



**EZEQUIEL CUEVAS Y ANTONIO OSSORIO,  
DOS MÚSICOS CANARIOS EN AMÉRICA**

**POMPEYO PÉREZ DÍAZ**

## 1. INTRODUCCIÓN

La emigración de canarios a América, motivada por distintos factores sociales y económicos bien conocidos, ha sido una constante durante distintas épocas de nuestra historia. Esa emigración en busca de horizontes más propicios ha afectado también en ocasiones al mundo de la música, provocando que artistas de las islas cruzaran el Atlántico por razones profesionales, haciéndolo algunos de forma temporal y otros de manera definitiva para asentarse en nuevos países. Sin ánimo de resultar exhaustivos podemos citar algunos casos relevantes como por ejemplo el de Carlos Guigou y Puchol (1799-1851), músico francés afinado en Tenerife, donde ejerció una grandísima influencia en el desarrollo de la vida musical isleña, quien dirigió en el Teatro Principal de La Habana durante la temporada de ópera 1837/38<sup>1</sup>. Su hijo Francisco, también músico, pasó asimismo un tiempo en la isla caribeña. Domingo Crisanto Delgado (1806-1856), intérprete y compositor nacido en Güimar (Tenerife), viajó en 1836 a San Juan de Puerto Rico; en donde llegó a ser primer organista de la Catedral y desarrolló hasta su muerte una importante labor como intérprete, compositor y docente, teniendo entre sus alumnos al compositor Felipe Gutiérrez y Espinosa, a su vez uno de los iniciadores de la futura escuela de compositores portorriqueños<sup>2</sup>. Por su parte, Juan Reyes Armas (1857-1922), nacido en La Laguna (Tenerife) y padre del también compositor Juan Reyes Bartlet, viajó en 1878 a Venezuela, donde fue subdirector de la Banda Municipal de Caracas y clarinete solista del Teatro Nacional, a la vez que desarrollaba una carrera como solista de piano y clarinete y como compositor, regresando a Canarias en 1885, donde vivió hasta su fallecimiento en

Arucas (Gran Canaria) <sup>3</sup>. También existen casos de músicos descendientes directamente de padre y madre canarios, como el cubano Esteban Salas y Castro (1725-1803), pionero de la música culta en ese país y el primer compositor cubano de quien se conservan obras <sup>4</sup>.

Estos ejemplos citados son sólo una muestra de esta emigración musical temporal o definitiva a la que antes aludíamos y sirven para introducir a los dos músicos en los que centraremos nuestra atención, el palmero Ezequiel Cuevas Mederos (1889-1953) y el tinerfeño Antonio Ossorio Recco (1903-1962). Ambos tiene en común algunos rasgos como son sus facetas de reconocidos solistas de guitarra y de apreciados directores de banda, así como una labor compositiva que, en el caso de Cuevas, acabó convirtiéndose en la faceta principal de su actividad musical. Tanto Cuevas como Ossorio se enfrentaron en un momento determinado de sus carreras a la necesidad de ampliar su campo de actuación a un entorno mayor que el del Archipiélago, dirigiendo su mirada hacia el continente americano. En el caso de Cuevas el lugar de destino fue La Habana, mientras que Ossorio, después de un corto paso por Buenos Aires, se asentó en Montevideo. Hay que señalar que Cuevas no fue el único guitarrista canario que se afincó en La Habana, pues el gomero Pedro Bethencourt Padilla (1894-?) también viajó a Cuba y creó allí una academia de guitarra, si bien su actividad artística derivó posteriormente hacia la literatura, publicando diversos libros de poemas <sup>5</sup>. Pero antes de profundizar en las carreras de Cuevas y Ossorio vamos a detenernos en el entorno musical que les rodeaba antes de su marcha.

## 2. EL ENTORNO MUSICAL Y EL MUNDO DE LOS GUITARRISTAS EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

A principios del siglo XX, la actividad musical en las islas continuaba desarrollándose según los parámetros establecidos a finales del XIX, o lo que es lo mismo, articulándose en torno a grupos de aficionados o semiprofesionales que encontraban en las veladas artísticas su cauce más común de expresión. Estas veladas, lejano eco de las celebradas en los salones de la Europa decimonónica, combinaban con frecuencia actuaciones musicales y literarias, y constituían el marco habitual para las interpretaciones de la música culta y de salón. Desde solistas a conjuntos de cámara y grupos de pulso y púa, todos encontraban su lugar en este tipo de manifestaciones culturales. Las bandas de música, agrupaciones relacionadas, como ya mencionamos al principio, con los dos músicos objeto de nuestro estudio, solían quedar fuera del entorno de



las veladas debido a sus propias características, orientándose hacia actuaciones diurnas y preferentemente al aire libre. Este tipo de agrupación estaba formado en su mayoría por músicos aficionados que combinaban su aprendizaje con la propia interpretación dentro del grupo, tradición que persiste hasta la actualidad.

Por otra parte, la situación de la guitarra dentro del mundo musical era en esos años la misma que la de la centuria anterior. Nos encontramos ante un mundo de aficionados al instrumento que lo cultivaban sin que existieran verdaderos maestros que posibilitaran un desarrollo técnico adecuado. Así, el amante de la guitarra aprendía a partir de los consejos de intérpretes de nivel apenas superior al suyo, cuando no de la simple contemplación de la ejecución de otros, sumando a este aprendizaje en pequeñas dosis la propia iniciativa que, mediante ensayo y error, llevaba a adoptar determinadas fórmulas técnicas. Este proceso habitual, en el cual no existían líneas definidas de orientación, es el que llevaba a la mayoría de los intérpretes a calificarse a sí mismos de autodidactas, pues realmente no se sentían discípulos de nadie en concreto, aunque hubieran aprendido de muchos. Naturalmente, el nivel técnico y musical que se podía adquirir de esta manera resultaba bastante escaso, y sólo algunas figuras especialmente dotadas eran capaces de superar la categoría de simples aficionados y destacar así como figuras locales.

El mundo de la guitarra se desenvolvía, pues, en círculos estrechos con frecuencia circunscritos a pequeñas reuniones y a la ejecución de algunas obras ante otros intérpretes y aficionados cuya amistad se basaba precisamente en esta dedicación común. Esta circunstancia fue provocando poco a poco una generalización del patrón básico que identificaba al guitarrista de las islas, basado en la interpretación y, en su caso, creación de obras de corta duración y carácter un tanto sentimental, sin demasiadas dificultades técnicas. Asimismo, muchos de estos guitarristas renunciaban a plasmar en partituras sus obras amparándose en su escasa formación o en las dificultades de escribir para el instrumento. De esta manera, las piezas sufrían continuas modificaciones y, en el mejor de los casos, se transmitían de memoria a amigos o discípulos como un pequeño secreto que en algún momento solía acabar perdiéndose para siempre, salvo que alguien se tomara la molestia de escribirlas.

Si el mundo de los guitarristas aparecía así como un microcosmos con tendencia al aislamiento y con escasas posibilidades de desarrollo, el resto del entorno musical presentaba también serias dificultades a la hora de ensanchar sus horizontes. A la circunstancia de no profesionalidad que acompañaba a la casi totalidad de guitarristas y músicos



canarios en general, se sumaba la dificultad de traspasar la frontera de las islas y actuar fuera de ellas. El gran impedimento que estos viajes suponían desde el punto de vista económico y los inconvenientes propios de estos desplazamientos en barco, frenaban repetidamente muchos de los intentos realizados para conseguir romper este auténtico cerco geográfico y cultural. De esta manera, muchos de los músicos que alcanzaban cierto nivel en el Archipiélago apenas realizaban algún viaje fuera del mismo a lo largo de toda su carrera, lo que suponía un grave freno para su posible proyección. Ante estas circunstancias, algunos optaban por abandonar definitivamente las islas con el fin de superar ese escollo y América parecía uno de los destinos obvios, en consonancia con la tradición de Canarias como tierra de paso entre continentes. Tanto Ezequiel Cuevas como Antonio Ossorio dieron ese paso, continuando con sus carreras al otro lado del Atlántico.

### 3. EZEQUIEL CUEVAS MEDEROS (1889-1953)

Ezequiel Cuevas nació en Los Llanos de Aridane (La Palma) el 12 de junio de 1889. Se desconoce cómo comenzó su aprendizaje de la música, pero es probable que fuera con intérpretes más o menos aficionados de su ciudad natal. En Los Llanos dirigió la banda municipal durante varios años, componiendo además una *Loa a San Antonio* y, posteriormente, la música de varias loas más. Allí se casó el 30 de noviembre de 1910<sup>6</sup>. Destacó desde joven como guitarrista, viajando por Europa y América para afinarse finalmente en Cuba. Instalado en la isla caribeña, su carrera parece alcanzar un nivel de estabilidad significativo, pues compuso y editó numerosas piezas para guitarra, así como canciones de corte popular con acompañamiento de guitarra o piano.

Cabe preguntarse qué tipo de ambiente musical encontró Cuevas en Cuba, especialmente en lo referido al mundo de la guitarra, pues parece que dedicó sus esfuerzos a esta vertiente suya más que al de la dirección de bandas. Cuba había seguido en el campo de la música culta la estela europea intentando imitar los usos llegados del Viejo Mundo, incluidos los tradicionales salones. Por otra parte, en el campo de lo popular, lo más significativo era la progresiva influencia del elemento afrocubano, que en ocasiones era tachado de «bárbaro» y rechazado por los aficionados blancos<sup>7</sup>. En lo que se refiere estrictamente a la guitarra, indudablemente era muy utilizada en Cuba, si bien sobre todo dentro de la música popular y como instrumento acompañante de la voz. Naturalmente que habían habido intérpretes destacados en la isla, y ya



en 1513 se documentó que el vihuelista Alonso Morón, llegado de España, había participado en la fundación de la ciudad de Bayamo. Posteriormente, a principios del siglo XIX, Antonio Flores se hizo popular con sus interpretaciones de boleras y tiranas, género de moda en la España de la época. Algunas décadas después José Prudencio Mungol (1837-1890), se haría célebre con sus numerosos recitales tras haber estudiado en Barcelona, pero probablemente hasta la aparición de Isaac Nicola, nacido en 1916 y alumno en París de Emilio Pujol, no pueda hablarse de una escuela continuada de intérpretes cubanos, encontrándose entre sus alumnos el famoso compositor y guitarrista Leo Brouwer<sup>8</sup>. Por todo lo expuesto, creemos que el hecho de que la guitarra se encontrara básicamente orientada hacia el mundo de la canción acompañada, salvo excepciones como las mencionadas, favoreció la dedicación de Ezequiel Cuevas a este género, donde, dado el número de sus publicaciones, cabe pensar que alcanzó notable éxito.

Las obras compuestas por Cuevas en Cuba fueron editadas en ocasiones por la casa «Tipografía musical» de Pedro Acosta en La Habana, pero la mayoría aparecieron en edición del propio autor. En ellas aparece en portada una fotografía de Cuevas en la que se le ve tocando la guitarra con la mano derecha sobre la boca casi pegada al mástil, que era la vieja forma usual en Centroamérica.

A juzgar por el número de piezas que editó de esta manera, cabe pensar, como hemos señalado, que eran acogidas favorablemente por el público, y que su popularidad era igual o mayor que la que conoció en la isla de La Palma, donde todavía hoy en día se le recuerda. Sabemos también que grabó varios discos, pero ninguno ha llegado hasta nosotros. Falleció en La Habana en 1953, siendo enterrado en el cementerio Colón<sup>9</sup>. No conocemos ningún indicio que permita saber si Cuevas tuvo algún tipo de relación con Pedro Bethencourt Padilla, el también guitarrista canario residente en Cuba mencionado anteriormente.

Hemos podido examinar las partituras de dos boleros de Cuevas editados por él mismo con acompañamiento de guitarra o de piano *ad libitum*, y que se conservan en La Palma. El publicar con acompañamientos alternativos de guitarra o piano era un recurso habitual desde la época en que se editaban colecciones de canciones o *lieder* en el siglo XIX, pues así se favorecía la venta entre los aficionados de uno u otro instrumento. En estos dos boleros, cuyos títulos son *Temor* y *Vengo a llorar con mi guitarra*, Cuevas sigue perfectamente la tradición popular de este género y en su lenguaje queda patente cómo ha asimilado la influencia hispanoamericana. El primero de ellos utiliza un texto de Antonio Camacho, y el segundo de Leopoldo Lugones. La melo-



día vocal es doblada en todo momento por los instrumentos, lo que facilita su interpretación por los aficionados. Estas partituras aparecen dedicadas por Cuevas a una mujer llamada María, lo que demuestra que era él mismo quien las enviaba a su isla natal. Asimismo hemos accedido a otra partitura de la que sólo se conserva la portada. Es una *Isa canaria* para canto y piano. Esta portada, que tiene una dedicatoria manuscrita a sus padres con fecha del 22 de julio de 1923, lleva impreso un texto que dice que la pieza fue bailada en el Teatro nacional de La Habana por un grupo de señoritas cubanas y jóvenes cubanos y canarios el 6 de septiembre de 1922, con motivo de un festival a favor de «Beneficencia canaria».

#### 4. ANTONIO OSSORIO RECCO (1903-1962)

Antonio Ossorio nació en Santa Cruz de Tenerife en 1903. Desde pequeño su familia le hizo tomar clases de música con un profesor italiano junto a su hermano Ignacio. Ambos aprendieron a tocar el contrabajo y la guitarra, siendo Antonio también un brillante intérprete de oboe. Su profesor de guitarra fue Santiago Álvarez, destacado ejecutante y compositor para el instrumento, quien consideraba que era el más dotado de sus alumnos para alcanzar un nivel de concertista<sup>10</sup>. De hecho, desde muy temprana edad participó en veladas musicales donde demostró sus dotes. Un ejemplo lo tenemos en la celebrada en el «Círculo de Amistad XII de Enero» el 12 de octubre de 1918, donde Ossorio interpretó un arreglo del Dúo de *Aida* y una *Fantasia* sobre motivos de zarzuelas de Serrano que, dada su juventud, suponemos que no fue realizada por él, si bien en las reseñas de prensa no consta quién fue el autor<sup>11</sup>.

Ossorio ingresó como solista de oboe en la Banda Municipal de Santa Cruz donde permaneció varios años. En una ocasión llegó a ser propuesto para director de la misma, nombramiento que nunca se llevó a efecto<sup>12</sup>. Su afición a la guitarra no disminuía, y a veces durante los descansos de los ensayos de la banda se encerraba en una habitación a tocar ante la sorpresa de los que le escuchaban<sup>13</sup>. También fue solista de oboe de la Orquesta de Cámara de Canarias que dirigía Santiago Sabina.

Durante la segunda mitad de la década de los veinte participó como guitarrista en algunas veladas musicales celebradas en Santa Cruz y La Laguna, actuando en escenarios como el Parque Recreativo<sup>14</sup>, y en 1929 grabó al menos un disco de folías con el barítono lagunero Manuel



Hernández. Hemos podido escuchar esta grabación realizada con el sello Emi-Odeón y en ella se aprecia la limpieza de ejecución y la buena técnica de Ossorio.

El Ayuntamiento de Güimar le nombró director de la Banda y de la Academia municipales el 13 de septiembre de 1930. Allí realizó una brillante labor durante casi cuatro años, renunciando al cargo en abril de 1934. En una carta del 12 de ese mismo mes, Ossorio se ofreció al Ayuntamiento de Garachico para ocupar las mismas funciones que en Güimar, pero la contratación no fue posible por problemas de presupuesto<sup>15</sup>. Durante los años que dirigió en Güimar compuso para la Banda el pasodoble *Serenito* y la marcha fúnebre *A mi hermano*.

A partir de 1934 realizó actuaciones por las islas acompañando con la guitarra al tenor güimarerero de origen palmero Zacarías Acosta Lorenzo, con un repertorio integrado por canciones tradicionales. Posteriormente se trasladaron a Barcelona, donde se presentaron en el Orfeón Catalán con el mismo repertorio. El dúo se profesaba una gran amistad y Ossorio, que por ese entonces estaba casado y con hijos, continuó las giras con el tenor güimarerero marchando ambos a Uruguay, de donde ya no volvería. Dieron recitales en diversos puntos del Río de La Plata, y Ossorio obtuvo una plaza de profesor de oboe en el Conservatorio de Montevideo<sup>16</sup>.

Cuando llegó a Uruguay en la segunda mitad de los años treinta, el país vivía un momento económico favorable que se vería incrementado con el inicio de la Segunda Guerra Mundial en Europa. Esa situación económica estable permitía un ambiente propicio para el desarrollo de la música culta, con numerosos conciertos de solistas y orquestas tanto rioplatenses como venidos del Viejo Continente. En lo que se refiere al ámbito de la guitarra, el instrumento tenía una fuerte raigambre en el país por su presencia constante en la música popular desde los tiempos de la fundación de Montevideo, y existió siempre una influencia mutua entre la manera de ejecutar de los intérpretes populares y la evolución de la técnica clásica rioplatense. Durante el siglo XIX diversos guitarristas españoles se habían afincado en Uruguay, llevando con ellos el repertorio usual de la época. Entre los más destacados se encontraban Gaspar Sagreras (1838-1901) y, sobre todo, Carlos García Tolsa (1858-1905), alumno de Julian Arcas y que junto a sus numerosos recitales compuso abundante música de salón. No pretendemos ser exhaustivos acerca de las figuras de la guitarra uruguaya, así que solamente señalaremos que el interés por el instrumento se mantenía vivo cuando en 1936 Andrés Segovia, por esa época el guitarrista más importante en Europa, se instaló en Montevideo, donde permanecería durante nueve años in-





fluyendo a su vez en algunos de los jóvenes intérpretes del país, entre ellos Abel Carlevaro, posteriormente célebre virtuoso y pedagogo. En 1937 se creó el Centro Guitarrístico del Uruguay, entre cuyas actividades estaba la organización de conciertos<sup>17</sup>. Todo ello demuestra que el entorno del instrumento no era tan reducido como el que había dejado atrás en Canarias, y, así, Ossorio encontró tal vez que su habilidad como intérprete no causaba aquí la misma admiración inmediata. Es probable que el prestar más atención al oboe fuera provocado por esta mayor competencia a nivel guitarrístico, si bien es seguro que no abandonó el instrumento, como se verá por datos aportados más adelante. No conocemos ninguna evidencia que pruebe si Ossorio tuvo algún tipo de contacto con el Centro Guitarrístico del Uruguay.

Además de su actividad con el oboe, Ossorio tocaba el contrabajo en una orquesta sinfónica de la ciudad y fue socio fundador de la Asociación Uruguaya de Músicos (A.U.D.E.M.). También apareció como solista en el teatro del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (S.O.D.R.E.), que es el organismo estatal encargado de la mayoría de las actividades musicales de Uruguay y, en ese sentido, el más importante del país. Durante esos años mostró inclinación hacia aspectos de la vida de tipo bohemio, falleciendo en Montevideo en 1962<sup>18</sup>. En la capital uruguaya hemos conocido a algunas personas que recuerdan a Ossorio y cuentan que en sus últimos años tocaba la guitarra con brillantez en locales de música popular cuando necesitaba dinero. Al parecer hacía una vida más bien nocturna y cuidaba siempre su aspecto extremadamente elegante. Vivía en el barrio residencial de Pocitos, lo que prueba que, de una manera u otra, evitó tener problemas económicos de gravedad.

No podemos realizar una valoración de sus obras para banda, de las que compuso al menos dos, ya que no hemos accedido a las partituras de las mismas. Sí conocemos, en cambio, el manuscrito de una pieza para piano en *Mi mayor* sin título y que tiene la firma de Ossorio, lo que hace muy probable que sea una composición suya. Esta pieza presenta una estructura A-B-C-A con las secciones centrales en *La mayor*. Tiene un carácter eminentemente melódico sirviendo la armonía, totalmente tonal, de acompañamiento. La pieza demuestra en su elaboración que la persona que la escribió poseía conocimientos musicales y delata que no es obra de ningún aficionado. Sin embargo, lo que deja muy claro es que el autor no tenía ninguna práctica en la escritura pianística, pues en ese aspecto sí queda patente su biseñez. No parece conservarse ninguna partitura que permita afirmar con rotundidad que compuso alguna obra para guitarra, aunque tal cosa es muy probable dado su amor al



instrumento. Hemos hablado en Montevideo con personas que vieron cómo, en ocasiones, escribía música para guitarra y la regalaba sin conservar copia, si bien no pueden precisar si era música original o arreglos de piezas populares.

De cualquier manera, aún sin tener referencias claras de su obra como compositor, lo que más firmemente aparece en torno a la figura de Ossorio es el convencimiento de sus coetáneos de su gran talento y de que era una persona excepcionalmente dotada para todas las facetas de la música, talento que no encontró los cauces adecuados para su total desarrollo, ya fuera por las dificultades del entorno o debido a su propia personalidad.





## NOTAS

1. Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Guigou y Puchol, Carlos en Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, S.G.A.E. (Sociedad General de Autores de España) y Ministerio de Cultura; Madrid.
2. Lola DE LA TORRE, *Domingo Crisanto Delgado (1806-1856), músico canario, organista en la Catedral de San Juan de Puerto Rico* en *Revista de Musicología*, SEdM (Sociedad Española de Musicología) Vol. VI, 1-2, Madrid, 1983. Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Crisanto Delgado, Domingo* en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, S.G.A.E. y Ministerio de Cultura; Madrid.
3. Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, *La creación musical en Canarias en el siglo XX*. Separata de *Canarias siglo XX*, Edirca; Las Palmas de Gran Canaria, 1983. pp. 232-233. *Canarios de ayer y de hoy*, Diario de Las Palmas, Prensa Canaria, 1993.
4. Pablo HERNÁNDEZ BALAGUER, *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*, Letras Cubanas; La Habana, 1986. pp. 5-6.
5. David W. FERNÁNDEZ, *Diccionario biográfico canario-americano*, Centro de la Cultura Popular Canaria; La Laguna (Tenerife), 1989; p. 37.
6. Jaime PÉREZ GARCÍA, *Fastos biográficos palmeros vol. 1*, Caja General de Ahorros de Canarias; Santa Cruz de La Palma, 1990; p. 60.
7. Alejo CARPENTIER, *La Música en Cuba*, Letras Cubanas; La Habana, 1979. pp. 231-233.
8. Helio OROVIO, *Diccionario de la música cubana*, Letras Cubanas; La Habana, 1981. pp. 150, 254-255, 259-260.
9. David W. FERNÁNDEZ, op. cit. pp. 65-66.
10. Pompeyo PÉREZ DÍAZ, *La guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias*, en RALS LB02, El Museo Canario; Las Palmas de gran Canaria, 1996.
11. *El regionalista* N.º 86, 12 de octubre de 1918; Santa Cruz de Tenerife.
12. Octavio RODRÍGUEZ DELGADO, *Apuntes para la historia de la música en Güimar*, Ayuntamiento de Güimar, 1988; p. 96.
13. Pompeyo PÉREZ DÍAZ, op. cit.
14. *La Prensa*, 28 de julio de 1926; Santa Cruz de Tenerife. *La Prensa*, 12 de enero de 1927.
15. Carlos ACOSTA GARCÍA, *La música en la villa y puerto de Garachico a través del tiempo*, Ayuntamiento de la villa y puerto de Garachico, 1992; pág. 107.
16. Octavio RODRÍGUEZ DELGADO, op. cit.
17. Cedar VIGLIETTI, *Origen e historia de la guitarra*, Albatros; Buenos Aires, 1976. pp. 170-173, 237-238.
18. David W. FERNÁNDEZ, op. cit. p. 213.