

COMPOSITORES MEXICANOS Y CUBANOS EN NUEVA YORK, c. 1880-1920

John Koegel

California State University, Fullerton

La música de México, Latinoamérica y la península Ibérica ha tenido una larga y significativa presencia en Estados Unidos, sobre todo, en Nueva York, California, Nuevo México, Texas, el suroeste, Florida y, más recientemente, en otras diásporas latinas como Chicago y los estados centrales. Aunque el gran compositor cubano-estadounidense Aurelio de la Vega lamentó en 1980 que “hacer una revisión completa y precisa de la presencia de los compositores latinoamericanos en Estados Unidos es una tarea casi imposible”,¹ varios investigadores han abordado distintos aspectos de esta rica tradición musical.² A menudo se usa la expre-

Fecha de recepción: 5 de abril de 2005

Fecha de aceptación: 26 de noviembre de 2005

¹ VEGA, “Latin American Composers”, p. 165.

² Véase STEVENSON, “The Latin Tinge”, pp. 73-101; “Spanish Musical Resonance”, pp. 11-53; PEÑA, *The Mexican-American Orquesta y Musica Tejana*; STEIN, “Before the Latin Tinge”, pp. 193-245; ROBERTS, *The Latin Tinge*; LOZA, *Barrio Rhythm*; STURMAN, *Zarzuela*; GLASSER, *My*

sión *Latin Tinge* (“toque latino”) para describir las contribuciones artísticas mexicanas, latinoamericanas y, en menor grado, ibéricas a la vida musical estadounidense. Podría parecer que esta frase alude a algún tipo de presencia musical o cultural unificada visible en los principales centros urbanos de Estados Unidos, como Nueva York, Los Ángeles, San Antonio o Miami, pero en realidad se refiere a un mosaico de tradiciones musicales, algunas coincidentes y relacionadas, otras divergentes en cuanto a origen geográfico, lengua, ubicación actual y estilo musical. En función de su enfoque, los escritores han establecido el origen del “toque latino” en los siglos XVIII, XIX o XX. Sin embargo, esta red o mosaico de tradiciones musicales interconectadas es multifacética y se remonta hasta la vida musical del siglo XVI en la Norteamérica colonial, donde se estableció en 1565 la presencia española definitiva en San Agustín, Florida, ahora parte de Estados Unidos. Esta red sigue existiendo a la fecha, cada vez con más vigor.

Se podría hacer un estudio de las carreras de algunos de muchos e importantes músicos latinoamericanos e ibéricos que estuvieron activos en Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX, como Nino Marcelli en San Diego;³ Santiago Arrillaga,⁴ Manuel Ygnacio Ferrer⁵ y José María Paredes en San Francisco; Miguel Santiago

Music; HOUSEWRIGHT, *A History of Music*; KOEGEL, “Crossing Borders”, pp. 97-125; “*Canciones del país*”, pp. 160-187 y 215-219, y “Preserving the Sounds”, pp. 1-29.

³ STEVENSON, “Nino Marcelli”, pp. 113-123.

⁴ STEVENSON, “Spain's Musical Emissary”, vol. 2, pp. 287-306.

⁵ KOEGEL, “Manuel Y. Ferrer and Miguel S. Arevalo”, pp. 45-66.

Arévalo, Juan Aguilar⁶ y José Perches Enríquez en Los Ángeles; Luis Toribio Romero en Boston;⁷ Jaime Nunó en Buffalo;⁸ Antonio Raffelin en Filadelfia;⁹ Antonio Lopes en Brooklyn;¹⁰ o Teresa Carreño,¹¹ Ana Aguado, María Grever,¹² Juan de Valera,¹³ Pablo Desvernine,¹⁴ José La-

⁶ STEVENSON, "Local Music History", pp. 19-38; Juan Aguilar Collection, Department of Special Collections, Music Library, University of California, Los Angeles; <http://unitproj.library.ucla.edu/music/mlsc/complete.cfm> revisada el 2 de noviembre de 2004.

⁷ KOEGEL, "Manuel Y. Ferrer and Miguel S. Arevalo"; AYARS, *Contributions*, p. 228.

⁸ STEVENSON, "Jaime Nunó", pp. 103-116.

⁹ CARPENTIER, *La música en Cuba*, cap. 9 [*Music in Cuba*, Timothy Brenner, ed., trad. de Alan West-Durán, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001]. En adelante se presentan las referencias tanto de la versión original en español como de la traducción al inglés de esta obra de Carpentier.

¹⁰ Antonio Lopes, nacido en Portugal, publicó *Instruction for the Guitar* y más de 150 obras para mandolina o guitarra sola con distintos grados de dificultad. Fue el padre de Vincent Lopez, un conocido pianista y director de orquesta para baile de Nueva York, quien por alguna razón cambió la escritura de su apellido de la forma portuguesa, Lopes, a la forma española, Lopez (aunque sin tilde). Véase LOPEZ, *Lopez Speaking*.

¹¹ STEVENSON, "Teresa Carreño", pp. 163-179.

¹² RODRÍGUEZ LEE, "María Grever", número completo.

¹³ El maestro de piano neoyorquino Juan de Valera, hijo de un cubano propietario de plantaciones azucareras, se casó con Catherine Coll, una inmigrante irlandesa. Al morir Valera, la viuda y su hijo, Eduardo de Valera, se fueron a Irlanda. Ahí, Catherine cambió el nombre de su hijo a Eamon, la forma gaélica de Eduardo. Eamon de Valera fue el primer presidente de Irlanda y luego su primer ministro. Véase PÉREZ JR., *On Becoming Cuban*, p. 43; este trabajo de Pérez es un estudio profundo de la relación a menudo conflictiva entre Cuba y Estados Unidos. Me complace señalar que en su importante libro incorpora una verdadera discusión sobre asuntos artísticos, incluida la música.

¹⁴ Sobre el compositor y pianista cubano Pablo Desvernine Legrás (1823-1910), maestro de Edward MacDowell, véase RAMÍREZ, *La Habana*

calle,¹⁵ Alejandro Monestel,¹⁶ y Carlos Chávez en Nueva York. Sin embargo, el presente estudio asume intencionalmente un enfoque limitado en cuanto a origen geográfico, ubicación y época. Examinaré patrones tanto comunes como divergentes en la actividad musical de ciertos compositores e intérpretes mexicanos y cubanos que fueron residentes permanentes o temporales de la ciudad de Nueva York desde el último cuarto del siglo XIX hasta aproximadamente 1920. El estudio se centra en Nueva York porque ha sido desde hace mucho tiempo el destino de una multitud de músicos, artistas plásticos y escritores mexicanos, latinoamericanos e ibéricos. Algunos, como los músicos cuyas carreras se revisan detalladamente aquí, se sintieron atraídos por el ritmo vibrante de la vida neoyorquina, por las oportunidades económicas, sociales y musicales que ofrecía la ciudad y por su libertad política. Otros, en cambio, como el poeta español Federico García Lorca (en *El poeta en Nueva York*), lamentaron su frialdad.

Varios músicos cubanos que estuvieron activos en Nueva York entre las décadas de 1860-1890 apoyaron la lucha de independencia de Cuba contra España desde el frente ventajoso de la comunidad neoyorquina de cubanos emigrados,

artística, pp. 75-79; MIKOWSKY, "The Nineteenth-Century Cuban Danza", p. 119; RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ, "Desvernine Legrás, Pablo", vol. 4, pp. 459-460; OROVIO, *Diccionario de la música cubana*, 1992, pp. 144-145, y LAPIQUE BECALI, *Música colonial cubana, passim*.

¹⁵ El español José Lacalle, compositor de la famosa canción popular *Amapola*, fue también director de las actividades relacionadas con grabaciones en español de la disquera Columbia en Nueva York en la década de 1920. Véase MARSH, *Musical Spain*, p. 31.

¹⁶ BROWN, "A Latin American in New York", pp. 124-127.

además de establecer una presencia fuerte en la vida musical de la ciudad. Muchos músicos mexicanos, al igual que sus contrapartes latinoamericanos, visitaban Nueva York de forma intermitente o se establecían por periodos prolongados, práctica que tiene aún más fuerza en la actualidad. Esto ocurrió, sobre todo, a finales del siglo XIX, cuando el crecimiento económico mexicano, resultado de la estabilidad política forzada del porfiriato, hizo posibles las visitas largas de músicos y conjuntos mexicanos a ciudades estadounidenses como Nueva York. La revolución mexicana también envió músicos mexicanos a Estados Unidos en busca de la libertad política y las oportunidades económicas y artísticas que por el momento se les habían acabado en México.

DOS MAESTROS Y COMPOSITORES CUBANOS

Mientras que las carreras de ciertos músicos populares activos en Estados Unidos a partir de la década de 1920, aproximadamente, ya son bastante conocidas, las de sus contrapartes decimonónicas en los ámbitos de la música popular y formal permanecen en la sombra.¹⁷ Para arrojar luz sobre estos músicos anteriores, de formación clásica, destaco aquí la obra de dos individuos: Ignacio Cervantes, considerado el compositor nacional cubano del siglo XIX, y Emilio Agramonte, un pianista, director, maestro y compositor que destacó en Nueva York en su época, pero que ahora es desconocido en Estados Unidos, aunque sí es recordado en Cuba. Ambos músicos estaban conectados tanto con el movimiento de independencia de Cuba como

¹⁷ ROBERTS, *Latin Jazz* y FIGUEROA, *Encyclopedia*.

con lo que ocurría en las principales salas de concierto de Nueva York, y cada uno merece atención especial.

De acuerdo con el eminente escritor cubano e historiador de la música Alejo Carpentier (1904-1980), Ignacio Cervantes Kawanagh (1847-1905)

[...] fue el músico más importante del siglo XIX cubano [...] nadie pudo situarse más alto que él, en lo que se refiere a la solidez del oficio, a un buen gusto innato [distinción en las ideas, elegancia en el estilo, cabal sonido] que se manifiesta, incluso, en sus obras menores.¹⁸

Carpentier también señaló que “ni en su juventud siquiera, fue víctima del amor al virtuosismo que envenenaba su época”.¹⁹ El poeta cubano Manuel Serafín Pichardo Peralta (1865-1936),²⁰ amigo del compositor, le rindió homenaje al compararlo con el autor de *Don Quijote*: “¡Si un Cervantes tuvo España, Cuba tuvo otro Cervantes!”²¹

Cervantes fue alentado a estudiar piano por sus padres y por el pianista virtuoso y compositor estadounidense *creole* Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), quien lo oyó tocar a los siete años durante una gira por Cuba.²² Estudió con el compositor y pianista cubano Nicolás Ruiz Espadero (1832 o 1833-1890), amigo de Gottschalk, quien le enseñó

¹⁸ CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 164 (*Music in Cuba*, p. 204). Véase también MIKOWSKY, “The Nineteenth-Century Cuban Danza and Its Composers” e *Ignacio Cervantes*.

¹⁹ CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 164 (*Music in Cuba*, p. 204).

²⁰ El versátil cubano Manuel Serafín Pichardo Peralta fue abogado, poeta, periodista, diplomático y editor del periódico habanero *El Figaro*.

²¹ MARTÍNEZ, “Órbita y creación de Ignacio Cervantes”, p. 15.

²² RAMÍREZ, *La Habana artística*, pp. 102-107.

la música de los compositores europeos para piano Frédéric Kalkbrenner, Muzio Clementi, Charles Henri Valentin Alkan, Jan Ladislav Dussek y Sigismond Thalberg.²³ Cervantes dejó Cuba en 1865 para estudiar en el conservatorio de París, donde sus principales maestros fueron Antoine-François Marmontel (piano) —maestro de Claude Debussy y Edward MacDowell, entre otros— y Napoléon Alkan (solfeo).²⁴ Durante su estancia en París, Cervantes tocó en público obras como el *Concierto número 5* de Henri Herz, y obtuvo varios premios prestigiosos por piano, armonía y fuga y contrapunto en el conservatorio, además de conocer a muchos músicos influyentes, como Gioacchino Rossini, Charles Gounod y Franz Liszt.²⁵ Durante toda su carrera como ejecutante fue conocido por sus finas interpretaciones de las piezas para piano de Frédéric Chopin. Así como las obras para piano de Chopin fueron influidas por las danzas polacas, Cervantes inyectó en muchas de sus propias composiciones para piano el espíritu de las danzas nacionales de Cuba.

Tras un periodo de estudio en Europa, Cervantes regresó a Cuba en 1870, dos años después del comienzo de la guerra cubana de los Diez años (1868-1878). Se entregó a la vida musical tanto cubana como habanera, que continuaba a pesar de la guerra y que estaba bien desarrollada, como había señalado ya en 1851 el escritor español Nicolás Pimentel:

²³ Un esbozo extenso y evocador de Nicolás Ruiz Espadero aparece en CARPENTIER, *La música en Cuba (Music in Cuba)*, cap. 11, y en RAMÍREZ, *La Habana artística*, pp. 86-102.

²⁴ MIKOWSKY, "The Nineteenth-Century Cuban Danza and Its Composers", p. 136.

²⁵ "Cervantes (Ignacio)", en CALCANO, pp. 189-190.

“Todas las ciudades de aquel venturoso país tienen sociedades filarmónicas; todas las casas tienen piano; todas las familias, cantantes”.²⁶ Al regresar a su país en 1870, Cervantes trató de contrarrestar la posición entonces dominante de la ópera italiana, que reinaba sobre la vida musical habanera, sobre todo en el teatro Tacón, una de las casas de ópera más importantes del continente americano. Cervantes también apoyó la actividad insurgente destinando ganancias de sus conciertos para apoyar la revolución.

En su muy influyente estudio titulado *La música en Cuba*, Carpentier narra un episodio de 1875 en el que Cervantes fue citado a una audiencia ante el capitán general español, “que se preciaba de admirarlo”.²⁷ Éste se dirigió a Cervantes: “Tenemos la certeza, ahora, de que el dinero que usted recauda en sus conciertos pasa a manos de los insurrectos. ¡Lárguese antes de que me vea obligado a encarcelarlo! ¿A dónde se marcha usted?” Cervantes contestó: “A los Estados Unidos [...] Es el país más próximo a Cuba, y allí podré seguir haciendo lo que aquí hacía”.²⁸ En la época del exilio de Cervantes, a mediados de la década de 1870, el violinista virtuoso, compositor y viajero mundial José Silvestre de los Dolores White y Lafitte (1836-1918) también fue acusado de actividad revolucionaria y exiliado

²⁶ PARDO PIMENTEL, “Teatros de la Habana”, en *La ópera italiana*, p. 62.

²⁷ Los detalles contradictorios del exilio estadounidense de Cervantes aparecen en MIKOWSKY, “The Nineteenth-Century Cuban Danza and Its Composers”, pp. 149-152. Si es cierta la muy citada anécdota de Carpentier, entonces el capitán general era probablemente el Conde de Balmaceda, gobernador español y capitán general de Cuba.

²⁸ CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 166 (*Music in Cuba*, p. 206).

de Cuba.²⁹ Los dos músicos formarían más adelante una interesante sociedad artística en Estados Unidos.

Cervantes vivió en Estados Unidos durante un periodo de cinco años, de 1875-1879, quizás principalmente en la ciudad de Nueva York.³⁰ Como apenas en años recientes se comenzaron a estudiar las carreras de músicos latinoamericanos en Nueva York y otras partes de Estados Unidos durante el siglo XIX, es difícil determinar toda la extensión de la actividad musical de Cervantes en aquel país. No obstante, se sabe que se presentó con José White en Nueva York en varias ocasiones, incluidas funciones muy bien acogidas en las salas Steinway y Chickering, dos plazas neoyorquinas muy importantes.³¹ Cervantes y White hicieron su debut en Nueva York el 19 de octubre de 1875 en la Steinway Hall, donde tocaron, entre otras obras, piezas de Gottschalk y Johann Sebastian Bach (la famosa *Chacona para violín*). La sección cultural del *The New York Times* destacó su condición de exiliados políticos y la presencia en el público de muchos cubanos entusiastas.³² Dos meses después, el 17 de diciembre de 1875, Cervantes, White y la célebre pianista y compositora venezolana Teresa Carreño (con su esposo belga, el violinista Émile Sauret) interpretaron obras como la *Balada en sol menor* de Chopin, la *Sonata en do menor para violín y piano* de Ludwig van Beethoven y

²⁹ SÁNCHEZ DE FUENTES, *Ignacio Cervantes Kawanag*, p. 10.

³⁰ CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 166 (*Music in Cuba*, p. 206).

³¹ STEVENSON, "Musical Silhouettes Drawn by Jose Marti", p. 23; TROTTER, *Music*, pp. 224-240; ARGOTE, "White", pp. 80-99, y RAMÍREZ, *La Habana artística*, pp. 175-191.

³² "The White-Cervantes Concerts", *The New York Times* (20 oct. 1875), p. 4.

el *Cuarteto en si menor* de Félix Mendelssohn-Bartholdy.³³ Con éstos y otros conciertos, Cervantes y White recaudaron fondos para la causa revolucionaria.

Durante su estancia en Estados Unidos, Cervantes siguió componiendo una serie de célebres danzas para piano que, de acuerdo con Carpentier, “constituyen la más auténtica expresión de su temperamento”.³⁴ Compuso más de cuarenta, la mayoría entre 1875-1895 aproximadamente, y por lo menos 21 se publicaron en La Habana, Nueva York y la ciudad de México mientras Cervantes estaba aún vivo, pero otras quizás se han perdido.³⁵ Otras danzas más se publicaron después de su muerte. De acuerdo con Carpentier, ocupan “en la música de la isla, el lugar que ocupan las *Danzas noruegas* de Grieg o las *Danzas eslavas* de Dvorak en las músicas de sus respectivos países”.³⁶ Además de sus danzas evocadoras, Cervantes compuso obras más grandes, como un concierto, sinfonías, *Scherzo capriccioso*, mazurkas, ópera, zarzuelas y otras. Sin embargo, se le recuerda sobre todo por sus danzas. Son composiciones bien hechas que se encuentran entre las mejores de la gran cantidad de danzas latinoamericanas publicadas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Las danzas de Cervantes son miniaturas hermosas, la mayoría de 32 compases, estructura AB y compás binario, con títulos evocadores como *Soledad*, *Vuelta al hogar*, *Ilusiones perdidas* y *La camagüeyana*. En

³³ Reseñado en *Dwight's Journal of Music* (8 ene. 1876), p. 159, citado en MAGALDI, “Jose White in Brazil”, p. 2.

³⁴ CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 176 (*Music in Cuba*, p. 210).

³⁵ SÁNCHEZ DE FUENTES, *Ignacio Cervantes Kawanag* y CARPENTIER, *La música en Cuba* (*Music in Cuba*), cap. 12.

³⁶ CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 172 (*Music in Cuba*, pp. 211-212).

PRIMERA COLECCION



DE SEIS DANZAS

PARA PIANO

POR

I. CERVANTES.



ANSELMO LOPEZ.
Editor.
Olupia núms. 21 y 23.—Habana.

edice

Ignacio Cervantes, *Primera colección de seis danzas.*

general, sus posibilidades armónicas son más audaces que las de otras danzas cubanas de la época. Solomon Gadles Mikowsky demuestra, de modo convincente, que Cervantes pudo haber compuesto algunas de sus danzas pensando en algún elemento extramusical y que la ejecución de estas obras algunas veces se acompañaba con la declamación de versos cómicos o serios (*melopeyas*).³⁷

También puede encontrarse un elemento autobiográfico en las danzas de Cervantes, como en *Adiós a Cuba*, que representa musicalmente ese sentimiento de pérdida causado por la separación de la patria, sentimiento que caracterizaba a la sociedad cubano-estadounidense antes de la independencia de Cuba en 1902, sobre todo en centros de concentración de emigrados como Nueva York o Filadelfia y en ciudades de Florida como Tampa, Jacksonville y Key West. De acuerdo con Orlando Martínez, autor de uno de los esbozos más importantes de la vida de Cervantes, el compositor escribió *Adiós a Cuba* durante su exilio obligatorio. Como señala Martínez, esta pieza es una de las “mejores y más profundas inspiraciones” de Cervantes.³⁸

Cervantes regresó a Estados Unidos en varias ocasiones después del periodo en que vivió ahí en la década de 1870. El 5 de mayo de 1892 ofreció un concierto con el destacado virtuoso cubano del violín Rafael Díaz Albertini (1857-1928) en el Teatro Ybor de Ybor City, Florida (una parte de la ciudad de Tampa).³⁹ Durante su estancia, Cervantes tam-

³⁷ MIKOWSKY, “The Nineteenth-Century Cuban Danza and Its Composers”, pp. 186-192.

³⁸ MARTÍNEZ, “Órbita y creación de Ignacio Cervantes”, p. 15.

³⁹ José Martí, “Albertini y Cervantes”, *Patria* (21 mayo 1892) y RAMÍREZ, *La Habana artística*, pp. 191-212.

20 **Adiós a Cuba**

MOLTO ESPRESSIVO (♩ = 76)

46

Ignacio Cervantes, *Adiós a Cuba*, danza.

bién habló a los revolucionarios cubanos y sus seguidores en la asamblea realizada en una de las fábricas de cigarros cubanos por las que era tan conocida esa ciudad. Se dirigió a la multitud reunida con estas palabras: “Sólo he tenido dos orgullos en mi vida: el primero, haber nacido en Cuba, y el segundo, haber obtenido el Primer Premio en el Conservatorio de París para poder ofrecérselo como tributo de amor a mi patria querida[...]”⁴⁰

El emotivo discurso de Cervantes fue relatado por el patriota, escritor y periodista cubano José Martí (1853-1895) en su importante periódico independentista *Patria*, que Martí publicó en Nueva York de 1892-1895, año en que se involucró y finalmente murió en la guerra de independencia cubana de 1895-1898. El *Patria* de Martí se distribuía por todo Estados Unidos y Latinoamérica e influyó para que la opinión pública conociera y apoyara la causa de los insurgentes. Martí incorporó una crítica musical valiosa en muchos de los cientos de artículos que escribió en español e inglés para publicaciones neoyorquinas como *Patria*, *La América*, *El Latino Americano*, *The Hour* y *The Sun*, así como para muchos de los principales periódicos y boletines literarios latinoamericanos, como *La Opinión Nacional* (Caracas), *La Nación* (Buenos Aires) y *El Partido Liberal* (ciudad de México).⁴¹ Además de su entendimiento

⁴⁰ Referido por José Martí en “En los talleres”, *Patria* (7 mayo 1892); reimpresso en Martí, *Obras completas*, vol. 1, parte 2, p. 547; citado en MARTÍNEZ, “Órbita y creación de Ignacio Cervantes”, p. 16; citado también en RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ, “Cervantes Kawanagh, Ignacio María”, en CASARES RODICIO, vol. 3, pp. 497-500.

⁴¹ FERNÁNDEZ RETAMAR y RODRÍGUEZ (coords.), *José Martí*; véase especialmente LAGMANOVICH, pp. 1848-1861.

consumado de los mundos político y literario, Martí tenía conocimiento profundo y detallado de la vida musical y del repertorio de su época.⁴² En sus escritos revela su erudición musical y en particular, su predilección por los dramas musicales de Richard Wagner, alentada, según se dice, por el compositor cubano emigrado Emilio Agramonte y Piña (1844-1918).

Agramonte nació en una familia importante de la ciudad de Puerto Príncipe (Camagüey), Cuba, que fue el semillero de actividad revolucionaria al inicio de la guerra de los Diez años de 1868-1878, precursora de la de independencia de 1895-1898.⁴³ (En aquella época, Puerto Príncipe tenía cerca de 70 000 habitantes, y era la segunda ciudad cubana en cuanto a población.) Los muy queridos patriotas cubanos Ignacio Agramonte y Loynaz (1841-1873) y Eduardo Agramonte y Piña (1841-1872), ambos muertos por la causa de independencia, eran parientes de Emilio. Ignacio, abogado, era su primo, mientras que Eduardo, un médico asiduo de los salones musicales y literarios de Puerto Príncipe, como la Sociedad Filarmónica de Puerto Príncipe (una sociedad musical que también fue incubadora de actividad revolucionaria), era su hermano.⁴⁴ Es probable que Emilio

⁴² MARTÍNEZ, *Pasión de la música en Martí* y “Pasión de la música en Martí”, pp. 109-166.

⁴³ “Agramonte, Emilio”, en CALCANO, *Diccionario biográfico cubano*, pp. 15-16.

⁴⁴ Sobre la familia Agramonte, la participación de Ignacio y Emilio en la guerra de los Diez años y la vida artística y literaria en Puerto Príncipe a mediados del siglo XIX, véase CASTELLANOS GARCÍA, *Pensando en Agramonte*; GODÍNEZ SOSA, *Eduardo Agramonte Piña*; LEÓN, *Del canto y el tiempo*, pp. 229-230. Muchos músicos visitaron Puerto Príncipe durante la infancia de Ignacio, Eduardo y Emilio Agramonte, sobre

Agramonte haya participado directamente en la guerra de los Diez años, porque aparece anotado como soldado en la lista de pasajeros del buque estadounidense "Esther", que partió de Cuba a Nueva York en 1872. Si Agramonte realmente participó en la revolución como soldado, sin duda hubiera sido razón suficiente para que regresara a Nueva York, ciudad que sirvió de trampolín para insurgentes cubanos exiliados de manera voluntaria u obligatoria. Los escritores cubanos actuales siempre destacan el apoyo que ofreció Emilio Agramonte al movimiento independentista desde su base en Nueva York, donde se estableció por primera vez en 1869.⁴⁵

Emilio Agramonte estuvo activo como músico en Nueva York de 1869-1902. Aunque había adquirido la ciudadanía estadounidense en 1886, regresó a Cuba poco después del establecimiento de la República en 1902.⁴⁶ Antes de su llegada a Nueva York, había estudiado derecho en España, en la Universidad de Barcelona, donde obtuvo el título de "licen-

todo, Louis Moreau Gottschalk, cuyo desprecio inicial por la ciudad se convirtió luego en admiración, al punto que compuso tres obras basadas en temas musicales locales: *Camagüey Fantasy*, *Caprichos sobre danzas de Puerto Príncipe* y *Recuerdos de Puerto Príncipe*. STARR, *Bamboula*, pp. 192-193.

⁴⁵ "Emilio sería un activo agente de la revolución en el extranjero, vinculado a las actividades de la emigración y a la Junta Revolucionaria de Cuba y Puerto Rico en New York". GODÍNEZ SOSA, *Eduardo Agramonte Piña*, p. 48.

⁴⁶ W. S. B. Mathews establece 1869 como el año en que Agramonte llegó a Nueva York. "Emilio Agramonte", en MATHEWS, *A Hundred Years*, pp. 202-205. En la edición de 1872 de *Boyd's New York State Directory*, Syracuse, Andrew Boyd, 1872, p. 203, Agramonte está registrado como maestro de música con domicilio en 82 5th Avenue, Nueva York.



Emilio Agramonte

ciado en derecho civil y canónico”, en 1865.⁴⁷ También estudió música en España y, según se dice, en Francia. De joven ofreció en España varias funciones públicas y privadas de piano que fueron reseñadas por revistas musicales como *La Gaceta Musical Barcelonesa*, órgano que destacó la participación de Agramonte en las veladas musicales de Barcelona en varias ocasiones a principios de la década de 1860.⁴⁸

Durante su estancia en Nueva York en las décadas de 1870-1880, enseñó música en centros educativos como la Academy of Mount Saint Vincent de la sección Riverdale del Bronx, a cargo de las hermanas de la caridad.⁴⁹ En la década de 1890 fue colega del destacado compositor y organista estadounidense Dudley Buck (1839-1909) en el Metropolitan College of Music, fundado en 1886 y ubicado en la East 14th Street de Nueva York. Agramonte también abrió su Escuela de Ópera y Oratorio, en la que estudiaron cantantes talentosos como el barítono Emilio de Gogorza y la soprano Rosalía Chalía, que fueron probablemente sus alumnos más importantes (de quienes hablaremos más adelante).⁵⁰ Aunque en los informes de la época se conside-

⁴⁷ “Emilio Agramonte y Piña”, *Símbolos de la Nación Cubana*; <http://www.nacion.cult.cu/sp/eap.htm> revisado el 1º de noviembre de 2004. Además de sus actividades musicales, Agramonte también ejerció el derecho en Nueva York.

⁴⁸ “Velada musical en casa de los señores de Canals”, *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 1:8 (24 de marzo de 1861), p. 4 y “Casino del porvenir”, *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 1:13 (28 de abril de 1861), p. 4.

⁴⁹ Esta institución se fundó en 1847; a partir de 1856 ha estado ubicada en la sección Riverdale del Bronx, sobre el río Hudson. Asegura ser la primera universidad de mujeres establecida en Nueva York.

⁵⁰ “Educational Directory”, *Scribner's Magazine*, 10:6 (die. 1891), anuncio publicado; “From Conservatory to College”, *The New York Times* (9 abr. 1891), p. 5.

ra a Agramonte tanto compositor como pianista, maestro de canto y director de coro, aún no he encontrado copias de sus composiciones originales. El influyente y prolífico escritor estadounidense Waldo Selden Pratt (1857-1939) consideraba que Agramonte “compuso un poco, pero sin publicar”.⁵¹ Sin embargo, sí existen publicaciones de varios arreglos corales de Agramonte. Fueron preparados, sobre todo, con fines didácticos, como ocurrió con la música que editó para su compatriota cubano-estadounidense Agustín Cortada (1846 o 1848-1889), un compositor, pianista, director de orquesta y editor musical radicado en Nueva York.⁵²

Agramonte estuvo muy involucrado en el movimiento independentista cubano y sus actividades fueron mencionadas por la prensa local de lengua española e inglesa, como el *Patria* de Martí y *The New York Times*, entre otros.⁵³ De hecho, Martí hizo una gran promoción de las actividades musicales de Agramonte en varias ediciones de *Patria*.⁵⁴

⁵¹ “Agramome, Emilio”, *Grove's Dictionary of Music and Musicians: American Supplement*, Filadelfia, Theodore Presser Company, 1920, p. 37.

⁵² Véase el *Miserere* (Francesco Feo) y *Abimoplectore* (atribuido a Nicola Porpora) publicados en la serie *Mount St. Vincent Collection of Sacred Duos, Trios, and Quartettes for Female Voice*, Nueva York, A. Cortada, 1883, en *Music for the Nation: American Sheet Music, American Memory Project*; Library of Congress: www.memory.loc.gov revisado el 10 de noviembre de 2004.

⁵³ “Money for Cuban Freedom”, *The New York Times* (28 feb. 1895), p. 5; “Cheers for Young Céspedes”, *The New York Times* (29 abril 1895), p. 5; “Able to Govern Herself”, *The New York Times* (20 ago. 1895), p. 12.

⁵⁴ Martí escribió frecuentemente en *Patria* acerca de las actividades de Agramonte; algunos de los artículos se incluyeron en RIPOLL (ed.), *Escritos desconocidos de José Martí*. También se identifican en RIPOLL, *Patria: el periódico de José Martí*. Una lista breve incluye “Emilio Agramonte”, 30 de abril de 1892; “El himno de Figuredo y el acompañamiento de Agramonte”, 25 de junio de 1892; “Artistas cubanas”, 28 de enero de

Una manera en que Agramonte y la comunidad cubana de Nueva York apoyaron a los insurgentes fue patrocinando "veladas" para recaudar fondos para la causa.⁵⁵ A cambio, Martí promovió intensamente el trabajo educativo de Agramonte, en particular, su Escuela de Ópera y Oratorio de Nueva York, al grado de pronosticar que se convertiría en la principal escuela de canto del país.⁵⁶ A pesar de la apreciación abiertamente optimista de Martí y del gran trabajo que realizó Agramonte en la formación de cantantes que luego desarrollaron carreras destacadas, la escuela nunca se convirtió en la institución musical más importante en Estados Unidos.

Desde 1888 hasta el momento de su regreso a Cuba en 1902, Agramonte dirigió la célebre Gounod Society of New Haven.⁵⁷ Al principio era una asociación coral pequeña, pero luego llegó a tener más de 300 cantantes.⁵⁸ *The New*

1893, "La Escuela de Ópera y Oratorio de Emilio Agramonte", 23 de septiembre de 1893; "El conservatorio de Agramonte", 3 de febrero de 1894. RIPOLL (ed.), *Escritos desconocidos de José Martí*, pp. 83-87, "Las óperas de Agramonte", 21 de abril de 1894. RIPOLL (ed.), *Escritos desconocidos de José Martí*, pp. 89-93, y "La escuela de Agramonte", 8 de septiembre de 1894 (reimpresos en MARTÍ, *Obras completas*, vol. 4, pp. 890-891).

⁵⁵ Luis A. Baralt, "Revista teatral", *Patria* (8 ene. 1896) y "Revista Teatral", *Patria* (8 feb. 1892). El Dr. Luis A. Baralt organizó una sociedad musical, dramática y literaria para la comunidad cubano-estadounidense en Nueva York a finales del siglo XIX. Véase, por ejemplo, "La Sociedad Literaria", *Patria* (1^o nov. 1892). Baralt se casó con Blanca Zacharie, autora de *El Martí que yo conocí*.

⁵⁶ José Martí, "La Escuela de Ópera y Oratorio de Emilio Agramonte", *Patria* (23 sep. 1893); reimpreso en MARTÍ, *Obras completas*, vol. 1, parte 2, pp. 852-853.

⁵⁷ CLARK, *American Choral Music*.

⁵⁸ Después del regreso de Agramonte a La Habana en 1902, la Gounod Society fue remplazada en 1903 por la New Haven Oratorio Society,

York Times alabó intensamente al conjunto de Agramonte en 1897: “Con la única excepción de la Handel and Haydn Society [de Boston], la Gounod Society es fácilmente el mejor coro de Nueva Inglaterra”.⁵⁹ Agramonte también ofreció frecuentes conciertos musicales y vocales en lugares como el Chickering Hall, donde se presentaban tanto músicos profesionales como sus propios alumnos,⁶⁰ además de aparecer como acompañante al piano en las funciones neoyorquinas de otros intérpretes. En particular, Agramonte fue uno de los primeros en fomentar la música del compositor estadounidense Edward MacDowell (1860-1908), quien al principio de su formación musical fue alumno de un compatriota de Agramonte, el cubano Pablo Desvernine.⁶¹ En 1893, el *Musical Courier* alabó a Agramonte como un excelente maestro de canto, director de coro, pianista y acompañante, y señaló que aunque era extremadamente wagneriano, también promovía a los mejores representantes de la música moderna italiana, francesa, rusa e inglesa, así como a los de música antigua.⁶²

dirigida por Horatio Parker (Gounod Society Papers, Misc. Ms. 60, Music Library, Yale University; The New Haven Oratorio Society Papers, MSS 5, Music Library, Yale University).

⁵⁹ La dirección que hizo Agramonte de la Gounod Society se revisa en “Famous Conductors”, *The New York Times* (12 sep. 1897), p. SM 14.

⁶⁰ “Mr. Agramonte’s Concert”, *The New York Times* (30 abr. 1884), p. 4 y “Chickering Hall”, *The New York Times* (9 dic. 1886), p. 5.

⁶¹ “Chickering Hall”, *The New York Times* (9 dic. 1886), p. 5.

⁶² “Es católico en música; extremo wagneriano, y al mismo tiempo admirador de los buenos representantes de Italia, Francia, Rusia, Inglaterra, y de todos los otros países: por esto puede enseñar toda la literatura musical antigua y moderna” (perfil de Agramonte en el *Musical Courier*, citado en su traducción al español en José Martí, “Artistas Cubanos”, *Patria* (28 ene. 1893).

Agramonte promovió con entusiasmo a los compositores y repertorios musicales de su época. Una prueba de este apoyo aparece en una nota del *The New York Herald* sobre el debut del compositor checo Antonin Dvorak en el Carnegie Hall en 1892. El *The New York Herald* mencionó que Agramonte y el director y compositor germano-estadounidense Adolf Neuendorff (1843-1897) “se apretaron en un espacio muy pequeño detrás de la última fila de asientos [...] y aplaudieron vigorosamente” después de esta presentación de la música de Dvorak.⁶³ El hecho de que Agramonte fuera mencionado especialmente por el *The New York Herald* revela que era una figura conocida en Nueva York, en particular porque se lo menciona con músicos tan distinguidos como el compositor estadounidense de operetas Reginald de Koven (1859-1920), el director y compositor estadounidense Walter Damrosch (1862-1950), la violinista franco-americana Camilla Urso (1842-1902) y muchos otros miembros de la alta sociedad neoyorquina, todos presentes en el público de esa noche.

La escritora cubana Blanca Zacharie de Baralt, amiga de José Martí durante varios años mientras ambos vivían en Nueva York, escribió una serie de esbozos biográficos que reunió bajo el título *El Martí que yo conocí*, un libro estudiado con detalle por muchos autores que escriben sobre “el Apóstol” de América. Baralt, una cantante que se presentó con Agramonte en recitales en Nueva York, dedicó un breve capítulo de su libro fascinante (“La Escuela de

⁶³ “Antonin Dvorak Leads at the Music Hall”, *The New York Herald* (22 oct. 1892).

Ópera”) a la memoria de su amigo Agramonte y su Escuela de Ópera y Oratorio⁶⁴ (véase el apéndice 1).

En 1902, cuando Agramonte regresó a Cuba después de la independencia, fundó en La Habana un grupo similar a la Gounod Society, la Sociedad Coral Chaminade, y también sirvió como profesor en la Academia Municipal de Música de La Habana. Aunque actualmente ya no se lo recuerda en Estados Unidos, Agramonte es muy conocido en Cuba por haber hecho en 1892 los arreglos para el famoso himno patriótico de Pedro Figueredo y Cisneros (1819-1870), *La bayamesa* (*El himno de Bayamo*, luego convertido en himno nacional cubano), que fue el himno de la independencia y patriotismo cubanos desde 1867.⁶⁵ En 1892, José Martí escribió que Agramonte era uno de los pocos con derecho a modificar el himno de Figueredo.

El acompañamiento del himno es de uno de los pocos que tuvieron derecho a poner mano en él, de nuestro maestro Emilio Agramonte, cuya alma fervorosa nunca se conmueve tanto como cuando recuerda aquellos días de sacrificio y de gloria en que las mujeres de su casa daban sus joyas al tesoro de la guerra, en que los jóvenes de la casa salían, cuatro veces seguidas, a morir.⁶⁶

⁶⁴ BARALT, “La escuela de ópera”, pp. 173-175.

⁶⁵ “El himno de Figueredo y el acompañamiento de Agramonte”, *Patria* (26 jun. 1892). RIPOLL (ed.), *Escritos desconocidos de José Martí*, pp. 102-103; GAY-CALBÓ, *Las banderas*, pp. 29-32; “La Bayamesa”, *Símbolos de la Nación Cubana*; <http://www.nacion.cult.cu/sp/bayamesa.htm> revisado el 1º de noviembre de 2004, y OROVIO, *Cuban Music from A to Z*, p. 83.

⁶⁶ MARTÍ, “El himno de Figueredo y el acompañamiento de Agramonte”, en *Obras completas*.

La Bayamesa
(extracto)

Al combate corred, bayameses,
que la Patria os contempla orgullosa.
No temáis una muerte gloriosa,
que morir por la Patria es vivir.

En cadenas vivir, es vivir
en afrenta y oprobio sumido;
del clarín escuchad el sonido;
¡a las armas, valientes, corred!

Aunque por el momento esto es casi todo lo que sé acerca de Emilio Agramonte, espero poder encontrar sus composiciones originales e información que me ayude a colocarlo con más certeza al frente de la vida musical de Nueva York y de la comunidad de emigrados cubanos durante las décadas de 1880-1890. Sospecho que Agramonte resultará una figura más importante que lo que sugiere este esbozo.

DOS MÚSICOS MEXICANOS

Es importante señalar que durante este periodo trabajaron y vivieron en Estados Unidos compositores de todas partes de Latinoamérica. De estos músicos, quizás los más activos fueron los mexicanos —en parte por la cercanía de México con Estados Unidos y por su gran población—, con sus contrapartes cubanos. Dos de los compositores mexicanos más importantes que estuvieron en Estados Unidos al empezar el siglo xx, Carlos Curti y Miguel Lerdo de Tejada, pudieron presentarse en Nueva York como resultado del patro-

cinio que recibieron del gobierno mexicano antes, durante y después de la revolución mexicana. Curti y Lerdo de Tejada dirigieron a la mundialmente famosa Orquesta Típica, conformada por instrumentos típicos mexicanos como el salterio y el bandolón, o instrumentos tocados al estilo mexicano. Curti fue su director fundador en la década de 1880 y Lerdo de Tejada le siguió los pasos con su propio conjunto, del mismo nombre, al empezar el siglo XX y aun después. Ambos alcanzaron fama también como compositores de formas musicales ligeras y ambos escribieron para los escenarios musicales mexicanos.

Carlos Curti (1861-1926) era director musical, solista de xilófono y mandolina y compositor de piezas populares de salón y teatro. Su pieza teatral más célebre fue la muy exitosa zarzuela en un acto *La cuarta plana* de 1899, estelarizada por la soprano juvenil Esperanza Iris (1884-1962) en su primer papel protagónico (a los 15 años) como niño vendedor de periódicos.⁶⁷ (Luego fue conocida como la "Emperatriz de la Opereta" por sus interpretaciones hechizantes de operetas europeas en español, como las de Franz Lehár y Leo Fall.) En la década de 1880, sin embargo, antes del éxito de *La cuarta plana*, Curti había organizado la primera Orquesta Típica bajo el patrocinio del gobierno de Porfirio Díaz, para tocar en la New Orleans Cotton Exposition de 1884-1885. Debutó en la ciudad de México el 20 de septiembre de 1884 y luego fue de gira por todo México, Estados Unidos y Europa.⁶⁸ En Estados Unidos, las

⁶⁷ LÓPEZ SÁNCHEZ, *Esperanza Iris*.

⁶⁸ Para mayor información sobre Carlos Curti, véase OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica*, vols. 4 y 5, *passim*. Las piezas de baile de Curti y la música de su zarzuela *La cuarta plana* se difundieron ampliamente

presentaciones de la Orquesta Típica de Curti despertaron gran interés en el repertorio popular mexicano; como resultado, las editoriales musicales estadounidenses, como National Music (Chicago), W. A. Pond (Nueva York), Oliver Ditson (Boston), Junius Hart (Nueva Orleans), Thomas Goggin (Galveston, Texas) y G. Schirmer (Nueva York) publicaron gran cantidad de partituras de danzas y otras piezas de compositores mexicanos. Curti y su Orquesta Típica se presentaron por todo Estados Unidos durante la década de 1880; el 22 y 23 de enero de 1886 se presentaron en la Grand Opera House de Los Ángeles, California, donde interpretaron danzas populares mexicanas, arreglos de música popular mexicana y extractos operísticos.⁶⁹

Ya de regreso en México, Curti enseñó en el Conservatorio Nacional y dirigió la orquesta del Circo Orrín, el circo mexicano más importante a principios del siglo XX. Escribió su célebre vals *Juego hidráulico* para una pantomima acuática de este circo. Curti hizo con su Orquesta Típica una serie de grabaciones del repertorio mexicano popular, incluidas obras propias, con el sello Columbia de Nueva York en 1905, 1906 y 1912. Esto muestra el interés de las compañías disqueras estadounidenses por llegar al creciente mercado mexicano y latinoamericano.⁷⁰ Las piezas de Curti también aparecieron con el sello Edison en la década de 1910, con interpretaciones del dueto mexicano virtuoso

por México y Estados Unidos. Las bibliotecas del Conservatorio Nacional y de la Escuela Nacional de Música en la ciudad de México tienen varias publicaciones interesantes de partituras de la música de Curti y también de Lerdo de Tejada.

⁶⁹ KOEGEL, "Mexican and Mexican-American" y "Calendar", pp. 111-143.

⁷⁰ SPOTTSWOOD, *Ethnic Music on Records*, pp. 1812-1814.

de mandolina y guitarra de Joaquín J. Arriaga y Octaviano Yáñez.⁷¹

Hay pocos detalles biográficos sobre Curti, pero sobreviven bastantes de sus piezas para baile y salón (publicadas por firmas mexicanas como Wagner y Levien o H. Nagel Sucesores), lo cual permite evaluar su obra. Aunque actualmente se lo valora menos que a otros mexicanos de su época, como los compositores Felipe Villanueva (1862-1893), Ricardo Castro (1864-1907) y el querido Manuel M. Ponce (1882-1948), las composiciones de Curti —entre ellas las polcas *La Típica* y *La florera* y el vals *Predilecta*— son obras bien construidas que conservaron los rasgos típicos del estilo popular; son dignas de recordarse tanto melódica como rítmicamente y gustaron a una gran variedad de ejecutantes y público de ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos.

Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941) fue conocido por su canción mundialmente famosa *Perjura* y por otras obras populares para baile y salón, así como porque dirigió durante varias décadas su propia Orquesta Típica (en sus distintas encarnaciones), que en su apogeo fue el principal

⁷¹ A principios de la década de 1910, Arriaga y Yáñez hicieron una serie de grabaciones de música mexicana para baile y salón en cilindros de cera Edison Blue Amberol de cuatro minutos; incluyeron las siguientes obras de Carlos Curti: *Merci, gavota* (6121), “*Predilecta*” (6027 y 22027), “*Bolero*” (22102), “*El novio de Tacha*” (22076), “*Jessey, polca*” (22028) y “*Brisa, vals*” (22010). Véase *Edison Phonograph Monthly*, 8:1 (ene. 1910); 9:1 (ene. 1911); 11 (1913). Se puede oír “*Predilecta*” y otras piezas mexicanas en el sitio de internet de la “*Cylinder Preservation and Digitization Project*” de la Universidad de California en Santa Barbara: <http://cylinders.library.ucsb.edu/>

LA
FLORERA.

POLKA
para Piano
Por

CARLOS CURTI.

Propiedad de los editores para todos los países. Depositada con forma a la ley
Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos
A. WAGNER y LEVIEN.
MEXICO, Coliseo Viejo N.º 15.
Fábrica de Pianos Zolana-N.º 14.

LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER.

Copyright 1891 by G. Schirmer, New York.

Carlos Curti, *La florera*, polka.

conjunto mexicano de este tipo.⁷² Lerdo de Tejada y su conjunto, con solistas como los cantantes de ópera mexicanos Carmen García Cornejo (soprano), Ángel Esquivel (barítono) y Mario Talavera (tenor), se presentaban a menudo (e hicieron grabaciones) en Estados Unidos desde el inicio del siglo XX y todavía durante la década de 1930. Lerdo de Tejada regresó con frecuencia a Nueva York, donde radicó temporalmente en varias ocasiones. Al igual que Curti, Lerdo de Tejada escribió obras de corte tanto popular como semiclásico: danzas, danzones, vales, marchas, *one-steps*, canciones, polcas y otras.⁷³ La biografía de Lerdo de Tejada fue escrita por su buen amigo Talavera, que era a su vez un compositor afamado. (Talavera compuso *Gratia plena*, *Arrullo*, *Chinita*, *El nopal*, *Viejos conventos* y muchas otras canciones populares y semiclásicas hermosas, muchas de las cuales siguen siendo muy conocidas en México.) Talavera conocía a Lerdo de Tejada profundamente por sus frecuentes colaboraciones con la Orquesta Típica en presentaciones por todo México y el continente americano. Lo más excepcional de la biografía que hizo de Lerdo de Tejada son los fascinantes, valiosos y muy minuciosos detalles que ofrece acerca de las actividades profesionales y vida personal del compositor, algo muy raro en la biografía de un músico mexicano de esa época. De hecho, se han pu-

⁷² TALAVERA, *Miguel Lerdo de Tejada*. Véase también “Historia de la Orquesta Típica de la Ciudad de México”, en <http://www.zarabozo.com/zarabozo8e.html> revisado el 1º de abril de 2005. Fortino Juárez, miembro de la Orquesta Típica en la década de 1940, publicó un recuento evocador de la gira del grupo por Sudamérica, JUÁREZ, *Relato*.

⁷³ ALFONSO, “Lerdo de Tejada, Miguel”, en CASARES RODICIO, vol. 6, p. 886.



Grupo de músicos viajeros mexicanos (tomado de Talavera). De izquierda a derecha: Ángel Esquivel, Alfonso Carriava, Carmen García Cornejo, Mario Talavera y Miguel Lerdo de Tejada

blicado muy pocas biografías de esta extensión de músicos populares mexicanos de principios de siglo, y mucho menos escritas por músicos que participaran activamente en el mundo de la música mexicana popular, como Talavera.⁷⁴ Por lo tanto, su texto tiene una importancia particular. Documenta cómo la Orquesta Típica de Lerdo de Tejada fue sostenida durante la revolución mexicana por gobiernos rivales como una forma de patrocinar las artes nacionales y de exportar la música mexicana. Este apoyo era un arma de dos filos, porque los regímenes cambiantes algunas veces intervenían en la organización y actividades de los grupos patrocinados, a los que utilizaban con fines propagandísticos y consideraban sus objetos de control. Durante los últimos años del porfiriato, Lerdo de Tejada y su conjunto sirvieron a menudo como los representantes musicales de México en Estados Unidos, donde aparecieron en varias ferias mundiales como la Exposición Panamericana de 1901 en Buffalo, Nueva York, y la Feria Mundial de St. Louis. Missouri en 1904. Más tarde, en 1933-1934, aparecieron también en la Feria Mundial de Chicago.⁷⁵

La Orquesta Típica de Lerdo de Tejada fue uno de los primeros conjuntos mexicanos en grabar, pues en 1905 grabó varias selecciones para la Edison Company en la ciudad de México (incluidos dos vals encantadores de Lerdo de Tejada, *Consentida* y *Amada*).⁷⁶ En esa misma época, la Edi-

⁷⁴ Una excepción notable es BRENNER, *Juventino Rosas*.

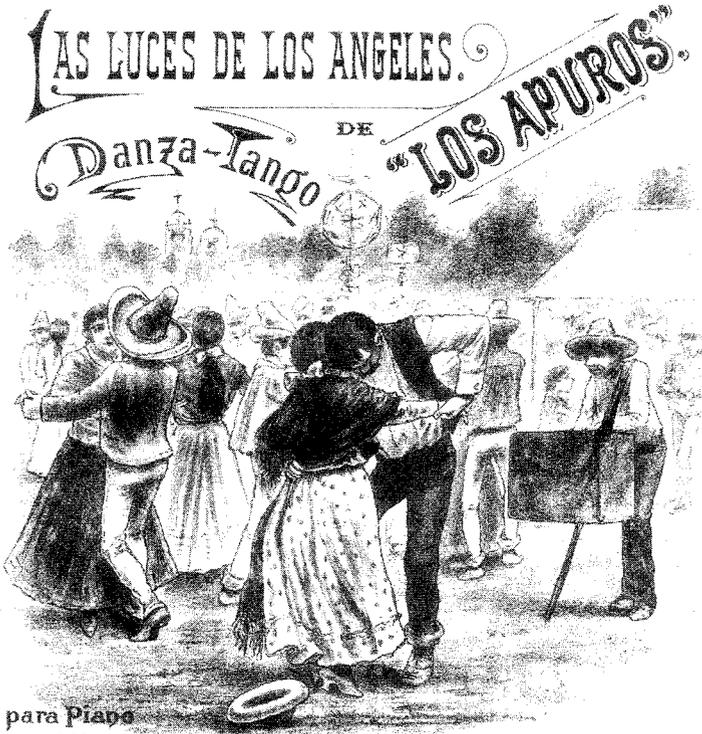
⁷⁵ "News of Interest to Lovers of Music", *Chicago Daily Tribune* (15 jul. 1934), p. D6.

⁷⁶ Una primera grabación del vals *Consentida* de Lerdo de Tejada se puede oír en <http://www.tinfoil.com/cm-0105.htm> revisado el 1º de abril de 2005.



Orquesta típica de Lerdo de Tejada (tomado de Talavera).





para Piano
por

**DARIO RAMOS ORTIZ Y
MIGUEL LERDO DE TEJADA.**

Registered & in Edition para todos los países. Depósito conforme a la ley.
 Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos.
 A. Wagner y Leviañ Sues. México.
 2ª Calle de San Francisco No. 11. Fábricas de Pianos, Zetina No. 13 y 14.
 PUEBLA. GUADALAJARA.
 Leipzig, Friedrich Hofmeister
 Copyright, 1902, Lilen y Bocky, Cuzco.

Lerdo de Tejada, *Los apuros*, danza tango, de la zarzuela
Las luces de los ángeles.

son Company grabó también a otras agrupaciones mexicanas importantes, como la Banda de Zapadores de México, la Banda de Policía (dirigida por el estimado director de banda y compositor Velino M. Preza) y la Banda del Estado Mayor de México, así como a varios solistas y conjuntos instrumentales y vocales mexicanos importantes, como el Quinteto José Rocabruna-Luis G. Jordá.⁷⁷ La Edison Company incluso hizo en la ciudad de México grabaciones en cilindro de cera de la poesía de Juan de Dios Peza en su propia voz (*Reír llorando*, *Mi padre* y otros poemas) y de los saludos de Porfirio Díaz a Thomas Edison.⁷⁸ En las décadas 1910-1920, Lerdo de Tejada y su grupo hicieron una serie de grabaciones para los sellos estadounidenses Victor y Columbia; con las grabaciones de Curti y su conjunto, las de Lerdo de Tejada llevaron el repertorio de música mexicana popular, de baile y de salón a un gran público mexicano e internacional.⁷⁹

⁷⁷ "Seventy-One Mexican Records", *Edison Phonograph Monthly*, 2 (1904-1905); "Seventy-Two More Mexican Records", *Edison Phonograph Monthly*, 3:1 (mar. 1905), p. 10; "160 New Mexican Selections", *Edison Phonograph Monthly*, 3:4 (jun. 1905), pp. 10-11, y "Mexican Records", *Edison Phonograph Monthly* 3:7 (sep. 1905), p. 5.

⁷⁸ Grabación en cilindro de cera de Edison, núm. 20315, *El Presidente Diaz to Mr. Edison*. Véanse "President Diaz Honors the Edison Phonograph", en *The Edison Phonograph Monthly* 7:9 (sep. 1909), p. 5 y "The Diaz Record", en *The Edison Phonograph Monthly* 7:10 (oct. 1909), p. 7. La grabación de los saludos de Porfirio Díaz a Thomas Edison está disponible en el sitio de Internet del Proyecto Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/etext/10228> revisado el 1º de junio de 2005.

⁷⁹ Varias grabaciones tempranas y fascinantes de Lerdo de Tejada y la Orquesta Típica, que revelan mucho acerca de la música popular mexicana de principios del siglo XX, se pueden oír en el sitio de internet de la "Frontera Collection of Mexican American Music" de la Universidad de California en Los Ángeles: <http://digital.library.ucla.edu/frontera>

En 1916, Lerdo de Tejada volvió a visitar la ciudad de Nueva York, donde publicó algunas de sus canciones y donde recibió el apoyo de paisanos prominentes, como el gran político y escritor Luis Cabrera (1876-1954), quien estaba entonces en Nueva York como representante del gobierno de Venustiano Carranza. En 1917, Lerdo de Tejada y su Orquesta Típica fueron enviados nuevamente por el gobierno mexicano a una gira por México y Estados Unidos, durante la cual aparecieron en el Carnegie Hall en marzo de ese año. Junto a Lerdo de Tejada iban su director asistente, Guillermo Posadas,⁸⁰ Talavera, Esquivel y García Cornejo. En su biografía, Talavera señaló la cobertura bastante escasa que hizo la prensa neoyorquina en lengua inglesa de Lerdo de Tejada y su Orquesta Típica, sobre todo a diferencia con la cobertura efusiva de la prensa en español. Mientras los periódicos en lengua inglesa incluyeron comentarios breves, el neoyorquino *Las Novedades* ofreció detalles amplios sobre el repertorio ejecutado por Lerdo de Tejada y su conjunto (una *Rapsodia húngara* de Franz Liszt, *Aires*

⁸⁰ Guillermo Posadas fue un director de orquesta, director de música para radio, arreglista y compositor que también escribió música para películas mexicanas de la década de 1930. Sus valsos *Abandonado* y *Sufrimiento de amor* se volvieron muy conocidos en México y Estados Unidos. La prensa de la época señala que Lerdo de Tejada se presentó en un recital con el tenor de fama mundial Enrico Caruso. Quizás fue Lerdo de Tejada quien presentó a Posadas con el tenor italiano. Si fue así, entonces Caruso grabó la canción *Noche feliz* de Posadas en 1920 a raíz de esta presentación. ("Played for Caruso. Lerdo Tells of Famed Tenor's Success in Mexico"), *Los Angeles Times* (21 nov. 1919), p. 18. Varias compañías disqueras (Naxos, RCA Victor) han vuelto a producir la grabación de Caruso de la canción de Posadas (que también apareció como disco ilustrado).

nacionales mexicanos, arias de ópera, danzas y canciones mexicanas, incluidas algunas de Lerdo de Tejada) y sobre la conformación del público (mexicanos, latinoamericanos y algunos asistentes de habla inglesa). En el cuadro 1, aparece (traducido aquí al español) el programa que ejecutaron Lerdo de Tejada y su grupo en uno de los conciertos de abril de 1917 en el Carnegie Hall. Éste en particular muestra la mezcla de piezas clásicas y populares que caracterizó al conjunto durante muchos años, así como el énfasis de Lerdo de Tejada en sus propias composiciones.

Cuadro 1

PROGRAMA DEL CONCIERTO QUE OFRECIÓ
MIGUEL LERDO DE TEJADA CON SU ORQUESTA TÍPICA
EN EL CARNEGIE HALL EL 4 DE ABRIL DE 1917

Miguel Lerdo de Tejada y su Orquesta Mexicana
Compuesta por destacados músicos, cantantes y bailarines mexicanos.
Directo desde la ciudad de México
Concierto de música mexicana y canciones y bailes típicos

1. Aires nacionales	Orquesta Típica
2. La pajarera (Lerdo de Tejada)	Mario Talavera, tenor
3. Tres Danzas Típicas (Lerdo de Tejada) "Lolita", "Conyugal" y "De mis tiempos viejos"	Orquesta Típica
4. Violetas (Lerdo de Tejada)	Ángel Esquivel, barítono
5. Vals "Río Rosa" (Lerdo de Tejada)	Orquesta Típica
6. Bailable: Jarabe Nacional	Hermanas Arozamena, bailarinas
Intermedio	
7. Vals Strauss	Carmen García Cornejo
8. Bailable: Bolero	Hermanas Arozamena, bailarinas
9. Las mañanitas y La paloma (arreglo de Manuel M. Ponce)	Orquesta Típica
10. Canción mexicana a tres voces	García Cornejo, Talavera y Esquivel
11. Aires nacionales	Orquesta Típica

En 1928, Lerdo de Tejada y su grupo hicieron una gira por Estados Unidos siguiendo el circuito nacional de *vaudeville*, que incluía salas como el famoso Palace Theater de la ciudad de Nueva York (ubicado en Broadway y Seventh Avenue), el templo en el que soñaban actuar todos los músicos de *vaudeville* y de teatro de variedad (y muchos otros músicos). Las presentaciones de la Orquesta Típica recibieron comentarios positivos en la prensa neoyorquina tanto en español como en inglés. *The New York Times* hizo una reseña favorable de las presentaciones de marzo de 1928 en el Palace Theater, aunque fue una nota laudatoria bastante breve, igual que las de las presentaciones anteriores de la Orquesta Típica, en Nueva York.⁸¹ Sin embargo, el poeta, crítico, periodista y diplomático mexicano José Juan Tablada (1871-1945), cuyos escritos astutos sobre la vida y asuntos contemporáneos de México y Estados Unidos son a la vez abundantes y significativos, escribió de forma reveladora acerca de Miguel Lerdo de Tejada, la Orquesta Típica y sus presentaciones de 1928 en el Palace Theater. El artículo de Tablada, titulado “El bohemio de la corbata roja” y publicado en la edición del 3 de mayo de 1928 de *El Universal Ilustrado* de la ciudad de México, ofrece un esbozo evocador y provocativo de Lerdo de Tejada, de la recepción que tuvo en Nueva York, de la relación entre los repertorios popular y semiclásico, que dominaba igual de bien, y del componente nostálgico que Tablada percibía como característico de las actuaciones de Lerdo de Tejada (véase el apéndice 2).

⁸¹ “Mexican Orchestra Acclaimed at Palace”, *The New York Times* (13 mar. 1928), p. 3.

Esta combinación de estilos musicales distintos puede verse en la canción más famosa de Lerdo de Tejada, *Perjura*, escrita en forma de danza. En esta canción también puede verse un acomodo entre alta y baja cultura. Juan S. Garrido, compositor de canciones populares mexicanas y autor del importante libro *Historia de la música popular en México*, considera que *Perjura* había iniciado una nueva época en la composición de la canción romántica mexicana.⁸² Garrido también sugiere que algunos consideraron inmoral el texto original, lo cual impidió su plena aceptación en ciertos sectores de la sociedad mexicana. En su biografía de Lerdo de Tejada, Talavera incluye la interesante historia de cómo fue que *Perjura* alcanzó fama nacional e internacional. De acuerdo tanto con Garrido como con Talavera, *Perjura* fue escrita en 1901 y ejecutada primero por Lerdo de Tejada y sus amigos; luego fue vendida por una miseria al sello Wagner y Levien, el principal editor musical de México durante las primeras décadas del siglo XX.⁸³ Talavera demuestra cómo *Perjura* viajó luego a los burdeles de la ciudad de México y fue adoptada por los cantantes populares y luego también por cantantes de ópera famosos, como los barítonos mexicanos José Torres Ovando, Manuel Romero Malpica y Felipe Llera.⁸⁴ Más adelante, el éxito de la grabación

⁸² "Al comenzar el siglo XX se inicia la era de la canción mexicana romántica, en su etapa moderna". GARRIDO, *Historia*, p. 24.

⁸³ Las fechas de publicación son raras en las partituras mexicanas publicadas a principios del siglo XX, de modo que es difícil fecharlas.

⁸⁴ TALAVERA, *Miguel Lerdo de Tejada*, pp. 63-69. Las primeras grabaciones de Manuel Romero Malpica (*Perjura* de Lerdo de Tejada, la danza *Fingida* de Luis G. Jordá y el *Himno Nacional Mexicano* de Jaime Nunó) y de Felipe Llera (*Guajiras-Sones veracruzanos*, *Guadalajara-Me he de comer esa tuna*, *Las comadres y los cuicos*) están disponibles en

que hizo el barítono italiano Titta Ruffo otorgó fama internacional a la canción de Lerdo de Tejada. (En 1938 se filmó una película titulada también *Perjura*, estelarizada por Jorge Negrete y basada hasta cierto punto en la trama general de la canción. En la película, “el charro cantor” interpreta dos canciones de Lerdo de Tejada de principios del siglo XX, *Perjura* y *Las violetas*.)

La grabación de Ruffo ayudó a convertir *Perjura* en la tarjeta de presentación internacional de Lerdo de Tejada, así como la grabación del tenor operístico jalisciense José Mojica de la canción romántica *Júrame* de María Grever y la excelente versión del tenor sonoreño Alfonso Ortiz Tirado de la cautivadora canción yucateca *Caminante del Mayab* de Guty Cárdenas se convirtieron en los representantes musicales de estos grandes compositores mexicanos en todo el mundo de habla hispana durante las décadas de 1920-1930. Éstas y otras canciones similares fueron apreciadas también por el público de habla inglesa a través de su traducción en películas estadounidenses, en la radio y en partituras publicadas, así como en las frecuentes interpretaciones de músicos populares estadounidenses.

Se puede comparar la letra de la canción incluida en la versión de *Perjura* publicada a principios del siglo XX por Wagner y Levien en la ciudad de México, con una versión alternativa (¿suprimida?) que aparece pegada en la cubierta trasera de un ejemplar de esta “primera” edición que se encuentra en la biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la ciudad de México (ambas versiones aparecen a conti-

nuación). Es probable que los versos alternativos también hayan sido escritos por el poeta Fernando Luna y Drusina, autor de la letra publicada. El texto de la versión publicada es más suave en su condena de la mujer falsa (mujer perjura) que abandona a su amante por otro. Quizás algunos de los sentimientos “inmorales” u objetables mencionados por Garrido fueran: “Tiernas caricias con otro amante de amor y dicha disfrutarás” o “¡Maldito el día en que amor tierno yo te juré!”⁸⁵ También es posible que estos versos alternativos no fueran tan fuertes como alguna otra letra de la canción, ya perdida. A más de un siglo de distancia y después de conocer la gran cantidad de canciones populares mexicanas (sobre todo rancheras) que se han compuesto con el mismo tema del amante abandonado (casi siempre hombre) después de *Perjura*, la pieza de Lerdo de Tejada puede no llamarnos tanto la atención como lo hizo en 1901. Por lo menos su melodía suave contrasta con su muy emotiva letra. Quizás a principios del siglo XX estos temas de infidelidad todavía no se expresaban tan abierta u obviamente como ocurriría en épocas posteriores. En cuanto a la afirmación de Garrido de que *Perjura* fue la primera canción romántica mexicana moderna, sigue sujeta a discusión.

⁸⁵ Lerdo de Tejada, *Perjura*, México, Wagner y Levien, s. f.; copia encontrada en un volumen de partituras encuadernado y no catalogado de la biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Agradezco a la profesora Leonora Saavedra de la Universidad de California e.1 Riverside por compartir esta información.

Lerdo de Tejada (música), Fernando Luna y Drusina (letra): *Perjura*
(texto publicado)

Con tenue velo tu faz hermosa
camino al templo te conocí,
y al verte niña, tan pudorosa
por vez primera amor sentí.

Tiernas palabras dije a tu oído,
dulces caricias te prodigué.
Y al ver tu pecho de amor henchido
Ser tuyo siempre fiel te juré.

¡Ay! cuántas veces la luz del día nos sorprendió
y cuántas veces tus juramentos el cielo oyo!
Esos momentos, amada mía, no olvidaré,
cuando en tus labios en beso amante mi alma dejé.

Con blando velo [velo blanco] la faz traídora,
camino al templo te vuelvo a ver.
¿Dónde están, dime, bella señora,
los juramentos que hiciste ayer?

Tiernas palabras junto a tu oído;
dulces caricias también tendrás.
Mas nunca un pecho de amor henchido,
tu nuevo amante darte podrá.

¡Ay! cuántas veces sin más testigo que mi dolor
lágrimas vierto porque no puedo dejar tu amor.
Sé que debiera viendo tu infamia vivir sin ti.
Y al arrancarme tu amor del alma siento morir.

Lerdo de Tejada (música),
Fernando Luna y Drusina (letra): *Perjura*
(¿versos suprimidos u originales?,
copia en la Escuela Nacional de Música)

No se me olvida tu juramento,
ni tus caricias olvidaré;
ni tu sonoro, divino acento,
que apasionado, niña escuché.

Con tus promesas soñaba un cielo;
que tu me amabas, ciego creí,
al contemplarte sentía consuelo,
y amarte siempre te prometí.

Pero, ¡ay! cuán breves se van las horas de dulce amor
en cambio vienen horas amargas de cruel dolor,
dejando triste, sin fé, sin calma al corazón,
y deshojadas las blancas flores de la ilusión.

Tiernas caricias con otro amante
de amor y dicha disfrutarás;
pero no olvides que fui constante,
sufriendo siempre por tí nomás.

¡Fiebre de celos devora mi alma!
¡Tiemblo de enojos y de pasión!
Si me robaste la dulce calma,
¡También arráncame el corazón!

¡Ay! fue mentira la dicha aquella que yo soñé.
¡Maldito el día en que amor tierno yo te juré!
¡Ay! prometiste que viviríamos juntos los dos.
¡Mujer perjura! que fiel te he amado lo sabe Dios!

Lerdo de Tejada (música), Fernando Luna y Drusina (letra): *Perjura*
(otros versos alternativos, ¿posteriores?)

No se me olvida cuando en tus brazos
al darte un beso mi alma te di;
cuando a tu lado de amor gozando,
¡ay! delirando, morir creí.

Cuando mis labios en tu albo cuello
con fiebre loca mi bien posé;
y en los transportes de amor excelso
no sé hasta dónde mi alma se fue.

¿Por qué no fueron aquellas horas como soñé?
¿Por qué ¡ay! huyeron y ya no pueden jamás volver?
¿Por qué no he muerto cuando eras mía y yo tu dios?
¿Cómo es que vivo si éramos uno y hoy somos dos?

Hoy que te miro pasar radiante
con otro amante como yo fui,
siento que mi alma en un infierno
de amor y celos está por ti.

Quiero tu imagen verla borrada
con tanto llanto que derramé;
quiero olvidarte, que tu recuerdo
vaya al abismo de lo que fue.

Pero no puedo dejar de amarte mi dulce bien.
Que es imposible que yo te olvide si eres mi ser.
Ya ni la muerte podrá arrancarte del corazón,
que somos uno aunque tú digas que somos dos.

Pero ¡ay! no puedo dejar de amarte mi dulce bien
que es imposible que yo te olvide si eres mi ser.
Ya ni la muerte podrá arrancarte del corazón.
Que somos uno aunque tú digas que somos dos.

PUBLICACIÓN Y GRABACIÓN DE MÚSICA "LATINA"

Aunque trato de entender mejor las actividades de los compositores mexicanos y cubanos en Nueva York y Estados Unidos, también es importante dar cuenta de la infraestructura musical con la que trabajaban, sobre todo en cuanto a la publicación y grabación de música, que ofrecieron ere-

cientes posibilidades artísticas y económicas desde que comenzó el siglo XX. Aunque por lo menos desde mediados del siglo XIX se publicaron grandes cantidades de obras de compositores mexicanos, latinoamericanos e ibéricos tanto en Nueva York como en otras partes de Estados Unidos, el mayor volumen de partituras se publicó entre las décadas de 1880-1950.⁸⁶ Si bien no todos los editores musicales publicaban regularmente música “latina”, muchos sí lo hacían. La lista breve y preliminar que aparece en el cuadro 2 revela algunos de los tipos de música publicada por estos sellos editoriales. La mayoría publicaba música popular de baile y de salón y obras semiclásicas, aunque varios publicaron música formal de compositores latinoamericanos como Ignacio Cervantes, Ricardo Castro, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas o Alberto Ginastera, en particular los sellos G. Schirmer (a partir del inicio del siglo XX) y Southern/Peer Southern (desde una época más tardía hasta la actualidad).

Cuadro 2

ALGUNOS EDITORES DE MÚSICA “LATINA” EN ESTADOS UNIDOS HACIA 1880-1950

<i>Ciudad</i>	<i>Editor</i>	<i>Tipo de música publicada</i>
Nueva York	Agustín Cortada	Música de salón, música de piano, música coral y ediciones de música antigua, incluidas obras de compositores residentes en Nueva York

⁸⁶ En esta lista no incluyo el gran número de arreglos para banda de baile realizados en las décadas de 1940-1950, aunque se publicaron en grandes cantidades a mediados del siglo XX y fueron muy importantes para difundir los estilos populares latinoamericanos por Estados Unidos. Véase TORRES, “Sources”, pp. 25-41.

Cuadro 2 (continuación)

<i>Ciudad</i>	<i>Editor</i>	<i>Tipo de música publicada</i>
Nueva York	Carl Fischer	Música para guitarra, incluidas obras de Luis T. Romero y Antonio Lopes
Nueva York	T. B. Harms	Música popular
Nueva York	Edward B. Marks	Música popular (a menudo reediciones no autorizadas de canciones populares latinoamericanas)
Nueva York	G. Schirmer	Música popular; música para piano de compositores latinoamericanos como Ignacio Cervantes
Nueva York	Peer Southern (Southern Music)	Música popular, música de compositores mexicanos formales del siglo XX, como Silvestre Revueltas
Nueva York	W. A. Pond	Repertorios populares y de salón, incluida la serie <i>Beautiful Gems Played by the World-Famous Mexican Military Band</i> [Joyas musicales interpretadas por la mundialmente célebre Banda Militar Mexicana]
Boston	O. Ditson	Repertorio folklórico, popular y de salón, incluido <i>21 Little Songs of the Country</i> (publicado originalmente como <i>21 Soncitos del País</i> en la ciudad de México por Wagner y Levien)
Chicago	National Music	Repertorios populares y de salón incluidos en la serie <i>Select Cuban and Mexican Music</i>
Filadelfia	Theodore Presser	Música para piano (<i>Mexican Dances</i> , Luis G. Jordá)

Cuadro 2 (conclusión)

<i>Ciudad</i>	<i>Editor</i>	<i>Tipo de música publicada</i>
St. Louis	Balmer & Weber	Repertorios mexicanos populares y de salón
Galveston y San Antonio, Texas	Thomas Goggin	Repertorios mexicanos populares y de salón
Nueva Orleans	Junius Hart	Repertorios mexicanos populares y de salón
Nueva Orleans	Blackmar	Repertorios mexicanos populares y de salón
San Francisco	Sherman and Clay	Repertorios mexicanos populares y de salón; obras de compositores residentes en San Francisco
San Francisco	Matthias Gray	Repertorios mexicanos populares y de salón; obras de compositores mexicanos residentes en San Francisco (Manuel Ferrer, Miguel Arévalo)

Como la edición de música, las grabaciones comerciales reflejan claramente las tendencias y modas de la época en cuanto a repertorios musicales y estilos en la interpretación. Esto es especialmente cierto para la vida musical de México y Cuba. Como la industria de la grabación se estableció primero en Estados Unidos y Europa y sólo después se extendió hacia Latinoamérica, las primeras grabaciones comerciales de música popular mexicana y cubana se hicieron en aquel país. Sellos discográficos como Berliner, Zonophone, Bettini, Victor, Columbia y Edison produjeron, a partir de la década de 1890, grabaciones de la música mexi-



Tiburcio Saucedo, *México en Chicago.*

cana y latinoamericana que se hacían en Estados Unidos, destinadas a los mercados locales y latinoamericanos. Sin embargo, parece ser que los músicos mexicanos comenzaron a grabar en México sólo a partir de 1904-1905, cuando las compañías estadounidenses Edison y Victor hicieron expediciones a la ciudad de México para explorar las posibilidades de grabación. La primera grabación en Cuba se hizo poco después.⁸⁷ (La Zonophone Company había hecho grabaciones en Río de Janeiro y Buenos Aires algunos años antes.) Otras compañías disqueras estadounidenses, como Brunswick, Vocalion y Okeh, entraron al mercado “latino” más tarde. La grabación de música popular latinoamericana, una actividad novedosa iniciada en la década de 1890 en Estados Unidos, rápidamente se extendió a toda Latinoamérica y con el paso de los años se ha convertido en una de sus principales fuerzas artísticas y comerciales.

Estoy muy interesado en las primeras grabaciones de canciones en español porque revelan mucha información que no puede encontrarse en otra parte acerca del repertorio de la época. Son particularmente interesantes las grabaciones de dos cantantes que estuvieron activos en Nueva York con las figuras centrales de este trabajo. Me refiero a la soprano cubana Rosalía Chaliá y al barítono Emilio de Gogorza (nacido en Estados Unidos), ambos estudiantes de canto de Emilio Agramonte. Esto es im-

⁸⁷ “205 New Cuban Records”, *Edison Phonograph Monthly* 5:5 (jul. 1907), p. 5; DÍAZ AYALA, *Cuba canta y baila; Cuba canta y baila: Encyclopedic Discography of Cuban Music, 1925-1960*, The Diaz-Ayala Cuban and Latin American Popular Music Collection, Florida International University: <http://gislab.fiu.edu/smcl/index.cfm> revisado el 3 de noviembre de 2004.

portante porque revela lo perdurable de la influencia musical de Agramonte.

Rosalía Gertrudis de la Concepción Díaz de Herrera y Fonseca (1864-1948), cuyo nombre artístico era Rosalía Chalía, fue una de las primeras cantantes latinoamericanas que grabaron.⁸⁸ Fue la hija del jefe del puerto naval de La Habana, y estudió música por primera vez en Cuba.⁸⁹ Chalía se mudó en 1893 de La Habana a Nueva York, donde estudió canto con Emilio Agramonte en su Escuela de Ópera y Oratorio. Alentada por Agramonte, hizo su debut profesional en Nueva York poco después, en 1894. Chalía luego se embarcó hacia Italia y regresó a Cuba en 1896. Sólo se presentó dos veces en la Metropolitan Opera de Nueva York —en 1898 en *Cavalleria Rusticana* y en 1902 en *Aida*, de gira por Filadelfia—, pero cantó a menudo con la compañía de ópera del coronel James Henry Mableson en la ciudad de Nueva York (y en otras partes de Estados Unidos).⁹⁰ Interpretó papeles estelares en óperas italianas y francesas (*Fedora*, *La Bohème*, *Aida*, *I Pagliacci*, *Cavalleria Rusticana* y otras) en México, Cuba, Italia, Latinoamérica y España.⁹¹ (Se dice que Ruggiero Leoncavallo la preparó para sus presentaciones en Milán de su célebre

⁸⁸ DÍAZ AYALA, *Cuba canta y baila: discografía de la música cubana*, pp. 49-51 y 297-303; VALDÉS CANTERO, “Díaz de Herrera, Rosalía”, vol. 4, pp. 487-488; BLANCO AGUILAR, *Homenaje*; PERAZA SARAUSA, *Diccionario biográfico cubano*, vol. 2, pp. 4-5, y OROVIO, *Diccionario de la música cubana*, p. 146.

⁸⁹ LAPIQUE BECALI, *Música colonial cubana*, pp. 60-61, 74.

⁹⁰ John Curtis, *Opera in Philadelphia: Performance Chronology, 1875-1899*, ed. Frank Hamilton, 2004; sitio de internet: <http://FrankHamilton.org> consultado el 24 agosto de 2005.

⁹¹ OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña*, vols. 3-5, *passim*.

ópera *I Pagliacci*.) Chalia también ofreció muchos conciertos en Nueva York, entre ellos una aparición con el renombrado director Anton Seidl en 1896.⁹²

No parece saberse mucho de su vida personal, salvo que en algún momento estuvo casada con Thomas Graham.⁹³ Sin embargo, en la época de la guerra de 1898 entre España y Estados Unidos, la prensa neoyorquina informó regularmente acerca de sus actividades musicales, incluida su participación en veladas para recaudar fondos para la causa cubana. En La Habana en diciembre de 1899, después del fin de la guerra, Chalia cantó en el estreno de la ópera nacionalista *Patria* del compositor holandés-cubano Hubert de Blanck (1856-1932). De acuerdo con Zoila Lapique Becali, *Patria* es “la primera obra cubana del género lírico que llevó a escena un tema de la lucha por nuestra independencia”.⁹⁴ En 1900, tras la conclusión de esta guerra, fue honrada por sus esfuerzos en nombre de la independencia de Cuba. Se dice que el general Máximo Gómez, el gran dirigente independentista, le escribió: “Sabes cuánto te estimo como mujer, artista y patriota”.⁹⁵ En sus presentaciones y grabaciones como solista, Chalia hizo excelentes interpretaciones de compositores cubanos, entre ellos Eduardo Sánchez de Fuentes y José Marín Varona.

Cuando no estuvo de gira, Chalia vivió durante muchos años en Nueva York, donde estableció su estudio de canto. Al comenzar el siglo XX estaba interpretando papeles este-

⁹² “The Seidl Concerts”, *The New York Times* (27 sep. 1896), p. 13.

⁹³ “Theatrical Gossip”, *The New York Times* (26 abr. 1898), p. 7.

⁹⁴ LAPIQUE BECALI, *Música colonial cubana*, p. 61.

⁹⁵ PERAZA SARAUSA, *Diccionario biográfico cubano*, vol. 1, p. 5.

lares en salas de ópera de México y Norte y Sudamérica; sin embargo, más adelante en su carrera, su suerte parece haber cambiado, pues se presentaba en circunstancias aparentemente reducidas. Por ejemplo, en 1910, después de haber aparecido en algunos de los teatros más importantes de las principales ciudades de México y otros países, se presentó en el Salón Rojo del puerto mexicano de Guaymas para cantar entre las proyecciones de películas mudas.⁹⁶ En 1913 hizo, quizás, su última presentación en La Habana y se dice que poco después se retiró de la interpretación de ópera. Sin embargo, ya de vuelta en Nueva York sí ofreció recitales de canto en el hotel Plaza, que ella llamaba *Spanish Silhouettes* (“Siluetas españolas”). Durante sus últimos años en Nueva York, Chalía vivió en la pobreza. En 1946 regresó definitivamente a Cuba, donde murió dos años después.⁹⁷ Por los servicios que prestó a la música y a la independencia de Cuba, el gobierno cubano la honró con la Orden Nacional al Mérito “Carlos Manuel de Céspedes” (nombrada así en honor del dirigente revolucionario) unos días después de su regreso definitivo a Cuba.

Mientras estuvo en Nueva York, de 1898-1903 y nuevamente en 1912, Chalía hizo más de 150 grabaciones de arias de ópera (de Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Mascagni, Leoncavallo y Gounod) y de muchas piezas de zarzuela y canciones populares latinoamericanas para los sellos discográficos Bettini, Zonophone, Victor y Columbia.⁹⁸ Las

⁹⁶ CEBALLOS, *La historia de México a través del teatro, passim* (especialmente p. 222).

⁹⁷ Véase la escuela de Chalía en *Opera News* (20 dic. 1948), p. 30.

⁹⁸ SPOTTSWOOD, *Ethnic Music on Records*, vol. 4, pp. 1759-1763.

grabaciones existentes revelan buena técnica vocal, excelente control de todos los registros vocales, belleza de tono, dicción clara en italiano y español y un auténtico sentido dramático. Las primeras grabaciones de Chalía son muy codiciadas por los coleccionistas de discos de la actualidad. Como se reconoce a Chalía como el primer músico cubano grabado, hace poco fue admitida en la Latin Music Hall of Fame. Cristóbal Díaz Ayala, el eminente escritor sobre música cubana y sus grabaciones, considera que Chalía fue la primera que grabó música cubana fuera de Cuba.⁹⁹

En realidad, lo más probable es que haya sido la cantante y actriz María Godoy (nacida alrededor de 1872) la primera cubana (o cubana-estadounidense) en hacer grabaciones difundidas comercialmente.¹⁰⁰ (También estuvo activa como ejecutante dentro de la comunidad de emigrados cubanos y como actriz en obras de teatro en inglés en Nueva York.) El discógrafo Richard Spottswood descubrió que Godoy grabó ocho canciones en español en algún momento de 1896-1897.¹⁰¹ Entre estas canciones estaba la habanera *Panchita* compuesta por su padre, el "Dr." José Godoy (1841-1896),¹⁰² un compositor, maestro de canto y abogado cubano residente en Nueva York. Éstas posiblemente son las primeras de todas las grabaciones en español.

Rosalía Chalía también grabó la canción *Panchita* de José Godoy y promovió piezas populares y teatrales de otros

⁹⁹ DÍAZ AYALA, *Cuba canta y baila*, p. 49.

¹⁰⁰ La fecha de nacimiento aproximada de María Godoy está calculada a partir del censo federal de Estados Unidos de 1880; tenía entonces ocho años y vivía con sus padres en Manhattan.

¹⁰¹ SPOTTSWOOD, *Ethnic Music on Records*, vol. 4, 1923.

¹⁰² José Godoy (fallecido el 28 de abril de 1896), certificado de defunción núm. 14653, New York City Municipal Archives.

compositores latinoamericanos y españoles, algunos de ellos pueden haber tenido un vínculo con Nueva York, como el doctor Godoy.¹⁰³ Entre las más conmovedoras de las muchas interpretaciones excelentes de Chalía del repertorio popular y semiclásico en español está la asombrosa grabación que hizo en 1901 en Nueva York de la famosa habanera *Tú* del compositor cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, compuesta alrededor de 1894.¹⁰⁴ Alejo Carpentier escribió que Sánchez de Fuentes (1874-1944), que estudió con Ignacio Cervantes en La Habana, fue el compositor cubano “más representativo” de finales del siglo XIX y principios del XX y subrayó el hecho de que la habanera *Tú* de Sánchez de Fuentes alcanzó éxito extraordinario en toda Latinoamérica y España y que “su melodía larga y voluptuosa podía cantarse como una romanza, a diferencia de la contradanza tradicional, casi incantable por su vivacidad”.¹⁰⁵

En 1922, el poeta, crítico y melómano mexicano Luis G. Urbina describió las composiciones de Sánchez de Fuentes

¹⁰³ Para algunas de las composiciones de José Godoy, incluidas sus habaneras *Panchita* (Nueva York, Bretano's Literary Emporium, 1880) y *El oro es amor* (publicada en la colección *La América Musical*, 1883), véase el sitio de internet del UCLA Sheet Music Consortium: <http://digital.library.ucla.edu/sheetmusic/>; véase también proyecto *Music for the Nation: American Sheet Music, American Memory Project*; Library of Congress: www.memory.loc.gov revisado el 24 de julio de 2005.

¹⁰⁴ La hermosa grabación que hizo Chalía de *Tú* está disponible en el disco compacto *Rosalía Chalía (Soprano)* (Truesound Transfers CD TT-2025), una excelente antología de 25 de sus grabaciones de 1898-1912. El sitio de Internet de Truesound Transfers es <http://www.truesoundtransfers.de> revisado el 2 de noviembre de 2004.

¹⁰⁵ CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 213 (*Music in Cuba*, pp. 249-250); GUIRAL MORENO, *Un gran musicógrafo y compositor cubano*; LAPIQUE BECALI, “Figura musical de Eduardo Sánchez de Fuentes”, pp. 217-230, y *Música colonial cubana*, pp. 73-74.

como “la expresión alada de aquellos paisajes tropicales, llenos de ceibas y palmeras de verde reverberante, e incrustados en la inflamada turquesa de los cielos”.¹⁰⁶ En 1916, durante su exilio en Cuba, Manuel M. Ponce escribió que “Sánchez de Fuentes es, ante todo, un creador admirable de bellas melodías. Después de 20 años, su habanera *Tú* aparece fresca y juvenil como en los buenos tiempos pasados”.¹⁰⁷ Nicolas Slonimsky señaló en 1945 que la canción de Sánchez de Fuentes era “un clásico dentro de su género”.¹⁰⁸ La importancia que tiene *Tú* en Cuba puede verse en el monumento en mármol blanco de Sánchez de Fuentes erigido en el cementerio Colón de La Habana, en el que simplemente aparecen el nombre del compositor, la fecha de fallecimiento, las palabras “HABANERA TÚ, 1894” y las notas de los primeros tres compases de la canción.¹⁰⁹

Eduardo Sánchez de Fuentes, *Tú*

En Cuba, la isla hermosa
del ardiente sol
bajo su cielo azul,
adorable trigueña,
de todas las flores
la reíma eres tú.

¹⁰⁶ Luis G. Urbina, “El maestro Sánchez de Fuentes y la música cubana”, *Excelsior* (21 mayo 1922), p. II 1; citado en URBINA, *Mis amigos los músicos*, p. 103.

¹⁰⁷ Manuel M. Ponce, “*Después de un beso*. Comentarios”, *El Heraldo de Cuba* (8 ene. 1916), p. 6, citado en DÍAZ PÉREZ, “Presencia de Manuel M. Ponce”, p. 32.

¹⁰⁸ SLONIMSKY, *Music of Latin America*, p. 183.

¹⁰⁹ LOBO MONTALVO, *Havana*, p. 180.

Fuego sagrado
guarda tú corazón
el claro cielo
la alegría te dió.

Y en tus miradas
ha confundido Dios
de tus ojos la noche y la luz
de los rayos del sol.

La palma que en el bosque
se mece gentil
tu sueño arrulló
y un beso de la brisa
al morir de la tarde
te despertó.

Dulce es la caña,
pero más lo es tu voz
que la amargura
quita del corazón.

Y al contemplarte
suspira mi laud,
bendiciéndote hermosa sin par, ¡ay!
porque Cuba eres tú.

La canción *Tú* de Sánchez de Fuentes también sirvió como grito de guerra del movimiento de independencia cubano de la década de 1890. A la letra original se le agregaron nuevos versos patrióticos que se publicaron en la ciudad de

México en 1895 como *Cuba Libre* en un librito ilustrado por José Guadalupe Posada.¹¹⁰

Además de Rosalía Chalía, otro cantante de lengua hispana que estuvo activo en la zona de Nueva York durante la infancia de la industria discográfica estadounidense¹¹¹ y cuya influencia tuvo gran alcance fue el barítono Emilio de Gogorza (1872-1949).¹¹² De Gogorza nació en Brooklyn de padres cubanos. Estudió música en España y Francia, donde se dice que comenzó a presentarse como niño soprano. Al regresar a Nueva York, quizás a principios de la década de 1890, De Gogorza estudió canto con Agramonte, quien patrocinó, como hizo también con Rosalía Chalía, su entrada a los círculos musicales y de clase alta neoyorquinos. De Gogorza se presentó en recitales y eventos sociales en Nueva York por lo menos desde los 18 años, en 1892.¹¹³ Con su maestro Agramonte, De Gogorza apareció regular-

¹¹⁰ LAPIQUE BECALI, "Figura musical de Eduardo Sánchez de Fuentes", pp. 227-230.

¹¹¹ Antonio Vargas, cuya nacionalidad desconozco, hizo en Nueva York y a principios del siglo XX cientos de grabaciones de piezas populares, teatrales y semiclásicas en español, así como de arias de ópera italiana. Sin embargo, Emilio de Gogorza tuvo una carrera mucho más importante. Además, actualmente se desconocen los detalles biográficos de Vargas. Véase SPOTTSWOOD, *Ethnic Music on Records*, vol. 4, *passim*.

¹¹² El año del nacimiento de De Gogorza es 1874, según Philip Lieson Miller, "Gogorza, Emilio [Edoardo] de", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* en línea. Pero es probable que haya nacido el 29 de mayo de 1872. "Emilio de Gogorza", *N. Y. Figaro: Belletristische Wochenschrift für Theater, Musik, Kunst, Literatur und Unterhaltung*, 19:37 (sep. 1899): 1:4, y "Emilio de Gogorza, Taught Opera Stars", *The New York Times* (11 mayo 1949), p. 29.

¹¹³ Reseña de la presentación del 27 de octubre de 1892 en el Manhattan Athletic Club, "La Sociedad Literaria", *Patria* (1^o nov. 1892).

mente durante la década de 1890 en funciones en beneficio del movimiento cubano de independencia.

Se dice que De Gogorza nunca se presentó en vivo en producciones operísticas porque era miope, aunque durante varias décadas apareció a menudo en recitales por todo Estados Unidos.¹¹⁴ Se casó con la soprano Emma Eames, de la Metropolitan Opera, en 1911. De 1925-1940 dirigió el departamento de canto del prestigioso Curtis Institute of Music de Filadelfia.¹¹⁵

A partir de 1898, De Gogorza hizo cientos de grabaciones para las compañías Bettini, Berliner y Victor y para otras disqueras dedicadas a repertorios populares, formales y operísticos. Grabó incluso muchas canciones en español, algunas con la soprano Rosalía Chalía (y más tarde con el tenor italiano Tito Schipa). La mayoría de sus primeras grabaciones apareció con distintos seudónimos, como Señor Francisco, quizás para evitar daños a su reputación de artista serio, pues al comenzar el siglo XX, el medio de la grabación aún no había conseguido una aceptación generalizada.¹¹⁶

¹¹⁴ Véase la reseña de un recital de canto acompañado por Agramonte ("De Gogorza Song Recital", *The New York Times* (24 abr. 1895), p. 5; véase también el informe del concierto anual del Brooklyn Amateur Musical Club, durante el cual De Gogorza interpretó el "Largo al factotum" de *Il barbiere di Siviglia* de Rosinni en *Brooklyn Eagle* (10 abr. 1901), p. 8.

¹¹⁵ BURGWYN, *Seventy-Five Years of the Curtis Institute of Music*, p. 139. De Gogorza fue conocido por su trabajo pedagógico y por recomendar que los cantantes jóvenes estudiaran en su país de origen y no en el extranjero, además de sus presentaciones en conciertos y grabaciones. Véase su artículo "Opportunities for Young Singers", pp. 191-198.

¹¹⁶ LORENZ, *Cylinder and Disc*.

Las grabaciones de Emilio de Gogorza revelan una voz rica, sustanciosa, expresiva y técnicamente ágil que se adecuaba especialmente para el repertorio operístico italiano y francés, así como para canciones en inglés. Estaba particularmente dotado para interpretar canciones populares españolas y latinoamericanas y arias de zarzuelas. El influyente crítico musical estadounidense Henry T. Finck, quien lo conoció bien, dijo que De Gogorza “usa su voz gloriosa de un modo temperamental que siempre despierta un entusiasmo tremendo”.¹¹⁷ Por su amplia experiencia con la grabación y sus numerosos contactos profesionales, De Gogorza fue durante ocho años el director artístico de la compañía Victor, el sello discográfico estadounidense más importante de su época.¹¹⁸

De Gogorza fue amigo del compositor español Enrique Granados (1867-1916), a quien conoció en París. Influyó para convencer a la Metropolitan Opera de Nueva York de que ofreciera el estreno mundial de la ópera *Goyescas* de Granados en 1916.¹¹⁹

En general, se ha prestado poca atención a la vida y carrera posteriores de Emilio de Gogorza, sobre todo en comparación con las de varios de sus contemporáneos de principios del siglo XX, cuyas importantes contribuciones a la canción formal estadounidense, al escenario operístico y al mundo de la grabación se están reconociendo cada vez

¹¹⁷ FINCK, *My Adventures*, p. 212.

¹¹⁸ Philip Lieson Miller, “Gogorza, Emilio [Edoardo] de”; FINCK, *My Adventures*, p. 212.

¹¹⁹ Comunicación personal del profesor Walter Clark, Departamento de Música de la Universidad de California en Riverside, autor de *Enrique Granados, Poet of the Piano*, Nueva York, Oxford University Press, 2006.

más, a medida que aparecen reemisiones en disco compacto de sus grabaciones de principios de siglo y nuevos estudios sobre sus carreras en publicaciones tan importantes como *Opera Quarterly* de la Oxford University Press. De Emilio de Gogorza es notable su importante carrera como maestro, su facilidad para pasar de la comunidad musical española y latinoamericana de Nueva York a los grandes estudios de grabación comercial y las salas de recital, su gran volumen de grabaciones y la soltura con que alternaba los repertorios popular y operístico. Su vida y carrera merecen una atención más cercana.

Mientras que otras áreas de la empresa artística latinoamericana en Estados Unidos durante los siglos XIX y XX pueden haber recibido mayor atención que la música por parte de los investigadores —la literatura, por ejemplo—, existen grandes cantidades de material para estudiar la vida musical en muchas colecciones estadounidenses: la Biblioteca del Congreso, la Biblioteca Pública de Nueva York, las bibliotecas de las universidades de California (Berkeley, Los Ángeles), Texas (Austin), Arizona (Tucson) y Nuevo México (Albuquerque) y en México (Biblioteca Nacional, Archivo General de la Nación, Conservatorio Nacional, Escuela Nacional de Música, Centro Nacional de las Artes) y otros lugares. El gran trabajo que ya se ha realizado para descubrir e interpretar la presencia literaria hispana en Estados Unidos, en particular por parte de los investigadores del proyecto *Recovering the U. S. Hispanic Literary Heritage* (Recuperación de la herencia literaria hispana de Estados Unidos) de la Universidad de Houston y Arte Público Press, podría ser imitado por los musicólogos, etnomusicólogos con perspectiva histórica, historiadores y otros inves-



Emilio de Gogorza.

tigadores interesados en la música como empresa artística y social.¹²⁰

Todavía falta desbrozar mucho terreno, revelar la historia musical temprana, antes de poder entender realmente todo el rango de la actividad musical dentro de las comunidades de inmigrantes y emigrados latinoamericanos en Estados Unidos. Los detalles e interpretaciones preliminares presentados en este estudio representan sólo una cantidad pequeña de esta historia más completa y compleja. Por mi parte, sigo trabajando para entender mejor este fascinante mosaico o "toque latino".

APÉNDICE 1

Emilio Agramonte

Blanca Z. de Baralt, *El Martí que yo conocí*

(Nueva York, Las Americas Publishing, Co., s. f., pp. 173-175)

La academia era un templo de arte y una escuela de entusiasmo donde Emilio Agramonte formaba artistas, algunos de ellos alcanzaron mucho renombre. Ese camagüeyano, de pura estirpe revolucionaria, era uno de los músicos mejor dotados que dar se puede. Leía con tanta facilidad que podía descifrar simultáneamente 16 pentagramas de una partitura y dirigir, a primera vista, orquesta, coro y solistas —capacidad dada a muy pocos directores. Tenía una sensibilidad artística que le permitía interpretar con igual corrección las obras clásicas y las modernísimas, el canto gregoriano y los oratorios, las óperas italianas y los dramas musicales wagnerianos. Tenía el genio de la interpretación; tanto que muchos artistas célebres lo llamaban para ensayar y preparar su repertorio.

¹²⁰ KANELLOS y MARTELL, *Hispanic Periodicals in the United States*.

Como acompañante no tenía rival. Que fuera excelente pianista era lo de menos: lo notable era su talento para identificarse con el solista, ayudarlo, adivinarlo. Eso lo sé por experiencia propia, porque muchísimas veces me ha acompañado cuando cantaba yo en conciertos, y con Agramonte al piano, el solista se sentía sostenido, seguro y dispuesto a superarse.

Se recibió de abogado; pero había dejado las leyes por la música, yendo a París para estudiar con [Enrico] Delle Sedie y [François] Delsarte.¹²¹ Veinticinco años enseñó en Nueva York con incansable entusiasmo y amor. Una especialidad de Agramonte eran sus conferencias musicales, y quienes las escucharon nunca las podrán olvidar. Era inimitable hablando de la ópera *Carmen* de Bizet. Después de considerar la obra, su origen, su desenvolvimiento, su carácter, se ponía al piano, ilustrando y analizando los temas, señalando los *leitmotive* de los personajes, el uso de la escala árabe, en algunos pasajes; atacaba, con ímpetu frenético, la formidable canción gitana; nos indicaba el tema de Carmen para seducir a don José: “¡Esto es el veneno!”, exclamaba, y nos tocaba las notas fatales—y luego, en contraste, el canto de amor puro de Micaela. Cantaba todas las partes, imitaba todos los instrumentos, sacaba del piano el sonido de la flauta, de los metales, de las cuerdas. Su público quedaba asombrado.

En aquel entonces los partidarios y los detractores de la música de Wagner se enardecían en inacabables discusiones. Agramonte era uno de sus admiradores más decididos. Martí, en *Patria*, dice de él: “Allá va con todo su Wagner, Emilio Agramonte, a decir en su brioso inglés cuánto se sabe del arte y vida del áspero alemán. Las cosas ha de hacerlas quien las puede y a Agramonte le está bien, porque él sabe la música perfecta y realzará la de Wagner

¹²¹ Es probable que Agramonte haya estudiado canto con el barítono italiano Enrico Delle Sedie (1822-1907) y François Delsarte (1811-1871) en el Conservatorio de París. (Delsarte era tío del compositor francés Georges Bizet.)

ante su público, poniéndole por nota viva al correr de la explicación, los cantantes y el piano. ¡Y la verba, la pasión, la sinceridad de Emilio Agramonte. Él se indigna, estudia y ama”.

Entre sus auxiliares cubanos en la Escuela de Ópera, estaban Lincoln de Zayas, para la declamación y Rafael Navarro, profesor de piano y de canto. Navarro compuso, algunos años después, una bella elegía sobre la muerte de Martí, con versos de Luis Baralt, que se cantó en varias fiestas patrióticas.

APÉNDICE 2

Miguel Lerdo de Tejada

por José Juan Tablada

“Crónicas de Nueva York”

El Universal Ilustrado

vol. 11, núm. 573, 3 de mayo de 1928, pp. 23 y 54¹²²

“El bohemio de la corbata roja”

Tan líricamente como el “*Amico Fritz*”¹²³ anunciando la primavera, ha llegado a Broadway, al frente de su orquesta, Miguel Lerdo de Tejada. Sobre las últimas nieblas invernales los sarapes de Saltillo han prendido su aurora boreal y en los vestíbulos teatrales de Manhattan y Brooklyn ancló nuestro arte vernáculo sus chinampas de flores inverosímiles, corolas de luces de bengala, cálices flamígeros, polen dinámico de oro en chisporroteo y el público no tardó en darse cuenta de que tal *display* ornamental y tanto

¹²² Disponible también en el sitio de Internet: *Poesía de José Juan Tablada*; Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México: <http://biblioweb.dgscn.unam.mx/tablada/disco1/28may03m.html> revisado el 2 de abril de 2005.

¹²³ *L'amico Fritz*, ópera italiana de Pietro Mascagni (1891).

cromático derroche no son sino tarjeta de visita del maestro Lerdo y de su Orquesta Típica, el equivalente plástico de su música y el programa de sus esperadas audiciones.

... La joyante promesa se ha cumplido. Desde la noche de su estreno en el *Palace Theater*¹²⁴ de Broadway, escenario de maestranza consagrador de famas, hasta su despedida en el suntuoso [Teatro] Albee de Brooklyn, Miguel Lerdo y sus músicos recibieron cerca de 50 ovaciones consecutivas, que los obligaron a bisar, invariablemente, tres o cuatro números al final de cada audición[...]

No recuerdo haber presenciado tan entusiasta respuesta del público, sino en las memorables veladas del "Murciélagos" *moscovita*, en su temporada inicial del *roof del Century*, mas debe tenerse en cuenta, en pro de los mexicanos que han logrado sólo con la música lo que los rusos consiguieron merced al armonioso concurso de las artes todas: coreografía, pintura, poesía y el irresistible ingenio del archimimo *Balieff*[...] ¹²⁵

¿No es esto, acaso, índice y estímulo hacia las inmediatas y progresivas posibilidades para las empresas mexicanas que deseen conquistar a este público propicio y generoso? Que sin fatales pretensiones de resolver problemas estéticos o hacer arte intransigente, sino con la misma franca ingenuidad con que se produce la música popular, busquen nuestros ingenios temas idóneos, apliquen los pintores sus dones a la escenografía, organicen y disciplinen los directores de escena y baile, grupos y conjuntos y el éxito aquí será indudable [...] Habrá que seleccionar en nuestro folklore lo que sea universahzable; expresarlo en un género mixto de ballet y pantomima, creando algún arbitrio semejante al

¹²⁴ El *Palace Theater* de Nueva York, donde se presentaban funciones de *vaudeville* y teatro de variedad.

¹²⁵ La compañía rusa de teatro *Les Chauve-Souris* (Los murciélagos), dirigida por Nikita Baheff, se presentó en Nueva York en el *Century Roof Theater* durante la década de 1920.

coro griego, que incorporado armoniosamente a la obra explique o aclare lo indispensable[...]

Así hablaba con Lerdo en su camerino, entre dos audiciones, y él, más convencido y entusiasta que yo, perdidos los claros ojos en el fascinador espejismo que sólo espera nuestro esfuerzo para trocarse en realidad, suspiraba melancólico: ¡Ah, hermano! [...] ¡Si yo tuviera 20 años menos! Tú ya hiciste tu obra —repuse— y a ti y a tus colaboradores se debe que sean posibles hoy tantas fascinadoras oportunidades. Nuestra época fue de *pioneers*; la radiosa aventura que vislumbramos corresponde a los jóvenes y si no la acometen y la conquistan, será porque son ineptos, no ya para el combate, sino para la más esencial alegría de vivir.

¡Qué preseas y galardones, qué trofeos y *loving-cups* ofrece esta ciudadela al ímpetu artístico! ¡Murallas de oro que caerán como las bíblicas, no al choque de las armas, sino al frémido de áureos clarines! En verdad, quienes ejercen un arte universal no embovedado por el idioma, músicos, pintores, escultores, arquitectos, si no vienen aquí a crearse una renta vitalicia es porque padecen abulia o sufren agorafobia [...]

¿Esta última palabra helénica provocó en Miguel reminiscencias díazmironianas? El caso fue que, mezclándola con nuestro folklore, aprobó mi discurso así:

Sí, hermano [...] Convertirse aquí en héroe del *Boedromión*,¹²⁶ es como [...] ¡robar a una borracha! ¡Caro Miguel Lerdo! Su espíritu democrático y conciliador tuvo siempre la propensión de hacer fraternizar los temas clásicos con los más populares [...] Recuerdo su entusiasmo al oír por primera vez *La Chambelona*, himno de no remota revolución cubana, de esas amables revoluciones que antes que

¹²⁶ Boedromion, el primer mes del calendario utilizado en la Atenas de la antigüedad.

nada decretan la amnistía general [...] Miguel era todo oídos: ¡Ahé, ahé, ahé, Ahé, ahé la Chambelona!¹²⁷

Resonaban güiros y bungós; el bombardín pícaro y las botellas, las campanas y las vejigas de la rumba delirante y al morir el último compás, Miguel, que había escuchado, como en éxtasis prorrumpió:

¡Pero si esto es grandioso! ¡Pero si esto es divino! [...] ¡Pero si esto es griego! Brinqué en el asiento [...] ¿Qué sucedía? [...] ¿El Morro en el Parthenon? ¿El Acrópolis en Mariano? [...] Nada sucedía, nada [...], sino que Miguel acababa de identificar el Ahé, ahé, ahé de la zandunguera Chambelona con el dionisiaco Evohé de las bacantes!

Que se indignen los clásicos, no yo, que en aquel arranque de mi amigo sólo vi su ingenuidad, una blancura tan suya como la característica palidez de su rostro [...] Una candidez que es prenda de su intuición de artista, cifrada en esa misma ingenuidad paradójica que ha ido por la vida del brazo de la más mundana y sutil malicia, como una virgen al amparo de celosa dueña que jamás la vendiera [...]

Por más que la imagen parezca fuera de escala, diré que esa blancura desconcertante es como nieve de volcán ardiente. Con ardor de arte y de pasión, porque el autor de *Perjura*, de *Aleluya* y de otros muchos cantos semejantes, llevó el compás, antes de tener batuta magistral, con el ritmo de su propio corazón. No cantó de memoria (no vaciló de olete, diría un boquifuerte vernáculo) y quizás entre las líneas del pentagrama puedan seguirse las curvas de su fiebre juvenil [...]

Sólo así pudo Miguel Lerdo imponer los ritmos de su propio sentir a la emoción de toda una época, a la oscura y anónima que

¹²⁷ *La Chambelona*, una influyente canción política satírica cantada durante las controvertidas elecciones de 1916 en Cuba.

suspira y solloza en la sombra, sin voz para expresarse ni alas para volar [...] Hubo una época, una larga época, en que los amores nacieron entre violetas y esas flores líricas se cuajaron de lágrimas como las naturales de rocío[...]

Época en que las nupcias profanas, quizá las más fervientes, tuvieron por epitalamio a *Aleluya* y en que las melodías de *Perjura* amortajaron románticamente los amores truncados. ¡Obra de alta magia que hoy me asombra! Las notas de aquella música parecían caer en nuestros vasos como filtro invisible, haciendo más hirviente el champagne, más hondo y opalino el ajeno[...]
¡Magia pura![...] Resonante y estremecido por esas músicas todo el café Colón *zarpaba hacia Citerea como la Galera de Watteau* [...] ¹²⁸

La *esquina de Micoló*, ¹²⁹ el *coiffeur* elegante, en Plateros, hace lustros[...] Pasan sobre el macadán el landó presidencial con “*Chausalito*”, ¹³⁰ sir Spencer en su victoria, Perico Terreros a caballo. Van por la acera el Duque Job con el puro en la boca, los ojos en el puro, la gardenia en el ojal; *Augusto Genin* ¹³¹ con los periodistas Henrlot [*¿sic?*] y Samson; un grupo de rubias entre risas y

¹²⁸ El cuadro de Antoine Watteau *Embarque a la isla de Citerea*, de 1717, en el Louvre.

¹²⁹ “Pierre Micoló, barbero, tuvo su peluquería en la esquina de La Profesora y Puente del Espíritu Santo (hoy Francisco I. Madero e Isabel la Católica). Se hizo muy popular porque su establecimiento era un centro de reunión que tenía ‘la clientela de las personas más acomodadas[...]’”, GUTIÉRREZ NÁJERA, *Obras*, VI, p. 3.

¹³⁰ Rafael Chausal, “Chausalito”, secretario de Porfirio Díaz. Véase “El diario de la cigarra Antonio Saborit. Mis muertos (15 sep. 1895)”, *La Crónica de hoy* (22 ene. 2005); <http://www.cronica.com.mx/nota.php?idc=163272> revisado el 1º de junio de 2005.

¹³¹ Augusto Genin, poeta y escritor; autor de varios estudios, incluso *Notes sur les danses, la musique et les chants des Mexicains anciens et modernes*, París, E. Leroux, 1913.

perfumes, de la *troupe* de la *Benatti o la Judie* [...] ¹³² ¡Plateros no era todavía la caricatura de Main Street; aún era un reflejo de Francia, el boulevard!

De pronto, por la esquina de la Palma, desemboca Miguel Lerdo de Tejada, que entonces era para mí tan fantástico como Pierrot, tan inquietante y misterioso como el veneciano Casanova —¡Oh, juventud!— porque Miguel tocaba entonces en los que el propio *Seingalt* ¹³³ hubiera llamado los *casinos de Murano* [...] poblados de criaturas tan bellas y frágiles como *los cristales de la isla*, ¹³⁴ yo que más tarde habría de conferirle el título de Maestro-de-Capilla-de-las-Misas-Negras [...] admiraba y envidiaba a Miguel sinceramente. También por su música, también porque era buen mozo, pulcro en el vestir, pálido como Pierrot y con ojos *azules como Nausicaa* [...] ¹³⁵ Y porque venía de los casinos de Murano, porque les hablaba de tú a las monjas y creo que las confesaba la mamá[...] Carlota. ¡Allá ellos!

Aquella mañana de Plateros, al acercarme a Miguel, dudé por primera vez, de su pulcritud, porque, vestido todo de negro y oliendo ligeramente a cristal de Murano, lucía una corbata más roja que la muleta del torero Rebujina. Parecía como si toda la sangre, ausente del rostro, se le hubiera coagulado en la pechuga[...] Me atreví a reprochárselo, pero él, sonriendo mustiamente, replicó:

¹³² Julia Benatti de las Bouffes Parisiennes. Anna Judie (1850-1911), actriz y cantante francesa conocida especialmente por sus actuaciones en las operetas de Jacques Offenbach. Véase GUTIÉRREZ NÁJERA, *Obras*, VI, pp. 3-6, 19, 52-53, 95, 97-100, 103 y 108-109.

¹³³ Giovanni Giacomo Casanova de Seingalt (1725-1798), autor de las famosas memorias.

¹³⁴ La isla de Murano, Venecia, conocida por sus excelentes fábricas de vidrio.

¹³⁵ Nausica, la heroína griega de la *Odisea* de Homero.

¡No me critique usted, señor poeta! ¿Ha notado usted acaso que tengo los zapatos rotos? [...] No, ¿verdad? [...] Pues para eso son las corbatas rojas, amigo mío, para que no le vean a uno los pies cuando el calzado es deficiente! ¡Así aquel artista bien nacido, vástago de ilustre cepa, salvaba con ingenioso dandismo los ultrajes de la abominable bohemia!

Ayer fui con el maestro a saludar a su esposa y a conocer a su lindo hijo, las dos adoraciones a que hoy vive consagrado. De sus triunfos se alegra, porque se incorporan al prestigio patrio, porque le abren paso a sus compañeros de arte, porque acendran el familiar bienestar, pero no cifra en ellos personal vanagloria [...] Esas debilidades son para los advenedizos, pero para quien ha consagrado al lírico esfuerzo toda una vida, no es el triunfo vino enloquecedor, sino vaso de agua clarísima, al rendir la jornada.

El bohemio de la corbata roja es hoy el dandy de difíciles elegancias espirituales, entre las que se cuenta un amable escepticismo para las cosas mundanas. Tan es así que cuando alguien exaltaba con pompa retórica un gajo de laurel de su reciente cosecha, Miguel, pasándose la mano por la frente, me miró intencionado[...] Iba sin duda a decirme: “¡Hermano, los laureles son útiles para tapar las canas!”

Pero no se atrevió a pronunciar la frase, por miedo de empañar con una duda los claros ojos de su hijo, que lo miraba absorto[...] Se conformó con decírsela en melancólica sonrisa al sol, que se ponía ya tras los rascacielos neoyorkinos.

José Juan Tablada

Nueva York, abril de 1928.

REFERENCIAS

ALFONSO, María de los Ángeles

“Lerdo de Tejada, Miguel”, en CASARES RODICIO, vol. 6.

ARGOTE, Joaquín J.

“White”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 2da. serie, 4:2 (1953), pp. 80-99.

AYARS, Christine Merrick

Contributions to the Art of Music in America by the Music Industries of Boston, 1640-1936, Nueva York, H. W. Wilson, 1937.

BARALT, Blanca Zacharie de

El Martí que yo conocí, Nueva York, Las Americas Publishing, Co., y La Habana, Trópico, 1945.

“La Escuela de Ópera”, en BARALT, 1945, pp. 173-175.

BLANCO AGUILAR, Jesús

Homenaje a la soprano Rosalía “Chalía” Díaz de Herrera, La Habana, Museo Nacional de la Música, 1984.

BRENNER, Helmut

Juventino Rosas: His Life, His Work, His Time, Warren, Michigan, Harmonie Park Press, 2000.

BROWN, Charles T.

“A Latin American in New York: Alejandro Monestel”, en *Latin American Music Review*, 3:1 (1982), pp. 124-127.

BURGWYN, Diana

Seventy-Five Years of The Curtis Institute of Music: A Narrative Portrait, Pennsylvania, The Curtis Institute of Music, 1999.

CALCANO, Francisco

Diccionario biográfico cubano, Nueva York, Imprenta y Librería de N. Ponce de León, 1878.

CARPENTIER, Alejo

La música en Cuba, México, Fondo de Cultura Económica, 1946 [*Music in Cuba*, Timothy Brenner, edición y traducción de Alan West-Durán, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press, 2001].

CASARES RODICIO, Emilio (ed.)

Diccionario de la música española e hispanoamericana, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, 10 vols.

CASTELLANOS GARCÍA, Gerardo

Pensando en Agramonte: Habana-Camagüey, La Habana, Ucar, García y Cía., 1939.

CLARK, R. Andrew

"American Choral Music in Late-Nineteenth-Century, New Haven: The Gounod and New Haven Oratorio Societies", tesis de maestría en música, Denton, Texas, University of North Texas, 2001.

CLARK, Walter Aaron (ed.)

From Tejano to Tango: Latin American Popular Music, Nueva York, Routledge, 2002.

CEBALLOS, Édgar

La historia de México a través del teatro: un siglo de contrastes. La ópera, 1901-1925, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Escenología, 2002.

COOKE, James Francis (ed.)

Great Singers on the Art of Singing, Filadelfia, Pennsylvania, Theodore Presser, reimp. en Nueva York, AMS Press, 1976.

DÍAZ AYALA, Cristóbal

Cuba canta y baila: discografía de la música cubana, primer volumen: 1898 a 1925, San Juan, Puerto Rico, Fundación Musicalia, 1994.

DÍAZ PÉREZ, Clara

“Presencia de Manuel M. Ponce en la cultura musical cubana”,
en *Heterofonía*, 118-119 (1998), pp. 24-40.

FAGAN, Ted, y William R. MORAN

The Encyclopedic Discography of Victor Recordings: Pre-Matrix Serie, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1983.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto y Pedro Pablo RODRÍGUEZ (coords.)

José Martí en los Estados Unidos: periodismo de 1881 a 1892, Madrid y México, ALLCA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 2003, «Archivos, 43».

FIGUEROA, Frank M.

Encyclopedia of Latin American Music in New York, St. Petersburg, Florida, Pillar Publications, 1994.

FINCK, Henry T.

My Adventures in the Golden Age of Music, Nueva York, Funk & Wagnalls, 1926.

GARRIDO, Juan S.

Historia de la música popular en México, México, Extemporáneos, 1981.

GAY-CALBÓ, Enrique

Las banderas, el escudo, y el himno de Cuba, La Habana, Sociedad Colombista Panamericana, 1956.

GLASSER, Ruth

My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities, 1917-1940, Berkeley, California, University of California Press, 1995.

GODÍNEZ SOSA, Emilio

Eduardo Agramonte Piña, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1975.

COGORZA, Emilio Edoardo de

“Opportunities for Young Singers”, en COOKE (ed.), 1976, pp. 191-198.

GUIRAL MORENO, Mario

Un gran musicógrafo y compositor cubano: Eduardo Sánchez de Fuentes, La Habana, Imprenta “El Siglo XX”, 1945.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel

Obras, VI. *Crónicas y artículos sobre teatro*, IV (1885-1889), Elvira López Aparicio y Ana Elena Díaz Alejo (eds.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

HOUSEWRIGHT, Wiley L.

A History of Music and Dance in Florida, 1565-1865, Tuscaloosa, Alabama, Illinois, University of Alabama Press, 1991.

JUÁREZ, Fortino

Relato de mi viaje a Sudamérica con la Orquesta Típica de la Ciudad de México, México, Secretaría de Educación Pública, 1949.

KAGAN, Richard L. (ed.)

Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States, Urbana, Illinois, University of Illinois Press, 2002.

KANELLOS, Nicolás y Helvetia MARTELL

Hispanic Periodicals in the United States, Origins to 1960: A Brief History and Comprehensive Bibliography, Houston, Texas, Arte Público Press, 2000.

KOEGEL, John

“Mexican and Mexican-American Musical Life in Southern California, 1850-1900” y “Calendar of Southern California Amusements (1852-1897) Designed for the Spanish-Speaking Public”, en *Inter-American Music Review*, 13:2 (1993), pp. 111-143.

“Preserving the Sounds of the ‘Old’ Southwest: Charles Lummis and his Cylinder Collection of Mexican-American and Indian Music”, en *Association for Recorded Sound Collections Journal*, 29:1 (1998), pp. 1-29.

“*Canciones del país*: Mexican Musical Life in California after the Gold Rush”, en *California History*, 78:3 (1999), pp. 160-187 y 215-219.

“Manuel Y. Ferrer and Miguel S. Arévalo: Premier Guitarist-Composers in Nineteenth-Century California”, en *Inter-American Music Review*, 16:2 (2000), pp. 45-66.

“Crossing Borders: Mexicana, Tejana, and Chicana Musicians in the United States and Mexico”, en CLARK (ed.), 2002, pp. 97-125.

LAGMANOVICH, David

“Los Estados Unidos vistos con ojos de nuestra América”, en FERNÁNDEZ RETAMAR y RODRÍGUEZ, 2003, pp. 1848-1861.

LAPIQUE BECALI, Zoila

“Figura musical de Eduardo Sánchez de Fuentes”, en *Revista de la Biblioteca Nacional de José Martí* (3ª serie), 16, 65:2 (1974), pp. 217-230.

Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902), La Habana, Letras Cubanas, 1979, t. 1.

LEÓN, Argeliers

Del canto y el tiempo, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1974.

LOBO MONTALVO, María Luisa

Havana: History and Architecture of a Romantic City, Nueva York, The Monacelli Press, 2000.

LOPEZ, Vincent

Lopez Speaking: An Autobiography, Nueva York, Citadel Press, 1960.

LÓPEZ SÁNCHEZ, Sergio

Esperanza Iris: la tiple de hierro (Escritos 1), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.

LORENZ, Kenneth M.

Cylinder and Disc Discographies for J. J. Fisher... Emilio de Gogorza (Pre-Red Seal Pseudonymous), J. W. Myers, Wilmington, Delaware, Kastlemusick, 1979.

LOZA, Steven

Barrio Rhythm: Mexican American Music in Los Angeles, Urbana, University of Illinois Press, 1993.

Tito Puente and the Making of Latin Music, Urbana, Illinois, University of Illinois Press, 1999.

MAGALDI, Cristina

“Jose White in Brazil, 1879-1889”, en *Inter-American Music Review*, 14:2 (invierno-primavera 1995), pp. 1-19.

MARSH, William Sewall

Musical Spain from A to Z as Exemplified in Phonograph Records, Providence, Rhode Island, Campbell Music Company, 1929.

MARTÍ, José

Obras completas, Jorge Quintana (ed.), Caracas, 1964.

MARTÍNEZ, Orlando

Pasión de la música en Martí, La Habana, publicación independiente, 1953.

“Pasión de la música en Martí”, en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, 37 (1953), pp. 109-166.

“Órbita y creación de Ignacio Cervantes”, en *Cervantes: 40 danzas*, Gisela Hernández y Olga de Blanck (eds.), La Habana, Ediciones de Blanck, 1959.

MATHEWS, AW. S. B. (ed.)

A Hundred Years in America: An Account of Musical Effort in America, Chicago, G. L. Howe, 1889, pp. 202-205.

MIKOWSKY, Glades Solomon

“The Nineteenth-Century Cuban Danza and Its Composers, with Particular Attention to Ignacio Cervantes (1847-1905)”, tesis de doctorado en música, Teachers College, Columbia University, 1973.

Ignacio Cervantes y la danza en Cuba, La Habana, Letras Cubanas, 1988.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique

Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911, México, Porrúa, 1961, 5 vols.

OROVIO, Helio

Diccionario de la música cubana, biográfico y técnico, La Habana, Letras Cubanas, 1992.

Cuban Music from A to Z, Durham, North Carolina, Duke University Press, 2004.

PARDO PIMENTEL, Nicolás

La ópera italiana, o, manual del:filarmónico, Madrid, Aguado, 1851.

PEÑA, Manuel

The Mexican-American Orquesta: Music, Culture, and the Dialectic of Conflict. Austin, Texas, University of Texas Press, 1999.

Música Tejana: The Cultural Economy of Artistic Transformation, College Station, Texas, Texas A & M University Press, 1999.

PERAZA SARAUSA, Fermín

Diccionario biográfico cubano, Gainesville, Florida, publicación independiente, 1966.

PÉREZ, Jr., Louis A.

On Becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture, Chapel Hill, North Carolina, y Londres, University of North Carolina Press, 1999.

RAMÍREZ, Serafín

La Habana artística: apuntes históricos, La Habana, Imp[renta] del E. M. de la Capitanía General, 1891.

RIPOLL, Carlos

Patria: el periódico de José Martí, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1971.

RIPOLL, Carlos (ed.)

Escritos desconocidos de José Martí, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1971.

ROBERTS, John Storm

Latin Jazz: The First of the Fusions, 1880s to Today, Nueva York, Schirmer Books, 1999.

The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States, Nueva York, Oxford University Press, 1999.

RODRÍGUEZ, Victoria y Eli RODRÍGUEZ

“Desvernine Legrás, Pablo”, en CASARES RODICIO, 1999, vol. 4, pp. 459-460.

RODRÍGUEZ LEE, María Luisa

“María Grever: poeta y compositora”, en *Scripta Humanistica*, 111 (1995), número completo.

SÁNCHEZ DE FUENTES, Eduardo

Ignacio Cervantes Kawanag, pianista y compositor eminente: su vida, obra, su talento creador, La Habana, Imprenta Molina, 1936.

SLONIMSKY, Nicolas

Music of Latin America, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1945.

SPOTTSWOOD, Richard

Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942, vol. 4, *Spanish, Portuguese, Philippine, Basque*, Urbana, Illinois y Chicago, University of Illinois Press, 1990.

STARR, S. Frederick

Bamboula: The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk, Nueva York, Oxford University Press, 1995.

STEIN, Louise K.

"Before the Latin Tinge: Spanish Music and the 'Spanish Idiom' in the United States, 1778-1940", en KAGAN (ed.), 2002, pp. 193-245.

STEVENSON, Robert

"Jaime Nuno after the Mexican National Anthem", en *Inter-American Music Review*, 2:2 (1980), pp. 103-116.

"The Latin Tinge, 1800-1900", en *Inter-American Music Review*, 2:2 (1980), pp. 73-101.

"Spanish Musical Resonance in the Founding Fathers' States, Part 1", en *Inter-American Music Review*, 9:1 (1987), pp. 11-53.

"Local Music History Research in Los Angeles Area Libraries: Part 1", en *Inter-American Music Review*, 10:1 (1988), pp. 19-38.

"Nino Marcelli: Founder of the San Diego Symphony Orchestra", en *Inter-American Music Review*, 10:1 (1988), pp. 113-123.

"Spain's Musical Emissary in San Francisco: Santiago Arrillaga (1847-1915)", en *De música hispana et aliis: Miscelanea en honor al Profr. Dr. José López-Calo, S. J., en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol. 2, pp. 287-306.

"Musical Silhouettes Drawn by Jose Marti (1853-1895)", en *Inter-American Music Review*, 14:2 (1995), pp. 41-37.

"Teresa Carreño (1853-1917) Remembered on Her 150th Anniversary", en *Latin American Music Review*, 25:2 (2004), pp. 163-179.

STURMAN, Janet

Zarzuela: Spanish Operetta, American Stage, Urbana, Illinois, University of Illinois Press, 2000.

TALAVERA, Mario

Miguel Lerdo de Tejada: su vida pintoresca y anecdótica, México, "Compás" [s. a.].

TORRES George

"Sources for Latin Big Band Performance: An Examination of the Latin American Stocks in the Library of Congress", en *College Music Symposium*, 43 (2003), pp. 25-41.

TROTTER, James Monroe

Music and Some Highly Musical People, Boston, Massachusetts, Lee and Shepard, 1881.

URBINA, Luis G.

Mis amigos los músicos, Ricardo Miranda (ed.), México, Breve Fondo Editorial, 1999.

VALDÉS CANTERO, Alicia

"Díaz de Herrera, Rosalía [Chalía]", en CASARES RODICIO, vol. 4, pp. 487-488.

VEGA, Aurelio de la

"Latin American Composers in the United States", en *Latin American Music Review*, 1:2 (1980), pp. 162-175.

Sitios de Internet

Colección Juan Aguilar, Fondo Reservado, Biblioteca de Música, Universidad de California en Los Ángeles; <http://unitproj.library.ucla.edu/music/mlsc/complete.cfm>

Cristóbal Díaz Ayala, *Cuba Canta y Baila: Encyclopedic Discography of Cuban Music, 1925-1960*, The Diaz-Ayala Cuban and Latin American Popular Music Collection, Universidad Internacional de Florida,

Miami; <http://gislab.fiu.edu/smc/index.cfm> discografía de la música cubana.

Cylinder Preservation and Digitization Project, Universidad de California en Santa Barbara; <http://cylinders.library.ucsb.edu/> grabaciones de música mexicana.

Frontera Collection of Mexican American Music; Universidad de California en Los Ángeles; <http://digital.library.ucla.edu/frontera> grabaciones de música mexicana.

Historia de la Orquesta Típica de la Ciudad de México; <http://www.zarabozo.com/zaraboz8e.html>

Music for the Nation: American Sheet Music, American Memory Project; Biblioteca del Congreso: www.memory.loc.gov partituras de música mexicana.

Opera in Philadelphia: Performance Chronology, 1875-1899, John Curtis, Frank Hamilton, ed. 2004; <http://FrankHamilton.org>

Poesía de José Juan Tablada; Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México; <http://biblioweb.dgsca.unam.mx/tablada/disco1/28may03m.html>

Proyecto Gutenberg; <http://www.gutenberg.org/etext/10228> grabación en cilindro de cera de la voz de Porfirio Díaz (leyendo una carta a Thomas Edison).

Tinfoil.com; <http://www.tinfoil.com/cm-0105.htm> grabación en cilindro de cera de *Consentida* de Lerdo de Tejada.

Truesound Transfers; <http://www.truesoundtransfers.de> discografía de grabaciones de música mexicana.

UCLA Sheet Music Consortium, Universidad de California en Los Ángeles; <http://digital.library.ucla.edu/sheetmusic/> partituras de música mexicana.