitos, de los instrumentos de piedra tallada*

Los Atsugewi, grupo aborígen del noroeste del continente americano (Canadá y los Estados Unidos) cuentan de manera directa el origen de los instrumentos de piedra tallada:

Antaño los hombres no tenían piedra para tallar sus puntas de flecha; las hacían de corteza, lo que no era nada eficaz. Ardilla Terrestre fue a ver al dueño de las piedras y se hizo el hambriento: le dieron de comida piedra machacada. Comió mucho, fingiendo estar enfermo y padecer cólicos atroces. Su huésped lo creyó perdido y aflojó la vigilancia. Ardilla cogió un gran paquete de piedras y logró escapar escarbando un camino bajo tierra. (LÉVI-STRAUSS 1971:107)

De vuelta al pueblo, ocultó su tesoro, salvo un cuchillo de piedra que, para estupefacción general, usó al cortar la carne. Repartió las piedras entre sus compañeros: Así —explicó— cazareis más fácilmente los siervos y cortareis mejor la carne. Todo el pueblo se afanó tallando puntas de flecha, al día siguiente mataron cantidad de caza. (*Ibid*)



Los párrafos precedentes forman parte de un mito llamado "*de la Dama Somorgujo*" (una especie de ave), que aparece en el mencionado grupo aborigen y en forma de variantes reconocibles, entre otros, en los grupos vecinos del área: *Yana*, *Achomawi*, *Maidu*, *Wintu* y *Shasta*.

En ellos se narra cómo a causa del incesto del cual casi siempre es protagonista la *Dama Somorgujo*, u otros personajes, se desintegra la familia (la sociedad) dando lugar al surgimiento de un orden "zoológico-natural" que simbólicamente alude a la periodización de la vida humana y animal: los animales en que son convertidos los miembros de la familia. A la vez, se explica de varios modos el surgimiento de los objetos de adorno, los útiles de caza y la propia actividad cinegética.

Veamos, por ejemplo, cómo en el mito de la *Dama Somorgujo*, vecinos de los *Atsugewi*, los *Achomawi*, representan de manera metafórica el tema de los útiles de caza, el arco y la flecha:

Inquieto por su mala fortuna en la caza, *Arrendajo-Azul* sospecha la presencia de *Somorgujo*, cuya madre ya causó parecidos maleficios. Guiado por un canto de maravillosa belleza que parece llegar del monte *Shasta*; descubre el corazón de *Lagarto* medio hundido en la tierra, lo exuma y lo lleva a su esposa. Esta lo puso en una cesta impermeable llena de agua tibia, donde el corazón resucitó en forma de recién nacido. El niño creció rápidamente, se hizo un muchacho de frente abultada. Su madre adoptiva lo animó para que disparase verticalmente las flechas. Un día le cayó una encima y le arrancó el bulbo frontal, que se muda en otro niño. (LÉVI-STRAUSS 1971:111)

Los padres de *Dama Kildir* (otra ave), que habitan al borde del lago, informan al joven héroe de la presencia de *Somorgujo*. Mas esta versión del mito menciona a dos mujeres con este nombre: una que vive en el agua, adornada con un collar de corazones, y su vieja madre, que tiene una choza entre las cañas. Por orden de *Arrendajo-Azul*, los dos chicos visitan a esta última y toman su piragua prometiéndole compartir con ella el producto de la pesca. Ven a la joven *Dama Somorgujo* penetrar en casa de su madre, que se peina los largos cabellos, y admiran su belleza. Al día siguiente el menor

de los muchachos la mata de un flechazo y esconde el cadáver en la piragua, debajo de un montón de patos que ha matado también. Cuando la vieja descubre el cadáver de su hija, persigue al matador lanzando relámpagos que encienden la maleza. Pero *Arrendajo-Azul* rechaza el fuego con un gran viento, y el mayor de los muchachos, *lagarto-que-ha-perdido-sus-hijos*, ejecuta a la bruja. Así es como perecen las dos *Damas Somorgujo*. (*Ibid*)

A muchos kilómetros de este lugar, entre los aborígenes suramericanos (los *Bororo*) se encuentra otro mito de carácter etiológico, que en general, aborda el motivo de la obtención por los hombres de los útiles e instrumentos de trabajo: (Resumen)

Un niño presencia la violación de su madre por un miembro del clan de ella y avisa al padre. Este da muerte a flechazos al violador y estrangula a la mujer enterrándola y cubriendo la tumba con un tapiz para que nunca se encuentre. El niño convertido en ave busca afanosamente a su madre no sin antes lanzar una deyección sobre el hombro del asesino, lugar en que germina un árbol. El padre, jefe de la tribu, avergonzado de su estado huye a la selva, y donde quiera que se detiene a descansar surge un río o un lago; y así sucesivamente va disminuyendo el árbol de su hombro hasta desaparecer completamente. El que había quedado como jefe de la tribu se une al anterior en su retiro (la jefatura entonces pasa al clan contrario), y ambos inventan y fabrican los atuendos, adornos e instrumentos que entregarán a la tribu. Cuando regresan convertidos en una cohorte el nuevo jefe de la tribu ordena la muerte de los que traen poco. (LÉVI-STRAUSS 1964:54-55)

Se ha podido constatar de esta manera cómo pueblos diferentes y bien alejados a veces unos de otros enfrentan una explicación mítica para el origen de la caza y la obtención de los instrumentos de trabajo. A simple vista pudiera parecer que estas versiones son completamente diferentes entre sí, más un análisis a profundidad, partiendo de la base de que las homologías directas, cuando existen, son solo un caso particular de las oposiciones dialécticas (LÉVI-STRAUSS 1958:211-218), sacará a la luz el extraordinario paralelismo existente entre las mismas. Y esto lo podremos lograr nada menos que acudiendo a la mitología indoantillana, que al parecer establece, en sentido figurado, una especie de puente entre mitos norte y suramericanos: (Resumen)



Un hombre llamado *Yaya* que era odiado por su hijo *Yayael* le dió muerte a este escondiendo el cadáver en una calabaza que colgó dentro de la casa. Pasado algún tiempo los huesos de *Yayael* se convirtieron en peces.

Cierto día en que *Yaya* se encontraba ausente, se presentaron en el lugar cuatro gemelos nacidos de *Itava-tauana*, que murió de este parto; y el más atrevido de ellos *Dimibán Caracaracol*, descolgó la calabaza, y todos se hartaron de peces.

La vuelta de *Yaya* los sorprende en dicha tarea, y en su precipitación por volver a colocar la calabaza en su sitio, esta se vuelca, y sale de ella tal cantidad de peces y agua que dieron origen al Mar.

Más tarde los gemelos fueron a visitar a un anciano llamado *Basamanaco* que tenía *Cazabí*. *Dimibán Caracaracol*, nuevamente más arriesgado que sus hermanos, pide *Cazabí* al viejo, quien indignado le arroja un escupitajo lleno de *cohoba* en la espalda, formándosele un tumor que le causaba mucho dolor.

Sus hermanos, entonces, le abrieron el tumor con un hacha de pedernal, y de allí nació una tortuga viva, que los gemelos llevaron a vivir con ellos. (PANÉ 1571)

En primera instancia es posible detectar el parecido de los mitos: del niño de *abultada* frente, entre los *Achomawi*; el también joven de las antillas con su *abultado* tumor en la espalda; y el héroe suramericano con el hombro *abultado* por el árbol en él germinado; pero, si se lleva la comparación, como decíamos, a un plano más profundo, dialéctico; tomaremos conciencia de la estrecha relación existente entre estas versiones y el mito *Atsugewi* de origen de los instrumentos de piedra tallada (relación que según veremos no necesariamente se manifiesta por contactos históricos, étnicos o geográficos).

[Ver Cuadro A]

A lo largo de cinco columnas de comparaciones, de tres de los mitos citados, se aprecian reduplicaciones en cuanto a:

I) la muerte de parientes por alianza o consanguíneos: esposa (a), hijo (b) y hermano (c) — el corazón que después es resucitado pertenecía a un hermano de la Dama Somorgujo: II) cadáver enterrado (a), sin mensaje, vacío (b); y el corazón enterrado (c); III) vacío (a); cadáver contenido en una calabaza con agua (b); y corazón contenido en un cesto impermeable con agua (c); IV) creación de lagos y ríos (a); creación del

mar (b) y vacío (c); V) por una deyección le nace un árbol al héroe en el hombro (a), por un escupitajo le crece un tumor abultado en la espalda a *Caracaracol* (b); y el corazón se convierte en un niño con la frente en forma de bulto (c).

Para constatar hasta que punto se manifiesta aún el paralelismo entre los tres mitos nótese como en (b) los héroes son gemelos desde un inicio; en (c) surgen los hermanos gracias al flechazo del bulbo; y en (a) al héroe *bororo*, jefe de la tribu, se une más tarde en la selva; el que fuera segundo jefe; convirtiéndose entonces, ambos, en una pareja cultural.

Pasemos a comprobar inmediatamente las expresadas relaciones entre los mitos analizados y la versión *Atsugewi* sobre el origen de los útiles de piedra. [Ver Cuadro B]

La columna I) se caracteriza por una carencia de alimentos: fingida por *Ardilla* (a), real (b), simbólica: busca de la madre nutricia (c), e indirecta (d), pues se da a entender que las flechas se lanzan a la caza; II) producto de la situación anterior a *Ardilla* "se le abulta" el vientre por la piedra molida ingerida —antialimento— (a); a *Caracaracol* se le abulta la espalda a causa del salivazo recibido —antialimento— (b); al héroe *Bororo* se le abulta el hombro con el árbol que allí le nace debido a la deyección recibida —antialimento— (c); y el niño nace con un abultamiento en la frente después de haber sido "cocido" en un recipiente con agua —antialimento: antropofagia ritual alegórica— (d).

III) En (a) y (c), respectivamente, *Ardilla* roba los instrumentos de piedra, y los héroes *Bororo* fabrican ellos mismos los instrumentos y adornos; los restantes (b) y (d) no poseen mensaje. IV) En (a), *Ardilla* corta la carne con un cuchillo de piedra; en (b) los gemelos cortan la carne del tumor con un hacha de pedernal. (Discutiremos más adelante nuestra hipótesis de que en realidad el instrumento utilizado es una alegoría de los cuchillos de piedra tallada; obsérvese que en ambos casos, *Atsugewi* y *Taino* se corta la carne y como resultado se obtiene alimento, carne en uno y tortuga en el otro). En (d) la flecha con punta, presumiblemente de piedra, rompe el bulbo del niño en la frente. (c) Esta vacío.

V) En (a) *Ardilla* entrega los instrumentos a su pueblo lo que se traduce en buena caza; (b) los gemelos llevan a vivir con ellos a la tortuga nacida del tumor de *Caracaracol*, lo que pudiera interpretarse, invirtiendo el sentido de esta imagen



superestructural, como vivir en realidad ellos de especies como esa; o sea, de los productos de la pesca; por su parte los héroes culturales entregan los adornos y útiles en (c), la muerte de algunos de estos parece tratarse de una alegoría de la caza. En (d) los hermanos cazan patos y dan muerte a las *Damas Somorgujo*; o en otras palabras se refieren a la caza y la muerte humana.

En otros trabajos (RIVES 1981) hemos insistido sobre el carácter de ejemplificación negativa del mito antillano de origen del mar, consistente como podremos apreciar [*Ver Cuadro C*] en una serie de actitudes negativas y castigos relacionados con estas. (Los castigos los analizaremos en conjunto al final):

- I) La muerte de un hijo por su padre es la primera actitud negativa, anormal, pues tal acción va contra las relaciones gentilicias, sociales, y por supuesto, contra la naturaleza.
- II) Los gemelos comen de los peces crudos, sin cocer, lo cual representa una transgresión en el plano de la cultura, ya que los alimentos cocidos son el símbolo de esta, y los manjares crudos de la naturaleza.
- III) Los gemelos piden, aquí, cazabí a un anciano, actitud que va contra las normas propias de la sociedad en la comunidad primitiva: los jóvenes deben entregar en ésta, parte de los objetos alimenticios por ellos obtenidos a los mayores y ancianos, y no viceversa.

Estas son las causas, entendemos nosotros, de los castigos en los mitemas II, V y VI, que culminan cuando los hermanos se llevan a la tortuga a vivir con ellos a su casa, o sea, la "condena" a vivir de ahí en adelante de la producción recolectora por haber violado todas las prohibiciones y costumbres que aseguraban, según ellos, la práctica de la agricultura.

En este paradigma en forma de "vuelta" a las etapas ya superadas de la caza, la pesca y la recolección, tendrían que representarse también, por tanto, y a nuestro juicio así se hace, a los instrumentos de trabajo característicos de las actividades en esos períodos, los útiles de piedra tallada, por ejemplo.

Y en efecto, a propósito, podremos verificar que en las columnas en que los mitos *Atsugewi*, *Achomawi* y *Bororo* aluden a los útiles de piedra tallada, el mito *Taíno* se refiere a un hacha *de pedernal*; o sea, de *sílex* o *sílice*, según la versión de Pané proveniente de la obra de Hernando Colón, *Vida del Almirante*. Pedro Mártir de Anglería, llega a especificar inclusive que los gemelos abrieron la úlcera a *Dimibán* con "...una *piedra aguda*" (ANGLERÍA 1530:98) en uno y otro caso debe entenderse, pensamos, que se trata de una lasca o cuchillo (lasca o lámina retocada) de pedernal.

El doctor René Herrera Fritot ha expresado, no obstante, al respecto, siguiendo una versión del mito, de Morales Patiño

(HERRERA 1952:222): "Cuando... [Caracaracol] volvió junto a sus hermanos estos le abrieron la parte hinchada con una manaya (¿hacha petaloide?)" (*Ibid*); referencia a este objeto amigdaliforme que así y todo pone entre signos de interrogación, pues claro, el mismo doctor Herrera ha afirmado que el hacha petaloide "... es demasiado pequeña en la mayoría de los casos para constituir un arma efectiva, y que parece más bien como un amuleto, una joya de selecto material y acabada hechura" (HERRERA 1964:32); y el hacha de cuello "... posee un amplio filo, *no muy cortante* y hasta romo a veces, radicando la efectividad del arma más en su peso y en el consiguiente efecto contundente, que en su poder tajante" (HERRERA 1964:35).

Cuando aborda el tema de las macanas vuelve a recalcar que en ellas antes de clavar pequeñas hachas petaloideas "... lógicamente el indoantillano hubiera engastado sendas puntas o lascas de sílex, de las que disponía en abundancia, y que eran más efectivas y fáciles de obtener que las hachitas petaloideas". (HERRERA 1964:50).

Trabajos recientes han comprobado la presencia de lascas, núcleos, etcétera; de piedra tallada, en sitios agroalfareros (FEBLES 1978:51-73).

Reafirmamos, por consiguiente, nuestra opinión de que la piedra aguda o hacha de pedernal que aparece en el mito *Taíno* se trata de un objeto de piedra tallada; Herrera, además, toma el nombre de *Manaya*, como decíamos de Morales Patiño, no pudiendo nosotros comprobar de qué fuente de la conquista este, a su vez, lo toma, pues no se encuentra en la obra de Pané según las versiones de Hernando Colón y Pedro Mártir que



hemos consultado, ni tampoco en el estudio crítico-versión de José Juan Arrom (ARROM 1975).

De todos modos, con relación a la *manaya* nos dice Zayas que se trataba de una cuchilla de piedra (ZAYAS 1914-368); lo que apoya nuestra idea. (Con la natural reserva con que hay que utilizar a este autor, por supuesto.)

### *Conclusiones*

La presencia de técnicas de piedra tallada entre los grupos agroalfareros antillanos, al parecer, quedó recogida, indirectamente, en manifestaciones de la superestructura como son los mitos.

Los paralelismos constatados entre mitos norteamericanos, suramericanos y de las Antillas, no necesariamente tienen que ser explicados por relaciones étnicas, geográficas o históricas entre esos pueblos, a pesar del origen relativamente homogéneo de los indoamericanos; sino que se trata de reflejos en la superestructura de esas comunidades, de las regularidades históricas que en el plano de las fuerzas productivas y las relaciones de producción se suceden entre las sociedades que atraviesan o atravesaron fases similares de desarrollo.

Por lo tanto, esos paralelismos míticos no son más que pruebas del carácter inobjetable de las leyes generales de desarrollo de los pueblos.

CUADRO A

I	II	III	IV	V
1) Muerte de esposa	2) Cuerpo enterrado	(Vacío)		3) Hijo que busca a su madre arroja deyección al asésino. En el hombre le germina a este árbol
			4) Héroe crea ríos y lagos	
b) 1) Muerte de hijo	(Vacío)	2) Cadáver colgado en una calabaza con agua y peces	3) Los gemelos crean el mar	4) Gemelos en busca de alimento. Uno de ellos recibe un escupitajo lleno de <i>cohoba</i> . En el lugar surge un tumor.
c) 1) Muerte de hermano	2) Corazón enterrado	3) Corazón del héroe introducido en un cesto impermeable con agua tibia	(Vacío)	4) El corazón resucita en forma de niño con frente abultada

Nota: a) Mito *Bororo*  
 b) Mito *Taino*  
 c) Mito *Achomawi*



## CUADRO B

I	II	III	IV	V
a)	1) Héroe <i>Ardilla</i> 2) Se le da de comer piedra molida hasta tener el <i>vientre relleno</i> las piedras	3) <i>Ardilla</i> roba los instrumentos de piedra	4) <i>Ardilla</i> corta la carne con su <i>chillo de piedra</i>	5) <i>Ardilla</i> entrega los instrumentos a la tribu: <i>Buena caza</i>
b)	1) Los gemelos hambrientos piden alimento al dueño del <i>cazabí</i> 2) El anciano escupe al héroe formándole un <i>tumor en la espalda</i>	(Vacío)	3) Los gemelos cortan la carne del tumor con una <i>piedra aguda</i>	4) Del tumor nace una tortuga que los <i>gemelos</i> llevan a vivir con ellos: Pesca
c)	1) El niño busca a su madre (¿Nutricia?) 2) El niño mediante su deyección hace germinar un <i>árbol en el hombro</i> al héroe	3) Los héroes inventan y fabrican los instrumentos	(Vacío)	Los <i>héroes</i> entregan los instrumentos. <i>Muerte humana (Varian-te de la caza)</i>
	1) Del corazón surge un niño de <i>frente abultada</i>			

I	II	III	IV	V
d)	2) El niño utiliza el arco y las flechas. Se sobrentiende que en busca de alimentos	(Vacío)	3) Una flecha que se supone con <i>punta de piedra</i> rompe el bulbo de la frente	Caza de patos y muerte de las <i>Damas Somorgujo: Muerte humana y caza</i>

Nota: a) *Atsugewi*  
 b) *Taino*

c) *Bororo*  
 d) *Achomawi*



## CUADRO C

I	II	III	IV	V	VI
Un padre mata a su hijo y cuelga el cadáver en una calabaza	El cadáver es transformado en peces	Los gemelos comen de los peces <i>crudos</i>	Los gemelos piden cazabí a un anciano	Escupitajo que forma el tumor a <i>Dimigan Caracaracol</i>	Del tumor nace una tortuga que los gemelos llevan a vivir con ellos
(—)	(Castigo)	(—)	(—)	(Castigo)	(Castigo)
[Actitud anti-natural y anti-social]	[Regresión zoológica]	Transgresión en el ámbito de la cultura	Violación de las normas de jerarquización en la comunidad primitiva	Escupitajo	Consecuencias

## Bibliografía

- ANGLERÍA, P. MÁRTIR. *Décadas del nuevo mundo*. Buenos Aires, Editorial Bajel, 1944.
- ARROM, JOSÉ J. *Mitología y artes prehispánicas en Las Antillas*. México, Siglo XXI.
- COLÓN, HERNANDO. *Vida del Almirante Don Cristóbal Colón*. México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- FEBLES DUEÑAS, J. "Aguas gordas: contribución al estudio del material lítico". *Cuba Arqueológica*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 1978. p. 51-73.
- HERRERA FRITOT, R. "Arquetipos zoomorfos de Las Antillas Mayores." *Revista de Arqueología y Etnología (1516)*. (La Habana, Cuba) Publicada por la Junta Nacional de Arqueología y Etnología-Segunda Época, Año VII. Enero-Dic. 1952.
- . *Estudio de las hachas antillanas*. La Habana, Dpto. de Antropología, Comisión Nacional de la Academia de Ciencias, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropología estructural*. La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1970.
- . *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de Cultura Económica, [1972]
- . *Mitológicas IV: el hombre desnudo*. México, Siglo XXI, [1976]
- PANÉ, RAMÓN. *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. [México] Siglo XXI, [1974]
- RIVES, ALEXIS. *Los caracaracoles: base material y superestructura en la mitología indoantillana*. [inédito] 1981.
- ZAYAS, ALFREDO. *Lexicología antillana*. Habana, Imprenta del Siglo XX, 1914.





# Sorpresa y mediación irónica en la poesía de Luis Rogelio Noguerras\*

CARMEN SUÁREZ LEÓN

## I

Entre los numerosos poemas que Luis Rogelio Noguerras dedica a esclarecer su propia poética podemos tomar uno brevísimo de su primer poemario editado en 1967, *Cabeza de zanahoria*,<sup>1</sup> que se titula "Bacuranao" y que dice:

*Esta mirada al mar,  
y la que él me echa, profunda, inacabable,  
irán a parar a algún poema,  
a estas pobres líneas donde no caben todas las olas.*

De donde podemos extraer dos principios cardinales que rigen esta poesía. Por un lado, el poeta frente a la realidad, interacción entre el sujeto y el objeto en esta larga mirada inacabable que supone la confrontación imprescindible que genera la vida. Toda poesía, como cualquier otro fenómeno humano tiene su nacimiento en esa relación cuyas partes, excluyéndose, se presuponen. Pero no toda poesía se proclama consciente de ese proceso, y hay mucha que lo niega, aspirando vanamente a la sola expresión de "paisajes mentales", de desórdenes o de órdenes del sujeto que quieras que no tienen claro o muy turbio asiento en el múltiple y fecundo mantillo de la realidad objetiva.

El otro principio consiste en que las olas de esa realidad no caben en el poema, lo que es que la experiencia vivida desborda cualquier código artístico, con el cual apenas alcan-

---

\* Ponencia presentada en la Primera jornada científica nacional del Instituto de literatura y lingüística de la Academia de ciencias de Cuba, efectuada los días 22 y 23 de mayo de 1985.

<sup>1</sup> NOGUERAS, LUIS ROGELIO. *Cabeza de zanahoria*. La Habana, Eds. Unión, 1967. p. 29.



zamos a ilustrar aspectos del mundo en su flujo proteico interminable. Con esas sabias certidumbres el poeta se dedicará entonces al asedio del hecho real, para trasladar sus contenidos al hecho artístico constituido por el poema donde se fija un humano conocimiento del universo que las generaciones podrán ejercer a través del tiempo, con frescura y actualidad, lo que no sería posible mediante el desamparo emotivo de la estadística o la relación escueta y generalizadora de la ciencia.

## II

Así se va produciendo una poética del “aunque” que nos atropella una y otra vez con la sorpresa, con la súbita arista por donde se define un fenómeno, delimitándolo en sus medidas más justas. De cualquier manera el único modo de conocer la realidad es limitarla, fraccionarla en sus partes. La poesía, que tiene sus propios métodos, también aísla partes de la realidad pero siempre sumadas a un yo, integradas a una pupila que la devuelve como realidad-otra donde se objetivan las emociones del poeta. Cualquier diálogo —ya afirme o contradiga— supone dos partes, así estos poemas siempre se desdoblán entre lo que confía y lo que desconfía, entre lo que cede y lo que tensa, y una de las construcciones típicas que nos presentan es la de sucesivas estrofas o partes enlazadas por una conjunción adversativa que establece una relación contradictoria entre una y otra, de la cual uno sonríe, aceptando la soterrada verdad que yace en la aparente impertinencia expresada, y sin poder escapar a la conmoción emotiva que esa oposición provoca en nuestro interior. Y de pronto uno se sorprende asintiendo gravemente —aún con la sonrisa dibujada en el rostro—, en franca solidaridad con lo dicho por el poeta. (Ej: “allude a esta pobre ciega” [sic.], “Ulises”, “Cuerpo”, “El último caso del inspector”).<sup>2</sup>

Es una poesía que no cesa jamás de contraponer fases de la realidad. De la contraposición nacerá la diferencia, pero también la semejanza. Por eso en este universo de los contrastes campea por su respeto la coordinación adversativa, en cuyo seno siempre se abrazan la afirmación y la negación, la concesión y la limitación. El pero, el aunque, el sin embar-

---

<sup>2</sup> ————. *Imitación de la vida*. La Habana, Casa de las Américas, 1981. p. 15, 41, 53, 83.

go, el sino, el aún, asaltan el período, llegan incluso a conformar el recurso con que se construye todo un poema, por ejemplo, "Obituario":<sup>3</sup>

*Lo enterraron en el corazón de un bosque  
de pinos  
y sin embargo  
el ataúd de pino fue importado de Ohio;  
lo enterraron al borde de una mina de hierro  
y sin embargo  
los clavos de su ataúd y el hierro de la pala  
fueron importados de Pittsburg;  
lo enterraron junto al mejor pasto de ovejas  
del mundo  
y sin embargo  
las lanas de los festones del ataud eran de California.  
Lo enterraron con un traje de New York,  
un par de zapatos de Boston,  
una camisa de Cincinatti  
y unos calcetines de Chicago.  
Guatemala no facilitó nada al funeral,  
excepto el cadáver.*

En otras ocasiones la contraposición nace de la yuxtaposición simple, apoyada en signos de puntuación que pueden ser guiones o paréntesis —"Vida de un poema", "Defensa de la metáfora"—,<sup>4</sup> con lo que el contraste súbito de ideas que pueden tener secretas correspondencias o correspondencias esenciales que no se manifiestan en primer plano, pero que se derivan inmediatamente de esa vecindad que nos impone el poeta y en ocasiones engendra una reticencia o una alusión a cierta contradicción o una cierta sonrisa que se asoma a la complejidad de un fenómeno. El mecanismo irónico funciona aquí cuando de la proximidad de ideas antitéticas nace la iluminación de una nueva zona de la realidad, y de la aparente incongruencia brota una lógica más humana y profunda.

La estructura anafórica es frecuente en grado sumo en toda la poesía de Noguerras. Desde su primer libro nos hallamos esas estrofas obsesivas que siempre se introducen en la misma palabra —que puede ser un sustantivo, un nexos de coordinación o de subordinación, un adverbio o cualquier otra ca-

---

<sup>3</sup> ————. *Las quince mil vidas del caminante*. La Habana, UNEAC, 1977, p. 9.

<sup>4</sup> *Imitación de la vida*, *op. cit.*, p. 100, 107.



tegoría de vocablos— y que muchas veces terminan con una estrofa que nos propone un contenido paradójico con respecto a todo lo expresado anteriormente y si no paradójico, por lo menos un resultado sorpresivo por el cambio de dirección del pensamiento. La anáfora es un recurso que contribuye decisivamente al ritmo del poema y que aquí se constituye en una especie de estribillo a partir del cual se van introduciendo los nuevos contenidos poéticos, de manera que cada peldaño presupone el camino ya recorrido y añade un nuevo tramo para llegar a un clímax final que en algunos casos se verá quebrado por la última estrofa, donde la famosa adversativa introduce una conclusión que delimita de súbito toda la realidad poética anterior para fijarse en un resultado que es el que el poeta quiere destacar —“Cesare Pavese”.<sup>5</sup> En otros casos la estructura anafórica queda abierta, detenida frente al vasto paraje de la alusión —“Poesía”.<sup>6</sup>

Pero en este terreno de la repetición no solo nos movemos en el nivel de las palabras, las simples frases proposicionales o las locuciones adverbiales. Lejos de eso, se trata de un procedimiento mucho más sutil y que cunde por toda esta poesía. Ya hemos visto poemas contruidos sobre el recurso de la repetición de una adversativa, además de estar introducida por la misma palabra y con el mismo nexos, y que va cambiando los contenidos destinados a reforzar e ilustrar una misma idea. Esa repetición de estructuras es muy frecuente y se encuentra íntimamente unida a la contraposición. *Repetir el contraste* estableciendo una creciente de la emoción y sumando conceptos a favor de una idea es una de las palancas fundamentales que mueven este discurso poético.

Entre la construcción paradójica y la anafórica se movilizan muchos otros recursos del lenguaje para ponerlos a contribución de la poesía, así nos encontramos con enumeraciones que se insertan dentro de los poemas, o que pueden ser también el procedimiento empleado para estructurar toda una composición como es el caso de “Poema desesperado”<sup>7</sup> o ciertas subordinaciones sugestivas como la que se presenta en “Que”:<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> *Cabeza de zanahoria, op. cit., p. 54.*

<sup>6</sup> *Las quince mil vidas del caminante, op. cit., p. 32.*

<sup>7</sup> *Ibidem, p. 11.*

<sup>8</sup> *Imitación de la vida, op. cit., p. 42.*

*Fueron tus ojos alegres los  
que  
encendieron la llama  
que  
movió la mano  
que  
escribió este poema  
que  
tus ojos han leído entristecidos.*

dando lugar a una especie de poema círculo. Otros poemas repiten el círculo también, aunque apoyados en el hipérbaton como "Eterno-retornógrafo"<sup>9</sup> o en la simple sucesión de hechos como en "Lección de dialéctica".<sup>10</sup>

Todos estos recursos contribuyen a establecer una tensión poética que caracteriza este estilo, de modo que la idea, si mordaz, casa muchas veces con un ordenamiento del lenguaje que potencia la burla que se hace, por ejemplo, del enemigo:

(...)  
*Se recibe la noticia: Dean Rusk  
(Rusk quiere decir hijo de perra en inglés)  
amenaza de nuevo a Cuba.  
(...)*<sup>11</sup>

con una repentina incidental entre paréntesis, que lo pone en ridículo por la corrosiva logicidad del absurdo. Esta incidental irónica, muy cargada de ácidas sugerencias, hará de las suyas en un poema como "Oración de un sacerdote católico brasileño por la muerte de un joven combatiente".<sup>12</sup> Otras veces se trata de ironizar humorísticamente con los pruritos propios del gremio mismo del poeta:

*Siendo las 3 y 30 de la madrugada  
del martes 13 de enero de 196...  
una patrulla de críticos literarios  
que realizaba su ronda nocturna  
sorprendió al poeta conversacional E...S...  
mayor de edad, casado,  
leyendo a Villaespesa.*<sup>13</sup>

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>10</sup> *Cabeza de zanahoria*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>11</sup> "Uno se dice", en: *Cabeza de zanahoria*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>12</sup> *Las quince mil vidas del caminante*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>13</sup> *Imitación de la vida*, *op. cit.*, p. 105.



para lo cual acude al expediente formal de extrapolar el lenguaje jurídico de un acta al contexto poético, procedimiento que utiliza también el lenguaje policíaco en general, con el consecuente "suspense" poético.

### III

Por otra parte, la poética de Noguerras desarrolla una capacidad de fabulación que, apoyada en la historia y la literatura, dará lugar a una épica de nuestros días. El creador, como participante activo en las condiciones concretas de la Revolución Cubana da testimonio en su poesía de los hechos políticos y sociales de su tiempo. Para ello manipula hechos y personajes y los plasma en el poema acudiendo a variados expedientes técnicos que le permiten multiplicar y condensar la significación.

Al mismo tiempo que se ponen en circulación personajes históricos, políticos o creadores, se inventan otros, para los que se fabrica una biografía informadísima, que los sitúa política y socialmente, como es el caso de los poetas de la sección "Antología apócrifa",<sup>14</sup> que se repite en dos de sus libros y que tiene su antecedente en el poema "La muerte del Abate Asparagus",<sup>15</sup> de su primer libro. La creación de personajes, así como esos poemas donde se cruzan en un café europeo Lenin y Tristan Tzara, o Marx y Rimbaud, o donde Noguerras conversa con Pavese o con Aimatov, se constituyen en intersecciones poéticas que ilustran con eficacia una épica de los días presentes.

La intervención de la historia se someterá a una voluntad de humanizar los contenidos, de despojarlos de falsa solemnidad, huyendo de cualquier idealización apologética, por ello la noción de juego se impone siempre, se ridiculiza al enemigo, y el acto heroico o el héroe se los aborda en su cotidiana dimensión, en su modo natural de darlo todo. La presencia del poeta siempre se advierte tras el poema, entregado a esos continuos simulacros donde se integran lo real y lo fantástico, lo aparente y lo esencial, en un contrapunteo incesante que dispara sobre la emoción y sobre el intelecto eficaces ráfagas de versos.

La mediación irónica, ese modo de expresar que va de la reticencia a la alusión, de la paradoja a la ambigüedad, con-

---

<sup>14</sup> *Las quince mil vidas del caminante, op. cit., p. 69-84; Imitación de la vida, op. cit., p. 47-88.*

<sup>15</sup> *Cabeza de zanahoria, op. cit., p. 38.*

vierte la epopeya de la modernidad en un fenómeno humano —grandioso sobre todo en su humanidad— y arrebató los papeles protagónicos a dioses y semidioses para entregarlos a los mejores hijos de vecino que se adelantan para dar el pecho a la acción histórica. El hecho lírico siempre está amenazado por la vanilocuencia o por el melodrama; la poesía huye de ellos con ayuda de numerosos subterfugios de contención y acendramiento de la expresión, Cuando el poeta dice:<sup>16</sup>

*Esta es la fábula es la historia del hombre que  
descansó  
un día y una noche después de Diem Bien Phu  
y al amanecer del próximo día  
bajo la misma bandera comenzó a medirse cara  
a cara con la muerte  
que tenía ahora la forma de cañones 162 mm  
y obuses 105 mm made in USA  
que fue sepultado bajo diez mil toneladas  
de cenizas  
que fue destrozado por las bombas piñas  
las bombas manzanas de Kansas  
las bombas peras de California  
las bombas ciruelas de Ohio  
que vio arder cinco mil de sus vidas en napalm  
pero que no dijo absurdo mundo pero que no  
dijo absolutamente nada  
sino que siguió adelante y  
sin haber estado en Saint Cyr  
sin haber estado en Sandhurst  
sin haber estado en West Point  
aniquiló de un puñetazo una base repleta de  
bravos y apuestos muchachos de Kansas  
California Ohio  
bravos muchachos que huyeron en racimo  
colgando de los helicópteros del tipo H 21  
(denominados Las Bananas Volantes)*

la gesta contemporánea de los vietnamitas se ve fielmente expresada en un tono verdaderamente demoledor para el enemigo, al que se nombra con palabras sacadas de los discursos oficiales de los políticos norteamericanos, para contraponerlas a la realidad, ¿acaso puede haber algo más ridículo y más

---

<sup>16</sup> *Las quince mil vidas del caminante, op. cit., p. 17.*



trágico que esos “apuestos y bravos muchachos” de la Fuerza Especial colgando como plátanos de un racimo del helicóptero en que huyen? La eficacia de la aproximación irónica nos sorprende una y otra vez, con su enorme capacidad de remitirnos a otros significados, de levantar polvaredas de asociaciones emotivas.

En este poema que le da nombre a uno de los libros de Noguerras —*Las quince mil vidas del caminante*—, se habla de fábula, de historia, de historia fabulosa, de fábula histórica, de históricamente fabulosa, y otras combinaciones que apuntan a esa condición de su poesía en la que continuamente se recrea la historia de nuestros días entretejida con ficciones poéticas, en las que se aproximan hechos, se encuentran personas y se inventan circunstancias, encaminadas a mostrarnos al hombre actuando sobre su realidad por medio de la acción y de la creación.

Ese juego de la fabulación tiene tal vez su punto culminante en la creación de personajes llevada a cabo en las Antologías Apócrifas: en este juego se multiplican los planos de realización, por lo menos hay uno en que se desenvuelve la maestría técnica, el profundo conocimiento de la historia y de la poesía, condiciones indispensables para que el talento poético pueda realizarse con este material; en otro, está la voluntad de aproximación a determinados momentos de la historia de la humanidad para recrearlos en un personaje y su obra, como una necesidad de desdoblamiento en sucesivos poetas de sucesivos momentos precisos, con una coyuntura social y política actuando sobre la creación, y a su vez con el hombre creador que también actúa sobre el entorno de un modo determinado y no de otro.

Y hay un plano de este juego, que es el de los resultados, donde el todo se establece en saga de la gesta humana: el sujeto y el objeto en su interacción necesaria. El poeta no es más que un testigo, pero cuya observación emocionada del mundo, le permite dejar constancia integral del hecho, en la relación humanizada, no estadística, del acontecer histórico.

**PROBLEMAS DE LA FORMACION  
AGRARIA DE CUBA**

**(Siglos XVI-XVII)**



**JULIO LE RIVEREND**

**(Capítulos XIII y XIV)**



### XIII

## *Inicios de la disolución de los latifundios pecuarios y de la nueva concentración de tierras*

De las contradicciones que hemos reseñado, y de los cambios de uso de la tierra así como de la escasez de ésta en zonas cercanas a la capital, se deduce que la agricultura comercial durante la primera mitad del siglo XVII, gana terreno en la economía apenas formada, impone la satisfacción de sus necesidades y, aún no va más lejos, actuando como un factor de quebrantamiento de la ganadería, su poder social y sus formas de explotación. En tanto que hablamos de un proceso muy dinámico, si comparado con la evolución a lo largo del siglo precedente, todas las condiciones y los caracteres del mismo quedan evidenciados por igual en cada uno de los episodios que nos revelan los documentos.

El aspecto que intentaremos esclarecer en este capítulo puede considerarse como el de importancia mayor y de más difícil identificación. Fuera conveniente consultar los Protocolos Notariales de la época. Ellos nos darían una aproximada cuantificación del fenómeno de disolución de los grandes latifundios en sus etapas iniciales, cuando aún no se plantea de lleno una "demolición" legítima, sino en la práctica o por autorización del cabildo.<sup>1</sup> A título de hipótesis, nos parece que esas fuentes no negarían el fenómeno de la subdivisión, dándonos, además, matices y situaciones mucho más ricos que los deducidos de la documentación municipal aunque esta tiene la virtud de reflejar el proceso en su existencia y resonancia diaria. No hemos de extendernos, por cierto, en la consideración de esta subdivisión de las haciendas en el centro del país,

---

<sup>1</sup> Por "demolición" de un hato o un corral se entendía en el siglo XVIII y después, la subdivisión de hecho y de derecho, por medio del acotamiento interno de sus partes pertenecientes a diversos propietarios, realizado por medios judiciales y no simplemente por disposición gubernativa. La legislación para que ello fuese posible no se promulgó hasta la segunda década del XIX.

aunque hemos de referirnos a los elementos diferenciales que las tipifican.<sup>2</sup>

### *1. Las fases del problema: crecimiento azucarero*

Al igual que en otros aspectos, precisa remontarse al último tercio del XVI para apreciar algunos elementos que forman parte del proceso. Debemos volver a riesgo de fatigosa reiteración, a las contradicciones. En 1589 el ganado que se trae "por los términos" de La Habana penetra en las estancias, destruyéndolas, lo cual provoca un acuerdo del cabildo autorizando a los campesinos a matar las reses siempre que se guarde "el cuero y el sebo para que se les de a sus dueños."<sup>3</sup> Sin embargo, el peso de los hacendados en el cuerpo concejil obligó a revocar esa norma, disponiéndose que los agricultores cercaran sus heredades "conforme a la costumbre" que, al parecer, no era la del país sino la de España, allí donde la Mesta con sus cabañas e itinerarios no lo impedía. Si la cerca fuese destruida por el rebaño se acudiría al cabildo para obtener el pago de los daños causados.<sup>4</sup>

No parece que hubiera tales cercamientos de las estancias. Bastaría percatarse que por lo general tenían una o más caballerías, esto es, no menos de 14 hectáreas, dimensión que produciría un costo prohibitivo para realizar la mensura y el amojonamiento que, desde luego, comenzó a practicarse con parsimonia, claro está, desde fines del XVI.

Pero si tenemos en cuenta que las Ordenanzas autorizaban licencias para explotaciones agrícolas en el seno de las grandes haciendas, debe considerarse que no faltarían los conflictos por esa causa.<sup>5</sup> Recordemos que, fuese dentro de la hacienda o al exterior de ella, las vegas de tabaco suscitaron siempre parejos incidentes. Dentro de la lógica del problema —dentro de las haciendas— los cultivos mínimos para los peones (monteros) y el mayordomo no generarían situaciones similares. En

---

<sup>2</sup> Nos remitimos a las obras de Pérez Luna y Martínez Fortún basadas en extractos de los cabildos de Sancti Spíritus y Remedios, respectivamente, como es el caso de las de Bacardí Moreau y Torres Lasqueti sobre Santiago de Cuba y Camagüey.

<sup>3</sup> *Actas*, 22 de septiembre de 1589.

<sup>4</sup> *Actas*, 2 de octubre de 1589. La reacción oligárquica a juzgar por las fechas fue inmediata.

<sup>5</sup> *Actas* 5 de enero de 1601, en el corral Cabezada de La Chorrera; 20 de septiembre de 1652, en el corral Giaraco o Xiaraco para "estancia" de "sustento de su casa y familia"; 3 de septiembre de 1666.



sentido objetivo, eran similares por quitar espacio al ganado, no por sustraerle al latifundista la plena disponibilidad de ese espacio. A veces, se solicitaron estancias "en el canto" (al borde del círculo) de la hacienda, a fin de evitar los destrozos del rebaño —generalmente situado hacia el centro geométrico del hato o del corral— y la réplica enérgica del campesino o el sumo perjuicio del dueño, si ambas explotaciones eran suyas, pero esa ubicación no sería totalmente eficaz porque el ganado pacía libremente y también debido a que los *sitios* de rebaños se multiplicaban en las haciendas o se movían dentro de ellas. La cuestión se fue manifestando como un enfrentamiento permanente entre las formas de explotación agraria, como hemos apreciado en el capítulo precedente o, lo que es igual, puesto que ellas se traducían en fuerzas sociales e intereses en pugna, entre intereses socio-económicos contrapuestos de la población. No tardarían en presentarse nuevos elementos, que hemos evocado en el capítulo anterior.

Sin duda, este problema de la disolución del latifundio inicial debe considerarse en dos fases: la una, que enfrenta los diversos tipos de explotación y sus beneficiarios; la otra, más tardía, en que el conflicto comienza a cambiar de carácter por razón del interés que suscitan los productos exportables, debido al diferente nivel de beneficios que rinden. Si a fines del XVI los primeros ingenios fueron por lo general, fomentados por grandes hacendados,<sup>6</sup> con más razón hacia mediados del XVII acrecería el número de los que aspiraban a movilizar sus recursos y tierras propias en la producción azucarera. Precisamente es esta última fase la que más nos interesa.

Aclaremos, como se indicó en la primera parte, que esta segunda fase no implica ausencia alguna de subdivisión del latifundio por ser uno el propietario. En cierto modo, la partición especializada de las tierras es, si cabe, más enérgica y de efectos duraderos pero no se traduce en graves fricciones sociales. Hay, por ende, una diferencia esencial entre una y otra fase. Ya a mediados del XVI, las subdivisiones se deben a la partición de hatos y corrales entre herederos o por compra o permuta de fincas, pero, salvo excepción, se trataba de la creación de otros *sitios* pecuarios dentro de sus linderos. Era una ruptura simplemente cuantitativa, por la multiplicación

---

<sup>6</sup> No sabemos si se edificaron en sus tierras dedicadas a la ganadería o en otras fincas; por su proximidad a la ciudad parece más bien que estuvieran en estancias.

de rebaños. En todo caso, la diversificación agrícola no tenía un peso especial.

## 2. Modalidades cañeras de la subdivisión de las haciendas

En 1620 un dueño de corral solicitó licencia para fabricar un ingenio<sup>7</sup> “dentro de sus linderos y mojones”. Lo interesante del caso es que el cabildo le “hace merced de nuevo de la dicha tierra”, fórmula excepcional, pero que pretendía, al parecer, separar jurídicamente la merced pecuaria de la concesión agrícola, aunque pudiera ser una ratificación de autorización o licencia precedente. En todo caso, no era coherente con el “hecho consumado” de la propiedad plena que desde los primeros tiempos se atribuían los hacendados sobre tierras concedidas en usufructo de pastos.<sup>8</sup>

La solicitud que mencionamos en las líneas anteriores tiene significación porque se trata del “dueño” de la hacienda, pero debemos aclarar que, mucho más que los hatos, los corrales presentaban una diversificación interna resultante de la forma de explotación del ganado de cerda cuya alimentación no requiere pastos sino frutas y otros productos vegetales como el palmiche. Diversificación de la cual Jean de Laet nos ofrece un ejemplo.<sup>9</sup>

A medida del desarrollo de la agricultura proliferan las formas diversas de la tenencia que solo pueden darse plenamente cuando la propiedad existe con total legitimidad, que no era el caso. Desde fines del siglo XVI y con más razón traspuesto el año 1601, se multiplica el arrendamiento de estancias o de parcelas de ellas.<sup>10</sup> No mucho más tarde, se menciona la aparcería.

---

<sup>7</sup> *Actas*, 8 de mayo de 1620.

<sup>8</sup> La Real Cédula de 2 de marzo de 1620 establecía la obligatoriedad de la licencia para explotación pecuaria, renovada anualmente; pero la diferencia de fecha con el acuerdo de la nota anterior no permite relacionarlos. La doctrina subyacente fue formulada en la Real Cédula de 19 de octubre de 1623: “los que tienen estancias no tienen dominio ni posesión en ellas, . . . porque solamente les pertenece el uso de ellas” . . . Lo que implicaría la obligatoriedad de licencias para el uso interno del latifundio.

<sup>9</sup> LAET, JEAN DE, *Annaes*, t. I. Un corral cerca de Cabañas tenía puercos, novillos cebados, veinte mil naranjos, miles de limoneros, plátanos y otros vegetales útiles.

<sup>10</sup> *Actas*, 7 de marzo de 1630. Los Protocolos Notariales de La Habana en el último tercio revelan que existan estas formas de explotación agraria.



Sin embargo, la disolución de las haciendas se revela con fuerza después de 1640. Por un lado, se debaten en el cabildo numerosos casos en que los latifundios comparten la ganadería y la agricultura comercial y, por otro, como hemos dicho, hay un auge agrícola que requiere espacio y promueve el interés de los poseedores de grandes haciendas.

Un caso notorio fue el del corral San Francisco y el Cuabal "de que era dueño Tomás de Torres".<sup>11</sup> En esta oportunidad, Simón Fernández de Leyton pidió que se compeliere a Torres a vender sus tierras "para el efecto de labranza y fábricas de ingenios" sobre lo cual el cuerpo consejil consideraba que debía acudir a la Real Justicia. La historia de esa hacienda no termina rápidamente, pues otros tres vecinos piden concesiones en ella por un total de 75 caballerías "frente al río por las causas y razones que se contienen en el pedimento".<sup>12</sup> El cabildo, a diferencia del primer caso, rechaza estas solicitudes "por ser mucha la cantidad de tierras que las dichas partes piden que importan muy gran parte del dicho corral", no habiendo otras cercanas con que compensar al dueño como prescribían las Ordenanzas. Como caso típico de presión del desarrollo agrícola y de la oligarquía, no hay ejemplo más ilustrativo. Lo cual viene reafirmado por un acuerdo del cabildo, unos meses más tarde,<sup>13</sup> que da fin a la contradicción entablada entre Leyton y Torres. En suma, se autoriza al primero para obtener entre 10 y 40 caballerías (no se precisa bien la cifra) en el corral San Francisco.<sup>14</sup> El episodio nos ofrece aún más luz sobre el fenómeno de la disolución de las haciendas pecuarias si apreciamos que en 1645,<sup>15</sup> Torres solicitó "despoblar" el corral para repartirlo entre sus hijos y nietos quedándose con lo que le bastare para dos ingenios. Licencia que se le otorgó consagrando la desaparición de un latifundio pecuario primitivo, quizás el primero en sufrir tal conversión y distribución.

También en 1641 se promueve otro caso. El alguacil mayor Alonso Velázquez de Cuéllar pide licencia por sí y sus herede-

---

<sup>11</sup> *Actas*, 6 de noviembre de 1641.

<sup>12</sup> No se aclaran debidamente esas razones, pero vale suponer que se deseaban en la margen del río por conveniencia del transporte del azúcar y/o del tabaco y otros frutos.

<sup>13</sup> *Actas*, 10 de enero de 1642.

<sup>14</sup> Cabría decir que la solución se dio porque Leyton, de origen portugués, era vecino antiguo de la ciudad y hombre de gran influencia; pero lo objetivo es la presión para subdividir el corral.

<sup>15</sup> *Actas*, en una fecha de ese año, ilegible.

ros para fundar dos ingenios en su hatu de Bacuranao y en la estancia contigua "sobre el río Cojímar" al este de la ciudad, cercanos uno y otra a la costa. Advirtamos que ya tenía dos ingenios corrientes y molientes.<sup>16</sup> Justificaba su pedido porque "redundará en útil del bien común por la grosedad del trato y comercio de los azúcares". El esquema trazado por aquella solicitud implicaba el desarrollo futuro de un total de 4 ingenios, dos estancias y dos "potreros".<sup>17</sup> Para que la solicitud hecha de presente y de futuro para sus descendientes, fuese más eficaz, Velázquez pide que se le autorice a "dividir las tierras" pues tiene corroborada por muchos títulos esa merced. Se le concedió para que procediera a la división según su parecer. Aunque no tardaría (1651) en reaparecer la regla de oro de las mercedes: prohibición de destinar las tierras o de repartirlas para una finalidad diferente de la que se les había asignado;<sup>18</sup> aclaremos que la reiteración se refiere a las formas de explotación agrícola más que a las pecuarias.

Finalmente, un caso ulterior confirma la tendencia de aquellos años hacia la disolución de los latifundios ganaderos. Es el caso del corral nombrado Cabezadas de La Chorrera.<sup>19</sup> Entre abril y septiembre de 1651 el cabildo confirma la subdivisión de dicha hacienda hecha mediante contratos privados (de ahí, quizás, la necesidad del acuerdo del gobierno municipal) entre ocho terratenientes que pretendían construir siete ingenios. Desde luego, había consenso entre los poseyentes del corral para desafectar las tierras ocupadas en la explotación pecua-

---

<sup>16</sup> *Actas*, 1º de octubre de 1641. Por la descripción que se hace del lugar se observa que aparece el corral Bacuranao de Arriba. En 1707, *Actas*, del 6 de mayo, se mencionan las "dos mitades" de Bacuranao de Abajo, el primer despoblado, en el cual se pretenden fundar dos ingenios y en el segundo hay dos sitios de ganado. No tenemos duda que se trata de la misma hacienda que era de Velázquez de Cuéllar.

<sup>17</sup> Que sepamos, potrero es vocablo de la ganadería, que no aparece antes de esta mención; era, por otro lado, muy frecuente en la segunda mitad del XVIII para designar un espacio reducido de pastos. Pudiera ser la expresión verbal del proceso de reducción de los espacios pecuarios.

<sup>18</sup> *Actas*, 29 de julio de 1651.

<sup>19</sup> *Actas*, 21 de abril de 1651. Esta denominación no es precisa, pues hubo algunas variaciones en la formación del nombre, si bien es posible que fuese el mismo latifundio.



ria.<sup>20</sup> Digamos como observación cuya generalidad o frecuencia no hemos comprobado que en 1693 aparece una licencia para explotar ganado menor en las tierras de un ingenio,<sup>21</sup> lo cual parece indicar una interpenetración de los tipos de uso y aprovechamiento; un paso más hacia la derogación práctica de la regla del destino *originario* de la tierra. Desde luego, se trata de un ingenio situado en Jaimanitas, muy cerca de la ciudad que para esos años finiseculares dispondría de fuentes de abastecimiento de carne aún más lejanas.

### 3. Otra fase del problema: crecimiento tabacalero

No hemos de reiterar lo dicho en el capítulo precedente. La diferencia entre ingenios y vegas en tanto que elementos de disolución de las haciendas primitivas es cuantitativa. Aquellos actúan de un modo muy enérgico, debido a la extensión de tierras que requieren; éstas, escapan de la persecución de los latifundistas hacia el interior lejano, pero con menos exigencia de espacio, de instalación y de fuerza de trabajo, pero así mismo se insertan igualmente en las grandes haciendas pecuarias.

Las vegas que "emigran" hacia el interior también contribuyen a disolver los latifundios, cuando no se fijan en tierras realengas sino en hatos o en corrales, como reseña Rivero Muñiz, al referirse al nacimiento de Vereda Nueva en el seno del hato Ariguanabo. Por entonces (1640), los corralillos nuevos y viejos estaban sembrados de vegas y, con ellas y el personal del hato comenzaba la concentración urbana.

Hay evidencias de que a mediados del siglo los hacendados aceptan valorizar sus tierras dedicándolas a tabacales. Recordemos los acuerdos del año 1654, ya mencionados cuando tratamos de las estancias especializadas. Para entonces no solamente esas vegas sino otras estancias eran de tipo empresarial, podríamos decir, explotadas por medio de administradores o mayordomos.<sup>22</sup> Se sabe, además, que en las estancias hay esclavos, pues se comisiona a los visitadores designados para

---

<sup>20</sup> Esta conformidad se debe a lo que ya hemos explicado: la necesidad de encontrar nuevas tierras en la cercanía de los ríos.

<sup>21</sup> *Actas*, 17 de julio de 1693.

<sup>22</sup> *Actas*, 8 de agosto de 1650.

que "conforme los negros que cada dueño de estancia tuviere se los pueda notificar, tengan labranza de yuca, maíz y plátano".<sup>23</sup> Los documentos van revelando este cambio de la agricultura menor que requiere más inversión, hasta el punto que nos dan una imagen bien definida de la indudable dedicación de los hacendados al cultivo del tabaco.<sup>24</sup> Al cabo, sus recursos les permitían entrever esta cosecha como negocio de exportación rentable. En efecto, se dice que los dueños de hatos y corrales dan las vegas a partido, lo cual se les prohíbe, bien que, para ellos, la infracción solo implica multa de doscientos ducados, mientras para el aparcerero se trata de doscientos azotes si no fuese persona "de calidad".<sup>25</sup> Para que este cuadro se aprecie mejor, un cabildo posterior aclaró que los hacendados "si sembraban alguno (tabaco) era con la propia gente que tenían en los dichos sus hatos y corrales".<sup>26</sup> El tabaco dejaba, en alguna medida de ser patrimonio de la gente desposeída. Su defensa como cosa de los "pobres" vendría poco después, a raíz del auto del gobernador Salamanca, el 15 de octubre de 1659, que consideramos como la partida de nacimiento del campesinado cubano, y que está en la base de la declaración del carácter realengo de las vegas marginales de los ríos de fines del siglo XVIII.<sup>27</sup>

#### 4. Concentración de tierras

El crecimiento de la agricultura comercial como se deduce de este capítulo, era cuantitativo y cualitativo. De un lado, las estancias especializadas comienzan a manifestarse como disolventes del latifundio primitivo y a caracterizar a los grandes hacendados ganaderos por la producción de estancias o sea la de terratenientes más intensivos, y de otro, fueran o no especializadas, muchas aparecen como explotaciones no directas del estanciero, lo cual significa que adquirirían un peso eco-

---

<sup>23</sup> *Actas*, 19 de mayo de 1653.

<sup>24</sup> *Actas*, 23 de septiembre de 1654.

<sup>25</sup> No se puede precisar quiénes eran "personas de calidad", pero debe suponerse que no lo eran los negros horros y los blancos sin "hacienda ni bienes raíces".

<sup>26</sup> *Actas*, 20 de noviembre de 1654. Es dudoso que fuera con asalariados. En todo caso, estos podrían fácilmente convertirse en aparceros.

<sup>27</sup> El auto puede consultarse en BAN, t. LII y LIV, 1956, así como la Real Orden de 11 de marzo de 1798.



nomico-social superior al que tuvieron en su inicio y al de las estancias y otras fincas menores explotadas por el campesino propietario.

Sin embargo, la atracción del comercio de explotación no se limita a esas consecuencias, también genera un fenómeno de concentración de cuyos caracteres sociales trataremos en el capítulo siguiente. Bástenos en este lugar decir que mientras la demanda y la obtención de más tierras para las grandes haciendas pecuarias<sup>28</sup> por acuerdo del cabildo o por fraude a ley y "hecho consumado", era un fenómeno en gran medida movido por ambición personal de prestigio o de "señorío", sobre todo en el siglo XVI, la concentración a que nos referimos está determinada por la afluencia de beneficios del comercio de exportación y la necesidad de los terratenientes de obtenerlos aún en mayor medida mediante su empleo más extenso e intenso. Así lo entendemos del texto de un acta del cabildo de 1651.<sup>29</sup> El caso de Velázquez de Cuéllar que reúne corral y estancia para dedicarlos a ingenios, es si cabe, muy elocuente de esta fuerza concentradora de la nueva agricultura comercial. Sobre lo cual no debemos insistir porque durante el XVII y gran parte del XVIII los ingenios son, en primer lugar, elementos de disolución y transformación del antiguo latifundio ganadero. Pero vale señalar esta fuerza centrípeta de los cañaverales e ingenios porque son los hitos iniciales de lo que ocurriría en la segunda mitad del siglo XVIII.

##### *5. Una observación final: intensidad de ocupación de los espacios habaneros*

Hemos realizado, partiendo del *Prontuario de Mercedes* de Bernardo,<sup>30</sup> una agrupación de las mercedes y licencias, palabra esta que parece mencionarse cada vez más durante el siglo XVII, indicando tanto una concesión de explotación en los hatos y corrales, como en girones de tierras no apropiadas hasta

---

<sup>28</sup> Agregaciones, mudanzas de sitios, complementos de legua, ocupación de realengos vecinos por el ganado.

<sup>29</sup> *Actas*, 29 de julio de 1651. Se dice: "que algunos vecinos agregando a sus estancias otras que compran de personas particulares y están junto a las suyas... en ellas fundan y labran ingenios de hacer azúcar sin dar noticia a esta ciudad". Un acuerdo procedente de 6 de noviembre de 1648, revela que un vecino ha comprado tres estancias, "incorporándolas todas en un sitio (que) ha sembrado de cañaverales quitándolas de su labor y frutos de bastimentos".

<sup>30</sup> BERNARDO, *Mercedes*.

entonces. Los resultados, aun teniendo en cuenta que no todo quedó registrado en las Actas del Cabildo y, por ende, es difícil ir más allá en la precisión de los datos, son significativos.

Se destacan tres zonas de intensa explotación: Bainoa, Guanamón, Güines, Quivicán. A veces, las licencias se refieren a espacios en los hatos y corrales concedidos de antaño, pero en muchos otros casos se precisan como espacios que lindan con esos latifundios. Trece licencias corresponden a Bainoa, catorce a Guanamón, siete a Güines y once a Quivicán, cifras que de conjunto representan aproximadamente un 40% del total de licencias conocidas. Situando imaginariamente esas zonas en un mapa de la llanura habanera se puede colegir que el empuje del crecimiento y la ocupación se extiende netamente de Nordeste, de Sureste de la región, Bainoa y Guanamón, al centro y sur (Güines) y al Suroeste (Quivicán). Y, desde luego, a medida que transcurre el siglo se van ocupando, además de las tierras interiores, los ríos cercanos a las costas.

Desde luego, más allá de esas zonas preferidas entonces, la concesión y ocupación de tierras se extiende progresivamente desde el siglo XVI hacia el Este (llanura de Matanzas) y al Oeste (llanura del sur de Pinar del Río y en sus montañas más accesibles o en los grandes valles intramontanos).

Esta observación pretende señalar tendencias del momento en que se sienten las presiones más intensas del comercio de exportación. No tiene, por consiguiente, una significación estadística.



## XIV

### *Nuevos elementos y caracteres de la estratificación social. Su significación histórica*

En los capítulos relativos al siglo XVI se caracterizó la sociedad oligárquica que nace de la conquista, en los capítulos XI a XIII se explicaron los cambios objetivos que se produjeron en los dos siglos primeros de la colonización. A partir de 1570-1575 no hay duda que la estabilización de la población más antigua y su crecimiento relativo, así como la inmigración lenta pero incesante constituyen el fundamento de un proceso que la pujante aparición de la agricultura comercial aceleraría, aportando nuevos elementos de estratificación social.

Este capítulo se limitará a un agrupamiento de los datos y hechos ya conocidos, al objeto de subrayar la significación estructural de lo que ocurre en el marco de las actividades económicas.

#### *1. La sociedad oligárquica*

La sociedad constituida en el siglo XVI sobre el poder que concede a un grupo de colonos la apropiación de grandes haciendas pecuarias, no se altera sustancialmente durante el siglo XVII. En cierto modo, ese carácter se consolida, pues la oligarquía, sólidamente instalada en el órgano político más importante —que es el cabildo— y beneficiaria de un comercio provechoso, fuese legal o clandestino, —el de los cueros— ha moldeado la vida institucional a su conveniencia. Como el fisco tiene poco interés en la riqueza de la colonia, este poder se mantiene casi sin restricción. Si bien la presencia del Estado se evidencia desde fines del XVI y a lo largo del XVII, sería arriesgado considerar que ello implica una disminución sensible del poder de la oligarquía. Aunque no fuese sino porque los gobernadores y sus deudos, aunque no todos, se incorporan a ella, disfrutando de tierras, el Estado carece de la eficacia requerida para ganar el poder efectivo en la colonia. Es este un fenómeno que, aun en las colonias más ricas y atractivas también ocurre, suscitando conflictos, sublevaciones y, finalmente, el acomodo de los intereses del Estado con los de las oligarquías por razón de que éstas garantizan la dominación

y la explotación de los recursos naturales y humanos. En Cuba, las condiciones internas, al variar de acuerdo con las nuevas perspectivas del tráfico intrainperial e internacional, crean nuevas situaciones que limitan o, a lo menos, amenazan los privilegios oligárquicos; no sin enfrentamientos, y mediante un lapso que permita ajustes entre los intereses emergentes y los consagrados desde la conquista. De todos modos, los hacendados pecuarios poseen la riqueza esencial del país, la tierra, y ello les favorece, tanto para mantener su dominio como para aprovechar cuanto valiorice esas tierras.

Estas condiciones explican, por un lado, la ofensiva oligárquica sobre las monterías populares o libres y toda una serie de recursos que se ponen en práctica para limitar los efectos socio-económicos de la agricultura comercial. Ya hemos dicho, en el capítulo XIII, cómo las oscilaciones que se observan en las resoluciones del cabildo responden a las fases de un crecimiento agrícola y comercial que introduce nuevas fuerzas sociales.

Así, hemos constatado que desde la primera década del XVII, hay oposición al sesgo especializado que adquieren las estancias. No se detiene este desarrollo, pero se logra finalmente que los vegueros o cultivadores de tabaco se difundan fuera de la zona en que la tierra puede ser más valiosa, cerca de la ciudad. Pero, como hemos también apreciado, a mediados del siglo la situación se precisa cuando los documentos revelan que los hacendados dedican pedazos de sus latifundios al cultivo del tabaco. Algunos de los acuerdos del cuerpo concejil muestran que para eliminar del territorio cercano a esos enérgicos labradores, el cabildo se apoya manifestándose a su favor, en la gente más "pobre", o sea, la que se dedica a la agricultura de abastecimiento urbano, que desde el siglo XVI forma un estrato relativamente numeroso y definido.<sup>1</sup>

A lo largo del proceso, esta oligarquía de raíz pecuaria, pasa por cambios cuantitativos y cualitativos. Respecto a lo primero, ya se observa desde fines del XVI, la diversificación del "clan" Rojas en numerosas ramas, cada una de las cuales —quien más, quien menos— tiene las posiciones económicas, sociales y estatales que corresponden al estrato social originario. Son regidores o tesoreros (oficiales) reales o gobernadores ocasionales de otras colonias cercanas o miembros de

---

<sup>1</sup> Ya en el padrón de vecinos de La Habana (1582) aparecen los "hombres de campo". No es menos interesante apreciar que había portugueses no latifundistas. (BAN, t. LXV).



las órdenes religiosas o, incluso “protectores de los indios”. Si, por un lado, hay todavía tierras apropiables por el medio que fuese, de otro los cambios inducidos desde la esfera del comercio internacional generan en ellos nuevos elementos cualitativos. Desde los años finales del siglo XVI cuando la Corona concedió el préstamo de 40 000 ducados para los primeros ingenios y trapiches aparecen entre los neoazucareros un Calvo de la Puerta y tres Rojas sobre un total de 17 beneficiarios de esa ayuda estatal.<sup>2</sup> Con el andar de las nuevas condiciones, según hemos visto en capítulos precedentes, los terratenientes pecuarios adquirirían simultáneamente la condición de hacendados azucareros, de modo que podían aprovechar la exportación de cueros y la de azúcar.

El trasfondo de “prestigio” que da la posesión de latifundios va desapareciendo para ceder espacio a la riqueza acrecentada por el tráfico internacional. La identificación entre tierra y “señorío” que era el patrón social, dice Corominas, de la España de los siglos precedentes, pierde el sentido de apoderamiento de las colonias que tuvo en el siglo XVI. Se pierde ante las nuevas condiciones.

Señalemos que al decretarse la expulsión total de los portugueses (1607), lo que sirve para clasificarlos es su propiedad raíz, sin que se aclare, por alguna razón difícil de explicar, si es hacienda pecuaria o ingenio o estancia.

## 2. *El campesinado tabacalero*

Sin embargo, los cultivadores de tabaco se multiplican. Llegan de Canarias o son hijos de la tierra, que se aferran al pedazo de suelo que encuentran, sea cerca de la ciudad o mucho más lejos, dentro de haciendas mercendeadas o en realengos. Son colonizadores por excelencia, puesto que se les encuentra instalados en muy diferentes y alejadas regiones del país. Conocemos de su enfrentamiento con los hacendados y, como es sabido, su resistencia a los latifundistas no ocurre solo en la Habana sino en otras zonas, en una de las cuales —Trinidad— logran tal apoyo que el Auto del gobernador Salamanca crea a su favor un verdadero régimen de excepción. También en este caso es la defensa de la colonia y el comercio de expor-

---

<sup>2</sup> WRIGHT, *Reforma Social*. Los demás no se identifican fácilmente. Uno de ellos, Antonio Matos de Gama, de nombre portugués era “maestro de azúcar”; otro, Ginés de Orta, tenía estancia y había permanecido en México un cierto tiempo, lo que nos induce a suponer que era comerciante.

tación lo que convalida esa protección estatal. Pero no se olvide que, como declara esa decisión del gobernador Salamanca, hace ya más de cuarenta años que los vegueros de Trinidad —como los de La Habana— están enraizando contra viento y marea en el terruño.

La imagen histórica del veguero no es una adición a la idílicamente imagen del “buen tiempo viejo”. Por el contrario, es totalmente verídica, salvo que con el desarrollo de la exportación de la hoja y el aseguramiento de un mercado creciente hasta, por lo menos, 1717, el grupo de vegueros de la región circunvecina de La Habana dispone de algún “posible” (esclavos y crédito más o menos usurario). A diferencia de éstos, los más lejanos son campesinos que trabajan su tierra directamente, con ayuda familiar principalmente.

En La Habana, con el discurrir de los años, el veguero que permanece al amparo de las ordenanzas de Cáceres en las grandes haciendas se vuelve arrendatario o, lo más general, trabaja como aparcerero, que, por primera vez, constituye un estrato campesino desposeído numéricamente importante. Aún cuando no haya muchos elementos documentales, salvo los Protocolos notariales, para caracterizar las diferentes categorías de ese campesinado naciente, puede afirmarse que sus articulaciones de clase con la sociedad colonial varían desde la posición de propietario hasta las diversas modalidades de dependencia y disociación del medio de producción. De un lado, son explotados por los latifundistas en tiempos de una sociedad relativamente “inorgánica”, lo que les da algunas facilidades, dentro, constituyen una capa media inicial que tiene algún peso en la correlación de clases y grupos coloniales; finalmente, como se revela a principios del siglo XVIII (1717), son censatarios de tierras de la Iglesia que, al velar por sus rentas, los protege en cierta medida.

Esto determina las diferentes características de sus relaciones de clase. Sus batallas con los latifundistas pecuarios, que hemos reseñado, documentalmente y que, en la realidad histórica fueron continuas y enconadas hasta el siglo XIX, constituyen, fuesen propietarios o arrendatarios o aparceros, un elemento poco dilucidado, aunque importante tanto en el proceso lejano de proletarización rural, de colonización de nuevas tierras, de formación de núcleos urbanos o urbanizables, de creación social, en suma. Desde tal punto de mira es tan dinámico como cualquiera de los demás estratos nacidos desde el siglo XVI (latifundistas pecuarios, “señores de ingenios” y comerciantes). Hemos dicho en alguna ocasión que la diferente



función de los vegueros en la formación de una cubanía auténtica, si comparados con los grandes productos de exportación, espina dorsal de la obra cimera de Fernando Ortiz,<sup>3</sup> no constituye una metáfora decorativa sino una constatación histórica de importancia.

### 3. *Los terratenientes azucareros*

Aunque de diferente carácter, los terratenientes azucareros—los “estancieros” de ingenios— reflejan igualmente los nuevos elementos de la estratificación social. No fueron ajenos los miembros de la oligarquía pecuaria al nacimiento de la industria azucarera, pero no se olvide que otros vecinos de La Habana, dedicados al comercio, disponían de los recursos necesarios para dedicarse a la nueva explotación agro-industrial. Lo que significa que pudiéndose obtener la merced de tierra, generalmente de poca extensión, si se compara con los hatos y corrales, muchos comerciantes y otros amonedados habitantes de la capital pudieron formar parte de esa capa de terratenientes con intereses diferentes de los de la oligarquía tradicional. En ayuda de ellos vino primeramente el famoso préstamo de la Corona; después, la atracción de una exportación que el Estado protegía fue suficiente por sí misma para estimular su desarrollo y multiplicación.<sup>4</sup> No faltó el crédito, ni, de inmediato, la provisión de esclavos, que era, unida al gasto de la maquinaria, lo más costoso, para garantizar la supervivencia de la actividad productiva.

También la oligarquía se opuso, en ambigua alianza con los intereses de los “pobres”, los agricultores menores y la población artesanal o sin oficio regular de la ciudad, a la irrupción de esta nueva explotación agraria. Pero como hemos apreciado en el capítulo XIII, algunos de sus miembros, particularmente los poseedores de corrales, porque el ganado de cerda poco o nada daba para la exportación<sup>5</sup>, se interesaron

---

<sup>3</sup> ORTIZ, *Contrapunteo*.

<sup>4</sup> Sería necesario tener en cuenta que el nacimiento de la industria azucarera de Cuba coincide significativamente con la decadencia total de la de Santo Domingo, la prohibición de instalar ingenios en México y en Perú, la limitación de la producción en España, Canarias y Maderas por diversas razones y con la inexistencia de la industria en las Antillas Menores (francesas y británicas). Solamente Brasil es un gran productor contemporáneo.

<sup>5</sup> Su ausencia de los aranceles de 1635, en tiempos del gobernador Riaño y Gamboa parece indicarlo suficientemente. ¿Pezuela?

de tal modo en la industria azucarera que llegaron a solicitar la autorización para cambiar totalmente el destino originario de sus tierras.

Ahora bien, ese hecho prueba precisamente que al hacendado que comercia los cueros de sus tierras, se añade ahora el estanciero azucarero y el hacendado-azucarero, lo que constituye un hecho social de suma importancia. Sus contradicciones: lucha por los espacios cercanos al puerto, fricciones por el aprovechamiento de la leña de las haciendas, los realengos y los comunales, todo indica que la oligarquía pierde algo de su prístino carácter y de su poder, viéndose forzada a compartirlo con un grupo de intereses diferentes. Además, la exportación de azúcar fomenta la actividad de los comerciantes, si bien no parece que ello fuese un fenómeno vigoroso en el xvii.

Hemos expresado en un capítulo precedente que la industria azucarera revela desde el siglo xvii su poder de concentración de tierras, claro está que en forma incipiente y más por adición de unidades que por el aumento tecnológico de la productividad. Carácter fundamental en la historia de Cuba y que constituye la base de desarrollo de las fuerzas productivas del poder que asumirán los hacendados azucareros desde fines del siglo xviii hasta el siglo presente. Pero su trascendencia desborda esos límites. En torno al desarrollo azucarero se constituye una clase o estrato dominante interno que en su perspectiva histórica no sería ausentista del país, como ocurrió en las Antillas británicas, sino el primer grupo de intereses que entra en conflicto con el poder colonial. Diferencia muy apreciable entre las llamadas plantaciones de América, que subraya el enraizamiento de su poder en la sociedad y el suelo cubanos, su carácter esclavista y su capacidad para frenar —más tarde— el desarrollo nacional.<sup>6</sup>

#### *4. Un paréntesis sobre indios y negros horros*

Los indios gozaron de ciertas prerrogativas en el xvi. Su escaso número y su progresiva asimilación, incluso de los que fueron concentrados en Guanabacoa, favorecía que unos cuantos de ellos obtuvieran mercedes de solares y conucos, aunque excepcionalmente los hubo dueños de haciendas ganaderas. Es posible que en algunos casos aprovecharan su condición de mestizos para hacer valer sus derechos específicos como "naturales". También los indios y los mestizos aprendían el ma-

---

<sup>6</sup> Es obvio que la sustanciación de toda esa historia no corresponde a estas páginas.



nejo ambiguo de las leyes, pues tenían magníficos maestros en la especialidad de burlar los textos jurídicos.

A principios del XVII no se altera el régimen. Todavía en 1596 se concede a un indio una estancia cuyos títulos no tenía, por "ser indio y pobre".<sup>7</sup> En 1611 se otorga a otro indio un sitio de ganado menor, "sin que pague a los propios de la ciudad cosa alguna".<sup>8</sup> Pero en 1658 se deniega la petición por ser un indio de Guanabacoa, para que "vaya a poblar en lo que está destinado" a los de ese lugar.<sup>9</sup>

Pero sobre los negros horros se ejercen restricciones que dejan muy maltrecha la relativa liberalidad del siglo XVI, cuando todavía la exportación no se traduce en rigidez y represión acentuada de la masa desposeída. Se conceden tierras a los blancos, reduciendo las posesiones vecinas en manos de negros horros. En alguno de esos casos el acuerdo beneficia a los estancieros de ingenios.<sup>10</sup> Lo importante es que se decide que a todos los negros horros "se les midan sus tierras y no se les de más de media caballería". Como las mercedes de tierras desde el siglo XVI se diferencian por un subyacente concepto de clase o estrato social, los girones que se quitan a los negros horros para darlos a colonos de origen europeo e incluso a eventuales mestizos, son calificados de "demasías", o sea de espacios que desbordan los límites de la merced que, por su condición y su carencia de riqueza (de poder) les corresponde.

De ahí que esa población marginalizada y sujeta a la tendencia de disociarla exhaustivamente de los medios de producción se concentre en medida apreciable dentro de las ciudades y se ocupe en empleos urbanos subalternos o actividades comerciales menores como intermediarios independientes o agentes de comerciantes mayores o de propietarios rurales.

Se constituye en torno a ellos y los mestizos una masa de habitantes desposeídos y, claro está, discriminados que, unida a los europeos infortunados o sin oportunidades, ha de ser la base del pueblo cubano, más visible en los centros urbanos, pero no menos real en la campiña.

### 5. *Papel del Estado*

Evidentemente, el Estado, con sus órganos lejanos, sus procedimientos dilatados, sus instancias judiciales dispersas y

---

<sup>7</sup> *Actas*, octubre de 1596.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 16 de diciembre de 1611.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 15 de febrero de 1658.

<sup>10</sup> *Ibidem*, 15 de enero de 1618 y 25 de octubre de 1619.

contradictorias, sus funcionarios venales, no jugaba un papel de gran importancia. La organización de un imperio colonial en escala de continente, de modo simultáneo, requirió casi todo el siglo XVI. A los inconvenientes propios de la situación de la metrópoli, ella misma en el pugnaz tránsito —interrumpido y parcial— hacia el capitalismo y la monarquía absoluta, se añadía la simultaneidad de la penetración continua en zonas desconocidas y la consolidación del poder colonial en las vastedades supuestamente conocidas. Cuba, de escasa extensión, de carácter marginal respecto de la Tierra Firme, tan afamada por su atractiva riqueza, realmente comienza a organizarse en el XVII. A fines del XVI llegaron algunos gobernadores a quienes se encomendaban esencialmente cuestiones militares y de defensa (Menéndez de Avilés, Tejeda, Luján), principales, decisivas para la conservación de las rutas marítimas intraimperiales. De ahí la importancia que se dio en todo momento al abastecimiento de las flotas y transeúntes y de las Armadas Reales. No negaremos la repercusión dinámica de esa condición de punto de tránsito y de fortaleza sobre los elementos de la economía; pero se trataba de una recurrente etapa de animación —verdaderas zafras— cuya fuerza generadora de actividades económicas continuas era débil. Ni, menos, desconocemos los efectos de las grandes construcciones defensivas y de las consiguientes remesas de fondo para la paga de sus materiales, sus trabajadores (incluyendo el “jornal” de los esclavos alquilados) y el *prest* de los soldados.

Sin embargo, solo el crecimiento de la agricultura comercial daría cierto sentido a la intervención estatal en la organización del país. En primer término, por razón del fisco y sus ingresos. El intento de regular las finanzas se manifiesta en la creación de la Contaduría de Cuentas en 1634.<sup>11</sup>

Además, el Estado interviene especialmente en el “arreglo” de la propiedad, respondiendo a la política de limitación de los excesos habidos en el siglo XVI. En este aspecto, hay que tener en cuenta que las contradicciones internas dieron motivo a una copiosa correspondencia de los gobernadores con multitud de consultas, así como al examen de pleitos y controversias en el Consejo de Indias, de lo cual se deducían las correspondientes respuestas, dictámenes, sentencias y reales dispo-

---

<sup>11</sup> Lo cual no eliminó sino que puso al desnudo los constantes “alcances” o déficits que había en las cuentas —ingresos y egresos— de la colonia. Hay numerosas Reales Cédulas y Órdenes de los siglos XVII y XVIII, resumidos en BAN, “Índice”, que lo prueban.



siciones.<sup>12</sup> Todo, como hemos podido aclarar en capítulos precedentes, sin gran resultado, pues las condiciones estaban firmemente dadas desde el siglo anterior. Cuando menos, esas regulaciones sirvieron para reafirmar una política y unos fundamentos jurídicos de la propiedad agraria que, formulados en el XVI, habían sido desnaturalizados por la oligarquía, tanto en Cuba como en otras zonas.

El Estado en suma, aparece, interviene, con las limitaciones y obstáculos propios de la época, más en las ciudades que en las zonas rurales, donde ni siquiera interviene la Iglesia sino con suma parquedad e irregular atención, por lo menos hasta el gobierno diocesano de Compostela, pero la presencia estatal constituye un factor más en las contradicciones que se definen entonces. Más sensibles sin duda, en aspectos atañedores a los intereses fiscales (maderas, comercio de explotación y guarnición del país).

#### 6. *Los Procuradores del común y su intervención*

¿Qué representaban los procuradores del común?

La respuesta es más que difícil, imposible, ya que sería preciso llevar a cabo toda una investigación sobre los bienes de los procuradores, pues su oficio, por prominente, no recaería en gente ciertamente "menor". Pero este obstáculo no impide a que intentemos un análisis de las fuentes disponibles.

Es obvio que en todos los casos examinados entre 1603 y 1651, los procuradores se manifestaron en defensa del común, pero nunca se precisaba, ni es fácil hacerlo hoy, qué grupos o capas del común defendían. Que el abastecimiento de la ciudad fuera cosa del común, no hay duda, pero incluiría los grupos más ricos también, a los cuales por otra parte no interesaba explotar la agricultura para el abastecimiento del mercado interno.<sup>13</sup>

En general, los procuradores participaron activamente en lo relativo a los cortes de madera, cuya reserva tiene una larga

---

<sup>12</sup> Ejemplo de ello sería la tan debatida cuestión del corral de la Chorrera y de los egidos.

<sup>13</sup> *Actas*, 1 de enero de 1643; 29 de julio de 1651 (sumamente importante); 1 de agosto de 1651, y en otras ocasiones. Solamente una vez se precisa por el procurador Martínez de la Marcha que se tenga en cuenta el interés de los "pobres que no tienen tierras, ni haciendas de hatos, corrales, ni ingenios".

historia, escasamente aclarada.<sup>14</sup> Pero en el caso coincidían no pocas veces con el interés de los hacendados pecuarios que cuidaban de sus montes frente a los ingenios y las demás estancias. Quizás la iniciativa más radical fue la de solicitar el desmantelamiento de estancias y huertas en los egidos, en lo cual algunos regidores no tenían interés por afectarlos personalmente, originándose un pleito iniciado en 1643 y resuelto, al parecer, en 1651, a favor de la petición original del procurador.

También los procuradores se interesaron en la cuestión de los títulos de las tierras que, por otra parte, era primordial para el fisco. Muchas veces se refirieron a ello y propusieron en ocasiones medidas y gestiones para lograr su aclaración.<sup>15</sup> En este caso, como en otros, reclamaban el cumplimiento de las ordenanzas y regulaciones del cabildo que este violaba frecuentemente.

Pero si todo ello deja el juicio en un estado de indefinición, no es, a lo menos, improcedente considerar que el procurador constituía un factor de cierta importancia porque en representación del "bien común" podía iniciar pleitos y reclamaciones y poner al desnudo los excesos del cabildo. En esto no le cedían algunos regidores como es el caso en su tiempo, del polémico Luis de Castellón, que actuaba por sus propios intereses o, cuando menos, diferentes de los del procurador, creando situaciones de intensa pugnacidad.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *Actas*, 2 de agosto de 1603; 10 de enero de 1620; 13 de septiembre de 1624; 19 de enero de 1652 e, incidentalmente, en otras fechas.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 1 de abril de 1622; 13 de febrero de 1633; 29 de julio de 1659.

<sup>16</sup> Este personaje era hijo del castellano (jefe de la fortaleza) Félix Chacón y Narváez. Dio mucho que hacer desde 1641 a 1648 en lo relativo a las mercedes ilegítimas o inconvenientes de La Chorrera. Tenía familiares hacendados opuestos a que se concedieran en ese lugar, por lo cual fue acusado en: *Actas*, 5 de agosto de 1641.



### Para Roberto Friol en la noche de la lectura de sus versos, en la casa de José Lezama Lima

Cuando el oleaje nos deja llegar hasta su dicha vencedora, hasta la costa callada, como un susurro de voces abrumadas, como una campana cantando, allí está este poeta de cuadernos hermosos, que está grabando en las piedras del tiempo las peculiaridades y consejos, como alimento de pláticas felices. Friol es un inocente hombre que carga la verdad de una época, que con voz conmovedora destila la suerte de lo luminoso o lo sombrío en un afán sin límites ni torpezas. Kid Chocolate, el joven boxeador, ya indolente anciano, fuego estremecido, pavesas en son de rutilante estrella en New York, ha llegado al umbral de las medidas indecifrables. El poeta siente un reto, porque la estrella en rauda vuelo ha caído ya. El hallazgo lo llena de contemplación florida. El sueño del niño pobre, vendedor de periódicos, limpiabotas, el Campeón Mundial, es Cuba pobre, triste, raída, Cuba en la gloria del hijo.

Nunca cronista alguno le alcanzó a Chocolate un presente de esta naturaleza. Nunca un poeta había cantado su dicha ya apagada, o ya en el puntal alto, eternamente alto para siempre.

**RETRATOS:** Es la lozanía de los registros, de caminar, de dudar mucho, de no escatimar al amparo de su delicadeza, su suave abrigo generoso, su magnolia de aromas sabios.

Este poeta que ama la ciudad no la ofende con desdenes oprobiosos, al contrario, llena sus bolsillos de canciones azules, habla con lo puro que tiene cada día, se acerca a las fuentes de los hombres, descifra geroglíficos, y el bien es el santo y seña.

Hermosa noche ésta, en que el poeta recita sus versos, en que las palabras, como estrellas van cayendo, cruzando la oscuridad del hombre.

CLEVA SOLÍS

21 de junio de 1985

## Recordando al maestro Rodrigo Prats

El 31 de mayo del presente año en la sala teatro del Museo nacional de la música y en sus salones de exposición del primer piso, se efectuó la conmemoración del quinto aniversario de la desaparición física del maestro Rodrigo Prats (acaecida el 15 de septiembre de 1980), destacado músico cubano, autor de infinidad de obras en los géneros teatral, orquestal, de danzón, canción y otros.

Su teatro lírico, manifestación principal de este músico, abarca un amplísimo catálogo de más de trescientas obras, entre las cuales *Soledad*, *La Habana que vuelve*, *El pirata*, *María Belén Chacón* y *Amalia Batista*, descuellan entre sus piezas escénicas más significativas de la zarzuelística cubana.

Entre sus canciones no podemos dejar de mencionar *Una rosa de Francia*, que ha recorrido gran parte del mundo; así como *Miedo al desengaño*, *Todo cantar tiene un nido*, *El tamarero*, *Dolor y amor*, *Penas y alegrías*, *Tus ojos* y *Rayo de sol*, entre otras.

Fue inquietud de la profesora María Teresa Linares, directora del Museo nacional de la música, la conmemoración del quinto aniversario del fallecimiento del maestro, para lo cual nos dedicamos a la tarea de preparar una exposición y organizar un concierto con las voces de nuestras principales figuras líricas, que han interpretado las obras del maestro, tanto en la escena como en el concierto.

La exposición, en una sala del primer piso del Museo, en forma cronológica, nos ofrece la vida del maestro a través de fotos, programas, ediciones, discos, diplomas que avalan la fructífera labor desarrollada por los Prats (padre e hijo) durante más de medio siglo.

La apertura de la exposición estuvo a cargo del investigador Jorge Antonio González, asesor de la Dirección de teatro y danza del Ministerio de Cultura, quien en sentidas palabras hizo un esbozo de la vida del genial músico sagüero. Entre las numerosas personas que acudieron a este evento destacamos a su viuda, Olga Bosque, a Esther Borja, Juan Antonio Pola, periodista de *Bohemia*, el director de orquesta, maestro Fabio Landa, la profesora María Antonieta Henríquez, el doctor Eduardo Robreño y su esposa, Pedrito Fernández, y los destacados artistas que tomaron parte en el concierto, así como otros invitados.



Una vez terminado el acto de apertura hubo de celebrarse el concierto organizado por el tenor Aldo Lario, *regisseur* de la ópera y con la colaboración de la Comedia lírica de Cuba; valiosas figuras de esos colectivos como las sopranos Esther Valdés y Marta Vallín, los tenores Adolfo Casas y Aldo Lario, el barítono Ángel Menéndez y el bajo Israel Hernández, con el respaldo musical del profesor Juan Espinosa, interpretaron bellísimas páginas del maestro Prats. Este concierto fue presentado por el doctor Robreño, amigo del compositor, quien refirió varias anécdotas de su vida y su obra.

Al finalizar, Olga Bosque, viuda de Prats, muy emocionada, agradeció a los artistas y al Museo nacional de la música, el hermoso acto de recordación, cuya escrupulosa preparación contempló visitas a Sagua, ciudad natal de Prats, entrevistas, labor investigativa en la prensa y otros tipos de indagación.

Juan Antonio Pola ha dicho en *Bohemia*: "Rodrigo Prats, como tantos otros notables creadores, vive en el pueblo, al que dedicó su obra. Honrar su memoria, es defender nuestro patrimonio en la música."

JOSÉ PIÑEIRO DÍAZ

## René Zavaleta Mercado **In Memoriam**

Las fuerzas avanzadas de las Ciencias Sociales en América Latina sufrieron una lamentable pérdida en diciembre de 1984, al producirse la muerte de René Zavaleta Mercado, revolucionario boliviano, cuyos profundos conocimientos, acumulados tanto por vía práctica como por vía teórica, acerca de la realidad histórico-social del continente, le permitieron dejar una sólida obra en favor de nuestros pueblos.

Nacido en 1938, realizó estudios superiores en la Universidad de la República (Montevideo), en la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz) y en St. Antony's College (Oxford), en el campo de las Ciencias jurídicas, políticas y sociales. A lo largo de su vida desempeñó cargos de profesor y de investigador, realizó diferentes misiones diplomáticas, fue Diputado Nacional en Bolivia (1962-1963) y Ministro de minas y petróleo (1964).

De su fecunda labor teórica, entre otros, pueden citarse los libros: *El Estado Nacional* (Bolivia, 1963), *La formación de la conciencia nacional* (Uruguay, 1967), *El poder dual en América Latina* (México, 1974), *El golpe de estado en Chile*

(México, 1975, coautor), *Historia de América Latina* (México, 1979). Escribió innumerables artículos y llevó a cabo diversas investigaciones sobre diferentes aspectos de la realidad socio-económica latinoamericana.

Desde el triunfo de La Revolución Cubana en 1959, René Zavaleta visitó a Cuba en repetidas ocasiones y mantuvo su solidaridad con la causa de nuestro pueblo durante toda su vida. Fue jurado de Concursos Casa de las Américas. La *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* rinde merecido homenaje a este incansable batallador de Nuestra América.

LA DIRECCIÓN



## Edición crítica de la poesía completa de José Martí

De las tareas encomendadas al Centro de Estudios Martianos (CEM) cuando fue fundado por el Gobierno Revolucionario en 1977 ninguna otra de mayor trascendencia que la anunciada edición crítica de las obras completas del Maestro. Durante estos últimos años el CEM ha reunido la documentación martiana que se encontraba dispersa en diversas instituciones y aún en manos privadas. Por fin, hace dos años apareció el tomo primero de esa rigurosa edición crítica, que alcanza hasta los años 1875-1876, encabezado por un texto del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz: "Unas palabras a modo de introducción". El criterio editorial asumido por el equipo encargado de esta edición, formado por Cintio Vitier como responsable, Fina García Marruz y Emilio de Armas, revela la seriedad científica con la que se desarrolla esa tarea impostergable.

Recientemente aparecieron los dos tomos correspondientes a la *Poesía Completa* (Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985). En la "Nota editorial" que antecede al primer volumen se explica que, sin seguir el orden cronológico, y por tener "realizada la edición crítica de todos los versos de Martí, nos ha parecido conveniente anticipar el fruto de este último trabajo que, desde luego, por su unidad e importancia, merece que se haga llegar al público en forma autónoma, sin que ello obste para que, en su momento, ocupe el lugar que le corresponde dentro de las *Obras Completas*".

Para la organización de todo el material de los versos martianos, el equipo responsable optó por integrar los dos volúmenes de la siguiente manera: el primero incluye "las tres unidades fundamentales de su obra poética", es decir, *Ismaelillo*, *Versos sencillos* y *Versos libres*. Las dos primeras, como se sabe, fueron publicadas por el propio Martí en 1882 y 1891 respectivamente, mientras que la tercera quedó "sin depuración ni ordenación entre su papelería". El segundo volumen reúne todo el resto de sus versos: "Primeras poesías", "Poemas escritos en España", "Poemas escritos en México y Guatemala", "Versos en *La Edad de Oro*", "Versos de circunstancias", "Cartas rimadas", "Fragmentos y poemas en elaboración", "Traducciones". A seguidas explican las conclusiones a que llegaron para esta organización.

No cabe en esta breve reseña reproducir los minuciosos análisis realizados por el equipo editor para arribar a conclusiones válidas en cuanto a la organización de los versos del Maestro. Solo me referiré someramente a las que exponen en relación con *Versos libres* sobre los cuales, en la carta que se estima como su "testamento literario", encargaba a Gonzálo de Quesada y Aróstegui que publicara "lo más cuidado o significativo de unos *Versos libres* que tiene Carmita (Miyares)" y que no se "los mezcle a otras formas borrosas y menos características". Esos *Versos libres* los comenzó a escribir a los veinticinco años (1878) y los continuó durante toda la década de los ochenta.

Para evitar la confusión de esos *Versos libres* que su propio autor caracterizó como sus "endecasílabos hirsutos, nacidos de grandes miedos o de grandes esperanzas, o de indómito amor de libertad o de amor doloroso a la hermosura" resultaba necesario que no se "los mezcle a otras formas borrosas o menos características". De ahí se deriva la inconsecuencia de haberse publicado en 1933 la titulada colección *Flores del destierro*. Claramente expone el equipo editor que Martí nunca compuso ni preparó ninguna colección con ese título, que "dicha expresión no figura como título en ningún original de Martí," por lo que no puede figurar como una unidad independiente.

Con los mismos cuidados queda explicado en esta "Nota editorial" cómo quedaron organizados los versos incorporados al segundo volumen a partir de "Primeras poesías" teniendo en cuenta "las respectivas unidades de experiencia vital, (para) aproximarse lo más posible al criterio cronológico...", aclarando que la colección "Polvo de alas de mariposa", con la que "ocurre, en tono menor, una situación análoga a la de *Versos libres*: existe un índice manuscrito, pero son muchos más los versos estilísticamente correspondientes a ese título". Con otras secciones de ese segundo volumen se han mantenido las pautas seguidas en ediciones anteriores, aunque realizando con sumo cuidado el cotejo con los originales manuscritos que se conservan en el CEM.

Es de observar, también, que en esta edición de la *Poesía completa* han sido incorporados textos hasta ahora desconocidos que no aparecían en las *Obras completas* anteriormente publicadas. Las muchas notas que acompañan a los textos permiten que los lectores puedan aproximarse a la reproducción más fiel de los originales del Maestro, de ahí que se pueda seguir el proceso de elaboración de los poemas cuyo original



o facsímil se encuentra en los archivos del CEM. Pienso que nunca se ha realizado en nuestro país un trabajo filológico más cuidadoso que esta edición crítica de los versos martianos. Es notablemente encomiable la tarea paciente y responsable que ha llevado a cabo el equipo editor. Lamentablemente se han deslizado en los dos volúmenes erratas que menguan sus valores, pero de todos modos, "este es el primer intento de edición crítica de la obra poética de José Martí" y una nueva edición podrá subsanar dichas erratas.

SALVADOR BUENO

## Viajeras y piratas en el Caribe

*Viajeras al Caribe* (1983) y *Piratas en el Caribe* (1984) son dos libros relevantes publicados en la serie Rumbos de la Editorial Casa de las Américas.

Nara Araújo, profesora del Departamento de Literaturas Hispánicas de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana, realiza una acuciosa investigación para seleccionar fragmentos con coherencia de objetivos (de ahí la diferencia de extensión), ponerles títulos y notas, presentar a las veinte autoras con las respectivas obras y prologar el libro.

En el prefacio, Nara Araújo explica que las crónicas de viaje se presentan como diarios, epístolas, memorias y que deben tomarse

como el deseo de dejar un testimonio personal, referido a una problemática social y acompañado, casi siempre, de un propósito instructivo, el deseo, en fin, de dar a conocer una realidad a través de vivencias y experiencias individuales.<sup>1</sup>

Las crónicas de viaje, en su opinión, contienen información sobre:

abordaje de aspectos tradicionalmente no incluidos en otras obras (descripción de costumbres), hábitos ali-

---

<sup>1</sup> ARAÚJO, NARA. "Prólogo". En: *Viajeras al Caribe*. Editorial Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, 1983. p. 7.

menticios, vestimenta, emplazamientos, instalaciones públicas y privadas; relaciones familiares, estado de las comunicaciones locales; fiestas, cantos, bailes y un sin fin de otros tópicos menores necesarios, sin embargo, para redondear un contexto, un ambiente, una atmósfera, incluso un estado de opinión. (p. 8)

Del mismo modo, no debe olvidarse que las autoras narran desde una perspectiva ideológica conformada por posiciones clasistas, prejuicios raciales, diversos niveles de cultura, lo que determina en ocasiones ignorancia geográfica o histórica.

El decursar del siglo de 1801 a 1898 se convierte en el criterio rector del orden de las testimoniantes. María Nugent (norteamericana por nacimiento y británica por el matrimonio) abre la antología relatando aspectos de la vida en Jamaica entre 1801 y 1805. Le sigue Fanny Erskine Inglis, marquesa Calderón de la Barca (inglesa casada con un español), quien inicia la visión de Cuba en tránsito hacia México en 1839. Su imagen se contrasta con la de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlín (habanera por nacimiento) y con la de Matilde Houston (de igual nacionalidad que Fanny), quienes visitan nuestra capital en 1840 y 1843 respectivamente.

Fredrika Bremer (sueca), cuyo libro se ha reeditado en Cuba,<sup>2</sup> recrea facetas culturales que se contraponen con lo visto por Amelia Murray (inglesa) y Julia Howe (norteamericana) en La Habana de 1850. En la narración de Julia Howe se destaca el retrato de José de la Luz y Caballero, "hombre angelical, suave y apacible, de grandes ojos oscuros y rostro benévolo" (p. 233).

Rachel Wilson Moore (norteamericana) se traslada de la Habana a la Guayana Británica haciendo escalas en varias islas de las Antillas mayores entre 1863 y 1864. Eliza Mchatton Ripley (compatriota de la anterior) escribe el relato de más interés en cuanto a Cuba, porque en tanto miembro de la esclavocracia sureña derrotada en la Guerra de Secesión se asienta en la década de 1865-1875 en el ingenio matancero "Desengaño", como explotadora de esclavos y culiés chinos. Mchatton Ripley establece diferencias entre las costumbres sociales de los esclavistas norteamericanos y las existentes en Cuba y también señala los mecanismos delincuenciales de chan-

---

<sup>2</sup> BREMER, FREDRIKA. *Cartas desde Cuba*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980.



taje a los propietarios que, con el pretexto de la guerra, son aumentados por las autoridades coloniales.

Otros textos sobre Cuba son los de Louisa Matilde Woodruff, Julia Newell Jackson, Eulalia de Borbón y Eva Canel, las dos últimas españolas, quienes desde distintos ángulos examinan la cuestión cubana. Mientras Eulalia rememora pormenores de la visita en representación de la monarquía en 1893, Eva asume la función de cómplice del genocida Valeriano Weyler, haciéndole propaganda a la Trocha de Júcaro a Morón, operación militar ridiculizada por la audacia del mayor general Máximo Gómez dentro de la proeza de la Invasión a Occidente.

Las francesas Leontine Roncajolo y Jenny Tallenay nos acercan a Venezuela entre 1876 y 1892. La británica Mary Lester aporta la imagen de Honduras, al igual que su coterránea Anne Mauckley la de Guatemala. Cierra el libro el recuento de la yanqui Margherite Arline Hamm sobre las ventajas económicas y turísticas para los inversionistas en la recién adquirida colonia de Puerto Rico en 1899.

La traducción al español por primera vez de los textos de María Nugent, Mathilde Houston, Julia Howe, Rachel Wilson Moore, Eliza Mchatton Ripley, Louisa Mathilde Woodruff, Julia Newell Jackson, Anne Mauckley y Margherite Arline Hamm, acrecienta los méritos de esta valiosa recopilación que, por sus objetivos, incita a otros investigadores al necesario reexamen de la "literatura de viajes" sobre el Caribe, uno de los cruceros políticos y culturales de importancia mundial.

La muerte ha impedido a Francisco Mota (1914-1984) español por nacimiento y cubano por devoción cultural, ver impreso *Piratas en el Caribe*, libro cuya génesis está en una colección de artículos para la revista *Mar y Pesca* en la década de 1970.

En el prefacio "Palabras al lector", Mota precisa el alcance de su obra y las dificultades en cuanto a las fuentes:

La piratería —guerra sin archivos— ha ido dejando su anécdota en docenas y docenas de lugares de nuestro archipiélago. La escasez de documentos impide llegar a lo que pudiéramos considerar historia, en el sentido científico de la misma. Se trata de una crónica de la tan violenta como extraordinaria aventura. La historia del corso y la piratería en este extenso mediterráneo americano sería más amplia y compleja.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> MOTA, FRANCISCO. "Palabras al lector". En su: *Piratas en el Caribe*. Editorial Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, 1984, p. 7.

Mota ofrece la novelesca crónica de los corsarios, piratas, bucaneros, raqueteros, filibusteros, negreros, mercenarios del mar, en un fabuloso escenario geográfico.

El libro se estructura en setentiocho capítulos titulados, con lo que su autor preserva la necesaria autonomía de cada uno. Esto facilita distintos tipos de lectura de acuerdo con las edades e intereses profesionales, ya que puede irse directamente a las "aventuras" de los malhechores Morgan o Francis Drake o adentrarse en la problemática de la trata negrera.

Lo primero que sorprende en la obra es la extensa bibliografía. Cientos de libros se resumen en este cosmorama de tres siglos de violencia desde la expedición de Hernán Cortés a México hasta los actos de las bandas contrarrevolucionarias financiadas por la Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos para agredir al estado socialista cubano en las décadas de 1960 y 1970.

Mota establece un diálogo con la impresionante bibliografía, del cual resulta una visión coherente con adecuada perspectiva ideológica de lo que ha significado para los pueblos del Caribe este azote, que ha condicionado formas de vida e incluso características arquitectónicas de algunas ciudades, como por ejemplo La Habana.

La cualidad suprema de *Piratas en el Caribe* de Francisco Mota y de *Viajeras en el Caribe*, compilación de Nara Araújo, es la amenidad. El disfrute de agradecida lectora se armoniza con el respeto al esfuerzo investigativo inherente a las dos obras.

ANA CAIRO



## LIBROS ADQUIRIDOS EN EL EXTRANJERO\*

### BRASIL

BARRETO, DIONE. *Veitico do silencio: poesia*. Recife, Ed. da Autora, 1984.

SOUSA, NILSEN ARAÚJO DE. *Sim!: reconstrução nacional*. Sao Paulo, Global, 1984.

### ESPAÑA

ARTIGAS, MARIANO Y JUAN JOSÉ SANGUINETI. *Filosofía de la naturaleza*. Pamplona, Eds. Universidad de Navarra, 1984.

BERNSTEIN, JEREMY. *La máquina analítica: pasado, presente y futuro de los computadores*. Trad. de Mariano Mataix Lerda. Barcelona, Editorial Labor, 1984.

CORTÁZAR, JULIO. *Ceremonias*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1983.

ROCHA, ADOLFO. *Poemas ibéricos*. Trad., notas, cronología y bibliografía por Pilar Vázquez Cuesta. Madrid, Eds. Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984.

### GRAN BRETAÑA

JASANI, BHUFENDRA Y CRISTOPHER LEE. *Countdown to Space War*. London, Taylor & Francis, 1984.

WESTING, ARTHUR H., ed. *Environmental Warfare: a Technical, Legal and Policy appraisal*. London, Taylor & Francis, 1984.

———, ed. *Herbicides in War: the Long-term Ecological and Human Consequences*. London. Taylor & Francis, 1984.

### MEXICO

BLANCO, ALBERTO. *Antes de nacer*. México, Editorial Penélope, 1983.

BOJÓRQUEZ URZÁIZ, CARLOS E. *El marxismo en Yucatán (1933-1934)*. Mérida, Editorial Les Aluxes, 1984.

GOMÍS, ANAMARI. *A pocos pasos del camino*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1984.

MURIÁ, JOSÉ MARÍA. *Luis Pérez Verdía*. Guadalajara, Instituto Cultural Dávila Caribi, 1984.

RUIZ, RAMÓN EDUARDO. *México: la gran rebelión, 1905-1924*. México, Eds. Era, 1984.

\* Se trata de una lista forzosamente parcial.

## SANTO DOMINGO

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. *Antología*. Selección, pról. y notas de Max Henríquez Ureña. 2da. ed. Santo Domingo, R.D., Taller, 1984.

———. *Poesías juveniles*. 2da. ed. Santo Domingo, R.D., Taller, 1984.

VALDÉZ MEDINA, DIÓGENES. *Lucinda Palmares: novela*. 2da. ed., Santo Domingo, R.D., Taller, 1984.

VALDÉZ MEDINA, DIÓGENES. *Todo puede suceder un día*. Santo Domingo, R.D., Taller, 1984.

## VENEZUELA

FUENTES, CIPRIANO. *Narradores panameños*. Caracas, Doble Fondo, 1984.

RODRÍGUEZ FERRARA, CARLOS. *Más allá de los espectros*. Caracas, editorial Ateneo, 1984.

VEGAS ROLANDO, NICOLAS. *La Prehorizontalidad en Venezuela*. Caracas, Fondo editorial Lola de Fuenmayor, 1984.



## COLABORADORES

BLANES MARTÍN, TAMARA (Santiago de Cuba, 1942). Licenciada en historia del arte de la Universidad de La Habana. Actualmente se desempeña como investigadora del Centro nacional de conservación, restauración y museología. Ha colaborado en diferentes publicaciones nacionales e internacionales.

BUENO, SALVADOR (1917). Candidato a doctor en ciencias filológicas y profesor titular de la Facultad de artes y letras de la Universidad de La Habana. Autor de *Historia de la literatura cubana* (cuarta edición, 1972), *Temas y personajes de la literatura cubana* (1964), *Aproximaciones a la literatura hispanoamericana* (1967), *De Merlin a Carpentier* (1978), *Cinco siglos de relaciones entre Hungría y América Latina* (1978), *Figuras cubanas del siglo XIX* (1981) y de varias antologías publicadas en La Habana y Budapest.

CABRERA ARAÚJO, DAVID (Holguín, 1947). Periodista y redactor de notas de la emisora provincial de Radio Angulo de Holguín. Ha colaborado en diferentes revistas y boletines (*UPEC*, *Cayajabo*, *Boletín R.Z.*) y en los periódicos *Ahora* (Holguín), *Sierra Maestra* (Santiago de Cuba), *Antorcha* (Banes) y otros.

CAIRO, ANA. Profesora de la Facultad de artes y letras de la Universidad de La Habana. Ha publicado varios ensayos, entre ellos un estudio sobre el Grupo Minorista.

CARBÓN SIERRA, AMAURY. Licenciado en letras clásicas de la Universidad de La Habana, trabaja en el Departamento de lingüística y letras clásicas de la Facultad de artes y letras. Ha publicado diversos artículos en la revista *Universidad de la Habana* así como traducciones de teatro latino en colaboración con institutos de la Academia de ciencias.

ECHEVARRÍA, ISRAEL (1928). Doctor en ciencias sociales y derecho público. Bibliotecario. Ex profesor de la Escuela cubana de bibliotecarios, de la Escuela de bibliotecarios de la Universidad de La Habana y de la Escuela nacional de técnicos de bibliotecas del Ministerio de cultura. Ha desempeñado distintas responsabilidades en la Biblioteca Nacional José Martí en la que labora desde 1960. Le han sido otorgadas las distinciones Raúl Gómez García del SNTC y Por la Cultura Nacional del Ministerio de cultura. En la actualidad es Responsable de la Sección de fondos raros y valiosos de la Biblioteca Nacional José Martí.

FELIU HERRERA, VIRTUDES. Candidata a doctora en ciencias históricas. Presidenta de la Comisión técnica nacional del Atlas de la cultura popular tradicional cubana. Investigadora vinculada desde sus estudios universitarios con el profesor Pablo Hernández Balaguer y, posteriormente ambos realizaron trabajos musicológicos en el Archivo musical del Museo Bacardí y en el Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba. Ganadora de la primera mención de Historiografía musical en el Concurso de investigación musical Pablo Hernández Balaguer de 1974.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, JOSÉ MIGUEL (Colón, 1921). Graduado de la Escuela de arquitectura (1950). Fue profesor de la Escuela de arquitectura y dibujo técnico desde 1960 hasta 1969. Ha colaborado en diferentes publicaciones nacionales. Actualmente se encuentra jubilado.

HERRERA LÓPEZ, PEDRO ANTONIO (La Habana, 1926). Especialista en asuntos culturales del Centro nacional de conservación, restauración y museología del Ministerio de cultura. Ha realizado un gran número de investigaciones sobre monumentos nacionales, ha impartido conferencias y dado asesoramiento sobre arquitectura colonial. Se ha desempeñado como ponente y jurado en diversos eventos. Miembro del Consejo técnico asesor de la Casa de la cultura y de la Delegación municipal de monumentos de Guanabacoa. Ha publicado: *La ermita de Potosí* (1961) *El desarrollo cultural en Cuba en el siglo XVI*. Colabora en diferentes publicaciones nacionales: *Unión, Revolución y Cultura, Granma, Tribuna de La Habana, Juventud Rebelde*, entre otras.

LE RIVEREND, JULIO (1912). Historiador y economista. Miembro del Consejo técnico asesor del Ministerio de cultura. Embajador de Cuba ante la UNESCO. Director de la Biblioteca Nacional José Martí. Ha publicado distintos ensayos y libros basados en investigaciones históricas y económicas de Cuba, entre ellos: *Historia económica de Cuba* (varias ediciones), *La Habana (Biografía de una provincia)*, *Los orígenes de la economía cubana*, *La República: dependencia y revolución*, y otros.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, RAÚL (1941). Museólogo del Museo nacional de la música. Sus trabajos han aparecido en diferentes publicaciones periódicas: *El Caimán Barbudo, Boletín de Música de la Casa de las Américas, Revolución y Cultura*, entre otros.



MIRANDA CANCELÁ, ELINA. Candidata a doctora en ciencias filológicas y profesora titular de la Universidad de La Habana, trabaja en el Departamento de lingüística y letras clásicas de la Facultad de artes y letras. Ha publicado los libros *Temas de literatura griega*, *Comedia y sociedad en Grecia antigua*, *Introducción al griego*, y artículos en diversas revistas.

PIÑEIRO DÍAZ, JOSÉ (La Habana, 1931). Técnico en museología. Investigador desde 1972 del Museo nacional de la música. Autor de las cronologías de Amadeo Roldán, Rita Montaner, Francisco M. Dominicis, Enrique González Mantici, Rodrigo Prats (en proceso de impresión) y de Ernesto Lecuona (en preparación).

RIVES, ALEXIS (1948). Licenciado en historia de la Universidad de La Habana. Trabaja como investigador en el Departamento de arqueología del Instituto de ciencias históricas de la Academia de ciencias. Ha presentado varios trabajos etnográficos en seminarios nacionales de la Sociedad espeleológica de Cuba (1975 y 1980), del Centro de Estudios de Africa y el Medio Oriente (1980) y del Grupo espeleológico Martel de Cuba (1981). Ha publicado en el *Boletín de la Sociedad venezolana de espeleología* (1976).

SUÁREZ LEÓN, CARMEN (Vereda Nueva, La Habana, 1951). Licenciada en lengua y literatura hispánicas. Redactora-editora de la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*.

SOLÍS, CLEVA (Cienfuegos, 1926). Poetisa. Graduada en ciencias publicitarias y ciencias bibliotecológicas de la Universidad de La Habana. Actualmente trabaja en el Departamento de investigaciones bibliográficas de la Biblioteca Nacional José Martí; ha publicado los poemarios *Vigilia* (1956), *Las mágicas distancias* (1961), *A nadie espera el tiempo* (1961) y *Los sabios días* (1984).

TRUXÁ, SYLVIA. Historiadora española. Profesora de la Universidad de Padua en Italia.