

Sobre la Zarzuela cubana. (I) Primeras etapas

Autoría: Miguel del Pino

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

TIPO	PÁGINAS	IDENTIFICADOR
Historia de la música y del teatro	99-110	TDL-79-2022-099-110

RESUMEN DOCUMENTAL

Primera parte de un estudio sobre la formación de la zarzuela cubana y sus relaciones con el teatro lírico español. El autor analiza la circulación de compañías y repertorios entre la metrópoli y Cuba, la aparición de tipos criollos y la incorporación de formas musicales locales. La evolución inicial se vincula con el costumbrismo, el teatro bufo, autores como Francisco Covarrubias y las tensiones políticas que afectaron al desarrollo escénico del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE

zarzuela cubana · Cuba · teatro musical · Francisco Covarrubias · costumbrismo · teatro bufo · siglo XIX

CITA BIBLIOGRÁFICA

Miguel del Pino. «Sobre la Zarzuela cubana. (I) Primeras etapas». Torre de los Lujanes, n.º 79, 2022, pp. 99-110. ISSN 1136-4343.

Sobre la Zarzuela cubana

(I) Primeras etapas

Por

Miguel del Pino

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

Introducción

En el transcurso del Siglo XVIII, Cuba, la perla de la corona española, desarrolla una serie de manifestaciones teatrales musicales extraordinariamente relacionadas con sus homólogas en la metrópoli; esta, por su parte, ejerce decisiva influencia sobre tal teatro vernáculo insular enviando a su colonia más estimada no solo referencias u obras recién estrenadas, sino también compañías de artistas.

Es en el último cuarto del siglo XVIII y sobre todo durante el XIX y primera mitad del XX cuando los procesos de transculturización a que aludimos configurarán el teatro lírico como una de las actividades musicales y culturales más relevantes de la Isla, teniendo la ciudad de La Habana el

principal pero no exclusivo protagonismo dentro de este variado y brillante mosaico.

El corpus del repertorio del teatro musical cubano comprende varios millares de obras, muchas de ellas insuficientemente conservadas o prácticamente perdidas debido a los avatares políticos; su entramado podría asimilarse a nuestro patrimonio de sainetes líricos, revistas, operetas y también zarzuelas. Realmente podemos hablar con toda propiedad de la existencia de una Zarzuela cubana, sobre todo a partir de los años veinte del pasado siglo.

Volvemos a lamentar que buena parte de este patrimonio se haya perdido y solo se tengan referencias del mismo a través de reseñas de periódicos: de hecho es la aparición del *Papel periódico* de La Habana en 1790, lo que nos proporciona las primeras referencias sobre las actividades teatrales que se desarrollaban en Cuba.

En los orígenes y durante la totalidad de los Siglos XVIII y XIX es evidente la influencia del teatro lírico español correspondiente a las diferentes etapas homologables entre metrópoli e Isla, en primer lugar de la tonadilla escénica y también de la zarzuela grande, ya que las obras que se representaban en la España peninsular tardaban muy pocas jornadas en cruzar el Atlántico con destino a la “perla de las Antillas”.

Verdaderamente España hizo una gran inversión en cultura de teatro musical para su exportación a Cuba, pero no es menos cierto que la isla devolvió este capital con generosos intereses al aportar sus ritmos con “sabor a azúcar y café” al patrimonio lírico español. Es el investigador cubano Fernando Ortiz quien propone el término “transculturización” para hacer referencia a los procesos culturales que, como el que estamos describiendo, presentan influencias recíprocas.

Los primeros datos ciertos

El acontecimiento impulsor del teatro musical cubano fue la construcción en La Habana en 1776 del primer teatro de mampostería al que se llamó Coliseo y posteriormente Principal. Desde su nacimiento fue planificado como sede del teatro musical y nada más inaugurarse se representó en su escenario la ópera *Didone abbandonata* de Metastasio.

El 20 de noviembre de 1791 tuvo lugar en este teatro el estreno de la primera obra a la que su puede asimilar con muchas reservas el nombre de “zarzuela”. Se trató de *El alcalde de Mairena* escrita por el maestro don Joseph Fallotico.

Debemos a Alejo Carpentier lo poco que sabemos sobre Fallotico. Debió de tratarse de un personaje realmente pintoresco que actuaba como actor y hasta artista de circo, y que contaba con cierto prestigio en la sociedad musical habanera. Lamentablemente *El alcalde de Mairena* se perdió y solo sabemos por las notas que lo anunciaban en el periódico que contaba con dos arias bufas, dos arias y un coro a cinco voces.

Entre 1791 y 1800 se produce un gran vacío informativo debido a que el *Papel periódico* de La Habana dejó de ofrecer avisos teatrales. No sabemos pues si a Fallotico le siguieron otros autores durante este periodo.

El Teatro Musical Cubano a partir de 1800

Durante los primeros años del Siglo XIX, el teatro musical cubano se desarrolla en notable paralelismo con su homólogo en la Corte Española. Entre 1750 y 1850, en la metrópoli el teatro musical español sufrió un verdadero eclipse durante el cual fue dominado por la ópera italiana reduciéndose a los sainetes y la tonadilla. En Cuba esta última fue recibida con entusiasmo y evolucionó hasta convertirse en un género propio.

Las primeras importaciones de tonadillas a Cuba se corresponden con la época de *El alcalde de Mairena* (1771), y se extenderían hasta 1730. Por el Teatro Coliseo desfilaron los principales títulos que llegaban de la Corte, como *El amante tímido*, *Hipólito y Narcisa*, y *Los genios encontrados*, de Blas de la Serna; también Pablo Esteve, Luis Misón, Luis Rosales y el gran Manuel García vieron representadas sus tonadillas en Cuba. En el repertorio del Coliseo no falta en esta época ninguno de los más ilustres compositores de la tonadilla española.

Tanto la burguesía criolla como la aristocracia española veían con agrado las representaciones de tonadillas escénicas y óperas, y participaban en su financiación aunque sus gastos fueran cuantiosos. La Habana se convirtió en la plaza teatral más fuerte de toda América y las compañías que viajaban a ella lo hacían bajo la premisa: “para triunfar en América hay que pasar por La Habana”.

Tan pronto como llegaban a Cuba las tonadillas españolas, evolucionaban apareciendo en ellas personajes típicos insulares homologables a los de la Corte. Por aprendizaje espontáneo y directo van apareciendo “el gallego”, “el chino”, “el negrito” y “la mulata refistolera”, como principales ejemplos.

Durante el Siglo XIX, y por consecuencia del desarrollo del teatro lírico, van apareciendo nuevos teatros tanto en La Habana como en el resto de Cuba. En la capital destacarán sobre todos ellos el Teatro Circo de Marte (1800), el Diorama (1829) y sobre todo el Tacón (1838), que competía en capacidad y lujo con los mejores teatros de Europa. Debía su nombre al Gobernador General don Miguel Tacón y Rosique. Ya en la segunda mitad del siglo aparecieron teatros financiados por industriales de la metrópoli, como el Payret (1877) y el Irijoa (1884).

Después de la proliferación de tonadillas en las primeras décadas del siglo que ya hemos comentado, llegará a Cuba la Zarzuela restaurada española. Abre plaza *El Duende* de Hernando y Olona (Tacón, 1853), a la que sigue *Jugar con fuego* de Barbieri, piedra fundamental en la construcción de la zarzuela romántica que se estrena en Madrid en 1851 y en Cuba en 1853, lo que demuestra la diligencia con que la metrópoli enviaba a Cuba sus tesoros líricos recién nacidos.

Una nueva sociedad próspera y solvente a la que se llamó “sacarocracia” por bascular en torno a la próspera economía del cultivo de la caña, gozaba tanto de las zarzuelas como de los costosos espectáculos musicales de tipo operístico. Pero no fueron solo la sacarocracia y las clases medias favorecidas quienes disfrutaron a placer del teatro lírico, ya que también las clases más populares tuvieron sus locales y compañías favoritas que desarrollaban repertorios más ligeros e incluso de carácter bufo.

Al considerar el éxito de las zarzuelas románticas importadas, no hay que olvidar la importancia que tuvo durante las primeras décadas del XIX la llegada de las tonadillas españolas; no solo por el entusiasmo que despertaron entre el público isleño, sino también por su carácter fecundador al sufrir un proceso de nacionalización

que dará lugar, como afirma Vázquez Millares, al sustrato en el que cristalizarán los elementos básicos de la futura zarzuela cubana.

Siguiendo a Vázquez Millares y a otros expertos, como Alberto Joya y Enrique Río Prado, la evolución del teatro musical cubano se puede esquematizar dividiéndola en cuatro etapas principales, si bien cada una de ellas con sus correspondientes subdivisiones. Como en España, el conjunto del repertorio va a ocupar aproximadamente un siglo, desde 1830 hasta 1940. También Cuba gozó de su “Siglo de la zarzuela”, como ha denominado el director musical y divulgador José Luis Temes al hablar de la zarzuela en España.

Las etapas del teatro musical cubano

Primer periodo: Etapa de formación y establecimiento del sainete musical cubano. (Desde comienzos del Siglo XIX hasta 1868).

Segundo periodo: Desarrollo del teatro popular cubano y Género Bufo. (Desde 1868 hasta 1890).

Tercer periodo: Profesionalización del teatro popular: alumbramiento de la Nueva Zarzuela Cubana y “Etapa alhambresca”. (Desde 1890 hasta 1927).

Cuarto periodo: La Zarzuela cubana de Nuevo Tipo. (Desde 1927 hasta 1950).

Primer periodo

Desde que comenzó en Cuba en el Siglo XVIII el consumo de sainetes y tonadillas venidos de la Corte se puede apreciar el propósito de diferenciar el lenguaje dramático cubano del de las composiciones llegadas del otro lado del Atlántico. Como ha escrito el musicólogo y pianista cubano Alberto Joya “se habla, se pleitea, se reza y se tañe a la española, pero no como en España”.

Así, de manera gradual, junto a las tonadillas españolas van apareciendo en Cuba algunas piezas de corte similar escritas por autores cubanos; el más importante pionero fue Francisco Covarrubias, nacido en La Habana en 1775. Covarrubias fue actor e intérprete de tonadillas y sainetes, pero al mismo tiempo escribió obras especializadas donde hacía fieles descripciones de tipos y costumbres de la Isla. Se trató de una figura clave en el enlace entre las obras peninsulares y sus homologas cubanas, al comprender que los personajes propios de don Ramón de la cruz podían ser sustituidos por tipos criollos comparables; también hizo lo propio con muchos pasajes musicales que substituyó por otros de carácter local.

Los investigadores reconocen de manera unánime a Covarrubias como “padre del teatro musical cubano”, y durante las tres primeras décadas del Siglo XIX, fue como autor dramático la máxima figura. Se sabe que su producción dramática fue muy fértil, sobre todo entre 1810 y 1841, aunque lamentablemente ninguna de sus obras ha llegado hasta nuestros días y solo podemos hacernos idea de las mismas a través de las reseñas de la prensa de su época y de algunas citas de intelectuales que fueron sus admiradores.

La principal aportación literario de Covarrubias tiene lugar a través del costumbrismo, por sus obras van a desfilan tipos como los

“guajiros” y los “negritos”. El propio Covarrubias se implica muchas veces en la representación escénica de estos personajes.

Desde el punto de vista musical Covarrubias inicia el proceso evolutivo por el que de la seguidilla y el villancico se pasa a la tonada guajira y la guaracha. Enrique Río Prado en su documentado libro “La Venus de bronce” ha rescatado alguno de los títulos de su producción, como: *Las tertulias de La Habana* (1814), *La feria de Caraguao* (1815), *Los velorios de la Habana* (1818), *El tío Bartolo y la tía Catana* (1820), *El peón de tierra adentro* (1825) y *El cómico de Ceiba Mocha* (1829). En todas ellas no desdeñaba introducir fragmentos musicales extraídos de la actualidad, como la canción *La Cirila* que empleó en su obra *las tertulias de La Habana*; dichos temas se entremezclaban con los puntos cubanos y las guajiras.

Durante la primera mitad del Siglo XIX, Covarrubias tuvo imitadores y seguidores, destacan entre ellos Rafael Otero (1826-1876), y el español nacido en El Ferrol Bartolomé Crespo y Borbón (1811-1871) que escribió bajo el seudónimo de Creto Gangá, y que desarrolló el personaje del “negrito” ya esbozado por Covarrubias. Enrique Río Prado califica de “magistral” su descripción de los “negros bozales”, se llamaba así a los infelices esclavos llegados de África, cuya deficiente pronunciación del idioma español era causa del cruel sobrenombre.

En posteriores etapas de la zarzuela cubana tomarán también protagonismo los “negros curros”, que en su mayor parte procedían de España y habían llegado a Cuba como criados. En determinados momentos algunos curros se emanciparon y se refugiaron en la región pantanosa llamada “el manglar”, próxima a La Habana, donde formaron enclaves propios lindantes con la picaresca y la delincuencia. Estos personajes se distinguían por sus vistosas vestimentas con mangas “abullonadas”, y su porte altivo y pendenciero.

Segundo periodo

El proceso de “cubanización” que había iniciado Covarrubias había alcanzado su apogeo al llegar el año 1868, fecha en la que se iniciaría la primera guerra con la metrópoli; el teatro musical va a adquirir una función política, que será eminentemente crítica y autonomista; aparece entonces el teatro llamado “de manga ancha”, también calificado como “Teatro Bufo”.

La evolución bufa del teatro musical en Cuba no solo responde a la necesidad de tomar partido político, sino también a la llegada a la Isla de un movimiento aparecido en París de la mano de Offenbach que se llamó “Teatro Bufo”. Su nacimiento parisino, con espectáculos divertidos en su temática y de gran alegría en lo musical, había respondido a la intención de Offenbach de burlarse de la rigidez del llamado Segundo Imperio. Dado que este género fue importado a España por el tenor catalán Francisco Arderius, las influencias del teatro bufo llegaban a Cuba por dos vías diferentes, la francesa y la española. El año 1868 se presentó en Cuba la primera compañía de bufos, “los bufos habaneros”.

No cabe duda de que los bufos madrileños de Arderius influyeron notablemente en la evolución del género bufo cubano, pero también se puede afirmar que los bufos habaneros representaron una evolución del teatro costumbrista cubano creado por Covarrubias al ser fecundado por la influencia de la opereta francesa y de los “minstrels” norteamericanos.

Eran los tales “minstrels” pequeños conjuntos de músicos y cantantes ambulantes norteamericanos que visitaron en diversas ocasiones Cuba. Los más importantes fueron los Black minstrels, espectáculos representados por blancos exageradamente caracterizados como “negritos” que trataban de ridiculizar la música y las

costumbres negroides. En principio los negros se sentían ofendidos y no formaban parte de estos grupos, pero poco a poco se integraron en ellos dando lugar a un interesante punto de encuentro entre ambas razas que pudo tener importancia en la génesis del jazz.

La principal aportación al teatro cubano del género bufo es su función crítica, y su participación en la sátira de costumbres social y política; dado el momento histórico por el que pasaban las relaciones entre Cuba y la metrópoli, era inevitable que fuera aumentando su calado entre los cubanos de ideas separatistas y los cubanos conspiradores contra el Gobierno español y proclives al levantamiento.

La música del género bufo era principalmente la guaracha, alegre, bailable, y adaptable a la broma y a lo que se llamó “choteo”, término muy empleado en el argot popular de la Isla. La guaracha debía ser un género muy antiguo que habría coexistido antes del siglo XIX con el punto cubano. Para la musicóloga María Teresa Linares, se trata del primer género de canción que caracteriza la nacionalidad cubana.

Las guarachas solían acompañar la parte más satírica del argumento, y eran ejecutadas por grupos, generalmente tríos o cuartetos, a los que se llamó “tandas de guaracheros”, que cantaban acompañados por guitarras, algún instrumento de percusión y en las obras de mayor enjundia por una pequeña orquesta.

El experto cubano Rine Leal se refiere a la figura de “la mulata” como heroína de la guaracha, y describe a este personaje como “llena de erotismo, pimienta y tragedia”. Otros personajes del teatro bufo son el negro bozal, el borracho, el mascavidrios, el zacatecas, el montero y el guajiro. Un curioso y frecuente protagonista era el “catedrático”, un cómico que basa su poder hilarante en la utilización de un léxico lleno de supuestos cultismos, invenciones y “camelos”. También la zarzuela española ha utilizado en sus etapas

personajes de este corte como el “Tío latines” de *La del soto del Parral*” o el Señor Espasa de *La del manojo de rosas*.

Desde el punto de vista sociológico, el papel de los bufos cubanos va mucho más allá del aspecto cómico. En primer lugar hay que destacar que desarrollan un teatro integral donde ellos lo hacen todo: son empresarios, actores y cantantes, y también investigadores capaces de rescatar piezas musicales antiguas para adaptarlas al acompañamiento de los textos. Si en sus inicios los bufos se basaron en la fecundación recibida a partir de la opereta francesa y los bufos españoles, los bufos cubanos crearon y mantuvieron posteriormente un repertorio pleno de auténtica cubanía.

Insistimos en el contenido político de esta tendencia teatral que se desarrollaba en tiempos de crisis entre la Cuba colonial y la metrópoli, incluso con una guerra como paréntesis. Con su “choteo” y su “burla-burlando” los bufos van tomando partido abiertamente por el independentismo. Mientras el Teatro Cervantes, dedicado al teatro bufo, se había convertido en sede de revolucionarios, el Teatro Albisu en contraposición era el templo de la zarzuela española, produciéndose frecuentes enfrentamientos entre sus públicos.

Clausurado el Cervantes, el Teatro Villanueva fue la nueva plaza fuerte de los independentistas y las controversias, cada vez más violentas, terminaron como escenario de los sangrientos sucesos del 22 de enero de 1869, cuando en plena representación estalló un movimiento revolucionario que al producirse una carga contra los asistentes por parte del Cuerpo de Voluntarios de la Ciudad provocó numerosos muertos, tanto dentro del teatro como en las posteriores escaramuzas que siguieron ocurriendo por la calle.

A partir de estos luctuosos acontecimientos, el Teatro Villanueva cerró sus puertas y señalado por la tragedia fue demolido el año 1869. Como consecuencia de estos hechos se hizo insoportable

para las compañías bufas la presión de la censura, de manera que sus miembros tuvieron que emigrar a Méjico o se fueron incorporando como pudieron a las compañías de zarzuela española.

Termina así de forma trágica lo que había comenzado como una etapa teatral llena de alegría y optimismo.

Continuará:
La Zarzuela Cubana (II) Últimas etapas