

**MARIE-CATHERINE TALVIKKI CHANFREAU**  
Universidad de Poitiers  
Poitiers, Francia  
Marie.Chanfreau@univ-poitiers.fr

### ***Seguidillas, boleras y boleros decimonónicos entre Europa y Cuba***

Incluso en la Argentina, el vocablo « bolero » designa un sombrero redondo troncóncavo de alas levantadas, como el de Calañas<sup>1</sup>, pero también una chaquetita hasta la cintura, llevada sobre una camisa o blusa, con mangas en España<sup>2</sup>, reservada para las mujeres en Cuba. Efectivamente, gastaban estas prendas de vestir los artistas de la escuela bolera<sup>3</sup> quienes contribuyeron a difundir ampliamente las variantes del bolero. Sus versiones primitivas arraigan, bajo forma de boleros viejos, bolero antiguo o copeo valenciano, en las Islas Baleares y en el Levante. Tradicionalmente amoldado a la seguidilla<sup>4</sup>, de la cual se derivó hacia 1770, el bolero consiste en un largo baile cantado en estrofas a veces seguidas de estribillos, conocida en Aragón, en León, ambas Castillas y en Cuba. Allí se aclimató tanto este baile nacional de España que « se cantaban aires andaluces principalmente boleros [...] que al acompañamiento de la guitarra tienen siempre de picarezo y gracioso. [...] letras de esas canciones [...] no podemos juzgarlas producciones del país. Sean importadas o sean imitadas de la madre patria, ellas y la guitarra y el arpa<sup>5</sup> ». Amén de boleros, la prensa habanera anunciaba la presentación de seguidillas — a cuatro o manchegas —, boleras — afandangadas, del charandé, de la caleta, de la cachucha, de la pata de cabra o jaleadas de la confitera — ya que la influencia político-cultural de la metrópoli seguía sólida en Cuba donde un anuncio publicitario proponía: « Papeles de música a saber: [...] Boleros, Seguidillas<sup>6</sup> », siguiendo la moda peninsular. Mientras la emigración franco-haitiana empezaba a divulgar por el Oriente el cinquillo de sus ritmos binarios sincopados en 1798, el cronista Buenaventura Pascual Ferrer y Feruz consideraba que diariamente había en La Habana unos cincuenta bailes populares, en los intermedios de los cuales se ejecutaban boleros para no dejar el cuerpo en reposo. Por tanto, los cubanos quedaron encantados<sup>7</sup> por la salerosa Manuela García Gamborino, quien procuraba lucirse en escena merced a una verdadera antología de seguidillas boleras y boleros que pasaron a las academias de danza de La Habana<sup>8</sup>. Inclusive el padre Esteban Salas Montes de Oca y Castro compuso boleros en los últimos años de su sacerdocio. Maestro de capilla en la catedral de Santiago de Cuba, de 1764 a 1803, dirigió a un conjunto que los interpretaba e incorporó su rítmica en las introducciones de sus cantatas<sup>9</sup>. No obstante, ¿cómo esta moda metropolitana evolucionó con la fuerte presencia africana en la Cuba decimonónica? ¿Fue la Cuba colonial únicamente receptora de intérpretes europeos?

En la Cuba de 1810 « Boleros [...], Seguidillas [...] se cantaban por lo regular en las altas horas de la noche, a guisa de serenatas, en las rejas de las casas de aquellas damas a quienes el amor, o una simple amistad quería obsequiar. Estas composiciones, en las que encontraban ancho campo los instrumentistas para lucir sus dotes musicales y habilidad, puesto que tanto los acompañamientos como los solos y pasacalles se improvisaban, y el lujo y buen gusto consistía en hacerlos a cual más floreos<sup>10</sup>; ». Un lustro después, se importaban también boleros para voz y piano de la metrópoli a La Habana<sup>11</sup>, por donde pasaría<sup>12</sup>, en 1826, Huerta<sup>13</sup>, guitarrista famoso por sus boleros y cachuchas tras su gira norteamericana<sup>14</sup>. En la misma fecha, el codirigente en 1823 de la conspiración independentista cubana de la logia masónica criolla de los Soles y Rayos de Bolívar, exiliado en México, terminaba fastidiado por « el españolísimo bolero<sup>15</sup> » que invadía el teatro: « La joven gaditana

<sup>1</sup> Joan Coromines, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1974, vol. 1, p. 483.

<sup>2</sup> Alfonso Carlos Bolado, *Diccionario del español actual*, Barcelona, Grijalbo, 1988, p. 130.

<sup>3</sup> Marie-Catherine Talvikki Chanfreau, « Du spectacle dramatique à la représentation lyrique: le rôle de l'école *bolera* dans les saynètes, intermèdes, *tonadillas* et *zarzuelas* », p. 113-126, in *La musique dans le théâtre et le cinéma espagnols*, Gardonne, Féderop, 2002; « La mise en question de l'identité nationale à travers l'école *bolera* à la fin des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », p. 235-248, in *Les fins de siècles en Espagne*, PSN, 2003; « Repli ou défi d'un genre musical chanté et dansé comme représentation politico-culturelle d'un État-Nation: résistances exprimées de 1808 à 1814 par l'école *bolera* dans la mémoire collective espagnole », p. 105-124, *Pandora* n°8, St.-Denis, U. P8, 2008.

<sup>4</sup> M.-C. T. Chanfreau, « Recherche sur quelques aspects phoniques de la double poétique orale et écrite des séguedilles de la Manche, *boleras* et des boléros du XVIII<sup>e</sup> à nos jours », Tesina de Diploma de Estudios Profundizados, Paris, U. de la Nueva Sorbona, 1993, 140 p.

<sup>5</sup> Antonio Bachiller y Morales, *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública de la isla de Cuba*, La Habana, Massana, 1859, t. I, « cap. XXXIII De las canciones populares », p. 46.

<sup>6</sup> *Papel periódico de La Habana*, VII-1792.

<sup>7</sup> M.-C. T. Chanfreau, « Le plaisir 'bolérologique' », p. 74-86, in *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, U. P3, 2004.

<sup>8</sup> Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 125, 127.

<sup>9</sup> Natalio Galán, *Cuba y sus sonos*, Valencia, Pre-textos/ Música, 1983, p. 276.

<sup>10</sup> Serafín Ramírez Fernández, *La Habana artística: apuntes históricos*, La Habana, Imp. de la Capitanía General, 1891, p. 10.

<sup>11</sup> Gilbert Chase, *A Guide to the Music of Latin America*, New York, AMS Press, 1962, p. 203.

<sup>12</sup> *La Revista Española*, n° 247, 21-VI-1834; *Boletín oficial de la Provincia de Málaga*, 24-IX-1835.

<sup>13</sup> Trinitario Pascual Francisco Agustín Pedro Miguel María Bruno Ventura Huerta y Caturla, *Op. 64: Nouvelle Grande Fantaisie sur le thème de la cachucha nationale avec nouvelles variations pour la guitare exécutées dans les concerts publics*, Paris, Baccelleri, 1840; *Op. 54: Lola Montès, boléro favori et original dédié à son élève le Cte. de Sanzillon*, Paris, 1850.

<sup>14</sup> « Mr. Huerta's concert », *Baltimore Patriot*, 28-VII-1824; « Repertory: [...] Bolero [...] Mr. Huerta », *Saratoga Sentinel*, 3-VIII-1824; *Baltimore Patriot*, 15-XII-1824.

<sup>15</sup> José María Heredia y Campuzano, *El Iris: periódico crítico y literario*, México, Ackerman y Valdés, II-VIII-1826.

acompañada de un famoso bolero recién llegado bailará La Cachucha<sup>16</sup> », « Concluida la comedia bailarén El Bolero Doña Teresa Alonso [...] y Don Tiburcio López [...] por toda la presente temporada<sup>17</sup> », « Un Bolero a tres, composición del mejor gusto, de Don Tiburcio López<sup>18</sup> », « Don Andrés del Castillo desempeñará el papel de un ciego cantando a la guitarra un bolero, cuyo estribillo es Café molido sí señor<sup>19</sup> ». En Cuba el bolero presentaba largas melodías fluyentes, en dos periodos musicales contrastados de dieciséis compases en modo mayor, menor o alternado, separados por un pasacalle de seis compases de tres por ocho moderado, pasaje instrumental en menor ejecutado en las cuerdas agudas de la guitarra con las tres principales armonías, tónica, subdominante y dominante:

« Pasacallo. Por pasacalle. En esta isla sólo se aplica este nombre al tañido intermedio de la guitarra y concluida la primera parte cantada del bolero para continuar después la segunda: por lo común consta en sustancia de las tres armonías principales del tono con un golpe cada una y casi siempre con variaciones; de suerte que más bien convendría la voz corrompida por ejecutarse cuando calla la voz<sup>20</sup> »

Con sus distintas modalidades — « Boleras del Joco<sup>21</sup> », « La Cachucha Gaditana<sup>22</sup> », « Las Boleras Jaleadas<sup>23</sup> », « bailarén unas boleras nuevas de excelente música<sup>24</sup>. » — el bolero reinaba en los escenarios habaneros: « Los boleros [...], seguidillas [...] estuvieron en boga<sup>25</sup> ». Por lo tanto, ducho en sus subtilidades, el público hispano apreciaba a los artistas extranjeros iniciados en los « Bailes nacionales: [...] seguidillas [...] bolero, cachucha<sup>26</sup> », como Franziska Elßler. Formada por el ballet de Viena y admitida en Schönbrunn en la intimidad del ex-rey de Roma, esta bailarina austríaca, famosa en las Óperas de Austria y Francia por su cachucha, la ejecutó con eco internacional<sup>27</sup> del 14 de enero al 23 de febrero 1841 en la capital de Cuba<sup>28</sup>, adonde volvió<sup>29</sup> con su hermana mayor Theresia al Teatro Principal y al de Matanzas<sup>30</sup>.

Siempre de moda en las reuniones de la isla, el bolero podía contemplarse como carrera, según se burlaba en 1845 el artículo « Colocar al niño »: « le ponemos maestro de [...] boleros<sup>31</sup> ». Al año siguiente un catalán no le atribuía orígenes sólo metropolitanos: « ese baile traído del África, que algunos dicen productor de la chica y por consiguiente del fandango y bolero, que de ella se creen modificaciones<sup>32</sup> ». Nacida en 1820, una de sus intérpretes habanera fascinó a las capitales europeas:

« Una negrita dichosa: Hace algún tiempo está llamando fuertemente la atención en Madrid una negrita que con sus canciones cubanas, andaluzas, etc. etc. y acompañándose ella misma con su arpa y en la guitarra, ha logrado aparecer en todos los salones de más tono, incluso los de la Sra. Condesa de Montijo; últimamente el 31 de abril figuró en una función del Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, a la que asistieron SS MM la Reina y el Rey, su augusta madre, el Duque de Rianzares y sus hijas, así como toda la alta nobleza de la corte. Cuando los alumnos del Conservatorio cumplieron el programa de la función la célebre negrita (así dice *El Herald*<sup>33</sup>) cantó con su acostumbrada gracia algunas canciones españolas acompañándose a la guitarra, de las cuales SS MM se mostraron muy complacidos<sup>34</sup>. »

En efecto, tras haber estudiado — gracias a una pensión real otorgada del 22 de enero de 1848 hasta junio de 1850 — canto y acompañamiento en el Conservatorio madrileño del 5 de abril de 1848 al 4 de marzo de 1849: «cantó con su fuerte y hermosa voz de contralto y soprano, varias canciones andaluzas y americanas, acompañándose con la guitarra, con una gracia y desenvoltura que transportó de gozo a sus oyente. En la canción Mocito del barrio<sup>35</sup> [...] la animación subió de punto<sup>36</sup> ».

<sup>16</sup> *El Diario de La Habana*, « Teatro Extramuros », 18-III-1829.

<sup>17</sup> *Id.*, 18-VI-1829.

<sup>18</sup> *Id.*, 30-XII-1829.

<sup>19</sup> *Id.*, « Teatro del Diorama », 26-XII-1834.

<sup>20</sup> Esteban Pichardo Tapia, *Diccionario Provincial de Voces y Frases Cubanas o Novísimo Pichardo*, Matanzas, Real Marina, 1836, p. 217.

<sup>21</sup> *El Diario de La Habana*, « Teatro del Diorama », 5-XII-1837.

<sup>22</sup> *Id.*, « Gran Teatro de Tacón », 15-XII-1839.

<sup>23</sup> *Id.*, 7-VI-1840.

<sup>24</sup> S. Ramírez Fernández, *op. cit.*, p. 25.

<sup>25</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 31.

<sup>27</sup> *Journal de La Haye*, « Lettre de La Havane du 5 février, Fanny Elssler n'excite pas moins d'enthousiasme dans l'île de Cuba qu'aux Etats-Unis », XII, n°73, v. 26-III-1841.

<sup>28</sup> *El Diario de La Habana*, 7, 10-II-1841.

<sup>29</sup> « Spain [...] Havana [...] important [...] sensation in the emporium of Cuba [...] Mademoiselle, Fanny Elssler, the danseuse », *Niles' national register: the past, the present, for the future*, Baltimore, Hughes, 5° ser., n°26, vol. XI, sa. 26-II-1842.

<sup>30</sup> *El Diario de La Habana*, 15-IV, 22-V-1842.

<sup>31</sup> José María de Cárdenas y Rodríguez de la Barrera, in Salvador Bueno, *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, Caracas, Biblioteca Ayacucho (vol. 115), 1985, p. 113.

<sup>32</sup> Francisco Baralt, « Escenas campestres, baile de los negros », *Ensayos Literarios*, Santiago de Cuba, Real Socieda Económica, 1846.

<sup>33</sup> *Periódico político, religioso, literario é industrial*, Madrid.

<sup>34</sup> *La Prensa*, La Habana, 24-VI-1848.

<sup>35</sup> Manuel Sanz de Terroba, Eugenio Sánchez de Fuentes, *El mocito del barrio, canción andaluza para piano*, Madrid, Carrafa, 1849.

<sup>36</sup> *La Época*, Madrid, 1849.

Según un conocedor galo de las tradiciones y costumbres ibéricas<sup>37</sup>, la « maravilla negra, la Malibrán de La Habana » actuó en París en la Salle des Concerts Herz<sup>38</sup> el 12 de junio de 1850<sup>39</sup>, lo que llamó la atención en Cuba:

« Hace algún tiempo que estamos leyendo en los periódicos de Europa las celebraciones que le dedican a la cantante que llaman la Malibrán negra, habiendo excitado de tal modo la atención de los inteligentes y del público todo, así en París como en Londres<sup>40</sup>, que es el objeto de los aplausos más entusiastas y de las más vehementes celebraciones. Hasta ahora habíamos creído que semejante noticia era como otras muchas que se dan, pero después que hemos visto que *La Ilustración*<sup>41</sup> y *La Prensa* de la primera capital como otros periódicos muy acreditados de la segunda se han ocupado con demasiada formalidad de este asunto, ya no podemos dudar de que existe en efecto esa notabilidad con más o menos mérito. Suponiendo que el público gustará de saber pormenores sobre la cantatriz negra, vamos a estampar las noticias que de ella da un periódico inglés, las cuales nos parecen un tanto inexactas.

“La llegada a la metrópoli, dice el diario a que nos hemos referido, de una cantatriz negra cuyas disposiciones, según se dice son grandes, ha causado la gran sensación en el mundo musical. El nombre de la nueva *prima donna* es María Loreto Martínez de Moreno y he aquí un bosquejo de su carrera: Nació en La Habana, sus padres fueron negros libres, y su probidad y excelente proceder, les granjearon la estimación de las principales familias de La Habana, y muy particularmente del intendente D. Francisco de Aguilar, quien gustó que la negrita fuese admitida en su familia, recibiendo en ella una educación y moralidad muy esmeradas. Algunos años después, el Sr. Aguilar recibió órdenes del gobierno para pasar a Málaga, y su familia, que sentía mucho abandonar a su joven protegida, del mismo modo que lo sentían los padres, consiguieron el llevarla, pues estos no querían causarle perjuicio para lo sucesivo. Al fin María acompañó a Málaga a sus ilustres protectores. Habiendo manifestado extraordinario gusto por la música y poseyendo una voz en extremo agradable y de afinación perfecta, le pusieron los mejores maestros; pero la familia de Aguilar se vio obligada a cambiar de residencia y pasar a Sevilla. Aquí no sólo se le proporcionó el medio de aumentar sus conocimientos en el arte musical, oyendo a los mejores cantantes de España, sino de aprender aquellas melodías nacionales tan picantes por su cadencia, tan graciosas en su estructura y tan enérgicas por el estilo, que las hacen ser las más populares de las canciones nacionales. Después de algunos años se casó María con D. Mariano Moreno, capitán del Regimiento de San Fernando y apenas transcurrido uno, la muerte de su protector y el haberse comprometido su esposo en los asuntos políticos le obligaron a emigrar, viéndose por tal motivo reducida a la mayor miseria. Pero María sufrió sus desgracias con heroísmo y la música de Andalucía era su único recurso. Por algún tiempo dio lecciones en Sevilla y cuando hubo reunido la suma suficiente entró a estudiar en el Conservatorio de Madrid. Allí tuvo la fortuna de ser oída por su Majestad nuestra Reina que sabiendo los interesantes detalles de su vida anterior y encantada de su excelente voz, la nombró una de sus pensionistas. Habiendo obtenido licencia para viajar pasó unas semanas en París donde dio un concierto del que habló con entusiasmo toda la prensa parisiense, llamándola la Malibrán negra. Entre las diferentes piezas que cantó, las canciones de España y La Habana causaron aún más notable sensación.”

Por lo que a nosotros toca no dudamos en este momento que haya mucha parte de verdad en este relato, en cuanto tiene relación con la parte artística de la heroína de la noticia anterior, pues conocidas son las naturales dotes que la gente de color posee para la música, y muchas pruebas podríamos presentar de ello; pero nos causa sorpresa que la historia de la negra María esté tan unida a la vida y biografía del Sr. D. Francisco de Aguilar, que fue Intendente de La Habana hace muchos años. Sea de ello lo que fuere, es lo cierto de que tanto más honorífica es la calificación con que la distinguen la prensa europea, cuanto que un célebre folletínista francés nos dice que es, en su modo de cantar, una nueva Persiani<sup>42</sup>. »

Aquellos ecos elogiosos no cesaban de llegar hasta Cuba: « Los periódicos de Londres dicen que la Malibrán negra, de que hemos hablado en otra ocasión, ha dado últimamente un concierto en el teatro de S.M. británica con muy buen éxito<sup>43</sup>. » Los halagos hicieron la vuelta al mundo, alcanzando a Nueva Zelandia: « España [...] Doña María Martínez, la negra Prima Donna, la « Negra Malibrán », como los franceses la llaman, ha estado actuando en Her Majesty's Theatre, en Londres. ¿Por qué no se viene a América? Allí hay una demanda de morenos<sup>44</sup>. » Pero al Nuevo Mundo arribó en 1851 una sueca que visitó a Matanzas el 23 de febrero y el cafetal la Concordia en San Antonio de los Baños el 27 de abril, según sus cartas 36 y 37:

<sup>37</sup> M.-C. T. Chanfreau, « Les chroniques “espagnoles” de Théophile Gautier, recueil illustré et commenté d'extraits de feuillets de T. Gautier sur les spectacles dramatiques, chorégraphiques et musicaux parisiens de thème hispanique dans la *Presse* et le *Moniteur Universel* », Tesina de Diploma de Estudios Profundizados, París, U. de la Nueva Sorbona, 1992, 207 p.

<sup>38</sup> « H. Herz: op. 116, *La Catalane, Rondo bolero* » (*Revue et gazette musicale de Paris: journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres*, vol. 8, n°13, d. 14-II-1841, p. 104); Henri Blanchard, « Concerts de MM. Herz [...] : [...] Nous avons surtout remarqué, dans le rondeau, un motif en bolero plein d'originalité, et qui ressort d'autant mieux qu'il est précédé d'un motif de fugue fort bien distribué dans l'orchestre. » (*Id.*, n° 15, d. 21-II-1841, p. 117).

<sup>39</sup> T. Gauthier, *La Presse*, París, 17-VI-1850.

<sup>40</sup> Benjamin Lumley, *Reminiscences of the Opera*, London, Hurst & Blackett, 1864, p. 286-287: « Black Malibrán ».

<sup>41</sup> *L'illustration, journal universel*, París.

<sup>42</sup> *Faro Industrial de La Habana, diario de avisos políticos, mercantiles, económicos y literarios*, 18-VIII-1850.

<sup>43</sup> *Id.*, 7-IX-1850.

<sup>44</sup> « Spain [...] Donna Maria Martinez, the negro Prima Donna, the « Black Malibrán », as the French call her, has been playing at Her Majesty's Theatre, London. Why not come to America? Darkies are in demand there. » (*The Southern Cross*, Auckland, Vol. V, n° 354, ma. 19-XI-1850, p. 3).

« El compás y el ritmo proceden de los hijos de África; la música genuina es de criollos españoles de Cuba y allá se oyen Seguidillas españolas y marchas. [...] Y así quedé sola, bastante satisfecha con mi suerte, y para mí sonaron las notas de una guitarra acompañando una trémula, monótona, pero agradable canción melancólica con carácter de Seguidillas españolas. [...] Y al anochecer, tomamos asiento en la linda plaza, para ver los brillantes cocuyos mecerse en el aire, y escuchar Seguidillas españolas que el bello, romántico Alfredo Sauval canta con solo de guitarra muy musical y voz agradable, así que oír las resulta bueno para el alma. ¡Qué diferentes son el no cantar y el cantar, el canto lleno de alma y el canto sin alma! Estas Seguidillas hispanas, auténticas canciones populares de España, conllevan asimismo el peculiar espíritu nacional que respira naturalidad y un indescriptible frescor. En estas notas se oye el impulso de una joven vida primigenia<sup>45</sup>. »

Esta música<sup>46</sup> interpretada por una caribeña<sup>47</sup> encantó a su vez al público parisiense del Théâtre des Variétés<sup>48</sup> el 27 de diciembre:

« la señora María Martínez, una cantante negra de talento sobresaliente y de la más atractiva originalidad [...] sabe cantar y tañer la guitarra. La negra canta todas las coplas y todas las seguidillas posibles, [...] el atractivo principal [...] es el canto de la Malibrán negra [...], con su traje español [...], avanzando su piecicillo de condesa andaluza, la mano orgullosamente puesta en la cadera, como una maja de Triana [...] toda la sala aplaudió con efusión. Ya había conquistado a su auditorio por lo ojos antes de encantarlos por los oídos, lo que no le resultó difícil. Cantó primero, acompañándose en la guitarra [...]. El aire [...] es de melodía animada, y la María Martínez lo canta fogosamente con una inspiración, un espíritu increíbles. El ritmo, que ella va marcando en el vientre de la guitarra al atacar las cuerdas con la yema de los dedos, aumenta todavía el efecto producido. La sala, entusiasmada, gritó bis frenéticamente, y una lluvia de ramos perfumó las últimas cadencias del aire [...] ; la negra cantatriz [...] toca de la más ingeniosa y original manera ; estos gritillos, estas jotas guturales, estas languideces que frases de una locuacidad prodigiosa reavivan, todo ello produce un efecto encantador. La perfección musical de la ejecución no le quita nada al carácter popular, pues la señora María Martínez forma parte de la música de cámara de la reina de España, y consagra un talento clásico a la reproducción de estos cantos del suburbio y de la montaña, donde chispea en micras centelleantes la sal del ingenio español. Fue llamada al final de la pieza, y aplaudida a ultranza<sup>49</sup> »

Mientras la prensa gaditana<sup>50</sup> anunciaba un viaje del guitarrista Huerta a Cuba, María Martínez se presentó en audiciones<sup>51</sup> o en el parisino Théâtre Italien<sup>52</sup> el martes 24 de mayo de 1853: « La Sra. Martínez, apodada la Malibrán negra [...] que canta, acompañándose con guitarra, una cantidad de cancioncillas españolas, [...] lo que

<sup>45</sup> « Trettiondesjette brefvet [...] Takt och rytm äro af Afrikas barn; den egentliga musiken är af Cubas spanska creoler, och man hör deri spanska Seguidillas och marscher. [...] Trettiondesjunde brefvet [...] Och så blef jag ensam, rätt förnöjd med min lott, och till mig ljödo tonerna af en guitarr jemte en tremulerande, enformig, men behagligt melankolisk sång med karakter af de spanska Seguidillas. [...] Och om aftonen sitta vi på den vackra piazzan, se Cucullos lysande svänga i luften, och lyssna till spanska Seguidillas, som den romantiskt vackra Alfredo Sauval sjunger till guitarr med behaglig röst och högst musikaliskt föredrag, så att det gör godt i själen att höra. Huru olika är icke sång och sång, den sjäfulla sången och sången utan själ! Dessa spanska Seguidillas, spaniens egentliga folkvisor, ha också den egendomliga folksjäl, som andas en obeskriflig friskhet och naturlighet. Man hör i deras toner ingifvelsen af ett ungdomligt, ursprungligt lif. » (Fredrika Bremer, *Hemmen i den Nya världen: en dagbok i brev, skrivna under tvenne års resor i Norra Amerika och på Cuba*, Stockholm, Norstedt & Söner, 1854, p. 116, 224, 229-230).

<sup>46</sup> Cesare Pugni (arr.), *Chansons caractéristiques Espagnoles et Américaines, chantées par la Señora Doña Maria Loreto Martinez surnommée la Malibrán noire*, 1851.

<sup>47</sup> « Chronique du mois: La Malibrán noire avec gravure dans le texte de la *senora* Maria Martinez musicienne de chambre de la reine d'Espagne d'après le daguerréotype de W. Thomson », *Musée des familles, lectures du soir*, Paris, t. VIII, vol. XVIII, 2<sup>e</sup> ser., 1851, p.158-159, 214-216.

<sup>48</sup> *La Revue de Paris*, 28-XII-1851 ; *Revue et gazette des théâtres: journal des auteurs, des artistes et des gens du monde*, Paris 28-XII-1851 ; *Le Corsaire: journal des spectacles, de la littérature, des arts et des modes*, Paris 1-I-1852 ; H. Blanchard, « Théâtre des Variétés, La Nègresse [...] Mme Martínez », *Revue et gazette musicale de Paris*, d. 4-I-1852, p. 93.

<sup>49</sup> « la señora María Martínez, une chanteuse nègresse d'un rare talent et d'une originalité des plus attractives [...] sait chanter et jouer de la guitare. La nègresse chante toutes les coplas et toutes les séguedilles possibles, [...] l'attrait principal [...], c'est le chant de la Malibrán noire [...], avec son costume espagnol [...], avançant son petit pied de comtesse andalouse, la main posée fièrement sur la hanche, comme une *maja* de Triana, [...] toute la salle a applaudi avec transport. Elle avait déjà conquis son auditoire par les yeux avant de le charmer par les oreilles, ce qui ne lui a pas été difficile. Elle a chanté d'abord, en s'accompagnant de la guitare [...] . L'air [...] est d'une mélodie entraînante, et la Maria Martínez le chante avec une verve, un esprit, un feu incroyables. Le rythme qu'elle marque du bout des doigts sur le ventre de la guitare, tout en attaquant les cordes, ajoute encore à l'effet. La salle, enthousiasmée, a crié bis frénétiquement, et une pluie de bouquets a parfumé les dernières cadences de l'air [...] ; la noire cantatrice la joue et la dit de la manière la plus spirituelle et la plus originale; ces petits cris, ces grassements, ces langueurs que ravivent des phrases d'une volubilité prodigieuse, tout cela produit un effet charmant. La perfection musicale de l'exécution n'enlève rien au cachet populaire, car la señora Maria Martínez fait partie de la musique de chambre de la reine d'Espagne, et consacre un talent classique à la reproduction de ces chants du faubourg et de la montagne, où pétillent par micras étincelants le sel (*la sal*) de l'esprit espagnol. Elle a été rappelée à la fin de la pièce, et applaudie à outrance » (T. Gautier, « Théâtre des Variétés », *La Presse*, Paris, 30-XII-1851).

<sup>50</sup> « Huertas [...] pasa a La Habana, según nos dicen, pero permanecerá en Cádiz algunos días », *El Nacional*, Cádiz, 1-III-1853.

<sup>51</sup> H. Blanchard, « Auditions musicales: Mme Mariquita Martínez », *Revue et gazette musicale de Paris*, n°10, d. 18-IV-1852 ; « Auditions musicales: La Malibrán noire », *Id.*, d. 25-IV-1852.

<sup>52</sup> Pierre Octave Fouque, *Histoire du Théâtre-Ventadour 1829-1879, Opéra-Comique, Théâtre de la Renaissance, Théâtre Italien*, Paris, Fischbacher, 1881, p.115-116.

hay como más descollante en su canto negro, [...] el público aplaudió mucho<sup>53</sup> ». Un folletín garantizó la autenticidad de esta representación extraordinaria: « La Sra. Martínez, que una súbita ronquera le había impedido cantar « el mosito del barrio » [...] , y otras caciones locales « de sal y pimienta » prometidas por el cartel hizo una graciosa y demasiado corta aparición. Bailó como una verdadera española habanera, supliendo la falta de conocimientos por la gracia natural y el profundo sentido del ritmo<sup>54</sup> . »

Quince años después, dirigiéndose a un amigo poeta<sup>55</sup>, un cubano se quejaba: « en mi tierra [...] se cantan [...] boleros malos [...] de música muy linda [...] pero de una letra [...] rebozando [...] de faltas de gramática, y [...] desatinos [...] lo mas lamentable es que [...] tienen una agradable música criolla, peculiar sólo de este clima<sup>56</sup> ». Empleando la redondilla o el arte mayor, estas letras resultaban también jocosas adrede, como las del bolero en tres por cuatro, fiel a molde métrico de la seguidilla « Aquí viene un Bolero muy afligido, soy el más desgrasiao que ustedes han visto<sup>57</sup> » de *Artistas para La Habana*<sup>58</sup>. Con versos co-escritos por un libretista matancero un año antes de regresar a Cuba, esta zarzuela en un acto triunfó en Madrid el 10 de abril de 1877 y del mismo compositor, La Habana ovacionó en octubre de 1889 las exitosas zarzuelas *Jugar con fuego* — que concluía con *las Habas Verdes*, típica canción segoviana en un vivo dos por cuatro, llamada *boleras* en Valladolid — y *El Barberillo de Lavapiés*, ostentando catorce seguidillas, entre las cuales la penúltima en ritmo ternario de bolero *maestoso*. Paralelamente, la elaboración cromática de origen africano, el ritmo binario y el arte mayor ya habían ido fraguando un fecundo bolero, caracterizado por el tresillo cubano, aunque su sabor criollo sólo se llevó al pentagrama en 1885, con « Tristezas » de José Viviano Sánchez Hechevarría. En estos finales de siglo, la crítica musical cubana saludaba « un bolero para violín y orquesta, muy bien instrumentado, lleno de felices melodías y en el que la parte principal encierra rasgos de un tono tan ingenioso como intencionado<sup>59</sup>. » puesto que « el bolero no desapareció repentinamente tal como sucedió con los polos, seguidillas [...] todos de origen español. El bolero como que gozaba de mayores simpatías y popularidad<sup>60</sup> ». Uno de sus compositores añadió dos años después: « Tiene Cuba hoy [...] infinidad de cantores llamados boleristas que con letrillas disparatadas forman cantinelas muy bonitas<sup>61</sup> ».

Absorbiendo influencias<sup>62</sup>, el bolero<sup>63</sup> de raíces folklóricas y aportes académicos siguió enriqueciéndose en sus viajes que se multiplicaban gracias a la publicidad de la prensa, medio de comunicación social en pleno auge a lo largo del siglo XIX. Al refugiarse en Francia<sup>64</sup> e Inglaterra cuando sus intérpretes liberales fueron perseguidos por el absolutismo fernandino, cautivó a París y Londres por su hispanidad<sup>65</sup>. Al inspirar a compositores, coreógrafos, bailarines poetas y pintores internacionales en estas capitales cosmopolitas, se universalizó. Pero cuando una habanera cantó, tocó y bailó seguidillas por Europa, sus actuaciones demostraron que Cuba no se contentaba con recibir a giras de artistas del Viejo Mundo. Al contrario, digiriendo sus aportes, los cubanos los hicieron evolucionar, sazónándolos con elementos rítmicos afrohaitianos. Rompiendo el molde métrico de la seguidilla y explorando nuevas temáticas, los letristas dilataron versos y estrofas, multiplicándolas para componer largas canciones más narrativas. Así, tras las fratricidas Guerras Grande y Chiquita, en vísperas de la de Independencia, el bolero criollo ya se había autonomizado; de modo que el recuerdo de las seguidillas, boleras y boleros<sup>66</sup> peninsulares quedó ocultado en el siglo XX por la fama de las obras de músicos como Manuel Mauri Esteve, Antonio Gumersindo Garay y García, Jorge Anckermann Rofart o Eusebio Delfín Figueroa.

<sup>53</sup> « Mme Martinez, surnommée la Malibran noire [...] qui chante, en s'accompagnant de la guitare, une quantité de chansonnettes espagnoles, [...] ce qu'il y a de plus saillant dans son chant noir, [...] le public a beaucoup applaudi » (*Le Ménestrel: journal de musique*, París, Heugel, 29-V-1853).

<sup>54</sup> « Mme Martinez, qu'un enrouement subit avait empêché de chanter « el mosito del barrio » [...] , et autres chansons locales « de sel et piment » promises par l'affiche a fait une gracieuse et trop courte apparition. Elle a dansé en vraie espagnole havanaise, suppléant le manque d'acquis par la grâce naturelle et le profond sentiment du rythme. » (T. Gauthier, « Italiens: Bénédicte de María Martínez », *La Presse*, París, l. 30-V-1853).

<sup>55</sup> Antonio Sellén, *Poesías*, 1864.

<sup>56</sup> Luis Victoriano Betancourt, *Artículos de costumbres y poesías*, Guanabacoa, Revista de Almacenes, 1867, p. 101, 103, 109, 110: « Poesía popular ».

<sup>57</sup> Francisco Asenjo y Barbieri, libreto de Amalfi y Augusto Eduardo Madán y García, *Op. 65 n° 2 Bolero (aire de bolero)*, Madrid, Rodríguez, 1877.

<sup>58</sup> A. E. Madán y García, *Obras dramáticas, única colección autorizada por su autor: primera serie*, La Habana, La propaganda literaria, 1879, p. 277-310.

<sup>59</sup> S. Ramírez Fernández, *op. cit.*, p. 180.

<sup>60</sup> *Id.*, p. 119.

<sup>61</sup> Laureano Fuentes Matons, *Las artes en Santiago de Cuba: apuntes históricos*, Santiago de Cuba, Ravelo, 1893, 151 p.

<sup>62</sup> M.-C. T. Chanfreau, « Les apports étrangers à l'identité culturelle espagnole (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles): l'italianisme de l'école bolera », p. 53-66 in *Le métissage culturel en Espagne*, París, PSN, 2001.

<sup>63</sup> M.-C. T. Chanfreau, « Le boléro musical: du folklore rural au concert urbain », *Mélanges de la Casa Velázquez*, Madrid, n°XXXII-3, 1996, 36 p.

<sup>64</sup> M.-C. T. Chanfreau, « Espagnols en territoires français de 1830 à 1971: circuits ou intégration d'exilés et d'émigrés », *Cahiers du MIMMOG*, Poitiers, n°1, 2006.

<sup>65</sup> M.-C. T. Chanfreau, « Le boléro et l'identité espagnole », p. 131-160, in *Être espagnol*, París, PSN, 2000.

<sup>66</sup> M.-C. T. Chanfreau, « Le boléro en Espagne jusqu'en 1900, analyse de discours et de représentations », Tesina de Diploma de Estudios Profundizados, París, U. de la Nueva Sorbona, 1993, 219 p.