

Erick González
Bello
Juan Carlos
Hernández
Rodríguez

*La música en Remedios.
Dialéctica transcultural*

San Juan de los Remedios fue un hervidero interétnico donde amerindios, europeos, africanos, chinos, hebreos..., entre otros pueblos, acrisolaron una identidad rica y una particular forma de asumir la cultura. Con una población asentada desde los primeros años de la conquista, ya en 1544 mostraba uno de los más interesantes comportamientos poblacionales entre los pueblos de la Isla. Junto a 80 naborias y 120 esclavos negros, se menciona la presencia de 10 españoles y sus pajes en tierra remediana.¹

El proceso de transculturación en América «supuso una notable modificación de las tres culturas originales y la aparición de una nueva realidad cultural».² Por su diversidad y complejidad se trata de una cultura que se expresa a través de nuevos modos de saber y de sentir; «es decir, por representaciones colectivas [de las cuales se sirve], concebida como un todo que engloba a la economía, la organización social y el conocimiento, para dar sentido a una nueva civilización».³

¹ Real Academia de la Historia: Colección de Documentos, t. VI, pp. 229-231.

² Luz-María Martínez-Montiel: «América Latina y el Caribe», *Catauro*, II (3), Ciudad de La Habana, en.-jun., 2001, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

Las relaciones interétnicas en América se sucedieron en el contexto particular de los diferentes «sistemas morales, religiosos y jurídicos».⁴ Es decir, que según la época y el modo de vida de cada colonia el individuo negro, el indio y el esclavo fueron percibidos de diversas maneras, así como sus «posibilidades de manumisión, de recurso a los tribunales, de matrimonio y de otras cuestiones».⁵

Todos estos factores determinaron, junto con lo que se denomina desculturación y aculturación de las poblaciones negras, las distintas formas de supervivencia cultural y los sincretismos más variados, pero la vitalidad de la personalidad que caracteriza al africano resistió todos los intentos de asimilación total.⁶

La mixturación étnica fue complementando, a lo largo de los siglos, un proceso dialéctico iniciado en la colisión de las tres culturas originarias que convivieron en las diversas porciones de tierra —continentales o insulares—, en las que cimentaron y consolidaron una nueva realidad cultural. Realidad identificada por la diversidad y la complejidad de pueblos disímiles que aportaron sus saberes a las nacientes representaciones colectivas; las cuales respondieron a tres subestructuras esenciales: la organización social (según el contexto y grado de interacción), el conocimiento (aportado por las diversas culturas interactuantes) y la economía (como motor impulsor de los procesos culturales).

Esta dialéctica, que tuvo similares características a lo largo y ancho de la isla de Cuba, en Remedios se distinguió por una potente remedianidad; o sea, el segmento de la cultura que distingue a los habitantes de esa ciudad dentro de la gran fronda nacional. Lo más sorprendente en la historia de San Juan de los Remedios es su tradicionalidad y arraigo a la pequeña Patria,⁷ marcada por una defensa de la unicidad dentro de la cultura cubana, que alcanza una insospechada coloratura identitaria.

La búsqueda de la identidad cultural es ya (de por sí) un acto de (re)afirmación de la (auto)conciencia; o sea, de recupera-

⁴ Ídem.

⁵ Ídem.

⁶ Ídem.

⁷ En documento fechado el 9 de octubre de 1690, las Matronas remedianas se refieren a Remedios como «esta, Patria Nuestra», con motivo de exigir la permanencia de la Villa frente a las agresiones de los vecinos que se fueron a Santa Clara.

ción del protagonismo de los pueblos y de comprensión de la diferencia y (re)conocimiento de los otros. La cuestión capital de la identidad está signada por la recepción del pasado, la apropiación crítica de la modernidad, la resistencia, la imaginación y la creación colectiva, inmersas en un mundo multipolar atravesado por el conflicto social y la diversidad cultural.

Formación de la música en Remedios durante la Colonia

Durante la segunda mitad del siglo XVI en Remedios — como en el resto de la Isla — los aborígenes tenían sus propias expresiones culturales. Entre ellas sobresale el areito: manifestación socio-comunitaria de carácter músico-danzario, teatral y religiosa. Suspendidos por las *Leyes de Burgos* en 1512; fue posible, sin embargo, la pervivencia en la cultura cubana de su principal instrumento musical: el mayohuacán.

En el propio siglo XVI se suman una serie de componentes étnicos de origen europeo y africano, fundamentalmente, que introducen elementos de la cultura material y espiritual; así como la riqueza de sus diversas cosmovisiones, aportando los primeros basamentos para lo que más tarde sería el nacimiento de un pueblo nuevo.

Entre los primeros europeos llegados a Remedios aparecen, básicamente, españoles y portugueses, aun cuando el mayor por ciento corresponde a los primeros.

Sin embargo, las fuentes eclesiales han demostrado la presencia multiétnica de otros pueblos europeos durante los siglos XVIII y XIX en Remedios.

Estos europeos se anclaron en las tierras conquistadas portando sus instrumentos musicales, la guitarra y la vihuela, fundamentalmente; así como un género estrófico-musical llamado romance, que cimentaron las bases para la naciente organología y las especies de las músicas nacionales en los diferentes países.

Junto a todo este panorama que reproducía en las nuevas tierras la cultura europea, aunque se reajustaba a la nueva realidad, fueron introducidos cientos de miles de africanos de las más disímiles denominaciones étnicas. Solo en Remedios han sido identificadas 26, entre las que hay un predominio de congos, carabalíes y mandingas.

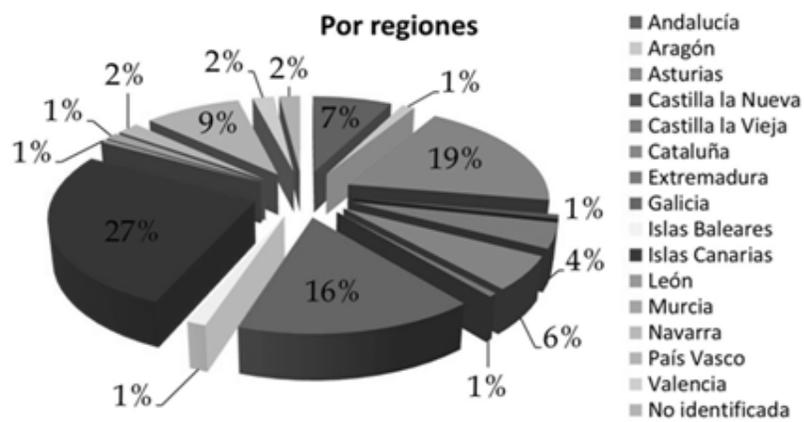


Gráfico 1. Presencia hispana — por regiones — en Remedios durante los siglos XVIII-XIX. Fuente: Libros de Bautismo y Defunción de la Iglesia Parroquial Mayor San Juan Bautista, Remedios (siglos XVIII y XIX).

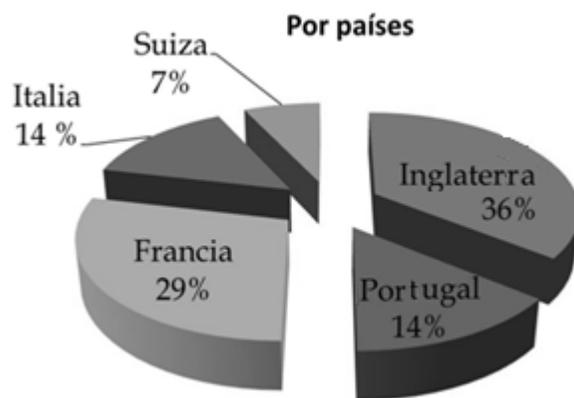


Gráfico 2. Presencia europea — no hispana — en Remedios durante los siglos XVIII-XIX. Fuente: Libros de Bautismo y Defunción de la Iglesia Parroquial Mayor San Juan Bautista, Remedios (siglos XVIII y XIX).

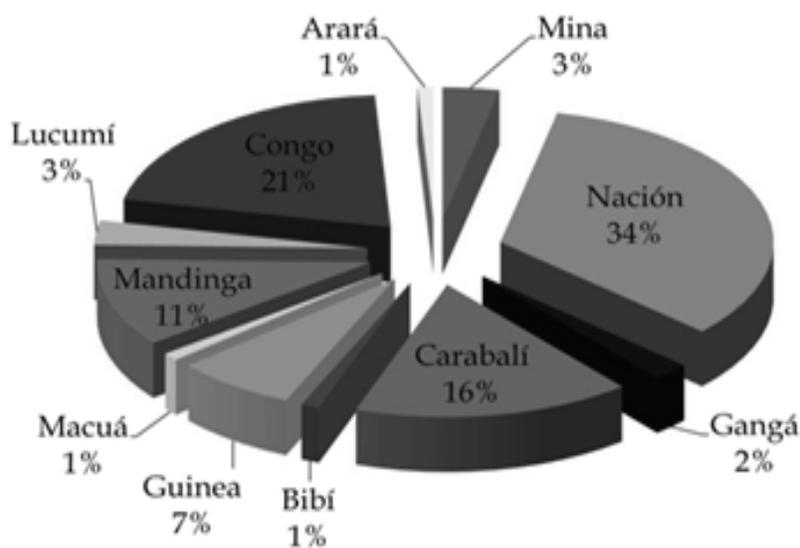


Gráfico 3. Denominaciones étnicas africanas más representativas en Remedios, siglo XIX. Fuente: Libros de Bautismo de la Iglesia Parroquial Mayor San Juan Bautista, Remedios (siglo XIX)

Estos pueblos eran portadores de un rico legado espiritual. Herencia que se materializa —a través de la remembranza— en instrumentos idiófonos y membranófonos: hierros, tambores yuka, etc. Además, desarrollaron sus cultos que, sincretizados a lo largo de los siglos, terminaron por tomar cuerpo definitivo durante el XIX cubano.

Durante los siglos XVII y XVIII se realizaron en Remedios dos festejos bien definidos por sus características: las fiestas reales y las fiestas patronales. Estas fueron expresiones comunitarias que se desarrollaron en Iberoamérica, y daban continuidad/novedad a la espiritualidad de los pueblos.

El historiador José Andrés Martínez-Fortún y Foyo, en sus *Anales y efemérides de San Juan de los Remedios y su jurisdicción*, refleja que en 1722 hubo en Remedios unas fiestas «mandadas a celebrar por el Rey con motivo de las bodas de los príncipes españoles; con fogatas, iluminarias, baile con orquesta de vihuelas, liras y güiros y la animación propia de los días festi-

vos de San Juan y San Pedro en que se celebraban carreras de caballos, juegos de la sortija, alcancía, etc.».⁸

Es insoslayable la importancia cultural que, para el remediano, implicó este encuentro de culturas. Así, estudios realizados⁹ han advertido las herencias europeas y africanas en las Fiestas Sanjuaneras, en las procesiones de Semana Santa, en los carnavales, en los altares de la Cruz de Mayo... o en las Parrandas: fenómeno de la cultura popular tradicional nacido en Remedios y que caracteriza a la región central de Cuba.

Con el tiempo, las fiestas sanjuaneras se fueron sustentando en la leyenda del güije de la Bajada¹⁰ y, hacia mediados del siglo XIX, ya se habían despojado del carácter religioso para ser eminentemente populares. Se efectuaba una feria en la Plaza y se vendían dulces, licores, frituras, ajiaco, escabeche y ponche de leche, al mismo tiempo que en las casas se escuchaban el arpa o el violín. De estas fiestas disfrutaban hasta los esclavos, que bailaban alrededor de dicha Plaza, donde se realizaba la procesión, acompañada de «diablitos negros» con trajes de colores y campanillas.

De la presencia del elemento africano en nuestro medio se deriva la del negro criollo, pues la música africana evolucionó rápidamente y se incorporó a nuestra nacionalidad en ciernes, convirtiéndose en parte de nuestro folclor y de nuestra música popular.¹¹

Las fiestas neobarrocas permitieron el desarrollo del ingenio, inspirando en los artistas la concreción de verdaderos retablos marcados por una vida efímera; pues algunos eran comestibles

⁸ Natalia Raola Ramos y Miguel Martín Farto: «Las fiestas sanjuaneras», *Poder del Pueblo* II (2): 23, marzo de 1980.

⁹ *La africanía en las parrandas remedianas* (Erick González Bello y Sulma Rojas Molina, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2008); «El europeísmo en las parrandas remedianas; Arquitectura efímera y parrandas remedianas»; «Mitopoética de las parrandas remedianas»; «Remedios: a casi 500 años de tradiciones y religión» y «La huella cultural africana en San Juan de los Remedios» (Juan Carlos Hernández Rodríguez y Erick González Bello, publicados total o parcialmente en revistas especializadas).

¹⁰ Bajada: Nombre con el que se conoce el río Camaco, que cruza muy cerca de la ciudad de Remedios. Es de pequeño curso y se sumerge en algunas de sus partes.

¹¹ Carmen Valdés Sicardó: *Música*, Editorial de Libros para la Educación, MINED, La Habana, 1981, p. 117.

y otros se desmontaban apenas unos días después de haber culminado el fasto.

Las fiestas son una imagen de la organización socio-cultural de un pueblo, aunque no su reproducción exacta. La multivocalidad y la ambigüedad de los símbolos posibilita que un amplio espectro de grupos sociales se relacione bajo un mismo significante. Son la ocasión y el medio para potenciar emotiva y simbólicamente la actitud de crítica social hacia fuera y hacia dentro del grupo. Las fiestas, en definitiva, no son la realidad social, pero sí mecanismos de construcción de la misma.¹² Sobre este tema, Manuel Hernández González afirma:

El factor participación y vivencia es lo que define la fiesta popular. Sin estas características, sería un acto protocolario o elitista y cerrado, propio de minorías. Ahora bien, eso no implica que en una fiesta popular se entremezclen de tal manera grupos sociales, aspectos económicos, religiosos, políticos que hagan de ella un caos indescifrable.

[...]

En la fiesta fluye la sociedad. Integrada dentro de ella, opera como una catarsis colectiva, reduciendo la ansiedad, amortiguando la tensión de la vida ordinaria. Es hasta cierto punto como una revuelta, como un tempus horrible, como un caos, que no obstante preludia como el fin del año y el comienzo del nuevo, el restablecimiento del orden cósmico y civil.¹³

Sin embargo, la sugerente mezcla (¿combinación?) de estilos en los más disímiles edificios (la arquitectura estable y la arquitectura efímera, establecida por trabajos de plaza y carrozas) renueva el diseño de la plaza remediana y le imprime originalidad y dinámica cada año. A pesar del caos que el conglomerado puede suscitar, desata un desenfadado regocijo y un goce estético que atrapa definitivamente el *sensorium* del pueblo expectante. El centro de Remedios deviene, cada año, un complejo arquitectónico formado por un sistema de plazuelas, matizado por el eclecticismo, y una serie de exponentes, representantes de las

¹² Manuel Hernández González. «Fiesta y sociedad en Canarias durante el siglo XVIII», en Margarita Torriente (ed.). *España Festejante: el siglo XVIII*, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2000, p.145.

¹³ *Ibidem*, pp. 145-146.

culturas del mundo antiguo, moderno y/o contemporáneo; así como de los períodos renacentista, clásico, barroco, romántico...

Estos encontronazos, festejos, juegos y jolgorios fueron muy comunes en nuestros pueblos, muchas veces relacionados con fechas importantes de los monarcas o con el santoral católico. Así, los Sanjuanes de casi toda América (Remedios, Camagüey, México...), las Charangas (Bejucal), las Parrandas (casi todo el centro de Cuba) y los carnavales tuvieron orígenes comunes, aunque la lógica evolución, el espacio y la geografía les imprimieron características muy particulares.

Las fiestas populares, ya barrocas o más cercanas a nuestra contemporaneidad, exhiben características comunes, tales como: numerosísimo público, elementos (competitivos o no), procesión, máscaras y mojigangas, gigantes y tarascas, carros triunfales, arte efímero, luminarias y fuegos de artificio. Todo matizado por la sonoridad de instrumentos musicales que ya ensayaban, sin embargo, una sonoridad propia, transculturada, criolla... presagiadora de una música muy propia con vestigios nacionales y, en algunos casos, con inusitada particularidad.

La música como proceso distintivo dentro de la remedianidad (siglo XIX)

Si en los siglos XVII y XVIII los remedianos eran dados a la realización de fiestas y el esparcimiento; durante el XIX se despliega un incipiente desarrollo comercial, cuya eclosión, ocurrida entre 1840 y 1860, permite el florecimiento de la música y las artes. Fueron los negros, fundamentalmente, los que atizaron el camino hacia la criollización de la música, con un sabor verdaderamente autóctono en la Cuba decimonónica.

En 1823 se desarrolla en la entonces villa de Remedios un *sui generis* formato musical constituido por los músicos negros José Caracoles (arpa) y Simón (bombo), junto al blanco conocido como El Toto (violín). La extraña agrupación protagonizó un regocijo popular en el interior del templo, en el cual toda la comunidad y hasta el propio sacerdote terminaron bailando un conocido ritmo de moda denominado El dengue.

En 1850 domina el ambiente musical remediano, entre otros músicos, Salvador Ochoa (1823-1858), el cual había fundado una Academia de música en la calle de los Mercaderes y, además, ofrecía conciertos con su Orquesta Buenviaje.

Nueve años más tarde, el 6 de enero, en cumplimiento de una antigua costumbre remediana, se celebró el baile de los alcaldes entrantes. El mismo fue amenizado por las orquestas de pardos y morenos y se estrenaron cinco danzones, pero el que más gustó fue La Antoñica.¹⁴

En el transcurso del año, el 15 de agosto, José María Montalván — iniciador de una notable familia musical de la villa — tocó con su orquesta homónima en la plaza de armas.

En 1880 otros dos importantes músicos remedianos: Laudelino Quintero (perteneciente al barrio El Carmen) y Perico Morales (afiliado al San Salvador) — de ascendencia conga y lucumí, respectivamente — irrumpen para siempre en la memoria histórico-musical de la villa al componer las inmortales polcas que aún hoy son himno de reafirmación identitaria de los parranderos afiliados a cada bando.

En 1888, durante los festejos de la noche buena, hubo derroche de pavos y lechones, castañas, vinos, etc. Numerosas y animadas parrandas recorrieron las calles de la ciudad y los tambores de los morenos ensordecieron el ambiente con sus africanos ruidos.¹⁵

Es la parranda, precisamente, una de las expresiones populares donde la espiritualidad de los negros y su manera de hacer arte dejó una huella imperecedera. Entre los elementos compositivos de la fiesta, es en la música donde se manifiesta un mayor poder de comunicación, a partir del protagonismo alcanzado por los instrumentos de percusión.

Al asumir críticamente un fenómeno como las parrandas remedianas habría que decodificarla en cada uno de sus elementos, estableciendo su evolución socio-económica, cultural e histórica. Sin embargo, entre todas las artes, es la música la que mayor consumo y poder de comunicación tiene; es, quizás, el elemento donde el fenómeno de la negritud dejó una mayor impronta en la fiesta remediana.

Fernando Ortiz señalaba la existencia de músicas negras y músicas blancas, muy diferentes entre sí. Decía de las primeras, que no eran ruidos cacofónicos, «sino originalísimas y complejas combinaciones estéticas de ruidos, tonos, timbres, ritmos,

¹⁴ José A. Martínez-Fortún y Foyo: *Anales y efemérides de San Juan de los Remedios y su Jurisdicción*, Imprenta Pérez Sierra, La Habana, 1932.

¹⁵ Ídem.

melodías, armonías, cantos y danzas, con valores universales o universalizables». ¹⁶ Valores que le confieren un folclorismo que, inevitablemente, tornará popular la música de estos festejos.

Existen en la música africana, así como en las parrandas remedianas, características afines que en el proceso de conformación de su identidad el cubano asimiló e incorporó como propias. Así, es posible advertir en las agrupaciones musicales, en las rumbas y polcas, así como en el arrollao que se desarrolla en torno a los músicos, el ritmismo, la orquestalidad, la sociabilidad, el dialogismo, la repetición, el embullo, la coralidad y la improvisación.

Alejo Carpentier dice que la música folclórica cubana adolece de estrepitosa y que esto le viene de la herencia africana que legó un fuerte ritmismo, un afán de multiplicar los timbres, una gran sociabilidad capaz de mover las grandes multitudes al baile. ¹⁷

La percusividad acentuada de la música negra responde, ante todo, a la proximidad de sus funciones mágicas. «Sobretudo el fuerte ritmismo preciso para la danza coral de la multitud, determina que la música negra sea ejecutada de manera principal por medio de instrumentos de gran valor percusivo, especialmente por tambores en los cuales su melodismo es indudable pero secundario». ¹⁸ Pareciera, esta, una descripción del movimiento danzario, musical y cultural que se genera la noche del 24 de diciembre en Remedios.

El marcado ritmismo de la música negroafricana hace que el negro improvise con las manos y los pies sobre cualquier superficie o sobre su propio cuerpo. En la incipiente Parranda se usó toda suerte de instrumentos que hicieran ruido en las frías noches remedianas y todos fueron percutidos. «Cualquier objeto percusible en manos del negro se convierte en tambor [...] El característico sonido de la rítmica, la secundariedad de las melodías y la consiguiente pobreza de los instrumentos llamados «melódicos», contrastando con la riqueza de los «rítmicos», se debe sobre todo a que la música del africano es muy socializada,

¹⁶ *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 21.

¹⁷ *Ibidem*, p. 99.

¹⁸ *Ibidem*, p. 90.

es más función colectiva que individual».¹⁹ Aquellos muchachos remedianos de la segunda década del siglo XIX estaban cumpliendo, sin saberlo, una función ritual, social y colectiva. Aquel repiqueteo de instrumentos que convocaba a las misas de aguinaldo, repercutía socialmente y agrupaba a un colectivo.

Pero es indudable que la facilidad para los ritmos pasó el Atlántico con los africanos, quienes la transmitieron a sus descendientes. Es sorprendente observar cómo los muchachos callejeros de Cuba improvisan orquestas con los más heteróclitos objetos, a modo de instrumentos percusivos, y cómo ejecutan con ellos extraños, difíciles y atrayentes ritmos de sabor africano.²⁰

Es clarividente este texto de Ortiz. Es una espectacular descripción de lo que debió ser la primera parranda remediana. Cuando el Padre Francisquito agrupó aquellos muchachos para que repiquetearan por las calles de la vetusta Remedios, sin querer, estaba despertando esa inquietud rítmica que el negro africano legó a sus descendientes. No se sabe con certeza si la mayor parte de aquellos muchachos eran negros, pero es fácil suponerlo. Hurgando en la historia, la tradición oral sitúa la procedencia de gran parte de esa muchachada entre los miembros de la familia mulata Carbonell.

De modo que, la Parranda en sus primeros tiempos fue ritmo, fue una hermosa polirritmia que cumplía la función de llamar y agrupar a la comunidad. Fue una parranda negra que, con los años, fue mezclando y aceptando otras influencias hasta llegar a ser verdadera y definitivamente remediana.

La música afronegrista, generalmente, suena «a toda orquesta». En los toques africanos todos los instrumentos intervienen en un *tutti* constante; es decir, nunca se quedan instrumentos detrás.

«La funcionalidad del arte negro también influye en los caracteres más típicos de su música, los de ser esta predominantemente rítmica, percusiva y orquestal».²¹ Y orquestal es también

¹⁹ *Ibidem*, p. 91.

²⁰ Fernando Ortiz: *Africanía de la música folklórica de Cuba*, Editora Universitaria, La Habana, Cuba, 1965, pp. 274-275.

²¹ Fernando Ortiz: *Ob. cit.*, 1993, p. 90.

la música que interpretan en las parrandas remedianas las agrupaciones llamadas Repique y Piquete, quienes agrupan en torno a toda una multitud de cantadores y bailadores.

El laterío con que se inicia nuestra fiesta se tornó Repique, orquesta formada por rejas, cencerros, gangarrías, alcahuetes y atamboras, cuyo sonido pregona la fiesta remediana. De modo que podría definirse el Repique como: Orquesta callejera formada por instrumentos percusivos, fundamentalmente hierros // Baile callejero colectivo que se mueve al son de la orquesta de igual nombre // Género musical que se escucha en las parrandas remedianas // No viene recogido por Pichardo; tampoco por el Atlas de los Instrumentos de la Música Popular Cubana.²²

Los repiques de ambos barrios parranderos tienen algunas diferencias. En El Carmen todos los instrumentos llevan el mismo ritmo y las atamboras repican. En el San Salvador las rejas, los cencerros y las gangarrías repican, y las primeras, dibujan; las atamboras permanecen quietas en el mismo ritmo. El repique del barrio San Salvador es más vivo que el de El Carmen.

Por otra parte, el Piquete remediano, probablemente, evolucionó de aquellas pequeñas agrupaciones orquestales que interpretaban danzones en los quioscos que se armaban en los días de parrandas hacia la segunda mitad del siglo XIX. Es, en esencia, una orquesta callejera formada por dos trompetas, dos clarinetes, dos trombones, un bombardino y un timbal de agarre o paila. Esta agrupación toca durante toda la noche en el mismo escenario de la Parranda; es decir, en la Plaza de Isabel II, hoy José Martí. Ahí acompaña las incursiones o entradas de los barrios, interpretando las rumbas y las polcas.

Las parrandas remedianas son un hervidero percusivo. Constantemente la sonoridad de los hierros y los cueros acaricia la atmósfera que envuelve al espectador, favoreciendo el establecimiento de una complicidad de sonido que deviene banda sonora de este teatro popular.

Aunque no se posee la certeza histórica sobre los porcentos de melanina en piel de aquellos niños que recorrieron las calles de Remedios, inspirados por el Padre Francisquito en su afán por lograr un objetivo religioso; lo cierto es que en el germen de

²² Erick González Bello y Juan Carlos Hernández Rodríguez: *Compendio biográfico-técnico de las parrandas remedianas. Estudio etnológico*, Editorial Académica Española, Saarbrücken, Alemania, 2012, pp. 184-185.

las parrandas se usó cualquier instrumento o superficie para lograr un ruido «infernial», y casi todos fueron percutidos.

La consideración de este tipismo africano hace necesario que en el estudio de la música afrocubana sea primordial el de sus instrumentos. [...], especificar para cada uno de ellos su organografía y catalogarlos por su clasificación. Después, investigar su oriundez etnográfica, sus usos y su función social, no solamente en África sino en el nuevo mundo.²³

La familia de los instrumentos de percusión está formada por dos grandes grupos: los idiófonos y los membranófonos. Dentro de los primeros se destacan los denominados fricativos o frotativos y los hierros. Los frotativos, por su morfología, son instrumentos percusivos muy primitivos; por lo que aparecen en varios continentes ya desde el neolítico. En Remedios, desde las primeras parrandas del siglo XIX, se usó la quijada.

Los hierros, por su parte, aparecen debido al afán del hombre por encontrar nuevas sonoridades; lo que permitió que entrechocara metales, como ya había hecho con los palos y los huesos. Pero ahora el golpe entrechocante le cautivaba el espíritu, enriqueciendo su vida, sus danzas y sus ritos.

Los hierros, como los demás percusivos, pueden clasificarse en entrechocantes, resonantes, sacuditivos o frotativos. En las parrandas remedianas se percuten hierros entrechocantes y de percusión externa, tales como el triángulo, la guataca, la reja, el pico o el diente de arado y el cencerro o la gangarria. Sin embargo, por su peculiaridad dentro de la organología parrandera y por el interés suscitado en la comunidad académica, se decidió desarrollar las ideas conceptuales respecto al origen, evolución y descripción de la atambora.

En Remedios este vocablo se pierde en el tiempo, envuelto en misterio. Consultando las obras de Ortiz, Carpentier y otros autores, no encontramos referencias ciertas para este singular instrumento. Leímos, rebuscamos sobre la tambora, pero no se transparentaba en ella la (a)tambora remediana. Esta es un unimembranófono abierto, pues posee una sola membrana en una de sus bocas; es de cuello acollarado; tiene forma abarrilada, hecha con un barril de madera, aunque a veces es más cilíndri-

²³ Fernando Ortiz: Ob. cit., 1993, p. 90.

co, y se toca con palillos; mientras que aquella es un bímembranófono de tipo europeo que ha sido empleado en cierto baile de las tumbas francesas.

Los cueros de los tambores en Cuba son de cabro, de venado, de buey, de toro o de mulo. El animal hembra no se usa, porque esto es cosa de hombres; y el carnero tampoco, pues tiene mucha grasa. La piel del antílope africano fue sustituida por la del venado introducido por los blancos. Sin embargo, la más usada por la población es la del cabro o chivo. La piel bovina, en cambio, es preferida por su dureza para los grandes tambores.

Muchos tambores nos llegaron del África subsahariana; otros sufrieron mutaciones y algunos, creados aquí, trataron de imitar la morfología de sus antecesores africanos. La atambora es, pues, un tambor mulato de esos que los negros en América construyeron usando envases de mercancía. La mambisa, tambor usado en las charangas de Bejucal, tiene semejanzas con la atambora, aunque es de proporciones mayores.

La atambora es el único membranófono que se toca en el Repique y es un verdadero soporte rítmico para los demás instrumentos que repican y, según la tradición oral, se creó en Remedios. Hacia la década de 1830 vivía en esta villa un señor llamado Gregorio Quin, que era chivero de oficio. Este singular personaje «según memoria escrita por el señor José Ramón García en el año 1922 y que aparece en los *Anales y efemérides de San Juan de los Remedios y su jurisdicción* del Dr. José A. Martínez-Fortún y Foyo»,²⁴ apoyaba a los parrandistas en 1835, anunciando las misas con una diana. Con este bullicio recorría las calles tocando, además, una corneta.

El señor Quin vendía leche a gusto del consumidor, que escogía, de entre las numerosas vacas y chivas que lo acompañaban en su recorrido, el animal de su preferencia para beber la leche.

Cierta noche parrandera una de las vacas se asustó con la bulla y reventó de una patada a una chiva, llamada Atambora por ser tan regordeta. La esposa de Gregorio, presta, descueró al animal y, usando como caja un barril de aceitunas, hizo un instrumento que denominó como al animal muerto en la incipiente Parranda. Desde entonces Eustaquio, el hijo de Quin, acompañaba a su padre percutiéndolo. La existencia de estos músicos le imprimió

²⁴ Dely Capote Gamoneda: Las parrandas remedianas. Arte popular e identidad cultural, Inédito, p. 5.

carácter a las parrandas remedianas y reafirmó sus profundas raíces populares.

Esta narración folclórica resulta imprecisa. Se limita al relato de la construcción del instrumento y a ofrecer algunas características de la vida de Gregorio Quin; si bien es cierto, que su existencia está comprobada históricamente. Por otra parte, quedan elementos disipados tales como el nombre de la esposa de Quin.

En el *Diccionario Oxford de la Música* aparece el término *tambora* y dice: «Ver Cítola». Esta se define como «Instrumento de cuerdas, con mango, que ha recibido distintos nombres en diferentes lugares y períodos». A continuación señala otros nombres y grafías con los que se conoce: Cither, Cithern, Cithren, Sitrton (Inglaterra); Citole (Inglaterra y Francia); Cister (Francia); Cetra o Cetera (Italia); Zither (Alemania, lengua que al parecer tiene una sola palabra para las dos cítaras más modernas, la de mango y la horizontal). Luego refiere su historia, que pasa por los siglos XVI, XVII y XVIII. Su figura aparece en la lámina 59,8 del referido libro.

Ortiz, en su tomo III de *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*, sitúa una lámina de una tambora percutida por su músico y dice de ella que es un bимembranófono de tipo europeo que ha sido empleado en las tumbas francesas. Es un instrumento que usa llaves para la tensión de las membranas.

Por su parte, Ana Victoria Casanova Oliva en su *Problemática Organológica Cubana* clasifica la tambora con el número 211.212.1. Esto la cataloga como un membranófono de golpe directo, de forma tubular-cilíndrica, de dos cueros; es decir, bимembranófono e independiente. En este sentido coincide plenamente con el instrumento mostrado por Ortiz.

Haciendo un recorrido por el Caribe encontramos que también en el merengue, hacia mediados del siglo XIX, se usó la tambora junto a otros instrumentos. En la gaita zuliana, en el Caribe venezolano, la tambora hace un repiqueteo constante. En el tamborito panameño la agrupación instrumental que la acompaña está compuesta por membranófonos entre los que se encuentra la tambora, que es quien lleva la base rítmica. La tambora caribeña tiene la misma función musical que la atambora en Remedios.

Los cronistas de la conquista llamaron atambor (tambor sin membrana) a un instrumento usado por los aborígenes en sus

areítos. Sin embargo, este no era un membranófono, sino un idiófono que se construía con el tronco de un árbol. Luego se identificó con el mayohuacán.

No encontrado el origen organológico de la atambora remediana en el análisis de otros instrumentos de la música popular cubana, se decidió establecer nexos desde el punto de vista morfológico del instrumento. En tal sentido, se establecieron las comparaciones con el tambor ka. Este fue un instrumento común en Cuba y, aunque se conoció con diferentes denominaciones, su nombre se derivaba del francés *quart*; pues la caja estaba hecha con un cuarto de un barrilete comercial ordinario. Es unimembranófono abierto, clavado y de tensión de candela. Sin embargo, tenía diferencias sustanciales con la atambora remediana.

Explorando la amplia nómina de membranófonos existentes en Cuba, establecimos comparaciones con los tambores cu, de origen chino: pueblo que arribó a Remedios, en grandes oleadas, desde mediados del siglo XIX y contó con numerosas e importantes sociedades... Sin embargo, a la llegada de los asiáticos a la villa ya la atambora tenía una existencia de más de diez años.

Es fácil deducir que en ninguno de los casos anteriores hay huellas de la atambora parrandera. ¿Surgió el instrumento en Remedios? La historia no lo precisa, pero bien pudo ser el aplanamiento de una tambora. Esta pudo sufrir mutaciones por escasez de recursos. Los barriles de aceitunas eran usuales en la época y he ahí el primer cambio morfológico; luego el cuero, después el collar para tensar la membrana, entre otras variaciones.

Desde esta perspectiva ¿aún seguía siendo tambora? ¿Por supuesto que no! Ya era un instrumento nuevo. ¿Definitivamente sería el nombre de la chiva muerta lo que varió el término tambora por atambora? También es fácil suponerlo, pero son conjeturas. Sin embargo, de querer imitar a la tambora se habrían utilizado dos membranas y no una; se habría respetado su condición de bимembranófono y no se hubiera sustituido por un unimembranófono abierto.

Si recordamos, en el relato de Quin y su esposa se menciona a una chiva y ya se había hablado anteriormente de la no utilización de animales hembras para la construcción de los tambores. Por otra parte, ¿Gregorio Quin y su esposa tenían conocimiento

de la tambora y por corrupción del lenguaje llamaron *atambora* a la regordeta chiva en recuerdo del citado membranófono? ¿La tambora era conocida por los remedianos de entonces?

Creemos que la atambora parrandera es una creación criolla, mulata... y, al no encontrar referencias ciertas para este instrumento en otras partes de la Isla, bien puede concluirse que es un tambor remediano.

Con el tiempo la atambora parrandera continuó variando su morfología. El barril o tonelete desapareció del universo económico y la caja del membranófono se tornó cilíndrica. Hoy se la puede apreciar en el Repique mientras recorre las calles de la bella Remedios, anunciando que se acercan las Parrandas... o en el museo que el pueblo dedicó a su fiesta para lanzarla a la inmortalidad.

La organología en las parrandas remedianas es, sin dudas, un apasionante estudio. En esta investigación se ha hecho un análisis morfológico e histórico de aquellos instrumentos musicales con una marcada influencia subsahariana.

Tabla 1. Tabla comparativa entre la atambora parrandera, el tambor ka y los tambores cu

Denominación		Atambora parrandera	Tambor Ka	Tambores Cu	
Origen	<i>Similitud</i>	Siglo XIX			
	<i>Diferencia</i>	Surge en Remedios	Se usó en toda Cuba	Se usó por descendientes de chinos	
Morfología	Caja	<i>Similitud</i>	Abarrilada		
		<i>Diferencia</i>	Hecha con la totalidad de un barrilito de aceituna	Hecha con un cuarto de un barrilete comercial ordinario	Hecha con la totalidad de dos barrilitos comerciales
	Membrana	<i>Similitud</i>	Unimembranófono, de tensión a candela		
		<i>Diferencia</i>	Abierto	Abierto	Cerrado y pareados

Pero... más allá de la música popular tradicional, en Remedios también surgieron orquestas, academias y músicos notables que cimentaron – desde finales del siglo XIX – las bases para la solidificación de una auténtica tradición musical.

La Estudiantina, aparecida en Cuba por esa época, interpretaba danzonetes y sones; y poseía un formato mayor que el de los sextetos y septetos. Es decir, que estaba compuesta por 2 tres (primo y segundo), 2 guitarras, trompeta, paila, cencerro, güiro, botija o contrabajo, 3 cantantes (primero, segundo y falsete).

Sin embargo, la primera estudiantina remediana de que se tiene noticias, perteneciente a la sociedad La Tertulia, poseía una gran libertad e independencia en la conformación del formato. La misma estaba integrada por violín, viola, clarinete, gaita y triángulo. De modo que, la remedianidad seguía manifestándose en el quehacer musical de la ciudad.

Revolucionaria fue también la presencia en la villa de la familia Montalván: precursora en el desarrollo de academias y bandas musicales. Fundada esta estirpe por José María Montalván (1817-1881), sus cuatro hijos desarrollaron una meritoria labor que nutrió el tránsito del siglo XIX al XX. Es por eso que nos referimos a esta familia como de transición dentro de la historia de la música en Remedios.

Los hermanos Montalván Raimundo: José del Pilar,²⁵ Desiderio, Eladía y María conformaron los pilares que sustentarían la música remediana de la siguiente centuria e, incluso, con una marcada huella en la vecina ciudad de Caibarién. A esta labor le dieron continuidad José María Montalván Reguera²⁶ (hijo de José del Pilar) y Carmen Valdés Montalván (hija de María).

²⁵ José Pilar Montalván Raimundo (6 marzo 1855-4 marzo 1939, Remedios). Clarinetista y director de banda. En 1904 funda la Banda Infantil de Caibarién, más tarde Banda Municipal. El 20 de mayo de 1905 dirigió la primera retreta de la Banda. Luego sería subdirector de la misma hasta 1929.

²⁶ José María Montalván Reguera (2 sept. 1888, Caibarién-30 marzo 1958, La Habana). Clarinetista, director de banda y pedagogo. En 1901 se radica en Remedios y comienza sus estudios con su padre y su tía María. En 1902 organiza la Banda Infantil de Remedios, junto a su tío Desiderio Montalván. Allí tocó el requinto. Dos años más tarde vuelve a Caibarién y organiza, junto a su padre, la Banda Infantil; que dirige desde 1917 hasta 1945, fecha en que se radica en La Habana, donde se desarrolla como pedagogo.

María Montalván Raimundo, nacida en Remedios el 10 de octubre de 1865 y fallecida el 12 de diciembre de 1947 en La Habana, donde se había radicado, fue la insigne pianista, la organista de la Parroquial Mayor (en sustitución de su padre) y la pedagoga por excelencia de todo talento musical que nació en Remedios. Esta última labor alcanzó relevancia cuando en 1894 fundó junto a su esposo, el violoncelista Juan F. Valdés, la Academia Valdés Montalván.

La música como proceso distintivo dentro de la remedianidad (siglo xx)

Iniciado el nuevo siglo con una academia de lujo, escuela de grandes genios de la música cubana, muy pronto la labor se vio multiplicada por el nacimiento de muchas y variadas Bandas Infantiles de concierto –que dominaron este tipo de música durante la primera etapa republicana– y por el surgimiento de diversas orquestas, fundadas y continuadas por importantes músicos salidos de las manos de los Valdés Montalván.

Así, se destacan, entre otras, la Estudiantina fundada en 1913 por la propia María Montalván con alumnas de su academia; orquesta exclusivamente de mujeres y que nuevamente introducía variaciones en el formato de este tipo de agrupación, pues solo estaba conformada por cuerdas.

Y hacia mitad de siglo, aproximadamente durante las décadas de 1930-1940, surge la importante jazz band Cervantes, dirigida por la también pedagoga, pianista, saxofonista y guitarrista Angélica Alejo Villa: más conocida como Bellín Domenech.²⁷ En esta orquesta debutó en 1930 el compositor e intérprete René Márquez, unos años antes de establecerse en La Habana, donde continuó con una exitosa carrera artística.

Figuras musicales relevantes del siglo xx en Remedios

Por la importancia de algunas figuras del siglo xx remediano hemos decidido referir, brevemente, la impronta dejada por cuatro notables que valdría la pena incorporar a los diccionarios de la música cubana hoy publicados.

²⁷ Retirada de los escenarios, durante las décadas de 1970, 1980 y 1990, su academia particular suplió la ausencia de conservatorios en la ciudad.

Hija del matrimonio Valdés Montalván, nació Carmen el 9 de diciembre de 1882. Relevante pianista y pedagoga (como su madre) falleció el 10 de diciembre de 1926 en Remedios, la ciudad que la viera nacer. Unos diez años mayor que su esposo, contrajo matrimonio con otro insigne: Agustín Jiménez Crespo, quien naciera en Remedios el 27 de agosto de 1892 y falleciera el 9 de octubre de 1976 en la ciudad de Santa Clara.

De importancia capital para la música en la antigua provincia de Las Villas, Agustín Jiménez Crespo fue un relevante clarinetista y director de orquesta. En 1926 funda la Sinfónica de Las Villas: integrada originalmente por músicos de Remedios, Caibarién y Placetas.

La prestigiosa agrupación ofreció su primer concierto el 15 agosto de ese año en el teatro Miguel Brú de Remedios, hoy Villena, y comenzó un largo y azaroso camino. En 1941 aceptó músicos de toda la provincia, que deseaban trabajar con el notable maestro.

Por entonces, cobraban entre \$8.25 y \$10.55 por cada concierto que ofrecían. Sin embargo, sobrevivieron gracias a los clubes locales. Notables fueron las presentaciones en la adelantado Club Renacentista de Remedios.

En 1951 Jiménez Crespo se establece definitivamente en la ciudad de Santa Clara, donde fundó una familia de músicos junto a Ana González.

También nacido a finales del XIX, pero con una sólida obra desarrollada durante la primera mitad del siglo XX, aparece en Remedios la figura de fray Pedro Galdeano (12 de enero de 1892, Eraul, Navarra-1 de diciembre de 1977, Olipe, Navarra).

A su llegada a Remedios había sido discípulo de María Montalván, lo cual le permitió perfeccionar su técnica. Pedagogo por excelencia, formó muchos cantores con el rigor de la academia. En 1926, y en el interior del templo, el fraile franciscano dio vida a este proyecto donde se enseñaba canto, solfeo y los rigores de la disciplina cristiana: la Coral de la Iglesia. La agrupación, emblemática dentro de la historia musical en Remedios, fue símbolo y escuela para numerosas figuras que en ella dieron sus primeros pasos. Luego de 1960, ya sin su fundador al frente, tomó el nombre de Coral Santa Cecilia.

Por último, nos parece pertinente referirnos a la figura de Alejandro García Caturla (Remedios, 6 de marzo de 1906-12

de noviembre de 1940). Con un total de 174 obras compuestas,²⁸ aproximadamente, su legado se extendió al universo de la nación, vinculándose a grandes figuras nacionales como Carpentier, Roldán, María Muñoz y a toda la vanguardia que, durante las décadas de 1920 y 1930, conformaban la intelectualidad renovadora.

El genio infinito de Caturla es inatrapable. No se puede encastrar a un hombre extraordinario que acaso hizo del *sensorium* el puente que lo condujo a la creación.

Desde muy pequeño, Alejandrino mostró una aguda sensibilidad que le permitió captar sonidos, silencios y voces de la cultura cosmogónica de los pueblos subsaharianos. Su fino oído atrapó con toda magnitud la riqueza espiritual del negro, que le venía de siglos. Su alma tendió, desde entonces, un lazo que nunca rompería con el arte socializado del africano.

Alejandro García Caturla es considerado, junto a Amadeo Roldán, el iniciador de la corriente nacionalista de la música cubana, que tuvo sus antecedentes en las obras de Saumell y Cervantes, al incorporar al pentagrama sinfónico los ritmos africanos que escuchara de pequeño en los cantos con que Avive lo dormía; así como en los toques de bembé y en las rumbas callejeras de su pueblo, rindiendo tributo al afrocubanismo como estética del momento socio-cultural que le tocó vivir. El rompimiento con todo lo considerado caduco, tradicionalista y endeble, forman la esencia de su música.²⁹

Desde entonces, Caturla incorporaría a su propia existencia los códigos de una cultura aprehendida y los rigores de una moral familiar ejemplar, que lo llevarían a trascender en su doble condición de músico y jurista.

Su producción musical da fe de esta mezcla de elementos locales y universales sin dejar entrever la frontera. De su temperamento manaban notas, compases, silencios; tambores, or-

²⁸ Ballet - 1, Banda - 5, Música de cámara - 27, Ópera - 1, Cello y piano - 3, Saxofón y piano - 1, Para cine - 2, Para órgano - 1, Para orquesta - 18, Para piano - 59, Para teatro - 1, Versiones para orquesta - 6, Violín y orquesta - 1, Violín y piano - 16, Coro a capella - 3, Voz y piano - 21, Voz y diversos acompañamientos - 8

²⁹ Erick González Bello y Juan Carlos Hernández Rodríguez. «Sonata apasionata para Alejandro García Caturla Op. 1 No. 2», *Islas* 52(164), mayo-agosto, 2010, pp. 10-11.

questas, cencerros... que se hilvanaban, maridando *lo otro* con *lo nuestro*. Su obra, desde la antropología musical, refleja una simbiosis entre lo *émico* y lo *ético*.

Así, cuando el compositor francés Marius François Gaillard le pidió que escribiera una obra sinfónica para ser estrenada en la Sala Gaveau, Caturla le entregó su *Bembé*: «obra antológica, movimiento sinfónico de una fuerza, de una energía, de una cohesión singular, con la cual nuestra Orquesta Sinfónica Nacional inició sus actividades».³⁰ Esta obra nos permitirá ejemplificar la tan mencionada africanía en la música caturliana.

Compuesta originalmente en 1928, deliberadamente fue hecha para instrumentos aerófonos (flautín, flauta, oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo, trompeta, trombón); cuerda (piano) y percusión (gran caja, tam-tam, caja, platillos).

Sin embargo, aun cuando muchos han creído ver la africanía de su música en la incorporación de los instrumentos afrocubanos al gran formato de orquesta sinfónica —quizás algo que sí le correspondió a su coetáneo, Amadeo Roldán—, lo cierto es que introdujo los ritmos africanos, pero desde la interpretación de instrumentos de percusión de origen europeo, fundamentalmente.

[...] en Caturla, [...], la estética general es la del son, a saber: una melodía generalmente pentafónica, expuesta por un instrumento de timbre destacado y rodeada de un ambiente sonoro apenas definido tonalmente, sostenido por la multiplicidad de ritmos simultáneos en instrumentos típicos.³¹

A esto se suma, además, una singularidad disonante que matiza y define un estilo propio. Amén de instalarse en un vanguardismo militante, pletórico de autoctonismo, su obra reafirma una intención universalista.

No cae Caturla en el comercialismo musical. Su obra no hace concesiones al reduccionismo, la simplicidad ni el fetichismo con los que algunos músicos americanos pretendieron penetrar en lo popular.

Considerando los aportes en este sentido, citamos fragmentos del estudio realizado sobre la obra de Caturla por los autores del presente ensayo:

³⁰ Alejo Carpentier. «Alejandro García Caturla», *La cultura en Cuba y en el mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 111.

³¹ Adolfo Salazar. «La obra musical de Alejandro García Caturla», *Revista Cubana*, XI (31), 1938, p. 17.

Caturla no pretendió usar nuestra tipicidad a modo de exotismo pueril, sino que se creó un sistema sonoro, pionero en la tan recurrida fusión de estos tiempos. Su obra imbrica claves, tambores, maracas, güiro,³² caja, bombo,³³ trompetas, violines, tímpanis, oboes, clarinetes, bajos... arte popular y sinfonismo en una majestuosa catedral sónica que pregonaba la música toda como un único arte.

La fusión en Caturla tiene una complicidad de silencios y sonidos atrapados con el tiempo. La savia musical bebida en Remedios con María Montalván y en La Habana con Pedro San Juan cristalizó con los estudios realizados en París con Nadia Boulanger. Su obra fue un resumen de esa búsqueda intelectual: por una parte lo local, lo autóctono... y por otra, lo universal, lo foráneo. Mezcla que devino trascendencia al tiempo que formas universales moldeaban contenidos muy propios.

La obra de Caturla está matizada por una honda coloratura social, legada por transferencia ancestral, no sanguínea, sino aprehendida. Alejandro bebió conscientemente de las raíces más puras. Su alimento fue material y espiritual... desde que Avive lo amamantó al tiempo que su voz desgajaba antiguos cantos africanos. ¡Él mismo quiso compartir (¿lo logró?) el fenómeno de la negritud!

Color y ritmo establecen nexos con la percusión, dando lugar a una insistente disonancia³⁴ que singulariza gran parte de la obra caturliana. Su dimensión musical es reconocible dentro del universo sonoro latinoamericano. Las corrientes musicales del siglo xx impregnaron su creación con giros melódicos, bloques acordales, planos rítmicos, utilización de exotismos y orientalismos a modo de apropiaciones que anticipan una tendencia a la fusión más fina y elaborada.³⁵

Estamos en presencia de un músico imprescindible. Su altura de genio aún es incomprendida. La huella de su vida continúa siendo paradigmática.

³² *Nombres negros en el son*: lied inconcluso para voz e instrumentos compuesto en 1932.

³³ *Fanfarria para despertar espíritus apolillados*, 1933.

³⁴ Se puede apreciar en *Melodía disonante*, escrita en 1925 para violonchelo y piano, dedicada a Alberto Roldán.

³⁵ Erick González Bello y Juan Carlos Hernández Rodríguez: Ob. cit., pp. 12-13.

A modo de epílogo

Es la historia de la música en Remedios un maravilloso proceso transcultural que atrapó nuestros principales legados étnicos: Europa y África. Sin embargo, la peculiaridad dentro de la fronda cubana –entiéndase la remedianidad– permitió el florecimiento de una nueva realidad cultural a partir del proceso de transculturación, que supuso una notable modificación de las tres culturas originales.

Al mismo tiempo, el desarrollo económico-social en las diferentes épocas en Remedios marcó diferencias sustanciales en el surgimiento, historia y evolución de la creación musical; materializada en la prevalencia de orquestas, academias y agrupaciones de los más variados formatos, que trascendieron el panorama local para instalarse en la historia musical cubana.

Bibliografía

- BELTRÁN REPETTO, LUIS: «El V centenario de la africanía: un (re)descubrimiento de Iberoamérica», *Catauro II* (3), 2001.
- CABRERA CUELLO, MIGDALIA: *Las corrientes políticas e ideológicas en Villa Clara en el siglo XIX hasta el inicio de la Guerra Grande*, Editorial Capiro, Santa Clara, 2002.
- CAPOTE GAMONEDA, DELY: *La presencia española en el territorio de San Juan de los Remedios*. Inédito.
- CARPENTIER, ALEJO: *La Música en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989.
- GUERRA, RAMIRO: *Teatralización del folklore y otros ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989.
- HUMBOLDT, ALEJANDRO (DE): *Ensayo político sobre la Isla de Cuba*. (Introducción bibliográfica de Fernando Ortiz. Notas y apéndices de Francisco Arango y Parreño, J. S. Thrasher y otros.) Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 1998.
- LEÓN, ARGELIERS: «Contribución africana a la identificación del hombre americano», *Catauro II*, (3), 2001.
- MARTELL, RAÚL: *Asentamiento canario en Remedios*, Inédito.
- PICHARDO, HORTENSIA: *Documentos para la historia de Cuba*, t. 1, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1979.
- VENEGAS FORNIAS, CARLOS: *Cuba y sus pueblos. Censos y mapas de los siglos XVIII y XIX*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2002.