

# Hugo Quintana

quintana.hugo@gmail.com

## Ens.hist.teor.arte

Hugo Quintana, “Noticias sobre Toribio Segura en Nueva York y Filadelfia, 1827 – 1831”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVII, No. 44 (enero-junio 2023), pp. 79-106.

<https://10.15446/ensayos.v27n44.117352>

## RESUMEN

Este artículo pretende contribuir al conocimiento sobre la carrera del músico hispano-caribeño Toribio Segura en los Estados Unidos, uno de los intérpretes que con relativa profusión y frecuencia vinieron a América y desarrollaron una carrera musical transoceánica e intercontinental. A finales del primer tercio del siglo XIX, Segura fue considerado por la prensa neoyorkina como uno de los más distinguidos músicos de aquella ciudad. Esta investigación se basa en artículos de prensa, y además de proporcionar avances de tipo biográfico, permite un acercamiento a las instituciones y espacios musicales, a los modos de difusión e interpretación de ella, y a la carrera de otras figuras del acontecer musical de la época.

## PALABRAS CLAVE

Toribio Segura, Nueva York, Filadelfia, siglo XIX, música, prensa, carrera musical transatlántica e intercontinental.

## TITLE

*Toribio Segura in New York and Philadelphia, 1827-1831*

## ABSTRACT

This article aims at enhancing the knowledge about the Hispanic-Caribbean musician Toribio Segura, one of the performers that with relative profusion and frequency, came to the Americas and developed a transatlantic and intercontinental music career. At the end of the 1830s, Segura, was considered by the New York press as one of the most distinguished musicians of the city. This research is based on press sources, and not only allowed biographical advances, but also a glimpse at music institutions and venues, ways of music performance and diffusion, and to the career of other musical figures of the time.

## KEY WORDS

Toribio Segura, New York, Philadelphia, 19th century, music and the press, transatlantic and intercontinental music careers.

Profesor Titular jubilado de la Universidad Central de Venezuela (Caracas), donde fue Jefe del Departamento de Música, Coordinador de la Maestría en Musicología Latinoamericana y Director de la Escuela de Artes. Además de director de coro y ejecutante de varios instrumentos de cuerda pulsada fue co-fundador y primer director de la Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología. Dos veces ganador del Premio Municipal de Música (2010 y 2018), su tesis doctoral recibió una mención especial en el Premio Casa de las Américas 2012. Es autor entre otras obras de *El pensamiento musical en Caracas* (Caracas, 2023), la edición crítica de *La Ciudad y su Música* (Caracas, 2019) de José A. Calcaño y numerosos artículos sobre teoría e historia musical en Venezuela.

Recibido	26 de julio de 2023
Aceptado	31 de julio de 2023

# Noticias sobre Toribio Segura en Nueva York y Filadelfia, 1827–1831

Hugo Quintana

## Liminar

El presente escrito forma parte de una investigación de más amplio espectro, la cual busca construir una narrativa biográfica debidamente documentada respecto de la obra y vida pública de quien fuera uno de los primeros músicos europeos que, en el siglo XIX, escogió las principales ciudades del Caribe y Norteamérica para el desarrollo de sus potencialidades como intérprete, compositor, director de orquesta, editor y docente musical. El artículo (y la eventual biografía que pueda llegar a constituir) quiere ser una contribución, desde Latinoamérica, a las investigaciones musicológicas que se están realizando en el continente<sup>1</sup>, cuyo objeto es llenar el vacío que ha dejado la historiografía musical tradicional (acaso por el sesgo que supone la narrativa historiográfica que solo centra su atención en la figura del compositor nacional), respecto de los intérpretes que

---

<sup>1</sup> Aludimos aquí a textos como Katherine K. Preston, *Opera on the road. Traveling opera troupes in the United States, 1825–60*, Urbana: University of Illinois Press, 1996; R. Allen Lott, *From Paris To Peoria. How European piano virtuosos brought classical music to the American heartland*, New York: Oxford University Press 2003 y John Graziano (ed.), *European Music and Musicians in New York City, 1840–1900*, Rochester: University of Rochester Press, 2006. En América Latina sabemos que el tema ha sido abundantemente aludido por los musicólogos que se dedican al estudio de la prensa decimonónica, pero no hemos podido constatar que esa preocupación se haya traducido en un significativo número de trabajos especializados sobre el tema.

con relativa profusión y frecuencia, dejaron sus países de origen (fundamentalmente europeos), para venirse al llamado Nuevo Mundo a desarrollar una carrera musical. La prensa decimonónica de América, por lo general generosa en cuanto a referencias a este tipo de personajes, es fiel testimonio de cuanto aquí se ha dicho, y contrasta con la historiografía musical tradicional que, por un lado, obvia e in-visibiliza a esta serie de personajes y sucesos que forman parte de nuestro pasado musical, y por el otro refuerza la falsa idea del aislamiento cultural de América en el siglo XIX. El trabajo también espera tener algún eco en la musicología histórica que se hace en Europa, debido a la omisión que estos visitantes musicales de las Indias también experimentan en sus países de origen. Y es que debido a que el desarrollo de estas carreras artísticas se realizó fuera de las respectivas fronteras nacionales originales, estos personajes tampoco son reconocidos ni visibilizados por la historiografía musical de las naciones de Europa, por lo que parecen estar condenados al eterno anonimato.

Además de lo advertido, y dada la movilidad regional de este tipo “inmigrantes de la música”, creemos que el estudio de su recorrido vital puede brindarnos una visión más completa del circuito o itinerario que ellos realizaban (ya sea por Norte, Centro o Suramérica, ya por el Caribe), lo que nos posibilita un entendimiento del asunto desde una perspectiva a la vez trasatlántica e intercontinental, y no simplemente nacional. En ese sentido debe decirse que los estudios musicológicos transatlánticos permiten analizar las realidades desde las diferentes perspectivas de las personas que viven en las zonas que bordean el océano Atlántico, y los resultados de este tipo de trabajos enriquecen la forma en que contextualizamos la literatura musical. Además de ello, la perspectiva trasatlántica e intercontinental (tal y como como aquí la queremos plantear) posibilita también poner la atención en las migraciones musicales, en las comunidades musicales transnacionales y en el fomento de estudios que restituyen viejas conexiones musicales, pérdidas o ignoradas por la historiografía musical tradicional, lo que nos brinda la posibilidad de construir una historia conectada<sup>2</sup>.

En lo que concierne a este reporte en particular, se dirá que es fruto de una investigación documental, basada fundamentalmente (no exclusivamente) en fuentes hemerográficas

---

2 “Entre las más recientes iniciativas institucionales para el desarrollo de una musicología trasatlántica desde la perspectiva española figura la puesta en marcha, a mediados de 2016, de la Comisión de Trabajo “Música y Estudios Americanos” (MUSAM) en el seno de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM)” (ver Montserrat Capellán, “Musicología trasatlántica: hacia la construcción de una historia conectada”, II Congreso Internacional “Música y Estudios Americanos” (MUSAM), *Revista de Musicología SEdeM*, 43, (1), 2020, pp. 450-455). Como se ha advertido, sin embargo, aquí queremos plantear el asunto desde otra perspectiva, vista ya no como musicología hecha a distintas manos y a ambos lados del Atlántico, sino “sobre personajes que desarrollaron sus carreras musicales entre las dos orillas del Océano y del Mar Caribe.

del período y lugar que se sugiere en el título, lo cual fue posible gracias a la consulta de los periódicos disponibles en bases de datos electrónicas<sup>3</sup>.

La investigación supuso la traducción e interpretación de 61 avisos de prensa vinculados al nombre de Toribio Segura, todos incluidos en un período de tres años y dos meses; esto es: desde octubre de 1827 hasta diciembre de 1831. La revisión de los avisos de prensa que sirvieron de base al artículo también permitió hacer un reporte de asuntos que van más allá de lo meramente biográfico, dándonos un adicional acercamiento a las instituciones, espacios, modos y mecanismos de difusión y realización de la música, así como referencias a otros intérpretes (foráneos y norteamericanos), los cuales compartieron espacios con Toribio Segura. Finalmente queda decir que el aludido levantamiento hemerográfico puso en evidencia la existencia de algunas desconocidas composiciones del músico en cuestión, las cuales pudieron ser consecuentemente ubicadas y serán entregadas y comentadas en este reporte.

## Antes de la llegada a Nueva York

Según se puede constatar de manera reiterada en la prensa española y caraqueña de principios del siglo XIX, Toribio Segura nació en la ciudad ibérica de Valencia<sup>4</sup>. Lamentablemente, la distancia que nos separa de los archivos eclesiásticos de aquella ciudad, ha impedido que logremos precisar la fecha de su nacimiento, misma que sin duda debió haber ocurrido hacia el último cuarto del siglo XVIII<sup>5</sup>.

Debido a que para finales del siglo XVIII en la ciudad de Valencia no existían todavía los conservatorios<sup>6</sup>, suponemos que no fue en este tipo de instituciones donde Segura recibió su primera formación. Es posible entonces que adquiriese su educación musical básica en la escolanía catedralicia o en el Colegio del Patriarca o Corpus Christi; pero en tanto no se realice una revisión exhaustiva de esos archivos, todo queda en el plano de las conjeturas. Tampoco descartamos que aprendiera los primeros rudimentos musicales en su

---

<sup>3</sup> American Periodicals Series (<https://www.proquest.com/products-services/aps.html>) Historical Newspapers, Newspapers.com (<https://newspapers.com/>) Readex World Newspaper Archive, Latin American Newspapers Series 1 and 2 (<https://www.readex.com/content/world-newspaper-archive>) Genealogy Bank (<https://www.genealogybank.com/>).

<sup>4</sup> “España”, *El Correo: periódico literario y mercantil*, 4 de octubre de 1830, p. 2; “España, 1° de octubre”, *Diario Balear*, 23 de octubre de 1830, p. 91 y “Un profesor de violín”, *El Liberal*, Caracas, 3 de agosto de 1837, p. 1.

<sup>5</sup> El nombre de Toribio Segura también es mínimamente referido por Sáenz y Peñín (2002, 910-911), pero los evidentes desaciertos de fechas que allí se mencionan, nos sugieren confiar más en las fuentes decimonónicas de primera mano.

<sup>6</sup> Ana Fontestad, *El Conservatorio de Música de Valencia: precedentes e historia temprana (1850-1910)*, Valencia: Generalitat Valenciana e Institut Valencià de la Música, 2011.

entorno familiar, pues sabemos de algunos otros músicos dieciochescos y decimonónicos que se apellidaban Segura. Finalmente, y dado que el principal instrumento de Toribio fue el violín, suponemos que conoció y estudió el *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad* (París, 1756), del también valenciano José Herrando (c. 1720/1721-1763), texto que, a pesar de haber sido publicado por primera vez en 1756, todavía se publicaba en la prensa española de principios del siglo XIX.

En cuanto a su estancia en la ciudad Madrid, los pocos datos aportados por los periódicos españoles ya referidos, sugieren que Segura recibió alguna formación musical de parte de los profesores que tenía la capital a principios del siglo XIX, período en el que también hizo algunos recitales de violín, mismos que le permitieron acreditar su habilidad ante la prensa madrileña<sup>7</sup>.

Empujado tal vez por las circunstancias políticas de su tiempo, salió de España rumbo Francia hacia 1814 aproximadamente, siendo recibido y alojado según lo afirmó el mismo en la prensa caraqueña- en la residencia parisina de quien luego se convertiría en el eximio guitarrista Fernando Sor (1778-1839)<sup>8</sup>. Fue en esta oportunidad cuando adquirió su conocimiento respecto de ese instrumento y, sobre todo, sobre la escritura guitarrística. Con este adiestramiento elemental, pero siempre bajo la supervisión de Sor, compuso e hizo publicar su álbum *Six Divertissements avec quatre Walzes & deux Rondeaux pour la guitare*, París, c. 1816, además de cuadernillos para violín y piano, cuarteto de cuerdas y voz y piano (ver Anexos I y II)<sup>9</sup>.

A partir de 1816, Segura visitó varias ciudades italianas y, atraído por la fama de Paganini, se alojó en su casa romana con el fin estudiar su técnica interpretativa, cosa que –a juicio de la crítica contemporánea–, consiguió<sup>10</sup>. Según la misma fuente, recibió una

<sup>7</sup> “España”, 1830, p. 2; “España, Madrid, 1° de octubre”, 1830, p. 91.

<sup>8</sup> Toribio Segura, “La Guitarra”, *El Venezolano*, 12 de noviembre de 1843, p. 4.

<sup>9</sup> En su *Bibliographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. París: Librairie de Firmin Didot Freres, fils et Cia., vol. VIII, 1867, p. 6. Fétis atribuye todas estas obras a un tal “Theodore” Segura, nacido en Lion, Francia. Esa debe ser la razón por la cual, la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y las demás bibliotecas norteamericanas, utilizan erradamente el nombre de Theodore para referirse a “Toribio” Segura; no obstante, la coincidencia de apellido (en los álbumes solo se da la inicial del nombre) y fecha de publicación de los aludidos álbumes, hace pensar que el musicógrafo decimonónico confundió el nombre del violinista y compositor valenciano. De hecho, en estudios especializados sobre el tema, como la tesis doctoral de Pascal Vaolis, *Les Guitaristes Français entre 1770 et 1830: pratiques d'exécution et catalogue des méthodes*, Tesis doctoral, Universidad de Laval-Quebec, 2009, el apellido de Segura sencillamente no existe, lo que confirma la nacionalidad española y no francesa del autor de los mencionados álbumes. Más adelante, y producto de esta misma investigación de la cual venimos dando reporte, mostraremos otras evidencias hemerográficas y documentales que, con mayor contundencia, confirman a “Toribio” Segura como autor de las mencionadas ediciones parisinas y de otras norteamericanas de las cuales también daremos noticias.

<sup>10</sup> “España”, 1830, p. 2; “España, Madrid, 1° de octubre”, 1830, p. 91.

oferta de un general ruso para residir en ese país, pero justo en ese momento un discípulo le indujo a establecerse en La Habana, decisión que vinculó el resto de su destino personal y musical al ámbito geográfico del Caribe y de algunas ciudades de norteamérica.

A La Habana llegó en compañía de su hermano Hilario (violinista, al igual que él) y del violonchelista Enrique González, todos con el objeto de interpretar música de cámara para un grupo de melómanos de la isla<sup>11</sup> e igualmente nos dice el escritor cubano que, un año después, Segura hizo también música de cámara con el pianista local Manuel Saumell Robledo (1817-1870)<sup>12</sup>. No obstante, las iniciativas del *músico* no se limitaron a la sola interpretación del violín, y así nos cuenta Lapique Becali que a partir de 1822 se asocia con Antonio Raffelin (1796-1882) para publicar el *Journal Músico*, revista bi-mensual con obras para piano, guitarra y flauta<sup>13</sup>. También en 1822 aparece reseñado en la prensa habanera el nombre de Toribio Segura, ahora como promotor y vendedor de una “colección de música selecta para piano”<sup>14</sup>. Según la misma fuente, en 1824 Segura persistirá en la iniciativa de editor, además de compositor, y así “anuncia a los aficionados de La Habana la publicación de una *Cartilla desde el Cristus*, dispuesta para canto con acompañamiento de pianoforte, o, en su defecto, guitarra”. Luego de esto, da a conocer “la apertura de un salón de música y baile [...] donde ejecutarían artistas de mérito conocido”. Finalmente –y siempre siguiendo la misma fuente– en 1826 “se unirá al músico inglés Juan Metzler para intentar otro *Periódico de música*”. Este “constaría de un cuaderno con cuatro piezas para piano, canto con acompañamiento, un vals y una contradanza [también] para piano, ... esta última con flauta *ad libitum*”.

## 1827: llegada a Nueva York y dos conciertos con María Malibrán

Toribio Segura llegó a Nueva York hacia el último trimestre del año de 1827. Aunque ese no sería su destino final en este primer año, tuvo en dicha ciudad por lo menos dos presentaciones en sendos conciertos de música vocal e instrumental, tal y como era la costumbre neoyorkina de la época (más adelante daremos detalles sobre esta particular

---

<sup>11</sup> Alejo Carpentier, *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998, p. 140.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 166.

<sup>13</sup> Zoila Lapique, *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979, t. I, p. 14. Estos datos son también reiterados por la misma autora en un libro más reciente titulado: *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes*, La Habana: Ediciones Boloña/Editorial Letras Cubanas, 2011, p. 106.

<sup>14</sup> Lapique, 1979, p. 15.

costumbre de hacer conciertos colectivos). De conformidad con lo que reseñó la prensa<sup>15</sup> los conciertos se realizaron el 22 y 29 de octubre en el Salón del *National Hotel* y en el *New York Theatre*, respectivamente. En ambos casos Segura actuó en compañía de quien para entonces era llamada cariñosamente “Signorina García”. Esta señorita, compatriota de Segura, por cierto, había contraído matrimonio apenas un año y medio antes y desde entonces se había convertido en la señora de Malibrán, apellido con el que la recuerda la historia del bel canto. Había salido de España originalmente (y luego también de Europa) con toda su familia (todos renombrados cantantes líricos), huyendo de los conflictos políticos que supusieron las guerras napoleónicas y los demás hechos bélicos de principios del siglo XIX. Así llegaron a Nueva York a finales de 1825. En esta ciudad la familia se convirtió en el foco cultural de su época, pues fueron los primeros en hacer ópera en los Estados Unidos. Especializada en Rossini, María Malibrán debutó el 29 de noviembre de 1825 como Rosina en *El barbero de Sevilla*, y a ese éxito le siguió el rol titular en *Tancredi*, Desdémona en *Otello*, Fiorilla en *El turco en Italia*, Angelina en *La Cenerentola*, Doña Elvira en *Don Giovanni* (de Mozart), etc. En poco tiempo el público norteamericano quedó embrujado por la que a partir de entonces apodaron cariñosamente «La Signorina». Para finales de octubre de 1827, justo cuando comparte espacio con Toribio Segura, Malibrán estaba dando su concierto de despedida para realizar luego su corta pero deslumbrante carrera en Europa. De ella es proverbial la anécdota según la cual, cuando se le preguntó al gran compositor Gioacchino Rossini, quiénes habían sido los más grandes cantantes que él había conocido, respondió diciendo: “muchos cantantes de mi tiempo fueron grandes artistas, pero hubo sólo tres genios: Lablache, Rubini y esa niña tan mimada por la naturaleza, María Malibrán. Además, cuando la comparó con su esposa, también célebre cantante, dijo: “la más grande era Colbran, pero Malibrán era única”<sup>16</sup>.

## 1828: llegada y establecimiento en Filadelfia

Volviendo con Segura, diremos que para el 21 de noviembre ya se encuentra en Filadelfia y, según una nota anónima y sin título aparecida en *The National Gazette and Literary Register*<sup>17</sup>, había hecho escala en Boston antes de llegar a la capital de Pensilvania.

<sup>15</sup> “Grand concert”, 18 de octubre de 1827, p. 3; “A card. - Signorina García”, 29 de octubre de 1827, p. 3.

<sup>16</sup> Richard Osborne, *Rossini*, Buenos Aires, 1988, s.p.

<sup>17</sup> *The National Gazette and Literary Register*, 21 de diciembre de 1827, p. 2. En lo sucesivo, si damos como referencia el nombre del periódico, es porque el aviso aludido no registra ni autor ni título.

Esta misma gaceta hizo excelentes comentarios sobre el violinista, justo cuando llegó el momento de su primer concierto a principios de enero de 1828. Allí se dijo<sup>18</sup>:

El Señor Segura, el celebrado intérprete de violín, cuya llegada a esta ciudad anunciamos hace ocho o diez días, ha arreglado para el jueves próximo un concierto público. El tendrá una hábil asistencia, tanto vocal como instrumental, pero su audiencia pensará que escasamente necesita de auxiliares. Nosotros le hemos escuchado con la más vívida admiración, y no somos muy ligeros al expresar la opinión de que su interpretación supera todas aquellas conocidas aquí sobre el mismo instrumento. *Él está para ser comparado, en muchos aspectos, a los mejores violinistas de Europa.* Al hacer esta declaración, no solamente dependemos de nuestro propio juicio, sino también del de varios aficionados y más distinguidos artistas de la ciudad. La crítica musical de Nueva York y Boston, donde públicamente él ha exhibido sus habilidades y buen gusto, se han igualmente unido en proclamar su excelencia [traducción del autor a menos que se especifique lo contrario]<sup>19</sup>.

Luego de realizado el concierto, los comentarios que le sucedieron no hicieron sino ratificar el brillante desempeño de Segura, hasta el punto de que su nombre fue postulado a la 8va. edición del *Musical Fund Society of Philadelphia*, una institución todavía joven para aquella época, pero hoy (con doscientos años de existencia), es estimada como la más antigua organización musical de los Estados Unidos. El *Musical Fund Society of Philadelphia* tuvo y tiene como fin promover y ayudar a quienes se dedican al arte de los sonidos y las descripciones históricas y anecdóticas que se ocupan de su salón de conciertos, alaban el recinto por su acústica sinigual. El edificio fue construido en 1824 (cuatro años después de crearse el Fondo), de modo que para el momento en que a Toribio Segura le tocó presentarse, el salón tenía tan solo cuatro años de haber sido inaugurado. El oratorio *La Creación*, de Haydn tuvo allí su primera presentación en 1822, y lo mismo puede decirse de la ópera *Favorita* de Donizetti (1830) y del oratorio *Moisés en Egipto* (1833) de Rossini, por solo mencionar los estrenos contemporáneos a la actuación de Toribio Segura. Cosa similar puede comentarse de las grandes celebridades musicales que allí se presentaron, entre las cuales cuenta la mencionada María Malibrán y Adelina Patti, siendo lamentable que en la página web de esta institución se recuerde el concierto del discípulo de Paganini, Camillo

---

<sup>18</sup> *The National Gazette and Literary Register*, 1 de enero de 1828, p. 2.

<sup>19</sup> Señor Segura, the celebrated player on the violin, whose arrival in this city we announced eight or ten days ago, has fixed upon this day week Tuesday next, a *Public Concert*. He will have able assistance, both vocal and instrumental; but his audience will think that he scarcely needed auxiliaries. We have heard him with the liveliest admiration, and do not venture too far in expressing the opinion that his performance surpasses, generally, all that has been known here on the same instrument. He is to be compared, in every respect, to the allest violinists of Europe. In making this statement, we depend not upon own judgment and experience alone, but the testimony of several of the most distinguished artists and amateurs in the city. The musical critics in New York and Boston, where he has publicly exhibited his extraordinary skills and taste, have likewise united in proclaiming his excellence.



Sivori (1840), y no se haga lo propio con su co-discípulo, Toribio Segura, quien dio recitales allí, doce años antes<sup>20</sup>.

El concierto a beneficio del *Musical Fund Society of Philadelphia* se llevó a cabo el miércoles 30 de enero de 1828, y en él tomaron parte, además de Segura, la Srta. George y la Sra. Gill (cantantes); los señores Norton (trompeta), Cortetz (fagot), Wepfer (clarinete), y Mercer (piano acompañante); Hupfeld dirigió la orquesta. El concierto, que tuvo la estructura prototípica de los que también se realizaban en Nueva York en esa misma época, constó de dos partes, iniciadas cada una de ellas con las respectivas oberturas para orquesta: la de la ópera *La italiana en Argel*, de Rossini, y la de *La dama Blanche*, de Boildieu. Seguidamente las cantantes alternaron sus participaciones con los instrumentistas solistas, acompañados casi todos por el piano. Las obras interpretadas por las cantantes mediaron entre arias de Rossini y canciones John Barnett (1802-90), además de una pieza de la propia Sra Gill. El trompetista Norton interpretó un aire variado de su propia autoría; el clarinetista Wepfer, un concierto de Baermann (1783-1847); el fagotista Cortetz un aire variado de Geissler (¿? -¿?) y Segura una fantasía española, de Jacques Féréol Mazas (1782-1849)<sup>21</sup>. El concierto contó con una gran concurrencia y recibió la aprobación de la crítica, pero a pesar del éxito de estos primeros conciertos, hay sin embargo que aceptar, de acuerdo con las fuentes hemerográficas disponibles, que la actividad concertística de Segura como solista fue más bien escasa en este primer año y sólo se remite al de enero (ya daremos cuenta de una serie de conciertos de música de cámara para principios de 1829). Ello nos hace suponer que, durante estos primeros meses, Segura debió encontrar algún otro medio de sustento que le permitiera mantenerse en Filadelfia. Un aviso anónimo y sin título aparecido en *The National Gazette and Literary Register*<sup>22</sup> responde en buena parte a esta interrogante. Allí se dice que “el señor Segura, quien recientemente dio un concierto público en esta ciudad, y deleitó y sorprendió a todos sus escuchas por sus extraordinarias habilidades y buen gusto con el violín, permanecerá aquí hasta mediados de abril, si no más, y dará lecciones de su instrumento principal, así como de guitarra y de música vocal”. Otro artículo aparecido casi dos años más tarde, notifica que “el señor Segura continúa dando lecciones de violín y guitarra en esta ciudad, en la vivienda de aquellos quienes deseen su instrucción”<sup>23</sup>, lo que nos deja ver que ésta fue una de las formas de sustento que utilizó el artista durante los dos años que permaneció en Pensilvania.

---

20 Confrontar con la página de la *Musical Fund Society of Philadelphia* [https://translate.google.com/translate?hl=es&sl=en&u=http://dla.library.upenn.edu/dla/ead/detail.html%3Fid%3DEAD\\_upenn\\_rbml\\_MsColl90&prev=search](https://translate.google.com/translate?hl=es&sl=en&u=http://dla.library.upenn.edu/dla/ead/detail.html%3Fid%3DEAD_upenn_rbml_MsColl90&prev=search)

21 “Musical Fund Society of Philadelphia”, *The National Gazette and Literary Register*, 24 de enero de 1828, p. 2.

22 *The National Gazette*..., 14 de enero de 1828, p. 2.

23 *The National Gazette*..., 23 septiembre de 1829, p. 2

La otra fuente de sustento del músico -a la luz de lo que nos permiten ver los periódicos disponibles- fue la composición de obras musicales para su ulterior publicación y venta. Dos avisos de prensa aparecidos el 18 y 26 diciembre de 1828 confirman cuanto aquí hemos dicho, y en el último de ellos se advierte además que “la intención de su autor era “obsequiar cada mes a nuestros aprendices con una pieza para voz, piano, arpa, flauta, violín o guitarra<sup>24</sup>.

Las piezas aludidas en los avisos de prensa de *The National Gazette*, fueron publicados por el editor de música Georg Willig, quien debió ser un exitosísimo impresor de música del estado de Pensilvania, a juzgar por la cantidad de obras que publicó, hasta el punto que todavía hoy es posible ubicar buena parte de su producción tipográfica en la web. En el caso de las obras de Segura, se trata de una barcarola para voz con acompañamiento de arpa o piano, y de un rondó militar para piano, titulado *New Year's gift, for 1829: an easy military rondo for the piano forte*, cuya partitura no ha podido ser ubicada hasta la fecha. Además, sabemos por otro artículo publicado a inicios de enero de 1829, que para principios del nuevo año (o fines del anterior), Segura publicó también una obra dedicada al Presidente de los Estados Unidos de América, titulada justamente *President Jackson's Grand March*<sup>25</sup>. Finalmente fue también posible ubicar la partitura de unas variaciones sobre un vals de Beethoven, el cual pertenece igualmente a este mismo período y se publicó en la tipografía Georg Willig. Expongamos de seguida una breve caracterización de estas piezas:

- *Barcarole* – según la copia que disponemos- fue registrada por su editor ante el estado de Pensilvania el 11 de diciembre de 1828. El ejemplar del cual tenemos copia en pdf, posee sello seco de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América, institución de donde se obtuvo. Además tiene una *rúbrica* mutilada de Segura, lo que hace suponer que fue entregada por éste como depósito legal<sup>26</sup>. Se trata de un romance muy al estilo de los que ya el compositor había publicado en París con texto de Ch. Marguerie, Nelson Delord, Mr. Léonard y J. J. Rousseau. De hecho, llama mucho la atención que la canción esté escrita en idioma francés, siendo Segura español y residiendo en ese momento un país de habla inglesa. Seguramente el texto poético no era de su autoría,

---

<sup>24</sup> *The National Gazette*..., 26 de diciembre de 1828, p. 2 En este aviso también se comenta que las anteriores publicaciones Toribio Segura “están de moda en París”, lo cual no deja de ser interesante, pues es un elemento más que lo confirma como autor de álbumes parisinos que Fétis le atribuye erradamente a Theodore Segura.

<sup>25</sup> “President Jackson's Grand March”, *Baltimore Patriot & Mercantile Advertiser*, 7 de enero de 1829, p. 1. En este aviso se califica a Toribio Segura como “eminente violinista y uno de los primeros músicos de la era”.

<sup>26</sup> A pesar de estar mutilada, la *rúbrica* a la cual se hace referencia, evidencia ser la misma que poseen los álbumes ubicados en la Biblioteca Nacional de París, lo que definitivamente prueba que el autor de aquellas obras es Toribio Segura (nacido en Valencia- España) y no del Theodore Segura (nacido en Lion) que erradamente supuso Fétis.

PRESIDENT JACKSON'S  
*Grand March*  
*most Respectfully Dedicated to him*  
 and Composed  
 for the  
*Piano Forte*  
 By  
*T. Segura*

*Philad.<sup>a</sup> Published & Sold by Geo. Willig 171 Chesnut Street.*

TEMPO.  
 di  
 MARCIA.

First time For: Second. Pia:  
staccatto.

ENTERED ACCORDING TO ACT OF CONGRESS THE SIXTEENTH DAY OF JANUARY 1829 BY GEORGE WILLIG OF THE STATE OF PENN.

FIGURA 1. T. Segura, President Jackson's Grand March ... composed for the pianoforte, Philadelphia: George Willig, 1829. Baltimore, Johns Hopkins University, Sheridan Libraries, The Lester S Levy Sheet Music Collection, Box 003, Item 093, <https://levysheetmusic.mse.jhu.edu/collection/003/093> Licencia Public Domain.

The image displays a page of musical notation for a piece titled "P. JACKSON'S MARCH, T.S.". The notation is arranged in six systems, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music features a variety of dynamics and markings:

- System 1:** Starts with a *ff* (fortissimo) dynamic in the bass staff.
- System 2:** Includes a *pp* (pianissimo) dynamic and a *cres* (crescendo) marking in the bass staff.
- System 3:** Features a *f* (forte) dynamic in the bass staff and an *tr* (trill) marking in the treble staff.
- System 4:** Includes *sf* (sforzando) markings in both the treble and bass staves.
- System 5:** Features a *p* (piano) dynamic and a *cres* (crescendo) marking in the bass staff.
- System 6:** Includes *sf* (sforzando) markings in both the treble and bass staves.

The title "P. JACKSON'S MARCH, T.S." is printed at the bottom center of the page.



ENTERED ACCORDING TO ACT OF CONGRESS THE ELEVENTH DAY OF DECEMBER 1828 BY GEORGE WILLIG OF THE STATE OF PENN.

**BARCAROLE**

*Romance avec Accompagnement*

*DE*

**Piano ou Harpe**

*Dedice*

**A Mlle. F TACON.**

*Par*

**(T. SEGURA.)**

*Philad<sup>a</sup> Published & Sold by Geo Willig 171 Chesnut St.*

**ALLEGRETTO.**

Piano  
ou  
Harpe.

Tour-ment d'a-mour em-poi-son-ne la vi-ve,

fin. dol.

M1  
A135  
Case

FIGURA 2. T. Segura, *Barcarole*. Romance avec accompagnement de piano ou harpe, Philadelphia: George Willig, 1828. Washington, Library of Congress, Collection of 19th-Century songs and piano pieces, M1 A.13 S (Case), Licencia Public Domain.

107, page 2

L'a-mi-tié seule en sait char-mer le cours; cours;

L'ob-jet qu'on aime a-vec le tems s'ou-blie, Mais d'un a-

-mi l'on se sou-vient tou-jours, jours. D.C.

2.

Quelques instans je rêvai la constance,  
J'aimais alors croyant l'être à mon tour;  
Je fus trahi par l'ingrate Emerence,  
Avec l'espoir s'évanouit l'amour.

3.

Pres d'un ami la memoire fidelle,  
Aime à trouver un ancien souvenir;  
Mais un amant avec douleur rappelle,  
Ces temps passés qui n'ont plus d'avenir.

HANGAROT.

*Segura*

pero de eso no se dice nada en la partitura<sup>27</sup>. La pieza está dedicada a la Srta. F. Tacon. Musicalmente hablando, se trata de una breve canción con aire “allegreto”, en compás de  $\frac{3}{4}$ , a diferencia del habitual  $\frac{6}{8}$  que le es típico a las barcarolas. Consta de una introducción instrumental de cuatro compases, la cual precede a una primera sección de ocho, con repetición (el segmento va de la tónica a la dominante). Le sigue una segunda sección, también de ocho compases con repetición, segmento que va de la dominante a la tónica. Como la canción consta de tres estrofas (cada una de cuatro versos), al final de cada estrofa se repite toda la música, sirviendo la introducción instrumental de intermedio. La tonalidad principal de la pieza es Si bemol mayor, sin más modulaciones que las ya aludidas, propias de esta forma musical.

- El álbum titulado *President Jackson's Grand March* fue registrada por su editor y vendedor el 16 de enero de 1829 ante el estado de Pensilvania<sup>28</sup>. La pieza se anuncia con un expreso “aire de marcha”, un compás de  $\frac{4}{4}$  y un marcado ritmo apuntillado, lo que obviamente le da el retórico carácter de su género. Su proporción es algo mayor que la romanza anterior, aunque también está estructurada en una típica forma binaria (primera sección I-V; segunda V-I). En esta marcha, sin embargo, la segunda sección (con 24 compases) duplica la proporción de la primera. Desde el punto de vista de la textura, la segunda sección se diferencia bastante de la primera, pues mientras la parte inicial luce bastante pianística (melodía en la mano derecha y acompañamiento arpegiado en la mano izquierda), la segunda sección contrasta frases melódicas graves sin armonización, con otras agudas y armonizadas, como si la obra hubiese sido concebida para orquesta, siendo este impreso una suerte de reducción para piano. También se suceden frases melódicas acompañadas con terceras, quintas y sextas, lo que evoca la sonoridad de una pareja de cornos franceses. Todo eso nos impone recordar aquí que años más tarde, cuando Toribio Segura se residenció en Caracas, interpretó junto a la *Gran Marcha a José Antonio Páez* que entonces compuso, una versión sinfónica de la *Grand March* al Presidente Jackson<sup>29</sup>. No sabemos si lo mismo ocurrió en norteamérica.

<sup>27</sup> En un intento fallido de ubicar el autor de la letra, encontramos una reproducción del texto poético en una compilación holandesa de canciones extranjeras editadas por K. van Hult es *Verzameling van uitbeemsche gezelschaps liederen voor den beschaafden stand*, 1844, p. 128). Allí el texto recibe el título de “Le tourment d’amour”, *incipit* de la primera estrofa.

<sup>28</sup> Usamos acá una copia en pdf disponible en la Levy Sheet Music Collection, Johns Hopkins University.

<sup>29</sup> “Filarmonía: segundo concierto del Sr. Toribio Segura”, *Gaceta de Venezuela*, 29 de octubre de 1837, p. 4. Para mayores detalles sobre este concierto, ver Hugo Quintana, “Nuevas noticias sobre Toribio Segura: alumno sui generis de Fernando Sor y profesor de guitarra en Caracas”, *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, 2 (2016), pp. 483-522. [https://www.academia.edu/30566033/NUEVAS NOTICIAS SOBRE TORIBIO SEGURA ALUMNO SUI GENERIS DE FERNANDO SOR Y PROFESOR DE GUITARRA EN CARACAS 1837 1850](https://www.academia.edu/30566033/NUEVAS_NOTICIAS SOBRE TORIBIO SEGURA ALUMNO SUI GENERIS DE FERNANDO SOR Y PROFESOR DE GUITARRA EN CARACAS 1837 1850)





FIGURA 3. T. Segura, Beethoven's Grand Waltz with Variations composed for the Piano Forte, Philadelphia: George Willig, 1829, página titular. Washington, Library of Congress, Collection of 19th-Century songs and piano pieces, M1.A15 vol. 72, No. 15. Licencia Public Domain.

- El álbum titulado *Beethoven's Grand Waltz With Variations Composed for the Piano Forte*, fue registrado ante el estado de Pensilvania, por su impresor Georg Willig, el 23 de abril de 1829. El ejemplar que sirvió a la presente descripción posee sello húmedo de Filadelfia, pero nuestro ejemplar se encuentra en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de Norteamérica. Musicalmente hablando, diremos que encontramos muy apropiada la denominación que utilizó Toribio Segura para su ejercicio compositivo, pues



ciertamente no se trata de unas variaciones sobre un tema de Beethoven, sino de un vals de Beethoven que se alterna con secciones variadas de Toribio Segura. El asunto merece una explicación detallada: la pieza original que sirve de base a toda la nueva composición (un vals en mi mayor cuya versión original no pudo ser encontrada, pese a varias horas de búsqueda), es una obra contentiva de dos secciones independientes (dos pequeños vales, pudiera decirse), cada uno estructurado como una forma binaria redonda, para finalmente terminar con vuelta a la primera sección (esta última *sensa ripetizione*). Esquemáticamente hablando, esta sería su estructura: A:||BA:|| C:||DC:|| A|| BA||. La parte que Segura somete a variación es sólo la línea melódica de la sección central (C:||DC:||), dejando sin embargo intactas las armonías y la manera de acompañar de la mano izquierda, luego de lo cual, vuelve siempre a la versión original del vals primero (A|| BA||) sin repetición. La obra completa consta del vals original y tres variaciones, de suerte que todo quedaría como sigue: A:||BA:|| C:||DC:|| A|| BA|| C<sup>1</sup>::|D<sup>1</sup>C<sup>1</sup>::| A|| BA|| C<sup>2</sup>::|D<sup>2</sup>C<sup>2</sup>::| A|| BA|| C<sup>3</sup>::|D<sup>3</sup>C<sup>3</sup>::| A|| BA||. En suma, queda una obra de proporciones significativas, de suerte que casi triplica las dimensiones de las dos piezas de Segura que primeramente tipografió Georg Willig (cinco páginas de texto). En este caso el vendedor de la obra especificó su precio (50 cents), de donde podemos concluir que sólo algunos pocos centavos quedaron para el compositor por cada ejemplar vendido.

Volviendo sobre el resto de las actividades que realizó Toribio Segura en Filadelfia, diremos que para fines de 1829 y principios de 1830 la prensa lo menciona como uno de los músicos que brindará una temporada de conciertos de música de cámara, siendo los otros los señores Hupfeld, Shindlocker y Homman. De estos intérpretes no hemos podido encontrar más información que sus nombres, pero la prensa de la época los presenta como lo mejor del País y todos “maestros en sus respectivos instrumentos”<sup>30</sup>. La temporada supuso seis conciertos (uno por semana), mismos que comenzarían a mediados del mes de enero en la Sala de ensayos del *Musical Fund Society* (*The National Gazette*, 5 de diciembre de 1829, p. 2). Los formularios de suscripción se realizarían en las tiendas de música del Sr. Willig y el Sr. Klemm<sup>31</sup>, de donde es deducible que el tipógrafo y vendedor de la música compuesta por Toribio Segura, también se ocupaba de promocionar conciertos. Según se desprende de la lectura de estos mismos avisos, la suscripción total era de tres dólares para un solo individuo, y cinco por una dama y caballero. Los no suscriptores también eran admitidos, pagando un dólar cada noche.

<sup>30</sup> *The National Gazette*..., 14 de enero de 1830, p. 2.

<sup>31</sup> *The National Gazette*..., 16 de enero de 1830, p. 2.

## 1830: regreso a Nueva York

Teniendo en cuenta que Segura tuvo compromisos musicales en Filadelfia por lo menos hasta finales de febrero, y dado que su aparición en la vida musical neoyorkina no se hizo efectiva sino hasta principios de junio, debemos concluir que su traslado de una ciudad a otra se realizó durante la primavera de 1830. No obstante, los organizadores de conciertos, la prensa y los aficionados a la música en general, lo estuvieron esperando desde mediados de mayo del año anterior, momento cuando se organizó el Gran Festival Musical de Nueva York, evento para el cual se congregó a los mejores intérpretes vocales e instrumentales con que contaba Estados Unidos. A Segura se le incluyó en la programación que difundió la prensa local<sup>32</sup>, y después la misma prensa tuvo que explicar su ausencia ante el público<sup>33</sup>. No obstante este incidente, Nueva York, más que Filadelfia, será la ciudad que mejor prestará sus salas para la actividad concertista del músico, no sólo como violinista, sino también como director de orquesta.

El primer concierto de esta temporada lo realizó el día 10 de junio en el Salón Masónico (Masonic Hall) de la ciudad, y estuvo organizado por la New York Musical Fund Society, otra institución pro-músicos creada –como muchas otras en Estados Unidos– a la manera de la de Filadelfia, aunque ninguna con tanta longevidad como ella. El evento, como todos los muchos otros que se organizaron en Nueva York, fue un concierto que medió entre la música sinfónica y la música vocal e instrumental para solista y acompañamiento de piano.

El artículo que venimos citando es particularmente interesante pues, a diferencia de muchos otros, ofrece detalles sobre los miembros que conformaban la orquesta<sup>34</sup>. Ello es importante, pues nos describe un poco mejor el contexto musical en el cual se desenvolvió Segura. Para esta oportunidad la agrupación filarmónica dispuso de siete (7) violinistas (suponemos que entre primeros y segundos), dos violas (en el aviso se dice “tenors”), dos cellos, tres contrabajos, tres clarinetes, una flauta, dos cornos franceses, un fagot, un trombón, una trompeta y un tambor. El Sr. Hill dirigió la orquesta. En cuanto a los solistas, a Segura le tocó compartir espacio con cinco vocalistas (la Sra. Knight, las Srtas. E. Taylor y L. Gillingham, y el Sr. Rosich) y dos instrumentistas (un pianista no identificado y la Srta. Allen en el arpa). Lamentablemente no podemos dar detalles sobre ellos, pues se trata de nombres que no figuran en las fuentes referenciales disponibles.

---

<sup>32</sup> “New-York Grand Musical Festival”, *The Evening Post*, 12 mayo de 1829, p. 3.

<sup>33</sup> “The Musical Festival”, *The National Gazette and Literary Register*, 21 de mayo de 1829, p. 2.

Aunque este aviso es tomado de un periódico de Filadelfia, se advierte en la misma nota que su fuente original proviene del *New York Commercial Advertiser*.

<sup>34</sup> “New York Musical Fund”, *The Evening Post*, 1830, p. 3.

En cuanto al repertorio, poco dista –en lo sustantivo– del que ya describimos para el caso de Filadelfia: se trató de un concierto en dos secciones, cada una de las cuales se inició con una obertura de ópera: la del *Otello*, de Rossini, para la primera parte y la de *La dama Blanca*, de François-Adrien Boieldieu (1775-1834) para la segunda. El repertorio de los cantantes también medió entre arias del mencionado Rossini y cavatinas o canciones de compositores hoy menos recordados como Giovanni Pacini (1796-1867), Giuseppe Mercadante (1795-1870) y Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804). En cuanto a los intérpretes de instrumentos, la arpista tocó un solo de Robert Bochsa (1789-1856); la pianista unas variaciones de Ignaz Moscheles (1794-1870) y Segura unas variaciones sobre el Romance de la ópera *Joseph*, de Rodolphe Kreutzer (1766-1831). El repertorio es interesante, pues aunque en casi todos los casos hablamos de compositores hoy olvidados, se trata de música que gozaba de mucha actualidad para la época. El concierto terminó con una *Gran Marcha* de Segura que, a juzgar por lo descrito en otro artículo que comentaremos más adelante, se trató de una obra distinta a la dedicada al Presidente Jackson.

Para el 18 de junio se anunció otro concierto y este fue vinculado a la cantante y pianista Srta. Sterling<sup>35</sup>. El evento sin embargo involucrará a muchos otros músicos, agregándose de hecho la Sra. Sterling (“madre de la estrella de la tarde”), el Sr. Fehrman (un debutante alemán) y el Sr. Etienne (piano acompañante). Esta costumbre de identificar los conciertos con uno de los músicos en particular, cosa que se va a repetir en muchos otros casos, parece que aludía al hecho de que era ese intérprete el que organizaba el evento y se responsabilizaba por él, recibiendo –si no todo– por lo menos el mayor beneficio económico del evento<sup>36</sup>. A este segundo concierto, de hecho, se agregaron nuevos músicos como la Sra. Sterling (madre de la estrella de la tarde), el Sr. Fehrman (un debutante alemán) y el Sr. Etienne (piano acompañante). En cuanto a la estructura del concierto, este contó básicamente con el protocolo ya advertido para los anteriores eventos de su tipo, haciéndose desde luego algunos cambios en el repertorio: en esta oportunidad se agregó una obertura de Étienne Nicolas Méhul (1763-1817) y otra de Carl Maria von Weber (1786-1826); los vocalistas hicieron canciones de Peter Winter (1754-1825) y de otros compositores que hoy no figuran en las obras de referencia, como Hunten, Miles o Winter; la pianista Sterling tocó unas variaciones para piano de Henri Herz (1803-1888) y Segura repitió el Romance de Kreutzer.

Según reseñó la crítica, el concierto contó con buena asistencia del público, hasta el punto de que luego de las deducciones sobre el precio de los boletos, “se calcularon, por lo

---

<sup>35</sup> “Miss Sterling”, *The Evening Post*, 18 de junio de 1830, p. 3.

<sup>36</sup> Según hemos podido evidenciar en otros casos, esta práctica de los “conciertos a beneficios de...” parece haber sido bastante común no solo en América sino también en Europa.

menos, mil dólares en ganancia para la casa”<sup>37</sup>. Este es un dato interesante, pues, dado que el precio de las entradas tenía un costo de un dólar por persona, podemos determinar que al concierto asistieron mucho más de mil espectadores.

Una nota con el mismo título, pero aparecida ahora en *The Euterpeiad*, señaló el desempeño de Segura como “una de las actuaciones más meritorias” y afirmó además que a partir de ese concierto sería “contratado como director de la orquesta del Niblo’s Garden”<sup>38</sup>. La mención de este hecho merece por lo menos una breve caracterización de ese emblemático espacio de la vida musical del Nueva York del siglo XIX, a fin de que podamos darnos una mejor idea de lo que ello significó para nuestro músico.

El Niblo’s Garden tomó su nombre de su dueño, William Niblo (1790-1878), un irlandés que se hizo famoso justamente por haber construido en el mismo espacio un importante teatro. Pero eso fue en 1834, cuando Nueva York empezó a experimentar un importante auge de la construcción. En el año de 1830, cuando le tocó actuar a Toribio Segura, allí lo que había era un jardín delimitado por las calles Prince, Houston, Broadway y Crosby. En el centro del mismo había un salón al aire libre, utilizado en el día para servir café, helado, limonada y otros refrescos, y en las noches para entretenimientos musicales. Uno de los artículos ubicados para esta investigación, describe el espacio y su actividad en los siguientes términos <sup>39</sup>:

Además de la atractiva variedad y el efecto escénico que allí se produce, ocasionalmente se dan conciertos en los que se emplean los intérpretes más conspicuos de la ciudad, tanto de música vocal como instrumental. El Jardín del Sr. Niblos no es Vauxhall, pero ciertamente es muy bueno. El gran paseo central tiene una vista realmente magnífica. Consta de una serie de numerosas columnas y arcos ricamente iluminados... [traducción del autor].<sup>40</sup>

Por la época en que le tocó dirigir la orquesta a Toribio Segura, la prensa nos informa que se introdujo la costumbre de hacer un espectáculo de fuegos artificiales (de unos 45 minutos), justo en el intermedio que había entre la primera y segunda parte del concierto<sup>41</sup>, por lo que deducimos que al final, todos los habitantes de la ciudad terminaban involucrándose de alguna manera con un espectáculo que, en suma, tendría unas tres horas

---

<sup>37</sup> “Miss Sterling’s Concert”, *The Spectator*, New York, 25 de junio de 1830a, s.p.

<sup>38</sup> “Miss Sterling’s Concert”, *The Euterpeiad; an Album of Music, Poetry & Prose*, 1 de julio de 1830b, pp. 1, 6, 43.

<sup>39</sup> *The Albion, A Journal of News, Politics and Literature*, 26 de junio de 1830.

<sup>40</sup> In addition to the attractive variety and scenic effect there produced, concerts occasionally given in which the most conspicuous performers in the city, vocal and instrumental are employed [...]. Mr Niblos' Garden is not Vauxhall, but it is certainly a very fair apology for it. The grand walk in the centre is really a magnificent sight. It consists of a numerous series of columns and arches, richly and fancifully illuminated [...]

<sup>41</sup> “Niblo’s Garden”, *The Evening Post*, 24 de julio de 1830.

de duración. Los boletos de entrada al Niblos's Garden, además, tenían por precio \$0,50 (50% menos de lo que costaban los otros conciertos de la ciudad), lo que sin duda debió aumentar la concurrencia del público.

La contratación de Segura como director de la orquesta del Niblo's Garden supuso para él y sus colegas, una inmediata intensificación de la actividad musical, no sólo por la demanda de este recinto, sino porque ello no implicó un contrato de exclusividad, de modo que los conciertos en el Salón Masónico siguieron realizándose, y a ello se le sumó luego el Salón del City Hotel, también con apoyo de la New York Musical Fund Society.

Los conciertos en el Niblo's Garden comenzaron en el mismo mes de junio y con la suma de los otros espacios donde también se hacían conciertos, calculamos (con varias evidencias a favor) que se realizaron por lo menos dos eventos por mes. En el primer concierto de esta temporada, Segura actuó no sólo como violinista y director, sino interpretado compositor, dado que el concierto terminó con la interpretación de una Gran Marcha de su autoría<sup>42</sup>. Como comentamos cuando –en una ocasión anterior– el concierto también finalizó con una obra análoga de Segura, ésta debió ser una pieza distinta a la dedicada al presidente Jackson, pues en el concierto del 9 de agosto, cuando se interpretó una obra dedicada al Jefe de Estado, ello se especificó claramente<sup>43</sup>.

Una nota crítica, que por cierto no favorece mucho a la orquesta del Niblo, deja ver sin embargo, cómo se estimaba a Segura en su condición de intérprete del violín. Al respecto dice la nota: “la banda del Niblo, liderada por Segura, **sin duda el mejor intérprete de América**”<sup>44</sup>, es notablemente fuerte en los violines; pero los instrumentos de viento son defectuosos, especialmente las trompas”<sup>45</sup>. Esta nota crítica sobre la debilidad de la sección de vientos parece que tuvo sus efectos en la conformación de la banda, pues a partir de entonces los avisos de prensa que convocan al público a los conciertos, dejan la siguiente advertencia: “la orquesta está muy sonora y completa en todas sus secciones”<sup>46</sup>.

Tanto reconocimiento encontró Segura por parte de la prensa neoyorkina en esta época, que el asunto excepcionalmente tuvo eco en las páginas de dos periódicos españoles, los cuales dedicaron sendas notas sobre los éxitos de su compatriota. Al respecto escribieron<sup>47</sup>:

---

<sup>42</sup> “Willis Concert at Niblo's Garden”, *The Evening Post*, New York, 29 de junio de 1830, p. 2.

<sup>43</sup> “Niblo's Garden, Grand Concert”, *The Evening Post*, 9 de agosto de 1830, p. 2.

<sup>44</sup> Las negrillas son del autor.

<sup>45</sup> “Viva la música”, *The New - York Mirror: a Weekly Gazette of Literature and the Fine Arts*, 3 de julio de 1830.

<sup>46</sup> “Niblo's Garden”, *Id.*, 24 julio de 1830.

<sup>47</sup> *El Correo*, Madrid, 4 de octubre de 1830, p. 2; *Diario Balear*, Palma de Mallorca, 23 de octubre de 1830, p.s.n. Una búsqueda del nombre de Toribio Segura en toda la prensa española digitalizada no ha encontrado más que estos dos artículos, que en realidad es uno solo publicado dos veces.

Un periódico francés de Nueva-Orleans, y el inglés de Nueva-Yorck (sic), le colman de elogios, admirando el primero su *raro talento* con que parece *hace burla* de las dificultades músicas en el instrumento más arduo, y la gracia, facilidad y brillantez de su ejecución. El segundo da testimonio de su *irresistible poder* con que encantó al auditorio de Nueva-Yorck (sic) en uno de sus inspirados caprichos: le compara con *Baillou y Lafont*, y dice que posee como este, lo que se llama *poesía de la música*, celebrando además sus *graciosos boleros* en la guitarra, e invitándole a que introduzca en los conciertos este instrumento nacional [las cursivas vienen del original].

En octubre del mismo año de 1830, se introducen novedades en algunos de los conciertos dirigidos por Segura, cosa que creemos conveniente mencionar. En esa oportunidad, en un concierto a beneficio de la Sra. Knight, se rompe la ya descrita estructura habitual de estos eventos musicales, y entonces se anuncia la interpretación del célebre musical *Rob Roy*, con un elenco de cantantes. En el mismo anuncio se advirtió también un posterior concierto con la participación de los mismos vocalistas (Madame Feron, la Sra. Knight, y los Srs. Rosich, Holland, Knight, y Cuddy), evento que concluiría con una popular farsa<sup>48</sup> Parte de este evento se repuso dos días después en el Bowery Theatre, una vez finalizada el montaje de la ópera *El asedio de Belgrado* <sup>49</sup>.

En los otros conciertos del último trimestre del año, los cuales sí mantuvieron la estructura consuetudinaria, advertimos sin embargo elementos interesantes para la reconstrucción de la actividad musical de Segura, pues allí el músico presentó algunas nuevas obras de su autoría, además de hacer algunas interpretaciones como guitarrista. De esta manera, en el concierto de música vocal e instrumental realizado a beneficio “de dos de los más distinguidos músicos de la ciudad” (los Srs. Etienne y Segura), este último tocó, además de un *Dúo con variaciones concertantes para piano y violín* (de Lafont y Herr), un *Aire Militar variado para violín con acompañamiento de Orquesta* de su propia autoría, y unas *Piezas nacionales* para guitarra, también compuestas y ejecutadas por su propia mano<sup>50</sup> Un mes y medio después, en un concierto realizado a beneficio de la St. Mary’s Institution (un orfanato), Segura, además de interpretar una canción para voz y acompañamiento de violín, dirigió una *Marcha para orquesta* de su propia autoría. Lamentablemente aquí tampoco queda claro si se trató de una orquestación de las marchas compuestas e interpretadas con anterioridad, o una obra de nueva factura<sup>51</sup>. Finalmente sabemos que el 14 de abril del año de 1831, en un concierto dirigido a beneficio del trompetista Norton, se interpretó el romance francés *Idol de ma vie*, cantado y acompañado al piano por Madame Brichta. A juzgar por el título de este

<sup>48</sup> “A card. –Mrs. Knights Benfit”, *The Evening Post*, 12 de octubre de 1830, p. 2.

<sup>49</sup> “A card-Bowery Theatre-”, *The Evening Post*, 11 de octubre de 1830, p. 2.

<sup>50</sup> *The Albion, A Journal of News, Politics and Literature*, 6 de noviembre de 1830 y “Messrs. Etienne & Segura’s Grand Vocal and Instrumental Concert”, *The Evening Post*, New York, 9 de noviembre de 1830, p. 2.

<sup>51</sup> “Grand concert for the benefit of St. Mary’s Institution”, *The Evening Post*, 18 de diciembre de 1830, p. 2.

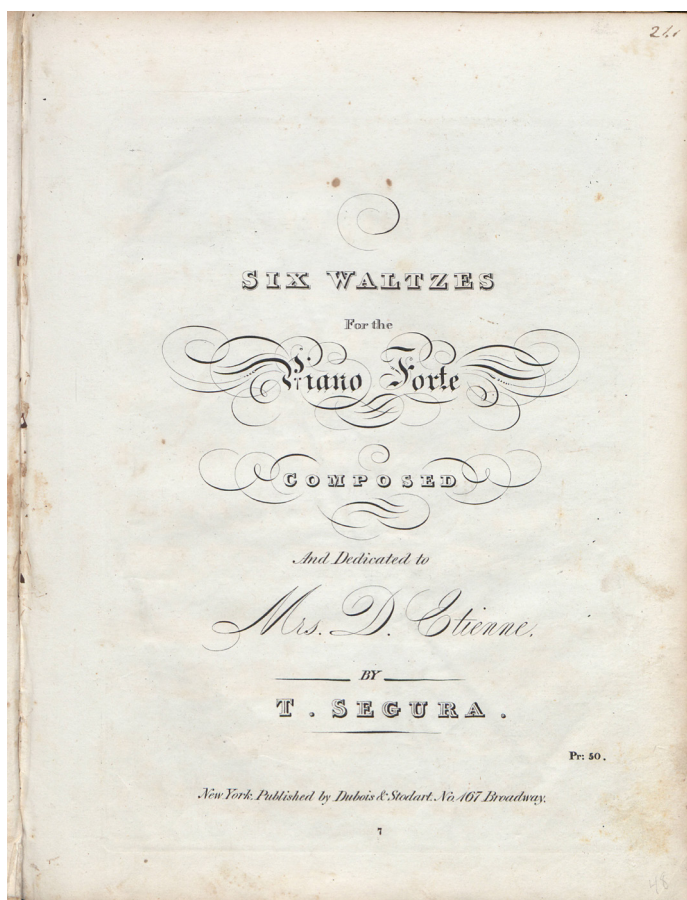


FIGURA 4. T. Segura, *Six Waltzes for the Pianoforte*, New York: Dubois & Stodart, c. 1830, página titular. Chapel Hill, University of North Carolina, Music Library, 19th-Century American Sheet Music, Old Series CVII, 048, <https://dc.lib.unc.edu/cdm/compoundobject/collection/sheetmusic/id/29637/rec/1> Licencia Public Domain.

último romance, se trató de una nueva composición, pues ninguna de las canciones publicadas en París, ni la *Barcarole* (también romance) publicada en Filadelfia, tenían ese título.

Finalmente, y para completar esta pequeña relación de las composiciones neoyorkinas de Toribio Segura, tenemos que mencionar la publicación del álbum titulado *Six Waltzes for the Piano Forte, Composed and dedicated to Mrs. D. Etienne by T. Segura*. El cuadernillo se publicó en Nueva York por la Dubois & Stodart (Broadway N° 167) y aunque no posee fecha de impresión ni registro, pensamos que debió realizarse en 1830 ó 31, pues los dos o tres meses de la primera estancia neoyorkina, parece ser muy poco tiempo para la composición e inmediata publicación de estos seis vales. Tal y como sucedió con *Gran valse de Beethoven con variaciones*, el álbum se vendió en \$ 0,50 cada ejemplar.



En cuanto a la casa editorial, diremos que, como la tipografía Willig de Filadelfia, la de Dubois & Stodart debió ser una exitosa empresa, pues son muchos los álbumes musicales que todavía pueden verse con sólo “googlear” este apellido. Entendemos además que Robert Stodart y William Dubois fueron exitosos fabricantes de pianos, fundadores, junto con John Jacob Astor, de la Francis Bacon Piano Company, empresa que se estableció en Nueva York en 1789.

En cuanto a su contenido, el aludido álbum presenta, en efecto, seis vales entre cortos o medianos<sup>52</sup>. La textura es la más acostumbrada en estos casos: melodía en la mano derecha y acompañamiento en la izquierda, el cual, puede presentarse de diversas maneras: con apenas tres pulsos de negra en el bajo (simples o en octavas); con tres acordes en bloques; con un bajo y dos tríadas; con alguna fórmula arpegiada, etc. Independientemente de la originalidad y encanto melódico que el gusto particular del oyente pueda encontrar en estas seis piezas, creemos que lo más interesante en ellas está es la forma musical que el autor planeó para la colección de piezas. En ese sentido llama especialmente la atención el hecho de que, partiendo de la estructura casi inquebrantable de 8 compases por sección, Segura consigue ensamblar seis vales, cuya forma no se repite en ninguno de ellos. Permítasenos describir el recurso detalladamente:

- Valse 1 (Sol mayor): es el más corto de todos. Consta de dos secciones de 8 compases cada una, con sus respectivas repeticiones, además de una llamada para una vuelta completa de toda la pieza. Posee una sola idea temática y ningún pasaje modulante.

-Valse 2 (Fa mayor): consta de tres secciones y *Da capo*, dispuestas de la siguiente manera: A:||B:|| C:|| A||B||. La primera sección (8 compases) va de la tónica a dominante; la segunda (8 c.) vuelve a la tónica; la tercera (37 c.), modula a Do mayor. Al final no se advierte (como tampoco ocurre en ninguno de los otros vales) si el *Da capo* es con o sin repetición. Sin embargo, es de suponer que por razones de costumbres no se hacía.

-Valse 3 (Do mayor): posee cuatro secciones y *Da capo*. Su estructura es como sigue: A:||BA:|| C:|| D:|| A||BA||. La sección primera (8 c) permanece en la tónica; la segunda (8+4 c.) va de la dominante a la tónica; la tercera está en Fa mayor y la cuarta (8 c) va, en simetría con la segunda sección, de la dominante de la nueva tonalidad (Fa mayor) a la tónica. Para finalizar vuelve a la cabeza.

-Valse 4 (Re mayor): posee una estructura que, en principio, se asemeja al valse 3; pero como intercala una vuelta a la primera sección en medio de la obra, adquiere una forma parecida al rondó. Su estructura es como sigue: A:||B:||A|| C:||D:||A||. Todas las secciones tienen ocho compases. La sección A está en tónica; la B va de la dominante a la tónica;

---

<sup>52</sup> Trabajamos aquí con una copia digital cuyo original que se encuentra en la Music Library, University of North Carolina, Chapel Hill.



la C está en Sol mayor y la D va de la dominante de esta nueva tonalidad a su respectiva tónica. Como en todos los casos, al final vamos a la cabeza.

-Valse 5 (Mi bemol mayor): su estructura es como sigue: A:||B:||C:||D:||A|| B|| y todas las secciones constan de 8 compases. Como elemento distintivo respecto a los otros vales, aquí las secciones centrales (C y D) están en tonalidad menor, quedando todo así: la sección A en tónica; la B comienza en dominante y termina en tónica; la C comienza en Do menor y termina en su dominante (sol mayor); la D comienza en la dominante de Fa menor (Sub dominante de Do menor) y termina en Do menor. Como de costumbre hay un *Da capo*.

-Valse 6 (Fa mayor): su estructura es exactamente la misma que la anterior y la longitud de las secciones (en cuanto a número de compases) también. Sólo difiere en que la estructura tonal es un poco más sencilla: la sección A está en tónica; B va de la sub dominante a la tónica; C va de tónica a la dominante y D de dominante a la tónica. Termina con el acostumbrado *Da capo*.

### 1831: ruptura con Niblo y final de temporada en Nueva York.

A juzgar por lo que dejan ver las fuentes hemerográficas disponibles, Segura no realizó conciertos sino hasta la llegada de la primavera de ese año de 1831. De hecho, y aunque en abril figura la interpretación del advertido *Romance* de Segura como parte del programa de conciertos, su participación como intérprete o Director, no se hará efectiva sino hasta el 27 de mayo. Para esa ocasión se anuncia el concierto de música vocal e instrumental organizado por el contrabajista H. H. Gear, y en el cual habría de estar Toribio Segura como director<sup>53</sup>. Para él, como director de orquesta, este debió ser un concierto importante, pues además de las acostumbradas oberturas de la primera y segunda parte del evento, se anunció un concierto para trompeta, otro para contrabajo y uno más para clarinete. Los solistas en este caso fueron los Sres. Norton, H.H. Gear y James Kendall, respectivamente. Se anunció además que la orquesta contaría “con lo mejor de la ciudad, asistido por los miembros del Fondo Musical de Nueva York, Euterpean, la Sociedades de Música Sagrada y artistas de Boston y Filadelfia”. A pesar de ello, la crítica siguió señalando carencias en el número de instrumentos de viento, así como en el tempo (demasiado rápido) que escogió el Director<sup>54</sup>.

Además de lo ya advertido en la convocatoria del concierto del 27 de mayo, también se afirmó allí que dicho evento constituiría la “última aparición en América” de Toribio

<sup>53</sup> “Grand Concert – H. H. Gear”, *The Evening Post*, 24 de mayo de 1831, p. 3.

<sup>54</sup> “H. H. Gear’s. Grand concert...”, *The Euterpeiad*, 1 de junio de 1831, p. 31.

Segura<sup>55</sup> Eso no fue cierto, pues, ya como director o ya como violinista, Segura siguió teniendo apariciones públicas en Nueva York hasta finales de ese año de 1831; no obstante es posible que en esos meses nuestro músico haya hecho alguna manifestación pública sobre su pronto regreso a La Habana.

Para el 9 de agosto se anuncia su participación en el concierto de música vocal e instrumental que convocaba y dirigiría el Sr. Norton, evento en el cual se anunció el estreno de una flauta y un piano-forte fabricados en Nueva York<sup>56</sup>. De la misma manera, para el 25 de agosto el mismo Segura tiene el honor de invitar al público a un concierto de música vocal e instrumental en el Niblo's Garden, en el cual se contaría con la participación de un importante elenco de cantantes, además de los servicios de toda la Orquesta de la Ópera Francesa (y de su director), a efectos de interpretar varias célebres oberturas<sup>57</sup>. Con este importante concierto pasó algo muy extraño, cuya descripción sólo pudimos encontrar en una reposición que tomó *The Baltimore Patriot*, de un texto aparecido previamente en el *New York Courier*. El hecho nos luce tan significativo en la vida neoyorquina de Toribio Segura que hemos decidido colocarlo aquí<sup>58</sup>:

**El concierto de Segura- Niblo's Garden-** Anunciamos ayer que el Sr. Segura daría un concierto en el Niblo's Garden la pasada noche, y pedimos al público que le diera su apoyo. A las 8 en punto de la pasada de la noche, entre 700 y 1000 personas atendieron y esperaron pacientemente hasta alrededor de la 9 cuando se rumoró que el Sr. Segura no asistiría. Gran excitación en consecuencia prevaleció. Algunos dijeron que el Sr. Segura estaba enfermo; otros que él había dado al Sr. Niblo temprana notificación de no poder asistir, etc... A partir del momento en que la no comparecencia del Sr. Segura excitaba la atención [del público], el Sr. Niblo se esforzó infatigablemente por encontrarlo, pero al no tener éxito (a las nueve y cuarto) se dirigió al público en un discurso breve pero pertinente, en el que afirmó que el Sr. Segura simuló una enfermedad –cosa que lamentó profundamente, pero que no era culpa suya– y que el dinero de la admisión se le devolvería a la entrada. Uno de los concurrentes, que había oído el rumor de que el Sr. Segura había comunicado oportunamente sus intenciones, preguntó si era cierto. Pero un sentimiento prevaleció en la audiencia, y esto fue exhibido por los vítores del Sr. Niblo, y la fuerte y severa condena de Segura. Su conducta fue declarada inexcusable, y le aconsejamos que, como espectadores de todo lo ocurrido, abandone la idea de recibir el apoyo de los ciudadanos de Nueva York. Ha jugado con los buenos sentimientos que su talento ha suscitado, pero no se merece, y no recibirá este apoyo en el futuro. Se debe a la Sra. Feron, a la Sra. Brichta y, de hecho, a todos los que se animaron a cantar, así como al Sr. Taylor y a todos los miembros de la Orquesta, decir que asistieron y se ofrecieron a continuar con el concierto sin ninguna remuneración. En resumen, Segura, y sólo él, es censurable por la decepción ocurrida; y confiamos en que ni el Garden, ni el sujeto que anuncia un Concierto para

<sup>55</sup> "Grand Concert – H. H. Gear", *The Evening Post*, 24 de mayo de 1831, p. 3.

<sup>56</sup> "Niblo's Garden. Mr. Norton", *The Evening Post*, 8 de agosto de 1831, p. 2

<sup>57</sup> "Signor Segura", *The Evening Post*, 24 de agosto de 1831, p. 2.

<sup>58</sup> "From *The New York Courier*", 2 de septiembre de 1831, s. p.

esta noche, sufrirá en consecuencia de su insensata e imperdonable conducta. No merece que el público le preste más atención [traducción del autor]<sup>59</sup>.

Sin pretender restar responsabilidad a Toribio Segura en un hecho cuyas evidencias no permiten acercarse más allá de lo que testimonia solo una de las partes (la que favorece a Niblo), lo cierto es que la condena pública a la que el articulista convocó, no tuvo tal efecto. El 24 de septiembre, a menos de un mes del incidente, apareció una nota crítica sobre un concierto en el que había participado Segura, y allí se dice, entre otras cosas, lo siguiente: “la interpretación fue, en general excelente, pero la ejecución de las variaciones de violín, por Segura, excedieron todo lo que antes hemos alguna vez escuchado. Durante la interpretación el Sr. Segura fue frecuentemente interrumpido por los más entusiastas aplausos”<sup>60</sup>. De esta nota es deducible que ni la totalidad de los críticos, ni la totalidad del público en general, se sumó a la condena advertida por el *New York Courier*.

También formó parte Segura de los conciertos que se realizaron en los meses de noviembre y diciembre (ya en la fila de la orquesta, ya como solista), a beneficio de las Sras Brichta y Morán, eventos que contaron con el apoyo del City Hotel y del Fondo Musical de Nueva York<sup>61</sup>. De ello podemos colegir también que la conseja del *Currier* tampoco se hizo efectiva ante las instituciones que promovían la actividad musical de la ciudad, ni ante

---

<sup>59</sup> SEGURA's CONCERT—Niblo's Garden. — We announced yesterday, that Mr. Segura. would give a concert at Niblos's Garden last night, and called upon the public to afford him their countenance — At 8 o'clock last evening, between 700 and 1000 persons attended, and waited patiently until about 9 o'clock when it was rumoured that -Mr. Segura would not attend. Great excitement in consequence prevailed. Some said that Mr. Segura was sick — others that he had given Mr. Niblo notice at an early hour that he would not attend, &c. &c. From them that the non-appearance of Mr. S. first excited attention, Mr. Niblo was indefatigable in his exertions to find him, but being unsuccessful, he at a quarter past nine o'clock addressed the audience in a short but pertinent speech, in which' be stated that Mr. Segura feigned sickness — that he regretted, deeply regretted the occurrence, but assured the public it was not his fault — and the money admission would be returned to them at the entrance. One who had heard the rumour that Mr. Segura had given timely notice of his intentions, inquired whether it was true. Mr. Niblo said it was not, and that up to half past six o'clock he had assurance the Concert would take place.'

But one feeling pervaded the audience, and this was exhibited by cheers of Mr. Niblo, and loud and severe condemnation of Segura. His conduct was declared inexcusable, and we advise him as spectators of all that passed to abandon the idea of ever receiving encouragement from the citizens of N.York. He has trifled with the good feelings which his talents has excited, but does not deserve, and will not receive this support in future [...]

In short, Segura and he only, is censurable for the disappointment which occurred; and we trust that neither the garden, not the individual who advertises a Concert for this evening, will suffer in consequence of his foolish and unpardonable conduct. He does not merit further notice by the public...

<sup>60</sup> “Comunication”, *The Evening Post*, 24 de septiembre de 1831, p. 2.

<sup>61</sup> “Concert”, *The Evening Post*, 2 de noviembre de 1831, p. 3 y “Concert – Miss Morán”, *The Evening Post*, 19 de diciembre de 1831, p. 3.

los colegas de Segura. En conclusión, e independientemente de quién tuviese la responsabilidad en el asunto (o si la responsabilidad era compartida), este fue un conflicto que quedó entre Toribio Segura y William Niblo, sin mayor trascendencia en las otras instituciones musicales de Nueva York.

De cualquier manera, para 1832 la historiografía musical cubana ubica a Segura ofreciendo “...conciertos todos los domingos....” en teatro local Diorama<sup>62</sup>. Ello hace suponer que, a lo sumo, salió de Nueva York después del invierno, y con ello la etapa norteamericana de su vida había llegado a su fin. En la Habana permanecería hasta 1837, año en el que, tras una gira por el Caribe, decidió radicarse en Caracas por trece años<sup>63</sup> para luego volver a Cuba en donde terminará sus días hacia la sexta década del siglo XIX.

### Síntesis conclusiva

Toribio Segura fue un músico trasatlántico, músico de las dos orillas. Nació en Valencia-España y continuó su formación en Madrid, ciudad en la cual da sus primeros conciertos. Hacia 1814 se traslada a París en donde aprende a escribir para la guitarra y allí da a conocer sus primeras obras para este cordófono, así como para voz y piano, y para su instrumento principal, el violín (todas obras de cámara). A partir de 1816 visitó varias ciudades italianas y, atraído por la fama de Paganini, se alojó en su casa romana con el fin estudiar su técnica, cosa que —a juicio de la crítica— consiguió. Luego de eso decide trasladarse a La Habana-Cuba, aunque tenía una invitación para visitar Rusia.

¿Qué razón pudo tener para dejar Europa y trasladarse al Caribe? Es cosa sobre la que todavía no podemos dar una respuesta definitiva. Para eso hay que seguir haciendo otros estudios que permitan estimar mejor el valor de la actividad musical del continente americano en el siglo XIX; pero es posible que la actual idea de que América era un destino peor al del “cualquier ciudad promedio de Europa”, no sea del todo correcta.

En La Habana —en una primera etapa— Toribio Segura alcanzó a vivir durante más de diez años de la interpretación de música de cámara, así como de la composición, la edición, la enseñanza y la promoción musical, obteniendo mayor reconocimiento público del que le brindó su país de origen, cosa no muy distinta a lo que le sucedió a Fernando Sor, por poner un ejemplo que le fue del todo cercano. Luego de eso, y en busca de alcanzar mayores logros, se traslada a Estados Unidos donde vivirá desde octubre de 1827 hasta fines de 1831 o principios de 1832. Allí, en las ciudades de Nueva York y Filadelfia, alternará con muchos otros músicos de Norteamérica, España, Italia, Alemania, etc., destacándose entre ellos la afamada cantante María Malibrán, quien compartió escena con Segura,

---

<sup>62</sup> Lapique, 1979, p. 17.

<sup>63</sup> Quintana, *passim*.

justo antes de que ella partiera a Europa para realizar una breve, pero exitosa carrera como intérprete de las óperas de Rossini. De los otros músicos con los cuales Segura compartió escena, lamentablemente no sabemos casi nada, justamente por la falta de estudios profundos sobre los intérpretes y concertistas que visitaron la América decimonónica.

El estudio hemerográfico aquí realizado también permitió constatar el vínculo que estableció Toribio Segura con históricos establecimientos e instituciones musicales de Norteamérica (algunas de ellas todavía vigentes), justo cuando tales corporaciones daban sus primeros pasos en la moderna sociedad burguesa de los Estados Unidos; entre ellas cabe mencionar: el Musical Fund Society of Philadelphia, el Niblo's Garden, el New York Musical Fund Society, el Salón Masónico y el Salón del City Hotel. Allí, ante un público que llegó a sobrepasar los mil concurrentes por función, actuó Segura, ya como violinista, ya como director. También, y debido a que era dado a componer, pudimos rastrear sus vínculos con empresas editoras de música, tales como la tipografía de Georg Willig de Filadelfia y la de Dubois & Stodart de Nueva York. Gracias a este hecho, por cierto, fue posible recuperar buena parte de su repertorio publicado en Norteamérica.

Pese a todo lo advertido, llama la atención el absoluto anonimato de Toribio Segura en la historiografía musical de Nueva York y Filadelfia, fenómeno que seguramente se produce por el sesgo nacionalista que subyace en la historiografía musical americana. Esperamos que este trabajo pueda neutralizar en alguna medida tales efectos.

## Anexo I

Obras de Segura citadas por F. J. Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens ...*, VIII, Paris: Firmin Didot, 1867, 2e. ed., p. 6.

*Air varié pour violon principal et quatuor*, op. 1, Paris: Schonenberger

*Air varié pour violon principal et quatuor*, op. 2, Paris: Ph. Petit

*Récit et air varié pour violon principal et quatuor ou piano*, op. 7, Paris: Ph. Petit

*Thèmes variés pour violon et piano*, op. 6, 10, 11, Paris: Ph. Petit.

*Mélange d'airs russes et polonais pour violon et piano*, op. 12, Paris, Ph. Petit

*Six divertissements pour guitare*, op. 3, Paris: Maissonnier

*Fantaisie pour guitare*, op. 8, Paris: Maissonnier

*Huit petites pièces faciles*, op. 9, Paris: Maissonnier

*Recueil des petites pièces pour guitare*, op. 13, Paris: Maissonnier

## Anexo II

Obras de Segura localizadas por el autor en la Bibliothèque nationale de France, París.

- *À Caroline: romance, paroles de Ch. Marquerie. Musique et accompagnement de piano* ... Paris: Chez Pleyel Boulevard Montmartre
- *A l'Amitié. Romance, paroles de Mr Nelson Delord, mise en musique avec accompt. de piano et dédié a son Frère par ...*, Paris: A la Nouveauté. Au Magasin de Musique et d'instruments de Ph. Petit successr. de P. Gaveau.
- *Air Varié pour violon principal avec accompagnement d'un second violon, alto e basse ou piano seul, au default du quatuor. Dedié a Sa Mere, par...*, Paris: Chez M. Benoist.
- *Air varié pour violon principal avec accompagnement d'un second violon, alto et basse. Dedié a Mademoiselle Chevalier de Calvo par...*, Paris: Chez l'auteur, rue Caumartin, no. 20 et Chez Pleyel, Md. de Musique, Boulevard Montmartre au coin de la rue grange Batélière.
- *Jeanne d'Arc au bûcher. Chant national dédié au Français, paroles de Mr Nelson Delord, musique et accompagnement de piano par ...* Paris: Chez Pleyel, Boulevard Montmartre.
- *Je ne vous dirai pas J'aime. Air d'Haydn varié pour le violon avec accompagnement de piano obligé, dédié a M. Don Francisco Montero, Amateur, par son reconnaissant ami ...* A Paris: Chez Pleyel.
- *Récitatif et thème varié pour violon principal avec accompagnement d'un second violon, alto et basse, dédié a Monsieur Le Colonel Don Jose Ricardo O'Farril fils par...*, Paris: Chez Pleyel Boulevard Montmartre.
- *Romance. Dedié a Madame A\*\*\* Paroles de J. J. Rousseau, mises en musique, avec accompagnement de piano par ...* Paris: Chez Pleyel, Boulevard Montmartre.
- *Six Diversissements, avec quatre Walses et deux Rondeaux, pour la guitare, dédiés a Mr. M. Borgnis Amateur, par son ami ... op. 3*, Paris: Chez l'auteur, Rue Royale no. 12.