

Sobre la zarzuela cubana (II). Últimas etapas

Autoría: Miguel del Pino

Afiliación: Catedrático de Ciencias Naturales; estudioso, amante y divulgador de la zarzuela

SECCIÓN	PÁGINAS	IDENTIFICADOR
Divulgación y revisión	83-90	TDL-80-2023-083-090

TIPO DOCUMENTAL

Historia de la música y del teatro

RESUMEN DOCUMENTAL

Segunda parte del estudio sobre la zarzuela cubana, dedicada a su profesionalización y madurez desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX. El autor revisa la etapa alhambresca, el teatro vernáculo, el sainete lírico y la consolidación de compositores y obras emblemáticas. Se presta especial atención a Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig y Rodrigo Prats y a títulos como María la O, Cecilia Valdés y Amalia Batista, situados como culminación del género lírico cubano.

PALABRAS CLAVE

zarzuela cubana · Cuba · Lecuona · Gonzalo Roig · Rodrigo Prats · teatro lírico · siglo XX

CITA BIBLIOGRÁFICA

Miguel del Pino. «Sobre la zarzuela cubana (II). Últimas etapas». Torre de los Lujanes, n.º 80, 2023, pp. 83-90. ISSN 1136-4343.

Sobre la zarzuela cubana (II)

Últimas etapas

Por

Miguel del Pino

Catedrático de
Ciencias Naturales
y estudioso, amante
y divulgador de
la Zarzuela

Tercer periodo

A partir de 1890, una vez desorganizado el movimiento bufo, la zarzuela cubana entra en un proceso de profesionalización; se crearán partituras completas para cada obra y se perfeccionará el equilibrio entre dichas partituras y los textos correspondientes.

Dentro de este tercer periodo, el investigador y pianista cubano José Ruiz Elcoro distingue varias etapas: la primera a partir de 1890 con el nacimiento de una nueva etapa renovada de teatro bufo; la segunda hasta 1910 marca una etapa de gran esplendor, con un repertorio que abarca varios miles de sainetes líricos, los más complejos adornados con hasta veinte piezas musicales.

También hay obras más sencillas, pero se puede afirmar que existen auténticas zarzue-

las cubanas precedentes de las que triunfarán en el Siglo XX a partir de 1927.

Por haber tenido su sede esta fase principalmente en un local muy popular en La Habana llamado Teatro Alhambra, fundado el 13 de septiembre de 1890, suele llamarse “etapa alhambresca” a esta tercera edad de la zarzuela cubana.

Bajo la dirección de los empresarios López y Villoch, el Alhambra se mantuvo fiel a un género que con el paso del tiempo puede considerarse como una variante modernizada del teatro vernáculo criollo. En la temática encontramos como denominador común el costumbrismo, aunque también son frecuentes los elementos paródicos al tiempo que tanto autores literarios como músicos tuvieron que adaptarse para fusionar lo costumbrista cubano con una verdadera fiebre que recorría en aquel momento Europa: la psicalipsis, incluso con espectáculos fuertemente “picantes”.

En momentos de crisis económica el Alhambra sobrevivió moviéndose entre ese tejido de costumbrismo y erotismo en que se movían sus producciones, lo que le proporcionó fama, seguramente exagerada, de pornográfico.

La música aparece evolucionada respecto al teatro bufo: la guaracha es sustituida por la rumba, la conga y el danzón, bailes que requieren especialistas adecuados, y acompañamientos musicales ricos en elementos de percusión, como claves, güiros y tambores. Quizá por ello se han querido encontrar discutibles raíces africanas.

También hay que considerar, en el final de esta etapa, la contradanza, piezaailable muy querida en Cuba por parte de todas las clases sociales. Aunque se la seguía llamando así por el recuerdo de sus antecesoras, la contradanza española y francesa, había adquirido ya a estas alturas un estilo peculiarmente cubano.

El historiador español radicado en Cuba José García de Arboleda, escribía en el año 1859 que “las antiguas contradanzas españolas se habían modificado por el clima cálido y voluptuoso de los trópicos”, y que “aunque se conocen en la isla todos los bailes modernos, prepondera entre ellos eclipsándolos la irresistible danza criolla, verdadera especialidad cubana.” A continuación, después de describir las fases y los compases de tal danza, añade que “Hoy se baila mucho en Madrid, donde es conocida con el nombre de *La Habanera*.”

Con posterioridad la enorme fuerza popular que alcanzó la danza cubana con profusión de salones y academias para aprenderla en todas las capitales isleñas, la enriqueció en duración y variantes pasando entonces a llamarse “danzón”.

Los libretistas y músicos más notables en la etapa alhambrena fueron muy numerosos; destaquemos entre los primeros a Federico Villoch y a los Hermanos Robreño (Francisco y Gustavo): entre los tres sumaron setecientas piezas entre el total de dos mil setecientas obras, algunas de las cuales han quedado en el anonimato.

Entre los músicos recordemos al valenciano José Mauri, a su hijo Manuel, y sobre todo a Jorge Anckermann, habanero autor del llamado “Tango-congo”, con el que simbolizaba el mundo cultural, social y emotivo de la raza negra. En el extensísimo catálogo de la producción de Anckermann, sobresalen *La emperatriz del Pilar*, *El héroe de Guanabacoa*, *Napoleón* y *La isla de las cotorras*. En los parámetros musicales de este autor figuraba en primer lugar el ritmo, incluso por delante de la melodía.

En los últimos momentos del Alhambra empiezan a sonar nombres de autores musicales como Eliseo Grenet y Ernesto Lecuona, figuras que enlazarán esta etapa con la cuarta y definitiva de la zarzuela cubana, a la que llamaremos “de nuevo tipo”.

El Alhambra terminó su existencia el 18 de febrero de 1935 como consecuencia de un derrumbe accidental.

Cuarto periodo.

La zarzuela cubana “de nuevo tipo” (1927-1950)

Las primeras décadas del siglo XX encontraron a Cuba convertida en una República independiente y sumida en una fuerte crisis económica unida a inestabilidad política. Todo ello tendrá reflejo en el teatro y demás manifestaciones culturales. El público daría la espalda al teatro al que presionaba también el naciente cinematógrafo.

En el terreno musical se producía una controversia entre los partidarios de evocar el llamado “criollismo”, con nostalgia de la influencia española perdida, y los que se inclinaban al “africanismo” añorando el patrimonio musical, sobre todo rítmico, de los tiempos de la esclavitud.

Recordemos que el teatro Alhambra desaparecería en los años veinte, pero se produjo simultáneamente la inauguración de un nuevo coliseo al que se llamó Regina en honor de la esposa del presidente del Senado, doña Regina Truffin, copropietaria y madrina. La dirección artística del nuevo teatro se encomienda a un veterano actor español, Enrique Lacasa, y la dirección musical a uno de los supervivientes del Alhambra, Eliseo Grenet. Grenet se asociará inmediatamente con quien será la máxima figura de esta época, Ernesto Lecuona. Gracias a la labor de ambos, el teatro Regina va a convertirse en santuario de una nueva y definitiva etapa de la zarzuela cubana a la que se llamará “zarzuela cubana de nuevo tipo”.

El 29 de septiembre de 1927, solo seis días después de la ceremonia de inauguración del nuevo teatro Regina, tiene lugar la función inaugural en programa doble con la revista musical de Lecuona *La*

tierra de Venus, y con el estreno de un sainete lírico, *Niña Rita o La Habana en 1830*, libreto de Aurelio G. Riancho y Antonio Castells, música de Eduardo Lecuona y Eliseo Grenet.

Niña Rita o La Habana en 1830 se considera la primera zarzuela cubana de nuevo tipo y como va a ser habitual en este género, está enmarcada en un contexto histórico colonial. Los intérpretes eran artistas cubanos, todos excelentes cantantes formados en los Conciertos Típicos de Música Cubana organizados por Lecuona. Para el estreno de *Niña Rita* el compositor eligió a la soprano Caridad Suárez y al tenor Vicente Morín, pero el mayor éxito fue para una bellísima mulata, Rita Montaner, que debutó vestida como “negrito calesero” interpretando el tango congo de Grenet ¡Ay mamá Inés! Que alcanzaría popularidad mundial. *En la tierra de Venus* por su parte destacó una inspiradísima pieza de Lecuona, *El canto Siboney*.

En *Niña Rita* se esboza la mayor parte de las características de la zarzuela cubana de nuevo tipo: los argumentos poseerán a partir de ahora unidad estilística y expresión literaria de calidad; fuente de la misma será el repertorio de novelas, relatos y cuentos históricos y costumbristas escritos por autores de prestigio del Siglo XIX como Ramón de Palma, Antonio Zambrana, José Ramón Betancourt y Cirilo Villaverde.

Los tiempos y los personajes se desenvuelven en su mayor parte volviendo al pasado colonial, solo excepcionalmente la acción se desarrolla en época contemporánea. En las del primer grupo, las de ambiente colonial de mediados del Siglo XIX, se conservan los personajes propios del teatro vernáculo cubano como los “negritos”, “gallegos” y demás tipos populares. Pero además aparecen otros nuevos como “el calesero”, “el galán”, “la damisela” “los negros esclavos” y, sobre todo, “la mulata”.

Los personajes de raza negra, tanto masculinos como femeninos, habían estado ligados a papeles cómicos en las anteriores etapas del

teatro cubano. En esta nueva etapa, tales personajes perderán su carácter bufo, y su cometido será: la formación de parejas paralelas a las de sus amos, siguiendo sus propias tramas amorosas entre el lamento por la esclavitud que sufren, o bien en el caso de algunos personajes masculinos la formación de un triángulo amoroso cuando la protagonista es una mulata pretendida por el señorito blanco. Ejemplos serían José Dolores Pimienta en *Cecilia Valdés* y José Inocente en *María la O*.

La mulata es un personaje fundamental en esta zarzuela; no se trata de la “mulata de rumbo” del siglo anterior, erótica y hasta sicalíptica. La nueva mulata a la que llamaremos “mulata habanera” simboliza a la propia Cuba en su belleza y su mestizaje. En ella cristaliza la dualidad entre criollismo y africanismo a que antes aludíamos, y en muchos argumentos es disputada por el negro y el señorito blanco, lo que suele conducir a finales trágicos.

Los autores de los argumentos toman partido abiertamente en estos triángulos por la mulata: el barrio representado por el coro de personajes secundarios, en definitiva el extracto popular se muestra admirador y orgulloso de ella, y así suele demostrarse cuando aquella realiza su aparición en escena al principio de la obra. La música acompañante de estas salidas resalta la condición mestiza de la cantante combinando los más diversos ritmos criollos con contradanzas y otros bailes europeos: las salidas de Cecilia Valdés (Gonzalo Roig) y Amalia Batista (Rodrigo Prats) son los mejores ejemplos de esta exaltación. La popularísima María la O (Lecuona) carece de una salida de este tipo, sustituida por una guaracha.

En la zarzuela cubana de nuevo tipo se mantienen los ritmos tradicionales cubanos, antiguos y recientes: guaracha, rumba, danzón, guajira, bembé y tango congo. Junto a ellos subsisten actualizados la contradanza, la canción romántica y la habanera. La compleja elabo-

ración de las partituras, tanto en lo melódico como en lo armónico e instrumental, se debe a que en esta época se ha formado en Cuba una estirpe de músicos de sólida formación y brillantes estudios. Junto a Lecuona y Grenet destacarán fundamentalmente Gonzalo Roig y Rodrigo Prats: las máximas figuras.

A Lecuona se debe la introducción de la “romanza lírica”, con categoría y dificultad operística y en ocasiones con recitativo previo. Grenet utiliza en momentos clave el tango congo, y Roig y Prats no tienen inconveniente en recurrir al bolero para convertirlo en romanza (“Dulce quimera” de *Cecilia Valdés*).

Las romanzas para protagonistas masculinos suelen ser cantadas por los personajes negros, adoptando a veces la forma de “lamentos esclavos”, donde tales lamentos se refieren no solo a la libertad sino también a la añoranza por el amor de la protagonista. Las romanzas para protagonistas femeninas suelen establecerse en forma binaria, con una primera sección en modo menor y una segunda en mayor que acostumbra a requerir verdadero virtuosismo.

En la parte central de las obras suele aparecer un dúo de amor soprano-tenor en el que la protagonista muestra desconfianza o celos que el galán trata de rebatir apasionadamente prometiendo fidelidad. Algunos de estos dúos, como el de *Cecilia Valdés* presentan tal elaboración musical que se han calificado de veristas en puro sentido operístico.

En cuanto a la estructura y duración de las obras, esta última venía limitada por razones comerciales a un máximo de dos horas, por lo que era frecuente plantearlas en un solo acto dividido en varios cuadros. Solo las más complejas se estructurarán en dos, como *Cecilia Valdés*, *El clarín*, *La hija del sol*, *la Habana de noche*, *Amalia Batista*, *Lola Cruz* y *La emperatriz del Pilar*. *María la O* y *El cafetal*, muy conocidas en España, constan de un solo acto.

El primer contacto del público español con la zarzuela cubana tuvo lugar con el estreno en Barcelona el 16 de julio de 1932 de *La Virgen Morena* de Grenet y Riancho, a cargo de la Compañía Lírica de Teatro Cubano. Poco después llegó a Madrid, al teatro Fuencarral, con el debut del primer tenor cubano Miguel de Grandy y un gran barítono dominicano, Eduardo Brito, que alcanzó gran popularidad y dejó algunas grabaciones míticas de zarzuela española y canción lírica sudamericana.

La Virgen Morena recorrió España entera en triunfo alcanzando más de 1500 representaciones.

María la O, de Ernesto Lecuona se ha representado en España en varias ocasiones. Su romanza para la protagonista femenina se ha grabado en diferentes versiones. Se trata de la zarzuela cubana más conocida en nuestro país, junto a otras, también de Lecuona, como *El cafetal* y *Rosa la China*.

Muy recientemente (temporada 20020) el teatro de la Zarzuela ha puesto en escena *Cecilia Valdés*, de Gonzalo Roig, subsanando así un lamentable olvido de casi un siglo, ya que esta zarzuela basada en la novela homónima de Cirilo Villaverde se considera de forma unánime la obra maestra de este género.

Esperamos que próximamente podamos ver en España *Amalia Batista*, de Rodrigo Prats. María, Cecilia y Amalia forman la trilogía de Mulatas Habaneras inmortalizadas por los tres grandes: Lecuona, Roig y Prats respectivamente.

Al llegar los años 50, la zarzuela cubana de nuevo tipo se va extinguiendo lentamente hasta finalizar su etapa de creación de nuevas obras; no obstante, su aportación al corpus del patrimonio lírico puede considerarse un generoso pago de intereses respecto al capital invertido por España en la fecundación musical y dramática de su más querida colonia.