

# El Sexteto Habanero

## Una aproximación a los orígenes profesionales del son

Joaquín Ordoqui García

A PARTIR DE LA INVENCIÓN DE LAS GRABACIONES DIGITALES se han producido varias revoluciones en el mundo de la música. Una de las más importantes ha sido la recuperación de antiguas grabaciones que permanecían como un tesoro oculto en casas de coleccionistas y en las disqueras y que, poco a poco, primero, y más rápidamente, después, están siendo recuperadas y convertidas en productos de consumo masivo por medio de discos compactos (CD). Ello permite que por primera vez muchos aficionados a la música puedan conocer grabaciones que fueron legendarias y de las que sólo habían escuchado hablar. Algunos de los cantantes y agrupaciones que surgieron a principios del siglo xx continuaron su labor profesional en décadas sucesivas y grabaron sus éxitos de antaño, lo cual produjo una comprensible confusión: suponer que esas grabaciones representaban los sonidos originales; pensar, por ejemplo, que las realizadas durante los años 50 por María Teresa Vera en dúo con Lorenzo Hierrezuelo eran representativas de las que había hecho con Rafael Zequeira en las décadas de los 10 y los 20.

En el caso del son —como en el de la trova—, la recuperación de grabaciones de principios de siglos tiene una especial importancia, porque hay una sincronía entre el momento cuando el género se hace nacional y el comienzo de sus grabaciones. A diferencia de lo que ocurre con la rumba o el punto guajiro (anteriores al son) hoy podemos presenciar, nuevamente, el surgimiento de una etapa de la mayor trascendencia en la cultura musical cubana.

De las muchas remasterizaciones que se han hecho y se hacen, uno de los trabajos más loables ha sido el emprendido por Jordi Pujol con el Sexteto Habanero, editado por el sello Tumbao Classics, en el que se recupera todo lo grabado por esta agrupación entre 1925 y 1931, es decir,

la gran época del sexteto. El presente trabajo no hubiera sido posible si no hubiera mediado esta recuperación, que me ha permitido seguir, paso a paso, la trayectoria del grupo.

Es cierto que éste análisis sólo puede tener en cuenta lo grabado y es posible (aunque no probable, dada la fama que tuvo el sexteto) que muchas obras del repertorio del Habanero jamás fueran registradas, pero sería absurdo suponer que no se grabaron las más representativas, con alguna posible excepción, por lo que pienso que en esos registros podemos encontrar lo que fue el sexteto.

De las muchas clasificaciones que se pueden hacer para el estudio de la música cubana, una que no carece de importancia es la que la divide en profesional y aficionada, según la dedicación de sus intérpretes. Por ejemplo, mientras que la trayectoria que va de la contradanza al danzón estuvo casi siempre en manos de músicos con formación académica y que vivían de ese quehacer, el punto guajiro, el son, la trova y la rumba pertenecieron durante decenios (durante siglos, en el caso del punto guajiro) al terreno de la música de aficionados que se dedicaban a otros menesteres para ganarse la vida y que se aplicaban a su arte por puro solaz. De hecho, el punto guajiro y la rumba conservan en gran medida esa característica y la proporción de profesionales que a ellas se dedican es menor que la de personas que invierten sus ratos libres en estas formas tan cubanas de gozar.

Acerca de los orígenes del son y de cuándo y cómo llega a La Habana hay más de una teoría, ninguna de las cuales parece demasiado definitiva. Dos hechos son, eso sí, innegables: su génesis oriental y que su apoteosis como género se produce en La Habana durante la década que comienza en 1920, cuando (y donde) el género se profesionaliza y se introduce definitivamente en el corpus de la cultura cubana, hasta constituir su síntesis nacional por excelencia, en la medida que fue el género que pudo incluir formas con orígenes más o menos europeos, más o menos africanos, rurales y urbanos, orientales y occidentales (en el sentido cubano de ambos términos<sup>1</sup>) y, simultáneamente, adueñarse del gusto de la población.

La primera agrupación que supo trascender ese nuevo son profesional y ciudadano fue el Sexteto Habanero, entre otras cosas porque fue la primera capaz de mantenerse unida durante varios años, ya que los grupos pioneros fueron también efímeros. Aunque durante los últimos años de su período glorioso el Habanero devino en septeto, es durante su época como sexteto cuando alcanza su mejor momento. Otra agrupación, el Septeto Nacional de Ignacio Piñero, sería la encargada de representar con más plenitud el nuevo formato.

Lo que a partir de 1920 fue conocido como el Sexteto Habanero tuvo su paradójico origen en una agrupación denominada Cuarteto Oriental que comenzó sus andanzas en 1916. Al menos es la versión que ofrece Jesús Blanco,

---

<sup>1</sup> Para los lectores no cubanos, Cuba suele dividirse culturalmente en dos polos, Oriente y Occidente, división importante tanto desde el punto de vista económico, histórico, poblacional y racial.

en su libro *80 años del son y soneros en el Caribe*, según la cual dicho cuarteto estaba formado por Guillermo Castillo (botija), Gerardo Martínez (voz prima y claves), Felipe Neri Cabrera (maracas y voz) y Ricardo Martínez (tres y dirección). De ellos, sólo el último no pertenecería al Sexteto Habanero. Según Miguel Avalos (tomado del primer volumen de *Discografía de la música cubana*, de Cristóbal Díaz Ayala), el grupo original se llamó Trío Oriental (subsiste la paradoja) y sus integrantes serían Guillermo Castillo (guitarra), Carlos Godínez (tres) y Ricardo Martínez (claves), a lo que habría que añadir como intérprete ocasional a Alfredo Boloña (bongó). Como en la anterior hipótesis, el único que no pasaría al Habanero sería Ricardo Martínez, si exceptuamos a Boloña, que no aparece como fijo del grupo. En la *Discografía de la música cubana* mencionada aparecen registradas cuatro obras grabadas por una agrupación que aparece en los discos como Cuarteto Oriental vocal cubano y que fue registrada en New York, en 1917. Díaz Ayala supone la participación de Gerardo Martínez, Carlos Godínez, Felipe Neri, Ricardo Martínez y Guillermo Castillo. También recoge seis registros de 1918 donde ya aparece el Sexteto Habanero y otras dos del 16 de abril de 1925, todavía acústicas, anteriores a las recopiladas por Pujol. Senén Suárez, en el arbitrario —pero con interesante información— folleto *Las raíces del son* que acompaña la edición de Tumbao, asume como válido el Cuarteto Oriental propuesto por Blanco, el cual pasa a sexteto con los cambios siguientes: Guillermo Castillo deja la botija y asume la guitarra, se incorpora Antonio Bacallao en la botija y Oscar Sotolongo entra como bongosero, con lo que queda configurado el primer Sexteto Habanero, sólo que persistía en llamarse Oriental. Siempre según Suárez, en 1919, Ricardo Martínez abandona el grupo y lo sustituye el tresero Carlos Godínez, con lo que todos sus componentes eran de la capital —Ricardo Martínez era de Santiago de Cuba—, por lo que se decide, por fin, el cambio de nombre en 1920, año de nacimiento de la ¿nueva? agrupación. Curiosamente, Senén Suárez, tan meticuloso para algunas cosas, olvida mencionar una incorporación fundamental: la del bongosero Agustín Gutiérrez que, como veremos, fue uno de los pilares del sonido del sexteto. Blanco, por su parte, afirma que el sexteto ya era habanero bajo la dirección de Ricardo Martínez. En todo caso, las grabaciones de 1918 demuestran que ya en ese año el Sexteto Habanero había asumido su nuevo y capitalino nombre.

Pero no tiene demasiado sentido mostrar todas las versiones contradictorias que hay acerca de los orígenes del Habanero. Sea cual fuere la fecha exacta de la fundación de este grupo, hay evidencias de que en 1923 ya era muy famoso, pues en ese año fue invitado a tocar en un importante salón de la burguesía capitalina, ocasión para la cual se vistieron de una uniformada etiqueta, en lo que parece ser la primera presentación de soneros en ese entorno y la primera vez que un grupo de ese tipo se uniformaba. Al parecer fue un año muy significativo para el Sexteto Habanero, pues también incorporaron el contrabajo, acontecimiento en el que, según todos los indicios, también fueron pioneros. A partir del 29 de octubre de 1925, fecha de cuando

datan sus primeras grabaciones eléctricas<sup>2</sup>, el sexteto está conformado por lo que sería su núcleo más permanente: Gerardo Martínez (voz y contrabajo), Felipe Neri Cabrera (voz y maracas), Carlos Godínez (tres) y Guillermo Castillo (guitarra). A ellos habría que añadir a Agustín Gutiérrez, el mejor y más permanente bongosero del grupo, y a Abelardo Barroso, que durante muchos años fue su cantante y tocador de claves. Con algunos pequeños cambios, ésta sería la plantilla estelar del Sexteto Habanero. Agustín Gutiérrez participa en todas las grabaciones realizadas por el sexteto entre 1925 y 1931, con excepción de las hechas el 14 de febrero de 1930, en que fue sustituido por Andrés Sotolongo. La presencia de Abelardo Barroso es menos estable. Perteneció a la plantilla hasta 1927 y a partir de entonces es sustituido por José «Cheo» Jiménez, aunque participa en varias grabaciones del sexteto en años posteriores. La razón es que en ese año pasa al Sexteto Nacional que había formado Ignacio Piñero.

Como se habrán dado cuenta, en el breve recuento anterior hay dos hechos significativos: Guillermo Castillo pasa de tocar la botija a interpretar la guitarra, mientras que Gerardo Martínez cambia las claves por el contrabajo. Ambos cambios tan radicales sugieren que estamos ante músicos que provienen de una tradición percusiva y que, poco a poco, comienzan a incurir en instrumentos más complejos y más ricos, tanto desde el punto de vista armónico como melódico. Ha desaparecido la botija y hecho su irrupción, por primera vez en el son, el contrabajo, que contribuirá notablemente en el desarrollo del género, al ampliar las posibilidades armónicas de la limitada botija y, sobre todo, al ser un instrumento que permite mucha mayor velocidad, lo que reforzó la sección rítmica de los sextetos, facilitando el desarrollo de un entramado sicopático más pleno, en el que las claves rompían el tempo, las maracas marcaban un *obstinato* y el bongó introducía florituras rumberas que por momentos recuerdan al quinto. Y es que una de las características que define a este sexteto, por lo menos a partir de 1925, es el uso de la percusión, con fuerte sabor capitalino. Es precisamente Agustín Gutiérrez quien desarrolló más esa técnica de *glisando* que tanto impresionó a Carpentier y que consistía en frotar con un dedo el parche de uno de las cajas del bongó para producir un sonido que recuerda al fragallado del ekué del juramento abakuá. Muchos bongoseros utilizaron esa técnica que debe tener, también, su origen en la rumba y donde único pervive<sup>3</sup>. Ninguno supo hacerlo de forma tan integrada a la estructura rítmica de cada pieza y a su propia interpretación como Gutiérrez. Creo que puede afirmarse que esta agrupación es

---

<sup>2</sup> Las grabaciones acústicas a las que nos hemos referido recogían el sonido directamente, sin intermediación de un micrófono amplificador y la imprimían en el disco. Las eléctricas amplificaban el sonido.

<sup>3</sup> En la rumba no se utiliza el bongó (o los bongoes), sino tres tumbadoras (o congas) con diferente sonido, denominadas tumba, quinto y salidor. En la tumba, con voz más grave y encargada del acompañamiento es donde se frota.

la principal protagonista de un hecho decisivo en la historia del son: la incorporación del complejo de la rumba, no sólo por la importancia que en ella tenía el ritmo, sino también por el uso que hacían de los coros que recuerdan de forma muy clara a las agrupaciones de clave habaneras.

Si comparamos el sonido del Habanero con el del Sexteto Occidente, que data aproximadamente de la misma época, encontramos diferencias notorias. La más obvia es el uso de la guitarra. María Teresa Vera, directora y guitarrista del Occidente, aunque no desdeñaba la rumba, se había hecho en la tradición trovadoresca, mucho más melódica que la sonera. Además, se había dedicado a su instrumento, para lo cual acudió al asesoramiento de Manuel Corona, lo que repercutió en una ejecución cada vez más refinada de la guitarra, que incluía florituras punteadas. Guillermo Castillo, que era cantante y había sido botijero, se limitaba, sobre todo en la primera época, a un rasgueo armónico.

La forma como se empleaban las voces era también distinta. Mientras que en el Occidente destacaban los juegos vocales entre Miguelito García y María Teresa, en el Habanero predominaba el uso del coro. En este caso, la diferencia parece más producto de una intención que de las potencialidades de los intérpretes, pues el cantante del Habanero, Abelardo Barroso, fue uno de los más grandes que ha dado el género. Tal vez ello explique que Barroso pasara en 1927 a trabajar con el Nacional, en cierta forma heredero del Occidente, y donde el poderoso cantante se luciría mucho más.

Otra diferencia, en este caso favorable al Habanero, era el uso del bongó. Mientras que Manuel Reinoso (del Occidente) y el Chino Incharte (del Nacional) hacían constantes florituras con sus instrumentos, Agustín Gutiérrez hacía más hincapié en la disciplina rítmica, lo que hacía que este sexteto demostrara mucha mayor eficiencia en este aspecto. De hecho, las «fugas» de Reinoso e Incharte podían irse de ritmo en su afán de protagonismo, lo que nunca ocurría con Gutiérrez, cuyas improvisaciones eran más coherentes con el ritmo y más discretas. Para percibir estas diferencias puede compararse las siguientes obras: *Meneío suave*, grabación del Habanero de 1927, en la que Gutiérrez realiza más de un floreo, pero siempre contenidos y regresando al juego rítmico con el contrabajo y las claves. En *Esas no son cubanas*, grabada por el Nacional entre 1927 y 1928, el bongó de Incharte hace largas florituras que llegan a incomodar por lo reiterado.

La importancia de Agustín Gutiérrez queda en evidencia cuando fue sustituido eventualmente por Andrés Sotolongo, en unas grabaciones realizadas el 14 de febrero de 1930, donde se percibe una diferencia notoria. Para terminar con este gran bongosero, es curioso notar que aunque todos los de la época utilizaron eventualmente la técnica de *glisando* a la que se hizo referencia, fue Gutiérrez el único que la incorporó de forma permanente en el sonido de un sexteto y en su estructura rítmica, en una estrecha colaboración con el contrabajo.

A partir de 1928, el Sexteto Habanero comienza a soltarse más desde el punto de vista melódico y a suavizar su sonido, lo cual no fue precisamente una mejora, pues en ese terreno no podían competir con el Nacional, cuyo

guitarrista, el trovador Alberto Villalón, era incomparablemente superior a Guillermo Castillo y en esas agrupaciones la importancia melódica de la guitarra era enorme, pues se trataba, junto con el tres, de uno de los dos únicos instrumentos en asumirla.

Quiero insistir en un aspecto que solemos olvidar. Hoy, cuando nos referimos a esas agrupaciones, lo hacemos con la reverencia que provocan los clásicos pero, en la década de 1920-1929, esos clásicos eran jóvenes, en la mayoría de los casos sin formación musical, que estaban construyendo en La Habana un cosmos sonoro con la materia prima heredada de Oriente. Lo hacían con los elementos que conocían: la rumba, la guaracha, la canción y la obra de los compositores del teatro musical. Si observamos los constantes intercambios de cantantes e instrumentistas que se producían entre las principales agrupaciones soneras (a las ya mencionadas habría que añadir el Sexteto Boloña, del bongosero Alfredo Boloña), podemos deducir que el número de intérpretes de primera línea era reducido.

Ya a finales de la década, se incorpora al quehacer sonero otra agrupación con un formato distinto y otra manera de entender el género: el santiaguero Trío Matamoros que, a diferencia de los sextetos capitalinos, limitaba sus percusiones a las maracas, alternadas a veces con las claves, y se basaba en el empleo de dos guitarras, con un resultado más melodioso y que deja también su impronta en sus competidores.

Otro fenómeno de gran importancia protagonizado por el Sexteto Habanero fue la paulatina incorporación de una trompeta. La forma como suele contarse la historia de sextetos y septetos da la impresión de que un día a alguien se le ocurrió transformar a los primeros en los segundos, lo cual es falso, como lo es también la idea de que el piano y la tumbadora hicieron una súbita aparición en el son y surgió el conjunto. En ambos casos, se trató de un proceso de experimentación más o menos lento. Lo ocurrido con la trompeta en el Habanero es sintomático de esas búsquedas que terminaban cuajando en verdaderas revoluciones musicales. La primera grabación en que utilizan este instrumento se realizó el 21 de marzo de 1927, en *La chambelona*, de Rolando Leiva. El trompetista fue Enrique Hernández. Ese mismo día, el sexteto grabó *Aquella boca* (Eusebio Delfín) y *Diana «Habanero»* (Gerardo Martínez) con total prescindencia del nuevo instrumento, a pesar de que la última pieza mencionada tiene un título que evoca los metales.

El 20 de octubre del mismo año graban trece obras, en seis de ellas vuelve a escucharse la trompeta de Hernández, mientras que en las otras siete se comportan como sexteto. Al día siguiente realizaron diez grabaciones, en ninguna de ellas hay trompeta. El 4 de febrero de 1928, cinco grabaciones, tres de ellas con la trompeta de Félix Chapottín. El 8 del mismo mes y año, otras cinco, dos de las cuales llevan la trompeta de Chapottín... Sólo a partir de las grabaciones de 1930, el instrumento en cuestión se hace permanente y podemos hablar de un septeto, aunque hay que aclarar que en 1929 no grabaron, así que no se puede saber si ya en ese año la trompeta forma parte de la plantilla del grupo en sus presentaciones en vivo.

¿A qué se debieron estas indecisiones en la incorporación definitiva del nuevo instrumento? Hay que recordar que añadir una trompeta a una formación estructurada alrededor de la sección rítmica y las voces va mucho más allá de la inclusión de un nuevo instrumento. En una época cuando la ampliación electrónica no se utilizaba, se trataba de añadir un instrumento netamente melódico, cuya potencia superaba con creces a las de la guitarra, el tres y los cantantes. Por otra parte, los músicos que componían el sexteto no eran arreglistas, y la mayoría de ellos ni siquiera leía música. Por tanto, la incorporación definitiva de este metal tiene que haber constituido un verdadero reto. Es muy probable que la primera vez, cuando se grabó *La chambelona*, se utilizara simplemente para dar color de conga. Esa inclusión momentánea seguramente provocó reflexiones. ¿Por qué no continuar por esa vía? Pero había que hacerlo de forma orgánica y, esto es muy importante, que fuera bien recibida por los consumidores de música, es decir, por los bailarines. Es casi seguro que en los mismos años otros sextetos hicieron experimentos similares, muchos de los cuales jamás fueron registrados, ya que es evidente que los protagonistas del son estaban pendientes los unos de los otros, si tomamos en cuenta la rapidez con que incorporaban a su repertorio canciones de éxito de la competencia. Por ejemplo, en 1928, el Sexteto Habanero graba *Olvido*, de Miguel Matamoros y entre 1927 y 1928, hace lo mismo con tres canciones de Ignacio Piñeiro. No es casual que en la trompeta sonera se utilizara casi invariablemente la sordina, que produce una voz más rajada y estridente, acorde con las sonoridades del tres, a diferencia de su empleo en la conga y el antiguo danzón en los que, al prescindir de ese aditamento, suena de forma más cantarina. También es interesante la convergencia con el uso de la sordina en el jazz, género donde se inventó y donde más se ha utilizado.

Además, la transformación definitiva de los sextetos en septetos se produce en dos o tres años, lo que da una idea de la vertiginosidad en que vivía el mundillo musical de esa década. Por último, la estructuración sonora definitiva de los septetos coincide en todos los que dieron ese paso. Es decir, la utilización de la trompeta era similar en todos y las diferencias dependían de las habilidades de los ejecutantes, así como de los matices interpretativos de cada cual, no de una concepción sonora distinta. Ello demuestra que se trató de varios experimentos en el que participaron diferentes agrupaciones que conocían perfectamente los hallazgos de la competencia y que trabajaban sobre ellos. Demuestra también el proceso de profesionalización y dominio musical que fueron adquiriendo en la brega cotidiana aquellos músicos populares que, por suerte para el desarrollo de la música cubana, no se contentaron con repetir determinados cánones, sino que supieron mantener una evolución que no es común en la música popular. En ese sentido se puede afirmar que la tímida inclusión de una primera trompeta en *La chambelona* fue uno de los grandes hitos que evitó que el son se convirtiera en folclor como ocurrió, por ejemplo, en el flamenco, que hasta los años 60 o 70 del siglo xx se mantuvo cerrado en su propia tradición.

El comportamiento del desarrollo del repertorio del Habanero es otra de las formas de comprobar el desarrollo de sus integrantes y del son en general. Durante los primeros años, encontramos varias obras de autores desconocidos, como *No me desprecies mujer*, *Yo no tumbo caña*, *Un meneío suave* y *Divina Silvia*, ésta última grabada el 21 de octubre de 1927. A partir de esa fecha, todas las grabaciones son de autores conocidos. Es decir, el son ha ido creando su propio repertorio que, además, incorpora los quehaceres de otras formas musicales afines, como la trova, y otras no tanto: las composiciones de autores profesionales, como Ernesto Lecuona o Eliseo Grenet. Cuatro de los miembros del Sexteto Habanero fueron también compositores, no tan prolíficos como Piñeiro o Matamoros y, por supuesto, inferiores a ellos, tanto desde el punto de vista de la música como desde el de la letras. Pero aún así fueron asumiendo la creación paulatina de un repertorio propio como una necesidad profesional, aunque no dejaron ningún estándar trascendente. Cristóbal Díaz Ayala opina que muchas de esas obras, si no todas, pertenecían a una tradición anónima que tal vez datara de finales del siglo XIX. Es posible. De hecho, muchas obras anónimas han sido utilizadas por músicos profesionales, quienes las han registrado como propias. El ejemplo más famoso de esta forma de usurpación a lo desconocido es *La Guantanamera*. Miguel Matamoros, en la famosa entrevista concedida a Muguercia, confiesa que *Camarones y mamoncillos* era una tonada popular, mientras que Danilo Orozco ha encontrado que Benny Moré utiliza *Castellanos*, una pieza anónima, en la elaboración de una de sus canciones más conocidas. En el caso de las letras, estas apropiaciones no sólo alcanzan a obras de autores desconocidos, sino que casi sistemáticamente se han obviado a los creadores de los versos. Hay grandes sospechas de que la obra más lírica de Matamoros pertenece a un poeta santiaguero. Sin embargo, como se trata de un terreno donde nadie pisa suelo firme y en el que es imposible hacer afirmaciones certeras, no queda otro remedio que asumir ciertas autorías, mientras no se demuestre lo contrario.

En 1925, ninguna de las piezas grabadas por el sexteto pertenece a músicos del Habanero; en 1926, de doce obras registradas, dos son de Gerardo Martínez, dos de Guillermo Castillo (una de ellas compartida con Manuel Corona) y una quinta aparece firmada como «Sexteto Habanero». Es decir, un poco más del 40 por ciento es producción propia.

En 1927 graban 33 piezas, de las cuales 22 provienen de los «Habaneros». Además de los autores mencionados, se incorpora Felipe Neri como compositor. Es decir, alrededor del 66 por ciento, proporción que se mantiene similar en 1928, en 1929 no graban y en 1930 y 1931 aumentan a un promedio cercano al 80 por ciento de composiciones propias. Como ya se ha indicado, el resto de las piezas de todo el período corresponde a soneros, trovadores o autores del teatro musical.

Sin embargo, ya a finales de la década se están produciendo dos fenómenos musicales que eclipsarían definitivamente a este sexteto fundacional. Me refiero, claro está, al Trío Matamoros y al Septeto Nacional, que aportarían los dos primeros grandes compositores del son (Miguel Matamoros e

Ignacio Piñeiro, respectivamente), gracias a lo cual se instalarían a partir de 1927 como los más representativos de un período que se extendería hasta finales de la década de los 30, a pesar de que el Nacional desaparece, por largo tiempo, en 1935. Durante la década de 1940, el ya Septeto Habanero realizó muchas grabaciones pero, como todo lo grabado por los pioneros del son a partir de finales de los 30, su importancia es más nostálgica que histórica. Eso sí, dado que en esos años las técnicas de grabación eran mucho más sofisticadas, nos permiten percibir mejor su sonido, con la salvedad de que ese sonido, como ya se ha dicho, no es, necesariamente, representativo del que tuvieron cuando comenzaron.

Tanto Matamoros como Piñeiro lograron lo que no pudieron hacer los compositores del Nacional: dotar al son, a la música cubana y a la universal de estándares tales como *Échale salsa*, *Mamá son de la loma*, *Suavecito*, *Lágrimas negras* y tantos otros temas que, ejecutados con la mejor calidad interpretativa de la época, colocaron a sus agrupaciones en la cima del género.

Además, si el Habanero fue el sexteto por antonomasia, correspondería al Nacional encarnar al gran septeto de todos los tiempos, tanto por el enorme talento de Piñeiro, como por las ejecuciones de su trompetista Lázaro Herrera. Pero esa es harina de otro costal.

