

## Mediterráneo transatlántico: músicas de ida y vuelta en *El Paso del Trópico*

Enrique Encabo Fernández  
Universidad de Murcia

### RESUMEN / RESUM / ABSTRACT

A través de la crónica escrita por Ramón Espinosa de los Monteros (publicada en *El álbum de las familias*, 1866) a propósito de un festejo marino denominado *El Paso del Trópico*, tenemos constancia de una genuina práctica cultural desarrollada en Altamar donde música, dramaturgia y performatividad se dan la mano entre dos mundos, estableciendo vasos comunicantes entre las músicas del lado de acá y del lado de allá. Mediante el relato del escritor, conocemos que en esta fiesta tienen un protagonismo destacado los coros catalanes (a la manera de Clavé), las comparsas alicantinas, los bailes gallegos, los cantos andaluces... pero también, junto a ellos, las danzas y bailes de «panchas» y «negritos» que, ejecutados por artistas originales o a través de la relectura propiciada por ser sus intérpretes los marineros de la fragata *Las Navas de Tolosa* muestran la confluencia, hibridación y mestizaje de los sonos peninsulares y coloniales antes incluso de tomar tierra las naves en las plazas portuarias.

A través de la crònica escrita per Ramón Espinosa de los Monteros (publicada a *El àlbum de las familias*, 1866) a propòsit d'un festeig marí denominat *El Paso del Trópico*, tenim constància d'una genuïna pràctica cultural desenvolupada en Altamar on música, dramàturgia i performativitat es donen la mà entre dos mons, establint vasos comunicants entre les músiques del costat d'aquí i del costat d'allà. Mitjançant el relat de l'escriptor, coneixem que en aquesta festa tenen un protagonisme destacat els cors catalans (a la manera de Clavé), les comparses alacantines, els balls gallecs, els cants andalusos ... però també, al costat d'ells, les danses i balls de «panchas» i «negritos» que, executats per artistes originals o mitjançant la relectura propiciada per ser els seus intèrprets els mariners de la fragata *Las Navas de Tolosa*, mostren la confluència, hibridació i mestissatge dels sons peninsulars i colonials abans fins i tot de prendre terra les naus en les places portuàries.

Through a text written by Ramón Espinosa de los Monteros (published in *El álbum de las familias*, 1866) about a celebration called *El Paso del Trópico*, we know of a cultural practice developed where music, drama and performance are connected and, at the same time, connecting Europe and South America. Through the narration of the writer, we know that at this event are specially prominent Catalan choirs (Clavé's choirs), Alicante's parades, Galician dances, Andalucía's songs... but also with them, dances of «panchas» and «negritos» that, performed by original artists or by the sailors show confluence, hybridization and crossbreeding of Peninsular and colonial songs and dances.

### PALABRAS CLAVE / PARAULES CLAU / KEY WORDS

Siglo XIX; Músicas coloniales; Coros clavé; Cuba; España; Literatura y música  
Segle XIX; Músiques colonials; Cors clavé; Espanya; Literatura i música  
19th Century; Colonial Music; clavé choirs; Spain; Literature and music

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: novembre 2014 / noviembre 2014 / November 2014

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: abril 2015 / abril 2015 / April 2015

<sup>1</sup> Actes del Congrés Internacional La música a la mediterrània occidental: Xarxa de Comunicació intercultural (València, 23-25 de juliol de 2014).

El investigador que trata de conocer y comprender las músicas de épocas pretéritas es muy consciente del desafío que supone la localización de las fuentes y, en un momento posterior, la interpretación de estas. Dejando a un lado la problemática en torno a la clasificación de las mismas (tradicionalmente etiquetadas como primarias, secundarias, archivos, vestigios...), sabedores de la íntima e inseparable relación de la música con la vida cotidiana de las personas, la información que nuestros antepasados nos legaron sobre sus actividades musicales no solo es numerosísima –y, por tanto, difícilmente abarcable–, sino que aparece igualmente dispersa en diversos medios y formatos: junto a los productos *puramente* musicales (partituras, instrumentos musicales, crítica especializada...), otras muchas manifestaciones culturales dan cuenta de diversos aspectos dignos de ser tenidos en consideración: edificios, archivos pictóricos, testamentos, tradiciones orales... junto a otros productos especialmente decimonónicos –que podemos agrupar bajo la denominación *efémera*<sup>2</sup> son, sin duda, notables documentos que informan copiosamente acerca de la vida musical de los pueblos.

Dentro de estas fuentes adquiere un lugar preeminente el material impreso: novelas y narrativa –en otro lugar hemos dado cuenta de la importancia de la novelística de los siglos XIX y XX para comprender la consideración social de manifestaciones musicales como la ópera<sup>3</sup> y especialmente la prensa, donde la música aparece no solo en los espacios específicamente destinados a ella, sino en ocasión de conmemoraciones y homenajes, en la crónica de sociedad y aún en la sección telegráfica a propósito de acontecimientos nacionales e internacionales. Precisamente uno de estos textos es el que nos ocupa en estas páginas por constituir, inconscientemente, un testimonio directo de las ricas relaciones musicales entre España y las colonias del Nuevo Mundo durante todo el siglo XIX.

*El Paso del Trópico* es un artículo publicado en *El álbum de las familias* el 13 de julio de 1866 y firmado por Ramón Espinosa de los Monteros. La identidad del autor es, hoy para nosotros, un interrogante, aunque podría tratarse del escritor y periodista que, muchos años después, firmaría el libreto de la primera ópera sobre la guerra de independencia cubana, *Patria*.<sup>4</sup> Más allá de esta cuestión, la publicación en la que aparece nos

<sup>2</sup> Nos referimos con esta expresión a aquellos productos destinados al consumo inmediato y, por tanto, condenados a desaparecer por ser su valor, aún para sus contemporáneos, perecedero; estarían en esta categoría productos como las tarjetas postales, las cajas de bombones, las cajas de cerillas... quizá sea adecuado recordar en este momento la diferenciación establecida por Valeriano Bozal entre lo «interesante» y lo «sublime». Nos encontraríamos, al hablar de estos productos, en el ámbito de lo «interesante» y del consumo cultural, dominado por la temporalidad y la novedad constante. Véase Bozal, 1999: 37 y ss.

<sup>3</sup> Véase Encabo Fernández, 2012. A este respecto y en relación con la temática tratada en este artículo, recomendamos la lectura de *Paradox Rey* (1906) de Pío Baroja, especialmente el intermedio lírico *Elogio sentimental del acordeón*, que también narra un episodio musical en Altamar aunque con distintas connotaciones que las que aquí observaremos.

<sup>4</sup> Muy pocos datos hemos encontrado hasta el momento sobre este autor. Ossorio y Bernard, en su catálogo de periodistas españoles del siglo XIX, indica escuetamente que «dirigía en La Habana el periódico *La discusión* en 1882» (1903:119). Por su parte, Jorge Domingo refiere, con dudas sobre el lugar de nacimiento del escritor, la siguiente nota biográfica: «Ramón Espinosa de los Monteros (¿Granada? ¿Málaga? Andalucía, 1832-Marianao, La Habana, 28 septiembre 1912). Poeta, periodista, dramaturgo. Llegó a Cuba siendo joven y en 1870 ya colaboraba en *Juan Palomo*. Dirigió *La República Española* (1873) y colaboró en *La Lucha* y en el *DM* en el siglo XIX. Una vez establecida la República de Cuba, continuó sus colaboraciones en estos dos periódicos y lo hizo también en las revistas *El Hogar*, *Catalunya* y *La Gran Logia*. Escribió algunas zarzuelas que no obtuvieron mucho éxito. Llegó a alcanzar el grado 33 en la Masonería y en 1909 leyó su *Oda a la Gran Logia de Cuba* en el acto central por el cincuentenario de esta institución. Empleó el seudónimo *Gazub*» (Domingo Cuadrillo, 2002: 64). La revista en la que aparece el artículo analizado tampoco supone una gran ayuda para su identificación, pues Espinosa de los Monteros no es un colaborador habitual de la misma, a pesar de que lo pueda parecer por la galante salutación que encabeza el texto: «con el mayor placer insertamos este interesante artículo que nos remite nuestro querido amigo y antiguo compañero de redacción [...]» (Espinosa de los Monteros, 1866: 309). Aunque hemos encontrado textos publicados en Cuba de este escritor (*Un paseo militar a la Artemisa*, 1871, *Revista carnavalesca de La Habana en un acto y en verso*, 1876...) también hemos localizado textos publicados en España (*España en África*, 1903, o el romance manuscrito *Lindharaja* fechado en Coín en 1903) pudiendo tratarse de dos autores distintos. En cualquier caso, nos inclinamos por la hipótesis (que las fechas avalan) de que se trate del escritor afincado en Cuba. Si esto fuera así, el valor de este artículo aumentaría por narrar, al tiempo que la fiesta del Paso del Trópico, el viaje a Cuba (con treinta y cuatro años) del futuro libretista de *Patria* (1899), ópera con música de Hubert de Blanck, compositor que también tuvo una influencia notable en el campo de la pedagogía musical.

aporta una nada desdeñable información: la «revista semanal de arte, ciencias e industria» *El álbum de las familias*, dirigida por Eleuterio Llofríu y Sagrera, fue una publicación eminentemente femenina que trataba de armonizar «lo útil con lo ameno teniendo en cuenta el principio religioso» a través de diversos contenidos destinados al entretenimiento y la educación<sup>5</sup>. Revista conservadora, de valores católicos y avalada por la monarquía, el texto inserto en ella responde al horizonte de expectativas de los lectores de la publicación, aspecto que el escritor tiene –como veremos– muy en cuenta y no olvida en ningún momento de su narración.

El fin que Ramón Espinosa de los Monteros persigue con su artículo es mostrar con todo detalle una «función marítima» en Altamar<sup>6</sup> que tiene la ocasión de presenciar por ser uno de los pasajeros de la fragata *Las Navas de Tolosa*<sup>7</sup> que, partiendo de Cádiz y Canarias, tiene como destino La Habana. A ello procede no sin antes intercalar un breve preámbulo en el que encontramos sugestivas y notorias ideas que dan cuenta del carácter del texto: por un lado, una prosa romántica y exotizante –y este tono se mantendrá a lo largo de toda la narración– que denota el conocimiento que el escritor tiene de su público lector y al que, por tanto, dirige sus evocaciones; por otro, una exhortación a los valores cristianos en una época de «materialismo» –disertación que poco tiene que ver con la temática del texto y que, nuevamente, parece justificarse por agradar las conciencias de los/las lectores/as– y aún de ciertos valores filantrópicos exhortando a la igualdad y fraternidad en términos ciertamente poco verosímiles.<sup>8</sup>

Más allá de estas ideas preliminares, lo que interesa al articulista –y también a nosotros– es la *Fiesta del Paso del Trópico*. Afirma Espinosa de los Monteros que «la fiesta del Paso del Trópico es tan antigua en la marina, tal vez como lo es el descubrimiento del Nuevo Mundo [...]» (Espinosa de los Monteros, 1866: 310) y, a pesar de ello, no hemos encontrado referenciada tal celebración en otro lugar con la profusión de datos relativos a la música y el baile que Ramón Espinosa proporciona.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Hemos de advertir que *El álbum de las familias* no es una revista musical, siendo sus textos principalmente literarios (con especial atención a la lírica), educativos o de carácter misceláneo. Más información sobre esta publicación y la presencia de la música en la misma en Encabo Fernández, 2014.

<sup>6</sup> «[...] Pero ya es tiempo de dar principio a la grata tarea que nos impusimos al empezar este artículo. Queremos reseñar detalladamente la función marítima cuyo nombre sirve de epígrafe a estas líneas y tuvo lugar el día 16, a la una de la tarde [...]» (Espinosa de los Monteros, 1866: 310).

<sup>7</sup> *Las Navas de Tolosa* fue una fragata de hélice de 1ª clase de la Armada Española, construida en 1865 en el Arsenal de la Carraca de Cádiz. Tuvo un protagonismo destacado durante la Revolución Cantonal, especialmente al unirse a esta en 1873 en Cádiz y, posteriormente, participando decisivamente en el combate naval de Portmán. En 1875 Alfonso XII llegó en ella a Barcelona para ser coronado Rey de España. En 1882 visitó distintas localidades del Pacífico como Valparaíso. Fue dada de baja en 1893. Según las noticias, en marzo de 1866 fue reunida en Cádiz junto a las fragatas *Gerona*, *Princesa de Asturias* y la goleta *Concordia* para sumarse a la campaña del Pacífico; la travesía narrada por Espinosa de los Monteros sucede en mayo del mismo año, estando al mando el Capitán de Navío D. José Ignacio Rodríguez de Arias y conduciendo al nuevo Capitán General de la isla de Cuba D. Francisco de Lersundi y Ormaechea.

<sup>8</sup> «[...] El último Grumete de la Dotación, que apenas podría tenerse de pie en la antesala de nuestros salones, tiene a veces arranques ó inspiraciones tan poéticas y delicadas, que harían la desesperación de los más privilegiados hijos de nuestro Parnaso. ¡Qué dulces sensaciones se experimentan en la vida del mar! [...]» (Espinosa de los Monteros, 1866: 309). Este espíritu filantrópico (que evita conscientemente cualquier alusión a la cuestión social), heredero del siglo de las luces y que se guía por la fe en el progreso y, sobre todo, en la educación, se verá reflejado a lo largo de todo el siglo XIX en diversas manifestaciones acerca de la conveniencia de la educación artística y moral de las clases trabajadoras, siempre desde una visión dominadora y *paternalista* por parte de las clases dirigentes.

<sup>9</sup> Faustino Núñez incluye en su blog un fragmento relativo a esta farsa procedente de la obra de Jorge Lasso de la Vega *La Marina Real de España* (1856); Lasso de la Vega referencia muchos aspectos respecto al festejo que no difieren de lo relatado por Espinosa, aunque omite la sección que más nos interesa, esto es, la inclusión de música y baile tras el pago del tributo al Dios Neptuno. Véase: <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/07/fiesta-del-paso-del-tropico-soledad.html>

Describiendo sucintamente<sup>10</sup> la pantomima –siempre siguiendo al narrador–, podemos indicar que esta tuvo lugar el día 16 de mayo de 1866 a la una del mediodía, aunque principió la noche previa con el anuncio por parte de un enviado del Dios Neptuno de la inminente celebración de la misma. Ya la mañana de la celebración, y situada la fragata en el Golfo de las Damas,<sup>11</sup> comenzó el festejo con la llegada del Rey Neptuno a la cubierta, acompañado del Mefistófeles de los mares y de una escolta de veinticuatro de los individuos que formaban parte de la tripulación –el autor del relato no deja pasar la oportunidad de reseñar el extremo cuidado en los disfraces, el esmero en la *toilette* de la tripulación ese día y la formalidad y seriedad con que los marineros representaron la farsa.<sup>12</sup> Tras las saluciones a las autoridades del navío y a los pasajeros más ilustres, se llevó a cabo la recogida del tributo, simbólico acto que tenía como fin, a través de «peripecias y lances chistosísimos», conseguir una alta cantidad de dinero para que la tripulación tuviese una comida extraordinaria a su llegada a La Habana. Para ello, todos los pasajeros y marinería contribuyeron con el obligado óbolo, sin excepción de clase o condición –negándose voluntariamente algunos para, favoreciendo la representación dramática, ser cómicamente castigados por el Mefistófeles marino.

Una vez concluido este acto, da comienzo la sección destinada a la música y el baile, ocupando la misma la parte central de la fiesta. Aunque la música ya había hecho acto de presencia previamente –al sonar los acordes de la Marcha real a la llegada de Neptuno y el compás de marcha regular para que la escolta rindiera homenaje al rey de los mares terciando armas–, es en este momento cuando asistimos a la sucesión de seis números musicales que son ejecutados, no por músicos profesionales traídos al efecto, sino por la propia tripulación del barco.

El primero de los números está protagonizado por los treinta y tres marineros catalanes que «formados en círculo y con su director armado de batuta en el centro, dieron principio a esos célebres coros a voces solas que Clavé ha inaugurado con tanto acierto en Cataluña» (Espinosa de los Monteros, 1866: 311). La presencia de esta música es muy destacable si atendemos a la fecha en que se sitúa: aunque la actividad de Anselm Clavé adquiere notoriedad durante la década de los cincuenta en las regiones catalanas y, especialmente, en la ciudad de Barcelona, no es hasta la década de los sesenta cuando el movimiento tiene un eco notable en el resto de la Península, destacando dos momentos: la interpretación de determinados fragmentos de *Tannhäuser* por parte de los Coros Euterpenses en 1862 en el Gran Teatre del Liceu<sup>13</sup> y la actuación en el madrileño Teatro de la Zarzuela en presencia de la Reina Isabel II y el General Prim en 1863. Tan solo tres años después encontramos a estos marineros –de los que Espinosa destaca que cantaron «con bastante ajuste y afinación»–<sup>14</sup> rumbo a Cuba, donde, durante los siguientes años, alcanzarían notable protagonismo los Coros

<sup>10</sup> Pasamos por alto muchos y numerosos detalles por cuanto nuestro foco de interés es la actividad musical dentro de esta celebración. No obstante, recomendamos la lectura íntegra del artículo a otros historiadores por cuanto podrán encontrar datos referidos a otras disciplinas de notable interés.

<sup>11</sup> Según el *Diccionario marítimo español* de 1831, esta expresión alude a «aquella grande extensión de mar, cuyos límites con la tierra distan mucho entre sí por todas partes, y en la que no se encuentran islas» (1831: 299).

<sup>12</sup> «[...] a las 12 y 45, se hallaban formando círculo al pié del palo trinquete, 24 individuos de la dotación del buque, vestidos lujosa y perfectamente de moros, con turbantes de merino blanco y encarnado, coronados con brillantes medias lunas; chaquetillas de brillantina verde, rosa, morada, celeste, blanca y amarilla; fajas de lana encarnada; zaragüelles blancos y chinelas morunas, cuchillo flamenco en la cintura, luengas barbas, su correspondiente pipa y acerada lanza en la diestra. Esta bizarra escolta esperaba al Dios Neptuno, que debía descender de la cofa de trinquete [...]» (Espinosa de los Monteros, 1866: 310).

<sup>13</sup> Históricamente se ha considerada este evento (en el que parece que se interpretó la Marcha triunfal de la citada ópera) como la primera audición de Wagner en España; esta es la teoría que manejan historiadores como Fernando Gutiérrez y Rosendo Llates. Sin embargo, otros investigadores como Jordi Mota sostienen que quizá la primera oportunidad de escuchar a Wagner en el país se dio en 1860, igualmente bajo la batuta de Anselm Clavé. Para estos y otros testimonios véase [www.archivowagner.com](http://www.archivowagner.com)

<sup>14</sup> Son numerosos los autores que de un modo u otro –como Joaquina Labajo o Jaime Carbonell, entre muchos otros– han estudiado

de clave.<sup>15</sup> La importancia de los mismos ha sido reseñada destacando su importancia a partir de la década de los ochenta; sin embargo, comprendemos a través de este texto que la llegada de estos se produjo, de manera natural, antes de la Guerra de los Diez Años.

Tras la actuación de los marineros catalanes continua la Fiesta del Paso del Trópico con «la comparsa de Alicantinos». Acompañados de «dos guitarras, dos bandurrias, una pandereta, una baqueta de carabina y una llave» interpretan en coro coplas alusivas a la fiesta (teniendo, por tanto, un destacado protagonismo la improvisación y repentización). Nuevamente la presencia de esta estudiantina es una pista interesante para conocer la realidad musical que, desde la Península, llega al Nuevo Mundo. Como Rafael Asencio ha estudiado profusamente, las primeras estudiantinas documentadas aparecen en la prensa alicantina en 1860, y parecen corresponder a la categoría de estudiantes apócrifos<sup>16</sup> ligados, fundamentalmente, a las comparsas de carnaval. Aunque las estudiantinas fueron muy populares en toda la Península a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la referencia directa a los marineros alicantinos en el artículo de Espinosa parece indicar que, en la década de 1860 y siguientes, las tunas levantinas fueron especialmente relevantes, procediendo así a la identificación de la zona con este tipo de agrupaciones.

Aunque Ramón Espinosa no detalla apenas su actuación, después de la estudiantina alicantina llega el turno de los gallegos, que bailaron «la característica muñeira» acompañados de flauta. Atendiendo de nuevo a las fechas, debemos recordar que estamos en el momento del *Rexurdimento*, y que los primeros Juegos Florales de Galicia se habían celebrado tan solo cinco años antes; nos encontramos así con una cierta conciencia de la identidad étnica años antes de la gran diáspora transatlántica que tendrá lugar en las siguientes décadas. A este respecto, José Antonio Vidal Rodríguez ha señalado la importancia que los diferentes grupos peninsulares dieron, especialmente a partir de su establecimiento en la isla, en la década de 1870, a la construcción de su propia identidad al entrar en contacto con una sociedad criolla singularmente compartimentada.<sup>17</sup>

---

la actividad propagandística y el rápido desarrollo y difusión de los Coros Clavé en la Península. Véase por ejemplo Nagore, 2001: 62 y ss. Respecto al repertorio, Espinosa de los Monteros indica que la actuación de los coros catalanes finalizó «con un coro báquico muy conocido pero que no por eso agradó menos»; esta costumbre de intercalar piezas ajenas al programa por parte de los incipientes grupos corales no era extraña en la época, bien por gusto del público, bien por carecer los coros *amateur* de suficiente repertorio y, por tanto, interpretar aquellas obras que conocían aunque musical o temáticamente no estuviesen en consonancia con el resto de piezas ejecutadas.

<sup>15</sup> Existen distintas teorías, incluso contrapuestas, sobre la filiación de estas agrupaciones con los Coros Clavé. Para algunos, es evidente, derivando su nombre de los coros catalanes con el acento desplazado (Clavé-Clave). Para otros, sin embargo, su existencia es muy anterior a la llegada de los coros peninsulares; así, Natalio Galán: «Los coros de clave existieron en la primera mitad del siglo XIX y no constituyeron una nueva introducción en la isla por esos ejércitos compuestos de gente joven que acarrearán las tradiciones de la música popular española». Véase [http://www.ecured.cu/index.php/Coros\\_de\\_Clave](http://www.ecured.cu/index.php/Coros_de_Clave). Sea de un modo u otro, es innegable que aunque el acompañamiento instrumental presenta notables reminiscencias africanas (probablemente por desarrollarse en barrios de población predominantemente negra), lo español está presente en la línea melódica y en el tipo de agrupación, de tal modo que, independientemente del origen, el contacto entre las diversas tradiciones quedó reflejado y, a su vez, dio carácter, a las formaciones corales de la isla.

<sup>16</sup> Aunque, como su nombre indica, las estudiantinas nacieron ligadas a los ámbitos universitarios y/o de enseñanzas superiores, pronto aparecieron otras agrupaciones con idéntico nombre integradas por individuos que no precisaban pertenecer al universo académico. Rafael Asencio indica que estas fueron muy numerosas y nacieron muy poco después de aquellas otras escolares, señalando tres características de estas estudiantinas «apócrifas»: vestían al uso (carnavalizado) de los antiguos estudiantes, interpretaban aires nacionales (jotas, seguidillas, folías, fandangos, pasodobles...) y pedían monedas a la audiencia a la que se dirigían. Para más información véase Asencio González, 2013.

<sup>17</sup> «[...] Los asturianos fueron los pioneros en la carrera festiva; en 1871, en plena guerra independentista, organizaron en Matanzas la primera romería española en Cuba para celebrar la fiesta de su patrona de Covadonga, a la que acudió toda la colonia española de la ciudad deseosa de manifestar su unidad nacional ante los por entonces criollos secesionistas. Al año siguiente los catalanes tomaron el relevo festivo con su romería de Monserrat celebrada en una colina matancera [...]». Más información en Vidal Rodríguez, 2002: 511-540.

Sucedan a los sones gallegos «el baile *La negrita*, luego el del *arandito* y el *papelote habanero*», a cargo del *Diablo* y una *Pancha*. Este número intercalado entre los diversos ritmos de la Península da muestra de la negociación de identidades a través del exotismo y de la visión sobre *el otro* por parte del narrador: «estos bailes familiares a los ardientes hijos del Congo, y que llevan impreso el sello de la más exagerada lascivia, fueron interpretados, en gestos y ademanes, con extraordinaria propiedad [...]» (Espinosa de los Monteros, 1866: 311); la aparición de la negritud mucho antes de que esta sea protagonista en la música cubana —más cercana a los ritmos guajiros en estos años— y, en general, en la música americana, y la asociación de esta con la lascivia —argumento no solo aplicado a la música cubana—<sup>18</sup> en el curso de la fiesta dan nuevamente muestra del mosaico musical que es consumido y recibido por parte de una audiencia que al tiempo que atribuye identidades musicales —híbridas, mestizas y bastardas— comprende estas en un marco intercultural complejo que anuncia el cosmopolitismo de los siguientes años.

Tras estos cuatro números de extraordinaria riqueza, llega el turno de los andaluces, que tocan y bailan «las malagueñas y sevillanas, soledad, arandito, zapateado, los panaderos y, por último, el juego bailable de picar [...] un toro en la plaza [...]» (Espinosa de los Monteros, 1866: 311).<sup>19</sup> La presencia de estas músicas no es excesivamente sorprendente si tenemos en cuenta que, especialmente a partir de 1850, la estilización de determinados palos flamencos había contribuido a su popularización en la Península, especialmente en el contexto del café-cantante. Lo que resulta realmente llamativo es que ya encontramos pistas sobre esa temprana circulación de los llamados cantes de ida y vuelta, no a cargo de una *troupe* artística o de profesionales, sino de la marinería procedente de Cádiz y Sevilla que, de manera más o menos consciente, contribuye a la circulación y recepción/transformación de estas músicas en espacios y contextos diferentes.<sup>20</sup>

El sexto número musical corre a cargo del diablo «transformado en negrito» que ejecuta «el baile cómico *el mate de la culebra*». Resulta extremadamente interesante esta «transformación»: <sup>21</sup> la asunción de la máscara —el blanco transformado en un *tipo* negro—, la farsa caricaturesca y la comicidad del asunto recuerdan inevitablemente la eclosión de los *blackface minstrel* y el apogeo de los bufos cubanos contemporáneos a la narración sobre los sucesos en Altamar, un nuevo juego de identidades entre comunidades que basan su convivencia en relaciones asimétricas que se manifiestan no solo en los campos de la política y la economía sino, como vemos, también en los de la cultura y el entretenimiento.

Finaliza la representación con un pasillo cómico y «algunos de esos disparatados romances de ciego que nunca faltan entre ellos» (Espinosa de los Monteros, 1866: 311) y repitiéndose el baile del arandito y el de los panaderos, lo que es indicador de las muestras musicales que más gustaron entre la tripulación y viajeros de

<sup>18</sup> Sylvain B. Poosson indica la importancia de la negritud en la música de los esclavos argentinos en la construcción de su identidad, mostrando los difíciles procesos de negociación durante los cuales las élites (comenzando por el virrey) prohibieron reiteradamente las danzas de los esclavos debido a su «ruido» y su «lascivia» (Poosson, 2004: 89).

<sup>19</sup> Faustino Núñez, en su reseña sobre este artículo, presta especial importancia a estas músicas procedentes del flamenco. Véase <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/07/fiesta-del-paso-del-tropico-soledad.html>. Más información sobre estas músicas puede encontrarse en la web <http://www.flamencopolis.com/>

<sup>20</sup> Y esta circulación y transformación, como ha señalado, entre otros, Peter Manuel, no se produce de manera unidireccional, como demuestran productos artísticos como el punto, el zapateo o la guaracha. Para más información, Manuel, 2004: 137-162.

<sup>21</sup> Aunque es obvio que el encargado de representar a este «negrito» es un blanco, no podemos afirmar lo mismo de la «pancha» anteriormente citada, pues mientras Espinosa de los Monteros sí indica la transformación en el caso del artista masculino, no procede de igual modo al hablar de la ejecutante femenina, pues si bien se habla de un disfraz, no queda claro si realmente es una negra o mulata o una española disfrazada al efecto. Al respecto del *tipo* de la «pancha» debemos hacer notar su popularidad sobre las tablas, no solo de los bufos cubanos, sino también de la zarzuela peninsular, como muestra el éxito de *La Niña Pancha* (1886), de cuya celebridad tenemos una célebre y cómica queja en otra zarzuela muy posterior, *El último romántico* (1928).

*Las Navas de Tolosa.*

Reseñado brevemente el texto, y atendiendo únicamente a las cuestiones que más nos interesan, podemos observar que *El Paso del Trópico* es un artículo enviado a una publicación de «lectura útil» cuya principal ambición parece ser la narración de una anecdótica y curiosa farsa, la descripción exótica de un suceso para conocimiento de los lectores peninsulares y la poesía –en/a través del texto– de una artística representación lírico-dramática a bordo de una embarcación. A pesar de su escasa pretensión, o quizá precisamente por esta, para el observador actual constituye un fresco vivísimo de una realidad musical transatlántica marcada por la circulación y el mestizaje llevado a cabo por profesionales y –lo que resulta aún más notable y protagonista en este texto– *amateurs*. Las visiones más clásicas de la musicología han centrado los intercambios culturales en las estancias y migraciones de músicos y artistas, las giras de compañías líricas, la correspondencia y alcance de partituras y publicaciones musicales, las grabaciones fono/discográficas... pero existieron otros muchos diálogos, especialmente los de los viajeros anónimos que a bordo de los navíos constituyeron un nexo entre uno y otro continente; a través de sus contactos puntuales o prolongados, estas voces silenciadas por la historiografía, entonaron cantos que durante todo el siglo XIX fueron y regresaron de España a Cuba, de Cuba a España y, de un mar a otro, se difundieron y confundieron por toda la América hispana y aún más allá.

A través de la narración de Espinosa de los Monteros comprendemos que la marinería, la tripulación, los anónimos... fueron absolutos protagonistas de estos trasvases culturales, llevando con ellos y exponiendo en la cubierta de la fragata *Las Navas de Tolosa la Renaixença*, el *Rexurdimento* y tantas otras identidades en proceso de construcción y negociación. Los frutos que, sin saberlo, sembraron, fructificaron años después en los conocidos Coros de clave cubanos o en las manifestaciones culturales llevadas a cabo por las distintas asociaciones gallegas, asturianas o de cualquier otra región de la Península establecidas en el continente americano. Estas realidades son difícilmente comprensibles a través de los documentos *oficiales*: la historia no suele hablar de los anónimos, estos no pueblan los diccionarios, las enciclopedias, ni las grandes hagiografías de los músicos que, canónicamente, han quedado consagrados como representantes de una época. Pero su importancia es indiscutible, y su aportación tremendamente enriquecedora y solo aprehensible a través de fuentes distintas a las tradicionalmente empleadas –tal como sucede con el conocimiento de las grandes guerras, la Guerra de Cuba o la Primera Guerra Mundial entre otras, a través de las epístolas de los soldados y no mediante los comunicados y las cifras oficiales.

Como demuestran a través de sus prácticas estos decimonónicos viajeros, la música de la Península fue/fueron –y es/son– las músicas de la Península y, libres de control oficial, las músicas catalanas, alicantinas, gallegas, andaluzas... llegaron de manera natural a las colonias americanas donde se fundieron y mezclaron, dando lugar a nuevos productos y expresiones artísticas, con las músicas criollas, guajiras y negras. Una música *negra* que ya es presente –como hemos visto– en 1866, aunque visitada desde posiciones de dominación: desde la comicidad, la pantomima y la farsa, la negritud se cuela en las músicas *blancas* y lleva en su interpretación la marca –atribuida– de la sensualidad y la lascivia.

La música, inevitablemente, forma parte de/es la vida cotidiana de las personas. Ramón Espinosa de los Monteros no escribió un texto musicológico, y ni siquiera llegó a adivinar el alcance de su descripción, pues lo que él consideraba riqueza sonora y exotismo, años después se transformaría en reivindicación identitaria y negociación cultural. Afinados catalanes, repentizadores alicantinos, gallegos característicos, graciosos andaluces, «negros y panchas», verdaderos o no... no solo interpretaban melodía y ritmos, sino también una

difícil armonía que en los siguientes años entraría en crisis. La música no habla únicamente de sonidos. Si Mariano de Cavia, comentando el desarrollo del carnaval de Madrid, cuya principal innovación el año 1889 fueron las comparsas regionales con toda su diversidad (y, también, su reivindicación), pudo afirmar que solo «en días de máscaras, aparece España tal cual es bajo su actual régimen» (Fusi, 2000: 197), nosotros, a partir de la narración de Espinosa de los Monteros, podemos comprender la travesía de una nación, siempre navegando entre golfos (de las Yeguas, de las Damas o de cualquier otra índole), a lo largo de un difícil siglo XIX y un aún más convulso siglo XX que, musicalmente, expresa sus diferencias, sus identidades, sus negociaciones, contradicciones y conflictos y, sobre todo, su extrema riqueza, no siempre comprendida ni aprovechada.

---

## Bibliografía

- ASENCIO GONZÁLEZ, R. (2013): *Las estudiantinas del antiguo carnaval alicantino. Origen, contenido lírico y actividad benéfica (1860-1936)*, Alicante, Universidad de Alicante.
- BOZAL, V. (1999): *Necesidad de la ironía*, Madrid, Visor: La balsa de la Medusa.
- Diccionario marítimo español redactado por orden del Rey Nuestro Señor (1831)*, Madrid, Imprenta Real.
- DOMINGO CUADRIELLO, J. (2002): *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX. Diccionario Bio-bibliográfico*, Sevilla, Renacimiento.
- ENCABO FERNÁNDEZ, E. (2012): «Escuchar, ver y ser visto... escenas operísticas en la narrativa de los siglos XIX y XX», dentro *Actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, Lisboa, Tagus Atlanticus, pp. 379-391.
- \_\_\_\_ (2014): «De teatros, bailes y saraos... la música en las revistas femeninas: *El álbum de las familias* (1865-1867) y *La Violeta* (1862-1866)», *Quadrivium, Revista Digital de Musicología*, 5, [http://www.avamus.org/revista\\_qdv/QDV\\_5/qdv\\_5\\_Enc\\_Fer.html](http://www.avamus.org/revista_qdv/QDV_5/qdv_5_Enc_Fer.html) [consulta: 4 de noviembre de 2014].
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, R. (1866): «El Paso del Trópico», *El Álbum de las Familias*, 13 de julio, 309-312.
- FUSI, J. P. (2000): *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Ed. Temas de hoy.
- MANUEL, P. (2004): «The Guajira between Cuba and Spain: A Study in Continuity and Change», *Latin American Music Review*, 25, 2 (Otoño/invierno 2004), pp. 137-162.
- NAGORE, M. (2001): *La revolución coral: estudio sobre la Sociedad coral de Bilbao y el movimiento coral europeo*, Madrid, ICCMU.
- NÚÑEZ, F. (2012): «Fiesta del Paso del Trópico, Soledad, Arandito... 1866» en <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/07/fiesta-del-paso-del-tropico-soledad.html> [consulta: 4 de noviembre de 2014].
- OSSORIO Y BERNARD, M. (1903): *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios.
- POOSSON, S. B. (2004): «Entre Tango y Payada: The Expression of Blacks in 19th Century Argentina», *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 20, pp. 87-99.
- VIDAL RODRÍGUEZ, J. A. (2002): «La reconstrucción de la identidad gallega en Cuba: procesiones, festivales y romerías regionales en La Habana (1804-1920)», *Anuario de estudios americanos*, 59, 2, pp. 511-540.

---

## Enrique Encabo Fernández

[enrique.encabo@um.es](mailto:enrique.encabo@um.es)

Enrique Encabo és professor de música a la Universitat de Múrcia. És autor de nombroses publicacions sobre la interrelació entre filosofia, art i pensament, centrant les seues investigacions en la música, estètica i ideologia imperant a finals del segle XIX-XX.

Enrique Encabo es profesor de música en la Universidad de Murcia. Es autor de numerosas publicaciones sobre la interrelación entre filosofía, arte y pensamiento, centrandose sus investigaciones en la música, estética e ideología imperante en los fines de siglo (XIX-XX).

Enrique Encabo is professor of music at Universidad de Murcia. He is the author of several publications on the relationship among philosophy, art and thought, focusing his research in music, aesthetics and ideology prevailing in the end of the century (XIX-XX).

---

### **Cita recomanada**

Encabo Fernández, Enrique. (2015): «Mediterráneo transatlántico: músicas de ida y vuelta en *El Paso del Trópico*». *Quadrivium, -Revista Digital de Musicología* 6 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].