



Surgimiento y desarrollo de la zarzuela cubana. Estructura morfológica y análisis

Dentro de la historia del teatro musical cubano, lo zarzuelístico no sólo alude a la zarzuela, sino que comprende una serie de elementos morfológicos, recursos compositivos, maneras estilísticas y expresiones genéricas, dramáticas y musicales que actúan como regularidades, con independencia de las manifestaciones concretas del teatro musical en las que ellas se expresan, de modo que la noción de lo zarzuelístico, alcanza en la cultura cubana el rango de una categoría. Con esta idea como propuesta, el artículo expone además, un acercamiento al fenómeno de la creación de zarzuelas cubanas, partiendo, con visión crítica, de los aislados y escasos estudios sobre el teatro musical cubano, y llegando hasta la caracterización de los sucesivos estadios que condujeron al surgimiento de la zarzuela cubana como creación nacional. Dedicamos un amplio apartado al denominado periodo de esplendor, que se enmarca a partir de 1927 y culmina como proceso creativo en la década de 1940.

I

El teatro musical es la manifestación escénica de mayor cultivo en la cultura cubana. Dentro del rico espectro genérico que comprende, y de un número de obras que alcanza varios millares, se hallan la ópera, la comedia, la revista, la opereta, el sainete, y la zarzuela. Cuba es el único país de la América hispana, en donde se desarrolla un sainete lírico y una zarzuela con caracteres nacionales.

Estudiosos latinoamericanos apuntan que en países como Argentina, Chile, Uruguay, Venezuela y México, todos continuadores directos de la tradición hispana, se desarrolló indistintamente un teatro criollo de corte sainetesco y revisteril; pero en sentido general sus obras, aunque utilizan música, no poseen un discurso sonoro que por elaboración pudiera enmarcarse dentro de un teatro lírico.

El teatro musical, es por naturaleza una unidad

In the history of Cuban musical theatre, "zarzuelístico" not only alludes to zarzuela, but to an ever-present series of morphological elements, compositional resources, stylistic features and generic dramatic and musical expressions, which are independent of the concrete manifestations of the musical theatre in which they are expressed. Thus, the notion of "zarzuelístico" in Cuban culture reaches the point of being a category. With this idea in mind, this article also sets out an approach to the phenomenon of the composition of Cuban zarzuelas, beginning with a critical examination of the isolated and scarce studies of Cuban musical theatre and the identification of the successive stages which led to the emergence of Cuban zarzuela as a national creation. A large section is devoted to a discussion of the genre's so-called "period of splendour", which began in 1927 and culminated as a creative process in the 1940s.

integrativa, donde convergen literatura dramática, música, danza, y distintas formas de las artes plásticas y aplicadas. Su estructura se expresa en el tratamiento concedido a dichas disciplinas y la manera de interrelacionarlas de acuerdo con un sistema.

El teatro zarzuelístico cubano y sus exponentes más representativos, en cuanto a obras, periodos históricos y autores, ha sido hasta el presente bastante eludido por los estudios académicos, ya sea en los órdenes musicológico, literario y teatrológico. Entre las causas existen dos bien distinguibles: casi la totalidad de las obras permanecen inéditas, tanto libretos como partituras, lo cual ha contribuido a que muchas estén incompletas o extraviadas. La segunda radica en la propia naturaleza del material, que necesita de estudios con perspectiva interdisciplinaria.

Creo oportuno detenerse en la obra de dos notables figuras: Aurelio Mitjans (1863-1889), primer

gran historiador de las letras cubanas, y Serafín Ramírez (1833-1907), el primero y más importante de los musicólogos cubanos de su tiempo.

El libro *Estudios literarios* (1887) de Mitjans, contiene un ensayo titulado "Del teatro bufo y la necesidad de reemplazarlo fomentando la buena comedia", en el que combate descaradamente al teatro popular musical cubano, negándole toda posibilidad de valor. También en su obra póstuma e inconclusa *Estudio sobre el movimiento científico y literario en Cuba* (1890), se observa, en los libros segundo y tercero, una subestimación de la obra de importantes autores dramáticos de la escena musical, como Francisco Covarrubias y José Bartolomé Crespo y Borbón, a quienes considera personalidades de reducida importancia.

En cuanto a Serafín Ramírez, tomaremos su principal libro: *La Habana artística* (1891), obra pionera y de capital importancia para la musicología cubana. Entre los tantos pronunciamientos críticos que suscitó este documento, escogemos un fragmento de una carta inédita del compositor y musicólogo español Francisco Asenjo Barbieri, dirigida a Ramírez.

"(...) Sólo he sentido mucho no halla en él [se refiere al libro *La Habana artística*] la relación extensa, que yo esperaba encontrar, relativa al género de la Zarzuela, género que tanto ha contribuido á desarrollar en esa Isla de Cuba el gusto por la música durante los últimos cuarenta años, y que tantos aplausos ha conseguido ahí, de lo cual tenemos los compositores, pruebas muy positivas [sic].

Pero, en fin, ¡como ha de ser!... [sic] dice el refrán, que nunca llueva a gusto de todos; y puesto que, según [sic] parece, U. no es devoto de la Zarzuela [sic], no por ello deja de estimar su mucho el talento y la obra de U. este viejo zarzuelero, que tiene el honor de ofrecerse suyo atmo. y agradecido servidor.

q. en s.m.

Francisco Asenjo Barbieri
Madrid, Agosto 8 de 1892" ¹

El señalamiento contenido en la carta de Barbieri

podría ser aplicado también a todos los estudios panorámicos que con posterioridad se han hecho sobre la música cubana. La obra de Mitjans y de Ramírez marcan respectivamente el inicio de un vacío de investigación sobre el teatro musical cubano.

Desde la construcción en La Habana del Teatro Coliseo (1775 ó 1776),² las representaciones de obras de teatro musical fueron incrementando su arraigo en el gusto de los espectadores. Con el advenimiento del siglo XIX, la capital de la isla llegó a convertirse en una de las plazas teatrales más activas del continente. Así lo prueban importantes construcciones arquitectónicas como los teatros: El Circo de Marte (1800), Diorama (1829), Tacón (1838), El Circo Habanero (1847), Payret (1877), el Circo Teatro Hané (1881), Irijoa (1884), y otros. Es curioso y poco divulgado que existieron decenas de salas con carácter doméstico tanto en la ciudad como en poblaciones aledañas, que se dedicaban a promover representaciones teatrales.

También en el interior del país se inauguraron importantes coliseos, algunos con fastuoso lujo, como el Teatro de la Marina (1823) y el Teatro de la Reina (1850), en Santiago de Cuba; el Brunet (1840), en Trinidad; el Principal (1850) y el Fénix (1851), en Camagüey; el Avellaneda (1860) y el Terry (1890), en Cienfuegos; el Esteban (1863), en Matanzas; y La Caridad (1885), en Santa Clara.

Con la instauración de la República en 1902, el desarrollo urbanístico se hizo más creciente en toda la isla, no sólo en las capitales de provincias, sino también en los tantos municipios, en donde era típica la presencia de un local destinado a representaciones escénicas, que en la mayoría de los casos alternaban con exhibiciones cinematográficas.

Hasta las primeras décadas del siglo actual las más importantes instalaciones teatrales, garantizaron su funcionamiento principalmente con la importación de compañías extranjeras, algunas de las cuales eran de primerísimo orden a nivel mundial. La devo-

¹ Documento localizado en la Colección "Vidal Morales y Morales". Sala Cubana, Biblioteca Nacional "José Martí".

² Hasta el presente no han aparecido documentos que esclarezcan en cuál de esos años fue construido dicho teatro.

ción por el espectáculo musical, especialmente los situados dentro del teatro lírico, obtuvieron la preferencia de los espectadores.

Es interesante destacar la actualización que el público habanero llegó a poseer en cuanto a obras del teatro lírico universal. Baste citar tres ejemplos suficientemente ilustrativos, entre otros muchos que pudieran señalarse. La zarzuela en dos actos *Cuba Libre*, con música de Manuel Fernández Caballero, tuvo su estreno mundial en el Teatro Tacón en 1878, nueve años antes de su estreno en España. La ópera *Falstaff* de Verdi se estrenó en el mencionado teatro capitalino en 1893, por la misma compañía con la cual había tenido su estreno mundial unos meses antes en la Scala de Milán. *La corte de Faraón*, con música de Vicente Lleó, fue presentada en 1910 en el Teatro Albu de La Habana, en el propio año y con el mismo elenco de su premier en Madrid.

El *Papel Periódico de La Havana*, primer documento de su tipo que tuvo edición estable en Cuba, anunció el 29 de noviembre de 1791, que la zarzuela en un acto *El alcalde de Mairena*, bajo la dirección musical del Maestro Joseph Fallotico, sería puesta en el Teatro Coliseo. Dicha función se llevó a cabo el 20 de noviembre de ese año. Quizás se trata de la obra más antigua representada en Cuba con la clasificación *zarzuela*. Sin embargo, la zarzuela de mayor rigor musical, también llamada zarzuela moderna o zarzuela restaurada, fue introducida en la isla por la compañía del catalán José Robreño cuando estrenó el 4 de enero de 1853 en el Teatro Tacón, la pieza *El duende* (1846), con libreto de Luis Olona y música de Rafael Hernando. En 1853 fueron escritas y representadas diecinueve obras con la clasificación *zarzuela*; algunas emplearon música y bailes de Cuba, como *Apuros de un bautismo*, libreto de Rafael Otero y música del catalán José Freixas, en la cual se baila el "zapateo cubano".

El 18 de julio de 1854 llega por vez primera la zarzuela a Santiago de Cuba, con la compañía del citado Robreño, que se presentó en el Teatro de la Reina, donde en el transcurso del año subieron a escena cinco zarzuelas más. Este género parece haber alcanzado bastante acogida en tierra santiaguera,

cuando Laureano Fuentes Matons (1825-1898), el compositor más importante de la parte oriental de la isla en el siglo XIX, incursiona por esos años en obras zarzueleras, como *Un purgante refrescante*, y *El viejo enamorado* en 1857, *La Linda del Bearm* y *Me lo ha dicho la portera*, 1858; *Recuerdos de un tenor* o *El Do de pecho*, en 1862; *Ismenia*, en 1865; y *Dos máscaras*, en 1866.

Lo mismo que años antes en La Habana, y tal como lo destacara un cronista de la época, en 1871 el teatro lírico se alojó con mayor ventura que el dramático en la capital de Oriente.³

Prontamente el público de otras ciudades del interior del país como Trinidad y Cienfuegos en cuyas imprentas locales se editaron libretos de piezas españolas, manifestó su devoción por el arte zarzuelístico.

Sin pretender reseñar la historia de la zarzuela durante esos años en Cuba, los datos ofrecidos resultan provechosos para comprender la acogida de otro género, también de estructura dramático musical: la opereta francesa, que llegó veintiún años después de la zarzuela.

II

Dentro de la historia del teatro musical cubano, lo *zarzuelístico* no sólo alude a la zarzuela, sino que comprende una serie de elementos morfológicos, recursos compositivos, maneras estilísticas y expresiones genéricas, dramáticas y musicales que actúan como regularidades, con independencia de las manifestaciones concretas del teatro musical en las que ellas se expresan, de modo que la noción de lo zarzuelístico, alcanza en la cultura cubana el rango de una categoría.

Consideramos dentro del concepto zarzuelístico, a un conjunto de obras del teatro musical, atendiendo a determinada elaboración presente en sus discursos dramático y musical. Lo zarzuelístico no perfila un esquema cerrado, sino que abarca el

³ FUENTES MATONS, Laureano. *Las artes en Santiago de Cuba*. [Imprenta local]: Santiago de Cuba, 1893.

tratamiento de estructuras que pueden tener un carácter variable.

En el caso cubano la categoría zarzuelística desde el punto de vista dramático entra en vínculos con una amplia gama genérica que toma elementos representativos del más tradicional teatro español (como el de los Siglos de Oro), de la comedia y la narrativa europea, así como de la literatura dramática del Viejo Mundo, contenida en géneros que tuvieron en Cuba una marcada presencia durante muchos años, como el drama lírico, la ópera *cómica*, el vodevil, el melodrama, las operetas francesa y vienesa, la revista, la tonadilla escénica, el juguete, el entremés, el sainete con música, los *minstrels* norteamericanos,⁴ el sainete lírico y por supuesto la zarzuela española.

En las obras donde está presente lo zarzuelístico y con independencia de las múltiples clasificaciones que sus autores les hayan otorgado, se observan una serie de comportamientos en el desarrollo dramático, que llegan a constituir regularidades.

La trama presenta una concepción anecdótica que se encamina hacia una reflexión sobre la conducta humana individual social; es decir, muestra una colisión entre el temperamento y el medio ambiente, poniendo al descubierto una concatenación de personajes, que encarnan lineamientos de conducta concretos enmarcados dentro de un plano axiológico, con un fin moralizante.

El amor carnal es el tema eje que de forma general mueve las relaciones entre los personajes, ya sea hacia lo melodramático en los protagonistas, y hacia lo humorístico en el resto de los héroes.

El desarrollo ideomático, siempre enmarcado en un ambiente local costumbrista, se concreta de forma pluritemática de acuerdo con el interés propuesto por los autores. Cada obra presenta una orientación principal determinada, ya sea hacia lo

amatorio, lo cómico, lo político, lo bucólico, lo sexual (con más énfasis en los teatros para hombres solos), lo paródico, lo religioso, etcétera; sin embargo, estas directrices nunca se resuelven de manera pura, siempre presentan contactos temáticos en mayor o menor medida. Por ejemplo, existen obras en las que predomina el interés político, pero hacen uso del humor erótico y además plantean un desarrollo amoroso entre los personajes.

El costumbrismo se trasluce como una integración de códigos y modelos presentes en la realidad, pero a su vez, los patrones que le sirven de guía, en muchos casos son transformados por los autores a través de una ficción que los formula de manera idílica.

La dramaturgia zarzuelera no aporta soluciones a la conflictiva social, ese no es su propósito, sino que muestra una visión crítica de la realidad objetiva, con el reflejo de contradicciones sociales e históricas, mediante el uso frecuente de recursos alegóricos, ya sean con función humorística o no.

En el plano musical, lo zarzuelístico comprende un conjunto de géneros y especies de la música cubana, de estirpe popular unida al hecho folklórico, o de una cualidad más elaborada o profesional, pero siempre de arraigo popular. Las partituras reflejan dos comportamientos estructurales: piezas que presentan una fisonomía estable de acuerdo con el género que las define, y piezas que se manifiestan dentro de esos géneros por cumplir sólo algunos de sus parámetros.

Esta noción de lo zarzuelístico cubano, abarca también expresiones auténticamente españolas y otras de influencia foránea, tanto europeas como norteamericanas. En todos los casos, el discurso musical posee determinada elaboración, con mayor énfasis en el tratamiento vocal y el tejido armónico.

En los planos dramático y musical lo zarzuelístico encierra la expresión quizás más acabada y dinámica del sincretismo cultural en el teatro musical cubano.

Sería importante detenernos en una nomenclatura clasificatoria de obras, utilizada en Cuba durante un periodo de ciento cincuenta años, enmarcados a

⁴ Después de revisar gran parte de la prensa cubana del pasado, comprobamos que desde la primera mitad del siglo XIX y hasta los inicios de la centuria actual muchas compañías norteamericanas de *minstrels* visitaron Cuba. Ellas dejaron influencia en el teatro y la música producido por autores criollos, desde la época colonial.

partir de los comienzos del siglo XIX. Por supuesto, escogeremos una selección mínima, entre más de cien términos diversos empleados por los autores, pero que definitivamente no son otra cosa que expresiones particulares de un fenómeno general: la presencia de lo zarzuelístico en las diversas manifestaciones del teatro popular cubano, siempre dentro del ámbito del sainete. Algunos ejemplos de las clasificaciones usadas por los autores son: ajiaco lírico bailable, alegoría dramática, propósito cómico coreográfico, cuadro bufo melodramático, comedia lírica, disparate cómico lírico, entremés cómico, esperpento bufo crítico, episodio dramático, juguete cómico bufo, novela cómico lírica dramática, opereta revista, parodia cómico bufa, pasatiempo cómico lírico, pieza cómica lírica pantomímica, rapsodia cubana, revista política fantástica y de aparato, romance lírico, sainete lírico, sainete callejero, sainete melodramático y zarzuela cómica bailable.

Lo zarzuelístico musical en el teatro popular cubano se integra a partir de un origen genético heterogéneo en el cual se observan cuatro influencias bien definidas, a juzgar por las formas musicales y especies genéricas que los autores emplearon con mayor frecuencia al conformar las partes o piezas de sus obras.

Ellas son:

1) Las de naturaleza cubana o criolla, que proceden en su mayoría del folklore y la música popular más elaborada, como: punto, tonada, caringa, zapateo, conga, rumba, guaguancó, bembé, santo, ñánigo, son, guaracha, clave, bolero, habanera, criolla, canción, vals tropical, danza, contradanza, danzón y danzonete.

2) Las de procedencia hispánica, en formas y especies genéricas, como jota, garrotín, zambra, sevillana, petenera, malagueña, chotis, pasodoble, fandango, seguidilla y ambientes o atmósferas que los autores denominaron gallegadas, morisco, murga, etcetera.

3) Las de origen europeo no españolas, como ga-

vota, rigodón, minué, mazurka, barbacola, tarantela, polka, can-cán, polonesa, galop, scherzo, vals, marcha, impromptu, capricho y romanza.

4) Las que surgieron bajo la influencia de la música americana, bien fuera latina o estadounidense: one step, two step, song, foxtrot, charlestone, blue, tango, bambuco, entre otras.

En ciertas obras, se observan piezas que por sus nombres y sonoridades reproducen ambientes exóticos como "oriental", "chinesco", "cantones", "danza griega", "areito", etcetera.

Estas partes o piezas podrán tener, de acuerdo con sus nomenclaturas, una fisonomía definida y acabada, o ser el resultado de una mixtificación entre ellas. Así encontramos danzón foxtrot, rumba fox, rumba guajira, tango congo, paso ñánigo, y otras que por sus nombres pudieran pensarse directamente relacionadas con expresiones de la música concertística europea, como la sinfonietta, obertura o el preludeo, y que realmente tenían de tales sus nombres y su función dentro de la partitura, no así su factura ni lenguaje, pues en la mayoría de los casos tras estos términos encontramos músicas muy cubanas, de carácter danzable y rapsódico.

III

El surgimiento de un teatro musical criollo está indefectiblemente asociado a la figura de Don Francisco Covarruvias (1775-1850), reconocido por antonomasia padre del teatro cubano. Hasta tal punto y desde sus propios coetáneos fue este reconocimiento, que durante una de sus últimas apariciones en la escena, el singular histrión expresó de manera jocosa la siguiente décima, impresa en el programa de su actuación:

"Si del teatro nacional
Soy fundador en La Habana,
En Matanzas, es cosa llana
Que merezco nombre igual;
Pues si la fecha y local
Del primer drama o sainete

Alguno decir promete
Publicará sin remedio
Que fue en la calle del medio
Año de ochocientos siete⁵

A partir de la primera década del siglo XIX y durante más de treinta años Francisco Covarrubias fue figura principal del espectáculo en Cuba, interpretó drama, sainete español, tonadilla escénica, comedia, y personajes secundarios de ópera bufa.

Covarrubias asienta dentro de la escena un conjunto de normas y lineamientos provenientes en muchos casos del teatro cómico universal, pero que en sus concreciones devienen las primeras formas de un teatro criollo en el que se utiliza música.

Como autor dramático produjo obras desde 1810 hasta 1841, y ninguna de sus creaciones llegó hasta el presente. Inclusive en las reseñas biográficas que sobre él escribieron sus discípulos y admiradores, se ofrecen títulos que al parecer ellos mismos nunca tuvieron a su alcance.

El prestigioso historiador José Juan Arrom, pretende demostrar la influencia ejercida en Covarrubias por el madrileño Don Ramón de la Cruz, mediante un paralelo establecido entre los títulos de las obras de ambos. Por ejemplo, de la Cruz escribe *Las tertulias de Madrid* y Covarrubias *Las tertulias de La Habana*, y así son comparados otros más.⁶

La creación de Covarrubias llega hasta nuestros días principalmente a través de la prensa de su época y del reconocimiento que le tributaron distinguidos intelectuales del pasado. Su figura permanece envuelta dentro de un halo mítico, que ha favorecido disímiles interpretaciones, a veces contrapuestas.

Sin embargo, parece ser indudable la significación de sus aportes a la dramaturgia cubana. Ellos

pueden concentrarse en la introducción de un costumbrismo vertido en temas, espacios, atmósferas, personajes que devinieron tipos, como el guajiro y el negrito, y procedimientos histriónicos como el transformismo.

La música utilizada por Covarrubias en su teatro, era extraída del contexto sonoro de su época, y muy particularmente de la que estaba en moda. Por ejemplo, en *Las tertulias de La Habana* (1814), cantó la canción "La Cirila"; en la obra *Este sí que es chasco* (1816), interpretó la tonada "El caramelo", y en *Los velorios de La Habana* (1818), la tonada "Tatá ven acá".⁷ En resumen, su principal aportación radica en haber consolidado un sainete con música, en el que se utilizan temas, asuntos y personajes tipos, que con posterioridad a él y durante más de cien años estuvieron presentes en escenarios cubanos.

Rine Leal, el más importante historiador de la escena nacional, aludiendo al caso Covarrubias expresó:

"El teatro cubano es el único en el mundo, cuya creación descansa en un autor de obras desconocidas, en un nombre que es más leyenda dramática que realidad literaria, en una figura que es tan elusiva como atrayente, y donde las críticas de sus contemporáneos mueven más a la bondad personal que al juicio estético."⁸

IV

De acuerdo con la evolución diacrónica hemos de caracterizar distintos periodos, cuyos sucesivos estadios conducen al surgimiento de la zarzuela cubana como creación nacional.

⁵ COVARRUBIAS, Francisco. Programa de mano perteneciente a una función ofrecida en la ciudad de Matanzas en 1849. Este documento se encuentra sin procesar en el fondo "Francisco de Paula Coronado", de la Biblioteca "Rubén Martínez Villena", de la Universidad Central de Las Villas "Marta Abreu", Santa Clara, Cuba.

⁶ ARROM, José Juan. *Historia de la literatura dramática cubana*. Ed. New Haven, EE.UU., 1944; p. 36.

⁷ CALCAGNO, Francisco. *Diccionario Biográfico Cubano*. Imprenta Ponce de León: Nueva York, 1878; p. 214.

MILLÁN, José Agustín. *Biografía de Don Francisco Covarrubias, primer actor de carácter jocoso de los teatros de La Habana*. [no consigna editorial]: La Habana, 1851.

LEAL, Rine. *La selva oscura*. Tomo I (historia del Teatro Cubano desde sus orígenes hasta 1868). Editorial Arte y Literatura: La Habana, 1975. p. 150

⁸ LEAL, Rine. *La selva oscura*. Tomo I (historia del Teatro Cubano desde sus orígenes hasta 1868). Editorial Arte y Literatura: La Habana

1. Formación y establecimiento del sainete musical criollo, en el que intervienen Covarrubias y sus seguidores, José Agustín Millán, José Socorro de León, Juan José Guerrero (?-1865), José Bartolomé Crespo Borbón (Galicia, 1811-1871), Antonio Zafrá (Sevilla, ?-1875), Rafael Otero (1827-1876) y Manuel Mellado.

Se trata de un sainete con música, para el cual comienzan ya a componerse piezas, en la mayoría de los casos por autores no académicos. Se extiende desde comienzos del siglo XIX, hasta 1868.

2. Desarrollo del teatro musical popular cubano, por influencia de los bufos madrileños. Intervienen una gran cantidad de compañías que se denominaron con el término bufo, autores dramáticos como Francisco Fernández, Tomás Mendoza (?-1869), Eusebio Blasco, Ignacio Sarachaga, Francisco Valerio (1829-1878), Miguel de Salas (1844-1896), Alfredo Torroella (1845-1879) y Raimundo Cabrera (1852-1923). Durante esta etapa aparecen compositores que, con formación académica o no, realizaron música para el teatro. Los más importantes fueron Enrique Guerrero (principios s. XIX-1889) y Francisco Valdés Ramírez (1838-1905). La música presenta aún un carácter fortuito e inestable, donde se hará frecuente el uso de los préstamos artísticos y la incorporación aleatoria de piezas musicales no concebidas para el teatro. Esta etapa se desenvuelve de 1868 a 1890.

Las dos etapas anteriores se caracterizan por una ausencia de partituras escritas. Sólo llegaron hasta el presente algunas piezas de las que se ejecutaban en las obras. En la música de este teatro jugó un papel importante la transmisión oral y en alguna medida el factor de la improvisación.

3. Periodo de profesionalización de la música para el teatro popular, creación de partituras completas con estos fines, en equilibrio y entera correlación con la dramaturgia de las obras. Puede dividirse en dos momentos, a partir de 1890, con la renovación del teatro bufo, hasta 1910, inicio de la etapa de esplendor del teatro popular cubano, que se prolonga

hasta comienzos de los años treinta y tuvo su sede principal en el Teatro Alhambra (1900-1935), de La Habana.

En este tercer periodo destacan entre otros muchos, los dramaturgos Ollallo Díaz, Manuel Saladrigas, Vicente Pardo Suárez, Joaquín Robreño (1841-1916), Ángel Clarens, Laureano del Monte, Miguel de Salas (1844-1896), los hermanos Gustavo (1873-1975) y Francisco (1871-1921) Robreño, Federico Villoch (1867-1954), Daniel de Mario, Miguel de Luis y Mariano Sorondo.⁹

Los compositores fueron músicos de seria formación académica y obras de amplio espectro, que abarcó además las esferas de la música de concierto y la popular elaborada. Ellos son: Carlos Anckermann (Palma de Mallorca), José Martín Varona (1859-1912), Rafael Palau (Cataluña, 1864-1906), Manuel Maury (Valencia, 1857-1939), Raimundo Valenzuela (1848-1905), Gaspar Agüero Barreras (1873-1951), Emilio Reinoso ((1881-?)), Modesto Fraga (1861-1932), Jaime Prats (1883-1946) y Luis Casas Romero (1882-1950).

A esta etapa corresponde una enorme producción de sainetes líricos que alcanza varios millares; baste citar que sólo el dramaturgo Federico Villoch (1868-1954) llamado el Lope de Vega cubano por su fecundidad e importancia estrenó más de cuatrocientos títulos, y el compositor Jorge Anckermann (1874-1941), más de quinientas partituras.

Este teatro popular pertenece a un periodo epocal ya lejano e intrascendente. Sus funcionalidades estéticas e ideomáticas se circunscribieron a cánones de un tiempo pretérito, que difiere en extremo de los lineamientos de la vida cubana de años posteriores. La decadencia de este teatro coincidió con el auge de la radio y fue definitiva al aparecer el cine parlante y posteriormente la televisión.

Fue una expresión artística de carácter multidirec-

⁹ No hemos podido encontrar las fechas de nacimiento y muerte de la mayoría de estos autores; algunos de ellos eran españoles establecidos en Cuba.

cional, en la que pueden distinguirse por su tipología y dictamen¹⁰ tres grandes niveles de creación.

a) Obras concebidas en un acto.

Por lo general se emplean puestas de gran aparato, con desarrollo notable de escenografía, *atrezzos*, efectos escénicos y vestuario.

Los sistemas compositivos presentan un trabajo dramático de mayor elaboración y acabado artístico.

Partituras concebidas en su mayoría por piezas originales. El número de piezas oscila entre cinco y veinte, sin tener en cuenta la cantidad de *intermezzos*.

El tiempo físico¹¹ oscila entre cincuenta y noventa minutos.

b) Obras concebidas en un acto.

Los sistemas dramáticos presentan escaso desarrollo.

Partitura integrada por un número de piezas que oscila entre tres y diez. Con frecuencia se utilizan los préstamos musicales.

El tiempo físico comprende entre treinta y sesenta minutos.

c) Trabajo dramático simple, que puede llegar a ser muy elemental.

Son representaciones para ser insertadas como parte de un espectáculo, o con funcionalidad fonográfica comercial.

Contiene una o dos piezas musicales.

La décima es la estructura estrófica por excelencia de la poesía popular cubana. Fue muy utilizada en el teatro zarzuelístico. Por lo general no están dispuestos al *sujet* de manera intercalada, sino se colocaban al final de cada cuadro; pero hubo obras

¹⁰ Aristóteles. *El arte poético*. Col Austral (803). Ed. Espasa Calpe: Argentina. 1961.

¹¹ Duración de la puesta en escena.

WRITH, Eduard. *Para comprender el teatro actual*. Editorial Letras Cubanas: La Habana. 1981. p. 250.

cuyos libretos fueron escritos en décimas. Veamos un fragmento de *El Barberillo de Jesús María* (1877):

—Paco

Cuando paso por las rejas
de tu atractiva ventana,
te miro, la flor de La Habana,
y herido de amor me dejas.
Amo tus blandas quedejas,
tu artística perfección,
y siento que la atención
fijes siempre en la costura,
tú, la primer hermosa
de la calle de Cacón. [sic] 12

V

Se ha afirmado en contables ocasiones que la zarzuela como género aparece dentro de la cultura nacional a partir de 1927 con famosas obras de Lecuona, Elise Grenet, Gonzalo Roig y Rodrigo Prats. Sin embargo, desde la década de los sesenta del siglo pasado hemos encontrado un número elevado de zarzuelas escritas en Cuba, ya sea por autores cubanos o por españoles acriollados. Estas obras que incuestionablemente podemos enmarcar dentro del género zarzuela, fueron ejemplos aislados por el hecho de que surgieron de manera paulatina e independiente como fenómeno creativo, marcando una silueta que a la postre habría de consolidarse con carácter nacional, y que sin duda constituyó el

¹² DOMÍNGUEZ, Jacobo. *El Barberillo de Jesús María*, "Juguete lírico en un acto y en verso, semiparodia de *El Barberillo de Lavapiés*". Música de José Maury Esteve.

Es una obra con humor de buen gusto y refinamiento literario. Se desarrolla en Jesús María, uno de los barrios más populares de La Habana en el siglo pasado. El argumento es sencillo, desenvuelto por siete personajes. Lo cubano está proyectado desde una óptica galante. Hay uso del costumbrismo, se alude a sucesos y lugares de actualidad. El elemento hispánico se realiza con personajes españoles, entre ellos el protagonista, y por el carácter de ciertas piezas y pasajes de su discurso musical, así como el uso de la guitarra incorporada al medio sonoro cuando se ejecuta la *seguidilla* que parodiza la pieza número nueve de *El barberillo de Lavapiés*. Libreto manuscrito e inédito, permanece sin procesar en la Sala Cubana de la Biblioteca Nacional "José Martí", y la partitura, manuscrita por el autor e inédita, se halla también sin procesar en el Departamento de Música de esta institución.

resultado de una tradición, completamente desconocida en los días actuales. La revisión de las tantas zarzuelas que se escribieron en Cuba con anterioridad a 1927, delatan en muchos casos el interés por el asentamiento de una zarzuela criolla. Entre la gran cantidad de documentos no podrían soslayarse *Amor y vida* (1863), libreto de autor desconocido y música de Pedro Bontente Cuyás (1848-1871); *El merenguito* o *El emigrado de Perú* en el año 1866, con libreto y música del valenciano José Maury Capilla (?), *Viaje a la luna* (1885), en dos actos, libreto de Raimundo Cabrera (1852-1923) y música de Manuel Maury; *Exposición* o *El Submarino Peral* (1889), con libreto de Suárez Inclán y música de Ignacio Cervantes (1847-1944); *Notas mundanas* (1897), en dos actos, con libreto de Ángel Clarens y música de José Maury Esteve; y *El baul del diablo* (1916) y *Album de postales* (1917) ambas con libreto de los hermanos Manuel y Federico Ardois, y música de Gonzalo Roig.¹³

En la dramaturgia de estas obras predomina un cierto grado de elaboración literaria. De hecho, algunos de sus libretos llegaron a editarse. La comicidad es el principal interés, aunque sus desarrollos no son de carácter improvisativo, sino que se hallan definitivamente plasmados en el texto, a diferencia del teatro popular. La trama está basada en conflictos frívolos, con personajes y situaciones que conducen a finales felices.

Las partituras son amplias y se caracterizan por una notable extensión de las partes instrumentales con relación a las vocales, lo cual se debe a la ausencia de compañías cubanas que establemente se dedicaran a ejecutar obras de este tipo. Esto puede explicar también el reiterado uso de duplicar los cantables en las cuerdas y los vientos solistas. Hay poca elaboración del material tímbrico y frecuentemente reiteración melódica y de ideas, de modo que las nociones de empaste y contraste se logran más por medio del tratamiento tímbrico, que por la riqueza

temática. Predominio de textura homófona y atención a los aspectos de la dinámica y agógica, que junto a la tímbrica, constituyen los principales parámetros en que se basa el desarrollo del material musical. Tienen poca variedad rítmica y limitaciones en la extensión de la tesitura vocal, la que se desenvuelve fundamentalmente sobre el registro medio, por intervalos conjuntos, evitando los saltos y otras complejidades en el ámbito vocal.

Estas obras presentan poco uso de géneros de la música popular cubana, y sus lenguajes delatan los caracteres del teatro musical ligero de corte europeo, a lo que se añade la presencia, en la grafía musical de términos e indicaciones académicas de uso universal.

VI

El periodo de esplendor del teatro lírico cubano se enmarca a partir de 1927 y culmina como proceso creativo en la década de los cuarenta. Puede verse como una corriente de la creación musical y teatral, en la que irrumpe, por primera vez en la isla un movimiento del que participan cientos de artistas en su mayoría cubanos; distinguieronse compositores, dramaturgos, cantantes actores, escenógrafos, bailarines, compañías, empresarios y directores de orquestas. La temporada más prolija comenzó ininterrumpidamente hasta 1936.

A través de los años la literatura periodística ha sido uno de los medios en donde se afirma de manera categórica, que la zarzuela cubana hizo su aparición en 1927 con la obra del compositor Ernesto Lecuona (1895-1963), ignorando así una larga tradición reflejada en un extenso cúmulo de ejemplares anteriores, que pueden considerarse en propiedad dentro del género zarzuelístico.

Incluso algunos importantes compositores de zarzuelas, coetáneos de Lecuona, como Gonzalo Roig (1890-1970) y Rodrigo Prats (1909-1980), contribuyeron con sus opiniones a refrendar y establecer este error. El asunto se torna más inaudito por el hecho de que el propio Roig concibió verdaderas zarzuelas antes de la mencionada fecha: *La lámpara maravillosa* (1916), con libreto de Roger de Lauria, y

¹³ En 1916 y 1917, Gonzalo Roig estrenó en la Ciudad de México, sus sainetes líricos: *A La Habana me voy* (1916), *La chula madrileña* (1916), *La leyenda del Manajú* (1917), *El problema de la frita* (1917), *La Mulata* (1917) y *El hijo del diablo* (1917).

Album de postales (1917),¹⁴ con libreto de los hermanos Manuel y Federico Ardois.

Ciertamente, la etapa de cristalización y máximo desarrollo de la zarzuela cubana, adquiere con la obra de esos tres compositores su más alta expresión, aunque como ya se ha dicho en este trabajo, lo zarzuelístico como especificidad dentro del teatro popular cubano, e inclusive la zarzuela como plasmación genérica particular, procede de una estirpe de más largo alcance.

En el periodo de esplendor de la zarzuela cubana, considerado por muchos "su época de oro", fueron estrenados cientos de ejemplares. Lo primero que llama la atención al enfrentarse a las obras es el carácter inestable o dinámico, manifiesto en las transformaciones que fueron teniendo las partituras y libretos, aun en obras que tuvieron un solo montaje y varias representaciones. Como ha quedado plasmado en publicaciones periódicas, los autores concedieron cambios al material artístico en búsqueda de perfección y éxito taquillero.

La época de auge de la zarzuelística nacional coincide en algunos años con grandes crisis económicas y políticas en el país, lo cual influyó directamente en las condiciones creativas y las realizaciones de la praxis artística. Por ejemplo las partituras hechas para pocos ejecutantes en el caso de las instrumentaciones y las partes corales. Hubo obras maestras como *Cecilia Valdés* (1932), a nuestro juicio la zarzuela cubana de mayor rigor, que fue estrenada exitosamente con una partitura reducida para pocos músicos y un coro que no pasaba de veinte miembros. Dicha obra tuvo piezas que fueron dadas a conocer en años posteriores, a pesar de que inicialmente estaban escritas, como la romanza *Dulce quimera* que en 1958 estrenó el barítono español Alberto Aguilá para una puesta en escena de la obra en La Habana.¹⁵

¹⁴ La señora Zoila Salomón, viuda de Gonzalo Roig, expresó que su esposo concedía poco valor a las primeras obras teatrales escritas por él, al punto de no reconocerlas públicamente. Entrevista realizada por José Ruiz Elcoro, La Habana, noviembre 10 de 1995.

¹⁵ Programa de mano. Teatro Martí, La Habana. Compañía Aguilá-Martelo, miércoles 18 al domingo 22, junio, 1958. 16p.

Es necesario definir el concepto de zarzuela en este estadio de su desarrollo, si tenemos en cuenta que la producción de estos autores (compositores y libretistas), alternó también con la creación de revistas, sainetes líricos y operetas, paralelamente a un teatro de condición popular.

En este caso, por zarzuela habremos de comprender obras que aunque no estén denominadas así por sus autores, responden a las siguientes propiedades: total acabado dramático con expresión literaria cerrada, de acuerdo con una unidad estilística. Se observan dos contextos ambientales distinguibles: el presente histórico y la analepsis,¹⁶ es decir reconstrucción de hechos del pasado. Este último toma como objeto central el tema de la Cuba colonial, principalmente en el siglo XIX, teniendo como antecedente literario la narrativa cubana decimonónica, vastísimo caudal surgido a partir de 1838 bajo la égida de Domingo Delmonte (1804-1853), y en la cual hallanse novelas, relatos, cuentos y noveletas de auténtica raigambre histórico costumbrista, de sobresalientes letrados como Cirilo Villaverde (1812-1894), Ramón de Palma (1812-1860), Antonio Zambrana (1846-1922), José Ramón Betancourt (1823-1890) y José Antonio Echeverría (1815-1855).

Los argumentos de todas las obras están concebidos de manera lineal. Las que presentan un tiempo dramático¹⁷ amplio suelen usar prólogos y epílogos. El tiempo físico de las representaciones oscila aproximadamente entre sesenta y ciento veinte minutos. De acuerdo con los ambientes tratados los sistemas espacio-temporal y de personajes están desenvueltos en dos direcciones: las que tratan la analepsis, y las que toman el presente histórico. Las zarzuelas pertenecientes al primer contexto ambiental consolidaron estilísticamente al género, en particular fueron obras que tenían música de Lecuona, entre ellas *Niña Rita* o

¹⁶ FORRADELLAS, Joaquín y Angelo Manchese. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Editorial Ariel, España. 1986.

¹⁷ Tiempo en el que transcurre la acción de la obra. WRIGHT, Eduard. *Para comprender el teatro actual*. Editorial Letras Cubanas: La Habana 1981. p. 250.

La Habana de 1830, libreto de Antonio Castells y Aurelio Riancho, música en colaboración con Eliseo Grenet (1893-1950), *El Cafetal* (1929); *El Batey* (1929); y *María la O* (1930); estas tres últimas con libreto del conocido poeta y dramaturgo Gustavo Sánchez Galarra (1892-1935). Dichos títulos presentan un tratamiento estilístico que fue seguido por el autor de *Canto Siboney* y otros compositores como Eliseo Grenet, Gonzalo Roig, Rodrigo Prats y el experimentado Jorge Anckermann.

La carrera teatral de Ernesto Lecuona comenzó en 1919 y antes de la mencionada *Niña Rita*, había estrenado indistintamente en Cuba y en España quince obras. La mayoría de sus respectivos libretistas fueron reconocidos españoles como Mario Vitoria, Valeriano Ruiz París, Armando Pereda, Rafael Medina, Joaquín González Pastor, Carlos Primelles, Manuel Merino, Antonio Paso, Francisco Torres, Aurelio Varela y Tomás Borrás. Casi todas las puestas en escena de esta creación lecuoniana fueron llevadas a cabo por prestigiosas compañías españolas de opereta y zarzuela. Lecuona se convierte en el primer compositor cubano de obras zarzuelísticas que tuvieron repercusión en España. Es importante señalar que en casi todas ellas antecesoras de la zarzuela cubana con caracteres nacionales está presente la preponderancia de lo cubano, en sus discursos dramático y musical.¹⁸

La zarzuela nacional cubana tiene dos vertientes según el desarrollo de la trama, una cómica, cuyos libretos son eminentemente sainetes y culminan con finales moralizantes, en donde casi siempre se celebran nupcias de una o varias parejas. La otra vertiente es de carácter trágico, por el destino fatal de sus héroes protagónicos, quienes poseen una mayor riqueza psicológica. La tragicidad casi siempre gira alrededor de una bella y sufrida mulata de estirpe popular, sobre la que actúa un triángulo amoroso. Lo trágico aparece suavizado por el tono humorístico que imponen los héroes secundarios u ocasionales.

Detengámonos en el argumento de *Cecilia Valdés*, basado en la novela homónima de Cirilo Villaverde, una de las joyas de la narrativa romántica latinoamericana: se desarrolla en espacios abiertos y cerrados de La Habana con ambientes rurales y urbanos. La trama principal se centra en los conflictos amorosos de sus héroes protagónicos: la mestiza, bella y pobre Cecilia Valdés consume una relación de amor con Leonardo Gamboa, rico y desenfadado galán, quien a su vez está comprometido en matrimonio con la acaudalada y tierna Isabel Ilincheta. En medio de ese triángulo amoroso aparecen los personajes de segundo plano: Chepilla, abuela de Cecilia y Don Cándido Gamboa, padre de Leonardo; éstos intensifican la trama al ser portadores de un secreto: Cecilia es hija bastarda de Don Cándido. En el resto de los personajes secundarios aparecen algunos que aunque son extraídos de la citada novela, por la conformación dramática que reciben en la zarzuela se corresponden con tipos de la tradición del teatro musical popular cubano: el gallego, Don Melitón; la mulata Dolorita; y el negrito, Tirso. El clímax de la obra se sitúa cuando Leonardo Gamboa es apuñalado y muerto a la salida de la iglesia por José Dolores Pimienta, momentos después de su casamiento con Isabel. Pimienta ha vivido durante años enamorado de Cecilia y comete tal acción para vengar el nombre de su amada y el suyo. Culmina la zarzuela con el desgarrado lamento del personaje que le da nombre a la obra.

Creemos oportuno hacer mención de aquellas zarzuelas más representativas por sus valores.¹⁹ Excluimos las que ya han sido mencionadas. Dentro del paréntesis citamos el año de estreno.

—Con música de Ernesto Lecuona
Rosa la China (1932)
Libreto: Gustavo Sánchez Galarraga
Julián el Gallo (1934)
Libreto: Gustavo Sánchez Galarraga

¹⁸ Ninguna de las obras del primer periodo teatral (1919-1926) de Lecuona han trascendido al presente.

¹⁹ Muchas fueron estrenadas en un acto, pero con posterioridad se han representado en dos.

Lola Cruz (1935)

Libreto: Gustavo Sánchez Galarraga

Sor Inés (1937)

Libreto: Antonio Castels y Francisco Meluzá Otero

Cuando La Habana era inglesa (1941)

Libreto: Antonio Castels y Francisco Meluzá Otero

La Plaza de la Catedral (1941)

Libreto: Francisco Meluzá Otero.

—Con música de Gonzalo Roig

Los madrugadores (1931)

Libreto: Agustín Rodríguez (Galicia, 1983-La Habana, 1957)

Frivolina

Libreto: José Sánchez-Arcilla (?-?)

El voto femenino (1932)

Libreto: Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla

El Clarín (1932)

Libreto: Agustín Rodríguez

Los impuestos a los solteros

Libreto: Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla

La Habana de noche (1932)

Libreto: Agustín Rodríguez

La Hija del Sol (1933)

Libreto: Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla

Sueño azul (1933)

Libreto: Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla

Carmina (1934)

Música: en colaboración con José Guede (Galicia,? -La Habana,)

Libreto: Agustín Rodríguez

Perlas (1935)

Libreto: Agustín Rodríguez

El Cimarrón (1936)

Libreto: Agustín Rodríguez

La Veguerita (1938)

Libreto: Agustín Rodríguez

—Con música de Rodrigo Prats

La perla del Caribe (1931)

Libreto: José Sánchez Arcilla

La Canción del Esclavo (1931)

Libreto: Federico Villoch

Soledad (1932)

Libreto: Miguel Macau (¿-?)

La Habana que vuelve (1932)

Libreto: Manuel Mur (¿-?)

El perfecto caballero (1933)

Libreto: Agustín Rodríguez

Carlos III (1933)

Libreto: Carlos Robreño

María Belén Chacón (1934)

Libreto: José Sánchez Arcilla

Guamá (1936)

Libreto: José Sánchez Arcilla

Amalia Batista (1936)

libreto Agustín Rodríguez

—Con música de Elise Grenet

La virgen Morena (1930)

Libreto: Aurelio G. Riancho

La Camagüeyana (1932)

Libreto: Aurelio G. Riancho

Esta última alcanzó en España más de mil representaciones.

—Con música de Anckermann

La emperatriz del Pilar (1935)

Libreto: Gustavo Robreño

Los dos contextos ambientales de la zarzuela nacional están unidos no sólo por las propiedades del género, ni por el estilo de la música, sino por los personajes tipos secundarios que aparecen en ambos, sin crear rupturas. Estos tipos tienen papeles central o protagónico en el teatro popular anterior, y en el que se continuaba haciendo paralelamente a la época de oro del lírico cubano. De ellos sobresalen los tipos negros ya sea en sus proyecciones de nación, bozal o

catedrática,²⁰ los tipos criollos como el guajiro, el vendedor pregonero, el viejo verde, la señora chismosa y enredadora, el petimetre, la dama de edad avanzada y conducta retrógrada, la damisela; los tipos chinos, de Cantón o de Pekín; y por último los tipos hispánicos, que son: el gallego, la gallega, el asturiano, el andaluz, el catalán y el isleño.²¹

Dichos personajes tipos pueden entrar en vínculos de acuerdo con sus respectivas funciones; por ejemplo el guajiro puede ser un cubano o un isleño; el vendedor ambulante, puede estar representado por un gallego, un chino o un cubano; el petimetre es a veces un español o un criollo, etcetera. En esta gran variedad de tipos descansa el elemento humorístico de las obras, principalmente aquellos cuyas tramas se entrelazan con la de los héroes protagónicos.

²⁰ Negros de nación se les llamaba en Cuba a los oriundos de África y negro bozal o negro bozalón a aquellos que aunque no habían nacido en África hablaban, también como lo de nación, un español deformado. El máximo exponente y propulsor del catedracismo fue el dramaturgo gallego Francisco Fernández (¿-?). El catedracismo constituye una vertiente bufa del teatro musical popular cubano del siglo XIX, que dejó huella en el teatro musical popular cubano posterior. La razón de existencia de lo catedrático se halla en la propia sociedad cubana, con negros urbanos que pretendían tener un status de vida "a la manera blanca", adoptando una postura incoherente con sus condiciones económicas, sociales, lingüísticas y raciales. Lo catedrático es una actitud imitativa del negro hacia el blanco y se concreta en el teatro a través del vestuario y modales; pero fundamentalmente mediante el uso de una norma léxica culta o especializada, haciendo empleo de palabras que no guardan relación por sus valores semánticos, es decir no existe entre ellas una aceptabilidad. Los tipos catedráticos conciben lingüísticamente una hiperbolizada red de dislocada e incoherente palabrería con tendencia hacia lo retórico y superficial, para pretender dar con simulacros de "leído y escrito" una idea de cultura y educación. Escojamos un fragmento de *La Duquesa de Hayti* (1897), zarzuela bufa en un acto, parodia de *La Gran Duquesa*; con libreto de Miguel de Salas y música de Rafael Palau. Esta obra se halla manuscrita e inédita en el Centro de Información y Documentación Musical "Odilio Urfé":

Facundo Vaca Frita— Porque no he contraído [sic] ningún [sic.] Merito [sic.] superficial, que tenga por causa ver retratado en el semblante del físico [sic.] del rostro de su cara de Ud., esa benevolencia tan propia de la estacion [sic.]
Pantaleón Pata de Cocuyo— Y... [sic.] que... [soc.] tal se encuentra el fluido [sic.] magnetico [sic.] de su salud Sra.

²¹ Así se les nombra en Cuba a los procedentes de las Islas Canarias.

La razón de existencia de estos tipos estuvo inspirada en los componentes de la propia sociedad cubana. Desde el siglo pasado y aproximadamente hasta los años sesenta del actual, en todo el territorio cubano hubo multitud de instituciones —algunas poseyeron altos capitales— que agrupaban distintos componentes étnicos y culturales de procedencia foránea. Tal distinción veíase con mayor fuerza en los principales núcleos urbanos. En el caso de La Habana, pueden mencionarse algunas de procedencia hispánica que tuvieron larga vida: Centro Canario (1882), primero de su tipo en América; Centro Balear (1878) y la Colla de Sant Mus (1884) que agruparon catalanes; Centro Asturiano (1886). Por otra parte hubo incontables sociedades e instituciones chinas. También desde el siglo XIX existieron los llamados *cabildos*, que desde posiciones suburbanas de las culturas africanas bantú y yoruba. En la actualidad, aunque con menor brillo, todavía existen algunas de estas sociedades.

El léxico contenido en esta notable variedad de personajes tipos, dio al teatro popular y a la zarzuela cubana un carácter plurilingüístico. Después de examinar decenas de libretos y las letras de las partituras, resulta significativo la preponderancia de frases, giros y palabras, indudablemente de connotación nacional. Hay abundante cantidad de términos que no son registrados en diccionarios de cubanismos, tampoco han sido tema de estudio de los lingüistas. Entre tantos; "encufo": casa, vivienda; "acoy": hombre, persona; "socairo": ojos con mirada penetrante e interpretadora; "chaucha": comida; "embutir": engañar; "guaña": dinero cuya suma era inferior al valor de un peso, puede ser un real, una peseta, cincuenta centavos; "balulu": compañía formada para probar fortuna en distintos lugares de provincia; "baliju": quizás provenga del inglés *ballyhoo* (elogio), exageración gestual y de palabra, utilizada por un actor para atraer la atención del público.

En el teatro popular cubano y en la zarzuela de carácter nacional se da uso del lenguaje con estricta función fónica, es decir, el empleo de términos léxicos desprovistos de semántica. Este procedimiento

ha sido utilizado en la literatura castellana desde el Renacimiento y el Barroco, por figuras como Lope de Rueda, Mira de Amescua, Gil Vicente, Simón Aguado, Luis de Góngora, Lope de Vega y Sor Juana Inés de la Cruz. En Cuba fue muy empleado en la canción cubana del siglo pasado, particularmente en la especie guaracha. En el teatro musical cubano es uno de los recursos más utilizados y está vinculado frecuentemente a los tipos negros; en unos casos con función onomatopéyica y siempre asociados en lo literario a la rima del verso, el ritmo y la musicalidad. Veáanse tres ejemplos:

Hambi-manú
Carni-guanú
ay miseñor
ay bananí
ay miseñor
ay cucuyé²²
Cogi, guasu
Tragay, guasu
mascai, guasu
aun, aun aun²³

(Zarzuela *Robinson* (1870), música de F. A. Barbieri).

¡Ocuite, Ocuite, Ocui!
¡Oh, Juana, Chambicú!
Mulata de mi vida,
¡Quién fuera como tú! ²⁴
(*Chambicú*, guaracha cubana anónima del siglo XIX)

El Patria se va pa'España
con marinos cubanos
si señó, si señó
y todos los españoles
lo verán como un hermano
Echalé carbón [sic] métele vapó
que senseribó
que senseribó, senseribó
Si vas por Andalucía
cuidado [sic] con las gaditanas
Si señó, si señó

²² Es curioso que el término *cucuyé*, sea empleado desde el siglo XIX para nombrar una de las expresiones de folclore urbano de raíz afro, de la ciudad de Santiago de Cuba.

²³ CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri*, T.I. El Hombre y el creador. Madrid: Ediciones del ICCM, 199; pp. 311-312.

²⁴ *Guarachas Cubanas*. Curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas. 2da. ed., Madrid. 1882, p. 25.

porque son muy rebonitas
lo mismo que las cubanas

Y si vas a Barcelona
donde hay hembras pispiretas
si señó, si señó
Si tienes hambre, chiquillo,
reviéntate una munyeta [sic]²⁵

(Ejemplo de "Dolores Santa Cruz")

Po po po
Po po po
Po po po
Po po po
Aquí etá Dolores Santa Cru
Aquí etá
Po po po
Po po po²⁶

(Zarzuela *Cecilia Valdés* (1932), música de Gonzalo Roig)

En el caso de la música cubana de los siglos XIX y XX, el lenguaje con estricta función fónica y desprovisto de significado tuvo mucho uso y sirvió de modelo, a partir de 1927, para la poesía negrista o afrocubana de los autores: Ramón Guirao (1908-1949), José Zacarias Tallet (1893-1991), Nicolás Guillén (1902-1989), y Félix B. Caignet (1892-1976). Dada la importancia que tuvo por su utilización en la poesía vanguardista cubana, el poeta Mariano Brull (1891-1956), dió nombre a la categoría jitanjáfora como elemento poético.²⁷

En los libretos, los sistemas espaciales muestran un engalanado pintoresquismo, muy latente en aquellas obras que reconstruyen épocas pretéritas. Lo pintoresco tiende en ocasiones a mezclarse con lo exótico en función de brindar colorido al hecho escénico, mostrando una tipología de cuadros que conforman pastiches y nada aportan a la trama argumental. Sin embargo, en el plano musical exponen

²⁵ ANCKERMANN, Jorge. "Échale vapó", tango africano del sainete lírico *El Patria en España* (1914) con libreto de Federico Villoch. Documentos manuscritos inéditos conservados en el Centro de Información y Documentación Musical "Odilio Urfé".

²⁶ Letra extraída de la partitura orquestal inédita, manuscrito del autor. Archivo privado de la Sra. Zoila Salomón, viuda de Roig.

²⁷ REYES, ALFONSOX. "alcance a las jitanjáforas". En: *Revistas de Avance*. La Habana, año 4, núm. 46 mayo de 1930, pp 133-140.

piezas de singular belleza y atractivo, que resultan definitorias para la partitura, ejecutadas en la mayoría de los casos por personajes ocasionales, algunos ni siquiera reciben nombre. Tales son los casos de la joven que interpreta la "Ronda del amor", en *María la O*; la vendedora que interpreta el pregón "El zonzún", en *Sor Inés*; la damita que canta el vals "Damisela encantadora", en *Lola Cruz*; el vendedor que interpreta "El churrero", en *Amalia Batista*; y el "tango congo de Dolores Santa Cruz", en *Cecilia Valdés*.

Después de examinar más de cien partituras de zarzuelas cubanas, por supuesto con sus respectivos libretos, puede apreciarse un carácter proteico y dinámico a través del comportamiento morfológico de los discursos musicales. La música de la zarzuela cubana ostenta un carácter abierto, dado por las propiedades del género, y que se expresa a través de ciertas irregularidades. Por ejemplo, los personajes protagónicos femeninos que dan nombre a las obras *Rosa la China*, *Soledad* y *María Belén Chacón*, todas con finales trágicos, no tienen una pieza para enfatizar la salida a escena, mientras que en las obras de similar dramaturgia como *María la O*, *Cecilia Valdés* y *Amalia Batista*, los personajes centrales hacen su aparición interpretando una extensa pieza de conformación mixta, con uso de coros, que expone en algunas de sus partes un *leitmotiv* para identificar al personaje. Este *leitmotiv* se desarrolla en forma de variantes. Veamos algunos de ellos:

María la O:



Dentro de las partituras hay un frecuente uso de piezas de estructuración genérica mixta, conformadas por partes o segmentos bien diferenciados, a veces con modulaciones tonales y cambios de compases con finalidad de contraste.

El lenguaje operístico suele estar presente en la

zarzuela cubana, siempre ligado a los personajes protagónicos (soprano, tenor, barítono), y trasluce en dúos y tríos, a los que se integran en ocasiones partes corales.

Estas piezas, de enfática elaboración, ya sea a través de pequeñas secciones o en la totalidad de la pieza, la cual aparece enriquecida por el tratamiento orquestal, que puede alcanzar un serio trabajo contrapuntístico.

Se observan además una o dos piezas con estricto carácter concertante, en la que toman parte varios personajes (soprano, tenor, barítono y bajo), cuando el conflicto dramático llega a su clímax, casi siempre al final del primer acto. La elaboración vocal está primordialmente centrada en los personajes femeninos. Dicha cualidad estuvo condicionada por la escasez de voces masculinas en las compañías líricas cubanas de aquellos tiempos. Fue por ello que muchas de las piezas de gran elaboración, concebidas para voces masculinas, se estrenaron con posterioridad a las obras de las cuales formaron parte originalmente.

Las piezas de soprano destacan el uso de la rama, que posee una forma binaria. La primera sección aparece en modo menor y la segunda en mayor. Esta última contenía una especie de recitativo, apoyado en la ejecución orquestal del tema, que desde hace ya algunas décadas cayó en desuso por parte de los intérpretes.

También asociadas a las sopranos ligeras o lírico ligeras, aparecen piezas con carácter de arias, en las que se emplean dos tipos de cadencia de duración variable: una intermedia y otra conclusiva, donde se manifiestan las cualidades virtuosísticas de la cantante.

Hay piezas que son interpretadas por los personajes tipos negros, cuyas letras presentan carácter nostálgico, rememorando la vida libre y feliz que podrían haber llevado en África. Expresan siempre lamentos y ansias de libertad. El texto literario muestra el lenguaje bozal. La partitura, para barítono o soprano, a veces con la utilización de coro, pretende recrear poéticamente la riqueza rítmica de la música africana. Todas tienen forma binaria, poseen dramatismo y pueden considerarse romanzas. Entre las más populares se hallan "Canto Karabalí", de *El Ba-*

