



## **El trombón en el ámbito musical habanero (1850-1910)**

Trabajo de tesis presentado en opción al Título de Máster en

Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música

Autor: Lic. Oscar David Cañizares Sarasa

Tutor: Dra. Miriam Esther Escudero Suástegui

La Habana-abril de 2017



*A David y Lucas.*

*El futuro será tan importante como dicte el conocimiento del pasado.*



## **Síntesis**

Este estudio aborda la presencia del trombón dentro de la práctica musical en La Habana en el período comprendido entre 1850-1910, a través del análisis y la verificación documental de la existencia de trombonistas y música con partes para trombón interpretada en los ámbitos: religioso, teatral, de bandas y en la música popular bailable. Además, propone un acercamiento a la figura de Raimundo Valenzuela León y especialmente a su desempeño como trombonista y compositor.



## Índice

Síntesis/ v

Índice/ vii

Introducción/ 1

Capítulo 1: Presencia del trombón en el ámbito musical habanero en la segunda mitad del siglo XIX y primera década del XX/ 7

1.1 El trombón en las orquestas de los teatros habaneros/ 10

1.2 El entorno de la música popular bailable: el trombón en las orquestas típicas/ 18

1.3 Presencia de trombones en las bandas/ 24

1.4 El trombón en el ámbito religioso/ 33

Capítulo 2: Un trombonista superlativo y plural: Raimundo Valenzuela León (1848-1905)/ 39

2.1 El *sin rival* Valenzuela/ 50

Conclusiones/ 57

Bibliografía/ 61

Anexos/ 65



## Introducción

Una primera mirada a la práctica de la ejecución del trombón en Cuba puede dar la impresión de que ella vive un momento espléndido. De hecho pudiéramos aceptar tal idea, si solo se analiza el nivel de pericia alcanzado por la mayor parte de los trombonistas profesionales cubanos, residentes en la isla o fuera de ella. Desde hace décadas en nuestras escuelas de música se forman intérpretes excelentes, capaces de abordar con similar solvencia el repertorio de concierto, la música popular o la docencia. Sin embargo si solo atendemos a los resultados artísticos, podríamos pasar por alto el notable vacío que en tales instrumentistas existe en lo que al conocimiento de la historia del instrumento en Cuba se refiere.

Aunque el profesional del trombón pudiera considerarse acertadamente el principal afectado en este sentido, no es en cambio, el mayor responsable de esa situación. La historiografía musical cubana ha potenciado el estudio de otras áreas de nuestro diverso y rico acervo musical, sobre todo de aquellas que se han originado o desarrollado durante el siglo XX, privilegio del que no han gozado otras aristas de la práctica musical en Cuba de etapas anteriores. La abundancia de investigaciones y trabajos que abordan, por ejemplo, el surgimiento y evolución de los distintos géneros que componen lo que se conoce como *música popular cubana*, han tributado al conocimiento que existe sobre la tradición del trombón en este ámbito particular en nuestro país en el pasado siglo y su rol en la historia de géneros y procesos tan estudiados y difundidos como el son, el mambo, la salsa y el universo del jazz.

Resulta difícil comprender cómo ha permanecido en una zona de desconocimiento mayoritario la historia del período anterior y con ella el espacio ganado durante generaciones por trombonistas que han sido partícipes de la evolución y desarrollo de nuestra música, teniendo en cuenta la vitalidad y pujanza palpables entre los actuales trombonistas patrios. Especialmente, resalta la carencia de acercamientos a una etapa tan rica y dinámica para la historia de la música cubana, y la del trombón en particular, como lo fue sin dudas el siglo XIX.

Una de las posibles causas de lo anteriormente expresado puede estar directamente vinculada al hecho de que en Cuba, como en muchos otros países, entre ellos España, predominó la utilización del trombón de pistones o de espátulas durante gran parte del siglo XIX. Como con el posterior transcurso del siglo XX estos fueron cediendo terreno en favor de la reaparición y consolidación del trombón de varas; este período viene a fungir como una desconexión de casi

un siglo de duración entre la antigua tradición de sacabuches y primeros años de trombón de varas y la historia de este mismo instrumento a partir del siglo XX.

Hoy en día, los trombonistas en su mayoría asumimos que cuando se habla del trombón se alude al de varas, siendo necesario hacer la salvedad de señalar si se trata o no de un ejemplar de pistones. Durante casi un siglo fue todo lo contrario.

La presente investigación se centra en localizar, identificar y caracterizar el rol del trombón y de los trombonistas que actuaron durante la segunda mitad del XIX y la primera década del XX en La Habana por ser este un momento en el que el instrumento se hace visible en los principales ámbitos de la práctica musical. Se decidió verificar la presencia de trombonistas y de música con trombones en La Habana por estimarse que por su condición capitalina debe haber concentrado esta urbe la máxima expresión de este fenómeno, quedando para futuras investigaciones el completamiento de un tratamiento similar del tema a lo largo de toda la isla que permita comenzar a escribir una Historia del Trombón en la Cuba Colonial.

Se tuvo en cuenta además que es esta también una etapa en que proliferó la prensa periódica y por tanto los registros de actividad musical.

Coincidentemente, este período se aviene casi de manera exacta con el ciclo vital de uno de los mayores, si no el mayor exponente de este instrumento en nuestro país en el siglo XIX: Raimundo Valenzuela León (1848-1905). Si bien con Valenzuela se asiste a una expresión superlativa de este fenómeno el estudio de su figura nos permite conocer características que deben haber sido comunes a sus pares del momento.

### **Objetivos:**

A partir del estudio de la abundante presencia de música escrita e interpretada en la segunda mitad del XIX y primera década del XX en el ámbito musical habanero, que contiene partes para trombón, y por ende referencia la existencia de un notable número de intérpretes nos proponemos: 1) Identificar los diferentes espacios musicales donde estuvo presente el trombón. 2) Valorar la dimensión social del trombón a partir del rol asignado en cada espacio/repertorio. 3) Diferenciar la presencia del trombón de varas y el de pistones y definir sus zonas de desempeño. 4) Valorar a la figura de Raimundo Valenzuela profundizando en la zona de su trabajo vinculada con el trombón (intérprete, arreglista y compositor).

## **Estado de la Cuestión:**

La revisión bibliográfica permitió constatar una variedad de matices en cuanto a este tema. Uno de ellos es la inexistencia de estudios centrados en la historia del trombón en etapas previas al siglo XX, ni en La Habana, ni en Cuba. El libro *El Trombón. Una experiencia pedagógica*, (2011) del profesor Alberto Batista Meneses se erige como el único texto escrito en nuestro país que tiene en el trombón su objeto de interés, si bien este no está enfocado en su historia sino en una propuesta técnico-metodológica para su enseñanza. Sí se han llevado a cabo estudios sobre algunas áreas de la práctica musical en los ámbitos religiosos, de música popular bailable, del contexto de las bandas y en el campo teatral en Cuba que abordan el tema de manera tangencial.

Ocurre así en *Catálogo de los Fondos Musicales del Teatro Tacón de La Habana. Partituras y libretos* (1999) de Yoanna L. Díaz y *Aproximación histórica a los primeros cinco años de la Banda de Policía-Banda Municipal (1899-1904)*(2012) de Patricia López Corona, donde al igual que en *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y Catálogo* (1998) de Miriam Escudero, encontramos un número significativo de obras que contienen partes para trombón. Estas relevantes investigaciones también comparten otro valor, y es que en muchos casos personalizan nominalmente a ese trombonista de atril.

Otra realidad que revela el proceso de crítica bibliográfica es la carencia de estudios que se acerquen al quehacer musical de manera integral de Raimundo Valenzuela, aún cuando sí existen algunos que abordan en parte las muchas aristas de su polivalente desempeño. Algunos, la mayoría, están centrados en la historia del danzón, género del cual Valenzuela fue un protagonista indiscutible como compositor, director de orquesta e intérprete. Tales son los casos de *El Danzón: Iconografía, autores e intérpretes* (1967) de Ezequiel Rodríguez y *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance* (2013) de Alejandro L. Madrid y Robin D. Moore, por mencionar solo dos ejemplos.

Un acercamiento a una parte de la labor musical de Raimundo Valenzuela aparece también en *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced...*, de Escudero. En este se evidencia la relación de Valenzuela con la práctica musical religiosa, como intérprete no del trombón sino de la viola, y como arreglista. Además, el trabajo de Escudero contiene un catálogo de obras del repertorio sacro que en la mayoría de los casos contienen trombón.

En su libro *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes* (2007) Zoila Lapique ofrece también una panorámica del ambiente musical y social habanero en la segunda mitad del siglo

XIX a través de la observación de lo reflejado en la muy abundante prensa periódica de la época, y menciona en varias ocasiones la presencia del trombón en la práctica musical del momento, así como la relevancia alcanzada por Raimundo Valenzuela entre sus contemporáneos.

Existen además, investigaciones que no están específicamente dirigidas a ninguno de los ámbitos musicales antes mencionados, como *El Casino Español de La Habana (1869): expresión de una identidad española en Cuba* (2013) de Indira Fajardo, que también mencionan a Raimundo Valenzuela y su orquesta típica, muestra de la amplia presencia de Valenzuela en el panorama musical habanero, y en consecuencia, el amplio rango de temas de investigación que pueden aportar información sobre su desempeño.

### **Metodología:**

Durante el desarrollo de la investigación se articularon diferentes maneras de levantamiento y manejo de la información:

Técnicas de archivo: Con el fin de localizar y analizar partituras que permitieran comprobar la existencia y conservación de un repertorio diverso en cuanto a género, función y origen con partes para trombón. En el caso de la figura de Raimundo Valenzuela este tipo de pesquisa es imperativa dada la dualidad de su desempeño como intérprete y a la vez compositor y arreglista, o sea, generador de partituras.

Revisión bibliográfica y documental: En aras de recopilar referencias a la participación de trombonistas en diferentes zonas de la práctica musical habanera del momento a estudiar. Se llevó a cabo la revisión de documentos de naturaleza administrativa como actas, expedientes y nóminas salariales que aportaron datos relevantes sobre la identidad de estos músicos y su retribución económica. Se tuvo en cuenta además que para el momento histórico a analizar se encontraba ya bastante difundida la fotografía, contenedora muchas veces de información de valor, razón por la cual se realizó la búsqueda también de este tipo de registro documental. Como la investigación abarca hasta la primera década del siglo XX, momento en que aparecen los primeros registros fonográficos acaecidos en La Habana, se procedió a la localizar y analizar algunas de estas grabaciones.

Revisión de publicaciones periódicas: La profusa prensa escrita de la segunda mitad del XIX y primeros diez años del XX permite una mirada panorámica a la práctica musical de este momento particular y confirmar e inferir la casi constante presencia de trombonistas en la actividad musical en La Habana en los últimos años de dominio español y primeros como

república. Además la prensa, nunca neutral, ofrece una diversidad de visiones del entorno musical en dependencia de los intereses específicos a los que respondía cada órgano. Permite también vislumbrar la dimensión social alcanzada en su momento por determinados músicos cuya huella el paso del tiempo prácticamente borró.

### **Marco Teórico:**

Como se ha mencionado anteriormente, no se han localizado noticias sobre una investigación que abarque este tema en nuestro país. El enfoque del presente trabajo es el de la reconstrucción historiográfica y por tanto se sirve de herramientas propias de la Historiografía como el análisis documental y de fuentes bibliográficas. Como proceso de investigación histórica analítico-sintética, se requiere el estudio de los eventos, descomponiéndolos en todas sus partes para conocer sus posibles raíces económicas, sociales, políticas, religiosas o etnográficas y desde este análisis llevar a cabo la síntesis que reconstruya y explique el hecho histórico.

En sintonía con los estatutos de la Musicología Crítica este estudio se interesa por la historia cultural de la música (y de los músicos en este caso). Comparte también el interés de la Sociología en la Música (en su fase Ira de 1975 - 1992) por las condiciones de creación, difusión y consumo de la música. En el período de tiempo que se analiza ocurrieron en La Habana, como en toda Cuba, innumerables acontecimientos históricos que marcaron y condicionaron la vida política y cultural del país, por lo cual reviste particular relevancia un acercamiento al tema que confiera al contexto del objeto de estudio la importancia que el mismo tuvo.

También son tenidos en cuenta conceptos de aquella tendencia musicológica que se interesa por el descubrimiento y/o revalorización de figuras/espacios (e instrumentos, podríamos añadir) periféricos o no canonizados.

La investigación tiene una arista auto-etnográfica ya que parte del diagnóstico de una necesidad que el autor conoce de primera mano por ser trombonista. Esta misma cualidad le permite emitir valoraciones técnicas del instrumento.

En el caso de la parte de este trabajo que se acerca a la figura de Raimundo Valenzuela, esta constituye un estudio de caso a partir de la reconstrucción de fuentes.



## **Capítulo 1: Presencia del trombón en el ámbito musical habanero en la segunda mitad del siglo XIX y primera década del XX.**

A finales de la segunda década y principios de la tercera del siglo XIX, el trombón, al igual que otros instrumentos aerófonos de metal, experimentó las modificaciones organológicas más radicales de su historia al dotársele de un mecanismo de pistones o válvulas. El novedoso sistema tenía la ventaja de hacer al instrumento más portátil en tanto ya no le era necesario a este alargarse a través de la vara, modificación que resultó especialmente útil para los trombonistas miembros de bandas militares. Al pasar a ser un instrumento de digitación ganó en velocidad y agilidad para los pasajes arpegiados, lo que lo igualó en cuanto a las posibilidades mecánicas de su ejecución a la mayoría de los instrumentos de viento metal. Esto, por supuesto, no quiere decir que el trombón de varas desapareció, ni mucho menos, pero sí que con el discurrir del siglo XIX los modelos de pistones y espátulas se hicieron cada vez más populares y llegaron a constituir mayoría.

En La Habana, y cabría suponer que también en el resto del país, existían varias tiendas o almacenes de música que disponían de un *instrumentarium* actualizado y de calidad, además de música impresa, atendiendo a los numerosos anuncios de este tipo de establecimientos que han quedado recogidos en distintas publicaciones del momento.

Uno de los negocios de los que más huella ha quedado en las publicaciones seriadas de entonces fue el Almacén y Casa Editora de Música Edelmán y Compañía, perteneciente al músico francés radicado en La Habana Juan Federico Edelmán<sup>1</sup>. Del tiempo en que esta radicaba en la calle Obrapía número 12, su ubicación más duradera, data un anuncio aparecido en un sello de los que identificaba las ediciones realizadas en dicha casa en el que se afirma que la misma poseía —entre una gran variedad de material— "instrumentos para orquestas y bandas

---

<sup>1</sup> Juan Federico Edelmán y Cayre (Estrasburgo, Francia, 17 de febrero de 1795-La Habana, 20 de diciembre de 1848) Pianista y pedagogo. Estudió en el *Conservatorio de París*, donde en 1812 ganó un premio en armonía y la plaza de profesor suplente de piano. En 1832 llegó a La Habana y se presentó en el Teatro Principal. En 1834 fue nombrado director de la Sección de Filarmonía de la Sociedad Santa Cecilia. En 1836 abrió en la calle Amargura número 36 un almacén de instrumentos y casa editorial de música, que en sus inicios operó con el nombre de Edelmán y Fissore (años más tarde dicho establecimiento mudaría su ubicación a Obrapía 12 entre Cuba y San Ignacio). Con Edelmán se inició en Cuba la enseñanza sistemática del piano, y entre sus discípulos estuvieron Manuel Saumell, Pablo Desvernine y Fernando Arizti.

militares de las más acreditadas fabricas de París y de la célebre fábrica MORITZ de Berlín", además de "Métodos de solfeo, canto, y de todos los instrumentos" (Lapique, 2011, p. 15).

En esta nota, si bien no se menciona de manera explícita el trombón sí queda este implícito al referirse a "instrumentos para orquestas y bandas militares". Lamentablemente, de la abundante presencia de trombones que sin dudas debió existir en aquel momento solo se conserva un exiguo remanente.

Entre los trombones que se conservan en el Museo Nacional de la Música (MNM) existen dos ejemplares franceses, aunque solo uno de ellos es anterior a 1910<sup>2</sup>. Se trata de un trombón tenor de tres pistones THIBOUVILLE-LAMY de la gama *Virtuose*, de calidad superior (figura 1). Entre los premios recibidos por dicho modelo, que aparecen impresos en la campana del instrumento según el uso de la época, el más reciente pertenece a 1900. Teniendo esto en cuenta, se ha cotejado con uno de los modelos que aparecen en el catálogo de THIBOUVILLE-LAMY de 1901 (figura 2), hallando que coincide con este, por lo cual se estima que se trata de un instrumento anterior a 1910 (Catalogue Jerome Thibouville-Lamy 1901).

También entre los instrumentos que atesora el MNM se encuentra un trombón tenor de espátulas<sup>3</sup>, de la casa estadounidense CONN<sup>4</sup>. Se conoce que en el caso particular de este instrumento perteneció a Antonio González, trombonista que militó en la Orquesta de Enrique Peña. Precisamente, gracias a una fotografía de esta orquesta que se calcula de 1908 en la que aparece González con dicho instrumento es que se establece un estimado de la datación del mismo.

---

<sup>2</sup> El otro trombón de origen francés que pertenece al Museo es un tenor de varas ANTOINE COURTOIS, marca aún más prestigiosa que la THIBOUVILLE-LAMY. Este presenta grabados en la campana los galardones obtenidos en exposiciones internacionales de instrumentos (Londres 1862, París 1867, 1878, 1889 y 1900, Lieja 1908, Bruselas 1910 y Turín 1911), según la usanza de la época. De aquí se deduce que el instrumento es al menos posterior a 1911.

<sup>3</sup> Se tuvo acceso a la ficha técnica del instrumento que posee el MNM, no así al instrumento en sí por hallarse este cedido a préstamo al Museo Provincial de la Música de Santiago de Cuba.

<sup>4</sup> C.G. CONN es una marca de instrumentos de viento norteamericana fundada por Charles Gerard Conn en Elkhart, Indiana. En 1873 CONN desarrolló su primera boquilla de metal con borde de caucho y en 1875 la primera corneta construida en los Estados Unidos. En los años 80s del siglo XX, a través de una serie de fusiones C. G. CONN Ltd. fue unida a otras muchas casas constructoras de diferentes instrumentos para formar eventualmente Instrumentos Musicales Unidos (UMI, siglas en inglés). En 2002 UMI se fusionó con Selmer Company para formar Conn-Selmer Inc. y en 2004 fusionarse con G. Leblanc Corporation. (Conn-Selmer)

También se hace alusión a los instrumentos de MORITZ<sup>5</sup>, prestigiosa casa teutona especialista en instrumentos de viento metal, de los cuales no se ha logrado localizar ninguno durante esta investigación.

La revista *Cuba Musical*, al menos en los números consultados correspondientes a la etapa entre 1903-1905, incluía en su sección de publicidad, a página completa, la correspondiente a la muy reputada tienda, ahora propiedad de Anselmo López, quien había sucedido a Edelmann al frente de esta. Dicho establecimiento, que para entonces ya ocupaba dos inmuebles contiguos sitios en Obrapía 21-23, entre Cuba y San Ignacio, además de ofrecer servicios de imprenta y ser receptora de una amplia gama de pianos, incluía en su catálogo, y así lo hacía saber, instrumentos de viento, de madera y metal, para orquestas y bandas. En los anuncios en cuestión se menciona específicamente que vendían instrumentos BESSON<sup>6</sup>, y aunque la ilustración que acompaña el texto no incluye trombón es de suponer que los tenían, ya que estos formaban parte ya de la línea de producción de esta casa europea para esos años.

Es un hecho innegable que los trombones formaban parte del espectro de instrumentos que se comercializaban en La Habana durante esta etapa y que se podía acceder a ejemplares de calidad y prestigio.

En Cuba, donde no se ha localizado hasta el momento evidencia documental que demuestre la presencia sostenida de trombones —o de sus ancestros los sacabuches en períodos anteriores— aparecen las primeras noticias contrastables de la presencia de trombonistas hacia la década de los 1840s. En su libro *La Habana Artística*, de 1891, el reconocido crítico musical decimonónico Serafín Ramírez incluye entre sus Notas Biográficas de músicos de la época al trombonista italiano Miguel Pittari: "Pittari (Miguel), de Córcega, decano de los profesores de trombón de

---

<sup>5</sup>MORITZ es el apellido de una familia alemana de larga tradición en la construcción de instrumentos de viento metal. El padre Johann Gottfried Moritz (1777-1840), su hijo Carl Wilhelm Moritz (1810-1855) y los nietos Carl Wilhelm Theodor Moritz (1837-1872) y Johann Carl Albert Moritz (1839-1897) fueron constructores de instrumentos de viento de metal. El padre inventó un nuevo sistema de pistones (llamados "bombas de Berlín", 1833) que revolucionaba la música de metal. Carl Wilhelm a su vez construyó la tuba tenor (1838), el corneto en si bemol (1841) y el corneto piccolo en mi bemol (1842). Después de la muerte de Carl Wilhelm, su viuda Sophie Dorothee y luego sus hijos se encargaron de la empresa (bajo el nombre "C. W. MORITZ"). (Wikipedia)

<sup>6</sup> En 1837 Gustave-Auguste Besson fundó en París la casa constructora de instrumentos de viento BESSON. En 1858 BESSON abandonó su sede original para mudarse a Londres para en lo sucesivo producir desde ambas ubicaciones. Tras la muerte de G.A. Besson en 1874 la empresa cambió su nombre, pasando a ser FONTAINE-BESSON en Francia y solo BESSON, en Inglaterra (Besson).

esta capital. Vino a la orquesta de Tacón hará unos cincuenta años, y aún vive entre nosotros con una edad avanzada y retirado ya del teatro" (Ramírez, 1891, p. 501).

Aunque la referencia no es exacta en cuanto a fechas se puede deducir fácilmente que si para 1891 Ramírez calculaba en unos cincuenta años el momento del arribo de Pittari a La Habana, el mismo debió haber ocurrido alrededor de 1840.

En el mismo volumen también aparece mención de otro trombonista, Epifanio Otero, del que solo se consigna que era un "excelente profesor de trombón" (Ramírez, 1891, p. 548). Ni en ese texto ni en ninguno de los manejados durante este trabajo se logró vincular a Otero con alguno de los espacios analizados aquí.

Los cuatro espacios de la práctica musical habanera comprendida entre 1850-1910 estudiados en este trabajo son: las orquestas pertenecientes a los teatros, las bandas, las orquestas de música popularailable y las formaciones que estaban vinculadas al culto de la iglesia católica. Las dinámicas internas inherentes a estos espacios fueron tan diferentes como lo son los análisis que sobre ellos se pueden hacer hoy a la luz de la dispar evidencia documental conservada.

Las bandas, en su inmensa mayoría de origen militar, tuvieron siempre una disciplina y un control en el manejo de sus activos documentales que propiciaron la preservación no solo de música escrita sino también de registros de interés administrativo, muy valiosos a la hora de intentar comprender diferentes aspectos de la historia de estos colectivos. Las orquestas vinculadas al ámbito sacro también tuvieron la fortuna de contar con el interés y el celo tradicional de la iglesia católica por la conservación de su patrimonio musical, además de la reseña de la mayoría de los principales eventos que a esta institución concernían.

No puede decirse lo mismo de la evidencia documental conservada perteneciente a las orquestas de los teatros habaneros y menos aún, de las orquestas de música popularailable. En el caso de estas últimas esto puede deberse al hecho de no haber estado directamente vinculadas a una única institución rectora de su actividad, al ser ellas mismas las gestoras de todo su quehacer musical y administrativo.

Todo lo anterior viene a subrayar el hecho de que la reconstrucción de estas historias es tan diversa como la evidencia documental misma y es tan profunda como esta lo permite.

### **1.1 El trombón en las orquestas de los teatros habaneros.**

Ya desde finales del siglo XVIII contaba La Habana con una sala de gran envergadura para el desarrollo de la práctica operística: el Teatro Coliseo. Dicha sede, ubicada muy cerca del inicio

de la popular Alameda de Paula, tuvo su función inaugural el 12 de octubre de 1776 con la puesta de *Dido abandonada*, de Metastasio, considerada la primera ópera puesta en Cuba (Lapique, 2007, p. 48).

Sin embargo, no es hasta 14 años después, en 1790 y con la fundación del *Papel Periódico de la Habana* que se comienza a reseñar de manera sistemática parte del acontecer teatral de la urbe. Así, encontramos noticias de la que se considera la primera representación de una zarzuela en nuestro país, el 29 de octubre de 1791: *El alcalde de Mairena*, "por el maestro Don Joseph Fallótico" (Lapique, 2007, p. 49). La nota no aporta información sobre la conformación instrumental de la orquesta.

Al menos según lo que refiere *El Papel...* la actividad del Coliseo durante la última década del XVIII fue irregular y en ninguna de las notas aparecidas en los ejemplares que aún se conservan se hace mención al trombón o a trombonistas.

En el *Catálogo de los Fondos Musicales del Teatro Tacón de La Habana. Partituras y Libretos* (1999) de Yoanna L. Díaz, aparece efectivamente una referencia a Miguel Pittari, un poco más avanzado el siglo, en 1853, en *particella* de trombón perteneciente a la zarzuela *¡Tramoya!*, de Francisco Asenjo Barbieri, que junto a la mención hecha por Ramírez son todo lo que conocemos de este instrumentista italiano: "En la parte de tbn I y II: Pittari y Mazo. 30-8-1853" (Díaz Y. , 1999, p. 47).

Es precisamente en dicho catálogo que se halla la constancia fechada más temprana de presencia de trombón en la práctica musical habanera, en la zarzuela *Las hijas de Eva*, de Joaquín Gaztambide: "En la parte de tbn III: Antonio del Rey Caballero. Habana. 24-8-1843. Estreno" (Díaz Y. , 1999, p. 87).

En el *Catálogo...* no vuelve a encontrarse alusión a Antonio del Rey Caballero por su nombre completo. En cambio, aparecen luego en reiteradas ocasiones referencias a un músico que tocaba indistintamente el trombón<sup>7</sup> y el fígle en la orquesta del Teatro Albisu<sup>8</sup>: Antonio Rey. En muchas

---

<sup>7</sup> El nombre de Antonio Rey aparece explícitamente relacionado a 30 *particellas*: 14 son del Trombón III, 3 de Trombón y 13 de Fígle.

<sup>8</sup> Aunque en su título el catálogo solo hace alusión a los Fondos Musicales del Teatro Tacón cabe señalar que estos contienen también partituras que fueron tocadas en otros teatros, en La Habana y el resto de Cuba, e incluso fuera de la isla.

de estas *particellas* solo aparece su nombre y en ocho de ellas además se consigna la fecha<sup>9</sup>, casi siempre durante la última década del siglo XIX<sup>10</sup>. Es poco probable que se tratase de un mismo individuo activo como instrumentista por más de 60 años. De ser así, estaríamos en presencia de un notable ejemplo de longevidad en la ejecución del trombón.

En cualquier caso, se pone de manifiesto una característica que era muy común entre los músicos de la época y es el hecho de que podían desempeñarse profesionalmente en más de un instrumento. En el caso de Antonio Rey se trataba de instrumentos "afines", aunque en muchas oportunidades no fue así.

Considero pertinente, en este punto, dedicar un comentario al *Catálogo de los Fondos Musicales del Teatro Tacón de La Habana*. Este texto resulta de singular importancia toda vez que contiene información ineludible a la hora de intentar un acercamiento a algunas de las dinámicas propias de la actividad de estos espacios.

El *Catálogo...* aborda solo una parte del contenido de los fondos de Tacón, la relacionada con el repertorio de Zarzuelas y Género Chico. Quedó pospuesto por la autora en su momento similar procesamiento de las partituras de Óperas y de Música Sacra pertenecientes a dichos fondos.

En el caso específico del trombón es especialmente relevante en tanto da cuenta de la existencia de un cuantioso volumen de partituras con partes para este instrumento<sup>11</sup>. Además, permite un acercamiento a la identidad de estos trombonistas, en algunos casos por sus nombres y apellidos, en otros casos solo uno de estos y en otros hasta por apodos. Son, en sentido general, nombres que aparecen por primera vez para la historia de la tradición del trombón en nuestro país.

Otra arista interesante del tema es la que permite vislumbrar el desempeño de muchos de estos músicos en otros instrumentos, y en algunas ocasiones aparecen individuos de los que se tiene noticias en otros ámbitos fuera del teatro.

Con todo esto, la información que aparece en este texto nos permite inferir parcialmente distintas características de la realidad de estos colectivos. Muchas veces la procedencia o

---

<sup>9</sup> En el caso de la obra *Oro, plata, cobre y ... nada* (apuntes para escribir una obra cómico-lírico-fantástica), de Ángel Rubio, en la parte de Trombón III solo aparece el nombre de Antonio Rey con fecha del 17 de noviembre, sin especificar año (Díaz Y. , 1999, p. 136).

<sup>10</sup> Las *particellas* pertenecientes a Antonio Rey que contienen fecha completa corresponden a 3-4-1891, 25-2-1892, 28-2-1892, 30-9-1892, 5-1-1896, 22-4-1896 y 4-2-1897.

<sup>11</sup> En total se contabilizan 203 piezas entre zarzuelas y otras obras de género chico de las que se conservan partituras o *particellas* para trombón.

identidad de un músico no quedan lo suficientemente claras como para afirmar su origen. En lo que a la historia del trombón en nuestro país concierne el principal valor de este texto, en nuestra opinión, es que los datos que contiene nos revelan rasgos de una realidad y despiertan un sinnúmero de interrogantes. Es un punto de partida.

Aun así, se estima que por el período de tiempo que abarca y por reflejar la actividad de diferentes teatros habaneros, el *Catálogo...* resulta representativo de la práctica musical en dicho ámbito para el momento estudiado en la capital.

Son varias las razones que complejizan el establecer el espacio geográfico de acción de uno de estos músicos a través de lo que aparece escrito en sus *particellas*. Las orquestas de los teatros habaneros viajaban ocasionalmente al interior del país e incluso realizaban giras al extranjero. Por razones prácticas de logística no deben haber viajado siempre todos los músicos que las componían, siendo cubiertas sus plazas por intérpretes de los lugares donde se presentaban. En algunos casos lo anterior quedaba muy claro en anotaciones hechas por los mismos músicos, aunque no era siempre así. Un ejemplo de esto aparece en *particella* de la zarzuela *Galatea*, de Víctor Massé: "En la parte de Tbn I y II: José Moningós? y Bragas. Cárdenas. 7-3-1876. Los Tbn de Cárdenas saludan a todos los de la isla" (Díaz Y. , 1999, p. 105).

Aunque en este comentario queda bastante claro lo anterior, existe también otra *particella* para trombones, en este caso de la zarzuela en tres actos *La hija del regimiento*, que contiene otros datos que apoyan la afirmación hecha sobre estos dos trombonistas de Cárdenas:

En la parte de Tbn I y II: Teatro Cárdenas. 20-12-1872. En la parte de Tbn I y II: Cárdenas. mar-1875. Los que toquen con músicos malos siendo ellos bueno[sic] no tienen vergüenza, el malo fuera, esto lo dice? M y ...? (Díaz Y. , 1999, p. 34)

Varios músicos aparecen solo una vez en todo el catálogo y lo hacen en presentaciones fuera de La Habana. Ante la imposibilidad hasta el momento de establecer a través del contraste con otras fuentes si estos desarrollaban su actividad profesional de manera estable en esta urbe no son contemplados en este trabajo como componentes propios del entorno musical habanero.

Un caso interesante es el de Juan Solís, con 21 apariciones en el catálogo diseminadas por buena parte de la geografía nacional (sobre todo la región oriental) y varias localidades de Latinoamérica, lo cual ratifica al *Catálogo...* como material de obligada consulta para quienes se acerquen a la historia del trombón en este período en el interior del país. Sin embargo, Solís no aparece mencionado ni una vez en La Habana.

En cambio, otros aparecen mencionados en funciones en distintos lugares de la isla y a la vez lo hacen asiduamente en alguno de los teatros de La Habana. Estos son considerados protagonistas del quehacer musical capitalino. De cualquier forma, una de las lecturas positivas que se pueden hacer sobre este texto es la existencia de una pluralidad de trombonistas para nada desdeñable en número.

Varios de estos músicos, además de insertarse puntualmente dentro de las orquestas de los teatros habaneros en ocasión de las giras de estas por el país pudieron haberse movido a La Habana con motivo de funciones que requirieran de un volumen mayor de intérpretes. En *Cuba and its music from the first drums to the mambo*, Ned Sublette cita el conocido volumen de Vernon Loggins *Where the word ends: the life of Louis Moreau Gottschalk*, el cual refiere al menos un par de eventos de esta naturaleza que pueden no haber sido los únicos de su tipo:

On February 17, 1860, Gottschalk<sup>12</sup> unveiled at the Teatro Tacón in Havana his large-scale work *La Nuit des tropiques*, subtitled *Symphonie romantique*. For this monster concert in the tradition of Berlioz, at which *La Nuit* was the the first of three new works performed, the orchestra included "68 clarinets, 48 violinists, 29 French horn players, 33 tubists, 38 trombonists, 45 drummers, 198 choristers and 2 triangle players.(...) The following year, on April 17, 1861, Gottschalk staged another monster concert in Havana. (Sublette, 2004, pp. 151-152)

Loggins también acota que para esta ocasión Gottschalk echó mano a músicos de bandas militares y algunos que formaban parte de la compañía de ópera italiana de Max Maretzek, radicada en New York y que estaba en La Habana en ese momento. Los trombonistas miembros de estas formaciones foráneas que hacían estadías de distinta duración en nuestra capital, con sus apariciones intermitentes, deben ser considerados sin dudas actores puntuales dentro del entorno musical habanero. Su huella entre los cultores de este instrumento en suelo cubano es difícil de calibrar dada la escasísima evidencia documental conservada, aún en los casos de algunos de estos que finalmente decidieron radicarse en Cuba, como es el caso del ya citado Miguel Pittari.

---

<sup>12</sup> Louis Moreau Gottschalk (New Orleans, 8 de mayo de 1829-Río de Janeiro, 18 de diciembre de 1869). Pianista y compositor. Terminó sus estudios musicales en Francia, desde donde se dio a conocer como pianista en Europa a partir de 1845. En 1854 realizó la primera de una serie de visitas a Cuba que marcarían su obra posterior. Su última estancia en Cuba ocurrió en 1862. Entre sus obras se cuentan *Escenas campestres* (ópera) y *Noche de los trópicos* (sinfonía).

Uno de los músicos que cuenta con una singular presencia en el catálogo es José María Durán. Entre los papeles de trombón pertenecientes a la zarzuela *Las dos princesas*, de Manuel Fernández Caballero, encontramos lo siguiente:

En la parte de tbn: José M. Durán, Salvador Oliver. Cartagena, Colombia. 28-4-1889. En la parte de tbn: José Durán. Caracas. 11-6-1889. En la parte de tbn: José M. Durán. Matanzas. 16 y 18-1-1890. En la parte de tbn: José M. Durán. Santiago de Cuba. 3-3-1890. En la parte de tbn: José M. Durán. Cienfuegos. 5-4-1890. En la parte de tbn: José M. Durán. Puebla. 1891. (...) En la parte de tbn: Durán y Bustamante. Habana. 1901. (Díaz Y. , 1999, pp. 76-77)

Llama la atención la intensa actividad que tuvo la orquesta en la que militaba Durán entre abril de 1889 y 1891 que la llevó a varios destinos en América (Colombia, Venezuela, México) además de presentarse en el occidente, centro y oriente cubanos. A las presentaciones ya mencionadas en las que intervino José María Durán habría que añadir al menos otras dos, ambas durante 1890, una en Cárdenas (5 de enero) y otra en Santiago de Cuba (no se especifica mes), según apuntes hechos en la *particella* de trombón de la zarzuela *El hermano Baltasar*, también de Fernández Caballero (Díaz Y. , 1999, pp. 80-81).

De hecho, en total, José María Durán aparece mencionado de manera explícita en cuatro obras en todo el catálogo. Lo que hace resaltar su presencia es precisamente la cantidad de presentaciones que acumuló entre abril de 1889 y octubre de 1892, once si solo se computan las que refieren su nombre<sup>13</sup>. La mención más tardía que encontramos de Durán lo ubican en La Habana en 1901.

Si arriba se menciona la dificultad para determinar con precisión el campo de acción de algunos de estos músicos, otro tanto ocurre, por diferentes motivos, con su identidad personal.

En algunos casos el instrumentista aparece mencionado por un apodo<sup>14</sup>, como ocurre con *Pantalón*, de numerosas apariciones en el catálogo. Otro motivo puede ser que el músico no escribiera siempre su nombre completo, o con la misma ortografía y en el mismo orden. Un ejemplo de esto es un trombonista relacionado con el Teatro Albisu cuya identidad real es hasta

---

<sup>13</sup> En la parte de fagot perteneciente a la zarzuela *La tela de araña*, de Manuel Nieto, aparece el nombre de José Durán, con fecha de 28 de diciembre de 1889. Queda en duda si se trata del mismo músico pues en la *particella* de trombón de esa misma obra se menciona a José María Durán con la misma fecha (Díaz Y. , 1999, p. 117)

<sup>14</sup> En ninguna de las 26 *particellas* en las que aparece referencia explícita a este músico se consigna un nombre, solo *Pantalón*. Cosa similar ocurre con dos violinistas, quienes son referidos como *Saquito* y *Chalequito*. Parece más probable el hecho de que se trate de apodos y no de apellidos.

el momento una incógnita ya que aparece mencionado de manera variable como Balón (en 10 ocasiones), Felipe Balón (en 6), Felipe Balón Vielsa (2), Baloni (2), Balón Felipe Vielsa (1), Baron (1) y Felipe Balón Melou (1). Este músico, con registros entre 1882 y 1905, aparece indistintamente mencionado en papeles de fagot<sup>15</sup> como Felipe Balón, Baloni<sup>16</sup>, Felipe Balón Melou y Balonini<sup>17</sup>.

Una de las lecturas que pudieran hacerse sobre la información que aparece sobre un músico en particular es la de intuir su nivel de pericia en un instrumento u otro. Un músico como Juan Laín, presente de manera explícita en 11 *particellas* de las cuales 6 son de fígle, 4 de Trombón III y 1 de Trombón parece haber sido más diestro con el primero de estos instrumentos. La mayor cantidad de apariciones tocando el fígle y el hecho de asumir mayormente el tercer atril entre los trombones apoyan este supuesto.

Algo muy similar debe haber ocurrido con el ya mencionado Antonio Rey, con el cual Laín llegó a coincidir. De hecho, la parte de fígle de la zarzuela cómica *El Rey que rabió*, de Ruperto Chapí, contiene los nombres de ambos (Díaz Y. , 1999, pp. 63-64). Esto permite situar al menos una parte de la actividad profesional de Juan Laín en la década de los 1890s, en vistas de que ninguna de las otras menciones que se hacen de él está fechada.

Esta capacidad, bastante común en ese tiempo, de pasar del fígle al trombón y viceversa, o al bombardino en el entorno de las bandas, es una de las consecuencias evidentes de la implementación del sistema de pistones al trombón, acercándolo desde el punto de vista técnico a los demás instrumentos de metal.

Es una realidad plenamente demostrada lo permeables que fueron los diferentes espacios de la práctica musical de la segunda mitad del XIX. Los músicos intentaban intervenir en tantos escenarios del quehacer musical capitalino como les fuera posible.

En el *Catálogo...* se encuentra evidencia documental de esto último. En *Los gnomos del Alhambra*, también de Chapí, aparece en los papeles del trombón tenor el nombre de José Puig con fecha de 5 de octubre de 1892 (Díaz Y. , 1999, p. 60). En esta misma obra también se menciona, con fecha de cuatro días después, 9 de octubre de 1892, a José María Durán, tocando

---

<sup>15</sup> En la parte de Fg: Felipe Balón, Juan. Habana. 4-1-1882 (Díaz Y. , 1999, pp. 117-118).

<sup>16</sup> *La Pequeña Vía* (Revista municipal en un acto y cuatro cuadros originales y en verso), de Gómez. En la parte de Fg: Baloni. 15-2-1887. (Díaz Y. , 1999, p. 92)

<sup>17</sup> *Bocaccio* (Zarzuela cómica en tres actos y en verso), de Franz von Suppé. En la parte de Fg: Balonini. Habana. 17-12-1905. (Díaz Y. , 1999, pp. 141-142)

el trombón alto, por lo que es de suponer que coincidieran tanto el día 5 como el 9<sup>18</sup>. Lamentablemente, a pesar de que se conserva la parte de trombón bajo esta no da pistas sobre quien lo tocó. Siete años más tarde, en 1899, José Puig Ricart sería uno de los cuatro trombonistas fundadores de la Banda del Cuerpo de Policía de La Habana organizada y dirigida por Guillermo Tomás. Puig ocupó la plaza de Trombón Principal en esos primeros años de la Banda, seguramente avalado por su experiencia previa como músico de atril en las orquestas de los teatros.

Y no es Puig el único trombonista de los que luego integrarían la Banda de la Policía que aparece en los fondos de Tacón. En la parte de Trombón I de la zarzuela cómica *Los lobos marinos*, de Ruperto Chapí, aparece el nombre de Francisco Arango (Díaz Y. , 1999, p. 61). Es esta la única mención explícita a Francisco Arango como trombonista aparecida en el texto, sin embargo, este nombre se consigna en numerosas obras como perteneciente a un violinista.

Existe constancia documental de que Francisco Arango de Paula ocupaba plaza de trombón bajo en la Banda de la Policía ya en 1903. Se conoce también que el connotado cellista negro nacido en Guanabacoa, Secundino Arango, tuvo un hijo llamado Francisco Arango que era violinista y que trabajó como tal en las orquestas de los teatros habaneros. No ha sido posible hasta el momento encontrar evidencia conclusiva que permita dilucidar si se trataba de un mismo individuo o no.<sup>19</sup>

Otros músicos, lamentablemente, solo fueron referidos por uno de sus apellidos, o aparecen en una sola ocasión y sin más información por lo cual resulta demasiado riesgoso hacer conjeturas sobre su identidad y desempeño laboral. Tales son los casos, por ejemplo, de Bustamante, La Aogne, Seoane, José Valdés, Emilio Carratulasca, Cristóbal de Vargas o J. Ruiz.

---

<sup>18</sup> Si bien esta suposición es consecuencia de un razonamiento lógico no es verificable a través de las fechas consignadas en los papeles de música citados. Es por eso que no se contabiliza una hipotética intervención de José María Durán el día 5 de octubre de 1892, solo la del día 9.

<sup>19</sup> Coincidentemente, en esta mención a Arango como trombonista también aparece el apellido de otro individuo, Vázquez, que muchas veces aparece mencionado en el *Catálogo...* como violinista junto a Francisco Arango. Por otra parte, se ha encontrado una fotografía de los músicos que integraban la orquesta que organizó Guillermo Tomás con algunos de los miembros de la Banda de Policía, y uno de los individuos que aparece portando un contrabajo es precisamente Francisco Arango.

## **1.2 Música popularailable en la segunda mitad del XIX y primera década del XX: el trombón en las Orquestas Típicas.**

Cuando el siglo XIX arriba a su segunda mitad ya era una práctica común en la capital cubana la de las celebraciones de espectáculosailables públicos en distintos (y a veces distantes) puntos de su geografía. La primera referencia a esta clase de eventos, que además incluían otros tipos de actividades recreativas como juegos y comedias, la encontramos en el *Papel Periódico de la Havana* en su edición del 5 de mayo de 1791:

En los Baños de Arroyo Naranjo, con motivo de la mucha concurrencia, se han tenido y preparan varias diversiones públicas, y entre ellas la Comedia intitulada *El más justo Rey de Grecia*, que se representará la noche del Domingo ocho del corriente mes por unos aficionados en la Glorieta formada para los bayles; llenándose los intermedios con buena música y canto de algunos concurrentes de habilidad (...). (Lapique, 2007, pp. 52-53)

En estos baños se acostumbraba a bailar los jueves, y cuando se efectuaban peleas de gallos se aumentaba la música, o sea, el número de músicos. No se ofrece el nombre de la orquesta, ni se aclara si esta era de música de blancos que tocaban en el teatro, o de las bandas militares españolas, o las primeras agrupaciones de negros y mulatos criollos. (Lapique, 2007, p. 55)

Ya para 1850 se podían contabilizar varias agrupaciones en la capital que se dedicaban a este tipo de repertorio para bailar. Según Lapique (2007) proliferaron las "orquestas populares, y numerosos salones y lugares creados expresamente para bailar" (p. 167).

Algunas de estas orquestas se consolidaron durante esta década y otras surgieron y alcanzaron su punto más alto años más tarde. Claudio Brindis de Salas, luego de varios años de silencio debido a habersele atribuido nexos directos con la Conspiración de la Escalera, organiza y dirige, una vez amnistiado, desde 1854 una nueva orquesta, *La Concha de Oro*, la cual debuta en un baile oficial ofrecido en el Palacio de Gobierno de La Habana el 13 de octubre de ese mismo año. Otras formaciones que gozaban de popularidad entre los bailadores del momento fueron la de Evaristo Diez, la orquesta *El Triunfo*, que dirigía Enrique Ramos, *La Unión*, de Feliciano Ramos, surgida en 1856; y la *El Siglo XIX*, por citar solo algunas.

Entre estas, *La Unión* alcanzó particular realce, atendiendo a lo que sobre ella reflejaba la prensa de la época. El rotativo *La Gaceta de La Habana*, citado por Lapique (2007), reseñaba:

Baile de los Puentes.- El que se celebró en la glorieta de este pueblo estuvo magnífico. Una concurrencia como pocas veces se ha visto (...) La orquesta de *La Unión* cada vez adquiere

más crédito y su director Feliciano Ramos, se hace siempre digno de los favores que le dispense el público. (pp. 176-177)

Si bien esporádicamente en la prensa aparecía una alusión directa a algunos de los instrumentistas que integraban estas formaciones, por lo general a clarinetistas y cornetistas, es muy poco usual encontrar referencias a la integración nominal completa de las orquestas. La composición instrumental de estos conjuntos no se había estandarizado aún como años más tarde ocurriría con las orquestas típicas.

En 1859, la orquesta *Las Delicias de Colón*, una de las más gustadas del momento, y que dirigía Federico García, ganó la subasta convocada por el Liceo de La Habana de un contrato para todos los bailables a efectuarse en dicha institución durante ese año. En el contrato en cuestión aparece la composición instrumental del grupo que contaba con 2 clarinetes, 4 violines, 1 flautín, 1 trombón, 1 fígle, 1 contrabajo y 1 timbalero (Lapique, 2007, p. 186). Es esta la referencia explícita al trombón más temprana localizada durante este trabajo en el ámbito de la música popular bailable. Ya en 1858, un año antes, *Las Delicias...* había ofrecido al Liceo sus servicios y le había presentado un presupuesto en dependencia de la cantidad de músicos y frecuencia de funciones que la entidad decidiera contratar. En la relación de músicos de la orquesta no aparecía entonces el trombón como si lo haría un año más tarde, en cambio esta incluía un cornetín, un bugle y cinco violines (Lapique, 2007, p. 187). Esto confirma la variabilidad instrumental de estas formaciones antes mencionada.

Uno de los muy activos músicos de esta etapa que ejerció la dualidad de fungir como instrumentista y director de su orquesta fue el celebrado clarinetista Juan de Dios Alfonso<sup>20</sup>. Alfonso, quien formó parte como intérprete de las orquestas *Siglo XIX* y *Unión*, fundó en 1854 la suya propia llamada *La Flor de Cuba* con la cual dominaría los predios bailables durante las dos décadas siguientes. Unos años más tarde organizó otra orquesta conocida como *La Almendares* con la cual se presentó a la mencionada subasta convocada por el Liceo de La Habana. En el presupuesto propuesto por Juan de Dios ofrecía dos posible formaciones con distintos números de músicos y precios:

Por tocar las comedias y Ejercicios con dos violines, un flautín, dos clarinetes, un cornetín, dos bajos de metal, un contrabajo, un timbalero, acedente[sic] a diez músicos 30\$.

---

<sup>20</sup> Juan de Dios Alfonso Armenteros (San José de las Lajas, 1825-Guanabacoa, 29 de junio de 1877). Clarinetista, compositor y director de orquesta. Militó como clarinetista en las orquestas *Unión* y *Siglo XIX* antes de formar otras dos que dirigiría indistintamente: *La Flor de Cuba* y *La Almendares*.

Por tocar los bailes que den en dicha Sociedad con 12 músicos a saber dos clarinetes, cuatro violines, un flautín, un cornetín, dos bajos de metal, un contrabajo y un timbalero 68\$.  
(Lapique, 2007, p. 180)

Llama la atención en esta cita que los únicos instrumentos no especificados son esos "dos bajos de metal", lo que a todas luces hace pensar que pudieron alternar indistintamente trombones, figles y bombardinos. De haber sido el trombón uno de estos "bajos de metal" esto hablaría de una función dentro de la estructura musical que cambiaría con el paso de los años, sobretodo de las dos últimas décadas del siglo en adelante.

En febrero de 1863 se ofrecían bailes de disfraces en el teatro Tacón, y en uno de ellos en el que participaron tres orquestas, todas bajo la egida de Francisco Ulpiano, se pudo escuchar como parte del programa "una danza obligada a trombón y figle" (Lapique, 2007, p. 209).

En gran parte de los apuntes o notas biográficas acerca del extraordinario trombonista Raimundo Valenzuela León este aparece vinculado a la orquesta *La Flor de Cuba* de Juan de Dios Alfonso desde 1864 aunque no se ha podido localizar evidencia documental de esto durante el presente trabajo. Al quehacer profesional de este destacadísimo músico que marcó por más de cuatro décadas el mundo de la música popularailable en La Habana se dedica uno de los capítulos de este trabajo.

En la década siguiente destacaría la orquesta formada por un contrabajista que trabajó junto a Valenzuela en *La Flor de Cuba*: José Alemán. La orquesta de Alemán tenía la formación tradicional de las típicas: dos clarinetes, dos violines, un cornetín, un trombón, un figle, un contrabajo, timbales y güiro. En este colectivo militaba como trombonista en 1903 Pedro Espinosa (Rodríguez, 1967, p. 56).

Debe quedar claro que al abordar el rol desempeñado por el trombón en los repertorios de música popularailable nos referimos, en este caso, al universo de las orquestas que con el tiempo derivaron en las típicas o de vientos. Eran estos, conjuntos cuya finalidad original era la de ambientar con músicaailable espacios habilitados para el esparcimiento popular. Valga esta salvedad toda vez que otras formaciones que respondían a otros fines o intereses, como las bandas por ejemplo, también incluyeron como parte de sus repertorios piezasailables.

Fue quizás en el mundo de las orquestas típicas de viento en el que mayor destaque y lustre hayan alcanzado los trombonistas del período estudiado en nuestro país. No es, sin embargo, del que más información se dispone. Desafortunadamente, como ya se ha señalado, la evidencia

documental que se conserva no es prolija en datos o detalles de naturaleza administrativa o de organización como los que sí han trascendido de otros colectivos vinculados a instituciones que otorgaban importancia a este tipo de registros.

Tampoco resulta para nada frecuente encontrar referencias específicas que ejercieran juicios de valor desde un punto de vista crítico acerca de los músicos que componían estas orquestas de manera individual. En este sentido pueden considerarse excepciones, en el caso de trombonistas, a Raimundo Valenzuela y al también reconocido intérprete y director de orquesta guinero Pedro *Perico* Rojas.(figura 3)

El caso de *Perico* Rojas, de gran notoriedad en su tiempo sobretodo como trombonista es significativamente menos conocido que el de Valenzuela. De él se decía que era, como instrumentista, el único rival que tenía aquel. Se le adjudicaron epítetos tan grandilocuentes y halagadores como "El Poeta del trombón" o "El Coloso del trombón". Como Valenzuela, tenía su propia orquesta, la cual data de la década de los 1880s. De esta formación aparece una instantánea (figura 4) correspondiente a 1904 en el libro *El Danzón. Iconografía, autores e intérprete*, de Ezequiel Rodríguez. Este autor menciona a Ambrosio Marín como el trombonista de aquella orquesta para ese momento, por lo que se puede inferir que quizás ya *Perico* no tocaba en ese entonces, solo se dedicaba a la dirección. En la fotografía Rojas no aparece con el trombón (Rodríguez, 1967, p. 58).

Otro trombonista de este período que dirigió su propia formación fue Gabriel Cisneros (figuras 5 y 6), del que sin embargo no han trascendido comentarios sobre su calidad como trombonista. Cisneros, al igual que Valenzuela y la mayoría de los directores de orquestas del momento, componía buena parte de su repertorio. Es precisamente el análisis del tratamiento que como compositores/intérpretes otorgaban al trombón en sus danzones lo que pudiera darnos indicios de sus niveles de pericia como trombonistas.

Un aspecto que conviene tener en cuenta es que muchas de estas orquestas típicas estuvieron dirigidas por cornetistas (Enrique Peña, Felipe B. Valdés, Pablo Zerquera), trombonistas (Raimundo Valenzuela, Gabriel Cisneros, *Perico* Rojas) y figleros (Félix González). Muchas veces estos individuos eran iniciados en su formación musical por intérpretes de un instrumento afín al suyo, no precisamente del mismo. Tal fue el caso, por ejemplo, de Pablo Zerquera, cuyo primer tutor en la música fue Avelino Ceballos, trombonista de la Banda de Policía que dirigía Guillermo Tomás. El mismo Lucas Valenzuela instruyó a sus dos hijos, Raimundo y Pablo,

como trombonista y cornetista respectivamente<sup>21</sup>. No es ocioso pensar que estos músicos conocían al menos rudimentos técnicos de varios de estos instrumentos, en vistas del hecho ya contrastado de que en ocasiones tocaban más de uno de manera profesional. Esto avala el conocimiento por parte de estos músicos y compositores de las posibilidades técnicas de cada uno de estos instrumentos, esencial a la hora de componer u orquestar.

Una de las orquestas que más popularidad alcanzó entre el ocaso del XIX y los albores del XX fue la del excelente cornetista Enrique Peña. En este colectivo figuraba como trombonista Antonio González, inmortalizado junto a sus compañeros en una de las imágenes más conocidas de las orquestas típicas en nuestro país (figura 7). Afortunadamente, la de Enrique Peña fue de las orquestas que grabaron desde los primeros momentos en que las disqueras norteamericanas llegaron a suelo cubano con ese fin. Si bien las condiciones en las que se conservan estas grabaciones no permiten valorar con objetividad y precisión algunos aspectos como calidad del sonido o afinación sí son totalmente válidas para confirmar la destreza en el registro agudo de los trombonistas que hacían danzón. En las grabaciones que se pudieron consultar durante la realización de este trabajo las de la orquesta de Enrique Peña son de las que más destacan en este aspecto. Si fuera Antonio González el trombonista que aparece en dichas grabaciones (hecho que no ha sido posible verificar) estaríamos hablando de un intérprete notable, tanto por su rango de registro como por la limpieza y gusto con que aborda los pasajes de mayor complejidad técnica.

Otro tanto ocurre con la orquesta de Felipe B. Valdés. El trombonista de esta orquesta, lamentablemente sin identificar nominalmente hasta el momento, dejó notables registros de su buen hacer con el trombón. Un ejemplo de esto es la grabación del danzón *El Calvito de O'Reilly 89* (El Calvito de O'Reilly 89) donde se desenvuelve con igual soltura, seguridad y buen gusto en todas las tesituras. Las partituras de otros danzones de Felipe B. Valdés manejadas durante esta investigación son de las que mayor exigencia técnica entraña para el trombón. O este excelente trombonista anónimo tuvo una presencia estable dentro de dicha orquesta o bien Valdés siempre se procuró buenos intérpretes del trombón para su conjunto.

En lo concerniente a la tesitura en la que se le escribía al trombón cabe señalar que esta era la de un tenor, al menos ya desde de 1880 y en los años sucesivos, según demuestran las partituras

---

<sup>21</sup> Curiosamente, al otro gran referente de las orquestas danzoneras en Cuba, el cornetista matancero Miguel Faílde, también le enseñó a tocar su padre, Cándido Faílde, trombonista al igual que su hijo de igual nombre quien militó en la orquesta de su hermano Miguel.

revisadas. El MNM atesora un notable volumen de ellas, entre las que se pueden encontrar danzas, guarachas, fox-trots y, sobretodo, danzones.

En la mayoría de estos se aprecia con claridad el protagonismo asignado al trombón en este género. La factura de las partes para este instrumento está signada por los patrones rítmicos sincopados, los pasajes arpegiados y el uso sostenido de notas en el registro agudo. La frecuencia con la que aparecen dichos pasajes en piezas de distintos autores, evidencian que era una práctica común la de escribirle en ese rango, si bien no durante toda la duración de la pieza sino en una o dos de las partes, por lo general las partes C y D, cerca del final.

En el caso particular del registro agudo en que se solían desenvolver estos músicos sirvan de ejemplo los danzones *No llegan a cuatro*, de Felipe B. Valdés, que en un pasaje sostenidamente agudo que se extiende durante cuatro compases, con indicación de dinámica *fortissimo* alcanza incluso un Re 4 (figura 8); y *Florita* (figura 9), de Pablo Zerquera, que en su sección final hace moverse al trombón durante dieciséis compases entre el Re 3 y el Do 4 además de incluir un salto ascendente mayor de una octava (del La 2 al Si bemol 3).

La abundante utilización de pasajes arpegiados es, por si aún fuera necesario demostrarlo, otra evidencia de la presencia de los trombones de pistones en estas formaciones. Lo anterior es algo que está, además, suficientemente confirmado en el aspecto iconográfico.

Por lo general las características antes mencionadas se mantenían presentes en las versiones de estos danzones para ser interpretados por bandas, aunque lógicamente al multiplicarse el número de ejecutantes asumía cada uno una función diferente.

El entorno de las orquestas de música popularailable fue durante más de medio siglo el espacio de la práctica musical habanera en el que más protagonismo individual ostentó el trombón. En ninguno de los demás formatos del período analizados en este trabajo estuvo tan expuesto y exigido. La necesidad de moverse con solvencia técnica en el registro agudo del instrumento, de abordar con limpieza y agilidad pasajes de dificultad interválica y de improvisar con la fluidez y espontaneidad que estos repertorios demandan, hicieron desarrollarse sólidamente a los trombonistas de este ámbito.

### 1.3 El trombón en las bandas de música habaneras

Para la segunda mitad de la centuria puede constatarse la existencia en La Habana de un numeroso grupo de bandas de música, la mayoría de ellas militares, pertenecientes a diferentes secciones del Ejército español. En una suerte de compendio histórico de la actividad musical en nuestro país en la etapa colonial elaborado por Gonzalo Roig, éste señala:

Al retirarse las fuerzas españolas de nuestra Isla, cuando triunfó la causa de la República, se retiraron también con ellas las Bandas de Música regimentales de sus respectivos batallones, algunas de magnífica organización y dirigidas[sic] por nuestros distinguidísimos<sup>22</sup>. Uno de ellos lo fue el capitán Larrubia, músico notable, que realizó en este país y sobre todo en la Habana una extraordinaria labor musical al frente de la Banda de Artillería. Debemos citar igualmente la Banda de Ingenieros que fue dirigida por otro talentoso maestro de apellido Brochi [sic], de origen italiano; la del Apostadero de la Marina, cuyo músico mayor lo fue D. Ángel María Gil, experto maestro gallego; la Banda de Isabel Segunda, que era más bien una charanga y que fue después Banda de Isabel la Católica, bajo la batuta del competente profesor Francisco Espino, de origen español. Estas bandas ofrecían conciertos públicos en el viejo Prado, frente al edificio del Círculo Militar (...) Sería prolijo citar las innúmeras Bandas de regimientos que existían en aquella época; pero queremos hacer mención de la Banda de Puerto Rico que por su organización era también una charanga (...) (Roig, 1936, pp. 8-9)

Más adelante menciona Roig a otras formaciones similares radicadas en La Habana como la Banda de la Casa de Beneficencia y Maternidad (figuras 10 y 11), fundada en 1894; la Banda de Palatino, que dirigía el notable músico Agustín Martín, surgida ya en la etapa republicana, en 1905; y la Banda España, bajo la égida del maestro peninsular Mariano Ortega (Roig, 1936, p. 9).

Una de las bandas mencionadas en esta especie de síntesis es la del Cuerpo de Ingenieros, fundada y conducida por Juan Brocchi Spigliantani. En el caso específico del maestro Brocchi se trataba de un músico nacido en la región de Toscana, Italia y que recibió su adiestramiento musical en Florencia. Siendo muy joven se enroló en las filas del Ejército español, sirviendo justamente como trombonista. En 1854 es nombrado Músico Mayor del regimiento de Valladolid en Puerto Rico, lugar del cual solicitó ser removido aduciendo problemas de salud, recalando

---

<sup>22</sup> Se trata evidentemente de un error de imprenta. Debe decir "dirigidas por maestros distinguidísimos".

finalmente en La Habana donde se radicó definitivamente. Es precisamente en esta capital donde organizó y dirigió desde 1856 la Banda del Cuerpo de Ingenieros (Ramírez, 1891, pp. 396-398).

Este colectivo, activo desde 1857, junto a las otras formaciones antes citadas desempeñaron activamente el rol de difusoras de gran parte del repertorio de concierto europeo de su momento y de etapas previas, acercándolo al público habanero en espacios abiertos. En *La Habana Artística*, Serafín Ramírez abunda acerca del quehacer de Brocchi y sus homólogos en este sentido y apunta:

Pero la más brillante de sus cualidades es su entusiasmo por el arte siempre creciente, y su celo por la banda que tan hábilmente ha dirigido. Así que ha dado a conocer al público habanero de una manera magistral cuanto bueno se ha escrito, aunque haya tenido que hacer, para cumplir su propósito, algunos sacrificios. Las retretas del Parque Central, gracias a los Sres. Brocchi, La Rubia, Gil y otros maestros, se han hecho notables; allí hemos oído de Meyerbeer el primer acto de *Roberto* y del *Crociato*, varias piezas del *Profeta*, la sinfonía de *Dinorah* y mil arreglos sobre esos *spartiti*, las *Marchas de la Antorchas* de Schiller y *Africana*; de Wagner dos grandes fantasías sobre *Lohengrin* y el entreacto 3o.(...), de Haydn sus *Siete Palabras*, varias sonatas, la sinfonía en *re* la *Creación* y el *Himno Austriaco*; de Beethoven su *Pastoral* y varias sonatas; de Mozart sus sinfonías y una fantasía sobre *Don Juan*; el *Oratorio* de Haendel (...) (Ramírez, 1891, p. 397)

Esta nota ratifica el conocimiento o cuando menos la periódica exposición de los habitantes de la urbe a estos repertorios. No se ha localizado hasta el momento referencia a la composición instrumental de estas bandas aunque el mismo Ramírez en el caso de Brocchi y la del Cuerpo de Ingenieros la califica de "magnífica banda mejorada en su instrumental por el Sr. Brocchi" (Ramírez, 1891, p. 396).

El 15 de agosto de 1899 se funda la Banda del Cuerpo de Policía de La Habana, bajo la dirección desde un inicio del capitán Guillermo Tomás Bouffartigue. Resulta especialmente valioso el estudio de las dinámicas internas de este colectivo durante sus primeros once años de vida que son los que caben en el marco temporal de esta investigación (hasta 1910). Durante este período varios músicos integraron de forma efímera o sistemática la banda y en el caso particular de los trombonistas además se fue perfilando un orden jerárquico entre estos.

Dentro de esta formación originalmente compuesta por 44 instrumentistas aparecían cuatro trombonistas, dispuestos en el siguiente orden:

José Puig Ricart - primer trombón

José Escarpenter Fernández - segundo trombón

Gonzalo Pereira López - tercer trombón

Vicente López - trombón bajo

En una fotografía correspondiente a este primer grupo de 1899 pueden apreciarse perfectamente al menos tres trombones en manos de sus ejecutantes (figura 12). En ella se distingue a José Puig, visiblemente mayor que Escarpenter y Pereira. Cabe señalar que en ninguna de las imágenes encontradas durante esta investigación se consigna la identidad de los instrumentistas. Las identidades atribuidas, así como las estimaciones de edad son responsabilidad del autor y han sido fruto del cotejo y cruce de datos de distinta índole.

Son precisamente estos tres los trombonistas más estables de la formación durante sus primeros años. En *Aproximación histórica a los primeros cinco años de la Banda de Policía-Banda Municipal (1899-1904)*, Patricia López Corona incluye la relación de los integrantes de la Banda durante este período que ratifica la afirmación anterior. Allí se observa que José Puig y José Escarpenter ocuparon las plazas de primer y segundo trombón respectivamente en dicha etapa salvo en 1902, año en que Escarpenter no aparece en la nómina y Gonzalo Pereira asume el segundo atril. Ya en 1903 Escarpenter regresa a su plaza habitual y Pereira baja al tercero nuevamente (López, 2012, pp. 40-45).

Del resto de los trombonistas de ese primer período, además de Vicente López, fundador y trombón bajo en 1899 y 1900 y que no vuelve a aparecer como tal en los años siguientes, aparecen los nombres de Manuel Rodríguez Ferrer, Avelino Ceballos Vergara, Francisco Arango de Paula y Amado Gómez. Rodríguez Ferrer entra a ocupar la plaza de trombón bajo en 1901 la cual pasa al año siguiente a manos de Avelino Ceballos. Con el ingreso de Francisco Arango de Paula en 1903 se amplía la sección de trombones a cinco músicos por primera vez, situación que se mantendría en 1904.

En un memorial de la banda en que no se consigna fecha y que se conserva en la Biblioteca Nacional *José Martí* (BNJM) aparece una relación de los miembros de esta en la que se encuentra el nombre de Amado Gómez como segundo trombón, detrás de Escarpenter (Banda Municipal de La Habana, [1904?]). Aparentemente el mismo corresponde a 1904 y recoge estadísticamente toda la actividad de la banda año por año.

Como colectivo nuevo que pretendía ganar visibilidad y reconocimiento dentro del entorno musical de La Habana en los albores del XX la Banda desarrolló una actividad intensa durante sus primeros años. Solo observando las 196 presentaciones computadas entre 1899-1900, las 228 entre 1900-1901, 304 (1901-1902), 231(1902-1903) y 202 (1903-1904) se puede uno conformar una idea de cuan presente llegó a estar esta formación dentro del panorama musical del momento. A este exigente calendario de presentaciones hay que agregar que durante dicho período la Banda estrenó 597 obras, a razón de más de un centenar por año como promedio<sup>23</sup>. Para ese entonces el repertorio activo de la banda estaba conformado por paso-dobles (89), oberturas y sinfonías (52), selecciones de óperas (49), danzones (44), valeses (43), two-steps (41), himnos nacionales (29), mazurkas (27), fantasías características (23), polkas (23), varias (20), fragmentos religiosos (16), marchas características (12), suites (11), marchas fúnebres (9), marchas solemnes (8), ballets (8), intermezzos (7), oratorios y misas (7), danzas (7), serenatas (5), habaneras (5), música para coro y banda (4), poemas sinfónicos (4), patrullas (4), retretas (3), jotas (3), minuets (3), schottish (3), gavotas (2), galops (2) y polonesas (2).

Sin dudas, el hito de esta primera etapa de la historia de la Banda fue su participación en la Exposición Panamericana de Bandas, celebrada en Buffalo, Estados Unidos, en 1901. Allí celebró 125 conciertos entre los meses de julio y agosto, siendo aclamada por el público y la crítica norteamericana. De la fascinación despertada por el colectivo cubano en tierras norteamericanas dan fe varias crónicas de diferentes rotativos norteamericanos. El 4 de septiembre de 1901 *The Musical Courier* reseñaba:

El Capitán Tomás y su Banda Habanera fueron objeto de una verdadera ovación en el Templo de la Música, anoche. Han hecho de esta semana, su última en Buffalo, una especialidad, habiendo alcanzado un éxito tal que los habitantes de Buffalo y los visitantes de todos los Estados Unidos, les recordarán y sentirán su partida. (...) Sin excepción, la Banda es la más perfecta que hemos tenido en la exposición.(...) (Marín, 1903, p. 22)

El periódico local *TheBuffalo Express*, en su edición del 14 de julio de 1901 expresaba:

La Banda Municipal de Policía de La Habana actualmente en la Exposición Pan-Americana [sic], bajo la dirección del Capitán Guillermo M. Tomás, es una banda espléndida. El

---

<sup>23</sup> Es menester aclarar que en dicha fuente aparece una tabla que desglosa estas presentaciones en dos categorías: retretas y otros espectáculos. La cantidad de retretas efectuadas durante este quinquenio (152, 171, 252, 189 y 172) como mínimo triplica -y en ocasiones quintuplica- el número de espectáculos o apariciones de tipo "no concertante" que celebraba la Banda cada año durante esta etapa.

volumen de tono de esta organización es argentino, dulce y sonoro; lleno pero jamás chillón. El Capitán Tomás dirige con fuego y energía, y sus músicos responden a sus indicaciones con una exactitud matemática. Las selecciones son de gran interés, incluyendo muchas características y encantadoras melodías cubanas (Marín, 1903, p. 21).

Estas notas tienen el valor de que ofrecen un testimonio desprejuiciado acerca de la calidad musical del conjunto. En ellas se percibe el criterio general acerca del alto nivel de la Banda, ofrecido por personas habituadas a escuchar y ver este tipo de formaciones. Ante la carencia mayoritaria de referencias documentales al nivel de pericia de los instrumentistas, específicamente de los trombonistas en el caso que nos ocupa, este tipo de comentarios permiten al menos intuir que eran altamente capaces y eficaces en su desempeño.

Para 1910, último de los años de actividad de la banda analizado para este trabajo, esta contaba ya con seis plazas de trombón ocupadas por José Escarpenter, Manuel Rodríguez Ferrer, Gonzalo Pereira, José Puig, Francisco Arango de Paula y Avelino Ceballos, por ese orden.

En sentido general no sobran las alusiones a la calidad instrumental individual de los músicos de la época que se dedicaban a los instrumentos de viento metal. En el campo de la música popular bailable son un poco más visibles dado el reducido número de ejecutantes por orquesta y el protagonismo que tenían en estas cornetines, trombones y figles<sup>24</sup>. En las bandas, con hasta cuatro veces la cantidad de miembros de una orquesta típica y en las que aparecen varios exponentes de estos instrumentos agrupados por secciones se acentúa la carencia de juicios cualitativos sobre los instrumentistas. Con los trombonistas que integraban la Banda no ocurre algo diferente.

Un tipo de información de la que se pudiera inferir el nivel interpretativo de uno de estos músicos es observar qué plaza ocupaba este dentro de su sección instrumental. Ateniéndonos a este criterio parece haber sido Escarpenter el más destacado de los que intervinieron en la Banda en el período analizado. En el memorial anteriormente citado no solo aparece su nombre en primer lugar entre los trombonistas si no que se acompaña del calificativo "Solista".

En este mismo documento se hace alusión a la Academia de Música *Dr. Juan R. O'Farrill* fundada el 2 de octubre de 1903 a instancias de Guillermo Tomás ante la necesidad del

---

<sup>24</sup> Otro factor que contribuyó a dar una mayor visibilidad de estos instrumentistas de viento metal, más allá de sus cualidades como intérpretes es el hecho de que en muchos casos estos fueron directores de sus propias orquestas. Tales fueron los casos de Raimundo Valenzuela, Enrique Peña, Félix González, Pedro *Perico* Rojas, Gabriel Cisneros, Felipe B. Valdés y Pablo Valenzuela, entre otros.

surgimiento de un espacio en la capital en el que los niños de pocos recursos económicos pudieran formarse como músicos de banda. El maestro Tomás personalmente exhorta al Alcalde Municipal de la Habana en una elocuente misiva:

El que suscribe, Director de la Banda de Música de esta Ciudad, tiene el honor de someter a su consideración el establecimiento de una Escuela de Música, para la educación gratuita de una gran parte de nuestra juventud desvalida que posee condiciones notables para el cultivo de la más útil y socorrida de todas las Bellas Artes.

Hace tres años, casi desde la fundación de la Banda Municipal, que el que suscribe palpó la necesidad de un plantel docente de esa naturaleza, no ya por el exiguo número de los capaces de sentarse con propiedad ante un atril de Banda, cuanto por la triste realidad de ver perdidos entre la muchedumbre menesterosa cuantiosos elementos artísticos que, oportunamente amparados y dirigidos, alejarían la miseria y el crimen de muchos hogares.(...)

Es cierto que el Ayuntamiento en la actualidad costea la educación de 40 niños matriculados en dos Conservatorios de esta Ciudad, pero no es menos cierto que las asignaciones dotadas a ese objeto, solo favorecen a 40 privilegiados que reciben la enseñanza como adorno o artículo de lujo, y no como medio de labrar la subsistencia. Prueba inequívoca de ello es que de esos cuarenta niños la inmensa mayoría se dedica al estudio del piano, el instrumento menos socorrido para la clase proletaria.

Entristece pensar que mientras esos niños se dedican al estudio del piano, en la actualidad no se encuentra aquí el suficiente número de Profesores *Cubanos* para la creación de otra banda. El proyecto que someto a la consideración del Sr. Alcalde provee la educación gratuita de todos los jóvenes cubanos, entre las edades de 12 y 20 años, sin distinción de raza, que así lo soliciten del Ayuntamiento. El profesorado de la escuela estará formado por los Profesores de la Banda de mi dirección, quienes desempeñarán gratuitamente ese servicio durante los tres días de la semana que tienen francos. La enseñanza abrazará todos los ramos indispensables para llegara a ser un buen profesor de Banda; y como que será practica, su duración se hará brevísima.

Entre esos jóvenes que ingresen en la escuela, se elegirá oportunamente el que por sus condiciones deba servir de Director, y en muy breve plazo verá el Ayuntamiento realizadas dos obras a cual más meritoria: la creación de una o dos Bandas exclusivamente de jóvenes cubanos, y el porvenir asegurado de un sinnúmero de familias.(...)

Lo que siempre entorpece la creación de este tipo de escuelas es la adquisición de instrumental que por lo costoso no puede exigirse a cada alumno pobre que desee ingresar, pero como ya verbalmente he manifestado a Vd. varias veces, el actual instrumental de la

Banda Municipal no responde sino de manera deficientísima a las necesidades de la organización por el excesivo uso a que ha sido sometido, (...) siendo indispensable gastar periódicamente considerable suma en su reparación y mantenimiento, (...) ese instrumental que ahora poseemos pudiera pasar al exclusivo uso de los alumnos de la escuela y dotar entonces a la Banda Municipal del indispensable material que mayoritariamente necesita. Si la fundación de la escuela es una obra piadosa que enaltecería al Ayuntamiento, la dotación de nuevo instrumental para la Banda Municipal sería un acto de justicia y una recompensa merecida a los esfuerzos por esta realizados (...).

Habana, septiembre 12 de 1902.

G. M. Tomás. Director. ([1904?], pp. 23-24)

La misiva pone de manifiesto la realidad concreta de un momento particular en relación a las bandas en La Habana, además de revelarnos las notables dotes de gestor de un colectivo de Guillermo Tomás. Por un lado plantea la carencia de una cantera de jóvenes músicos cubanos formados en el aprendizaje de instrumentos de viento, indispensables para este tipo de formaciones. Tomás apuesta por salvar ese talento que por razones económicas objetivas del momento no llegaba nunca a engrosar las filas del arte.

Por otro lado hace notar que las condiciones de trabajo de la Banda, en lo que a instrumentos se refiere distaban de ser óptimas. Al parecer este reclamo fue escuchado pues en el mismo libro, en una tabla que registra los movimientos de la Banda hasta 1904, aparece registrada la adquisición de 63 instrumentos en el período 1903-1904 (Banda Municipal de La Habana, [1904?]).

Llama la atención también el hecho de que músicos de la banda dispusieran parte de su tiempo libre para una actividad que no les reportaba ningún beneficio monetario adicional. Esto es particularmente singular tratándose en muchos casos de solistas de la banda. Tal era el caso de Escarpenter, único trombonista de la formación vinculado a la *Academia* (figura 13).

Precisamente Escarpenter compartía con Esteban Rodríguez, bombardino solista, la enseñanza de un mismo perfil para ambos instrumentos. La asignatura llevaba el nombre de Trombón y Bombardino; Rodríguez asumía las clases en horarios diurnos y Escarpenter lo hacía en las noches. Eran los dos únicos instrumentos en la *Academia* que se impartían como una misma asignatura. En un momento en el que ambos instrumentos eran de pistones no es descabellado pensar que los dos profesores dominaran rudimentos técnicos afines a los dos instrumentos aun

cuando se especializaran en alguno en particular. Probablemente se pretendía formar un instrumentista capaz de asumir uno u otro indistintamente en función de las necesidades.

Para un acercamiento aproximado a las edades de los músicos ha sido particularmente útil un libro que contiene las nóminas de la banda entre 1909-1919 que atesora el MNM. Este texto registra con frecuencia mensual datos correspondientes a cada miembro de la banda, como son edad, dirección particular, estado civil, plaza que ocupaba cada miembro, días que trabajaba en el mes y salario que devengaba, etc. No obstante hay que acotar que las edades que aparecen allí deben tomarse como una referencia aproximada y no exacta en vistas de algunas irregularidades detectadas en este sentido<sup>25</sup>.

En septiembre de 1909, el primero de los meses registrados, aparecen aún en la banda Puig, Escarpenter y Pereira, si bien ya habían cambiado sus roles. Ya para entonces Escarpenter aparecía como trombonista principal, Pereira había pasado a ser el segundo trombón y Puig era el tercero. Para ese momento en el libro aparecen Puig con 43 años, soltero y vecino del Cerro; Escarpenter 26, también soltero y residente en la calle Villegas; y Pereira 23, casado y con residencia en la calle Habana.

Como se puede apreciar la situación referente a estos tres elementos cambió a la altura de la primera década de existencia de la Banda. Como es lógico, para 1899 el trombonista más curtido era José Puig que superaba la treintena y con experiencia en las orquestas de los teatros, como se demuestra en la referencia a su desempeño con una de estas formaciones en 1892. Los imberbes Escarpenter y Pereira no llegaban a los 20 años y debieron aprender sin dudas mucho de este. Tanto, al parecer, que 10 años después habían relegado a Puig al tercer atril.

Este movimiento ascendente dentro de la sección de trombones no implicaba solamente un tema de reconocimiento o prestigio sino uno estrictamente económico. Estamos hablando de que si Pereira, unos veinte años menor que Puig, casado, ya ganaba 55 pesos por 30 días de trabajo mensual al igual que este, Escarpenter obtenía 75 por igual cantidad de trabajo por ser Trombón Principal. No es ocioso pensar que en esta significativa diferencia además estuviera implícito un reconocimiento salarial no oficial por las labores de este último como docente en la *Academia*.

---

<sup>25</sup> En algunos casos se observa una progresión ilógica en las edades reflejadas. En un lapso de cinco años, entre 1909 y 1914 la edad de José Escarpenter pasa a ser de 26 años a 36, por citar un ejemplo. Este tipo de comportamiento se repite con otros músicos. Así mismo es poco probable que Gonzalo Pereira, de 23 años en 1909 según este libro, haya ingresado a la banda con solo 13 años en 1899.

Curiosamente, a pesar de ser de los de menos edad en el momento fundacional de la Banda, Escarpenter murió siendo aún joven. En una publicación aparecida en septiembre de 1924 con motivo de las Bodas de Plata (25 aniversario) de la Banda se consigna la relación de músicos fundadores y aparecen señalados como ya fallecidos tanto Escarpenter como Vicente López (Banda Municipal. 1899-1924. Souvenir del veinticinco aniversario de su fundación y celebración de sus Bodas de Plata., 1924).

Del resto de los trombonistas que integraron la banda en estos años no se conoce mucho más. Avelino Ceballos Vergara, uno de los que fungió como trombonista bajo durante algunos años aparece mencionado en algunas notas biográficas relacionadas al cornetista y director de orquesta de baile Pablo Zerquera<sup>26</sup>. Se sabe que Zerquera vino muy joven a La Habana a recibir clases de solfeo, armonía, composición y técnica del cornetín de la mano de Avelino Ceballos, lo cual reafirma la idea de que los instrumentistas de viento metal conocían muchas veces elementos técnicos afines a varios de ellos que les permitían tanto moverse con fluidez de uno a otro instrumento como iniciar a un principiante en el aprendizaje de alguno de estos.

A pesar de que con el tiempo ha desaparecido parte del repertorio de estos primeros años de existencia de la banda ha quedado constancia nominal de este para 1904 aproximadamente en el memorial ya mencionado que recoge información diversa de este primer lustro. En él se observa que, además del maestro Guillermo Tomás, otros músicos tributaban composiciones originales a la banda<sup>27</sup>. Uno de ellos era precisamente Avelino Ceballos, del que se contabilizan 21 danzones hasta esa fecha.

Al parecer también de la autoría de Ceballos se localizaron otros dos danzones en los Fondos de Partituras del MNM. Se trata de dos piezas, *Galleticas de María* (figura 14) y *Alma joven*, de las que se conservan *particellas* manuscritas para cuatro trombones, para formato de banda posiblemente. Ninguno de estos dos títulos se encuentra relacionado en el repertorio de la Banda hasta 1904, por lo que pudiera tratarse de composiciones posteriores a esa fecha.

---

<sup>26</sup> Pablo Zerquera Suárez (Sagua la Grande, Las Villas, 1-6-1886/ La Habana 1966) Cornetista, compositor y director de orquesta de baile. En 1902 es enviado a la Habana a estudiar bajo el cuidado de Avelino Ceballos. Integró durante un año (1907-1908) la Banda de Música de Artillería, dirigida por José Marín Varona. En 1911 se sumó a la orquesta de Pablo Valenzuela. En 1918 fundó su propia orquesta. Compuso danzones, canciones, sones y guarachas, siendo su pieza más conocida el danzón *Havana Park* (1924). (Giro, 2009, p. 305)

<sup>27</sup> Aparecen también obras de Modesto Fraga (4 danzones y una mazurka), Francisco Pereira (mazurka) y de José Puig (polka).

Resulta, cuando menos, interesante el observar el tratamiento que da Avelino Ceballos a cada una de las líneas de trombón en ambos danzones, instrumento que conocía técnicamente de primera mano. Destaca el uso repetido de pasajes arpegiados en semicorcheas, propios del tipo de factura para instrumentos de válvula o pistón, grupo en el que se encontraba el trombón en ese momento.

Sobre este particular cabe señalar que en la evidencia documental revisada durante esta investigación no se hace distinción nominal entre trombón de pistones o válvulas y el trombón de varas. La afirmación acerca de que en el contexto del momento el uso de los primeros era mayoritario se basa en la evidencia fotográfica en la que predominan estos y la observación de la factura musical que permite apreciar rasgos característicos de las posibilidades técnicas de uno u otro.

Se consigna también como compositores a otros dos trombonistas del momento pero ya no pertenecientes a esta formación militar sino vinculados al entorno de la música popularailable. Se trata del encumbrado Raimundo Valenzuela y del también notable director de orquesta de baile Gabriel Cisneros. En el caso de este último aparecen solo dos piezas de su autoría, dos danzones titulados *Bolero de Manzanillo* y *Alquízar*. De Valenzuela, como era de suponer, aparecen más composiciones: cuatro danzones y una marcha solemne.

Definitivamente, las bandas de música fueron durante todo este tiempo un terreno fértil para la formación y crecimiento de un sinnúmero de instrumentistas de viento, entre ellos los trombonistas. Además de ser difusoras de una música de concierto que por diferentes motivos no hubiera estado al alcance de todos disfrutar por otra vía, procuraron la creación de espacios donde sus músicos tributaran a través de la docencia un beneficio social. Los trombonistas de banda se enfrentaban a una diversidad de géneros y estilos impensable para músicos de otros espacios, lo que a su vez los preparaba para incursionar en cualquier otro campo del quehacer musical del momento.

#### **1.4 El trombón en el ámbito religioso**

De los cuatro espacios de la práctica musical habanera analizados durante este estudio es sin dudas el de la música relacionada con el culto católico en el que más difícil ha resultado la obtención de información extra musical relacionada con trombonistas. Continúan en el anonimato hasta el momento la inmensa mayoría de músicos que tomaron parte de las numerosas celebraciones que tanto en los templos como en las calles organizaba el poder eclesial del

momento. La única excepción en este sentido se encuentra registrada en una partitura perteneciente a los Archivos de Música de la Iglesia de la Merced en la que se consigna la composición de la orquesta que dirigía José Rosario Pacheco<sup>28</sup> para 1875 y en la que figuraban dos trombonistas: M. Sardier y G. Sangüe. De un comentario que aparece en el mismo registro se deduce que ya ambos habían fallecido para el 25 de marzo de 1910, fecha en la que se introdujo el comentario. No se vuelve a mencionar a estos individuos de forma explícita en ninguna de la documentación manejada durante este estudio.

Afortunadamente, la música en sí no ha corrido la misma suerte. Si bien la porción de partituras de ese período que se conserva y se ha podido manejar para este trabajo representa quizás un pequeño segmento de lo que pudo existir entonces, es con todo, un notable volumen documental.

El trombón, de sobrada presencia en las bandas y en las orquestas de los teatros, comenzaba a cobrar protagonismo en la música popularailable. El flujo demostrado de músicos entre todos estos espacios de la práctica musical derivó de forma natural en la inclusión del trombón en los formatos que tenían a su cargo la música durante los cultos católicos. Hasta entonces los instrumentos de viento metal no eran miembros habituales de los conjuntos instrumentales religiosos (Pearce, 2013, p. 94).

Los fondos de música de la Iglesia de la Merced, catalogados por Miria Escudero, conservan algunos centenares de piezas de uso litúrgico y para-litúrgico de esta etapa, de autores nacionales y foráneos, que en más de ochenta casos incluían al menos una y hasta tres partes para trombón. Se trata, en la mayoría de los casos de obras que formaban parte del repertorio de la orquesta de José Rosario Pacheco, presumiblemente activa en esa sede desde 1864. Aparecen indistintamente piezas originalmente escritas con acompañamiento orquestal y otras que fueron posteriormente arregladas para estos formatos.

En su trabajo de diploma *La actividad musical en los espacios religiosos de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX: la orquesta de José Rosario Pacheco (1869-1890)*, Margarita Pearce ofrece un análisis detallado de algunas de las dinámicas internas de dicha orquesta durante poco más de dos décadas:

---

<sup>28</sup> José Rosario Pacheco y Cepero. (La Habana. 18...-19...) Compositor y director de la orquesta que llevó su nombre y que alternaba sus funciones entre el ámbito profano y sacro, esfera esta última donde fue más reconocido. Entre sus obras se cuentan misas, salves, víspersas y letanías.

La proyección estético musical de la orquesta de José Rosario Pacheco estuvo influenciada por los compositores españoles e italianos contemporáneos al quehacer artístico-musical de la agrupación. De ahí que su repertorio estuviera en consonancia con las tendencias artísticas de la época.(...) En cuanto a la funcionalidad litúrgica de obras se muestra una preeminencia de los formatos cercanos a la orquesta típica o de viento conformada por 3v (2T, B), 2Cl, Crn, Tbn, Vn, Cb y Org, a partir del cual se iban insertando otros instrumentos en dependencia de la funcionalidad o factibilidad de los instrumentos y los músicos. (Pearce, 2013, p. 123)

Varios de los músicos que componían la orquesta se desempeñaban también como tales en otros espacios de la práctica musical. Sin embargo, al parecer las influencias musicales que pudieron haber "contaminado" el hacer de este repertorio no lograron transformar la esencia formal de este:

En la música litúrgica, ya sea arreglada o compuesta no se evidencian cambios apreciables que muestren la inserción de elementos propios de los géneros profanos típicos de la época.(...) Debido a las directrices con respecto a la música propiamente litúrgica se evidencia en el repertorio de la orquesta una subordinación por los patrones eclesiásticos predeterminados.

Estos músicos se desenvolvían en varios escenarios musicales religiosos o profanos; componían música secular, -sobretudo danzas- y además de ello arreglaban para diversos formatos, orquestas de viento, de cámara o bandas de concierto. Sin embargo, en el análisis del repertorio de la orquesta se muestra un vasto y profundo conocimiento no solo del ambiente sonoro eclesiástico sino de las reglas y funciones a partir de las cuales se debían crear estas obras. Esto muestra a su vez las dos características distintivas en la proyección de la orquesta y de los músicos que la conformaban: el oficio y la servidumbre. (Pearce, 2013, pp. 123-124)

La composición instrumental de la orquesta de Pacheco debe haber variado seguramente a través de las más de cuatro décadas de vida de la misma. Si bien solo ha quedado evidencia documental de cuál era su membrecía para marzo de 1875, se puede afirmar que el trombón tuvo una presencia sostenida dentro de esta. De las obras conservadas en La Merced y catalogadas por Escudero, 37 tienen parte para un trombón, 34 para dos trombones y 11 para tres. Entre estas, aquellas que reseñan de forma explícita su fecha de copia, arreglo o instrumentación van desde

1862 a 1904. En 26 de los 42 años que componen este período aparece fechada al menos una partitura con parte(s) para trombón en estos fondos.<sup>29</sup>

Además de los valores patrimoniales y estéticos inherentes a estos registros habría que añadir la información que los mismos permiten inferir sobre distintos aspectos de la práctica musical, específicamente de la interpretación del trombón en este caso. En este sentido hay que señalar que estas partituras y *particellas*, en tanto evidencia documental, apuntan a que el nivel de exigencia técnica para los trombonistas en este repertorio, en sentido general, no era muy elevado, en virtud de la factura de la(s) línea(s) dedicadas al trombón. El rango de registro rara vez sobrepasa las dos octavas que este instrumento alcanza con facilidad y las figuraciones rítmicas difícilmente incluyen semicorcheas como consecuencia de la función que este instrumento cumplía en el entramado musical en cuestión (figura 15). Pearce, de hecho, lo ubica en su estudio entre los instrumentos de tesitura grave que cumplían una función de sostén armónico fundamental, junto al fagote y el contrabajo (2013, p. 16). Con relación a las características de la factura musical en el segmento del repertorio analizado por Pearce, la autora apunta:

Las obras no litúrgicas tienen mayor libertad en cuanto a la factura orquestal. En estas no solo se cambian figuraciones rítmicas o armónico -melódicas sino que llegan a suprimirse partes conclusivas de la obra original. Por otra parte, se muestra un mayor movimiento e independencia en los instrumentos con respecto a la orquesta. Las disposiciones de los instrumentos de la orquesta están distribuidas a partir de figuraciones armónicas elaboradas generalmente sobre acordes disueltos, giros escalísticos. Sin embargo, aún los pasajes de virtuosismo instrumental están supeditados a la voz (...)

Otra de las características en las obras de la orquesta de José Rosario Pacheco es la adaptación de pasajes melódicos concebidos originalmente como sostén armónico de las voces a instrumentos en función solista.(...) De ahí que la preeminencia de instrumentos con pasajes solistas, sobre todo a cargo del violín y clarinete y en menor medida el trombón, cornetín y flauta, son distintivos en obras litúrgicas y no litúrgicas. (Pearce, 2013, p. 124)

Un virtuoso de este instrumento como lo fue Raimundo Valenzuela, con vínculos demostrados con la orquesta de Pacheco entre 1873 y 1888 como violista, arreglista e instrumentador no aparece en cambio ligado, al menos no de manera documental, a este

---

<sup>29</sup> Los datos estadísticos que se consideran en este análisis son los que competen al espectro temporal que se aborda en esta investigación. Existen en estos fondos algunas partituras más con parte para trombón pero escritas o versionadas después de 1910 y ya no son contempladas para este trabajo.

colectivo como trombonista. Si bien es cierto que en la única evidencia de la composición de la orquesta (1875) este aparece como viola tampoco es descartable que en los años que estuvo colaborando con esta formación haya tenido la oportunidad de desempeñarse como trombón de manera puntual, aunque las partes asignadas a este instrumento en este repertorio particular le pueden haber resultado poco atractivas.



## **Capítulo 2: Un trombonista superlativo y plural: Raimundo Valenzuela León (1848-1905)**

Sin dudas, el más notorio de todos los trombonistas cubanos de la segunda mitad del siglo XIX y hasta su muerte mediando la primera década del XX fue Raimundo Valenzuela León (San Antonio de los Baños, 23 de enero de 1848-La Habana, 27 de abril de 1905) (figura 16). Difícilmente otro ejecutante de este instrumento en Cuba haya logrado incursionar con tanto éxito en tantos espacios diferentes de la práctica musical, antes o después de él. También es cierto que ningún otro se hizo tan visible en los medios de prensa de su época. Aún así, el paso del tiempo y las diversas causas que generan el deterioro y/o la pérdida de evidencias documentales que permitan reconstruir con más veracidad su historia han hecho que su impronta personal y profesional se perciba hoy de manera difusa y distorsionada.

La casa de la familia Valenzuela donde vio la luz Raimundo estaba situada en la calle La Esperanza, número 69, en el término municipal de San Antonio de los Baños que ostentó después el número 73 (de la Barriada Norte), conocida entonces como calle Jesús Planas. La misma ha quedado comprendida en la rotulación moderna de San Antonio de los Baños con el número 68 (Rodríguez, 1966, p. 7).

De su niñez en San Antonio de los Baños se conoce poco. Todas las referencias encontradas apuntan a que tanto él, como su medio hermano<sup>30</sup> José Pablo Valenzuela García (San Antonio de los Baños, 2 de marzo de 1859- La Habana, diciembre de 1926) recibieron sus primeras lecciones de música de la mano de su propio padre, Lucas Valenzuela.

Siendo aún niño en San Antonio, Raimundo Valenzuela sufrió un accidente que lo marcaría para toda la vida:

Todas las tardes, a su paso por San Antonio de los Baños, el tren cargado de cañas que procedía de Ceiba y Guanajay, era abordado por los muchachos para quitarle algunas de ellas. Una de esas tardes, casi un niño, tuvo Raimundo la fatalidad de caer y pasarle el tren por una de sus piernas, la cual tuvo necesidad de ser amputada. El suceso ocurrió en el lugar

---

<sup>30</sup> Raimundo Valenzuela fue fruto del primer matrimonio entre su padre Lucas Valenzuela del Rio y Eduviges de León Cuadra; en cambio Pablo Valenzuela es hijo de un segundo matrimonio de Lucas, esta vez con María Abrahana García Menéndez.

conocido por la "bomba o aguada" de la locomotora, junto al puente del ferrocarril.(Rodríguez, 1966, p. 16)<sup>31</sup>

Este evento, sin lugar a dudas traumático para cualquier persona, no impidió no obstante que Raimundo se trasladara muy joven a La Habana para intentar insertarse en el quehacer musical habanero. No ha sido posible hasta el momento localizar evidencias que confirmen si la familia completa se desplazó a la capital o si el bisoño Valenzuela se aventuró por su cuenta. En cambio, existe consenso en fechar en 1864, con 16 años, su llegada a esta urbe.

Las referencias lo vinculan de inmediato con la orquesta típica *La Flor de Cuba*, que dirigía el clarinetista Juan de Dios Alfonso. Así mismo, se asegura, aunque no se cite nunca una fuente primaria, que era uno de los músicos que integraban dicha orquesta la noche del 22 de enero de 1869 cuando ocurrió la histórica represión del Teatro Villanueva, tras lo cual incluso fue detenido por unas horas junto al resto de los músicos (Rodríguez, 1966, p. 17).

Precisamente, en algunos de los textos estudiados que abordan los hechos de aquella noche en el Villanueva se incluye una fotografía de la orquesta que amenizaba dicha velada y que se considera la instantánea más antigua que se conserva de una orquesta de música popular bailable en nuestro país (figura 17). En ella aparecen ocho individuos: cinco de pie (entre ellos Juan de Dios Alfonso, el segundo de izquierda a derecha) y tres sentados en primer plano. Entre el trío de músicos que aparecen sentados está el trombonista, que sostiene su instrumento en una muy inusual posición, obligado por la disposición de los timbales en la composición de la fotografía, justo delante de él. Aún cuando la fotografía nunca aparece acompañada de la identidad de los músicos nos atrevemos a sugerir que ese trombonista que posa convenientemente sentado detrás de los timbales que ocultan la probable ausencia de su pierna izquierda, es el joven Raimundo Valenzuela<sup>32</sup>.

De su desempeño profesional en esos primeros años en La Habana solo se ha localizado evidencia de su quehacer como trombonista en *La Flor de Cuba*, si bien es más que probable que

---

<sup>31</sup> Sobre la manera en la que Valenzuela perdió la pierna existe también una segunda versión divulgada por el profesor Guillermo Anckerman, quien estimaba que "Valenzuela perdió la pierna a consecuencias de la herida que recibió durante los sangrientos sucesos del Teatro de Villanueva, en el año de 1869"(Rodríguez, 1966). Según José Miguel Delgado, Historiador de San Antonio de los Baños, se otorga mayor veracidad a la versión del accidente ferroviario por ser la que refiere su familia.

<sup>32</sup> Las fotografías de Raimundo Valenzuela que se han podido localizar son realmente escasas teniendo en cuenta la tremenda popularidad que alcanzó al frente de su orquesta y del prestigio que gozó entre los músicos de su tiempo, de los que se conservan muchas más imágenes. Quizás el hecho de que le faltara una pierna condicionó muchas veces la posibilidad de que se le hicieran más instantáneas para su publicación.

el inquieto músico, motivado por la vitalidad de la actividad musical de La Habana en ese momento y por sus propias urgencias económicas, se haya procurado varios espacios en los que intervenir.

Es necesario apuntar que como parte de la inexactitud de los datos que se mencionan en los textos referentes a Valenzuela, en algunos se le atribuye el haber tocado "dos o tres instrumentos" (Ramírez, 1891, p. 533) y en otros se afirma que tocaba "viola, piano, trombón y percusión" (Rodríguez, 1966, p. 7). Aparte del trombón, solo se ha encontrado evidencia documental de su quehacer profesional como violista. En vista de la manifiesta musicalidad y habilidad de Valenzuela para desdoblarse como intérprete no se puede descartar que haya tocado también piano y percusión, si bien hasta el momento no es verificable desde el punto de vista documental.

Precisamente, un espacio en el que pudo desarrollar varias aristas de su capacidad musical fue la orquesta de José Rosario Pacheco, aunque, aparentemente, esta vez no como trombonista sino como intérprete de la viola, instrumentador y arreglista.

De su participación como violista en esta orquesta, al parecer activa desde 1864, y que alternaba sus apariciones en las celebraciones del culto católico con otras en ámbito profano, da fe una relación de músicos que la integraban para 1875 que aparece en una partitura conservada en la Iglesia de la Merced:

**Orquesta de José Rosario Pacheco (1875)**

Francisco Rendón- violín

J. Basmarde- ídem.

F. Redondo- ídem.

[Raimundo]Valenzuela- viola

F. Agut- contrabajo

C. Alarcón- violoncello

P. Alfonso- flauta

[Rafael] Rojas- clarinete

H. García- ídem.

M. Balcañeda- oboe

F. Masutier- trompa

J. Gonsales- ídem.

F. Julián- cornetín

M. Sardier- trombón  
J. R. Quiros- fígle  
G. Sangüe- trombón  
José Mauri- tiple  
Pedro Nolasco- tenor  
J. Nadal- tenor  
Simón de Armas- bajo  
Antonio Guerra-barítono  
José Rosario Pacheco- director (Escudero, 1998, p. 37)

Realmente resulta poco probable que habiendo sido Valenzuela un trombonista de alto calibre como se refiere por regla general, no haya fungido como tal ni eventualmente en la orquesta de Pacheco. Si bien no se ha encontrado hasta el momento prueba de lo anterior, la mencionada lista de 1875, que retrata un momento puntual de la trayectoria de la orquesta tampoco permite descartarlo del todo.

No es posible aún establecer con certeza la fecha en la que se vinculó Valenzuela a este colectivo, aunque sí se puede afirmar que ya para 1873 este instrumentaba obras para dicha orquesta (Escudero, 1998, p. 38).

En 1877 ocurre otro hecho trascendental en la vida de Valenzuela al morir su amigo y director de *La Flor de Cuba*, Juan de Dios Alfonso. Juan de Dios había logrado con el tiempo posicionar la orquesta en la cima de la aceptación popular y de la crítica del momento. Sustituirle al frente del conjunto significaba un reto mayúsculo.

Ya para ese entonces, Valenzuela se había labrado entre sus compañeros un prestigio como músico integral, tan capaz de tocar con lucimiento más de un instrumento como de orquestar y componer. Esta capacidad profesional unida a su irreprochable actitud durante años en la orquesta motivó que fuera seleccionado director de *La Flor de Cuba*, primero de manera provisional y más tarde ya definitivamente. El desempeño de Valenzuela al frente de la orquesta fue tan rutilante como instrumentista y compositor que se estima que superó las cuotas de calidad y popularidad alcanzadas por la misma en la etapa anterior (Lapique, 2007, p. 224). La orquesta comenzó a ser conocida entonces como la "Orquesta de Raimundo Valenzuela".

Es preciso señalar que aunque en la inmensa mayoría de las referencias encontradas se hace alusión siempre a *La Flor de Cuba* como una sola orquesta, en *Raimundo Valenzuela y León (1848-1905), Síntesis biográfica*. (1957), Odilio Urfé apunta que a la muerte de Juan de Dios

Alfonso "Valenzuela fue exaltado poco después a la dirección de las dos orquestas que dejó aquel" (Urfé, 1957). La otra formación que dirigía Alfonso era la orquesta *La Almendares* y esta afirmación de Urfé es el único caso en que se relaciona a Valenzuela con dicha orquesta. Se sabe que años más tarde el propio Valenzuela se vería obligado por la alta demanda de trabajo, a fundar y dirigir múltiples "Orquestas de Raimundo Valenzuela".

Precisamente, del lugar que ocupaba *La Flor de Cuba* en el gremio de las orquestas de baile a solo un año de asumir Valenzuela su dirección dice Zoila Lapique:

En cuanto a las recreaciones musicales bailables en estos años, deleitaban en La Habana las populares orquestas de Felipe B. Valdés, Pablo Valenzuela y su hermano Raimundo, Nicolás González-más conocido como *El Güinero*- y otras. En los altos del teatro Albizu, y en el salón que daba al Parque Central, se efectuó un concurso de danzones auspiciado por el Centro de Cocheros, Cocineros y Reposteros de la Raza de Color, baile al que concurren las orquestas de Faílde, desde Matanzas, y de Raimundo Valenzuela, de La Habana, en un mano a mano interpretativo tan destacado que ha llegado hasta nuestros días el recuerdo de esa ocasión memorable para la música cubana. (Lapique, 2007, p. 240)

Este encuentro entre Valenzuela y Faílde (y sus respectivas orquestas) trasciende lo anecdótico, ya que ambos representarían en lo adelante a los dos principales focos danzoneros del país: La Habana y Matanzas. La historiografía musical cubana los ha señalado en ocasiones, con razón o sin ella, como los más encumbrados exponentes del *baile nacional* en cada sede, probablemente en virtud de los aportes formales de ambos al danzón como género<sup>33</sup>.

Lo que sí resulta indiscutible es el valor que entraña el lograr mantener un alto nivel cualitativo y de popularidad, algo que tanto Valenzuela como Faílde lograron. Para 1881 el prestigio de la Orquesta de Valenzuela había ido en aumento, interviniendo no solo en los habituales bailables sino en ocasiones de mayor relevancia. Según Osvaldo Castillo Faílde en *Miguel Faílde, creador musical del danzón* (1964), citado por Lapique:

(...) para homenajear a un grande de la patria como Juan Gualberto Gómez, se escogieron, precisamente, "danzones", y así en la noche del 15 de diciembre de 1881, se efectuó en los salones del Louvre de La Habana, un grandioso baile a beneficio de ese reputado patriota, tocando en él las cinco orquestas más acreditadas de la época: la de Miguelito Faílde, la de

---

<sup>33</sup> El análisis de la importancia, innegable, de cada uno durante las primeras décadas de vida del danzón está lejos de ser el interés de esta investigación. Un estudio profundo sobre este tema aparece en Madrid, A. & Moore, R. *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. (2013) New York. Oxford University Press, consultado durante la revisión bibliográfica para este trabajo.

Raimundo Valenzuela, la de Calasans, la de Arango, la de Espinosa, todas ellas reunidas ejecutaron el famoso danzón " El Siglo XX".(2007, p. 248)

Es de notar que en un momento en el que se encontraba en pleno auge la polémica acerca de la calidad y la pertenencia social y/o racial del danzón, una institución como el Casino Español de La Habana no pusiera reparos en invitar a la orquesta de Valenzuela para animar algunas de sus fiestas:

(...) eran recurrentes las fiestas en los meses de enero, marzo, abril, mayo y julio, así como en tiempo de carnaval y cuaresma. En el balance de la caja del 28 de julio de 1882 se hace constar que " el 24 de julio de ese año hubo un baile para el cual se gastó \$ 438.00 y se invirtió entre otras cosa en la orquesta de Raimundo Valenzuela, \$ 275.00". (Fajardo, 2013, p. 19)

De 1886 aparecen referencias sobre dos instituciones musicales en La Habana, la Sociedad de Conciertos y la Filarmónica de La Divina Caridad, recién creada ese año, y destaca el hecho de que Raimundo Valenzuela formara parte de la directiva de ambas (figura 18). En el caso de la primera figuraba entre los vocales, junto a personalidades musicales que le excedían en edad y reconocimiento oficial como Serafín Ramírez y Anselmo López (Lapique, 2007, p. 267); en el segundo caso era nada menos que el Presidente de la Filarmónica. El Diario Republicano *La Lucha*, en ejemplar del 28 de julio de 1866, citado por Pearce (2013), apunta:

Sociedad filarmónica- Es la primera la que acaba de constituirse en "La Divina Caridad". Como muestra, ahí van cinco primeros nombres de las personas de que la nueva "Sociedad Filarmónica" se compone: Presidente, don Raimundo Valenzuela. — Vice, don Julián Jiménez (padre), — Director, don Rafael Rojas, —Vice, don Enrique Urrutia. —Secretario don Francisco de Paula Rendón. Además siguen a estos los nombres de quince vocales, músicos ventajosamente conocidos. En 12 de agosto inaugurarán sus funciones con la notable velada. (p. 74)

Todo esto sucedía sin que por ello relegara Valenzuela su faceta de músico popular a un segundo plano. De hecho, aunque la prensa de la época tratara de resaltar en varias ocasiones, a manera de elogio, que las facultades musicales de Valenzuela excedían a las elementales de un director de orquesta de baile (por lo demás, cierto) no parece posible que Raimundo haya podido dedicar más tiempo o esfuerzos a otros espacios que al de sus orquestas en sí, en virtud de la huella que ha quedado de sus constantes presentaciones en las múltiples publicaciones del momento.

Ratificando lo anterior, para los carnavales de ese mismo año se anunciaba que "el popular Raimundo Valenzuela con su primera orquesta tocará y asistirá a los siete bailes (...)" (Lapique, 2007, p. 269).

El creciente prestigio alcanzado por Valenzuela al frente de su orquesta hizo que aumentara considerablemente la demanda de sus servicios, lo que trajo como consecuencia que este, lejos de volverse más selectivo, optara por disponer de varias orquestas que se conocían indistintamente como "Orquesta de Raimundo Valenzuela"<sup>34</sup>. Solamente se hacía distinción, ocasionalmente, en el caso de un grupo más reducido y selecto de músicos, conocidos como "La Primera de Valenzuela", que era la más aclamada de todas las formaciones. Según Ezequiel Rodríguez:

Raimundo Valenzuela llegó a tener el control absoluto de la música popularailable en los distintos centros de recreación y sociedades, las cuales reclamaban sus servicios artísticos. Hubo temporadas de carnaval en las que tenía contratados los bailes de los Centros, además de los tres bailes públicos que se celebraban los domingos en Payret e Irijoa. Esa fue la razón por la que llegó a tener una segunda y hasta una tercera orquesta.

Para poder hacer acto de presencia en los distintos bailes por él contratados, tenía un coche a su disposición que lo llevaba de un baile a otro, ya que los empresarios anunciaban siempre que Raimundo estaría presente en la fiesta. Para aquilatar la importancia de una fiestaailable, no había más que decir que tocaba "La Primera de Valenzuela".

Las fiestas de "La Caridad" del Cerro, las matinés de la Playa de Marianao, las noches de la Glorieta de Almendares y los bailes del Louvre y de Irijoa, le debían a él más de la mitad de su fama. (Rodríguez, 1966, p. 15)

Madrid y Moore confirman la hegemonía de Valenzuela en el ámbito de las orquestas de música popularailable ya desde mediados de la década de los 1880s hasta bien avanzada la primera década del XX. En tal sentido apuntan: "Miguel Faílde played infrequently in Havana, but the Valenzuela orchestra dominated performance there through the 1910s, doing much to popularize the danzones" (Madrid & Moore, 2013, p. 41).

El reconocimiento de Valenzuela como creador de danzones pronto traspasó las fronteras cubanas, a pesar de no haber salido él personalmente nunca del país. Madrid y Moore (2013) citan a J. Flores y Escalante en *Salón México. Historia documental y gráfica del danzón en*

---

<sup>34</sup> No se ha encontrado evidencia que esclarezca la cantidad real de orquestas que tuvo Valenzuela bajo su control. En la mayoría de los textos consultados se mencionan hasta tres, si bien Alejandro L. Madrid y Robin L. Moore en *Danzón...* le asignan hasta seis. (p.100)

*México* (2006), donde este afirma que algunas regiones de México, como Yucatán, habían sido alcanzadas ya para mediados los 1880s por el avance contagioso del danzón, habiéndose comprobado la presencia de música escrita por Valenzuela en esta plaza por esos años. Específicamente se cita el danzón *El combate*, de 1883, en un baile ofrecido en La Lonja Meridiana, en 1884, solo un año después de su estreno (pág. 90).

De la altísima demanda de la orquesta de Valenzuela, a la que llegaban a coincidirle tres bailables a la misma hora en puntos distantes de la geografía capitalina, dan fe sus respectivos anuncios aparecidos en el Diario Republicano *La Lucha* en días consecutivos. El 7 de enero de 1904 se anunciaba:

#### EL GOLPE

Sociedad de Recreo y Expansión. Egido num. 22 (altos)

Esta Sociedad celebrará su primera fiesta de mes, con un gran baile de máscaras, exclusivamente para sus socios, en la noche del sábado 9 del corriente mes tocando la primera orquesta de Raimundo Valenzuela. (San Miguel, 1904, p. 3)

También como parte de esa misma edición se consignaba lo siguiente:

#### RECREO CUBANO

Sociedad de Recreo

Esta Sociedad de nueva creación, inaugura su serie de bailes de máscaras para sus socios la noche del sábado 9 del corriente, en su morada, Belascoaín No. 20 (altos), tocando la primera de Valenzuela.

El baile comenzará a las 9 en punto. (San Miguel, 1904, p. 3)<sup>35</sup>

El 9 de enero de 1904 aparecía el tercero de estos anuncios:

#### CENTRO DE COCINEROS

Esta prestigiosa sociedad, celebrará esta noche un magnífico baile de sala con el que dará por terminada su presente temporada.

La fiesta la amenizará la orquesta del popular Valenzuela. (San Miguel, 1904, p. 1)

Por si esto resultara poco ya el día 7 de enero había aparecido también una nota advirtiendo de otra fiesta en la que se encontraba comprometida la orquesta de Valenzuela, esta vez para el domingo 10 de enero:

#### EL PILAR

---

<sup>35</sup> Al día siguiente, aparecería un anuncio avisando que "No siendo posible concluir para este sábado las obras de decorado y pintura de la carpa para efectuar el baile anunciado para el día de mañana 9, se transfiere para igual día de la semana entrante".

Sociedad de Instrucción y Recreo.

Esta Sociedad ha acordado celebrar el día 10 de enero, un baile de disfraz para sus asociados, con arreglo a su Reglamento General, siendo requisito indispensable para la entrada, el recibo del mes en curso. (...) y la orquesta estará a cargo del sin rival Raimundo Valenzuela.

Habana, Enero 6 de 1904 = Andrés G. del Pozo. Secretario General. (San Miguel, 1904, p. 3)

Sirva como muestra además de la polifacética presencia que tenía Valenzuela dentro de la vida musical habanera del momento, esta vez como compositor, esta otra mención a su persona, también incluida en la misma edición del 7 de enero de 1904:

#### NOTICIAS VARIAS

A las señoras y señoritas concurrentes a la retreta de moda, de esta noche, en el Malecón, dentro del programa se les repartirá un lindo danzón titulado "Gioconda", del popular Valenzuela. El domingo en el Parque, se repartirá otro de un popular y querido autor. (San Miguel, 1904, p. 3)

A propósito de la nota anterior hay que apuntar que el uso de material musical extraído de las óperas de moda a fines del XIX y en los albores del XX o de melodías popularizadas con anterioridad constituyó una práctica frecuente entre los compositores de danzones. Algunos autores sugieren que Raimundo Valenzuela pudo haber sido el primer arreglista en implementar esta técnica, creando una tendencia que luego siguieron otros compositores y directores de orquesta, como Enrique Peña, Felipe B. Valdés, Félix Cruz, y otros (Madrid & Moore, 2013, p. 42).

Está generalmente aceptado, y así se recoge en algunos de los elogios póstumos que se le hicieron, que Valenzuela gozaba de la mistad de Antonio Maceo y especialmente de Juan Gualberto Gómez. Aparentemente Valenzuela organizó bailes para destinar las ganancias de estos a colaborar con el movimiento independentista que organizaba la contienda de 1895. De acuerdo a Ezequiel Rodríguez, tanto Juan de Dios Alfonso cuando la Guerra de los Diez Años (1868-1878) como Valenzuela en 1895 organizaron bailables con el fin de recoger dinero para ayudar a la causa independentista (Rodríguez, 1966, p. 8). Urfé refiere que Raimundo "aprovechase de su prestigiosa personalidad y popularidad para transportar medicinas y municiones en los "vientres" de los timbales de su orquesta con destino a determinados grupos insurreccionales". (Urfé, 1957) Lógicamente, de haber sido así debió ocurrir con la más absoluta discreción, por lo que resultaría estéril intentar rastrear esto en la prensa de la época.

Otra arista poco estudiada de Valenzuela es su faceta como gestor de colectivos musicales. Muy poco ha quedado recogido sobre este particular y no mucho más se ha escrito en fechas más recientes. Ezequiel Rodríguez (1966) afirma:

Cuantos músicos del interior de la Isla llegaban a La Habana, hacían su primer contacto personal con Raimundo Valenzuela, para saludarlo y ponerse a su disposición.

Valenzuela tenía por costumbre reunirse con los músicos en el Parque Central, por la calle de Zulueta, frente al Centro Asturiano. Allí estaba la mayoría de las veces hasta altas horas de la madrugada, yéndose después a cenar al restaurante "El Volcán", que estaba situado frente al Parque del Cristo. (p. 15)

Era lógico que todo músico recién llegado a la capital procurara ponerse en contacto con Valenzuela, pues además de su inmenso prestigio como director e instrumentista, a la vez estaba relacionado directamente con todos los ámbitos de la práctica musical del momento y era en sí mismo un generador de puestos de trabajo. No solo fueron el reconocimiento de sus colegas o la aceptación del público los frutos que recogió Valenzuela. Desde el punto de vista económico también parece haberse movido con destreza. Rodríguez asegura que "Pasados los años, Raimundo Valenzuela llegó a alcanzar una posición artística, social y económica como muy pocos músicos del ambiente vernáculo han logrado alcanzar en La Habana, al frente de su famosa orquesta, que ostentaba su nombre y apellido" (Rodríguez, 1966, p. 8).

La desinformación actual relacionada con la vida privada de Raimundo Valenzuela puede deberse, en parte, a la referida modestia y discreción del músico. Incluso, información tan básica como si estuvo casado o tuvo descendencia, o de qué causa y en qué circunstancias murió han sido incógnitas durante muchos años. Ninguna de las reseñas o síntesis biográficas sobre Valenzuela revisadas durante esta investigación satisfacen estas interrogantes.

Curiosamente, un mismo órgano de prensa, el *Diario de la Marina*, en algunos de sus números posteriores a la muerte de Valenzuela esclarece varios de estos tópicos. En su edición correspondiente al viernes 28 de abril de 1905 anuncia, como era de esperarse, en su sección necrológica, la noticia del deceso de Valenzuela con la aparición de una sentida nota y dos obituarios. La nota rezaba:

#### NECROLOGIA

Raimundo Valenzuela

Tras breve y penosa enfermedad falleció anoche el reputado y popular profesor de música, antiguo director de una orquesta, a que dio fama con su inteligencia y perseverancia, D. Raimundo F. Valenzuela.<sup>36</sup>

De toda la Habana era conocido Valenzuela, y en todas las esferas de esta sociedad tenía amigos, que lo estimaban por sus bellas prendas personales y su probada honradez.

Raimundo Valenzuela era, además de excelente profesor de orquesta, compositor, y en el vasto repertorio de piezas que se ejecutan en los bailes, se cuentan por centenares las que compuso. Ensanchando más su esfera, compuso la música de algunos juguetes cómico-líricos, en que se revela la frescura de su imaginación.

Descanse en paz y reciba su apenada familia nuestro más sentido pésame.

Su entierro se efectuará esta tarde a las cuatro y media. (Rivero, 1905, p. 2)

Los obituarios son particularmente interesantes. Uno está escrito por su familia y el otro va a nombre de varios de sus colegas de profesión. El primero de ellos contiene información personal reveladora:

EPD

El señor Raimundo Valenzuela y León ha fallecido.

Y dispuesto su entierro para hoy viernes a las 4 1/2 de la tarde su esposa, hijas, hijos políticos, hermanos, madre y hermano político, sobrinos, Profesores de Música y demás personas de su [s]amistad suplican a sus amigos se sirvan a concurrir a la casa mortuoria, calle de Villegas no. 77, para acompañar el cadáver al Cementerio de Colón, por cuyo favor quedarán eternamente agradecidos.

Habana 28 de abril de 1905.

José Valenzuela. (Rivero, 1905, p. 6)

De golpe se nos revela que sí estuvo casado y formó familia (hijas e hijos políticos)<sup>37</sup> y que, por ejemplo, su madre estaba aún viva en 1905. No solo esto; el 5 de mayo de 1905 el *Diario...* publica una misiva enviada por la viuda de Valenzuela:

LA VIUDA DE VALENZUELA

Con gusto publicamos la siguiente carta:

---

<sup>36</sup> Esta es la única ocasión en que aparece sugerido un segundo nombre para Raimundo Valenzuela. Incluso su acta de bautismo solo recoge Raimundo.

<sup>37</sup> Una de sus hijas, Eduviges Valenzuela, fue pianista. Se le conoce además por haber sido la madre y maestra del también pianista y célebre compositor Orlando de la Rosa Valenzuela (1919-1957). En *Cuba Musical* (1929) p. p. 944-945 aparece una relación de los músicos que integraban para entonces la Banda del Estado Mayor del Ejército entre los cuales figura uno de nombre Daniel Valenzuela Valdés como Trombón bajo. Pudiera tratarse de un hijo de Raimundo Valenzuela y Cristina Valdés, aunque esto último no se ha podido confirmar hasta el momento.

Sr. Director del DIARIO DE LA MARINA

Muy señor mío: deseando corresponder en manera alguna a las innumerables muestras de afecto y cariño que en estos días de dolor hemos recibido durante la enfermedad de mi esposo Raimundo, y su fatal desenlace, quiero en primer lugar demostrarle a usted y demás compañeros de redacción, mi eterno agradecimiento y al mismo tiempo suplicarle encarecidamente, haga extensivo en las columnas de su ilustrado periódico, esta mi gratitud hacia mis amistades en particular y al pueblo en general.

Sin otro particular, soy de usted humilde servidora,

CRISTINA VALDÉS

viuda de Valenzuela. (Rivero, 1905, pág. 5)

Por último, en número correspondiente al 15 de mayo de 1905, en la sección titulada Registro Civil, en la que figuraban los nacimientos, matrimonios y defunciones registradas en este órgano, aparece, con entrada el 30 de abril, constancia de la muerte de Raimundo Valenzuela, de 57 años, vecino de Villegas 77, a causa de una pleuro-neumonía. Moría, irónicamente, este extraordinario instrumentista de viento de una enfermedad respiratoria (Rivero, 1905, p. 4).

## **2.1 El *sin rival* Valenzuela**

Lamentablemente, la dimensión alcanzada por Raimundo Valenzuela como trombonista es solo accesible a través de las referencias de sus contemporáneos. Su muerte prematura e inesperada a los 57 años ocurrió apenas un año antes de que se realizaran las primeras grabaciones en Cuba de las orquestas danzoneras, lo que privó a la Historia de la Música Cubana de un invaluable testimonio documental que refrendara el criterio unánime de que se trataba de un trombonista excelso.

Si bien no se han podido localizar referencias que aborden su calidad como intérprete del trombón mientras estuvo vivo, a raíz de su fallecimiento la prensa periódica del momento se prodigó en halagos a su figura y de alusiones a su calidad interpretativa.

En la revista *Cuba Musical*, publicación que aparecía los días 1 y 15 de cada mes, aparece primero una breve nota en el número correspondiente al primero de mayo de 1905:

Valenzuela ha muerto. Profundamente apenados y sin tiempo para otra cosa que para registrar una tan triste noticia, nos concretamos a enviar el más sentido pésame a sus familiares.

Cuba ha perdido un buen músico y un buen ciudadano, y nosotros un cariñoso amigo: en nuestro próximo número dedicaremos un artículo a la fecunda labor del artista desaparecido.

¡Paz a los restos de Raimundo! (Marín, 1905, p. 147)

Dos semanas más tarde efectivamente se publicaba un artículo mucho más abundante al respecto en el que se le reconocía como un "músico popular por excelencia" y se le atribuía el epíteto de "rey del danzón". Además se argumentaba:

(...) Las exigencias materiales de la vida hicieron de Valenzuela, principalmente, un director de orquesta de baile, cuando tal vez en otro medio ambiente hubiera sido un compositor afamado y de renombre universal. (...) Sus selecciones de las óperas modernas, ejecutadas por la *Sociedad de Conciertos Populares* (...) demostraban toda la ciencia musical que el modesto profesor atesoraba.

Era laborioso en sumo grado: habiendo llegado a un relativo bienestar que le hubiera permitido el descanso, no faltaba a los bailes como magnifico "trombón" de su afamada "primera de Valenzuela", ni al atril de la ópera o de los conciertos, convertido en un excelente "viola". Dominaba además otros instrumentos. (Marín, 1905, p. 158)

La revista *El Fígaro* también se hacía eco del deceso de Valenzuela en su número del 7 de mayo de 1905, a través de una sensible esquelita escrita por quien fuera su compañero en la Sociedad de Conciertos Populares, Miguel González Gómez, *el Músico Viejo*:

Pocos días antes que Ignacio Cervantes, moría también otro músico de popular renombre en Cuba: Raimundo Valenzuela.

Para la generalidad, era Valenzuela tan solo un músico que componía y ejecutaba los más bellos danzones y jefe de la más popular orquesta de Cuba. Para los que le conocían bien, era además de eso, un gran músico por idiosincrasia, dotado de temperamento natural, de vasta cultura artística, armonista e instrumentista de muchos vuelos y profesor de conciencia en diversos instrumentos con los cuales libraba la subsistencia. Modesto por temperamento, desconfiado de su valer, receloso como rasgo saliente de su carácter, había que tratarlo íntimamente para comprender cuanto valía.

Escribió con fortuna para el teatro y con gran éxito instrumentó para la orquesta *ad-hoc* de la *Sociedad de Conciertos*, obras de Wagner, Puccini, Leoncavallo, Giordano, Rubinstein y Chopin. ¡Que admirables transcripciones las de Valenzuela!

Fue vocal de la Directiva de la meritísima *Sociedad de Conciertos* y profesor de viola, y socio de honor de casi todas las sociedades de su raza, a la que trató siempre de dignificar.

El hábito de concurrir con su orquesta a todos los bailes y saraos de La Habana, en un espacio de tiempo de cerca de veinte años, lo hizo trasnochador sempiterno, formando una tertulia que llegó a hacerse famosa, en el Parque Central, en donde diariamente se le podía

ver, a altas horas de la noche, departiendo con sus amigos sobre arte, o haciendo la crítica de la opera recién escuchada.

Con Valenzuela muere todo un pasado. Cuando lo llevaban a enterrar, en imponente manifestación de duelo, y al compás de una marcha fúnebre que él había compuesto en vida, pensábamos si era aquel también el entierro de nuestro típico baile popular, el danzón, arrollado por las noveleras e insustanciales notas del *two step*...

*El Músico Viejo*. (Viejo, 1905, pp. 232-233)

También en *El Fígaro*, pero en número correspondiente al 2 de julio de ese mismo año, aparece una curiosa nota, acompañada incluso de una imagen fotográfica (figura 19) acerca de un conjunto escultórico que habría de ser colocado sobre la tumba de Valenzuela:

Ofrecemos hoy a nuestros lectores el grabado del monumento que sus amigos y correligionarios alzarán en el Cementerio de Colón sobre la losa que cubre los restos del popular Raimundo Valenzuela, el músico patriota, cuya muerte ha sido un verdadero duelo para el arte musical cubano. La inspiración de Raimundo ha sido en sus creaciones, una mezcla de misticismo devoto y de sensibilidad ardiente, de pasión profunda y de tristeza hosca donde la patria sollozaba sus nostalgias y fieras ternuras.

Fue un compositor cubano. La popularidad escoltó y protegió su nombre. No voló muy alto, porque el cielo artístico de Cuba es muy reducido. Pero su ala llevó todo el horizonte que puede tapar un esfuerzo continuado brillantemente. Cuba demuestra hoy su agradecimiento infinito honrando en mármol y bronce el recuerdo inmortal del desaparecido.

El grabado que hoy publicamos representa el monumento de Raimundo Valenzuela. Sencillo y conmovedor, como lo reclamaba la modestia magnífica del desaparecido. Una base de mármol que el bronce en alegorías musicales completa; el facsímil, de Carrara, del ataúd y rematando el todo una *stela* con el busto en bronce del inolvidable músico.

La obra bella y sugestiva es debida al cincel del señor don Fernando Adelantado, el eminente autor del hoy popular busto de Maceo, el que vació en yeso la mascarilla de Máximo Gómez. (...)

La obra del señor Adelantado-el monumento Valenzuela-es un "chef d'oeuvre". Y EL FIGARO, admirador de Valenzuela, se siente hoy orgulloso al admirar al que ha sabido admirar, traduciéndolo admirablemente, a Raimundo Valenzuela.

En este monumento el busto de Valenzuela habla y el monumento vibra.

La inauguración del monumento Valenzuela tendrá lugar muy pronto. Y EL FIGARO narrará ese acto con el cariño, el entusiasmo y el respeto que el noble, bueno e inspirado desaparecido le inspira.

*Conde KOSTIA* (Kostia, 1905, pp. 336-337)

No sabemos a ciencia cierta si el monumento llegó a ocupar finalmente el lugar al que estaba originalmente destinado. *El Fígaro* no vuelve a dar razones en sus números posteriores correspondientes al resto de 1905. La aparición de esta referencia a un monumento póstumo a Valenzuela motivó la búsqueda de su tumba en el Cementerio de Colón, donde no aparece registrado en los libros revisados. Aún cuando al momento de escribir este trabajo no se había conseguido localizar la misma se han podido recoger testimonios de restauradores de monumentos de esa sede que afirman que dicho monumento no existe actualmente.

Llama la atención, no obstante, que aunque en estas referencias póstumas aparecidas en la prensa se le menciona como trombonista, y como uno "magnífico" de hecho, no abundan, como es lógico, detalles acerca de su ejecución. Sin embargo, en textos redactados varios años después de su muerte sí es posible encontrar halagos, incluso grandilocuentes sobre su calidad como intérprete del trombón.

En síntesis biográfica elaborada por el musicólogo Odilio Urfé con motivo de la colocación por el Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas (IMIF) de una tarja en la fachada de la que fuera su casa durante sus últimos años de vida (figura 20), este se refiere a Valenzuela como "trombonista excepcional" (Urfé, 1957). Ezequiel Rodríguez, casi una década después, en su ya mencionado *Homenaje a Raimundo Valenzuela...* afirma:

Como trombonista, puede decirse que fue un instrumentista colosal. En él se reunían todas las condiciones: sonido, que a la vez que potente, era dulce; de una ejecución asombrosa y de un sentido interpretativo maravilloso. En esta fase de su personalidad musical, solo tuvo un rival, el gran trombonista guinero Pedro Rojas (Perico), a quien los músicos de aquella época consideraban el poeta de ese instrumento. (Rodríguez, 1966, p. 7)

Alejandro Madrid y Robin Moore afirman:

Valenzuela trained as a classical instrumentalist on trombone and viola. His orchestra became known for daring arrangements featuring the trombone playing in its highest register. Valenzuela's rigorous technical training is typical of many popular musicians of the period. (Madrid & Moore, 2013, p. 41)

Un testimonio que pudiera resultar verdaderamente polémico lo es sin dudas el vertido por Gonzalo Roig en 1936, en su discurso con motivo de su incorporación como miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras. Roig, que basa sus aseveraciones sobre Valenzuela fundamentalmente en testimonios de compañeros y amigos de este, exaltando su estatura de

músico integral. Sin embargo, sobre su faceta como trombonista aporta un dato controversial que no se había referido antes ni ha sido reproducido después:

Al hablar del profesor Raimundo Valenzuela, queremos dedicarle un sentido recuerdo por los grandes méritos y el alto espíritu artístico que encarnó. La historia, solo apuntada, de esas épocas, y la información periodística de las mismas, no le rindieron el merecido tributo. Sus mejores jueces fueron sus propios compañeros que siempre obtuvieron de él generosos consejos. Su fama fue la de un notable "músico de bailes", pero no fue así. Valenzuela alcanzó, por su talento indiscutible, grados superiores; fue un gran profesor de música y un notabilísimo instrumentista, dotado de tales facultades como trombonista, que le permitían excederse de los límites de la tesitura de ese instrumento, creando una escuela especial para el trombonista de baile. Pero aunque como tal lograra honra y provecho, a él no le gustaba el trombón, que guardaba colgado de la pared de su aposento, sin engrasar siquiera y sin cubrirlo con un mal paño. Valenzuela no le guardaba afecto, a pesar de que obtuvo muchas victorias tocándolo en la orquesta de las compañías de ópera que vinieron a La Habana por entonces, y en las cuales orquestas figuró siempre como primer trombonista. Valenzuela prefería tocar la viola. Versado en las disciplinas musicales, este maestro sabía dirigir también, aunque era enemigo de significarse empuñando la batuta. Ahora bien, la labor valiosa de este gran profesor; la que él ambicionaba practicar, era la de escribir armonizaciones, arreglos e instrumentaciones, especialidad esta que dominaba y que realizaba fácilmente con verdadera perfección. Innumerables son los arreglos que pudiéramos citar escritos por este gran músico cubano, no solo para la Sociedad de Conciertos Populares y para muchas obras teatrales, sino para las grandes fiestas religiosas. Entre ellas, existe una exquisita "Ave María", magistralmente instrumentada. Como corresponde siempre a los hombres de verdadero mérito, Valenzuela fue sencillo y modesto en su trato y caritativo y servicial con todo el que llamó a su puerta. (Roig, 1936, pp. 14-15)

En las palabras del maestro Roig aparecen dos aspectos que no se refieren en las notas sobre Valenzuela aparecidas en la prensa. Uno está relacionado con una característica técnica de Valenzuela como trombonista: su dominio del registro agudo, y el hecho además de que este se convirtiera en un referente de los trombonistas de orquestas de baile.

El otro es el que afirma que a Raimundo Valenzuela "no le gustaba el trombón" y "no le guardaba afecto"<sup>38</sup>. Roig, que no conoció a Valenzuela, al parecer reproduce un criterio escuchado de alguien que sí lo conoció o vierte un criterio personal conformado sobre testimonios de testigos. En cualquier caso, parece muy radical tal afirmación. Que Valenzuela haya cultivado distintas aristas de su talento musical y que con el tiempo, quizás, se haya podido ir inclinando hacia una de ellas en particular es perfectamente factible. En cambio, que se haya convertido en un trombonista de referencia ("magnífico", "excepcional", "colosal"), al que apenas se equiparaba otro intérprete en su época, sin gustarle el trombón, parece, al menos, muy poco probable.

Cabe la posibilidad de que este comentario, al igual que muchos vertidos a raíz de la muerte de Valenzuela, persiguiera "ennoblecere" o "elevar" la categoría musical (y a la vez social) del mismo, subrayando sus innegables méritos en el campo de la música sacra y de concierto, y en este caso particular, dejar establecido que en realidad no sentía gusto por aquello que más lo distinguió: ser un "músico de baile".

En su acucioso libro *Cuba and its music...*, Sublette reproduce el criterio de Roig referente al registro de Valenzuela y al hecho de haber "creado escuela" (p. 248). No lo hace, en cambio, con el del "no gusto" de Valenzuela por el trombón. Ninguno de los textos revisados durante la investigación para este trabajo lo hace. Resulta sintomático.

Como se ha señalado con anterioridad, se torna difícil establecer con precisión el nivel de influencia ejercida por Valenzuela entre sus colegas contemporáneos. Al parecer, según comentarios como el ya citado de Gonzalo Roig, su dominio del registro agudo del trombón fue uno de los rasgos que lo singularizó como intérprete y quizás el más imitado. Es un hecho contrastado documentalmente (en grabaciones y partituras) que al trombón en el danzón se le escribían con frecuencia numerosos pasajes en el registro agudo (por encima del Fa 3).

Algunos músicos actuales especializados en la interpretación de danzones atribuyen tal hecho a la naturaleza misma de la función del trombón en el entramado rítmico y armónico del género, donde por lo general se dedica a contrapuntear con el cornetín y por tanto se procura que no estén muy distantes en cuanto a registro. Por otra parte, investigadores de probados

---

<sup>38</sup> En *Historia de la música cubana* (1985) Miami, Fl. La Moderna Poesía, p.566, Elena Pérez Sanjuro asegura: "Raimundo Valenzuela fue el creador del danzón de tres partes, con el objeto de poder lucirse con el trombón, que era el instrumento que prefería y dominaba (...)"

conocimientos sobre el tema como el propio Alejandro Madrid avalan la opinión de que este tratamiento factual del trombón deriva de un modo de hacer, quizás hecho habitual por instrumentistas con facilidad para desenvolverse en el registro agudo. En este sentido, sin dudas, Valenzuela pudo haber "creado escuela".

Un análisis de las líneas para trombón escritas por Valenzuela en sus danzones, supuestamente para ser interpretadas por él mismo, pudieran brindarnos una noción de su calidad como intérprete. No pasaría, en cambio, de ser precisamente eso, una noción, dados los innegables componentes de espontaneidad e improvisación propios de la práctica de la música popular.

Dos ejemplos: los danzones *La Patti negra* (Valenzuela) y *Rigoletto* (Valenzuela R. , Rigoletto). A ambas piezas se tuvo acceso a través de grabaciones originales y no de partituras por lo tanto el análisis de estas tuvo la dificultad del estado técnico de los formatos sonoros, pero a la vez la ventaja innegable de escuchar la música sonar. Hay que señalar que en ninguno de los dos casos el que realizó la grabación fue Raimundo Valenzuela pero fueron en su lugar intérpretes suficientes para abordar de forma exitosa el reto. Ninguna de las dos piezas destaca sobremanera de otros ejemplos del género escritos por otros autores en cuanto a complejidad técnica, siendo en este caso *Rigoletto* el de mayor lucimiento de las dos pero aún dentro del rango de lo que era usual entre los trombonistas de este ámbito en aquel momento. Quizás el modo de hacer de Valenzuela destacó durante sus primeros años del resto de sus homólogos, o su singularidad mayor como trombonista estaba en lo que no queda escrito en una partitura y que desgraciadamente es difícilmente demostrable con argumentos documentales. En cualquier caso queda el testimonio inconfundible y mayoritario, por no decir unánime, de sus contemporáneos, que lo encumbraron como el trombonista de referencia de su tiempo.

## Conclusiones

La localización parcial, revisión y estudio de la evidencia documental conservada permitió confirmar una estable y numerosa presencia de trombonistas en los espacios del quehacer musical habanero entre 1850-1910. Estos llegaron a constituir un grupo importante cualitativa y cuantitativamente.

Los espacios de la práctica musical habanera analizados durante esta investigación fueron las orquestas pertenecientes a los teatros habaneros, las orquestas de música popularailable, las bandas de música y las formaciones vinculadas al culto de la iglesia católica. Junto a la figura de Raimundo Valenzuela León, único trombonista sistemáticamente visible en los medios impresos de la época, hay que situar a medio centenar de intérpretes de este instrumento que este trabajo descubre y contextualiza por primera vez para la historiografía musical.

En el ámbito de la música popularailable encontramos como instrumentistas a músicos como Gabriel Cisneros, Pedro *Perico* Rojas, Ambrosio Marín, Antonio González y Pedro Espinosa. En los casos de Cisneros y Rojas se trata además de compositores y directores de sus agrupaciones.

De las orquestas de los diferentes teatros que constituían la escena habanera del período estudiado han trascendido a través de estas páginas nombres como el de Antonio del Rey Caballero, primera mención fechada de un trombonista en la práctica musical habanera encontrada hasta el momento (1843). Emerge también el trombonista italiano Miguel Pittari, con mención fechada en este ámbito en 1853. La presencia de Pittari en las orquestas de los teatros habaneros se presume desde la década de 1840 y es un caso, entre otros seguramente, de músicos formados en el extranjero que desarrollaron en Cuba su labor profesional. Se suman a los anteriormente mencionados otros como José María Durán, *Pantalón*, Felipe Balón, Juan Moreno, Nemesio López, Ramón Caamaño, Antonio Rey y Juan Laín, de estable presencia en los predios teatrales de la capital. Aparecen referidos además otros individuos, probablemente trombonistas, cuyas identidades y nexos con este y otros espacios precisan aún de un estudio posterior. Son los casos de S. Pereira, Antonio Candon, Ricardo G., Bustamante, La Aogne, Manuel Tirol, Mazo, Ernesto Aparicio, Feliz Giménez, Sousa, Madrigal, Laza y Arriaga.

De la práctica musical en los espacios eclesiales se conservan dos nombres: M. Sardier y G. Sangüe, trombonistas de la orquesta de José Rosario Pacheco en 1875, formación a la que también tributó Raimundo Valenzuela en carácter de violista e instrumentador. En el entorno de

las bandas se hacen visibles con esta investigación los nombres de José Puig, José Escarpenter, Gonzalo Pereira, Amado Gómez, Vicente López, Manuel Rodríguez Ferrer, Francisco Arango de Paula y Avelino Ceballos, trombonistas todos vinculados a la Banda de Policía/ Municipal dirigida por Guillermo Tomás. En los casos de Puig y Arango, estos se encuentran referidos también en la documentación revisada en el ámbito teatral. Avelino Ceballos, de sostenida presencia durante casi toda la primera década de actividad de esta banda, fue además un prolífico compositor de danzones.

Este trabajo constató la existencia de un cuantioso repertorio con partes para trombón, del cual se conserva parcialmente un *corpus* relevante desde el punto de vista patrimonial y estético. El Archivo de Música de la Iglesia Habanera de La Merced atesora partituras y *particellas* de más de 80 obras, entre misas, salves, letanías, gozos, himnos y graduales. El Catálogo de los Fondos de Música del Teatro Tacón incluye 203 obras con partes para trombón llevadas a escena en distintos teatros de La Habana, con prevalencia de zarzuelas (113), sainetes (20) y juguetes (20). Existe constancia documental del repertorio de la Banda de Policía/ Municipal para 1904, formación que contaba en ese año ya con seis plazas de trombón. Ocupaban gran parte de dicho repertorio los paso-dobles (89), oberturas y sinfonías (52), selecciones de óperas (49), danzones (44) y valeses (43). El Fondo de Partituras del Museo Nacional de la Música conserva un volumen importante de partituras y *particellas* manuscritas, en su mayor parte sin procesar, de obras de géneros de la música popularailable de este período. Durante la investigación para este estudio se manejó parcialmente este fondo y se localizaron allí danzones (40), fox-trots (4), una danza y una guaracha. Existen allí numerosas hojas sueltas, algunas incluso con indicación de ser parte para trombón pero que no se han podido vincular con obra alguna.

Los distintos roles asignados al trombón en los repertorios de cada uno de estos espacios condicionaron la cantidad de estos instrumentos presentes en cada formato.

En los repertorios sacros, frecuentemente asumidos por agrupaciones provenientes del mundo de la música popularailable con formatos similares a los de las orquestas típicas se observó la presenciade dos o tres trombones generalmente en funciones armónicas. Las orquestas de los teatros y las bandas fueron las formaciones que más trombonistas incluyeron, atendiendo a las necesidades funcionales y sonoras de cada una. La cantidad de trombones en ambos colectivos fluctuaba entre cuatro y seis y estos alternaban pasajes corales con otros de carácter homofónico.

Tanto en las bandas como en las orquestas de los teatros se estableció una jerarquía entre estos instrumentistas que privilegiaba salarialmente a los intérpretes más sobresalientes o solistas. Era muy común que aquellos músicos de menos posibilidades técnicas en muchas ocasiones se vieran obligados a abordar otro instrumento afín. No obstante, podemos afirmar que fue en las orquestas de música popularailable, sobre todo durante las décadas de apogeo del danzón, donde mayor visibilidad individual y alcance social alcanzó el intérprete del trombón de la época. Fue en las orquestas típicas, con un solo trombón por formación, donde único se requirió de un mismo trombonista que se prodigara lo mismo en funciones armónicas, de contrapunteo sincopado con los instrumentos melódicos o como solista improvisador.

En los documentos manejados durante este estudio se encontró distinción nominal o especificación entre trombones de pistones, válvulas o varas. Tanto el material iconográfico analizado durante este trabajo como el análisis de la factura musical de gran parte de las partituras revisadas, plagadas de pasajes arpegiados y rápidos, propios de la escritura para instrumentos de mecánica digital, apuntan hacia un predominio del uso de los de pistones y válvulas sobre sus pares de varas.

Como resultado de esta investigación se ponen de relieve numerosos elementos que argumentan la prominencia como trombonista de Raimundo Valenzuela, intérprete virtuoso del instrumento y creador de un importante volumen de obras con parte para trombón. Las valoraciones de sus contemporáneos, manejadas durante este estudio, son unánimes en cuanto a señalarlo como el referente para los trombonistas de su tiempo en Cuba. El análisis de la línea para trombón de algunos de sus danzones y la observancia del alto nivel técnico de sus homólogos, entre los cuales descollaba, ratifican esta afirmación. Además, su labor como compositor e intérprete de música popularailable y a la vez de música de concierto le granjearon una visibilidad que no alcanzó ningún otro trombonista de su tiempo. Su trabajo al frente de sus numerosas orquestas, las más populares del espectro musicalailable capitalino por más de dos décadas, propiciaron la aparición de anuncios de bailes en los que intervenían estas casi a diario en los medios impresos.

La importancia del trombón en el desarrollo de la música en Cuba durante la etapa estudiada es innegable. La misma ha quedado expresada tanto en el volumen de repertorio con parte para trombón generado en ese tiempo, como en el alto número de ejecutantes existentes en ese mismo lapso y lo abarcadora de su presencia en cuanto a espacios de la práctica musical abordados. Es

imperativo un acercamiento a la etapa que antecede a la que compete a este trabajo así como a las expresiones de este fenómeno a lo largo de la isla. Sea esta tesis un incentivo para que investigadores hurguen en la historia de otros instrumentos, de notable protagonismo en el mismo período, que esperan aún por un estudio de este tipo.

## Bibliografía

- (s.f.). Recuperado el 23 de marzo de 2017, de Conn-Selmer: [www.conn-selmer.com/en-us/about/history/our-brands/cg-conn/](http://www.conn-selmer.com/en-us/about/history/our-brands/cg-conn/)
- (s.f.). Recuperado el 20 de 3 de 2017, de Wikipedia: [http://de.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Wilhelm\\_Moritz](http://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Wilhelm_Moritz)
- Acosta, L. (2004). *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Arias, E., & Díaz, L. (1979). *Banda Nacional de Conciertos. 1899-1979. Compendio Histórico*. La Habana: Ministerio de Cultura.
- Banda Municipal de La Habana*. ([1904?]). [La Habana].
- Banda Municipal. 1899-1924. Souvenir del veinticinco aniversario de su fundación y celebración de sus Bodas de Plata*. (1924). La Habana: Imprenta de P. Fernández y Ca. Pi y Margall 17.
- Batista, M. (2011). *El Trombón. Una experiencia pedagógica*. La Habana: Ediciones Cúpulas.
- Besson*. (s.f.). Recuperado el 23 de marzo de 2017, de Rivera Musica: [www.riveramusica.com/esp/trombon/29/bombardino\\_BESSION\\_tubas\\_BESSION](http://www.riveramusica.com/esp/trombon/29/bombardino_BESSION_tubas_BESSION)
- Casares, E. (2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- Catalogue Jerome Thibouville-Lamy 1901*. (s.f.). Recuperado el 20 de 3 de 2017, de [http://www.luthiers-mirecourt.com/thibouville1901\\_3.htm](http://www.luthiers-mirecourt.com/thibouville1901_3.htm)
- Díaz, C. (1994). *Cuba canta y baila. Discografía de la Música Cubana*. San Juan: Fundación Musicalia.
- Díaz, Y. (1999). *Catálogo de los Fondos Musicales del Teatro Tacón de La Habana. Partituras y libretos*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.
- Escudero, M. (1998). *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y Catálogo*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.
- Fajardo, I. (2013). *El Casino Español de La Habana (1869): expresión de una identidad española en Cuba*. La Habana: Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.
- Giro, R. (2009). *Diccionario Enciclopédico de la Música Cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

- Kostia, C. (2 de julio de 1905). Crónica. (M. S. Pichardo, Ed.) *Revista Universal Ilustrada El Fígaro*, 27, págs. 336-337.
- Lapique, Z. (2007). *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes (1570-1902)*. La Habana: Ediciones Boloña.
- Lapique, Z. (2011). *Música Colonial Cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ledón, A. (2003). *La música popular en Cuba*. Oakland: Ediciones El Gato Tuerto.
- López, P. (2012). *Aproximación histórica a los primeros cinco años de la Banda de Policía-Banda Municipal (1899-1904)*. La Habana: Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.
- Madrid, A., & Moore, R. (2013). *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. New York: Oxford University Press.
- Marín, J. (Ed.). (15 de septiembre de 1903). Banda Municipal. *Cuba Musical. Revista Artístico Literaria.*, 22.
- Marín, J. (Ed.). (15 de septiembre de 1903). Banda Municipal. *Cuba Musical. Revista Artístico Literaria.*(2), 21.
- Marín, J. (Ed.). (15 de mayo de 1905). Raimundo Valenzuela. *Revista Artístico Literaria Cuba Musical*, 158.
- Marín, J. (Ed.). (mayo de 1905). Valenzuela ha muerto. *Revista Artístico Literaria Cuba Musical*, 147.
- Memoria. 1899-1909. Banda Municipal de La Habana.* (1910). La Habana: Imprenta P. Fernandez y Comp. Obispo 17.
- Pearce, M. (2013). *La actividad musical en los espacios religiosos de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX: la orquesta de José Rosario Pacheco (1869-1890)*. La Habana: Instituto Superior de Arte.
- Ramírez, S. (1891). *La Habana artística. Apuntes históricos*. La Habana: Ed. Imprenta del E. M. de la Capitanía General.
- Reyes, O. (2012). *El Teatro Irijoa de La Habana y los primeros años de vida lírica (1884-1886)*. La Habana: Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.
- Rivero, N. (Ed.). (28 de abril de 1905). EPD. *Diario de la Marina. Diario Republicano.*, pág. 6.

- Rivero, N. (Ed.). (5 de mayo de 1905). La viuda de Valenzuela. *Diario de la Marina*, 105, pág. 5.
- Rivero, N. (Ed.). (28 de abril de 1905). Necrología. *Diario de la Marina*, 99, pág. 2.
- Rivero, N. (Ed.). (15 de mayo de 1905). Registro Civil. *Diario de la Marina*, 115, pág. 4.
- Rodríguez, E. (1966). *Homenaje a Raimundo Valenzuela de León (1848-1905) y José Pablo Valenzuela García (1859-1926)*. La Habana: Coordinación Provincial Habana. Consejo Nacional de Cultura.
- Rodríguez, E. (1967). *El Danzón: Iconografía, autores e intérpretes*. La Habana: Consejo Provincial de Cultura.
- Roig, G. (1936). *Apuntes históricos sobre nuestras bandas militares y orquestas*. La Habana: Molina y Compañía.
- San Miguel, A. (Ed.). (7 de enero de 1904). *La Lucha. Diario Republicano*.
- San Miguel, A. (Ed.). (7 de enero de 1904). *La Lucha. Diario Republicano*, pág. 3.
- San Miguel, A. (Ed.). (9 de enero de 1904). *La Lucha. Diario Republicano*, pág. 1.
- Sublette, N. (2004). *Cuba and its music from the first drums to the mambo*. Chicago: Chicago Review Press.
- Urfé, O. (1957). *Raimundo Valenzuela. 1848-1905. Síntesis biográfica*. La Habana: Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas.
- Valdés, O. d. (s.f.). El Calvito de O'Reilly 89 [Grabado por F. Valdés]. De *The Cuban Danzon*.
- Valdés, O. d. (s.f.). El Calvito de O'Reilly 89. De *The Cuban Danzón. Before There Was Jazz: 1906-1929*.
- Valenzuela, R. (s.f.). La Patti negra [Grabado por O. d. Valenzuela]. De *The Cuban Danzón. Before there Was Jazz: 1906-1929*.
- Valenzuela, R. (s.f.). Rigoletto [Grabado por O. d. Valdés]. De *The Cuban Danzón. Before There Was Jazz: 1906-1929*.
- Viejo, E. M. (7 de mayo de 1905). Crónica. (M. S. Pichardo, Ed.) *Revista Universal Ilustrada El Fígaro*, págs. 232-233.

## Fuentes consultadas

Archivo de la Banda Nacional de Conciertos, La Habana.

Archivo de la Biblioteca Nacional José Martí de Cuba.

Archivo de Música de la Iglesia de la Merced, La Habana.

Depósito de instrumentos del Museo Nacional de la Música de Cuba.

Depósito de partituras del Museo Nacional de la Música de Cuba.

Fondos Musicales del Teatro Tacón, La Habana.

Fototeca Histórica Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.





Figura 3. Pedro *Perico* Rojas. (Tomado de Rodríguez, 1967, p. 57)

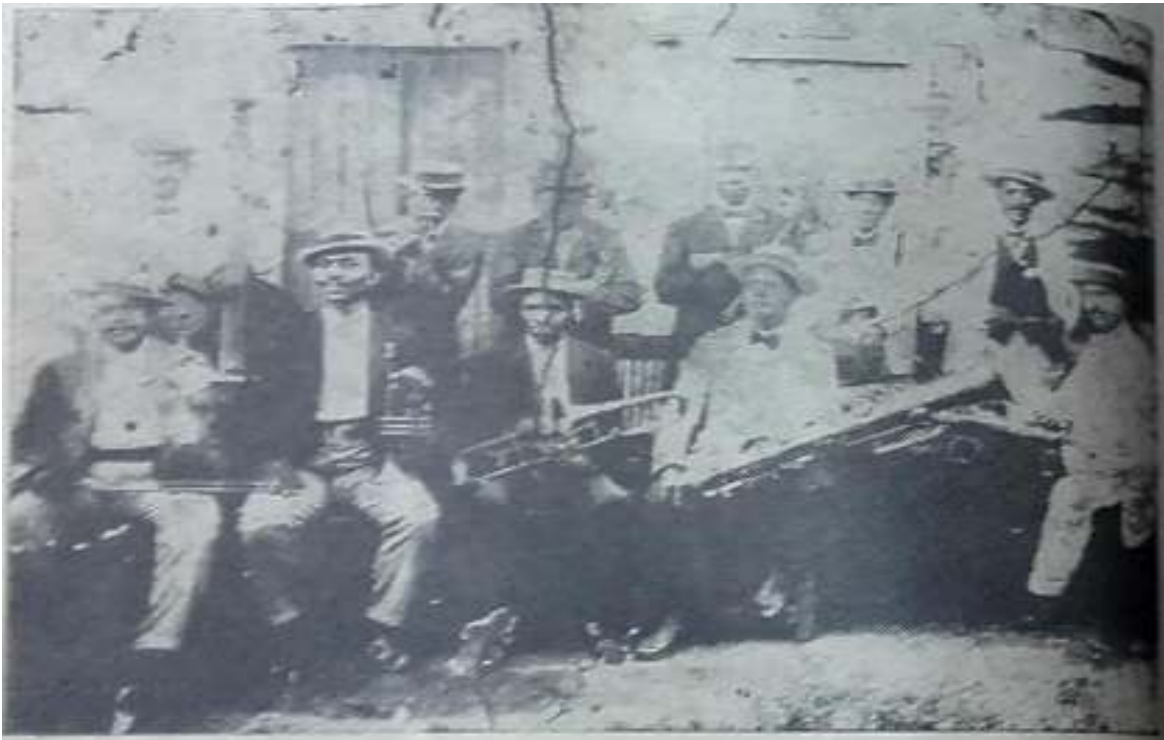


Figura 4. Orquesta de Perico Rojas en 1904. En primera fila, sentado, tercero desde la izquierda, el trombonista Ambrosio Marín. Detrás, de pie, el primero de desde la derecha, *Perico* Rojas (Tomado de Rodríguez, 1967, p. 58).



Figura 5. Gabriel Cisneros (Tomada de Rodríguez, 1967, p. 61)



Figura 6. Orquesta de Gabriel Cisneros. Al fondo, de pie, el tercero desde la izquierda es Gabriel Cisneros (Tomado de Rodríguez, 1967, p. 62)



Figura 7. Orquesta de Enrique Peña en 1908. En primera fila, sentado, al centro, Antonio González (Tomada de Rodríguez, 1967, p. 68)

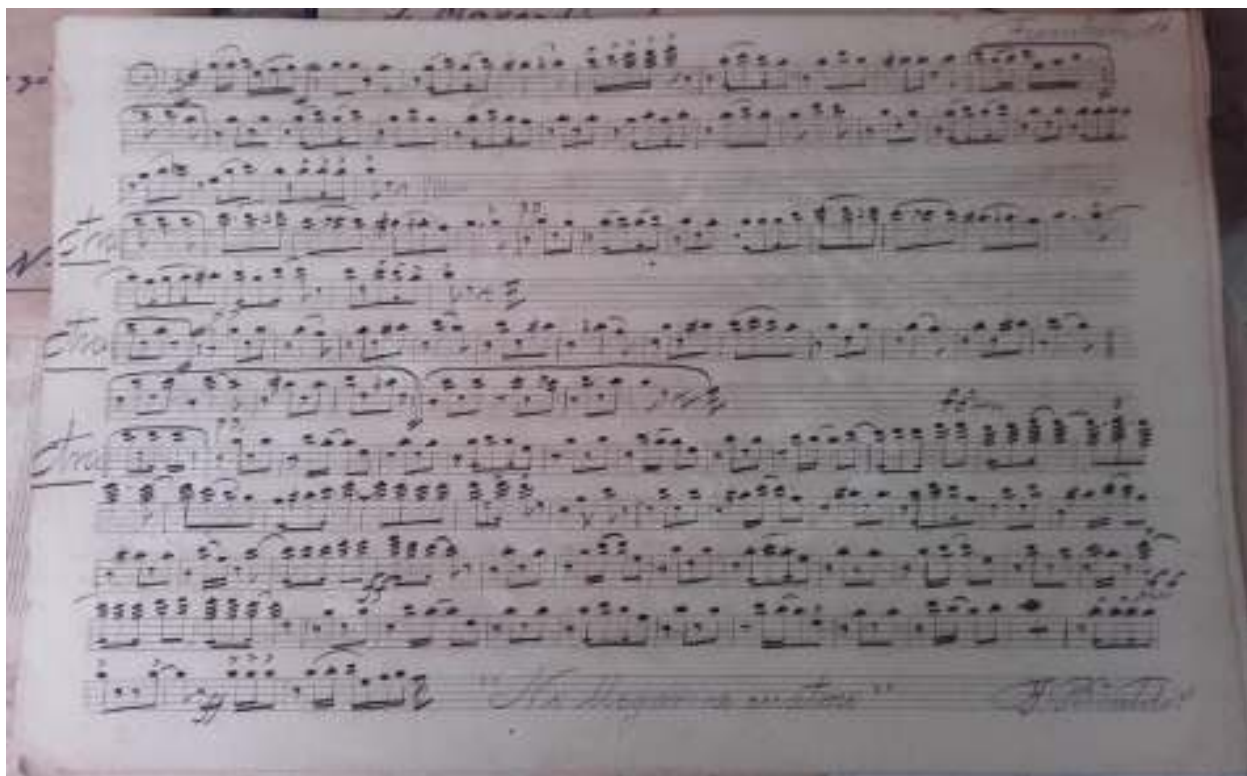


Figura 8. Particella de Trombón I del danzón *No llegan a cuatro*, de Felipe B. Valdés. (Fondo de Partituras del MNM)



Figura 9. Parte de Trombón del danzón *Florita*, de Pablo Zerquera. (Fondo de Partituras del MNM)



Figure 10. Banda de la Real Casa de Beneficencia y Maternidad en 1901. (Fototeca de la OHC)



Figura 11. Banda de la Casa de Beneficencia en el patio del Palacio Presidencial en ocasión del advenimiento de un nuevo año. (*El Fígaro*. Habana, 8 de enero de 1905. Año XXI. No. 2)

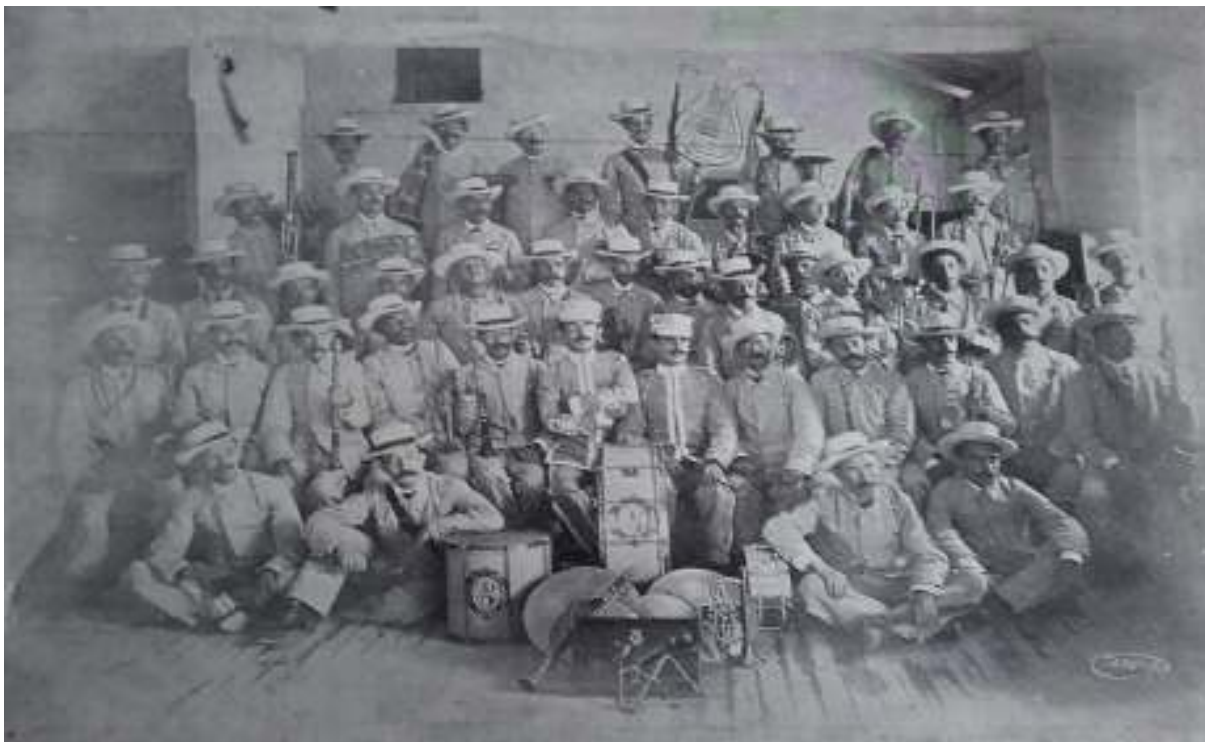


Figura 12. Formación original de la Banda de Policía fundada por Guillermo Tomás el 15 de agosto de 1899. En la cuarta fila, de pie, desde la derecha, José Puig, José Escarpenter y Gonzalo Pereira, por ese orden. (Tomada de *Banda Municipal. 1899-1924. Souvenir del veinticinco aniversario de su fundación y celebración de la Bodas de Plata (1924)*)



Figura 13. Integrantes de la Banda de Policía/ Municipal que fungían como profesores de la Academia Juan R. O'Farrill. En primera fila, sentado, el cuarto desde la izquierda es José Escarpenter (Tomada de *Banda Municipal de La Habana [1904?]*)

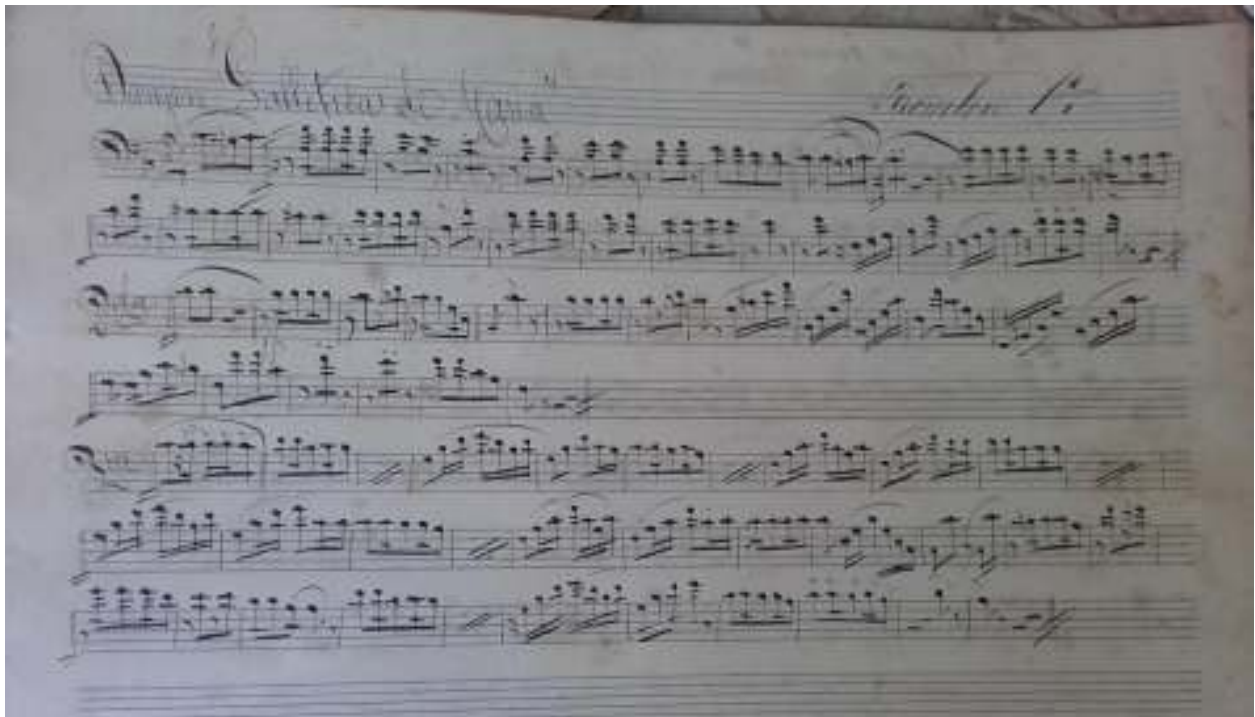


Figura 14. Particella de Trombón I del danzón *Galleticas de María*, de Avelino Ceballos. (Fondo de Partituras del MNM)

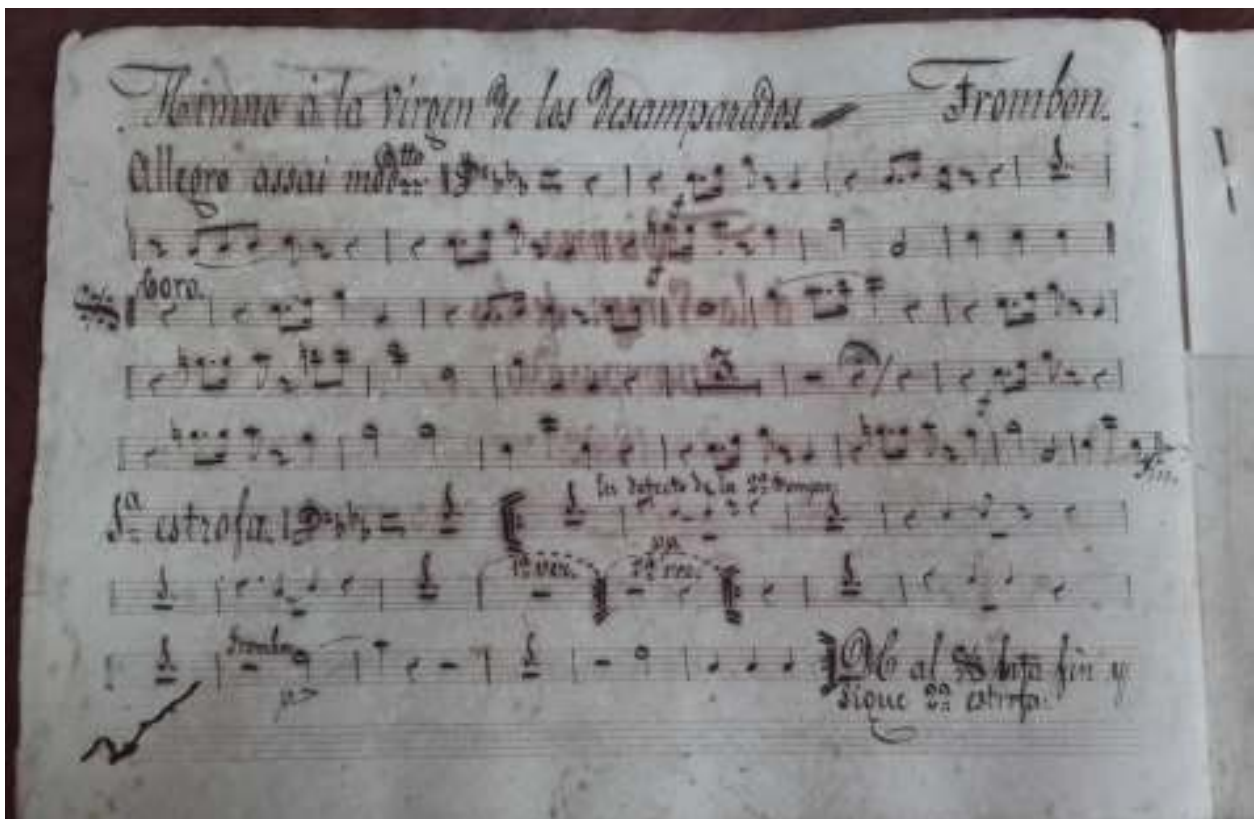


Figura 15. Fragmento de la particella de Trombón del *Himno a la Virgen de los desamparados*, de Manuel Úbeda. Nótese la sencillez de la factura musical, característica de las líneas escritas para el trombón en los repertorios sacros del período. (Archivo de Música de la Iglesia de La Merced)



Figura 16. Raimundo Valenzuela León. (Tomada de Rodríguez, 1966, p. 3)



Figura 17. Orquesta *La Flor de Cuba*, dirigida por Juan de Dios Alfonso. De los músicos que aparecen sentados, el primero desde la izquierda, portando el trombón en una postura muy inusual, aparenta ser Raimundo Valenzuela. (Fondo Muguercia, BNJM)

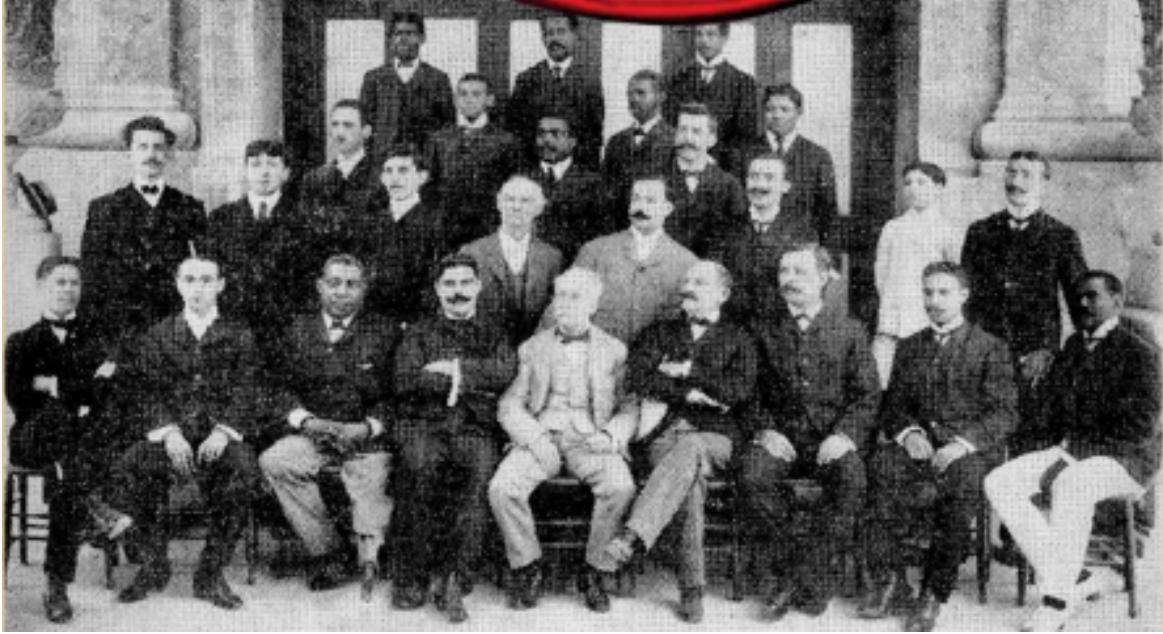


Figura 18. Miembros de la Sociedad de Conciertos Populares en 1904. En la primera fila, sentado, el tercero desde la izquierda es Raimundo Valenzuela. Nótese la prótesis de madera en lugar de la pierna izquierda (Fondo Fotográfico del MNM)



Figura 19. Proyecto de Monumento póstumo dedicado a Raimundo Valenzuela, por el artista Fernando Adelantado. (*El Fígaro*. Habana, 2 de julio de 1905. Año XXI. No. 27)



Figura 20. Tarja dedicada por el IMIF a Raimundo Valenzuela en 1957 y que aún se encuentra en la fachada de la que fuera su última residencia en La Habana, en Villegas 77 (hoy 259). (Cortesía del autor)