

4. UNA ASOCIACIÓN MUSICAL RELIGIOSA EN LA HABANA: LA CAPILLA DE MÚSICA DE NUESTRA SEÑORA DEL MONSERRATE (1861-1870)

MARGARITA PEARCE PÉREZ
Universidad de La Laguna

Resumen: La asociación capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate, fundada por Francisco de Asís Martínez y Lechón, en 1861, es una de las más notables de La Habana en su tiempo. Las reiteradas menciones en la prensa respecto a su participación en las celebraciones religiosas de la parroquia del Monserrate y otras iglesias de la ciudad como, por ejemplo, Nuestra Señora de Guadalupe, dan cuenta de su actividad musical. Esta asociación musical religiosa, a diferencia de otras, contó con la aprobación y las prerrogativas del obispo Francisco Fleix Soláns. Además, el hecho de estar situada en una de las iglesias más importantes de la ciudad permitió a sus integrantes una continua entrada de ingresos. El estudio de esta capilla de música permite reconstruir una parte de la historia de la música religiosa en Cuba, hasta el momento, muy poco abordada por la historiografía. El propósito de este trabajo es develar los aspectos socio-musicales más importantes de la agrupación, así como aquellos factores que pudieron incidir en su constitución, el repertorio interpretado y quiénes la integraron. Por último, se establece una relación de las conexiones de sus miembros con otros espacios socio-musicales de la ciudad.

Palabras clave: asociación musical religiosa, Nuestra Señora del Monserrate, La Habana, siglo XIX.

A RELIGIOUS MUSICAL ASSOCIATION IN HAVANA: THE MUSIC
CHAPEL OF NUESTRA SEÑORA DEL MONSERRATE (1861-1870)

Abstract: *The music chapel association of Nuestra Señora del Monserrate, founded by Francisco de Asís Martínez y Lechón, in 1861, is one of the most notable in Havana in its time. The musical activity of the chapel is proven by its appearance in the regional press recounting its participation in the religious celebrations of the parish of Monserrate and other churches in the city such as Nuestra Señora de Guadalupe. This religious musical association, unlike others, had the approval and prerogatives of Bishop Francisco Fleix Soláns. The fact that it was based in one of the most important churches in the city allowed its members an uninterrupted economic income. Thus, the study of this music chapel allows us to reconstruct a part of the history of religious music in Cuba very little addressed by historiography. The purpose of this paper is to reveal the most important socio-musical aspects of the group, as well as those aspects that could influence its constitution, the repertoire performed and who integrated it. Finally, I trace the connections of the chapel's members with other socio-musical spaces of the city.*

Keywords: religious musical association, Nuestra Señora del Monserrate, Havana, 19th century.

INTRODUCCIÓN

La actividad musical religiosa de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX muestra una renovación o, más bien, una proliferación de músicos y agrupaciones a partir de la constante circulación en el ámbito local, nacional y transcontinental. Desde este punto de vista, si bien es cierto que la institución más representativa de La Habana es la catedral por contar oficialmente con una capilla de música con contrato fijo, existen otras iglesias que manifiestan una inclinación por la contratación de músicos y orquestas, especialmente para las festividades más importantes del calendario litúrgico. Entre ellas, ocupa un lugar privilegiado la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate, asociación musical creada en 1861 por Francisco de Asís Martínez y Lechón. A diferencia de otras capillas también instauradas en la ciudad en el mismo lapso, como la de Nuestra Señora de Regla a cargo de Julián Rojas, esta muestra unas condiciones favorables para su permanencia y

desarrollo, entre otras cuestiones, por contar con las prerrogativas del obispo Francisco Fleix Soláns.

El presente trabajo tiene como objetivo develar los aspectos socio-musicales más importantes de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate, los factores que incidieron en su constitución, el repertorio interpretado, quiénes la integraron y, finalmente, establecer una relación de las conexiones de sus miembros con otros espacios socio-musicales de la ciudad. Todo ello proporciona suficientes argumentos para reconstruir el quehacer musical de una de las agrupaciones más representativas del ámbito musical religioso de La Habana durante su periodo activo, entre 1861 y 1870 (aproximadamente).

I. CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL MONSERRATE: UN PROYECTO EN FORMACIÓN

La creación de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate está ligada a otros eventos vinculados a la Catedral de La Habana y, específicamente, a las oposiciones para proveer la plaza de maestro de capilla en 1861, tras la muerte de Domingo Esteban Montejo. Entre los convocantes se presentaron José Trespuentes, el presbítero Francisco de Asís Martínez y Lechón y Agapito Peña, otorgándosele la plaza al primero de ellos.¹ Este mismo año, Martínez, quien ejercía desde 1857 de organista de la parroquia de Nuestra Señora del Monserrate,² fundó una capilla de música bajo el nombre de dicha advocación. De forma paralela, y tras la muerte de Trespuentes, en 1862, se le otorgó directamente el puesto de maestro de capilla en la catedral habanera, ocupándolo hasta 1876 (Pearce Pérez 2020 y 2021). De este modo, mantuvo su doble condición de maestro de capilla en ambas instituciones hasta aproximadamente 1870, según las referencias encontradas. Ahora bien, el caso que aquí nos ocupa, es decir, la creación de la capilla de música del

¹ La Habana, Archivo de la Catedral de La Habana (ACH), Carpeta 6, 3 de mayo de 1861.

² La Habana, Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana (AHAH), Misceláneas, Leg. 4, Exp. 6: "Sobre oposición a las plazas de organistas de las Yglesias, cuya nota se halla a la foja 3ª de este Expediente".

Monsserrate consta en una carta enviada por Martínez al obispo Fleix Soláns el 9 de septiembre de 1861, en la cual expone lo siguiente:

[...] deseoso de que las fiestas religiosas se verifiquen con la mayor solemnidad y decoro posible, formo el proyecto y lo llevo a cabo de reunir un número de acreditados profesores y constituirse en capilla de música bajo el título de Nuestra Señora del Monsserrate para la asistencia de sus fiestas y de cualquiera otras que la soliciten basada en el Reglamento que reverentemente acompaña. Falta solo, Excmo. Señor, la superior aprobación de V.E.Y esperando al mismo tiempo le conceda su protección como se manifiesta en el primer artículo del expresado Reglamento si lo encuentra digno de ella.³

En este sentido, uno de los documentos relevantes para conocer la organización interna de la capilla de música es el propio reglamento que menciona Martínez en la misiva. El valor de esta fuente radica no solo en el hecho de que se mencionan las reglas y artículos a seguir por parte de sus miembros, sino en que se incluya el nombre de cada uno de ellos junto con la plaza y la gratificación correspondiente. Cabe puntualizar que, aun cuando el artículo séptimo del reglamento de la capilla refiere la existencia de un “libro, testimonio de todos sus ajustes, gastos y distribución de cada una de sus entradas”,⁴ este no se ha localizado. Hasta el momento, el reglamento conservado de la asociación musical es la única fuente en la cual se hace una detallada descripción de la agrupación. Por esta razón me detendré, a continuación, a analizar sus cláusulas y contenidos principales.

El documento titulado “Reglamento o constituciones de la asociación nombrada Capilla de música de Nuestra Señora del Monsserrate” está conformado por un capítulo único y ocho artículos. En el primero de ellos queda claro el carácter asociativo y los objetivos de su fundación: “La Capilla de nuestra Señora del Monsserrate es una asociación que tiene por objeto atender a todas las funciones que en su carácter de Capilla se le confíen en las Yglesias como misas solemnes, de Requiem, salves, y demás asistencias anexas, bajo el patronato de su Señoría Yllmo el Excmo Señor Obispo de

³ AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20, expediente personal del presbítero Don Francisco de Asís Martínez, 9 de octubre de 1861.

⁴ AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20.

la Habana”.⁵ Uno de los aspectos que llama la atención en este artículo es el propio título de la sociedad. Resulta curioso que, si bien en la actualidad la iglesia es conocida bajo la advocación de Nuestra Señora del Monserrate, posiblemente por su relación con la homónima de Barcelona, son varios los documentos que se refieren a la institución y a la capilla de música con el nombre de Nuestra Señora del Monserrate, entre ellos, la carta enviada por Martínez a Fleix Soláns y el reglamento redactado y firmado por el maestro de capilla. Esto coincide, además, con las menciones en la prensa, por ejemplo, *La Verdad Católica* y el *Diario de la Marina* que mantienen dicha denominación.

Aunque, en primera instancia, podría considerarse como un simple descuido o error ortográfico, la reiteración del mismo nombre en varios de los documentos permite rebatir dicha teoría. Una posible explicación de este cambio de nombre o, al menos, de la denominación comúnmente utilizada por los residentes locales de la época, está descrita en las crónicas de José María de la Torre, *Lo que fuimos y lo que somos*. En palabras del autor, en sus inicios se construyó como la ermita del Monserrate, en 1675, y se demolió en 1836 para ser trasladada a extramuros, erigiéndose como parroquia en 1844 (De la Torre 1857: 92). Esta pudo haber sido una de las razones por las cuales los habaneros siguieron llamándola hasta finales del siglo XIX como Nuestra Señora del Monserrate. Tanto es así que uno de los poemas de Juan Clemente Zenea (Bayamo, 1832-La Habana, 1871) se titula “Las Misas del Monserrate”:

—¿A dónde vas a estas horas?
 —A misa del Monserrate.
 —¡Mentira!, que iba a la iglesia
 no a rezar ni a arrodillarse,
 ni a escuchar al padre cura,
 sino a ver su dulce amante (Zenea 1936: 113).

Un segundo aspecto a tener en cuenta con relación al reglamento es la condición de sociedad, que queda explícita en dicho documento. Esto ad-

⁵ AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20.

quiere significado si se tiene en cuenta la implicación que traía consigo el carácter asociativo. Un factor que, sin duda alguna, marcaba una distancia con respecto a la capilla de música de la Catedral de La Habana, especialmente porque la elección de los músicos se realizaba a partir del filtro del maestro de capilla, los jueces sinodales elegidos para los exámenes de oposición y por el cabildo eclesiástico. En este sentido, la sociedad resultaba más democrática y las decisiones se realizaban por votación de los socios, tal como queda expresado en el artículo 8: “Los anteriores artículos podrán ser variados o modificados en junta de los profesores a propuesta del señor Maestro, si este [hallase] conveniente al mayor esplendor del objeto y necesidades de la Capilla, procediéndose en su caso por mayoría de [votos]”.⁶ Esto, a su vez, le daba mayor libertad al maestro de capilla de proponer y elegir los miembros de la capilla de música sin estar por medio el cabildo.

Otro elemento que vale la pena destacar en el artículo primero del reglamento es que la labor de la agrupación no se limitó solo a la parroquia del Monserrate. De modo que participaría en las celebraciones de todas aquellas instituciones religiosas que solicitasen su servicio como, por ejemplo, misas, oficios de difuntos, salves y celebraciones similares. Esta característica también distingue la capilla del Monserrate de la capilla de música catedralicia, ya que no solo se limitaba a un espacio, sino que podía vincularse con otras iglesias. No obstante, y como queda establecido en el artículo quinto del reglamento, la capilla de música estaba en la obligación de realizar todos los años “una fiesta gratis a la Virgen del Monserrate en la Yglesia parroquial de este nombre por ser la patrona titular de ambas; la que tendrá lugar en el domingo que caiga entre la novena que se hace para la fiesta principal de dicha imagen”.⁷

Un último aspecto por analizar en este primer artículo, pero no menos trascendente, es la protección con la que contaba la capilla. Acerca de ello el propio Fleix Soláns respondió a la carta de solicitud de Martínez:

Prontos siempre a mirar y aceptar con agrado cuanto pueda proporcionar en los templos de nuestra Diócesis el orden y decoro debidos, así como la gravedad y

⁶ AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20.

⁷ AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20.

magestad que reclama el culto; y considerando [que tanto] el Pbro. D. Francis[co] de Asís Martínez por su carácter sacerdotal como los demás profesores que suscriben el adjunto reglamento coadjugarán [*sic*] con su religiosidad y esplendor que deseamos corresponde al culto que se rinde al Ser Supremo Dios y Señor Nuestro [...] aprobando como aprobamos, por lo que nuestras autoridades corresponde, la capilla de música que bajo su dirección desea establecer según el enunciado reglamento y a la cual procuraremos favorecer en cuanto esté en nuestro arbitrio y atribuciones.⁸

Este hecho implicó ciertos beneficios para la agrupación que, si bien no se tradujeron directamente en dinero, sí constituyó un plus social que les permitió prestar servicio en otras iglesias de término como, por ejemplo, la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe y Marianao (tabla 4.3). A ello hay que agregar la promoción por parte de algunas publicaciones, entre ellas el *Diario de la Marina* y *La Verdad Católica*, órgano oficial del obispado de La Habana.

El segundo y el cuarto artículos son de los que más datos aportan al presente estudio, puesto que en ellos se describen las plazas que constituyen la capilla, algunos de los nombres de los miembros y las respectivas gratificaciones. De manera complementaria, la revisión de otras fuentes como, por ejemplo, el reglamento de la capilla de música de la catedral de 1853 permite una mejor comprensión de la condición socioeconómica de los músicos.⁹ Ello tiene sentido, como se puede observar en la tabla 4.1, ya que tanto el maestro de capilla como algunos de los músicos coinciden en ambos espacios.

Los datos de la tabla 4.1 muestran la coincidencia que existe entre ambas capillas, dado que son varios los músicos de la capilla del Monserrate que formaron parte de la catedral. En la mayoría de los casos, suele coincidir el rol que ocupan en ambas capillas, ya sea como cantores o instrumentistas, con excepción de Miguel Pittari, que en la catedral ocupa la plaza de fagot o

⁸ AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20, 13 de noviembre de 1861.

⁹ Santiago de Cuba, Biblioteca provincial Elvira Cape, Exp. A. 161, *Nómina del personal, dotación, obligaciones de la capilla de música de la Santa Iglesia Catedral*. La Habana: Imprenta Fraternal, 1853.

Tabla 4.1: Funciones, gratificaciones y miembros de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Fuentes: *Nómina del personal, dotación, obligaciones de la capilla de música de la Santa Iglesia Catedral*. La Habana: Imprenta Fraternal, 1853; “Reglamento o constituciones de la asociación nombrada Capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate”, 13 de noviembre de 1861.

IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL MONSERRATE			CATEDRAL DE LA HABANA	
Miembros	Funciones	Gratificaciones (pesos)	Funciones	Sueldo anual
Francisco de Asís Martínez		8	Maestro de capilla	800
–	Tenor 1º	6	–	–
–	Tenor 2º	6	–	–
Alejandro Lorenzana	Bajo	6	Bajo	297
Elías Alfaro	Violín principal	6	Violín 2º (1857-1864) Violín 1º (1864-¿?)	177 213
–	Violín 1º	4	–	–
Enrique Ramos	Violín 2º	3	Violín 3º (1863-¿?) Violín 2º (1857-1864)	153 177
Mariano Cuero	Viola o violín 2º	violín segundo: 4; viola: 3	–	–
Venancio Quevedo	Flauta	4	–	–
Clemente Luquin	Clarinete 1º	4	–	–
Joaquín Rojas	Clarinete 2º	3	Clarinete 1º (1853-1862)	177
José Tabela	Trompa 1º	4	Trompa 1º (1863-1869)	153
Joaquín Pardo	Trompa 2º	3	Trompa 1º (1869-1870)	153
Miguel Pittari	Trombón o bombardino	4	Fagot o figle (1859)	288
José Sierra	Violoncello o contrabajo	4	Contrabajo	189
Bernardo Hopf	Contrabajo	4	–	–

figle y en Monserrate de trombón o bombardino. De igual forma, también se muestra en determinados casos un cambio con respecto a la posición de los músicos en cuanto al atril que ocupan (primero o segundo). Ejemplo de ello se muestra con Joaquín Rojas y Enrique Ramos.

Si se tiene en cuenta el sueldo anual de los músicos en la capilla, representados en la tabla 4.1, es evidente que estos se veían en la necesidad de recurrir a otros espacios para suplir dichas carencias. Esta pudo ser una de las razones por las cuales, incluyendo al mismo maestro de capilla, mantenían una actividad paralela con la catedral que les proporcionaba una gratificación extra. En este sentido, no fueron pocas las fiestas a las cuales asistió la capilla del Monserate durante toda la década de 1860, generalmente ligadas a dicha parroquia y, puntualmente, a la de Guadalupe y Marianao (tabla 4.3). De esta forma, en cuanto a la participación de la capilla se nota una estabilidad que pudo haber estado dada, precisamente por la posición socioeconómica de la parroquia.

En este punto, cabe destacar que, tras la aplicación del concordato de 1853, se llevó a cabo una reestructuración y jerarquización de las instituciones religiosas ligadas a los territorios de España, lo que implicó que Monserate se concibiera como una iglesia de término. Esto significó un ascenso socioeconómico de la institución por su localización geográfica cercana al centro urbano. Las recurrentes fiestas en dicha iglesia, anunciadas y reseñadas en los distintos diarios locales de la época, permiten corroborar su importancia en el ámbito cultural habanero. Algunas de estas celebraciones, costeadas por el cuerpo de bomberos de La Habana¹⁰ y otras por la archicofradía dedicada a Nuestra Señora de los Desamparados, patrona de los bomberos, establecida en la parroquia del Monserate.

Entre los aspectos más significativos que sobresalen en la tabla 4.1 destacan las gratificaciones de los músicos. La información mostrada refleja también una jerarquización para nada alejada de las prácticas habituales en el ámbito de las capillas musicales, en la cual los cantores tenían un ingreso superior a los instrumentistas, con excepción de Elías Alfaro, violín principal. Si a ello se le agrega que los segundos atriles cobraban menos que los primeros, es evidente que el sueldo no era equitativo, sino que estaba en dependencia de los roles y funciones que se ocupaban en la capilla. En tal sentido, y retomando el hecho de que Martínez ejerció como maestro de capilla, tanto en la catedral como en Monserate, resulta pertinente establecer un análisis comparativo del formato vocal-instrumental de ambas agrupacio-

¹⁰ *Diario de la Marina*, n.º 271, 15 de noviembre de 1864: 21; n.º 22, 1 de febrero de 1868: 25; n.º 263, 2 de noviembre de 1882: 43.

nes con el objetivo de delimitar cuál pudo ser la referencia más cercana en la formación de la capilla del Monserrate (tabla 4.2). Ello daría algunas pistas de los criterios de selección vocal-instrumental, así como de los músicos por él nombrado para las distintas plazas.

Tabla 4.2: Plantilla de músicos de las capillas de música de la Catedral de La Habana y Nuestra Señora del Monserrate. Fuentes: *Nómina del personal, dotación, obligaciones de la capilla de música de la Santa Iglesia Catedral. La Habana: Imprenta Fraternal, 1853*; “Reglamento o constituciones de la asociación nombrada Capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate”, 13 de noviembre de 1861.

CATEDRAL (1853-1869)	MONSERRATE
Maestro de capilla	Maestro de capilla
Tiple primero	–
Tiple segundo	–
Tiple tercero	–
Tiple cuarto	–
Contralto primero	–
Contralto segundo	–
Tenor primero	Tenor primero
Tenor segundo	Tenor segundo
Bajo primero	Bajo
Bajo segundo	–
Violín primero	Violín principal
Violín segundo	Violín primero
Violín tercero	Violín segundo
Violín cuarto	Viola o violín segundo
Clarinete y/o flauta primera	Flauta
Clarinete y/o flauta segunda	Primer clarinete
	Segundo clarinete
Fagot primero	–
Fagot segundo	–
Trompa primera	Primer trompa
Trompa segunda	Segundo trompa
–	Trombón o bombardino
Violoncelo	Violoncelo o contrabajo
Contrabajo	Contrabajo

Como se observa en la tabla 4.2, la plantilla instrumental es bastante estable en ambas capillas, con la diferencia del fagot que Martínez no incorpora a Monserrate y, por el contrario, inserta el trombón, que no está incluido en la catedral. No obstante, aunque no figura en el listado del reglamento de la capilla catedralicia, todo parece indicar que, al menos para las fiestas más importantes, se contrataba algún trombonista para reforzar la orquesta. Esto se deduce a partir de algunas partituras que se conservan en la iglesia de la Merced de los maestros de capilla de la catedral habanera Francisco de Asís Martínez y Lechón (*fl.* 1862-1876) y Juan Luna (*fl.* 1876-1884) (Escudero 1998: 115-116).

Ahora bien, la diferencia notable se evidencia, sobre todo, en las voces, que en la catedral, además de los tenores y bajos, también formaban parte los contraltos y los tiples. En este sentido, resulta lógico que estos últimos solo se establecieran en la catedral, teniendo en cuenta que contaba con los recursos necesarios para mantener y formar a los niños de coro. Esto se mantuvo, al menos, hasta 1868 que comenzó la Guerra de Independencia en la isla y, por motivos económicos, hubo una reestructuración en la capilla catedralicia que contemplaba la disminución de las plazas de tiples.¹¹ A esto se suma el proyecto inacabado del obispo Jacinto María Martínez y Sáez sobre la formación de un colegio de niños de coro con el objetivo de proveer a la catedral.¹² No obstante, y aunque no figure en la documentación consultada, cabría preguntarse si Martínez, gozando del privilegio de ser maestro de capilla de ambas instituciones, empleó para fiestas puntuales en Monserrate, además de los músicos antes mencionados, otros miembros de la capilla catedralicia, entre ellos los seises.

Por otra parte, el hecho de prescindir de los contraltos podría deberse a una cuestión estético-estilística de la época, por elección del director o, por el contrario, la ausencia de personal que asumiera dicho rol. Las hipótesis anteriores podrían complementarse si se tiene en cuenta que no son pocas las composiciones que, desde finales del siglo XVIII, están concebidas para

¹¹ ACH, Carpeta 4, 18 de enero de 1869.

¹² AHAH, Expedientes del Cabildo de la Catedral de La Habana, Leg. 8, Exp. 4, “Reglamento para el colegio de niños de coro establecido por el Excmo. e Ilmo. Don Jacinto María Martínez y Sáez Obispo de La Habana, en el colegio seminario”, 29 de enero de 1869.

tres voces (dos tenores y bajo). Una cuestión que se siguió practicando durante todo el siglo XIX, especialmente por compositores peninsulares que se convirtieron en el referente más inmediato de los cultores locales en el ámbito religioso. Sin embargo, este no parece haber sido el único motivo para prescindir de algunas de las voces en la plantilla de la capilla del Monserrate. Tal y como se evidencia en las continuas correspondencias de Martínez al cabildo durante su periodo de magisterio, su criterio sobre los contraltos no era el mejor. Esto se puede confirmar en su reforma de la capilla catedralicia, en 1868, aprobada en 1872: “Con respecto a las voces, debo manifestar como ya lo hice en otra ocasión, fecha 30 de julio de 1865, que los tenores son buenos; los bajos regulares; el primer contralto tiene una voz de mala calidad, el segundo es nulo por carecer de ella, y los tiples ídem por falta de suficiencia: Naturalmente aquí es donde ha de tener lugar la principal reforma”.¹³ Por tanto, esta pudo haber sido una de las razones por las cuales, con excepción del bajo (Alejandro Lorenzana), el resto de las voces no están cubiertas en la capilla del Monserrate, ya fuese porque Martínez no estaba completamente de acuerdo con su desempeño o, por el contrario, fuesen los propios músicos los que no aceptaran las condiciones contractuales de asociación.

El final del artículo segundo, junto con el tercero y el sexto, abordan el tema de la asistencia, obligación de los músicos y estrategias a seguir en caso de suplencia. En lo que respecta al primero de ellos quedaba explícito que los miembros de la capilla del Monserrate estaban obligados a asistir a todas las funciones establecidas. Así, quedaba prohibido realizar funciones que entorpecieran dicha labor, con excepción de aquellos compromisos adquiridos antes de la formación de la capilla de música y que constituyeran el ingreso oficial de los músicos. Si este fuese el caso, el músico debía presentar con antelación una propuesta de suplente al maestro de capilla para su aprobación. El artículo tercero es una continuación del anterior, en el que se disponía que en ausencia de músicos en la capilla se establecería como estrategia “alternar las primeras partes con las segundas de su clase a fin de que todos puedan disfrutar de igual beneficio”.¹⁴ De igual forma,

¹³ ACH, Carpeta 4, 18 de enero de 1869.

¹⁴ AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20.

el artículo sexto obligaba a todos los socios a asistir a los ensayos por la ejecución de alguna nueva obra u otras razones que propusiera el director de orquesta.

2. ACTIVIDAD MUSICAL DE LA CAPILLA DESDE LA PRENSA

En 1862, *La Verdad Católica* daba a conocer al público habanero la existencia de una nueva capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate, bajo la dirección de Francisco de Asís Martínez y Lechón, tal y como queda reflejado en la siguiente noticia:

Capilla de música de Ntra. Señora del Monserrate. Bajo este título el apreciable e inteligente Pbro. D. Francisco de Asís Martínez [...] ha establecido últimamente una capilla de música en la que figuran los más notables y acreditados profesores de esta ciudad y la cual cuenta con obras de los más distinguidos y populares maestros, así nacionales como extranjeros, para satisfacer las exigencias de las personas interesadas en la mayor solemnidad de las funciones religiosas que se le encarguen, ya en la ciudad, ya en el campo. [...] La capilla servirá al público en los compromisos que contraiga con sujeción a una módica é invariable tarifa según la solemnidad de las fiestas [...] Recomendamos a los Sres curas párrocos, capellanes y mayordomos &c. la bien montada capilla de música de que hablamos, y que ya ha empezado a dar pruebas de su buena organización en la novena del Monserrate, y las dará hoy en la fiesta bajo la acertada dirección de su entendido fundador. —Las personas que quieran adquirir sus datos pueden recurrir a la casa del expresado sacerdote, en la calle de la Amistad n. 62. Aplaudimos su pensamiento deseándole toda la duración y prosperidad que merece su laudable objeto.¹⁵

El 25 de julio de 1862, el *Diario de la Marina* también replicaba dicha noticia en la sección “Crónicas”, siendo durante los años activos de la capilla el mayor portavoz de su actividad en el ámbito religioso habanero. La cita anterior corrobora y resume los aspectos más importantes planteados desde un inicio en el proyecto de la capilla: 1) deja claro la favorable

¹⁵ *La Verdad Católica*. La Habana: Imprenta del tiempo, 1862, tomo IX: 420.

posición del obispo ante la creación de la asociación; 2) los criterios de selección de los músicos que la componen; y 3) su disposición para asistir a todas aquellas fiestas que la contratasen, haciendo hincapié en la tarifa estable e inamovible de su servicio. Además, en la noticia se brindan otros datos como, por ejemplo, la localización exacta del director de la orquesta, a donde el lector podía dirigirse en caso de querer contratar sus servicios. En lo que concierne al repertorio que interpretaba la capilla del Monserrate es evidente el propósito del director por conformar un corpus musical constituido por compositores locales y foráneos para “satisfacer los gustos de las personas interesadas en la mayor solemnidad de las funciones religiosas”.¹⁶ En este punto, el propósito fundamental es dilucidar si el repertorio de la asociación se supedita a los preceptos de las reformas de la música religiosa que se estaban llevando a cabo en Europa en este periodo o, por el contrario, a las exigencias y gustos de quien contrata los servicios de la capilla.

Para entender el contexto al que responde la asociación musical de Nuestra Señora del Monserrate es necesario repasar algunos hechos puntuales coincidentes con el periodo de episcopado de Francisco Fleix Soláns. En primer lugar, se observa una tendencia hacia la reforma de la música religiosa en la diócesis de La Habana que tiene su origen en el movimiento reformista que está aconteciendo en Europa y que se extiende también a algunos países de América como Chile y Colombia (Cabrera Silva 2016, Vera 2020 y Bermúdez 2020). El objetivo, como sucede con las reformas anteriores, es defender la renovación de la música sacra despojándola de los influjos seculares ligados principalmente a la ópera y, en el contexto local, también a las orquestas de baile. A ello se le adiciona el impacto que tuvo el congreso religioso celebrado en Malinas en 1863 y 1864, sobre el cual se publicó en *La Verdad Católica* un artículo titulado “La música sagrada”.¹⁷

Los hechos anteriores convergen con las reformas que están sucediendo en España con exponentes como Hilarión Eslava. Entre sus publicaciones

¹⁶ *La Verdad Católica*. La Habana: Imprenta del tiempo, 1862, tomo IX: 420.

¹⁷ “La música sagrada”, *La Verdad Católica*. La Habana: Imprenta del tiempo, 1863-1864, tomo XII: 398-402.

más significativas sobresalen su antología *Lira Sacro Hispana*, publicada entre 1852 y 1860. Esta obra, sin lugar a dudas, influyó en la vida musical catedralicia habanera durante el magisterio de Francisco de Asís Martínez y Lechón. Esto adquiere sentido, si se tiene en cuenta que, en 1868, en su propuesta de reforma de la capilla, parafrasea algunas de las ideas de Eslava, incorporadas en su “Breve memoria histórica de la música religiosa en España”, publicada en el décimo tomo de dicha antología. En concreto, Martínez utiliza la frase “oboes que remplazaron a las chillonas chirimías y empezaron a usarse las trompas”¹⁸ como paráfrasis de la expresión de Eslava sobre “reemplazar los oboes a las chillonas chirimías; y habían empezado también a usarse las trompas” (Eslava 1860: 38) para referirse a las transformaciones de los instrumentos en la orquesta del siglo XVIII. Igualmente se observa en la frase “ya sea por la influencia de autores extranjeros o por los progresos de la ópera italiana, o más bien por las naturales tendencias del arte que caminaba rápidamente hacia la belleza de la melodía expresiva”,¹⁹ en la cual introduce elementos puntuales al siguiente enunciado de Eslava: “Sea por la influencia de las obras religiosas de autores extranjeros o por las naturales tendencias del arte que caminaba rápidamente hacia la belleza de la melodía expresiva” (Eslava 1860: 36).

Este breve panorama nos da la medida de lo que estaba ocurriendo en la Catedral de La Habana durante el magisterio de Martínez. Ahora bien, ¿sucedió lo mismo en el resto de las iglesias de la diócesis habanera y, por ende, en las agrupaciones musicales relacionadas con estas? En otras palabras, ¿Martínez mantiene esos preceptos reformistas en ambas capillas de música? Para ello, y dado que no se han conservado obras, es imprescindible recurrir a otras fuentes que brinden información al respecto. De manera que las publicaciones periódicas ejercen un papel fundamental, puesto que a partir de los datos brindados se ha podido reconstruir parte del repertorio interpretado por la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate (tabla 4.3).

Las noticias sobre la actividad de la capilla del Monserrate quedan registradas desde 1862 hasta 1870, especialmente en el *Diario de la Marina*, con

¹⁸ ACH, Carpeta 4, 18 de enero de 1869.

¹⁹ ACH, Carpeta 4, 18 de enero de 1869.

Tabla 4.3: Participación de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate en las instituciones religiosas de La Habana (1862-1870).

Fuentes: *Diario de la Marina* y *La Verdad Católica* (1862-1870).

FECHA DE PUBLICACIÓN	PERIÓDICO	COMPOSITOR	OBRA	ESPACIO	DÍA/HORA	CELEBRACIÓN
10-09-1862	<i>Diario de la Marina</i>	Francisco de Asís Martínez y Lechón	Gozo, salve y letanía	Iglesia del Monserrate	En la noche	Novena a Ntra. Sra. del Monserrate
		Francisco Andreví	Gran salve			
		Bernardo Calvo y Puig	Misa			
30-11-1862	<i>Diario de la Marina</i>	–	–	Marianao	–	Grande pastor de las Indias y el Japón, Francisco Javier
01-02-1863	<i>Diario de la Marina. Noticias Religiosas</i>	Francisco Andreví	Misa	Iglesia del Monserrate	En la noche	Ntra. Sra. del Monserrate
		Francisco de Asís Martínez y Lechón	Salve y gozo			
10-06-1863	<i>Diario de la Marina. Noticias Religiosas</i>	¿? Pons	Letanía	Iglesia del Monserrate	A las 6 de la tarde	Sagrado Corazón de Jesús
		Francisco Andreví	Salve			
12-09-1863	<i>Diario de la Marina. Crónica</i>	Juan Luna	Misa	Iglesia del Monserrate	–	Ntra. Sra. de los Dolores
04-12-1863	<i>Diario de la Marina. Crónica</i>	–	–	Iglesia del Monserrate	Vísperas	Ntra. Sra. del Monserrate
1863-1864 (ya había sido ejecutado el Viernes de Dolores)	<i>La Verdad Católica</i>	Juan Luna	Misa de arpa	–	–	Ntra. Sra. de los Desamparados
01-06-1864	<i>Diario de la Marina. Noticias Religiosas</i>	Hilarión Eslava	Letanía	Iglesia del Monserrate	Al oscurecer	Santísimo Sacramento

		Francisco Andreví	Salve			
20-03-1864	<i>Diario de la Marina. Crónica</i>	–	–	Iglesia del Monserrate	–	Las Tres Horas
05-06-1864	<i>Diario de la Marina. Crónica</i>	Urbano Aspa	Misa	Iglesia del Monserrate	–	Sagrado Corazón de Jesús
31-01-1865	<i>Diario de la Marina. Noticias Religiosas</i>	–	–	Ntra. Sra. de Guadalupe	8 de la mañana	Candelaria
25-08-1865	<i>Diario de la Marina. Crónica</i>	–	–	Iglesia del Monserrate	8 de la mañana	Niño de Atocha
30-05-1866	<i>Diario de la Marina. Noticias Religiosas</i>	Urbano Aspa	Misa del Santísimo Sacramento	Iglesia del Monserrate	A las 9 de la tarde	Novena al Sagrado Corazón de Jesús
01-04-1867	<i>Diario de la Marina. Noticias Religiosas</i>	–	–	Ntra. Sra. de Guadalupe	Todas las tardes	Novena a la Santísima Virgen de los Dolores
28-07-1867	<i>Diario de la Marina. Noticias Religiosas</i>	Francisco de Asís Martínez y Lechón	Himno al Sagrado Corazón de Jesús	Iglesia del Monserrate	6 y media de la tarde	–
10-06-1868	<i>Diario de la Marina. Crónica</i>	Francisco de Asís Martínez y Lechón	Himno al Sagrado Corazón de Jesús	Iglesia del Monserrate	6 y media de la tarde	Novena del Sagrado Corazón de Jesús
24-06-1870	<i>Diario de la Marina. Noticias Religiosas</i>	¿? Machi	Gran misa	Iglesia del Monserrate	9 de la mañana	Sagrado Corazón de Jesús

una puntual alusión en *La Verdad Católica*. Como puede observarse en la tabla 4.3, son varios los factores que pueden analizarse de los datos extraídos, dígame compositores, obras, géneros, instituciones religiosas vinculadas con la orquesta, fiestas del calendario litúrgico y, en algunas ocasiones, el horario de la celebración. Entre los compositores que se mencionan en el *Diario de la Marina* destaca el hecho de que, a excepción de Machi que es de origen italiano radicado en La Habana (Ramírez 1891: 117), el resto son de origen peninsular, algunos de ellos con una reconocida labor en el ámbito religioso en el siglo XIX español,

tales como Francisco Andreví, Hilarión Eslava, Urbano Aspa y Bernardo Calvo y Puig. Como autores locales, sobresalen el propio Martínez y Juan Luna.

Por otro lado, no ha sido posible la identificación de todas las obras, ya que son escasos los datos que se proporcionan en la prensa histórica, en su mayoría limitándose al género o función litúrgica, ya sean misas, letanías, gozos, salves e himnos. De este modo, resulta casi imposible identificar con exactitud de qué composición se trata. No obstante, los nombres antes señalados son un indicio de los criterios de selección de Martínez, teniendo como referente inmediato los compositores españoles contemporáneos con él. Es muy probable que estas obras ya fuesen conocidas por Martínez con anterioridad pues, como señala en la carta remitida al obispo, había ejercido como maestro de capilla en la Catedral de Badajoz, en 1856. Además de ello, en el inventario de papeles de música de la Catedral de La Habana, realizado por él en 1872, deja por sentado una donación a dicha institución de un total de veinticinco composiciones. Entre los autores destacan Andreví, Aspa, Eslava, Doyagüe, Barbieri y Manzano, por citar algunos (Pearce Pérez 2020: 646).

En esta misma línea, cabría preguntarse si Martínez utiliza el mismo repertorio en ambas capillas. Aunque por falta de documentación resulta difícil sostener esta tesis, es muy probable que sucediera en determinados casos. Esto se puede inferir a partir del listado de composiciones donadas por él a la catedral habanera. Entre los títulos se menciona una *Misa al Santísimo Sacramento* de Urbano Aspa (Pearce Pérez 2020: 647), coincidiendo la misma obra en la reseña del 30 de mayo de 1866, en el *Diario de la Marina*, interpretada por la capilla del Monserrate para la Novena al Sagrado Corazón de Jesús, en la parroquia de dicha advocación.

Si bien el resto de las obras no han sido identificadas, lo cierto es que sí se han podido localizar dichos autores en el contexto religioso habanero, ya sea en la catedral o como parte del repertorio de las orquestas religiosas. Esto indica que dichos compositores eran conocidos por el público. Esto, a su vez, coincide con la postura del maestro de capilla en cuanto a seleccionar obras de “los más distinguidos y populares maestros, así nacionales como extranjeros, para satisfacer las exigencias de las personas interesadas en la mayor solemnidad de las funciones religiosas que se le encarguen”.²⁰ De este modo,

²⁰ *La Verdad Católica*. La Habana: Imprenta del tiempo, 1862, tomo IX: 420.

Martínez parece seguir los preceptos reformistas en la capilla catedralicia; sin embargo, en lo que respecta a la capilla del Monserrate, pudo ser más flexible, pues como él mismo indica dependía de las peticiones del público y, sobre todo, del benefactor que contratara el servicio.

Siguiendo el hilo anterior, cabe la posibilidad de que algunas de las obras que Martínez compuso para la catedral también las interpretara en la capilla del Monserrate. Si se compara el formato vocal-instrumental de las obras conservadas (Escudero 1998: 115-116) con la estructura de ambas capillas es evidente que podían ser adaptadas para ambas. No obstante, también es probable que el compositor creara obras para cada una de estas instituciones. Al comparar las obras del maestro de capilla descritas en el inventario de papeles de música de la Catedral de La Habana y las referidas en el *Diario de la Marina* se pueden observar algunas discrepancias. Un ejemplo de ello sucede con el *Himno al Sagrado Corazón de Jesús* interpretado por la capilla del Monserrate dos años consecutivos (1867 y 1868) para la novena dedicada a dicha advocación. Lo mismo ocurre con los “gozos, salves y letanías” interpretados en 1862 y 1863 (tabla 4.3), ninguno de los cuales se menciona entre las composiciones del maestro de capilla para la catedral habanera. Ya fuese porque eran de su pertenencia o compuestas exclusivamente para Monserrate, todo indica que el criterio de selección e interpretación de las obras variaba según la institución, el contexto y su función litúrgica.

Lo anterior permite entrever una cuestión interesante en la dinámica socio-musical religiosa de La Habana, en la cual Martínez ocupa un lugar privilegiado. Dicho de otra forma, es notorio que los intentos reformistas se llevaron a cabo en la catedral, pero no parecen haber repercutido de la misma manera en el resto de las instituciones. Esto ni siquiera sucedió con el propio Martínez pues, como se dijo anteriormente, la contratación de la capilla del Monserrate dependía de otros factores externos. Por esta razón debía existir un equilibrio entre las ordenanzas del cabildo, los intereses del director y las exigencias del que contrataba la orquesta. En Martínez, la manera más consecuente de seguir el legado reformista fue reproduciendo el canon establecido en la península a través de los exponentes y las obras más representativas de la música religiosa española del siglo XIX.

3. LA IGLESIA, EL TEATRO Y OTROS ESPACIOS: LOS MÚSICOS Y SUS REDES

Una última cuestión por abordar en lo que respecta a la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate es identificar y reconstruir las relaciones y conexiones que se establecen entre los miembros de la agrupación y otros espacios socio-musicales en los cuales se desarrollan. Del total de los músicos descritos en el reglamento (tabla 4.1) se han podido identificar catorce de ellos vinculados, especialmente, con la capilla catedralicia y el Teatro Tacón. Otros espacios con los cuales se relacionan los músicos son las sociedades culturales y musicales, el conservatorio, así como con el ámbito religioso, desempeñando las funciones de cantores u organistas (figura 4.1).

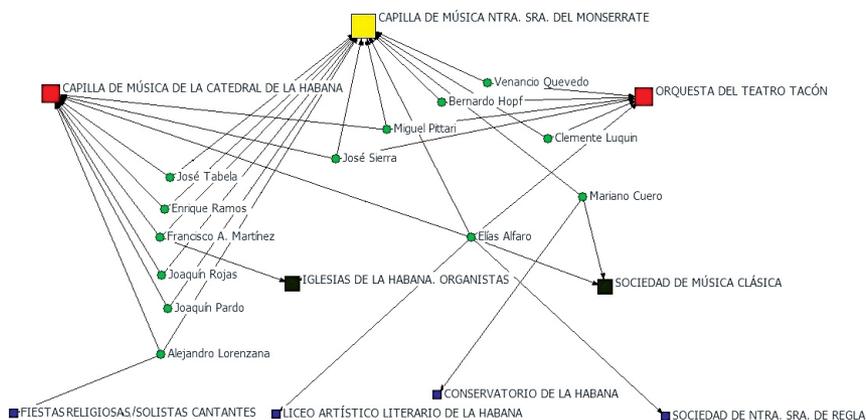


Figura 4.1: Redes de los miembros de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate. Fuente: Elaboración propia (*software UNICET 6.0*).

Como es de suponer, no es un hecho casual el alto nivel de interrelación entre la asociación capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate y la Catedral de La Habana, teniendo en cuenta que contó con la aprobación y las prerrogativas del obispo. En la red establecida en la figura 4.1 se han identificado diez músicos vinculados con ambas instituciones, entre ellos Enrique Ramos, José Tabela, Joaquín Rojas, Joaquín Pardo, Miguel Pittari, Elías Alfaro, José Sierra y Alejandro Lorenzana.

El segundo grupo más representativo en las redes de la capilla de música del Monserrate está conectado con la orquesta del Teatro Tacón, con seis músicos. De ellos, tres mantuvieron una estrecha relación con las tres instituciones (la catedral, Monserrate y el Tacón): Elías Alfaro, que ejerció como violín principal en Monserrate; José Pittari, como trombón o bombardino; y José Sierra, como violoncelo o contrabajo. Según los datos localizados, el resto de los integrantes están ligados exclusivamente a la orquesta del Tacón, tal es el caso de Venancio Quevedo, que ejerció de flautista en Monserrate; Bernardo Hopf, en la plaza de contrabajo; y Clemente Luquin, como primer clarinete. El hecho de que Martínez los incluyera en la lista de integrantes de la asociación indica que eran conocidos para él.

Para entender la trascendencia del Teatro Tacón como fuente primordial de trabajo para los músicos de la capilla catedralicia es necesario ubicarlo en contexto, puesto que constituyó el mayor receptor de compañías de ópera de la capital que llegaban desde Europa. Fue considerado por algunos intelectuales de la época, como Jacobo de la Pezuela Lobo (Cádiz, 1811-La Habana, 1882) y la célebre Condesa de Merlín (María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, La Habana, 1789-París, 1852), como uno de los teatros más importantes de América, comparado incluso con los de París o Londres (De la Pezuela Lobo 1842: 602). De acuerdo con Carpentier, hubo una predilección de la burguesía criolla por la ópera italiana y de compositores como Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi, que constituyeron el repertorio constante de las temporadas anuales en los teatros, así como en los programas de conciertos de aficionados en las sociedades artísticas habaneras (Carpentier 2012: 163).

La escasa información encontrada de los miembros que conforman la red de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate corresponde puntualmente a las referencias de Serafín Ramírez. La falta de documentación no ha permitido corroborar estos datos. No obstante, teniendo en cuenta que estos músicos conviven con Ramírez en el mismo espacio, podría considerarse como una fuente testimonial, la cual aporta un primer acercamiento para conocer algo de estos personajes. Acerca de Quevedo, se indica que era de origen canario y que ejerció como profesor de flauta en el Tacón “durante largos años” (Ramírez 1891: 157). A Hopf lo describe como alemán, integrante de la “compañía de Praga” (Ramírez 1891: 101), que llegó a

la capital en 1839. Con respecto a Luquin, solo se ha localizado su nombre en una *particella* autógrafa de primer clarinete, con fecha del 13 de julio de 1877, perteneciente al catálogo de los fondos del Teatro Tacón (Díaz 1999: 101). Aunque este dato resulta insuficiente para demostrar la vinculación del músico con la orquesta del Tacón, puede ser un indicio de que, en algún momento, pudo pertenecer o estar relacionado con esta institución.

De la red de la capilla del Monserrate, el músico con mayores conexiones con otros espacios socio-musicales es Elías Alfaro. Ocupó la plaza de tercer violín en la catedral antes de 1853, en 1857 pasó a segundo y en 1864 ascendió a primero. Del mismo modo, ejerció como violín principal de la asociación capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate. En opinión de Serafín Ramírez, Alfaro fue socio del Liceo Artístico Literario de La Habana y, además, director de la orquesta del Teatro Tacón (Ramírez 1891: 11). En 1866, ejerció de director de la orquesta de la Sociedad de Declamación, Filarmonía y Baile de Nuestra Señora de Regla, donde se admitía a “toda persona blanca y de buena educación” (*Constitución general* 1858).

Por su parte, el músico con el menor número de conexiones es Mariano Cuero, que se desempeñaba como segundo violín. Esto se deduce porque no se vincula directamente con la catedral, ni con la orquesta del Teatro Tacón. No obstante, sí coincide con algunos músicos de la capilla de la Catedral de La Habana en otros espacios de sociabilidad, ajenos al ámbito musical religioso. Tal y como sucede, en la década de 1880, con Anselmo López en la Sociedad de Música Clásica. En 1885 figura como uno de los socios fundadores del Conservatorio de La Habana junto a Juan Luna, Anselmo López y Narciso Téllez. Según Serafín Ramírez, Cuero fue un compositor de origen peninsular que gozó de “una grande y merecida reputación” (Ramírez 1891: 62).

De esta forma, las redes unipersonales de cada uno de los miembros de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate con otros espacios socio-musicales de la ciudad permiten entender la dinámica de los músicos y la música de una forma más flexible, movable y heterogénea. En este sentido, si bien el núcleo fundamental es la capilla del Monserrate, existen otros centros referenciales de igual importancia: la capilla catedralicia y el Teatro Tacón. Aunque a simple vista pudieran parecer antagónicos en cuanto a contextos (religioso y secular), lo cierto es que, en la práctica, eran espacios en los que la

continua actividad cultural, así como la selectividad, tanto del público como de los intérpretes, los convertían en instituciones de alta demanda, pero al mismo tiempo elitistas, pues no todos los músicos tenían la oportunidad de acceder a ellas. Todo lo anterior demuestra los distintos mecanismos de adaptación que asumen los músicos para lograr insertarse en un medio socio-cultural tan complicado como puede ser La Habana a mediados de siglo XIX.

RECAPITULACIÓN

El presente trabajo ha develado la existencia de una capilla de música ligada a una iglesia con características socioeconómicas diferentes a las capillas catedralicias. Esto permite ampliar los estudios relacionados con el tema de la música religiosa en la segunda mitad del siglo XIX, abriéndose a otras cuestiones de igual importancia como, por ejemplo, cuánto influye la sociabilidad en la formación de estas agrupaciones musicales religiosas. Así, aunque en la actualidad la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate es el único ejemplo encontrado de una sociedad musical exclusivamente de carácter religioso en La Habana, a mediados de la centuria, no significa que fuese la única, sino simplemente un nuevo camino a partir del cual seguir ahondando.

BIBLIOGRAFÍA

- BERMÚDEZ, Egberto (2020): "Church Music in Colombia, 1550-1950. Performance and Education", en Carlos Alberto Moreira Azevedo y Richard Rouse (eds.), *Chiesa, Musica e Interpreti*. Canterano: Aracne, pp. 207-281.
- CABRERA SILVA, Valeska Paz (2016): *La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca. <https://gedos.usal.es/handle/10366/128565> [Consultado 06/07/2022].
- CARPENTIER, Alejo (2012): *La música en Cuba. Temas de la lira y el bongó*. La Habana: Museo de la Música.
- Constitución general* (1858): *Constitución general de la Sociedad de Declamación y Filarmonía Nuestra Señora de Regla*. La Habana: Librería e Imprenta El Iris.
- DE LA PEZUELA LOBO, Jacobo (1842): *Ensayo histórico de la isla de Cuba*. New York: Imprenta Española de R. Rafael.

- DE LA TORRE, José María (1857): *Lo que fuimos y lo que somos o La Habana antigua*. La Habana: Spencer y compañía.
- DÍAZ, Yoanna (1999): *Catálogo de los Fondos Musicales del Teatro Tacón de La Habana. Partituras y libretos*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.
- ESCUADERO, Miriam (1998): *El archivo de música de la iglesia de La Merced. Estudio y catálogo*. La Habana: Casa de las Américas.
- ESLAVA, Hilarión (1860): “Breve memoria histórica de la música religiosa en España”, en *Lira Sacro-Hispana: gran colección de música religiosa*, vol. 10. Madrid: M. Martín Salazar, pp. 1-41.
- La Verdad Católica* (1862-1864): *La Verdad Católica*. La Habana: Imprenta del Tiempo, tomo IX (1862) y tomo XII (1863-1864).
- PEARCE PÉREZ, Margarita del Carmen (2020): “Continuidad y cambio en los inventarios musicales de la Catedral de La Habana (1803-1893)”, en *Revista de Musicología*, 43/2: pp. 629-660.
- (2021): “Redes y espacios de sociabilidad desde la capilla de música de la Catedral de La Habana (1853-1884)”, en *Resonancias*, 25/48: pp. 13-39.
- RAMÍREZ, Serafín (1891): *La Habana artística. Apuntes históricos*. La Habana: Imprenta del E. M. de la Capitanía General.
- VERA, Alejandro (2020): *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial*. La Habana: Casa de las Américas.
- ZENEA, Juan Clemente (1936): “Las misas del Monserrate”, en *Cuadernos de cultura. Tercera parte. Poesías*. La Habana: Dirección de Cultura, pp. 113-116.