

José María Ochoa Correa en la música sacra cubana¹

Yanara Grau Reyes
Casa de Iberoamérica, Holguín (Cuba)
yanaragrau79@hispavista.com ◆

El presente trabajo ofrece un primer estudio sobre José María Ochoa Correa, considerado uno de los más importantes compositores de la región nororiental de Cuba a finales del siglo XIX y principios del XX. Se abordan datos importantes de su vida y su vinculación con la iglesia de San Isidoro de Holguín, como marco protagónico de su creación musical religiosa. Esta investigación propicia un acercamiento

a este personaje, prácticamente desconocido fuera de su localidad. Un reciente hallazgo contiene evidencias de una creación musical sólida que no solo abarcó el marco de la Iglesia sino también géneros profanos. La versatilidad y calidad creativa de Ochoa son aportes que trascienden el ámbito local y ameritan ser valorados y estudiados y, de acuerdo con su jerarquía artística, ser divulgados y reconocidos.

Palabras clave: música litúrgica, patrimonialización, catalogación, rescate, localidad.

El presente trabajo muestra un ciclo de patrimonialización heredado por un importante compositor de la ciudad cubana de Holguín. Sacar a la luz una colección de obras musicales concebidas para la liturgia de la parroquia de San Isidoro de Holguín de finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, reviste valor incalculable para la historia de la música

¹ Esta investigación es el resultado de haber formado parte del equipo de trabajo de la musicóloga cubana doctora Miriam Esther Escudero Suástegui materializado en el proyecto del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, radicado en el Colegio de San Gerónimo de La Habana. Éste tributa al Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) y centra su objeto en la conservación, preservación, investigación, gestión y difusión del patrimonio musical de Cuba.

en esa localidad y permite a las generaciones actuales palpar de disímiles maneras el testimonio musical de una época por medio de un trabajo de rescate y conservación del patrimonio cultural. Se pretende al mismo tiempo llamar la atención a la comunidad musicológica cubana para valorar y evaluar a un creador e intérprete prácticamente desconocido, que aportó desde su espacio al repertorio religioso cubano en la época que le tocó vivir. Para demostrarlo hemos elaborado un catálogo que agrupa las obras del compositor encontradas que sirven como un documento especializado, organizado y clasificado de consulta en el Archivo de la parroquia de Holguín.

La primera edición del Diplomado Pre-Doctoral de Patrimonio Musical Hispano que tuvo lugar en el año 2011 en el Colegio de San Gerónimo de La Habana, y que contó con el auspicio de la Universidad de Valladolid de España, promovió proyectos de investigación como éste, incentivando a los especialistas a indagar en la música histórica de nuestros pueblos. Las investigaciones sobre la colección han proseguido con el objetivo de aportar a la musicología cubana un estudio profundo de esta figura de gran valía y representatividad. El patrimonio cultural basa su importancia en ser el conducto para vincular a cada individuo o comunidad con su historia, así adquiere en sí mismo un valor simbólico para entender aspectos no vividos y no constatados por las presentes generaciones. No sólo abarca los monumentos, sitios, edificaciones, sino también expresiones humanas como las artes escénicas, las lenguas, las costumbres, la religión, la música. Es por ello que el patrimonio en sus más diversas formas necesita y merece ser preservado, valorado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio del pasado. Estos aspectos fueron abordados por la UNESCO en la Declaración Universal sobre la diversidad cultural en el 2001.

Corría el año 1513 cuando comenzó a escribir su historia la localidad nororiental de Cuba la cual tomaría el nombre de Holguín. Sus orígenes se remontan a la encomienda del Yayal, de donde primero emergió el ható que gracias a su desarrollo logró adquirir primero condición de pueblo y más tarde devino en ciudad. Esta encomienda pasó de manos de Bartolomé Bastidias al capitán español García Holguín, quien fundó el Hato de San Isidoro de Holguín el 4 de abril de 1545. Para entonces subordinado al cabildo de Bayamo política y jurisdiccionalmente, de vez en cuando algún sacerdote proveniente de de esa cabecera visitaba Holguín para atender a la población y asentar matrimonios, nacimientos y defunciones, pero sin tener un lugar determinado para el culto. La historiadora Ángela Peña Obregón expone que

en octubre de 1692 la Iglesia, teniendo de fondo el primer concilio realizado por el obispo Avelino Compostela, autorizó a la solicitud de Doña María del Rosario de Ávila y Batista Bello, esposa del hatero Juan González de Rivera y Obeda, la creación de la primera ermita, construida en Managuaco y dedicada a la Virgen del Rosario.²

Para el año 1709 la ermita fue trasladada al sitio de Las Guazumas y más tarde, en 1712, el obispo Jerónimo Nostis y Valdés autorizó la conversión de la ermita en iglesia, con Juan González de Herrera como primer cura titular.

La creación de la parroquia de Holguín en ese año aceleró el proceso de fundación del pueblo, con una nueva ubicación de las viviendas en terrenos escogidos cercanos a la iglesia, mismo que quedó oficialmente establecido con el nombre de San Isidoro de Holguín el 4 de abril de 1720. Pasaron 32 años y luego de que los habitantes del poblado pidieran con ansias a los gobernantes el título de ciudad con su demarcación jurisdiccional, el rey Fernando VI firmó la Real Cédula de autorización. El 18 de enero de 1752, en acto público, el gobernador Arcos y Moreno dio a conocer el título de ciudad de San Isidoro de Holguín, con sus patronos: San Isidoro y la Virgen del Rosario.

Hasta la primera década del siglo XIX, la población holguinera experimentó un notable crecimiento con la llegada de inmigrantes colonizadores provenientes de otras regiones cubanas como Bayamo, Santiago de Cuba, Puerto Príncipe, Baracoa y de países como España, mayoritariamente de Canarias, Galicia y Cataluña, pero también Francia, Italia, Venezuela, México. Para entonces la fuerza de trabajo esclava se incrementó paulatinamente en la ciudad. Entre 1789 y 1817 cambiaron los parámetros sociales de la localidad por la entrada de africanos y sus descendientes, ya siendo libertos o sumidos aún en la esclavitud, y convivió largo tiempo una cultura mestiza.

En junio de 1756 se fundó la primera escuela, a instancias del obispo Morell de Santa Cruz, y su primer maestro fue un sacerdote del Oratorio de San Felipe Neri de La Habana; se le agradece a Morell también la construcción del primer hospital en 1758.

El 20 de octubre de 1845 nació José María Irene Ochoa Correa de la unión de dos esclavos libertos, Julián Ochoa y Dolores Correa. Fue bautizado a los ocho días de nacido en la iglesia San Isidoro de Holguín por el párroco Manuel Calderón, y fueron sus padrinos José María Chacón y Martina Ochoa.³

² Peña Obregón, *Las iglesias*, pp. 17-18.

³ APCISH, Libro de Fe de Bautismo número 8, folio 194, número 469 del año 1845. Archivo Parroquial de la Catedral de San Isidoro de Holguín.

Año del Señor ochocientos cuarentaicinco, veintisiete de octubre, yo el Pbro. D. Manuel Calderón Cura de esta parroquial mayor, bauticé un niño de ocho días de nacido con el nombre de José María Irene, hijo de Julián Ochoa y María Dolores Correa, negros libres. Padrinos: José María Chacón y Martina Ochoa. Bautizado por el párroco Manuel Calderón.⁴

De esta familia humilde de color emerge quien sería años más tarde un talentoso músico, maestro y sastre también, el cual devolvería con creces musicales a su parroquia las gracias por acogerlo en su bautizo.

El amor por la música se desarrolló en Ochoa desde muy temprana edad; antes de terminar los estudios elementales ya se había adentrado en los conocimientos de la teoría y el solfeo en la clase del maestro Magín Torrens Perich, descendiente de españoles. Cuenta el propio José María Ochoa, en su autobiografía, que a la edad de diez años comenzó a aprender el clarinete y para los doce años de edad ya tenía presentaciones en espacios públicos, lo que indicaría su destreza con el instrumento.

José María Ochoa fue testigo de momentos históricos trascendentales para el país a lo largo de su vida, como la última etapa del colonialismo español y las dos guerras independentistas, la de 1868 y la de 1898, además de la primera intervención estadounidense. Todo ello debió influir en la conformación de sus ideales políticos. En 1868, ya convertido en un joven músico, compuso la melodía del Himno de Holguín con el poeta holguinero Pedro Martínez Freyre, quien aportó la letra. Esto muestra su postura de apoyo a la causa independentista más allá de su contribución como músico. De Ochoa se sabe también que durante la contienda de los diez años ayudó de manera clandestina a facilitar los instrumentos musicales para la conformación de la banda de música del ejército de Maceo. Los escondía bajo las amplias faldas de algunas mujeres que colaboraron en la causa, entre las que estaba Crescencia Ochoa, hermana del propio maestro.

A pesar de su reputación como músico, Ochoa no era bien visto por las autoridades por estar involucrado en las luchas políticas. Así lo evidencia este escrito encontrado en los fondos del museo provincial de Historia de Holguín La Periquera:

⁴ | APCISH, Libro de Fe de Bautismo, 1845, número 469, Folio 194.

En la madrugada del 26 de agosto de 1889 la orquesta de Ochoa salió de la Sociedad La Tertulia a realizar una serenata, recorrió parte de la ciudad tocando el Himno de Riego y danzas cubanas, con gritos de ¡Viva Cuba!, y de ¡Mueran los contrincantes! Fueron procesados por escándalo social.⁵

Yalennis Cruz Borjas refiere que Ochoa fue conocido también por sus dotes de cantante y era parte de un dúo con otro importante intérprete de la misma localidad, Casiano Labusta. Este aspecto lo relata de una manera muy amena el periodista, historiador y bibliotecólogo Juan Albanés Martínez, en uno de sus pasajes que anteriormente había sido tratado por Diego de Ávila y del Monte en su texto *Memoria sobre el origen de Holguín*:

En fecha 16 de abril de 1867, 18 meses antes de estallar “el grito de Yara”, Céspedes, Perucho Figueredo y Agustín G. del Mármol vinieron a Holguín procedentes de Bayamo, a presenciar la obra “Los dos Virreyes”, que en el hermoso teatro de calles Arias esquina a Miró y que también era llamado El Coliseo se iba a escenificar por la compañía dramática de Don Miguel R. Gabut. Terminado el primer acto, se oyó el canto de una bella barcarola, ejecutada por don Casiano Labusta y el maestro José María Ochoa, la cual daba alusiones a los atropellos del ejército español. Fue tanta y sincera la emoción que al concluirse la barcarola se oyó un grito retumbante de ¡Viva Cuba!⁶

Como compositor José María Ochoa practicó varios géneros profanos de su época, entre ellos danzas, danzones, valeses, mazurcas, así como polcas y rigodones, con los que amenizaba importantes bailes y fiestas de sociedad con su orquesta, nombrada El Genio, fundada en 1875. Con la misma agrupación dio conciertos en varias provincias del país como Camagüey, Colón, Las Tunas, La Habana y municipios holguineros como Banes, Gibara y Puerto Padre, entre otros.

De gran valor y popularidad fueron sus Lanceros Holguineros. Éste era un género musicalailable de salón con raíces europeas, muy pausado, donde el galanteo, la cortesía y la elegancia estaban presentes. Se bailaba en la sociedad local en ocasión de la fiesta del santo patrón San Isidoro. En la segunda mitad del siglo XIX y primeros años de la República Mediatizada, la sociedad de color llamada Club de Artesanos de Holguín

⁵ | AMPHH, documento 300, fondo 1879-1894.

⁶ | Albanés Martínez, *Historia*, pp. 30-46.

presentaba un baile de salón que gustaba mucho a los holguineros y que estaba bajo la dirección del maestro Ochoa. La primera vez que se bailó, lo hicieron integrantes de su familia.

La música marcial también formó parte de su creación musical, probablemente inspirada en su participación con agrupaciones como las bandas españolas; había tocado el clarinete principal en el Batallón de Chiclana en 1874. En el año de 1876 fue contratado en el Regimiento de España como requinto, y más tarde pasó a ser clarinete principal en el regimiento de Zaragoza. Además fue músico mayor de los bomberos de Holguín.

El periodo que abarca los años 1898 al 1902 es conocido como “la edad de oro de la cultura holguinera”, y en ella el maestro José María Ochoa es reconocido como uno de los músicos más destacados. A esto se refiere Juan Albanés cuando dice:

Fue ésta la época más brillante de la cultura holguinera, destacándose y brillando como educadores: Don Roque Guerra, “Chucha” Carballo, Merceditas Gorina, Vidalina Carballo, Don Juan Pérez, Rosalía Betancourt, Don Pedro A. Tamayo, Carlos Martí, Nicasio Vidal Pita, Eduardo y Leopoldo García Feria, “Pepillita” Cables, Juan Farrán, Lorenza Ávila, etcétera. En la poesía eran renombrados Don Juan Albanés Peña, Doctor Wifredo Albanés y Nicasio Vidal Pita, en el periodismo: Don José M. Heredia, Julio Albanés Peña, Don Juan Pérez (que era además un experto latinista), Vidal Pita, Don Heliodoro Luque, etcétera. En el foro: Don Belisario Álvarez Céspedes, que llegó a ser Presidente de la Audiencia de Puerto Rico; en la Arquitectura Walfrido de Fuentes, en la medicina el Doctor Humberto Manduley, en la oratoria el Capitán Alfredo Betancourt, en la música Don Manuel Avilés, Dositeo Aguilera y Don José M. Ochoa, en la ciencia farmacéutica Don Manuel Díaz Labrada, en la escultura: Don Echavarría, en la pintura Nicasio Vidal Pita.⁷

A principios del siglo XX resurgieron sociedades para blancos y negros, que desde el XIX existían bajo otros nombres, con la finalidad de mantener el distanciamiento cultural y limitar otras interacciones, como manifestación de las divisiones sociales que existían desde la colonia. A estas sociedades hace alusión el doctor José A. García Castañeda en su libro *La municipalidad holguinera*, el cual se encuentra en el archivo de fondos raros y valiosos de la biblioteca provincial Alex Urquiola de Holguín. Se constata ahí que José M. Ochoa formó parte de una de ellas:

⁷ | Albanés Martínez, *Historia*, p. 8.

También nos nace como sociedad para los blancos, pero no tan exclusiva como “El Liceo”, “El Club democrático”; y como sociedad para los de color, “El Centro Artesano”, que ya lo teníamos antes de 1898 y que en este siglo nos vuelve en el antiguo local de la Casa Consistorial, gracias al entusiasmo de Manuel Dositeo Aguilera, José Santos Betancourt, Marino Angulo, José María Ochoa Correa y Manuel de los Santos.⁸

El Centro Artesano era considerado como la sociedad de instrucción y recreo más reconocida del sector integrado por negros y mulatos. En su mayoría eran practicantes de oficios artesanales: albañiles, carpinteros, tabaqueros, zapateros, barberos y sastres, como lo fue también Ochoa paralelamente a su vida como músico. Las actividades que desarrollaban estas sociedades incluían veladas, recitales literarios y bailes de disfraces que denotan un refinamiento social con aspiraciones culturales de clase media.

El Centro Artesano se disolvió por problemas internos, pero resurgió más tarde y a ello vuelve a referirse el autor mencionado cuando consigna que “el 6 de septiembre de 1924 se funda una nueva sociedad de recreo, La Unión Holguinera, con 99 asociados negros y mulatos y dos de Mérito, que lo fueron Marino Angulo y José María Ochoa Correa”.⁹

La Unión Holguinera agrupó personajes de color de la localidad que contaban con un nivel de instrucción adecuado gracias a una posición socioeconómica más solvente en medio de la situación complicada que se vivía para entonces. Buscaba de igual manera entre sus miembros un refinamiento y un afianzamiento de sus principios sociales ante las sociedades integradas por grupos de población blanca.

Además de participar en el Centro La Unión, Ochoa también dedicó tiempo a forjar su propia familia, al contraer matrimonio en el año de 1875 con María del Rosario Vázquez, su compañera de toda la vida. De esta unión nacieron cinco hijos: José, Juan, Dolores, Cándida y Humbelina Ochoa Vázquez, a los cuales les transmitió su talento musical, y luego una descendencia en su mayoría conformada por talentosos músicos.

En torno a la capacidad musical de José María Ochoa se conocen anécdotas que fueron plasmadas por el periodista Juan Albanés:

cuenta que cuando en 1894 el violinista Brindis de Salas, al entrar al salón de conciertos, saludó las buenas noches con el violín, al escucharlo José M. Ochoa que estaba presente, le contestó con el clarinete, a lo

⁸ | García Castañeda, *La municipalidad*, p. 46.

⁹ | García Castañeda, *La municipalidad*, p. 46.

cual comentó Brindis de Salas que el único músico que lo había interpretado había sido Ochoa.¹⁰

Durante su visita a Holguín, el afamado violinista visitó la casa del compositor, ubicada en la calle Martí, entre Mártires y Máximo Gómez. Interpretar y componer música fueron actividades siempre presentes en la vida de Ochoa, pero no podemos dejar a un lado su labor pedagógica, la cual supo encauzar muy bien durante largo tiempo, no sólo entre sus hijos y nietos, sino también entre muchos otros que acudieron a él para aprender el arte de la música. Él mismo refiere en su autobiografía: “He enseñado la música a todo el pueblo de Holguín, a hombres y mujeres”.¹¹ A lo largo de muchos años impartió clases de clarinete, piano, violín, saxofón, trombón, flauta, cornetín y solfeo a familias de las que luego salieron importantes músicos de la localidad, como los Guillén, Avilés, Milord, Argudín, Soriol y Morales. Precisamente la familia Guillén mantiene desde entonces una tradición de grandes músicos que se han especializado en instrumentos de viento como el saxofón y el clarinete. Los Avilés, por su parte, conformaron una orquesta familiar de música popular desde 1884. Se reconoce a la Orquesta Avilés como la más antigua de Latinoamérica. El maestro Ochoa también impartió clases de manera gratuita a fines del siglo XIX en sociedades de instrucción y recreo como la Sociedad El Progreso, una de las asociaciones de negros y mulatos fundada en 1882 en la localidad.

Puede afirmarse además que Ochoa contribuyó a la cultura local y nacional con sus propios descendientes entre los que destacaron algunos con un gran talento musical. Continuó la estirpe de su maestro Magín Torrens convirtiéndose en el más importante profesor holguinero de la época. Sus hijos Juan, José, Cándida y Humbelina Ochoa Vázquez fueron fruto de su trabajo pedagógico; sus nietos Jorge y José María, contrabajista y trompetista respectivamente además de los clarinetistas y saxofonistas Arturo y Juan José. Pastora Bringues Ochoa, su nieta, fue la pianista holguinera de más larga trayectoria en agrupaciones de música bailable; su hija Mirtha Batista Bringues se desempeña en la actualidad como arpista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba.

La ciudad de Holguín cuenta con un Conservatorio de Música encargado de la enseñanza media-superior, que ostenta desde su creación, el 28 de enero de 1860, el nombre de José María Ochoa, en homenaje a este hombre de pueblo, músico y pedagogo.

¹⁰ Albanés Martínez, “José María Ochoa, músico del siglo XIX”, *Ahora*, enero de 1977.

¹¹ AHPH, Colección de biografías locales, núm. 375.

“Tengo ochenta y dos años y sólo canto y toco en la iglesia”¹²

Con esta afirmación culmina José María Ochoa su *Autobiografía*, que se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Holguín. Esta frase indica que el músico dedicó los últimos días de su vida a brindar su arte al culto en la iglesia donde había sido bautizado. Su talento y su fe religiosa le llevaron a emprender una serie de composiciones muy respetables y al nivel de muchos autores reconocidos de su tiempo.

Ochoa practicó desde siempre la fe católica y su labor en cuanto a la creación para el culto como compositor e intérprete la dedicó a la parroquia mayor de San Isidoro de Holguín. La parroquia nunca tuvo una Capilla de Música, por tratarse de una sencilla iglesia de un pequeño pueblo que hasta 1979 perteneció a la diócesis de Santiago de Cuba. Lo que sí existía en el siglo XVIII y parte del XIX era un órgano, cuyo posterior paradero se desconoce por falta de fuentes, pero sí conservó su coro. No por ello la liturgia dejaba de ser acompañada vocal e instrumentalmente. La iglesia contrataba generalmente músicos de la zona, a los que pagaba veintiséis pesos por las misas del año, como se ve en el *Libro de cargo y data para el gobierno del mayordomo de la fábrica de la Iglesia de San Isidoro (1854-1898)*, único de estas características que se conserva en el Archivo Parroquial de la Catedral de San Isidoro de Holguín. Así quedaron plasmados estos aspectos administrativos:

Febrero 2 de 1893.

A los músicos por cantar y tocar en la misa del día: 2.00 pesos.

Febrero 21 de 1893.

A los músicos por cantar y tocar el Te Deum en el aniversario pontificio, a 0.75 cada uno: 1.50 pesos.

Al organista, dueño del Harmonio y conducción, el objeto: 1.65 pesos.

Abril 9 de 1893.

Por la conducción del Harmonio para la fiesta de San Isidoro: 20 centavos.

10 de Enero de 1894.

A José M. Ochoa por tocar en las misas del Año: 17.00 pesos.

Enero de 1896.

A los músicos por 3 misas ajustadas 17.00 pesos. A los mismos

¹² | AHPH, Colección de biografías locales, núm. 375.

por las fiestas del Corpus 9.00 pesos, por año nuevo 1.50, difuntos 0.90, por carnaval 3.00 pesos, comunión y premios de niños 2.90. Total- 17.50.¹³

Durante la guerra de 1898, la iglesia de Holguín fue ocupada por el ejército español, primero como albergue y luego como hospital militar. Debido a ello la edificación sufrió gran deterioro y, terminada la contienda, fue necesario buscar todas las maneras posibles para su restauración. Una de ellas fue la recaudación de dinero por medio de conciertos donde el maestro Ochoa participaba, muchas veces de manera gratuita, mientras que en otras era contratado especialmente para estos conciertos, lo cual se constata en el libro de la administración: “a Ochoa, por la música y canto por funciones de rehabilitación de la iglesia: 12.00 pesos”.¹⁴

Retomando la autobiografía de Ochoa, él mismo expresa:

Conozco la música religiosa, pues desde los doce años de edad he tocado y cantado en las iglesias. He compuesto misas, salves y cánticos religiosos [...] he tocado en la catedral de Cuba con la capilla de música, bajo la dirección del maestro Cratilio Guerra, en los teatros e iglesias bajo la dirección del maestro Laureano Fuentes.¹⁵

Esto quiere decir que Ochoa estuvo rodeado de creadores relevantes de música sacra en la Catedral de Santiago de Cuba, de donde bebió y tomó del modo de componer de ellos para la liturgia, con los cánones del momento. Cratilio Guerra y Laureano Fuentes Matons son compositores importantes del siglo XIX de Santiago de Cuba, con una obra reconocida de música sacra. Así lo destaca Dulcila Cañizares: “Fuentes Matons, Cratilio Guerra y Silvano Baudet están considerados como la trilogía de músicos más importantes de esta época en Santiago de Cuba”.¹⁶

Amplia es la lista de la creación musical de Ochoa y los títulos develan su inseparable relación con la liturgia. Juan Albanés nombra gran parte de ellos en un extenso artículo dedicado al compositor holguinero en el periódico de la localidad, *Ahora*, del mes de enero de 1977:

¹³ APCSIIH, *Libro de cargo y data para el gobierno del mayordomo de la fábrica de la Iglesia de San Isidoro* (1854- 1898).

¹⁴ APCSIIH, *Libro de cargo y data para el gobierno del mayordomo de la fábrica de la Iglesia de San Isidoro* (1854- 1898).

¹⁵ AHPH, Colección de biografías locales, núm. 375.

¹⁶ Cañizares, *La música*, p. 25.

Su producción religiosa es aún más extensa, comprende obras como Misas de Jueves, Viernes Santo y Sábado de Gloria (Tridum Sanctus), Misa del Domingo de Resurrección (Misa Dominica Ressurrectus), Misas pastorales (Misa Bucólica), Salve a San Rafael Arcángel, Salve a la Inmaculada, Misa de la Natividad del Señor (Domine Nativitate), Misa de Gallo (Misa salfus), Misa tercera y última de la Natividad, Misa de A. de Gracias a Pío IX, Gozos a San José Patriarca, Salve al músico Cratilio Guerra, Misa del Amanecer, Misa de la Ascensión (Gloria in Altissimo Deo Ascendit) y tantas otras.¹⁷

Otro artículo periodístico dedicado a la figura del maestro Ochoa señala que

cultivó la música religiosa. Fue pionero de la música mística en Holguín y nadie le ha superado en este aspecto. Compuso “Misa a dos voces para el Domingo de Ramos” que fue enviada a España por el párroco de San Isidoro, el padre Francisco Llevero, y ejecutada en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, entre 1890 y 1895, con motivo de una Dominica de Ramos.¹⁸

Ochoa tenía una participación muy peculiar dentro de la parroquia en la Misa del Gallo. La audiencia esperaba con ansias para disfrutar el momento del canto del gallo, pues lo imitaba con la boquilla de su clarinete.

Las investigaciones en torno a la música amplían cada vez más su espectro, interés no solo de musicólogos sino también de instrumentistas o todo aquel que esté motivado en profundizar esta expresión artística. El estudio de la música ligada al culto católico en Cuba ha sido y sigue siendo objeto de análisis de muchos especialistas, pero aún faltan caminos por recorrer. Vale señalar resultados que han marcado puntos de partida en la historiografía musical cubana y constituyen obligada consulta para todo aquel que decide abordar las obras, los creadores o los intérpretes de la música sacra en Cuba, como los ya alcanzados por Alejo Carpentier en *La música en Cuba*, Laureano Fuentes con *Las artes en Santiago de Cuba*, María Macías de Casteleiro con *La música religiosa en Cuba*, Pablo Hernández Balaguer con su *Catálogo de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí*, Zoila Lapique en su obra *Música colonial cubana*, Edgardo Martín en *Panorama histórico de la música en Cuba*, Dulcila Cañizares y *La música sacra en Cuba* y más recientemente

¹⁷ Albanés Martínez, “José María Ochoa, músico del siglo XIX”, *Ahora*, enero de 1977.

¹⁸ AHPH, Colección de biografías locales, núm. 375.

el texto de la doctora Miriam Esther Escudero Suástegui, ganador del Premio de Musicología de la Casa de las Américas en el año 1997: *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y catálogo*, además de sus textos dedicados al estudio de Esteban Salas y Castro.

La ciudad de La Habana y Santiago de Cuba han sido los sitios más importantes para tratar el tema de la música sacra en Cuba, dada la importancia de la Iglesia católica, contada a partir de la primera cruz colocada por los españoles en territorio conquistado a finales del siglo xv y hasta el siglo xx. En este largo periodo de la historia musical de Cuba han destacado importantes figuras que han marcado hitos o cánones en la música de la isla, pero otros personajes, por razones del lugar donde realizaron mayoritariamente su labor musical, han quedado un tanto silenciados. En este trabajo se pretende llamar la atención a la obra de indole religiosa de un artista de la localidad holguinera que constituye una figura de interés en el ámbito musical para la provincia y se ubica cronológicamente desde fines del siglo xix hasta los años 30 del siglo xx.

La música litúrgica en Cuba inició en la segunda mitad del siglo xviii con las figuras de Esteban Salas y Castro y del español Cayetano Pagueras. Luego de profundos estudios de su obra, se constató que ambos desarrollaron básicamente su creación en el canto llano y el polifónico.

Según escribe Miriam Escudero,

Se inicia el siglo xix cubano y un género profano desplaza la creación religiosa del trono de la música culta: la ópera, y de forma más general, el teatro. Simultáneamente a lo que ocurre en Cuba, en los países europeos de fe católica la secularización de la música religiosa constituye un fenómeno palpable a lo largo del xix, fundamentalmente en España e Italia; por tanto la música religiosa cantada en las iglesias cubanas, en esta época, también poseen influencias de los géneros profanos [...] de esa misma forma, el teatro lírico y las obras religiosas extranjeras fueron el vehículo de entrada a Cuba de las modas y características de la música europea del pasado siglo.¹⁹

España transmitió su modelo de creación de música sacra a sus posesiones por medio de los músicos que radicaron temporalmente o de por vida en América. El estilo musical predominante a comienzos del siglo xix en el repertorio religioso español es visto de esta manera por la catedrática de la Universidad de Valladolid María Antonia Virgili Blanquet:

¹⁹ | Escudero, *El archivo*, pp. 85-86.

Estilísticamente, a comienzos del XIX se observa la convivencia de un lenguaje melódico, de claro protagonismo de las partes solísticas y de tintes teatrales, con obras que presentan cierta filiación con elementos del estilo galante y del clasicismo musical vienés, todo ello entrecruzado con algunos ejemplos, posiblemente esporádicos pero no menos representativos, de un lenguaje romántico más avanzado. A la par podemos encontrar todavía obras que reflejan en su composición la pervivencia del empleo de técnicas contrapuntísticas y de recursos del lenguaje de la polifonía clásica renacentista, no usados en un contexto creativo y evolucionado, sino como pervivencia de fórmulas anteriores y un tanto obsoletas como lenguaje musical de finales del XVIII.²⁰

Una gran amalgama de estilos confluye en busca de una línea de trabajo que aún no se perfila como claramente generalizada. Se presentan así entonces en la segunda mitad del siglo XIX inquietudes reformistas. Prosigue Virgili:

A mediados de siglo en todos los países puede percibirse una cierta unidad de ideas que se considera que deben regir la música sacra. Ideas por otra parte que tendrán una amplia difusión en toda Europa y América. Existen unos puntos en común que suponen el sustrato ideológico del que parten los compositores: 1.- Impedir que por razón del canto o de la música, aunque sea óptima, se alteren la naturaleza, la cualidad y el orden de la función litúrgica; 2.- Obligación de excluir de la música de la Iglesia todo aquello que no responda al fin sacrosanto de la liturgia y como consecuencia todo aquello indigno de la casa de Dios, que sirve de distracción, que es vulgar, profano, lascivo, teatral etc. 3.- Conseguir que la interpretación se haga con la debida modestia del que reza y no con el hacer profano del que canta para obtener aplausos, como sucede en el teatro; 4.- Entendimiento del texto, que conlleve la simplificación polifónica; 5.- Recuperación de los repertorios polifónicos renacentistas e inspiración en su modo de componer, e igual recomendación se hace con la monodia gregoriana [...]. Esta circunstancia irá cambiando paulatinamente hacia una mayor homogeneidad que se verá ratificada en las directrices fijadas por el papa Pío X en 1903 y promulgadas en su *Motu proprio*.²¹

²⁰ | Virgili, "La reforma", p. 9.

²¹ | Virgili, "La reforma", p. 9.

La investigadora María Macías de Casteleiro refiere que en 1944 se crea en La Habana una Comisión de Música Sacra con el objetivo de velar por la integridad de la música puesta en función de la liturgia en las iglesias. Esta comisión fue presidida por el excelentísimo señor obispo auxiliar de La Habana monseñor Alfredo Muller y estuvo compuesta además por altas personalidades del mundo musical y religioso. En el mes de marzo de 1949, el arzobispado de La Habana repartió una circular entre todas las parroquias e iglesias de la capital comunicando el acuerdo firmado por monseñor Alfredo Muller en el cual, entre otros aspectos, se refería al cumplimiento del *Motu proprio* de Pio X como legislación vigente, que toda la música que fuera ejecutada en la Iglesia tenía que ser aprobada por la Comisión y que los archivos de música estuviesen en condiciones de ser revisados por la Comisión Diocesana; para la utilización dentro del templo del órgano y el armonio había que pedir permiso al arzobispo, según lo establecido en el *Motu proprio*. Todas estas disposiciones fueron puestas en práctica para la conservación de la pureza de la liturgia.

Es necesario continuar el análisis musical de las obras religiosas de Ochoa, así como su transcripción y edición, para ponerlas a disposición de los intérpretes. Existe un trabajo que utilizamos como fuente de consulta de Yalennis Cruz Borjas, bajo la tutoría de la musicóloga holguinera Ana Luisa Tamayo, donde como parte importante se analizan tres de las obras del autor atendiendo a estructura, texto y medios expresivos. Como conclusión de ello la autora reseña lo siguiente:

En Ochoa se deja notar claramente una textura homófona-polifónica simple, donde cada línea melódica es de gran importancia; no obstante es fácilmente reconocible el trabajo armónico vertical [...] Sus avances con relación a la estructura, al atrevido uso del timbre vocal e instrumental, al enriquecido trabajo armónico, y el uso de la textura homófona-polifónica, lo hacen acreedor de un estilo propio que bien puede enmarcarse dentro de un estilo clásico no lo suficientemente ortodoxo dentro de la música religiosa del momento en que le tocó vivir.²²

Constatar esta tesis será un objetivo posterior, a partir del hallazgo de una cantidad mayor de obras que las referidas por los que nos antecedieron. Será la continuidad de esta primera parte que se resume en la catalogación de la colección de piezas musicales existentes como tema principal, además de hacer un primer estudio de la figura de José María Ochoa. No existe ninguna investigación posterior a la ya nombrada que

²² | Cruz Borjas, "Acercamiento", p. 35.

aborde al compositor, por lo que es necesario dirigir nuevas miradas y lecturas de la obra de un artista prácticamente desconocido fuera de su localidad.

Vale señalar que a primera vista se observa en el tratamiento vocal de las obras de Ochoa la utilización siempre de grupos vocales que van desde dúos hasta cuartetos, con lo que se evidencia la influencia operística que predominaba en el siglo XIX cubano. Por otra parte, el acompañamiento instrumental siempre está a cargo de una orquesta de cámara conformada por violines, clarinetes, flautas, trombones, cornetines, bombardinos y contrabajo. Esto responde a una orquesta de formato clásico europeo, con instrumentos agrupados en pares. Ochoa utilizaba en ciertos momentos el armonio, como sustituto del órgano de la parroquia de Holguín, cuyo fin se desconoce. Al parecer se deterioró, ya que la parroquia no contaba con el dinero para repararlo o sustituirlo. El texto de todas sus obras respeta el latín como indispensable para el canto gregoriano y la melodía está todo el tiempo supeditada al texto. Ochoa se nutrió en cuanto a la composición para el culto en personalidades de la música de la Capilla de Santiago de Cuba, como Cratilo Guerra y Laureano Fuentes Matons.

Es en el Museo Provincial de Historia de Holguín La Periquera, patrimonio inmueble de esta provincia, donde se conserva la colección de piezas musicales pertenecientes a Ochoa Correa. Se encuentran custodiadas en el archivo "Documentos", número 03. El conjunto está compuesto por cuarenta piezas musicales, treinta y seis de ellas pertenecen al género de la música sacra y cuatro a la profana, con un nivel de conservación muy bueno para sus casi 131 años de existencia. Si sumamos a estas partituras las del *Himno de Holguín* y el pasodoble "El Invasor", que se encuentran en el Archivo Histórico Provincial de Holguín, en total son cuarenta y un piezas musicales del maestro que se conservan en la localidad. Con toda la obra religiosa conservada se elaboró un catálogo que está disponible como fuente de consulta en el inmueble mencionado.

Este patrimonio musical requiere ser comprendido como expresión de una cultura patrimonializada y aproximarse a los aspectos que se derivan y sustentan de la designación del concepto en sí de patrimonio inmaterial. También se necesita comprender y conocer el proceso de patrimonialización musical mediante la localización e identificación de fuentes, su conservación, recuperación y difusión.

El 15 de febrero de 1937, Holguín perdió, a la edad de 92 años, a uno de los hombres que este pueblo aprendió a querer y conocer por su aporte musical y su oficio de sastre. Así se lee en periódicos de la época como *La Opinión*, *El Periquero*, *El Correo Oriental* en sus secciones de "Profesiones", que se encuentran en la sala de fondos raros y valiosos de la Biblio-

teca Provincial de Holguín Alex Urquiola. Pensando en este día, el maestro Ochoa compuso diez años antes su marcha fúnebre, “El último Adiós”, pues era su deseo que fuera ejecutada en sus funerales por la Banda Municipal, lo cual se llevó a cabo. La partitura original se encuentra en los fondos del Museo Provincial de Historia de Holguín. En la Misa Solemne celebrada ese día en la iglesia por monseñor José Fernández Lestón, fue ejecutada la “Misa de Funerales “, también compuesta por José María Ochoa, a cargo de la Orquesta Ochoa-Vázquez. Fue sin duda para el pueblo holguinero José María Ochoa un compositor fecundo que, aunque ha pasado desapercibido, la marcha del tiempo lo ha revaluado, y este trabajo es ejemplo de ello. La descendencia de Ochoa ha seguido su vocación de músico, dentro y fuera de Cuba. Podemos hoy aseverar que es una de las figuras más importantes de la cultura holguinera de su época.

Catálogo de las obras religiosas de José María Ochoa Correa

Género	Folio	Año	Medio sonoro	Voces e instrumentación
1. Misa de difuntos	Folio 0-2697	1892	Vocal-instrumental	Incompleta. Sólo particellas manuscritas para voz (T), 2 Fl, 2 Tbn, Bd y 1V
2. Misa de difuntos	Folio 0-2689	?	Vocal-instrumental	Incompleta. Sólo particellas manuscrita para voz (1v).
3. Misa de difuntos	?	?	Vocal-instrumental	Incompleta. Sólo particella manuscrita para voz (segundoT).
4. Misa de difuntos	Folio 0-2689	1900.	Vocal-instrumental	Completa. Particellas manuscritas para 4 voces (1v-2v T, B). Instrumentación para 2V, 1Crn, 2 Tbn, 1Cl, 1Fl y Cb
5. Misa de difuntos	Folio 2960	1921	Vocal-instrumental	Completa. Particellas manuscritas para 2 voces (1T-2T). Instrumentación para 2V, 2Fl, 1Tbn, 2 Cl, 1Bd, 1Cb y Arm.
6. Misa de difuntos	Folio 0-2684	?	Vocal-instrumental	Completa. Particellas manuscritas para 3 voces (1v, 2v -1T). Instrumentación para 1V,

Género	Folio	Año	Medio sonoro	Voces e instrumentación
				2Cl, 2Fl, 2Crn, 2Tbn, 1Bd, 1Cb.
7. Misa de Réquiem	Folio 0-2691	1927	Vocal-instrumental	Completa. Particellas manuscritas para 3 voces (1v-2v, 1T). Instrumentación para 2V, 2Cl, 1Bd, 1Fl, 1Crn, 1Tbn, 1Cb y Arm.
8. Misa de difunto	Folio-?	?	Vocal-instrumental	Incompleta. Sólo particella manuscrita solo de Tbn.
9. Misa de Réquiem	Folio 0-2682	?	Vocal-instrumental	Incompleta. Sólo particella manuscrita de contrabajo (Cb).
10. Misa de Réquiem	Folio 0-2684	?	Vocal-instrumental	Incompleta. Sólo particella manuscrita para voz (T).
11. Misa	Folio 0-2683	1880	Vocal-instrumental	Completa. Particellas manuscritas para 4 voces (1v-2v- 1T- 1B). Instrumentación para 1V, 1 Fl, 2 Crn, 1 Bd.
12. Misa	Folio 0-2695	?	Vocal-instrumental	Incompleta. Sólo particella manuscrita de 1Tbn.
13. Misa	Folio 0-2686	?	Vocal-instrumental	Incompleta. Sólo particella manuscrita para 2 voces (1v-2v).
14. Misa	Folio 0-2683	1880	Vocal-instrumental	Incompleta. Sólo instrumentación para 2Cl, 2Tbn, 1Cb, 1Vc.
15. Misa	Folio 0-2682	1895	Vocal-instrumental	Incompleta. Sólo particellas manuscritas para voz (1 v). Instrumentación para 1Cl, 1Tbn, 1Crn, 1Cb.
16. Misa	Folio-?	1896	Vocal-instrumental	Incompleta. Sólo particella manuscrita para 1Tbn.
17. Misa	Folio 0-1343	1887	Vocal-instrumental	Completa. Particellas manuscritas para 2 voces (1T-2T). Instrumentación para 1V, 2Cl, 1Fl, 1Bdn, 2Tbn, 2Crn y 1Cb.

Género	Folio	Año	Medio sonoro	Voces e instrumentación
18. Misa	Folio 0-2686	1895	Vocal- instrumental	Incompleta. Sólo para voz (1v). Particellas manuscritas para 1V, 1Tbn, 1Cb, 1Crn.
19. Misa	Folio 0-1340	1903	Vocal- instrumental	Incompleta. Sólo para voces (1v- 1T). Particellas manuscritas para 2V, 2Trb, 2Crn, 2Cl, 1 Brd, 1 Cb, 1Fl.
20. Misa de navidad	Folio 0-1342	1904	Vocal- instrumental	Completa. Para 3 voces (1v-2vi- 1C). Instrumentación de 1V, 1Fl, 1 Cl, 1 Trb, 1Crn, 1Cb. Nota en la portada.
21. Misa	Folio 0-1341	1910	Vocal- instrumental	Completa. Para 2 voces (1v-2v). Instrumentación de 2V, 2Cl, 1 Crn, 1Brd, 1Fl, 1Trb, 1Cb.
22. Misa	Folio 0-2685	1911	Vocal- instrumental	Completa. Particellas manuscritas para voces (1v-2v). Instrumentación de 2V, 2Cl, 1Fl, 1Trb, 1 Brd, 1 Cb.
23. Misa	Folio 0-2687	1912	Vocal- instrumental	Incompleta. Sólo particellas manuscritas para voz (1v). Instrumentación de 2V, 2 Cl, 2 Crn, 1 Brd, 1 Trb, 1 Cb.
24. Misa	Folio 0-2693	1922	Vocal- instrumental	Completa. Particellas manuscritas para 3 voces (1v-2v-, 1T). s. Instrumentación de 1V, 1Fl, 2Cl, 2Crn, y Tbn, 1 Bdn, 1Cby Arm.
25. Misa	Folio 0-1339	Año 1886. Nota en la portada: Reformada en 1923	Vocal- instrumental	Incompleta. Sólo particellas manuscritas 2 voces (1v-2v). Instrumentación de 2V, 1Cl, 1 Tbn, 1Cb.

Género	Folio	Año	Medio sonoro	Voces e instrumentación
26. Misa	Folio 0-2688	1924	Vocal- instrumental	Incompleta. Sólo 1 voz (2v). Particellas manuscritas. Instrumentación de 1V, 1Cb, 2 Cl, 1 Fl, 1Brd, 1Tbn, 1 Crn.
27. Marcha fúnebre (El último adiós)	Folio 0-2681	Fecha 31 de mayo de 1928. Nota en la portada: Estrenada en el entierro de José María Ochoa el 15 de febrero de 1937	Instrumental	Completa. Partitura manuscrita para piano y particellas manuscritas para 2Crn, 3Cb, 2Cl, 2Brd, 1 Sax, 1Req, 3 Tpt, 1 Fln.
28. Marcha fúnebre (dedicada al Gral. Galano)	Folio 0-2680	1911	Instrumental	Incompleta. Sólo particellas manuscrita para 1Tbn y partitura manuscrita para piano.
29. Gozo (a San José)	Folio 0-2695	1921	Vocal- instrumental	Incompleta. Sólo particellas manuscrita para 2 voces (1v-2v).
30. Salve y letanía	Folio 0-2686	1890	Vocal- instrumental	Completa. Para 2 voces (1C-1T). Particellas manuscritas. Instrumentación de 1V, 1Cb, 2Tbn, 2Crn, 1Fl, 1Brd, 2Cl.
31. Salve y letanía	Folio 0-2686	1910	Vocal- instrumental	Incompleta. Sólo particellas manuscritas 2 voces (1v-2v). Instrumentación para de 1V, 1Cl, 1Brd, 2Crn.
32. Salve y letanía	Folio 0-2694	? Nota en la portada: Renovada en 1923	Vocal- instrumental	Completa. Particellas para 2v (1v-2v, 1 T). Instrumentación para 1V, 1Cl, 1 Fl, 1Crn, 1Brd, 1Cb.
33. Salve y letanía	Folio 0-2695	?	Vocal- instrumental	Incompleta. Sólo particellas manuscritas de 1Cl, 1V, 1Brd, 1Tbn, 1Cb.

Género	Folio	Año	Medio sonoro	Voces e instrumentación
34. Salve Regina	Folio 0-1337	1923	Vocal- instrumental	Completa. Para 3 voces (1v-2v-1T, 1B). Instrumentación para 1V, 1Cl, 1Tbn, 1Brd, 1Crm, 1Cb.
35. Salve Regina	Folio 0-2959	1924	Vocal- instrumental	Incompleta. Sólo particellas de 1 voz (1Ti). Instrumentación para 1V, 2Cl, 1Tbn, 1Fl, 1Crm, 1Brd, 1Cb.

Notas para el manejo del catálogo:

El presente catálogo se refiere sólo a las obras religiosas. Hemos localizado algunas obras profanas de Ochoa que aparecen en la colección pero no serán catalogadas porque están fuera del objetivo del trabajo. Ellas son:

1. Obras: "Lanceros holguineros".
2. Pasodoble: "Los manantiales".
3. Marcha: "La Exposición".
4. "Himno al Infante Carmelo Jesús de Praga".

En el Archivo Histórico Provincial de Holguín, en la Colección de Biografías locales, número 375, se encuentran las siguientes obras de José María Ochoa:

5. "Himno de Holguín". Letra: Pedro Martínez Freyre y música de José María Ochoa Correa y el paso doble.
6. Pasodoble: "El invasor".

Aquellos datos ausentes o dudosos (fechas, instrumentos, voces, etc.) se les coloca el signo (?).

Las voces (v.) aparecen siempre entre paréntesis.

1v: primera voz C: contralto Br: barítono Ti: tiple.

2v: segunda voz T: tenor B: bajo

Los instrumentos y las voces se relacionan abreviadamente y anteponiendo la cantidad numérica a la nomenclatura, en los casos en que sea más de uno. Ejemplo: 2T, 1B, 2V, 2Cl, etc.

El compositor José María Ochoa en todas sus obras compuso para un mismo formato musical casi en la totalidad de las obras a las cuales nos referimos. Estos instrumentos son: violín, clarinete, flauta, trombón, cornetín, bombardino y contrabajo. En contados momentos incluye el armonio. En un solo momento utiliza el violonchelo. La abreviatura con que aparecen estos instrumentos es la siguiente:

V: Violín. Fl: Flauta. Bd: Bombardino Crn: Cornetín. Vc: Violoncello.

Cl: Clarinete. Arm: Armonio. Tbn: Trombón. Cb: Contrabajo.

Conclusiones

La investigación revela al holguinero José María Ochoa como un nuevo exponente de la música sacra en Cuba hacia finales del siglo XIX. El hallazgo de un número importante de sus obras deja inferir una actividad musical importante en la parroquia de su localidad, aun cuando no existía una Capilla de Música. La restauración y la conservación de las partituras permitirán que perdure este patrimonio con un valor incalculable para la historia de la música local y nacional.

La catalogación de la obra religiosa de Ochoa aporta a los fondos del Museo Provincial de Holguín un instrumento de consulta especializado y necesario para el público interesado en investigar sobre el tema. Proseguir las búsquedas en los fondos de iglesias, catedrales, archivos y museos permitirá nuevas reconstrucciones históricas de nuestro pasado musical y contribuirá a enriquecer el repertorio sinfónico y camerístico de la música patrimonial de nuestros países.

Siglas

- APCISH Archivo Parroquial de la Catedral de San Isidoro de Holguín. *Libro de cargo y data para el gobierno del mayordomo de fábrica de la iglesia de San Isidoro* (1854-1898).
El libro de fe de bautismo (1845).
- AFRVBPAU Archivo de Fondos Raros y Valiosos de la Biblioteca Provincial "Alex Urquiola".
- AHPH Archivo Histórico Provincial de Holguín.
"Testamento de José María Ochoa Correa". *Protocolo del Dr. Ángel Rodríguez y García*, tomo 1, del 1 al 133 de 1921, Escritura 48.
Autobiografía de José María Ochoa Correa, Colección de Biografías Locales, núm. 375.
- ABCMJMO Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de Música José María Ochoa.
- AMPHH Archivo del Museo Provincial de Historia de Holguín (La Periquera).
Boletines Históricos del historiador holguinero Pepito García Castañeda.

Bibliografía

Albanés Martínez, Juan

Historia breve de la ciudad de Holguín, Holguín, Editorial Eco, 1947.

- Carpentier, Alejo
La música en Cuba, La Habana, Letras Cubanas, 2004.
- Cañizares, Dulcila
La música sacra en Cuba, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- Cruz Borjas, Yalennis
 “Acercamiento a la vida y obra de José María Ochoa”, Holguín, Conservatorio de Música José María Ochoa, 2001-2002.
- Escudero Suástegui, Miriam Esther
El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y catálogo, La Habana, Casa de las Américas, 1998.
- García Castañeda, José Agustín
La Municipalidad Holguinera, Holguín, Ediciones Holguín, 2002.
- Hernández Pavón, Zenovio
Historia de la música en Holguín, Holguín, Ediciones Holguín, 1998.
 — y Ana Luisa Tamayo, *Como un milagro. Historia de la canciónística en Holguín*, Holguín, Ediciones Holguín, 2009.
- Macías de Casteleiro, María
La música religiosa en Cuba, La Habana, Impr. Úcar García, 1956.
- Peña Obregón, Ángela
Las iglesias más antiguas de Holguín, Holguín, Ediciones Holguín, 1994.
- Virgili Blanquet, María Antonia
 “La reforma de la música sacra en España”, en *La Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques: 1870-1939*. París, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2004, pp. 153-163.

Fuentes documentales primarias

- Boletín Eclesiástico* (1886-1887, 1886-1888, 1936-1937), consultado en la Sala Capitular del Museo Archidiocesano Mons. Enrique Pérez Cerante de Santiago de Cuba.
- Revista: *El católico* (1910), consultada en la Sala Capitular del Museo Archidiocesano Mons. Enrique Pérez Cerante de Santiago de Cuba.
- “Documentos de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba” (siglo XIX), consultados en la Sala Capitular del Museo Archidiocesano Mons. Enrique Pérez Cerante de Santiago de Cuba.

Fuentes hemerográficas

- 1 *El Eco de Holguín*, sábado 23 de abril de 1898, núm. 268.
- 2 *El Eco de Holguín*, 4 de enero de 1908.
- 3 *El Oriental*, del año 1864.
- 4 *La Doctrina*, del año 1887.

- 5 *Holguín*, del año 1894.
- 6 *Cuba Española*, del 6 de mayo de 1891.
- 7 *La Opinión*, del año 1899, núm. 25.
- 8 *El Periquero*, del año 1899.
- 9 *El Correo de Oriente*, del año 1913.
- 10 *La Justicia*, del 16 de noviembre de 1932, núm. 1402.
- 11 *Ahora*, del año 1977.