



De la zarzuela española a la zarzuela cubana: vida del género en Cuba

La investigación acerca del pasado teatral cubano es uno de los puntos más oscuros de la historiografía de la literatura y el teatro cubanos y, con referencia al caso especial de la zarzuela en Cuba, no existe ningún estudio monográfico dedicado a ella. Esta carencia historiográfica no refleja en absoluto la realidad histórica. Ésta nos presenta, sin embargo, un cuadro con una actividad intensa relativa a la vida lírica y zarzuelística que tiene sus orígenes a finales del s. XVIII. El presente trabajo trata de señalar ordenadamente las líneas maestras por las que discurrió la historia de la zarzuela en Cuba poniendo de relieve la existencia de dos historias paralelas: por un lado la de la zarzuela española en Cuba, cuya recepción se analiza y, por otro lado, la de la propia zarzuela cubana.

1. El rincón más oscuro de la selva

Cuando el crítico e investigador Rine Leal escribió el primer tomo de su *Historia del teatro cubano*, que abarca desde los orígenes hasta 1868, decidió titularlo *La selva oscura*. En la introducción de ese libro, el autor justificaba dicho título por la profusión y dispersión de los materiales que tuvo que consultar en busca del hilo de Ariadna que lo guiara en ese “imposible laberinto”. En un momento de ese prefacio dice Leal: “Las hojas son tantas que impiden contemplar el bosque”; y más adelante afirma: “Durante cuatro años y medio he vivido en una selva oscura”.¹ Sin embargo, cualquier investigador de la historia del teatro cubano tiene a su favor muchísima más información que la que pudiera tener quien intente investigar la historia de la zarzuela en Cuba. En pri-

Research into Cuban theatrical history is one of the cloudiest areas of the historiography of Cuban theatre and literature. There is no existing study of the special case of the zarzuela in Cuba. This historiographical deficiency in no way reflects the historical reality. On the contrary, Cuba presents an intense level of activity relating to zarzuela and dramatic music, which dates back to the end of the eighteenth century. The present article aims to methodically indicate the main lines of the history of the zarzuela in Cuba, emphasizing the existence of two parallel histories: on the one hand, Spanish zarzuela in Cuba, whose reception is analysed, and on the other, properly Cuban zarzuela itself.

mer lugar, el exitoso esfuerzo realizado por Leal tenía algunos antecedentes como la *Historia de la literatura dramática cubana* de José Juan Arrom o la *Historia del teatro de La Habana* de Tolón y González, así como frecuentes alusiones a la vida teatral en La Habana y otras ciudades de la isla en textos anteriores dedicados a la historia y la cultura de Cuba, escritos por cubanos y extranjeros. Es cierto que en algunos de esos libros se menciona la actividad zarzuelística, pero sólo de manera accidental, y no existe, hasta el presente, ningún estudio e investigación dedicado específicamente a la zarzuela.

Por otra parte muchas de las zarzuelas españolas y cubanas que se citan como cantadas en Cuba no han trascendido o se han perdido, y de ellas sólo nos han llegado sus títulos en un anuncio de periódico o revista, sin consignar el autor de la música o del libreto, o ambos. Por último, esas referencias que aparecen en la prensa recogen sólo una parte de la vida de la zarzuela en la isla, porque, fiel a su desdichada tradición de parienta pobre o de manifestación menor del teatro lírico, los anuncios y críticas dedicados a la zarzuela son muchísimo menos abundantes que los referidos a funciones de ópera o de teatro.

¹ LEAL, Rine. *La selva oscura*. La Habana, 1980; vol. 1; pp. 9-10.

Todo esto significa que debo empezar diciendo que, en cuanto a la zarzuela, casi todo, por no decir todo, está por hacer, y quien o quienes deseen iniciar esa tarea, ni si quiera podrán decir, como Leal, que "las hojas son tantas que impiden ver el bosque". La inmensa mayoría de las "hojas" de la zarzuela se han perdido, quizá para siempre, en la perecible inmediatez de anuncios volantes y programas de mano cuyo contenido jamás llegó a la prensa.

Es por eso que, si la investigación del pasado teatral cubano es, en realidad, entrar en una "selva oscura", la zarzuela es el rincón más oscuro de esa selva.

Yo no intento con este trabajo, por supuesto, iluminar ese rincón oscurísimo, sino señalar sólo algunos aspectos que pudieran trazar las grandes coordenadas del camino histórico de la zarzuela, y sobre todo constatar que esa oscuridad no significa que ese género no haya encontrado acogida en el público de la isla. Por el contrario, y la documentación que existe es suficiente para demostrarlo, el cubano no sólo tuvo un lugar de preferencia para la zarzuela dentro de sus gustos, sino que llegó a asimilarla y nacionalizarla para dar nacimiento a su hija legítima: la zarzuela cubana.

2. Primeras noticias: finales del siglo XVIII

Todos los que han rastreado las publicaciones periódicas en busca de información sobre el teatro de Cuba, coinciden en señalar que las primeras noticias de la actividad zarzuelística en la isla aparecen con la apertura del primer teatro que se construyó en La Habana y que abrió sus puertas en enero de 1775.² Según un informe de 1792 solicitando reformas en el teatro, se consigna que, entre los espectáculos presentados desde su apertura hubo zarzuelas, pero nada más se sabe acerca de cuántos y cuáles títulos zarzuelísticos subieron a la escena del coliseo entre 1775 y 1790.

² LEAL, Rine. *Ob. cit.* Leal rectifica el criterio anterior de Tolón y González sobre la apertura de Coliseo.

La primera referencia a una zarzuela específica presentada en ese teatro es el anuncio, para el sábado 29 de octubre de 1791, de "una famosa zarzuela por el maestro D. Joseph Fallótico", sin mencionar el título de la obra, pero el 20 de noviembre aparece el anuncio de una zarzuela en un acto, también de Fallótico titulada *El alcalde de Mairena*.³ El anuncio aclara que la partitura la componían dos arias bufas encomendadas al primer galán y director Sr. Lucas Sáez que imitaba en ella a varios animales; un aria para el Sr. Acosta y otra para la Sra. Polonia, terminando con un coro a cinco voces.⁴

¿Quién era realmente este D. Joseph Fallótico o José Fallótico? ¿Eran esos sus nombres reales o seudónimos artísticos? ¿Qué se hizo de este *factotum* que, después del estreno de su zarzuela, aparece ofreciendo funciones con una "estatua mecánica" que canta arias de ópera y contesta todas las preguntas que se le hacen, y más tarde ofreció con su compañía la ópera *Zamira y Azor* de Gretry en el Coliseo cantada en castellano? Esas preguntas nadie puede contestarlas más allá de descubrir su carácter un tanto pintoresco. Para Alejo Carpentier, este José Fallótico era personaje de cierta importancia en la incipiente vida musical habanera. Especie de hombre orquesta, atento a toda posibilidad de ganar dinero con la música, estaba en todas partes como el conejo de fábula. Cuando no se presentaba como concertista y compositor, organizaba "diversiones de música, diversiones de baile y otros agradables espectáculos".⁵

Después de estas noticias sobre Fallótico y su *Alcalde de Mairena*, se abre una etapa de vacío informativo sobre la vida de la zarzuela en Cuba. Como bien señalan Tolón y González:

"Entre 1792 y 1800 los datos sobre representaciones teatrales son muy deficientes. No siempre trae el "Papel Periódico" avisos de teatro y en las colecciones consultadas

³ TOLÓN, E. y GONZÁLEZ, J. en *Historia del teatro en La Habana* señalan la posibilidad de que esta zarzuela sea la misma que se presentó el 29 de octubre.

⁴ TOLÓN, Edwin y GONZÁLEZ, Jorge. *Historia del teatro en La Habana*. Tomo I. Universidad Central de Las Villas, 1961; p. 29.

⁵ CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana, 1979; p. 29.

faltan años enteros por lo cual el investigador se encuentra a cada paso con grandes lagunas que ha de saltar".⁶

A eso sólo habría que añadir que los datos sobre representaciones líricas son aún más escasos, y sobre zarzuela, muchísimo más. Sin embargo, eso no nos permite afirmar que el género desapareciera de manera absoluta de la escena habanera entre los últimos años del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, pero durante ese largo periodo, y eso sí lo confirman las fuentes de la época, la zarzuela cedió terreno en Cuba ante el empuje de otro género de la lírica: la tonadilla escénica.

3. La ópera y la tonadilla se imponen

Según Cotarelo y Mori, la zarzuela decayó en España opacada por la ópera y la tonadilla, eso mismo sucedió en Cuba; sin embargo, en España eso sucedió en las últimas décadas del siglo XVIII y en Cuba también, pero unos años más tarde, como si fuera un eco de la vida lírica de la península.

Es cierto que la primera función de ópera registrada en Cuba se ofreció en el teatro Coliseo de La Habana el 12 de octubre de 1876 con *Dido abandonada*,⁷ y la primera referencia a una zarzuela data del 21 de octubre de 1891 con *El alcalde de Mairena* de Fallótico, pero las primeras verdaderas temporadas operísticas aparecen a partir de 1800 con una compañía francesa que procedía de Nueva Orleans y se presento en el teatro del Circo. A partir de ahí "va a dar comienzo el gran movimiento lírico que se convertirá en fiebre nacional, hasta invertir el gusto del público enfatizado en el aspecto musical"⁸ y son la ópera y la tonadilla sobre todo, las que mueven el interés del público cubano.

El auge cubano de la tonadilla abarcó desde 1790 hasta 1830, y en la prensa se consignan más de

200 títulos ofrecidos en ese periodo. La primera que se menciona es *El catalán y la buñelera* con música del compositor catalán Pablo Esteve y que se cantó en el Coliseo el 24 de febrero de 1790.⁹ Curiosamente, Subirá señala 1791 como el año de inicio de la etapa final de la tonadilla. La tonadilla se opacaba en España pero empezaba a brillar en Cuba.

Repasar los títulos de las tonadillas presentadas en los teatros habaneros por esa etapa coincidiría con la relación de una buena parte de las más famosas tonadillas que se cantaron en España en su momento de auge. Y baste como muestra saber que sólo por el escenario del Principal, nombre del Coliseo a partir de 1803, desfilaron: *El amante tímido*, *La anatomía*, *Hipólita y Narciso*, *La lotería y Los genios encontrados* de Blas de Laserna; *La maja y el oficial*, *La paya y los cazadores* y *El maestro Granadero* de Pablo Esteve; *El compositor* de Luis Misón; *El maestro de música*, *El recitado*, *El sacristán y la viuda* de Antonio Rosales; *El calesero y la maja* de Antonio Guerrero; *La recomendación* de La Riva; *El inglés y la gaditana* de Pablo del Moral; *Las mañas de una casada* de Ventura Galván; y *La ópera casera* de Manuel García.¹⁰

Aunque la tonadilla no es el objetivo de este trabajo, no es posible pasar por alto el hecho de que este género no sólo caló en la sensibilidad del cubano sino que, en la isla caribeña, la tonadilla sufrió un proceso de "nacionalización" para dar nacimiento a varios géneros menores del teatro cubano.

En cuanto a la ópera, hay abundante documentación acerca de su auge en Cuba a todo lo largo del siglo XIX y sobre todo a partir de la inauguración, en 1838, del teatro Tacón,¹¹ calificado por los cronistas cubanos y extranjeros de la época como uno de los mejores del mundo por ese tiempo. Como una prueba más de la sensibilidad lírica del cubano, a pesar de las apariencias actuales, la ópera llegó a penetrar numerosos aspectos de la vida social de la isla y tam-

⁶ TOLÓN, Edwin y GONZÁLEZ, Jorge. *Ob. cit.* p. 32.

⁷ TOLÓN, Edwin y GONZÁLEZ, Jorge. *Ob. cit.*, p. 26.

⁸ LEAL, Rine. *Ob. cit.*, p. 211.

⁹ LEAL, Rine. *Ob. cit.*, p. 212.

¹⁰ CARPENTIER, Alejo. *Ob. cit.*; p. 74.

¹¹ REY ALFONSO, Francisco. *Gran Teatro de La Habana. Cronología mínima. 1834/1987*, La Habana, 1961.

bién dejó su huella en algunos géneros de la música popular cubana.

La ópera, como se dijo, mantuvo su fuerte presencia en los escenarios cubanos durante todo el siglo XIX, pero a partir de 1850, y en la misma medida en que la tonadilla fue cediendo terreno, se inició una etapa de esplendor para la zarzuela española, teniendo como catedral el escenario del teatro Tacón, en el que compartieron espacio, el teatro dramático, la ópera, la zarzuela española, la naciente zarzuela cubana y la opereta, cuya entrada en dicho teatro se produjo a partir de 1868.

4. El esplendor de la zarzuela

En la década de 1830, y en otro movimiento del mismo signo del que se produjo en España pero con cierto retraso, la tonadilla empezó a declinar para dar paso al auge y esplendor de la zarzuela en Cuba. Desde 1850 hasta las primeras décadas del siglo XX la zarzuela siempre ha estado presente en la vida teatral cubana. La intensidad de esa presencia zarzuelística no es posible medirla a partir de su reflejo en las publicaciones de la época por varias razones. Primera, porque las colecciones de periódicos y revistas en algunas etapas son muy incompletas. Segunda, porque en dichas colecciones se prioriza, evidentemente, la ópera como otra muestra de la secular subvaloración de la zarzuela. Tercera, porque no todos los teatros se anunciaban en la prensa. Y cuarta porque las presentaciones de zarzuelas excedían el marco de los edificios teatrales, y si un arte con mayores requerimientos vocales y musicales como la ópera, llegó a interpretarse en el Liceo Artístico y Literario de La Habana o en las sociedades filarmónicas de Matanzas, Santiago, Puerto Príncipe o Villa Clara, y hasta en residencias como la del conde de Peñalver,¹² no sería demasiado atrevido, como hipótesis suponer que la zarzuela, más al alcance de las voces de aficionados más o menos “en-

trenadas o audaces”, se interpretara en esas instituciones artísticas (sociedades y liceos) que proliferan en la isla a partir de 1830.

En resumen, que si la ópera era el arte más jerarquizado por el público cubano del pasado siglo, la parte que ha quedado visible del “iceberg” zarzuelístico, por las razones expuestas, nos permite intuir una muy saludable vida de la zarzuela en esa misma etapa. Por otra parte, de no haber existido un sólido sedimento de la zarzuela española entre músicos y libretistas criollos y una asimilación de ese género durante varias décadas, hubiera sido impensable que ya justo en la mitad del siglo XIX aparezcan referencias concretas a la existencia de zarzuelas creadas en Cuba, y mucho menos su vigoroso desarrollo posterior hasta llegar a sus magistrales culminaciones en el presente siglo. Eso determina que, a partir de mediados del siglo XIX coexistan las dos vertientes, o sea, la de la zarzuela española y la de la naciente zarzuela cubana, y sólo en beneficio de este trabajo, me referiré a ambas corrientes por separado comenzando, por supuesto, con la española.

5. La zarzuela española en Cuba en el siglo XIX

Después del anuncio de la presentación de “una famosa zarzuela por el maestro D. Joseph Fallótico”, el 29 de octubre de 1791, sin consignar el título de la obra, y de otro anuncio, el 20 de noviembre, de la zarzuela *El alcalde de Mairena* de ese mismo autor, se produce una gran laguna en las referencias a ese género. Desde ahí hasta mediados del siglo XIX, los anuncios teatrales revelan una creciente presencia de la ópera y una larga lista de títulos de tonadillas y sainetes.

Eso no quiere decir que no se hubieran presentado zarzuelas en ese período, pero tampoco sería rara su ausencia dada la procedencia española de la zarzuela. No hay que olvidar que en la propia España la zarzuela había tenido un período de eclipse desde 1780 hasta 1830, opacada por la ópera, la tonadilla, las comedias y los sainetes. José Subirá afirma que las

¹² CARPENTIER, Alejo. *Ob. cit.*; p. 131.

primeras zarzuelas del siglo XIX datan de 1832, mientras que fija la década de 1840 a 1850 como la del renacimiento de la afición por el género en España.¹³

El hecho de que, el 4 de enero de 1853 se anuncia en el Tacón el primer espectáculo de zarzuela de "nuevo tipo" en Cuba, ha llevado a algunos a marcar esa fecha como la del debut de ese género en la isla, lo que sabemos que no es cierto. Ese anuncio del Tacón revela: o el desconocimiento de cualquier antecedente, o el sobredimensionamiento de su primera temporada, o la referencia a un *nuevo estilo de zarzuela*. En realidad, las obras que se presentaron en la temporada zarzuelística del Tacón de 1853, pertenecían a la primera generación de restauradores de la zarzuela en España como Rafael Hernando, Mariano Soriano Fuertes y Cristóbal Oudrid. Los títulos eran: *El duende* de Hernando, que abrió la temporada; *Jeroma la castañera*, *El oso y el gran sultán* y *El tío Canillitas* de Soriano; *Buenas noches señor Don Simón* de Oudrid. Las otras dos obras del repertorio de esa primera temporada eran José Freixas, director musical precedente de los teatros de Madrid, y se titulaban *Todos locos o ninguno* y *Las colegiales son colegiales*, esta última con libreto del pintor español Víctor Patricio de Landaluce quien dejó grabadas muchas escenas de la vida popular cubana.

En junio de ese mismo año se ofreció en el Tacón un nuevo ciclo de estrenos de zarzuelas españolas, con más autores de la restauración en España. En este caso Francisco Asenjo Barbieri (*Por seguir a una mujer*) y tres títulos de Joaquín Gaztambide (*El valle de Andorra*, *El estreno de un artista* y *Tribulaciones*). También se presentó la segunda parte de *El duende* de Hernando.

En diciembre, también de 1853, se estrenaron dos obras de Emilio Arrieta (*El dominó azul* y *El grumete*), y de Barbieri, *El marqués de Caravaca*.

En resumen, que en la temporada de 1853 se estrenaron en el Tacón 18 zarzuelas, y una de ellas, *El*

tío Canillitas de Soriano alcanzó más de 30 funciones.

A partir de esa fecha y hasta las primeras décadas del siglo XX, la zarzuela española mantuvo una constante presencia no sólo en los teatros habaneros (Tacón, Albisu, Villanueva, Irijoa, Payret...) sino también en los teatros de las ciudades de provincias, y también en los liceos y sociedades filarmónicas de la isla.

Los títulos y autores, cuya numeración sería aquí demasiado farragosa, se corresponden con los que fueron haciendo la historia de la zarzuela española en la península.

En Cuba fueron conocidas y muy apreciadas las obras de Chapí, Fernández Caballero, Inzenga, Brull, Jiménez, Bretón, Chueca...

Y algo que demuestra el interés del público cubano por la zarzuela española es la rapidez con que muchas de esas obras llegaban a La Habana.

Según Alejo Carpentier, en Cuba se había establecido "un clásico lapso de retardo de treinta años en el conocimiento de la producción musical europea"¹⁴, sin embargo, en el caso de la ópera, la opereta y la zarzuela, esa norma fue violada en muchísimas ocasiones. Así, hasta donde la información de los estrenos nos lo permite, sabemos, por ejemplo, que *El duende* (segunda parte) de Hernando se estrenó en Cuba a los dos años de su estreno en Madrid; *El valle de Andorra* y *El estreno de un artista* de Gaztambide, al año siguiente; *El postillón de la Rioja* de Gaztambide, a los cuatro años; *El dominó azul* de Arrieta, el mismo año de su estreno en Madrid; *El marqués de Caravaca* de Barbieri, a los dos años; *El grumete*, también de Arrieta, al año siguiente; y la lista podría ser bastante larga hasta llegar a *La tempestad* de Chapí, obra que se vió en La Habana a los dos años de su estreno madrileño. Se sabe que algunas obras subieron a escena en ciudades portuarias como Gibara en el oriente de la isla, presentadas allí por compañías que venían de España y hacían escala en ese puerto antes de llegar a La Habana.

El eco casi inmediato en Cuba de lo que ocurría

¹³ SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, 1945; pp. 171 y 176.

¹⁴ CARPENTIER, Alejo. *Ob. cit.*, p. 79.

con la zarzuela en España se manifestaba hasta la fecha de inicio de su período de auge. Según Subirá, “ningún otro año del siglo XIX fue tan decisivo para los rumbos del teatro lírico español como lo hubo de ser el año 1851”¹⁵, y el caso de la isla podría decirse que ningún otro año del siglo XIX fue tan decisivo para la zarzuela en Cuba como lo hubo de ser el año 1853. Es decir que a los dos años de la restauración de la zarzuela española en la propia España se produce en Cuba el inicio del establecimiento de ese género, en el gusto del cubano, pero además fue también en esos años que se produjeron los primeros brotes de lo que habría de ser la zarzuela cubana como hija legítima de la zarzuela española.

6. El proceso de fecundación

El nacimiento de la zarzuela cubana no fue —ni podría ser—el traslado mecánico e instantáneo de la zarzuela española a la realidad cubana. Como ya hemos dicho, la etapa anterior a ese nacimiento se caracterizó por el eclipse de la zarzuela española en Cuba por la tonadilla, y es en los géneros menores que aparecen como herederos cubanos de esa tonadilla, que se van conformando los elementos de la futura zarzuela cubana.

Ya Subirá había llamado la atención acerca de la importancia de la tonadilla en el proceso posterior del teatro lírico español al decir que: “Aunque hubiera sido la tonadilla escénica un género insignificante por su valor artístico, no podría pasar inadvertida para los investigadores literario-musicales”.¹⁶

En el caso de Cuba tampoco puede ignorarse, y por la misma razón el caudal de pequeñas obras cubanas surgidas durante los treinta o cuarenta años anteriores a la aparición de las primeras zarzuelas que pudieran considerarse como cubanas, merecen la atención del investigador.

Para que existiera un teatro lírico cubano, era necesario que hubiera antes un teatro cubano y una

música cubana, y el teatro cubano nace oficialmente con su fundador Francisco Covarrubias.¹⁷ De Covarrubias sabemos que el 14 de diciembre de 1812 representa (...) con Prieto un diálogo de negritos “cantando y bailando al estilo de su nación” y que tres años después hace de negrito en la tonadilla *El desengaño feliz* o *El negrito*.¹⁸

Aunque de las obras de Covarrubias sólo han quedado los títulos, sabemos que en su teatro se canta y se baila en cubano, y conocemos los títulos de algunas de estas composiciones: la canción de *La cirila*, *El paquete*, la tonada *El Carmelo*, la contradanza *El forro del catre*, *Tata, ven acá*, *La cachimba*, *Las amonestaciones* o *Quién me ha de querer a mí*.¹⁹

A Covarrubias (1775-1850) siguieron en el camino del sainete, la comedia o el teatro bufo cubano: José Agustín Millán quien dejó impresas 20 piezas en un acto y una comedia en tres; Rafael Otero (1827-1876) al que se le atribuye el libreto de una de las primeras zarzuelas cubanas: *Apuros de un bautismo*; y el gallego Bartolomé Crespo Borbón (1811-1871) quien firma *Creto Gangá*. Es cierto que la visión que tenía este último autor de los personajes populares cubanos era “hiriente y descarnada” pero con sus comedias, sainetes y “juguetes cómicos” la música se hace parte indispensable del teatro.

En cuanto a los autores de la música de esas obras existen enormes lagunas y sólo conocemos aquellas piezas que se editaron como prueba de su popularidad, y aun en esos casos, sus nombres suelen reducirse a iniciales. Los títulos de esas piezas editadas, sobre todo las guarachas, revelan su vinculación con el teatro vernáculo cubano. Las formas y géneros musicales que aparecían en esos sainetes y comedias ya poseían un carácter definidamente nacional, o sea que literaria y musicalmente se había producido la metamorfosis completa y “la seguidilla, el villancico, el aria tonadillezca, habían cedido su puesto

¹⁵ SUBIRÁ, José. *Ob. cit.*, p. 199.

¹⁶ SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica*. Barcelona, 1933; p. 5.

¹⁷ LEAL, Rine. *Breve historia del teatro cubano*, p. 32.

¹⁸ LEAL, Rine. *La selva oscura*, La Habana, 1980; vol. 1, p. 151.

¹⁹ LEAL, Rine. *Breve historia del teatro cubano*, p. 35.

a la guagira, la guaracha, a la décima campesina, a la canción cubana".²⁰

Después de varias décadas en las que el teatro musical vernáculo se manifestó en sainetes y comedias el camino estaba preparado para el nacimiento de la zarzuela cubana.

7. La zarzuela cubana: un parto feliz y natural

Aunque para Alejo Carpentier el nacimiento de ese género en Cuba fue el resultado de "ampliar el sainete criollo... a la dimensión de zarzuela"²¹ no se puede olvidar que la zarzuela no nació en Cuba sino en España y que fue en ese país donde adquirió sus características formales, entre ellas su dimensión.

Lo cierto es que, si al principio de este trabajo dije que la zarzuela era el rincón más oscuro de la selva del teatro en Cuba, uno de esos puntos sin luz es el que se refiere a la primera zarzuela cubana que subió a la escena.

Lo primero que habría que definir es qué entendemos por zarzuela cubana, o sea, si entendemos como tal la primera zarzuela escrita en Cuba o la primera obra de ese tipo con características incuestionablemente nacionales y absolutamente diferenciadas en su música y su libreto de la zarzuela española, y es precisamente el carácter de esas primeras zarzuelas "cubanas" lo más difícil de definir por la pérdida de muchas de esas obras, lo que ha dejado como fundamento para la hipótesis, la resonancia, cubana o no, de sus títulos.

Las primeras referencias a la presentación de zarzuelas producidas en Cuba aparece en la temporada de 1853 en el teatro Tacón de La Habana.

De esas primeras zarzuelas en Cuba sabemos que los títulos y los autores de los libretos: *Por los parneses* de José M. Romero —de origen andaluz—, *El delirio paternal* de José Robreño —teatrista catalán

radicado en Cuba—, *Apuros de un bautismo* y *Trespalillos* o *El carnaval de la Habana* de Rafael Otero, *El adivino fingido* o *La traición de una mujer* de Manuel García —se sabe que la música era de Brindis de Salas, el padre del famoso violinista, pero nada más—, y muchas otras. Sin embargo, la pérdida de los originales no nos permiten garantizar el carácter realmente cubano del tema de la obra. Hay un solo caso en el que el título indica cubanía: *Trespalillos* o *El carnaval de la Habana*, y Carpentier señala a este autor y a esta obra como la primera expresión de la zarzuela cubana. Por su parte Rine Leal, basándose en la existencia del texto, sitúa a la zarzuela *El industrial de nuevo cuño* de Pedro Carreño como "el superviviente más antiguo del género", y luego añade: "*La zarzuela transcurre en extramuros de la ciudad, en la calle de Salud, y ofrece una verdadera ensalada de irlandeses, negros, isleños, catalanes, billeteros, baratilleros, guajiros, música popular cubana, bailes y gracejo vernáculo*".²²

En el mismo año en que se estrenó *El industrial...*, subió por primera vez a la escena una zarzuela de Antonio Medina titulada *Don Canuto Ceimocha* o *El guajiro generoso*, de cuya cubanía no caben dudas, "*donde a los negros bozales se unen guajiros del Wajay, décimas, zapateo, y como es de esperar, una historia sentimental de amores que se resuelve en plena melopea*".²³ De esta zarzuela se conoce el autor de la música. Se llamaba Antonio Figueroa.

Aunque *Trespalillos* o *El carnaval de La Habana* se estrenó en 1853, por lo que corresponde una prioridad cronológica, y *El industrial...* y *Don Canuto...* son de 1854, no es posible fijar con exactitud cuál de estas zarzuelas constituyó el primer ejemplo de zarzuela cubana, porque de la primera en el tiempo sólo tenemos la cubanía del título y de las dos restantes la probada cubanía del asunto. El problema, por lo tanto, queda abierto a futuras investigaciones.

A partir de esos primeros años de la segunda mitad del siglo XIX, la zarzuela cubana fue aumentando

²⁰ CARPENTIER, Alejo. *Ob. cit.*, p. 184.

²¹ CARPENTIER, Alejo. *Ob. cit.*, p. 199.

²² LEAL, Rine. *La selva oscura*, La Habana, 1980; vol. 1, p. 254.

²³ LEAL, Rine. *Ob. cit.*, p. 255.

paulatinamente su presencia en los escenarios, y a pesar de las lagunas que impiden seguir su rastro detallado, se sabe que a las obras de músicos menores y desconocidos se sumaron también zarzuelas de compositores de reconocida jerarquía profesional.

De la vida de la zarzuela en la segunda mitad del siglo XIX han quedado referencias muy desiguales; títulos a secas, otras con la mención del autor del libreto pero no de la música, algunas en el caso contrario, y, por fin, las que tienen todos los elementos, o sea el título y los dos autores. De todo eso mencionaré sólo algunas obras, aquellas cuyo autor musical es un músico reconocido: *Dos máscaras* de Laureano Fuentes y Tomás Mendoza, escritor de origen venezolano; *El submarino Peral* de Ignacio Cervantes y N. Suárez Inclán (1889); *El barberillo de Jesús María* de José Mauri; *Del parque a la luna* (1888) e *Intrigas de un secretario* (1889) de José Mauri y Raimundo Cabrera; *El brujo* (1896) de José Marín Varona; *Vapor cubano* de Rafael Palau y Raimundo Cabrera (1888); *El asalto* de Rodolfo Hernández, músico santiaguero que también escribió, curiosamente, una zarzuela infantil titulada *Geografía Física*.

A la abundante lista de zarzuelas creadas en la segunda mitad del siglo podrían añadirse, con un criterio más amplio, muchos sainetes con música que integraron el repertorio de los llamados bufos cubanos, a partir de 1868, para eso requería un debate previo acerca de los límites entre la zarzuela y el teatro popular cubano.

8. La zarzuela española del siglo XX en Cuba

Al principio del siglo XX, la zarzuela española formaba parte de los repertorios de casi todos los teatros de la isla. Sólo en La Habana, los escenarios del Tacón —a partir del 20 de mayo de 1902 se le llamó Teatro Nacional—, el Payret, el Albisú —luego Campoamor—, los Politeama —Grande y Chico—, el Principal de La Comedia y el Martí, entre otros, fueron el marco de presentación de zarzuelas españolas, interpretadas por compañías venidas de la península,

compañías cubanas o con elencos mixtos cubano-españoles. Entre las primeras, o sea, las españolas se destacaron: la Compañía de Ópera Cómica, Opereta y Zarzuela de Emilio Sagi Barba y Luisa Vela (T. Nacional, 1911); Compañía de Zarzuela y Operetas de Casimiro Ortas y Enrique Lacasa (T. Nacional, 1930); Gran Compañía Lírica Española de Luis Gimeno (T. Nacional, 1947 y 1948); Gran Compañía de Zarzuela y Opereta de Faustino García (T. Martí, 1955-1956) y Gran Compañía de Zarzuelas y Operetas Españolas "Aguilá-Martelo" (T. Martí, 1958), que integró a sus elencos muchos cantantes cubanos, a veces con figuras españolas invitadas, abordaron un extenso repertorio de zarzuelas españolas de autores como Moreno Torroba, Guerrero, Soutullo y Vert, José Serrano, Chapí, Bretón, Fernández Caballero, Chueca, Vives, Sorozabal, Penella, Lleó y otros. Y no está de más señalar que hubo dos obras que lograron una especial preferencia en el gusto del público cubano hacia mediados de este siglo: *Los gavilanes* de Guerrero y *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba, cuyo estreno, a cargo de una compañía cubana en 1941, en el Teatro Principal de la Comedia, alcanzó más de cincuenta representaciones consecutivas.

Es cierto que, a medida que avanzó el siglo, la presencia de las temporadas de zarzuelas españolas se fue haciendo más esporádica hasta 1959, pero en el 1961 se organizó una temporada en el Teatro Payret, con cantantes cubanos en varios títulos españoles, y que preparó el terreno para la creación en 1962 del Grupo Teatro Lírico, que debutó con *Luisa Fernanda*, en 1963, en el Teatro Nacional, que dos años antes había sido rebautizado como Teatro García Lorca.

Esta compañía se convirtió en el Teatro Lírico Nacional y abarcaba la interpretación de los tres géneros, o sea, la ópera, la opereta y la zarzuela. En 1971, el Teatro Lírico Nacional se separó en dos compañías: la Opera Nacional de Cuba y el Grupo Teatro Lírico "Gonzalo Roig", este último dedicado a la interpretación de operetas y zarzuelas españolas y cubanas. Sin embargo, la actividad de esta única compañía no ha sido suficiente para satisfacer las demandas del numeroso público que gusta de la

zarzuela en la capital. Su programación ha carecido de la continuidad y sistematización que sólo se logra con temporadas estables, y sus presentaciones dependen de los espacios que les permite un teatro, que, como la Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, mantiene como prioridad las presentaciones del Ballet Nacional de Cuba. En el año 1995 se ha reestructurado el movimiento lírico en la capital con la creación del Centro Pro Arte Lírico, con dos compañías: la Ópera Nacional y la Compañía de Zarzuelas, y con un proyecto de ampliación y desarrollo de las manifestaciones líricas en el país, pero sólo el futuro permitirá valorar los resultados del trabajo de esa nueva institución.

En cuanto al resto del país, en las últimas tres décadas, la zarzuela española ha sido cultivada por grupos líricos en ciudades como Pinar del Río, Matanzas y Holguín pero de ellos, sólo el de Holguín ha logrado una vida estable hasta el presente.

Y no quisiera terminar este punto de la presencia de la zarzuela española en Cuba en este siglo, sin referirme a su difusión por los medios masivos como la radio y la televisión.

En el periodo que abarca desde la aparición de la radio en Cuba en 1922, y sobre todo entre las décadas de 1930 y 1960, la zarzuela española tuvo una fuerte y creciente presencia radial a medida que fue aumentando la disponibilidad de grabaciones en el mercado comercial de los discos. En la década de 1950, además de espacios diarios o semanales en diversas emisoras nacionales y provinciales, hubo una radioemisora habanera que transmitía zarzuelas durante casi todo el día. A partir de la nacionalización del sistema radial la situación se revirtió dramáticamente y hoy existe un sólo programa semanal de zarzuelas en la emisora de música clásica (CMBF).

En cuanto a la televisión, el proceso fue más o menos similar. Desde su fundación en 1950 hasta 1961, hubo programas dedicados a la presentación semanal de óperas, operetas y zarzuelas, interpretadas por elencos cubanos bajo la dirección musical del maestro Gonzalo Roig. En ese espacio se presentaron muchos de los grandes títulos zarzuelísticos españoles y aún se conservan copias piratas o *back-*

grounds profesionales de algunos y han sido radiados como documentos históricos por la emisora CMBF. A partir de 1961, la zarzuela española ha aparecido en la televisión cubana sólo de manera esporádica en el programa Palco 1, de vida efímera; en las películas realizadas por la Televisión Española y en algunos vídeos grabados en funciones de zarzuelas del Grupo Teatro Lírico.

La actual situación de la zarzuela española en Cuba puede resumirse así: presencia insuficiente en los teatros, escasisima en la televisión y casi nula en la radio.

9. Siglo XX: la edad de oro de la zarzuela cubana

Ya a fines del siglo XIX, el teatro lírico cubano había alcanzado definición nacional, madurez y diversificación genérica. Aunque los historiadores emplean el término zarzuela cuando las obras del teatro lírico cubano alcanzan cierta dimensión temporal, desarrollo dramático y lirismo de mayor exigencia vocal, soy de la opinión de que el género como el sainete o la revista deben incluirse dentro del amplio marco de la zarzuela cubana. De enfocarlo así, y al igual que ocurrió en España, habría que establecer dos categorías, o sea, el género grande (las clasificadas como zarzuelas) y el género chico (sainetes, revistas e, incluso el llamado teatro bufo). Sin embargo, en este capítulo, como en los anteriores sólo me referiré a las zarzuelas de gran formato.

En lo que a los autores se refiere, a los compositores mencionados en el capítulo dedicado a la zarzuela cubana de la segunda mitad del siglo XIX (Laureano Fuentes, Ignacio Cervantes, José Mauri, José Marín Varona, Rafael Palau y Rodolfo Hernández) habría que añadir otros autores cuyas obras se presentaron en las primeras décadas del siglo como Jorge Anckermann (1877-1941), Eliseo Grenet (1893-1950), Manuel Mauri (1857-1937) y Moisés Simons (1890-1945). La definida e inconfundible cubanía de las zarzuelas de estos autores se manifestaba tanto en el libreto como en su partitura musical,

en la que aparecían ritmos cubanos como la clave, la habanera, la guaracha, el bolero, la criolla, la rumba, el danzón y escenas de cantos y bailes afrocubanos. El terreno estaba, por lo tanto, perfectamente abonado para que la zarzuela cubana alcanzara su etapa de culminación artística y que algunos han calificado como la época del "gran teatro lírico cubano". La fecha escogida para marcar el inicio de esa etapa es del año 1927, cuando el Teatro Cubano fue rebautizado como Regina y abrió su temporada bajo los auspicios de una empresa de la que formaba parte el compositor Ernesto Lecuona. La compañía creada por Lecuona, incluía un grupo de excelentes cantantes y actores, y la obra escogida para el debut, el 1 de octubre de 1927, fue *Niña Rita*, con el libreto de Riancho y Castells, y música de Lecuona y Grenet. Así comenzó la edad de oro de la zarzuela cubana.

El éxito de *Niña Rita* llevó a Lecuona a componer *El Cafetal*, estrenada en el Regina y a ésta siguió *María la O*, que se estrenó en el Teatro Payret en 1930. El 7 de agosto de 1931 se inauguró, en el Teatro Martí, una temporada que se prolongó hasta noviembre de 1936, y en la que se estrenaron muchos de los títulos más importantes de esa época dorada. Entre los títulos estrenados en esa extensa temporada destacan: *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig y que alcanzó más de cien representaciones consecutivas; *María Belén Chacón* de Rodrigo Prats; *Rosa la China* de Ernesto Lecuona; *El Clarín* de Gonzalo Roig; y *La Habana que vuelve* de Rodrigo Prats. La relación de títulos presentados en esta histórica temporada de Martí harían una relación demasiado extensa, pero en cuanto a los autores fueron esos tres, o sea, Ernesto Lecuona (1895-1963), Gonzalo Roig (1890-1970) y Rodrigo Prats (1909-1980) sobre quienes recayó la responsabilidad y el privilegio de llevar la zarzuela cubana a una gran jerarquía artística en el ámbito nacional e iberoamericano.

Es cierto que, por lo general, estas zarzuelas cubanas muestran un peso mucho mayor en el valor de su música que en el del libreto, como resultado de la fecundidad melódica de sus compositores y en la riqueza y variedad rítmica y genérica de las piezas vocales y orquestales que las integran. Muchas de sus

páginas, como las romanzas de *María la O*, *Cecilia Valdés*, *El Cafetal* o *Amalia Batista* requieren voces de calibre y dominio del ritmo y el fraseo cubanos para su interpretación, por lo que son ejemplos del mejor arte lírico cubano, pero aún piezas como el canto congo "Mamá Inés" de *Niña Rita* de Grenet, o "Damsela encantadora" de *Lola Cruz*, de Lecuona, han pasado a formar parte del repertorio de obras que identifican la música cubana en cualquier latitud del mundo. Fue, por lo tanto, en la década de 1927 a 1937 que fructificó una forma de arte nacional que se había ido gestando durante más de un siglo y cuyas fuentes estaban en el teatro lírico español y en la música cubana creada a través del mestizaje de raíces españolas y africanas. Las zarzuelas cubanas creadas en ese breve lapso no sólo constituyen lo mejor y más importante del teatro musical cubano sino que "Gonzalo Roig, Rodrigo Prats, Eliseo Grenet, Moises Simons y, sobre todo Lecuona, demostraron que en toda la América no existía un teatro Lírico semejante".²⁴

Lamentablemente, esa fiebre de creación zarzuelística fue decayendo a partir de 1940 hasta llegar a un silencio total, y en cuanto a la representación de esas obras, las mismas se fueron haciendo cada vez más esporádicas y su puesta en escena ha sido inmerecidamente escasa y respondiendo a esfuerzos esporádicos y discontinuos. Mucho habrá que hacer para que todos los que tienen en sus manos la posibilidad de montar y difundir al menos los grandes títulos del legado zarzuelístico cubano, permitan al público de hoy y del futuro el conocimiento integral de esas obras de las que sólo se escuchan páginas y escenas aisladas. Curiosamente, las primeras grabaciones más o menos completas de las tres grandes zarzuelas de Lecuona (*María la O*, *El cafetal* y *Rosa la China*) se hicieron en España en la década de 1950, y de *Cecilia Valdés* se realizó una grabación en Cuba bajo la dirección del autor en 1948. En las últimas décadas se han hecho grabaciones en estudio de *Cecilia Valdés* y *Amalia Batista*. Esta escasa cantidad de títulos registrados en discos, deja fuera del conoci-

²⁴ LEAL, Rine. *Breve historia del teatro cubano*, p. 117

miento del público actual, a otras obras merecedoras de ser escuchadas. Confiemos en un porvenir más prometedor para la zarzuela, y por supuesto, también para la cubana que es, sin duda, uno de los mejores productos del arte nacional de nuestro país.

10. Conclusiones finales

Para todo aquel que esté convencido, como yo lo estoy, del valor de la zarzuela como manifestación artística y como parte esencial de la creación espiritual iberoamericana, la realización misma de esta ponencia provoca inevitables reflexiones acerca de la necesidad de rescatar la historia de ese género, muy poco investigada y peor valorada, e iniciar su recuperación, y para ello sugiero lo siguiente:

1. Crear un Centro de Documentación de la Zarzuela en Cuba, encargado de la investigación de su

historia en La Habana y en las ciudades más importantes del país.

2. Proponer la celebración de un Seminario o Encuentro Teórico anual y nacional, auspiciado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y el Centro Pro Arte Lírico, para debatir ponencias y trabajos investigativos sobre la historia de la zarzuela, su situación actual y las perspectivas futuras.

3. Lograr una mayor presencia de la zarzuela en los medios de difusión (radio y televisión) mediante programas periódicos y estables.

De lo que se trata es de dar a la zarzuela una mayor presencia en la vida artística del país y otorgarle el rango y el nivel que merece por su importancia y por su arraigo en el gusto público cubano. Ese gusto quizá esté un poco dormido, pero el reencuentro entre público y zarzuela despertará sentimientos que, en mi opinión, forman parte del código genético cultural cubano.