

Cecilia Valdés



ÚNICO EN EL MUNDO

CECILIA VALDÉS

Comedia lírica en un prólogo, dos actos, un epílogo y una apoteosis

Música

Gonzalo Roig

Libreto

Agustín Rodríguez y José Sánchez-Arcilla,

basado en la novela *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*, de Cirilo Villaverde

Estrenada en el Teatro Martí de La Habana, el 26 de marzo de 1932

La versión de Miguel de Grandy como zarzuela cubana en dos actos, divididos en un prólogo, ocho cuadros, un epílogo y una apoteosis se estrenó en el Teatro Payret de La Habana, el 25 de diciembre de 1961

NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Edición de Evan Hause

Retransmisión vía Facebook live, Youtube y página web del Teatro de la Zarzuela:
Miércoles, 5 de febrero de 2020, 20:00 h.

El Teatro de la Zarzuela es miembro de:



Alina Sánchez en una de sus actuaciones como Cecilia Valdés, la cantante cubana sigue siendo una de las intérpretes de referencia del personaje. Compañía Teatro Lírico Nacional Gonzalo Roig con dirección musical de Fabio Landa y de escena de Roberto Blanco. Fotografía, 1978 (Gran Teatro García Lorca de La Habana). © Juan Antonio Pola (La Habana, Cuba). Colección de Alina Sánchez (Madrid)



Duración aproximada

1 hora y 45 minutos (sin pausa)

Funciones

24, 25, 26, 29, 30 y 31 de enero; 1, 2, 5, 6, 7, 8 y 9 de febrero de 2020

Horario: 20:00 h. (domingos, 18:00 h.)

Abonos

24, 25, 26, 30 y 31 de enero de 2020

Teatro accesible

Funciones con audiodescripción / *audiodescription*: **25 y 26 de enero**

Función con visita táctil / *touch tour*: **26 de enero, a las 16:30 h.**

Para más información, visite las páginas web: teatrodelazarzuela.mcu.es / teatroaccesible.com



CECILIA VALDÉS

Índice

1 *Cecilia Valdés*

Ficha artística

08

Reparto

09

Introducción

10

Argumento

12

Orden números

14

2 Artículo

Fiesta, azúcar y esclavitud

CARLOS WAGNER

20

«Soy mestiza y no lo soy»:
idas y vueltas de la zarzuela en Cuba

ENRIQUE MEJÍAS GARCÍA

22

La salida de Cecilia

MIGUEL DEL PINO

50

3 Libreto

Prólogo

56

Acto Primero

58

Acto Segundo

76

Epílogo

92

Apoteosis

95

4 Cronología y biografías

Cronología de Gonzalo Roig

ENRIQUE MEJÍAS GARCÍA

98

Biografías

106

5 Fotografías de ensayo

Cecilia Valdés

JAVIER DEL REAL

122

6 El Teatro

Ministerio de Cultura y Deporte

132

Teatro de la Zarzuela

Personal

133

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

136

Orquesta de la Comunidad de Madrid

137

El Bar del Ambigú

138

Información

139

Próximas actuaciones

140



1

Sección

CECILIA VALDÉS

Ficha artística
08

Reparto
09

Introducción
10

Argumento
12

Orden números
14

19 / 20

F

icha artística

Dirección musical
 Dirección de escena
 Escenografía
 Vestuario
 Iluminación
 Coreografía
 Ayudante de dirección de escena
 Ayudante de vestuario
 Ayudante de iluminación
 Maestros repetidores

Óliver Díaz
Carlos Wagner
Rifail Ajdarpasic
Christophe Ouvrard
Fabrice Kebour
Nuria Castejón
Ricardo Campelo
Carlota Ricart
David Hortelano
Lillian Castillo, Ramón Grau

Noni Gilbert (traducciones)
Antonio León (edición y sincronización)
Víctor Pagán (coordinación)

Sobretitulado

Bailarines
Dairi Brown, Amara Carmona, Alejandro Colás, Malvin Montero, Olga Moreno, Karel H. Neninger, Diana María Nkogo, Nelson Pará, Eunat Quesague, Michel Regueira, Carla Rodoli

Orquesta de la Comunidad de Madrid
 Titular del Teatro de la Zarzuela

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela
 Director **Antonio Fauró**

Realización de la escenografía
 Realización del vestuario

Neoescenografía SL
Vestir l'Epoca SL

Nuestro agradecimiento al personal del Museo Nacional de la Música en La Habana y de la Biblioteca Pública de Camagüey (Cuba) que colaboró en la localización y digitalización de parte de las imágenes que aparecen en este programa. También a Concha Baeza y José Vicente Rodríguez por su revisión de todo el proceso.

R

eparto

Cecilia Valdés
 Hija ilegítima de don Cándido y Charito

Leonardo Gamboa
 Hijo de don Cándido y doña Rosa

José Dolores Pimienta
 Hermano de Nemesia

Dolores Santa Cruz
 Esclava liberada

Isabel Ilincheta
 Prometida de Leonardo

Pedro
 Esclavo

Charito Alarcón
 Madre de Cecilia

Mercedes Ayala
 Amiga de Señá Caridad

Adela Gamboa
 Hermana de Leonardo

Chepilla Alarcón
 Abuela de Cecilia

Dolores
 Hermana de Tirso

Don Cándido Gamboa
 Padre de Leonardo y Adela

Don Melitón Reventós
 Mayordomo de Casa Gamboa

Doña Rosa
 Madre de Leonardo y Adela

Doctor Montes de Oca
 Médico de la familia Gamboa

Nemesia Pimienta
 Hermana de José Dolores

Solfa
 Amigo de Leonardo

Señá Caridad / Madre Soledad
 Amiga de Mercedes / Religiosa

Tirso
 Esclavo de don Cándido

Amigo, Militar Rivas, Guardia

Elizabeth Caballero (24, 26 y 30; 1, 5, 7 y 9)

Elaine Álvarez (25, 29 y 31; 2, 6 y 8)

Martín Nusspaumer (24, 26 y 30; 1, 5, 7 y 9)

Enrique Ferrer (25, 29 y 31; 2, 6 y 8)

Homero Pérez-Miranda (24, 26 y 30; 1, 5, 7 y 9)

Eleomar Cuello (25, 29 y 31; 2, 6 y 8)

Linda Mirabal

Cristina Faus

Yusniel Estrada

Lilián Pallares

Amparo Depestre

Paloma Córdoba

Rosario Beholi

Olga Moreno

Alberto Vázquez

Eduardo Carranza

Isabel Cámara

Juan Matute

Ileana Wilson

Nacho Almeida

Dayana Contreras

Giraldo Moisés de Cárdenas

Georbis Martínez

I

ntroducción

Llega por primera vez *Cecilia Valdés* a Madrid. El director de escena de esta nueva producción, Carlos Wagner, nos recuerda que ahora todo es un estreno en el Teatro de la Zarzuela: ¡primera obra cubana y primera vez de *Cecilia Valdés*! Para Wagner la obra tiene «una parte muy divertida y entrañable» porque aquí están presentes «las fiestas, y también la vida cotidiana, tanto de la clase alta como la de la gente humilde en La Habana». Y, además, «abarca temas más serios, como el machismo de esa clase alta» y su actitud «ante el tema de la raza».

También es la primera vez que en este escenario se combina la escenografía de Rifail Ajdarasic, el vestuario de Christophe Ouvrard, la iluminación de Fabrice Kebour o la coreografía de Nuria Castejón, lo que permitirá recrear una historia llena de fiesta, azúcar y esclavitud en la Cuba de los años 50. Y esta heterogeneidad de temas y emociones se plasma también en la música: el director musical, Óliver Díaz, afirma que «*Cecilia Valdés* es una perfecta amalgama entre la gran tradición operística centroeuropea, la zarzuela y la música afrocubana. Gonzalo Roig es capaz de colorear e iluminar cada una de las acciones de la forma más sutil evidenciando los aspectos psicológicos de cada personaje con una maestría absoluta. Estamos ante una obra con un absoluto protagonismo musical, donde el arte denuncia, una vez más, las injusticias sociales arraigadas en lo más profundo de las civilizaciones».

Asimismo, el musicólogo Enrique Mejías insite en su artículo para este programa —«Soy mestiza y no lo soy»: idas y vueltas de la zarzuela en Cuba— que el estreno en el Teatro de la Zarzuela de esta obra de Gonzalo Roig, que es la que mejor define la cubanía de forma plena y consciente, es un acontecimiento que quedará grabado en la historia de este escenario. Han pasado casi ochenta y ocho años desde que su primera versión de la obra se diera a conocer en el Teatro Martí de La Habana un 26 de marzo, Sábado de Gloria de 1932, curiosamente el mismo día que se estrenaba *Luisa Fernanda* en Madrid. Y Miguel del Pino, en sus notas «La salida de Cecilia», deja muy claro que «*Cecilia Valdés* no es “afrocubana” ni criolla, sino la exaltación del mestizaje cubano». Por eso, dejémonos fascinar por una vez con una zarzuela que llega del continente americano para disfrute del público de Madrid.

I

ntroduction

Cecilia Valdés makes its debut in Madrid. Carlos Wagner, stage director for this new production, reminds us that we're looking at several firsts for the Teatro de la Zarzuela: the first Cuban work to be performed here, and the first performance of *Cecilia Valdés*! For Wagner, the work has “one part which is great fun and charming” because we get a glimpse of “the parties, and also of everyday life, both of the upper classes and of Havana’s humbler people”. As well as this, “it touches on more serious topics, such as machismo in those upper classes” and their attitude “towards the question of race”.

It is also the first time that this stage is host to the combination of Rifail Ajdarasic’s stage design, Christophe Ouvrard’s costume design, Fabrice Kebour’s lighting and Nuria Castejón’s choreography, which will allow the recreation of a story full of partying, sugarcane and slavery in 1950s Cuba. And this diversity of subjects and emotions comes through in the music too: the musical director, Óliver Díaz, says that “*Cecilia Valdés* is a perfect combination of the great Central European opera tradition, zarzuela and Afrocuban music. Gonzalo Roig is capable of bringing colour and light to each one of the actions in a most subtle fashion, making each character’s psychological features clear with total mastery. This is a work where music plays the leading role, where art denounces and condemns, once again, the social injustices embedded so deep in civilisations.

Likewise, the musicologist Enrique Mejías insists in his article for this programme – “I am mixed-race and I’m not’: comings and goings in Cuban Zarzuela” – that the premiere of this work of Gonzalo Roig’s at the Teatro de la Zarzuela, which is what best defines ‘Cubanness’ in full and conscious form, is an event that will take its place in the history of this stage. Almost eighty-eight years have passed since the first version of this work was presented at the Teatro Martí in Havana on 26th March, Easter Saturday, in 1932; oddly enough, that same day *Luisa Fernanda* was being performed for the first time in Madrid. And Miguel del Pino, in his notes “Cecilia’s entrance”, makes it very clear that “*Cecilia Valdés* is neither ‘Afrocuban’ nor Creole, but the full glory of Cuban mixed-raceness”. So, let us be fascinated for once by a zarzuela which has come from the American continent for the delight of Madrid’s audiences.

A

rgumento

Prólogo

La acción comienza hacia 1812, en el barrio del Ángel, en La Habana. La niña Cecilia, hija de Cándido Gamboa, hacendado español y casado con una criolla, y de María del Rosario Alarcón «Charito», una mestiza pobre, es arrebatada de los brazos de su madre al nacer por el médico amigo de don Cándido; ellos quieren evitar el escándalo, así que han decidido llevar a la niña a la Real Casa Cuna, donde una esclava será su ama de cría. Pero antes de que la recién nacida fuera entregada, su abuela Chepilla le ha hecho una marca de media luna azul en el hombro para que siempre pueda ser identificada, sin embargo, la madre al ver partir a su hija Cecilia pierde la razón.

Acto Primero

La acción continúa en la misma ciudad dieciocho años después. Entonces, el único hijo varón de Cándido Gamboa, Leonardo, asiste a un baile de sociedad, al que también va la joven Cecilia, acompañada de su amiga Nemesia. Leonardo queda impresionado con su belleza. Desde entonces, el joven comparte su vida con dos mujeres muy distintas: Cecilia, la mestiza, e Isabel Ilincheta, una criolla, bien aceptada por la sociedad y su familia. Pero la relación entre el muchacho y la joven mestiza continúa y de su amor nace una niña. Sin embargo, al descubrir la madre de Leonardo el pasado de la amante de su hijo comprende la consanguinidad y lo incestuoso de esta relación, por lo que obliga a casarse a Leonardo con Isabel, encargándose personalmente de arreglar el matrimonio.

Acto Segundo

Isabel, la señorita del *Cafetal «La Luz»*, y Leonardo, el niño de la *Hacienda «La Tinaja»* se comprometen en matrimonio. Llega el día de la boda pero Cecilia se entera y se siente enloquecer. Aprovechando la visita de José Dolores Pimienta, un amigo mestizo que siempre ha estado enamorado de ella, le pide que impida ese casamiento, así que el hombre se apresura a salir para desquitar sus celos reprimidos durante tanto tiempo, sin atender a las siguientes súplicas de Cecilia. Poco después en el altar mayor de la Iglesia del Santo Ángel Custodio José Dolores acuchilla en el corazón a Leonardo. Pero luego, al enterarse Cecilia por el propio José Dolores, lo rechaza por haber matado al hombre que ella ama.

Epílogo

La madre de Leonardo ha conseguido que Cecilia sea acusada como cómplice en el asesinato de su hijo, así que es condenada a ser encerrada un año en el Hospital de Paula, el mismo lugar en donde lleva muchos años recluida su madre Charito. El destino hace que la madre, ya a punto de morir, recupere la razón y reconozca a su hija Cecilia y la abraza. En ese mismo momento Charito da las gracias a la Virgen de la Caridad del Cobre por haberle devuelto a su hija perdida y pide que le perdone todos sus pecados. Inmediatamente tiene lugar una apoteosis final.

S

ynopsis

Prologue

The story begins around 1812, in Havana's Angel quarter. Cecilia, the daughter of Cándido Gamboa, a Spanish landowner married to a Creole, and of María del Rosario Alarcón, known as "Charito", a poor mixed-race woman, is snatched from the arms of her mother at birth by the doctor who is a friend of Don Cándido's; they want to avoid scandal, and so they have decided to take the baby to the Royal Foundling House, where a slave will be her wet nurse. But before the newborn was handed over, her grandmother Chepilla had made a blue half-moon mark on her shoulder so she could always be identified; all the same, on seeing her daughter Cecilia leave, her mother loses her wits.

Act One

The story continues in the same city eighteen years later. Now, Cándido Gamboa's only son, Leonardo, is at a society ball, and the young Cecilia is also there, in the company of her friend Nemesia. Leonardo is very taken by her beauty. From that moment, the young man shares his life with two very different women: Cecilia, the girl of mixed race, and Isabel Ilincheta, a Creole girl, who is completely accepted by society and by his family. But the relationship between the boy and the young mixed-race girl continues and their love affair leads to a baby. However, when Leonardo's mother finds out about her son's lover's past, she realises how closely they are related and that this relationship is incestuous; so she forces Leonardo to marry Isabel, taking personal charge of setting up the marriage.

Act Two

Isabel, the daughter of the owner of "La Luz" Coffee Plantation, and Leonardo the only son of the owner of "La Tinaja" Ranch, become engaged. The day of the wedding dawns, but Cecilia finds out and thinks she will go mad. Taking advantage of a visit from José Dolores Pimienta, a mixed-race friend who has always been in love with her, she asks him to prevent the marriage; so the man rushes off to avenge his long repressed jealousy, paying no attention to what Cecilia then begs him. Shortly afterwards, at the great altar of the Church of the Holy Guardian Angel, José Dolores stabs Leonardo in the heart. But then, when Cecilia finds out about this from José Dolores himself, she rejects him for having killed the man she loves.

Epilogue

Leonardo's mother has managed to have Cecilia accused of being an accomplice in the murder of her son, and she is therefore sentenced to spend a year locked up in the Paula Hospital, the same place where her mother Charito has been detained for many years. Fate conspires for the mother, at death's door, to recover her wits and recognise her daughter Cecilia and embrace her. At that moment, Charito gives thanks to Our Lady of Charity of El Cobre for returning her lost daughter to her, and begs her to forgive her all her sins. Immediately after this, the grand finale takes place.

O

rden números

Prólogo

Nº 1. PRÓLOGO
(Instrumental)

Acto Primero

PRIMER CUADRO
Nº 2. CUNA DE MERCÉ
(Muy buena tu fiesta, contenta estarás)
MERCEDES, PEDRO, CORO

Nº 3. INTERLUDIO
(Instrumental)

Nº 4. SALIDA Y ESCENA
(¡Cecilia, Cecilia! ¡Cecilia Valdés!)
CECILIA, CORO

Nº 5. DANZA
(Instrumental)

SEGUNDO CUADRO
Nº 6. CORO DE LOS ESTUDIANTES Y CANTO A LA HABANA
(El estudiante de la Capital / ¡Oh!, dulce Habana de mis amores)
LEONARDO, CORO

Nº 7. TANGO CONGO
(Popopo, popopo)
DOLORES SANTA CRUZ

Nº 9. DÚO
(Yo sabía que algún día / Yo sabía, vida mía)
CECILIA, LEONARDO

Acto Segundo

PRIMER CUADRO
Nº 12. CORO Y CANCIÓN DE LOS ESCLAVOS
(Ya la campana soná / Yo soy un negro gangá)
PEDRO, CORO

Nº 13. DUETINO
(La dicha y la calma que tanto busqué)
ISABEL, LEONARDO

Nº 17. MUTACIÓN DEL CAFETAL AL INGENIO DE AZÚCAR
(Trabajá, negrito, trabajá y cantá)
CORO

SEGUNDO CUADRO
Nº 8. TANGO CONGO
(En el Barrio e Manglá hay un negro gangá)
DOLORES SANTA CRUZ

Nº 15. ROMANZA (DULCE QUIMERA)
(Callar debo este amor que me enajena)
JOSÉ DOLORES

TERCER CUADRO
Nº 5. MINUET Y DANZA
(¡Buena pareja! / ¡Qué bien bailan los dos!)
CORO

Nº 17. ESCENA Y CONTRADANZA
(Para bailar, cantar y amar)
CORO

CUARTO CUADRO
Nº 18. CANCIÓN DE CUNA Y ARIA
(Duerme, hija mía, mi pequeña duerme / Porque triste y afligido)
CECILIA

QUINTO CUADRO
Nº 19. MELODRAMA
(Instrumental)

Epílogo

Nº 20. COPLA INTERNA
(Manda un castigo, Dios mío)
CECILIA

Nº 21. ANDANTE RELIGIOSO
(Instrumental)

Apoteosis

Nº 22. FINAL
(Sanctus Sanctus Dominus Deus)
CECILIA, CORO

M

usical numbers

Prologue

NO. 1. PROLOGUE
(Instrumental)

Act One

SCENE ONE
Nº. 2. MERCE'S BALL
(A great party, you'll be pleased)
MERCEDES, A BLACK MAN, CHORUS

Nº. 3. INTERLUDE
(Instrumental)

Nº. 4. APPEARANCE AND SCENE
(Cecilia, Cecilia! Cecilia Valdés!)
CECILIA, CHORUS

Nº. 5. DANCE
(Instrumental)

SCENE TWO
Nº. 6. STUDENT CHORUS AND SONG TO HAVANA
(The Student from the Capital / Oh!, Sweet Havana of My Loves)
LEONARDO, CHORUS

Nº. 7. CONGA TANGO
(Popopo, popopo)
DOLORES SANTA CRUZ

Nº. 9. DUET
(I knew that one day / I knew, love of my life)
CECILIA, LEONARDO

Act Two

SCENE ONE
Nº. 12. CHORUS AND SLAVE SONG
(Them bells are a-ringin' / I am a black slave)
PEDRO, CHORUS

Nº. 13. LITTLE DUET
(The happiness and peace I so desired)
ISABEL, LEONARDO

Nº. 17. SCENE CHANGE FROM COFFEE PLANTATION TO THE SUGAR PLANTATION
(Work, black boy, work and sing)
CHORUS

SCENE TWO
Nº. 8. CONGA TANGO
(In the Manglá Quarter there's a black slave)
DOLORES SANTA CRUZ

Nº. 15. ROMANCE (SWEET CHIMERA)
(I must silence this love which is driving me wild)
JOSÉ DOLORES

SCENE THREE
Nº. 5. MINUET AND DANCE
(A good couple! / How well they dance together!)
CHORUS

Nº. 17. SCENE AND QUADRILLE
(To dance, sing and love)
CHORUS

SCENE FOUR
Nº. 18. LULLABY AND ARIA
(Sleep, daughter of mine, my daughter sleep / Because sad and afflicted)
CECILIA

SCENE FIVE
Nº. 19. MELODRAMA
(Instrumental)
CHORUS

Epilogue

Nº. 20. INTERNAL COUPLET
(Have him punished, oh my God)
CECILIA

Nº. 21. RELIGIOUS ANDANTE
(Instrumental)

Grand Finale

Nº. 22. FINAL
(Lord God of the Hosts)
CECILIA, CHORUS

2

Sección

ARTÍCULOS

Fiesta, azúcar y esclavitud
CARLOS WAGNER
20

«Soy mestiza y no lo soy»:
idas y vueltas de la zarzuela
en Cuba
ENRIQUE MEJÍAS GARCÍA
22

La salida de Cecilia
MIGUEL DEL PINO
50



Fiesta, azúcar y esclavitud

Carlos Wagner

Todavía me acuerdo del día en que Daniel Bianco me hizo la propuesta de colaborar en este proyecto. Fue después de una función de mi *Powder her Face* en el Teatro Arriaga en Bilbao. No pude esconder la emoción cuando comprendí que en esta producción todo es un estreno: ¡Primera obra cubana! ¡Primera vez de *Cecilia Valdés*! ¡Primera vez para mí y mi equipo! Un reto palpitante, pero gracias a Dios, con un tema que conozco muy bien. Yo me crié en Venezuela, y desde mi juventud, pasé todas las vacaciones en fincas muy parecidas a las de Leonardo Gamboa e Isabel Ilincheta; bailábamos al ritmo de la música afro-latina como en la Cuna de Mercé, y pude observar cada día lo que es vivir en una sociedad, donde la actitud ante el color de la piel es muy ambivalente.

Por un lado, la obra tiene una parte muy divertida y entrañable. Las fiestas, y también la vida cotidiana, tanto de la clase alta como la de la gente humilde en La Habana. Pero por otra parte, también abarca temas más serios, como el machismo de esa clase alta representada por Leonardo y su padre, del que las mujeres, y en este caso la mujer mestiza, son las víctimas. La extraña y ambivalente actitud del criollo ante el tema de la raza, y en nuestro caso, también al de la esclavitud.

Lo que más me emociona de esta obra es, sin duda, la música. Sobre todo, los números con claras referencias a la tradición afro-cubana. «El coro de esclavos» y el «Popopo», por ejemplo, son números increíbles que sitúan la obra claramente en Cuba, y que no se podrán oír en ninguna otra zarzuela. Al menos no en una compuesta por un compositor español. Muy al principio, Óliver Díaz y yo estudiamos juntos la partitura y nos encontramos sentados delante del material, con una gran sonrisa: ambos estábamos ansiosos por empezar a trabajar y sacarle el máximo color latino a la música de Gonzalo Roig.

Pero claro, mi objetivo era también crear ese ambiente realmente tropical y latino en el escenario. Espero que la escenografía, la iluminación y el vestuario nos transporten a los años 50 en Cuba. Con la ayuda de las coreografías de Nuria Castejón intentaremos recrear tanto las fiestas callejeras, como las más glamorosas de la alta sociedad de La Habana. Mientras que, por mi parte, intentaré darle un peso especial al trabajo psicológico de los personajes y crear escenas que nos muestren personas reales, llenas de contradicciones: entrañables, egoístas, conmovedoras y aterradoras a un tiempo, tal como lo pide la obra.

Victor Patricio de Landaluce.
Paseo de la criada, la institutriz y la pupila.
Óleo sobre lienzo, detalle, 1889.
© Colección particular (Barcelona)



La escenografía no es más que un gran campo de caña de azúcar, rodeado por elementos de arquitectura que evocan la ciudad de La Habana. Toda la economía de Cuba se basaba en el azúcar. ¡El azúcar en la época de Cecilia Valdés era el petróleo de hoy! La economía mundial estaba completamente dominada por el tráfico de esclavos de África, que en Cuba trabajaban casi de forma exclusiva en los ingenios de azúcar. Pero por desgracia la esclavitud no es un problema que se acabara con la ley de abolición de febrero de 1880. Por eso he tomado la decisión de trasladar la obra a una época más cercana al público de hoy.

Cecilia Valdés es una zarzuela con un ritmo seductor, una poesía melancólica, apasionada y llena de drama, y una historia conmovedora de personajes muy reales y entrañables. Un drama que, aunque ambientado en los años alrededor de 1830, es igualmente válido en 1950 o en 2020, porque habla de todos los grandes temas que rigen nuestras vidas.

«Soy mestiza y no lo soy»: Islandias y vueltas de la zarzuela en Cuba

Enrique Mejías García

A Victoria Eli, maestra, colega, amiga

El estreno de *Cecilia Valdés* en el Teatro de la Zarzuela es uno de esos acontecimientos que quedarán grabados, en letras de oro, en la historia de este coliseo. Llega por fin a la calle de Jovellanos la que, probablemente, sea la obra más simbólica del teatro lírico cubano del pasado siglo. Una zarzuela, sí, pero no cualquier zarzuela. Podríamos decir que, en su versión definitiva y posrevolucionaria de 1961, *Cecilia Valdés* vendría a ser la zarzuela que define esa cubanía «plena, sentida, consciente y deseada» que el antropólogo Fernando Ortiz argumentase.¹ Su viaje hasta Madrid ha sido largo; han pasado casi ochenta y ocho años desde que su primera versión se diera a conocer en el Teatro Martí de La Habana un 26 de marzo, Sábado de Gloria de 1932. El mismo día, precisamente, en que los madrileños pudieron aplaudir arrebatados el estreno de otra comedia lírica fundamental para el devenir del teatro musical hispano: *Luisa Fernanda*.

A diferencia del cantar de la pícaro *Lola* de Sebastián Yradier («Cuando salí de La Habana / no me paré hasta Madrid»), *Cecilia Valdés* es una mulata de piel blanca que nos despista desde su salida a escena («Soy mestiza y no lo soy») y que,

a pesar de llevar décadas seduciendo a varias generaciones de espectadores, se ha hecho esperar mucho en la Villa y Corte. En las páginas siguientes seguiremos su pista. ¿De dónde viene? ¿Por qué es tan importante su estreno en el Teatro de la Zarzuela? Su origen se remonta casi cien años atrás de ese Sábado de Gloria; concretamente a 1839, cuando en los tiempos de la colonia y de la regencia de María Cristina de Borbón el escritor independentista Cirilo Villaverde dio a conocer su cuento «Cecilia Valdés» en la revista habanera *La Siempreviva*, germen de la que, casi medio siglo después, terminaría convirtiéndose en la gran novela de las letras cubanas del ochocientos: *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, publicada definitivamente en 1882. En ese lapso, un teatro musical más accesible que la ópera, de indudable regusto cómico y popular, había inundado de música y versos los escenarios de la península ibérica —Portugal incluida— y de casi toda América: de la Ciudad de México a Montevideo y de La Habana a Santiago de Chile, a finales del siglo XIX la zarzuela era reina y señora del espectáculo y el entretenimiento.

Anónimo.

Retrato del compositor y director musical Gonzalo Roig.

Fotografía, detalle, s.a. [años 30] (La Habana).

© Museo Nacional de la Música en La Habana (Cuba)



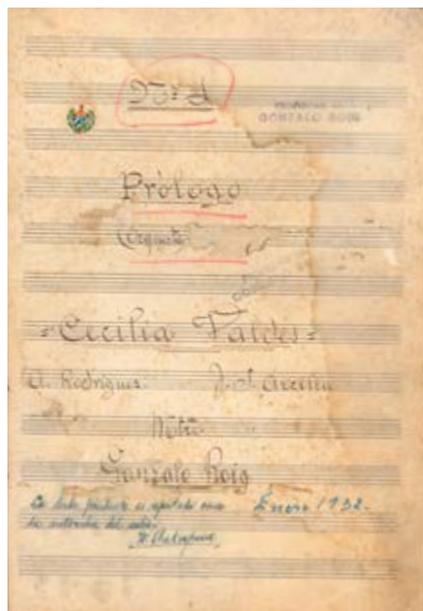
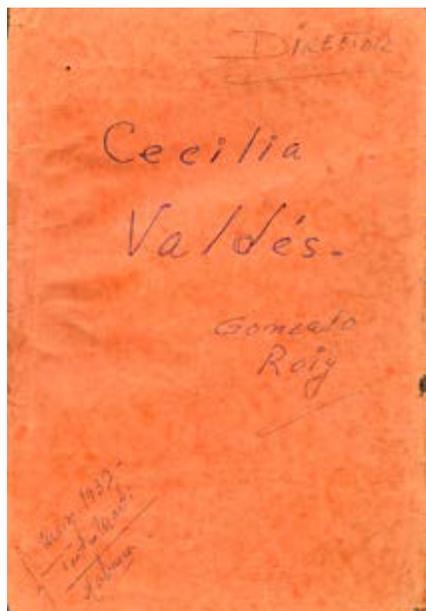
¹ Fernando Ortiz. «Cubanidad y cubanía», *Islas*, 2, enero-junio de 1964, pp. 91-96.

Gonzalo Roig

Cubierta y páginas de la parte para apuntar y dirigir de «Cecilia Valdés»:

«Nº 1. Prólogo orquestal», «Nº 4. Salida de Cecilia», «Nº 8. Tango Congo», «Nº 17. Intermedio».

Manuscrito con notas autógrafas a lápiz, tinta negra o roja y bolígrafo azul sobre papel pautado, enero 1932 (Teatro Martí de La Habana, revisado en 1958 y 1961) © Museo Nacional de la Música en La Habana (Cuba)

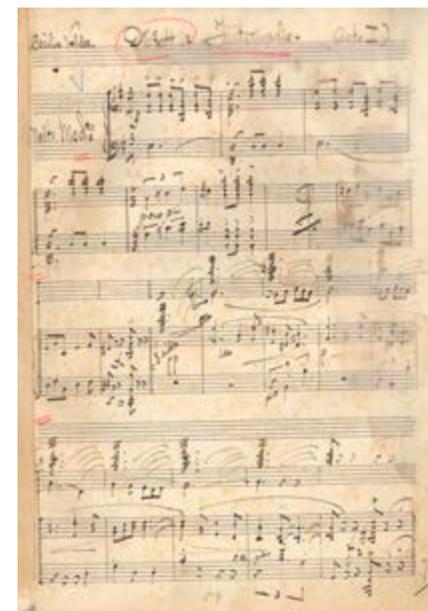
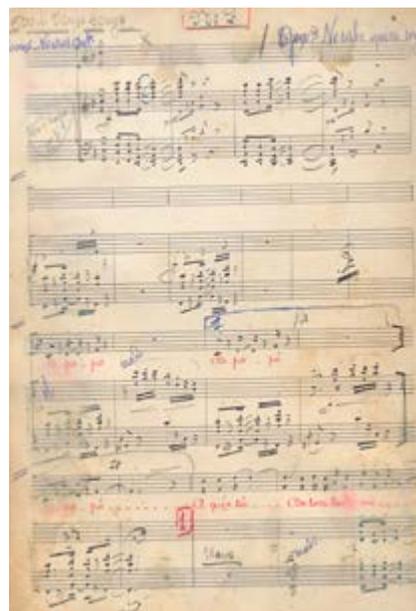


En la esquina superior izquierda hay un sello con el escudo de armas de la República de Cuba.

También se ven dos sellos a tinta que indican que es: «Propiedad / de Gonzalo Roig».

Además Roig añade en la parte interior en bolígrafo azul: «La duda prudente es reputada como / la antorcha del sabio» W. Shakespeare [*Troilus and Cressida*, acto primero, escena 2].

Y a continuación en crayón azul oscuro escribe: «Enero 1932».



«Brea» y «neguitos»: maquillando la alteridad

Sería en un teatrillo próximo a la madrileña plaza de Antón Martín, el de Variedades, donde la zarzuela disfrutaría de su primer gran éxito popular, en 1849, de la mano del compositor Rafael Hernando. Nos referimos a *El duende*, dos actos de Luis de Olona inspirados en el libreto de Eugène Scribe para *Le Domino noir*. Al mantenerse en cartel más de cien representaciones seguidas, esta divertida obra sin excesivas pretensiones líricas demostró que el modelo de ópera cómica en castellano —llámese zarzuela— era comercialmente viable frente a la eterna quimera

de una ópera nacional que no terminaba de cuajar. Por tanto, no debe extrañarnos que la primera zarzuela moderna que se cantase en la isla de Cuba fuese *El duende*, ya en 1853, a cargo de una de las pioneras compañías españolas que se lanzaron a la conquista del Dorado teatral americano. A este título le siguieron en el Teatro Tacón de La Habana toda la pléyade de zarzuelas isabelinas que habían sido estrenadas en Madrid poco antes (*El tío Caniyitas*, *Buenas noches, señor don Simón*, *El dominó azul*, etc.) y, por fin, algunas de las primeras zarzuelas originales creadas en Cuba y de las que hoy, por desgracia, apenas se conservan fuentes: *Todos locos o ninguno*, *El delirio paternal*, *Apuros de un bautismo* y *Trespallitos o El carnaval de La Habana*.

El elemento pintoresquista en lo literario y musical debió de hallar fácil acomodo en este tipo de teatro musical que se quería popular a toda costa y que favorecía la inclusión de tipos castizos provenientes del teatro cómico vernáculo tan cercano al sainete clásico y a la exitosa tonadilla.

Estas primeras zarzuelas escritas en Cuba no realizaron el viaje de vuelta y no nos consta que ninguna compañía regresase a la península con alguna de ellas dentro de sus baúles. Lo que por esas fechas sí que llegaba a España eran las ediciones para piano o con acompañamiento de guitarra de cantos populares cubanos, a ritmo de tango-habanera. Así, sabemos que en 1847 en el Principal de Barcelona se bailaba un

«Tango de negros» al finalizar una adaptación teatral de *Pablo y Virginia* o que ese mismo año, en el Teatro del Instituto de Madrid hacía furor el «tango americano» *La neguita* que terminaría refundido por Yradier. Precisamente, sería el compositor de *La paloma*, de origen vasco, quien terminaría protagonizando el furor por la habanera y su cadencioso baile con el éxito de sus canciones originales o inspiradas en aires de raigambre popular. Durante las décadas de 1850 y 1860, sustituyendo o en ocasiones hibridándose con la añeja canción andalucista, verían la luz *La rubia de los lunares*, *El chin, chin, chan* o ese *Arreglito* (des)arreglado en 1875 por Georges Bizet para la salida a escena de la protagonista en *Carmen*.

Monumento al escritor Cirilo Villaverde en el fachada del n° 5 de la Plazuela.

Bronce y piedra, 1946 (Plazuela de la Iglesia del Santo Ángel Custodio o Loma del Ángel)

Fotografía © JV Rodríguez (Valencia)

Inaugurado por el Ministerio de Gobernación y la Productora Habana Films con motivo de la primer rodaje cinematográfico de la novela que contó con guion y dirección de Jaime Gallardo.



El teatro musical que se estaba creando por entonces en Madrid no podía permanecer indiferente ante esta fiebre por la síncopa y el melodismo dulzón del tango. Ya en 1855 encontramos dos títulos fundamentales de entre los estrenados en el Teatro del Circo de la Plaza del Rey, donde hace aparición con trascendentales consecuencias. Nos referimos, en primer lugar, a la bienamada *Marina*, de Francisco Camprodón y Emilio Arrieta. En su versión primigenia, como zarzuela, su partitura concluía con el tango que canta Roque, un contra maestre que había regresado a Lloret de Mar desde La Habana:

Dichoso aquel que tiene
la casa a flote,
a quien el mar le mece
su camarote.
Y oliendo a brea
al arrullo del agua
se balancea.

Por su parte, *Los dos ciegos* es un entremés de Luis de Olona con música de Francisco Asenjo Barbieri en el que dos falsos invidentes piden limosna parodiando el habla bozal, característica de los esclavos, con un tango anunciado como «La canción del guachindanguito»:

Un *neguito* y una *nega*
se pusieron a *jugá*,
él haciéndose el *tavieso*
y ella la *disimulá*.

El tango, la habanera o la danza americana —que de tantas y tantas formas se nombró, transcribió e hibridó—, terminaría siendo un elemento fundamental en las dramaturgias musicales de la zarzuela isabelina. Aparecerá siempre en relación con un «otro» ampliamente americano —no solo cubano— y con lo abundantemente caricaturizado como negro/étnico. Así, localizaremos tangos-habaneras en muchos de los primeros éxitos del Teatro de la Zarzuela, inaugurado en 1856, como en *El relámpago* (1857) y en *Entre mi mujer y el negro* (1859), ambas de Barbieri, la primera ambientada en un ingenio cubano, con participación casi continua de un coro de negros, y la segunda en Nueva Orleans, donde el ridiculizado esclavo Benjamín canta «solo y triste» aquello de:

Como tengo la cara *nega*
y no *jablo* como un *señó*,
ama mía no vio mis ojos,
ama mía no me entendió.

Por poner otro ejemplo, en 1861 vería la luz una de las joyas en el olvido de Joaquín Gaztambide: *Una vieja*, localizada en México por Camprodón. En ella, la americana a tres, «Ay, mamá, qué noche aquella», tiene un papel fundamental en el desarrollo de la trama. Mencionaremos, por fin, *El capitán negrero* (1865), de Arrieta, ambientada en los Estados Unidos y en la que de nuevo nos topamos con un coro de negros e incluso con cierto posicionamiento antiesclavista por parte de su autor literario, Antonio García Gutiérrez, quien había vivido en Cuba años atrás.

Cirilo Villaverde

Primera página ilustrada de «Cecilia Valdés o La Loma del Ángel. Novela de costumbres cubanas». Xilografías, 1882 (Nueva York, Imprenta de El Espejo. Calle de Cedar 4) Primera edición.
© Biblioteca Nacional de España (Madrid)



Zarzuelas como estas de las que estamos hablando, naturalmente, llegaban de inmediato desde la calle Jovellanos de Madrid a los teatros cubanos, donde no resultaba en absoluto chocante aplaudir a actores blancos con la cara pintada de color negro como la brea. Citábamos arriba ese teatro costumbrista de autores como Francisco Covarrubias que, desde comienzos de siglo, había incorporado con éxito los tipos de la mulata de rumbo, el «negrito» inconsciente y zumbón, el negro cate-drático, el tan chistoso como elocuente gallego o el cándido guajiro campesino. Como la maja, el petimetre, el abate o el payo (aldeano) de los sainetes de Ramón de la Cruz, estos estereotipos cubanos,

con sus costumbres idealizadas y pintorescas, favorecían ya la inclusión de números musicales en los que, como escribió Alejo Carpentier, «la seguidilla, el villancico, el aria tonadillesca, han cedido su puesto a la guajira, la guaracha, a la décima campesina, a la canción cubana».²

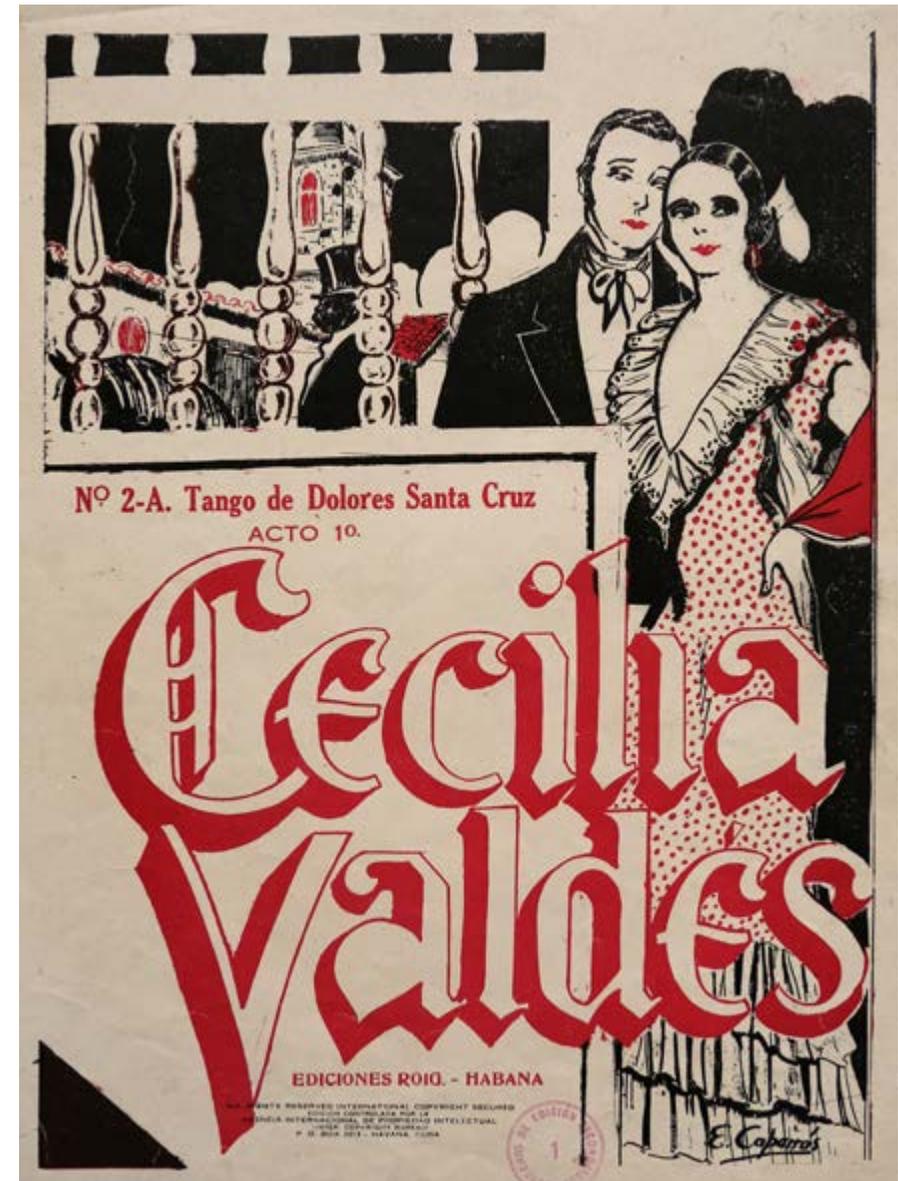
Podemos imaginar al joven Manuel Fernández Caballero sorprendido por estos ritmos cuando llegó a Cuba en 1864 a probar la fortuna que como compositor apenas había disfrutado hasta entonces en Madrid. Existían en Cuba otras músicas además del tango y, en este sentido, debemos reconocer su mérito al regresar a la metrópolis en 1871 con ese bagaje rítmico-melódico de guajiras, guarachas y zapateos con el que no tardaría en conquistar la escena zarzuelística y en poner al día la moda de la habanera. Pensemos, por ejemplo, en la frenética zamacueca que prosigue al tango de las fumadoras en *Los sobrinos del capitán Grant* (1877) con los expresivos gritos del coro de chilenos «¡Samba! ¡Que le da!».

Con singular fuerza desde mediados de la década de 1860, los creadores, la crítica y los empresarios de zarzuela se debatirían entre mantenerse fieles a la estética y las estructuras de la ópera cómica propuesta en obras como *Jugar con fuego* o rendirse a la deriva comercialmente populista de la opereta bufa bajo el brillo de la aureola del éxito internacional de Jacques Offenbach.

² Alejo Carpentier. *La música en Cuba*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 180.

E. Caparrós (ilustrador).

Cubierta de la partitura de «Cecilia Valdés», de Gonzalo Roig: «Nº 2-A. Tango de Dolores Santa Cruz» del Acto Primero. Litografía a dos colores, s.a. [hacia 1932-33] (La Habana, Ediciones Roig).
© Museo Nacional de la Música en La Habana (Cuba)



Víctor Patricio de Landaluce.

Conversación en la calle de una mujer que fuma y un soldado.

Óleo sobre lienzo, 1889. © Colección particular (Barcelona)



Ni que decir tiene que ambos modelos coexistirían durante casi un siglo y que la presencia de lo cubano-americano-negro será, precisamente, una de las constantes en este género de géneros. Resulta revelador que en *El joven Telémaco*, la primera zarzuela estrenada en 1866 por la compañía de los Bufos Madrileños, encontremos entre polcas o seguidillas dos números a ritmo de tango. Haciéndose eco de esta deriva ligera —en el mejor sentido del término—, divertida y acentuadamente satírica del espectáculo de zarzuela, a finales de esa década se fundarían en Cuba varias compañías bufas especializadas en este género que daría la bienvenida en sus textos a los exitosos tipos castizos ya citados con todo su repertorio de músicas de raigambre popular y folclórica. Son unos años en que convivirían, en igualdad de condiciones, las obras de músicos locales como Enrique Guerrero o Manuel Mauri junto a las de Offenbach o Arrieta.

Como consecuencia de lo anterior y dando un giro de tuerca a esta «modernización» del género, a lo largo de la siguiente década de 1870 y hasta bien entrado el siglo XX, desde Madrid se terminaría imponiendo el gusto por un teatro musical breve, consecuentemente económico y cómico por naturaleza: el género chico. Junto a los toros o la pelota vasca, se trató del primer espectáculo o forma de ocio verdaderamente masivo en España. Además de contar con esa figura bisagra entre dos épocas como fue la de Fernández Caballero, los años dorados del denominado «teatro por horas» fueron los del reinado

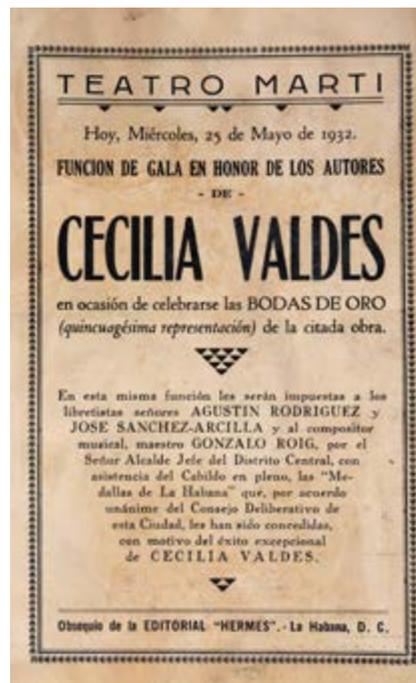
de Federico Chueca, Ruperto Chapí, Ángel Rubio o Manuel Nieto. Si citásemos títulos tan emblemáticos de aquellos años noventa como *La verbena de la Paloma*, *El cabo primero* o *La revoltosa* podríamos hablar de su imperecedera popularidad, de sus impecables libretos firmados por los mejores saineteros de su época, del mítico Teatro de Apolo donde fueron estrenados o, por qué no, también de la presencia absolutamente naturalizada ya de lo cubano en sus partituras: «¿Dónde vas con mantón de Manila?» es una habanera, «Dale que dale al cepillo», una guaracha y «Cuando clava mi moreno sus ojazos en los míos», una guajira.

Durante la última guerra de independencia cubana (1895-1898) y pocos meses antes de entrar en la fatal guerra contra los Estados Unidos (1898), parecía como si pocas cosas como lo cubano, Cuba y su música popular interesase tanto hacer pasar por netamente «españolas»; un buen ejemplo, quizás, de esa apropiación cultural de la que tanto se habla hoy en día. Fue precisamente durante esta última década del siglo XIX cuando se consolidaron cantes flamencos «de ida y vuelta» tan singulares como los tangos —con todos sus derivados— o las propias guajiras. Así, en torno a 1900 ese viejo cantar seductoramente borbónico de «Tengo una casa en La Habana destinada para ti [...] / para ti, blanca paloma, tengo yo la flor de lis» terminaría desbandado por aquel otro que, disfrazado de patriotismo, recordaba la sinrazón de toda guerra: «Al pie de Sierra Maestra hay una cruz de madera / donde ayer mi hombre murió defendiendo su bandera».

La fiesta republicana: del Alhambra al Regina

Pero nos hemos puesto muy serios precisamente cuando comienza una de las épocas más rendidamente divertidas de la zarzuela. Tras la independencia no se apreció una falta de interés del público de Cuba hacia el repertorio peninsular; antes al contrario: desde cierto lugar nostálgico hacia ese pasado compartido, a lo largo del siglo XX los empresarios y gestores culturales de la isla se afanaron por continuar programando zarzuelas de creación española. Por supuesto, también se recibió con los brazos abiertos a esa infinidad de compañías teatrales que se atrevía a cruzar el Atlántico desde la península con el viejo repertorio decimonónico en sus maletas y las últimas novedades de las siguientes generaciones de zarzuelistas. En la recién nacida República de Cuba el género chico continuó siendo rey y señor del teatro en La Habana, en Santiago, en Trinidad o en Matanzas, y no tardó en compartir escenario con las traducciones castellanas de las operetas vienesas que, por entonces, arrasaban: *La viuda alegre* se daba la mano con *La reina mora* o junto a *La Gran Vía* desfilaron las huestes de *La princesa del dólar*. Operetas, sainetes, revistas... y esa nueva pátina frívola, despreocupada, satírica a veces y siempre regocijante que insufló renovada energía al género.

En estas circunstancias, incluso antes de que se marchasen definitivamente los estadounidenses, cuando los cubanos andaban con más ganas de diversión y de comentar las actualidades de su alborotada política, en 1900 dio comienzo la que quizás sea la temporada de teatro musical más fructífera, rentable y prolongada de la historia. Nos referimos al habanero Teatro Alhambra y a la empresa de Regino López y Federico Villoch a la que solo puso fin, en 1935, el trágico derrumbamiento de su vestíbulo. Hasta esa fecha este coqueto teatro frecuentado exclusivamente por público masculino fue el lugar de nacimiento y vida de todo un subgénero de zarzuelas denominado como alhambresco y que tuvo en el buen humor, la fastuosidad escénica y la mordacidad sus ingredientes principales. Un caso quizás similar, como vemos, al contemporáneo Teatro Eslava dirigido por Vicente Lleó donde estrenase a comienzos de siglo *La alegre trompetería* o *La corte de Faraón*. El cartel del Alhambra lo constituían obras breves —género chico en definitiva— más o menos subidas de tono y que podían oscilar entre el sainete casticista con los imprescindibles «negritos», gallegos y mulatas, y la revista de gran espectáculo. En ellas la prescriptiva y antañona guaracha final sería sustituida por la novedosa y vibrante rumba y el danzón, en lugar de la ya manida danza habanera, se convertiría en el sabroso e inevitable prelude de este repertorio que ronda los 2.700 títulos.



Publicidad de las cincuenta representaciones de «Cecilia Valdés» en el Teatro Martí de La Habana. Impreso, 25 de mayo de 1932 (La Habana, Editorial Hermes).

© Museo Nacional de la Música en La Habana (Cuba)
Se reseña la imposición de Medalla de La Habana a los tres autores de la obra.



Publicidad del tercer aniversario del comienzo de la actividad de la Compañía Suárez-Rodríguez en el Teatro Martí.

Impreso a dos tintas, 7 de agosto de 1934 (La Habana, Editorial Hermes).

© Museo Nacional de la Música en La Habana (Cuba)
Celebración por las tres temporadas de la compañía lírica de Manuel Suárez y Agustín Rodríguez en el Martí.

Louis Le Breton (dibujante).
Vista del puerto y de la ciudad de La Habana.
 Litografía, entre 1840 y 1860
 (París, Bulla Frères Editeur. Rue Tiquetone 16)
 © Biblioteca Nacional de España (Madrid)



Sobre las tablas del Alhambra se estrenaron obras de, al menos, dos generaciones de autores, entre quienes podemos destacar, más allá del propio Villoch, a los hermanos Robreño, a Pepín Rodríguez o, desde luego, a los futuros autores literarios de *Cecilia Valdés*, ambos nacidos en España aunque afincados en Cuba a temprana edad: el gallego Agustín Rodríguez —que empezó como apuntador en el Alhambra— y el madrileño José Sánchez-Arcilla, futuro diplomático. Entre tan ingente corpus de obras no podríamos dejar de mencionar algunas tan afamadas en su época como *Napoleón* (1908), *La casita criolla* (1912), *La república griega* (1918) o *La isla de las cotorras* (1923), las cuatro con música de Jorge Anckermann.

Este compositor, director musical del Alhambra entre 1911 —cuando sustituye en el cargo a Manuel Mauri— y 1935, firmó las partituras de casi seiscientos títulos del género alhambresco. En sus melodías, como escribiera Carpentier, se podía degustar el «auténtico sabor a trópico»,³ y hoy solo hace falta escuchar canciones suyas como *El arroyo que murmura* o *Flor de Yumurí* para impresionarse tanto por su extraordinaria inspiración como por el total desconocimiento de un catálogo de obras imponente.

Pero Mauri y Anckermann no pudieron poner música a todas las obras que en el Alhambra se estrenaban semanalmente.

³ Alejo Carpentier. «Panorama de la música en Cuba. La música contemporánea», *Revista Musical Chilena*, 27 (diciembre de 1947), p. 12.

Fachada actual del Teatro Martí en La Habana.
 Fotografía © JV Rodríguez (Valencia)



Por eso, las puertas de esta sala se abrieron también para compositores jóvenes como Gonzalo Roig, Eliseo Grenet y Ernesto Lecuona. Hoy, quizás, pocas personas sepan que la inolvidable serenata criolla con estribillo de bolero *Quiéreme mucho* de Roig fue dada a conocer ante el gran público en una zarzuela por la compañía del Alhambra: *El servicio militar obligatorio* (1917). De hecho, fue Agustín Rodríguez quien escribiera aquellos versos del cantable que hoy forma parte de la historia de la música sentimental:

Cuando se quiere de veras,
 como te quiero yo a ti,
 es imposible, mi cielo,
 tan separados vivir.

El Alhambra fue así, con sus rumbosas *divettes*, sus caricatos bufos con la cara pintada de negro y con unas partituras sentidas como cosa propia, criolla, una verdadera escuela o conservatorio teatral para esa última generación de zarzuelistas. Hoy, por desgracia, apenas se conoce y valora este repertorio de género chico habanero. La historia de la zarzuela, en Cuba como en España, ha adolecido siempre de un moralismo casi risueño y de un nacionalismo, a ojos de hoy, ridículo. Las obras creadas durante la colonia y lo alhambresco se han planteado, por lo general, como pasos previos o como antecedentes de una supuesta zarzuela verdadera y seriamente *cubana*.



Erig Rebull (escultor).
 Escultura de la joven mestiza Cecilia Valdés.
 Bronce, 2014 (Fachada de la Iglesia del Santo Ángel
 Custodio o Loma del Ángel)
 Fotografía © JV Rodríguez (Valencia)

Es un caso similar al de la zarzuela *española*, en cuya historia los devaneos ínfimos y operetísticos de las primeras décadas del siglo pasado se han venido explicando como una especie de paréntesis del que se salió solo a partir del triunfo en 1923 de *Doña Francisquita*, una obra celebrada en tono refundacional. De hecho, esta comedia lírica de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, con música de Amadeo Vives, se estrenó inmediatamente en todos los teatros de zarzuela de América — Cuba incluida, por supuesto— y fue una aspiración o modelo en el que se miraron casi obsesivamente los autores de la generación de Roig y Lecuona.

La *Doña Francisquita* cubana fue *Niña Rita* o *La Habana en 1830*, un sainete lírico en cinco cuadros escrito por Aurelio Gutiérrez Riancho y Antonio Castells con música de Lecuona y Grenet. Se estrenó el 29 de septiembre de 1927 para la inauguración del Teatro Regina, reconstrucción del viejo Molino Rojo, uno de los pocos competidores del Alhambra en espectadores y géneros. Sin embargo, al Regina se deseaba atraer a un público familiar y frente a las difamadas escabrosidades del Alhambra, en *Niña Rita* se planteaba una sencilla anécdota sentimental ambientada en La Habana colonial y romántica entre dos criollos blancos. Después de un emocionante coro de galanes y damiselas a ritmo de vals —cómo no pensar en los románticos de Vives—, Rita Montaner, con la cara pintada de negro, encarnaba el papel de un calesero esclavo que entonaba hacia el final

Victor Patricio de Landaluce.
 Escena de un vendedor de verduras y dos mujeres.
 Óleo sobre lienzo, hacia 1860.
 © Colección particular (Barcelona)



Anónimo.

Imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre, en Onofre de Fonseca.
Historia de la aparición milagrosa de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre.
Impreso, 1853 (La Habana, Imprenta de la Viuda e hijos de Espinal)
© Biblioteca Nacional de España (Madrid)



el contagioso tango-congo «¡Ay, mamá Inés!». El programa se completó con el reestreno de una revista espectacular, ligeramente atrevida, titulada *La tierra de Venus* y en la que Lecuona dio a conocer su mítico «Canto Siboney».

El «negrito» de *Niña Rita*, travestido y ridiculizado, conservaba todavía cierto sabor bufo sospechosamente alhambresco. Esta idea cambiaría para siempre el 1 de marzo de 1929, fecha en que, de nuevo Lecuona, dio a conocer ante el público del Regina *El cafetal*, con libreto de Gustavo Sánchez Galarraga. Esta zarzuela, también ambientada en la colonia a comienzos del XIX, por su coherencia dramática y por su subtítulo —zarzuela en un acto—, se ha venido considerando como la primera zarzuela cubana a pesar de que, como ya se ha dicho, en Cuba se estrenaron zarzuelas originales desde 1853. La historia intensamente lírica de *El cafetal*, sobre los amores cruzados entre blancos criollos y sus criados negros, con un final que incluía el asesinato del criado protagonista, epató a una generación en absoluto acostumbrada a ver zarzuelas trágicas de creación autóctona donde la música tuviese un papel crucial en la caracterización de los personajes y de las situaciones dramáticas.

Contemporánea a *Show Boat* (1927) de Oscar Hammerstein y Jerome Kern, *El cafetal* es de las primeras obras de teatro musical donde se pone en escena, con

dignidad, el drama del racismo contra los negros. El número más memorable de su partitura estaba confiado a la esclava África («Lamento africano») donde encontramos muchos de los tópicos de la estética afrocubana. En una reforma posterior, los autores añadieron la melancólica «Melodía negra» de Lázaro («Triste es ser esclavo») que abundaba en esta línea. Y es que, de manera similar al embrujo de los artistas españoles con lo gitano durante las décadas de 1910 a 1930, los creadores cubanos de esos años, entre los que se encuentran los compositores mencionados y también pintores como Wifredo Lam o poetas como Nicolás Guillén, se asombraron y pusieron el acento en el ingrediente negro de la cultura cubana, en ese pasado esclavista no tan remoto que miraba hacia las costas de África y que era fundamento de una exaltada «patria mulata». En lo musical, concretamente, se fascinaron con sus ritmos obsesivos, con los instrumentos populares de percusión, con esas armonías de proyección *jazzística* o con su tan sonora pentafonía —escalas musicales formadas por cinco notas a distancia de tono—. La moda afrocubana en su vertiente más comercial o afropintoresquista encontró en el teatro musical popular una vía inmejorable para su divulgación, por lo que debemos insistir en este rompedor *Cafetal* para comprender en propiedad *Cecilia Valdés*, otra zarzuela de fuerte contenido racial que tiene en el esclavismo colonial uno de sus ejes argumentales.

A finales de 1928, tres meses antes que *El cafetal*, en el Regina también se había estrenado otra zarzuela de importancia relevante que es reflejo de cómo el canon de obras que permanecen en el recuerdo puede ser tan caprichoso como político. Nos referimos a *La Virgen morena*, con libreto de Gutiérrez Riancho y partitura de Grenet, una «zarzuela de costumbres cubanas antiguas» que, sin embargo, apenas se ha considerado como pionera en esta época de exaltación nacionalista y de proclamada «criollización» del género. En esta obra, Grenet incluyó un soberbio «Lamento esclavo» que fue aplaudido en la España de 1932 cuando, obligado a exiliarse, estrenó su *Virgen morena* en Barcelona y Madrid. Ese año, con su doloroso son *Lamento cubano* había ido demasiado lejos: en la Cuba del general Gerardo Machado —un Mussolini tropical— ya no era un esclavo romántico el que lloraba, sino todos los demócratas. De esta suerte, Grenet se vio forzado a huir y de paso seguir a otros ilustres colegas y compatriotas que habían seducido ya al viejo continente con sus vibrantes músicas. El propio Lecuona, también en 1932, realizaría el tercer viaje de los muchos que realizaría a España, donde ya había dado a conocer numerosos sainetes y revistas. Moisés Simons, el compositor de *El manisero*, había triunfado en el Calderón de Madrid el año anterior con la zarzuela *Niña Mersé* y en 1934 entusiasmaría a los Bouffes-Parisiens con ese bombazo que fue *Toi c'est moi*, opereta traducida en 1945 como *Yo soy tú* por Guillermo Fernández-Shaw y José L. Rivera para la empresa del Teatro Español barcelonés.

El denominado Machadato se extendió de 1925 a 1933, durante estos años dorados de creación zarzuelística. En paralelo a la construcción del fastuoso Capitolio o de la esperada Carretera Central, los sindicatos y la oposición desaparecían en charcos de sangre y se cerraba la Universidad de La Habana. Al terror institucional se respondería con huelgas, con terrorismo y por supuesto con resistencia pacífica por parte de una intelectualidad que hubo de exiliarse o de refugiarse en el escapismo innegable de un teatro musical casticista cada vez más lírico que revisteril; moralista y burgués, escrito por blancos, donde los deslenguados «negritos» bufos habían ido siendo sustituidos por «buenos esclavos», negros y mulatos sentimentales de buen corazón.

Cecilia del Martí: Cecilia de Cuba

A estas alturas a nadie le extrañará que los zarzuelistas cubanos pensasen entonces en adaptar la novela más importante de las letras cubanas del costumbrismo ochocentista. Sin embargo, no fue Gonzalo Roig el primer compositor en prendarse de la historia de *Cecilia Valdés*, esa mulata de misteriosa palidez, medio huérfana y enamorada de un niño criollo que resulta ser hijo del rico andaluz esclavista que años atrás burló y volvió loca a su madre. Después del radiante éxito de *El cafetal* y de los más discretos de *El batey* o *La despalilladora*, la pareja —en todos los sentidos— Lecuona-Sánchez Galarraga continuó con su interés por poner en escena las amargu-

Auguste Trichon (dibujante), V. Naval (grabador).

Vista de la plaza y la Catedral de La Habana en la Isla de Cuba.

Estampa, xilografía a contrafibra, siglo XIX

(Colección facticia de vistas de Hispanoamérica de A. Bertrano).

© Biblioteca Nacional de España (Madrid)



ras líricas de los marginados en la Cuba colonial. En febrero de 1930 se anunciaba en prensa que pronto vería la luz una zarzuela sobre *Cecilia Valdés*, curiosa elección si tenemos en cuenta que el 1 de marzo estrenarían *María la O*, otra obra sobre los amoríos imposibles entre una mulata de rumbo y un criollo blanco. Los derechohabientes del novelista Cirilo Villaverde no concedieron el permiso pertinente a Lecuona y Sánchez Galarraga para convertir la novela en zarzuela. Entonces, ambos se acordaron de esa otra legendaria mulata de la que se cantaban coplas a mediados del siglo anterior y que supuestamente — como la propia Cecilia— también existió:

La Habana se va a perder,
la culpa tiene el dinero;
los negros quieren ser blancos;
los mulatos, caballeros.
¡A la O! ¡A la O!
¿Qué dice María la O?

Estos versos pertenecen al cantable del profético tango *María Dolores* de Yradier —compuesto «sobre un aire habanero»—, que terminaría glosado por Rafael Alberti en su *Cuba dentro de un piano* puesto en solfa por Xavier Montsalvatge. En 1853, mientras en La Habana se estrenaba *El duende*, en el Teatro del Balón de Cádiz se bailaba *La danza de María la O o sea El tango de negros*, alusión a esa mulata

Eduard Laplante (dibujante, litógrafo)

Ingenio de San José de la Angosta, del conde de Fernandina (Departamento Occidental).

Litografía a color, 1857 (*Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba.*

La Habana, Litografía de Louis Marquier)

© Biblioteca de la Universidad de Miami (Estados Unidos)



con la que Sánchez Galarraga y Lecuona «dieron el cambiazó» a quienes aguardasen su versión de *Cecilia Valdés*. El éxito fenomenal de *María la O* en 1930 en paralelo a los buenos augurios por parte de la crítica y del público de una nueva empresa teatral, animaron, seguramente, a los descendientes de Villaverde a cambiar definitivamente de opinión.

Agustín Rodríguez, aquel apuntador del Alhambra y letrista de *Quiéreme mucho*, formó empresa en el verano de 1931 con Manuel Suárez, un enriquecido comerciante que había sido propietario del café del mismo teatro. Estos dos auténticos sabuesos, rastreadores del gusto del público y de las modas de la escena, entendieron que obras como *El cafetal* o *María*

la O eran las que en ese momento ofrecían mayores garantías de éxito. Así, arrendaron el Teatro Martí —el viejo y zarzuelero coliseo llamado «de las cien puertas»— y anunciaron «un espectáculo verdaderamente interesante y que será muy del agrado de nuestras familias [...] una gran compañía de género cubano».⁴ Hasta 1936, además de reponer títulos ya clásicos, la Compañía Suárez-Rodríguez estrenaría lo más granado de toda una época del teatro musical cubano: *Cecilia Valdés*, *Rosa la China*, *El clarín*, *María Belén Chacón*, *Lola Cruz*, *Amalia Batista*... En el podio, empuñando la batuta, como director principal del conjunto, se encontraba Gonzalo Roig, quien, por entonces, estaba atento a labores tan honorables como la dirección

⁴ S.n. «Escena», *Diario de la Marina*, 6 de agosto de 1931, p. 6.

de la Orquesta Sinfónica de La Habana que él mismo había fundado, junto a otros colegas, diez años atrás.

Este Roig de cuarenta y un años, lejanos ya los días de sus triunfos en el Molino Rojo, era una eminencia indiscutible en el medio artístico donde, además, gozaba de fama de gran orquestador.⁵ Probablemente no existiese en La Habana del momento un compositor de zarzuelas tan acreditado como él; la opción ideal para un proyecto como *Cecilia Valdés*. Su estreno no llegaría hasta el 26 de marzo de 1932, después de reposiciones de viejos éxitos alhambrescos y de la premier de *La perla del Caribe*, una revista con libreto de un viejo conocido, Sánchez-Arcilla, y música de un jovencísimo Rodrigo Prats. El empresario, Agustín Rodríguez, en colaboración con el libretista de esta revista, escribirían en prosa y verso el libreto de *Cecilia Valdés*, a la que denominaron como «comedia lírica en un acto, un prólogo, ocho cuadros, un epílogo y una apoteosis».⁶ Sobre el fundamento de esta adaptación teatral y musical —que luchaba en cartelera contra *La leyenda del beso* interpretada por Maruja González y Augusto Ordóñez en el Teatro Payret—, el erudito Francisco Ichaso escribiría:⁷

Obra de ambiente fronterizo, en la que asistimos al triple contacto —sensual, sentimental y social—

⁵ Véase nuestra cronología de Gonzalo Roig en las páginas 96-103 del presente libro-programa.

⁶ Agustín Rodríguez y José Sánchez-Arcilla: *Cecilia Valdés*. La Habana, Hermes-Teatro Martí, 1932. En prensa y en el cartel anunciador del estreno se expresaba que la obra se repartiría en dos actos.

⁷ Francisco Ichaso: «Martí: *Cecilia Valdés*», *Diario de la Marina*, 28 de marzo de 1932, p. 6.

de las dos razas que forman la pinta nacional, la imaginamos en el lienzo de la distancia bajo especie de ritmos en choque: de un lado la herencia peninsular, civilizada, aristocrática; del otro la invasión africana, bárbara y fascinante. [...] Lo afrocubano no tardará en ser lo popular por antonomasia y si algo tiene que decir Cuba en materia de música, lo ha de decir —lo está diciendo ya— en aquel idioma. Donde quiera que el negro esté, aun en el meridiano del mundo, proyecta la sombra de su música. Todo drama blanqui-negro, como *Cecilia Valdés*, es, por tanto, un «drama musical».

La musicalidad del asunto, desarrollada minuciosamente en la novela y trasplantada con agudeza al sucinto libreto teatral por dos veteranos como Rodríguez y Sánchez-Arcilla, fue explotada hasta la reverencia por el ingenio de Roig. La decena de números musicales que concibió gustaron hasta el delirio y aseguraron la permanencia de la obra en el repertorio de la compañía. La pareja protagonista fue encarnada por la diva mexicana Elisa Altamirano (Cecilia) y el barítono-galán Miguel de Grandy (Leonardo), quienes centraron casi toda la atención de público y creadores. El antiesclavismo beligerante de la novela cede lugar en la zarzuela al fatalismo melodramático de la anécdota sentimental. Así, lo que para Villaverde es la «excusa» termina convirtiéndose en el centro de gravedad de la adaptación. Los

Alejandro Soler (dibujante).

Vista general de la ciudad de La Habana desde el mar.

Estampa, apaisada. *La Ilustración Militar*, nº 30, 30 de junio de 1884
(Madrid, Imprenta de Rubiños) © Biblioteca Nacional de España (Madrid)



libretistas de *Cecilia Valdés* daban por sentado que todo su público habría leído la novela y llegan a glosarla en acotaciones y diálogos. La acción y los personajes se esquematizan, se dan por sentadas sus circunstancias y los cuadros se suceden con una rapidez cinematográfica. Cierta aroma revisteril se advierte en que casi todos los números musicales, aunque justificados por la acción, se plantean como cierres espectaculares de cada cuadro, en la apoteosis final —religiosa, eso sí— o en los más desarrollados personajes de don Melitón (asturiano) y el «negrito» esclavo Tirso.

Los parabienes, banquetes y homenajes no se hicieron esperar. Los tres autores de *Cecilia Valdés* recibieron la Medalla de Oro de la Ciudad de La Habana que a los pocos días le sería también otorgada a Moisés Simons por sus éxitos en el extranjero. A los pocos meses, ya se anunciaba en prensa como «la obra cumbre del Teatro Cubano»⁸ siendo sucesivamente interpretada en el Martí por nuevas divas como Caridad Suárez, Rita Montaner, Luisa María Morales y Maruja González. En mayo de 1932 en el Teatro Auditorium se estrenaría *Pimienta* una nueva teatraliza-

⁸ S.N. «Lunes popular en el Martí», *Diario de la Marina*, 26 de septiembre de 1932, p. 6.

ción de la novela, en tres actos esta vez, a cargo de Enrique Paso y Antonio Roselló. Es interesante señalar que con este título se hacía referencia a José Dolores Pimienta, el mulato antagonista, enamorado platónico de Cecilia, que en la zarzuela había quedado muy desdibujado ante la falta de un buen barítono en la compañía.

Roig tomó buena nota de esta carencia y en 1958, cuando una *troupe* española en la que cantaba el barítono Alberto Aguilá quiso montar *Cecilia Valdés* en el Martí, añadió para el personaje de José Dolores la romanza-bolero «Dulce quimera», que ya había sido estrenada en su zarzuela *El cimarrón* (1936).⁹ También insertó enton-

ces su «Danza cubana en Sol mayor», en la que no sería ni la primera ni la última reforma de su *Cecilia*. La Navidad de 1961, tres días después de que Fidel Castro proclamase a Cuba en un discurso como Territorio Libre de Analfabetismo, el Consejo Provincial de la Cultura de La Habana promovió el estreno en el Payret de una nueva y definitiva versión de la obra que inmediatamente se incorporaría al repertorio del Teatro Lírico Nacional, constituido en 1962.

⁹ Fue el propio Miguel de Grandy (tenor) quien la estrenó en El cimarrón. Supuestamente Roig había compuesto «Dulce quimera» en 1932 para Cecilia Valdés, pero al no contar con un barítono la compañía del Martí hubo de reservarla para mejor ocasión.

En esta ocasión las modificaciones fueron más drásticas, ya que, fallecido Agustín Rodríguez y exiliado Sánchez-Arcilla, fue el propio Miguel de Grandy quien se encargó de refundir el libreto como genuina «zarzuela cubana en dos actos» con la ambición de acercarla más fidedignamente a la narración de Villaverde. Así, por ejemplo, el primer cuadro, ambientado en la plaza de la catedral en 1932, se reubicó en ese baile de cuna que ofrece Mercedes Ayala al principio de la novela. Roig se vio entonces en la necesidad de añadir nuevos números, como los dos que abren y cierran dicho cuadro («Cuna de Mercé», «Minué y danza») y un exquisito «Cuarteto» a tiempo de gavota y habanera para el de la fiesta en la Sociedad Filarmónica.¹⁰ Además, el compositor reformó y amplió algunos números preexistentes —singularmente el «Melodrama»—, redondeando una nueva estructura dramática y musical que, definitivamente, alejaba a *Cecilia Valdés* de la concisión y el afrocubanismo patentes de 1932 y la acercaba más al modelo añejo de la comedia lírica al estilo de *Luisa Fernanda*, aquella prima lejana que vio la luz el mismo día que ella.

Con su prólogo, dos actos y epílogo, esta *Cecilia Valdés* «grande» y «nacional», con su veintena aproximada de números musicales, sería celebrada entusiastamente y es la versión que se ha venido representando desde entonces. Desde luego, será el punto de partida para esta nueva produc-

ción que presenta el Teatro de la Zarzuela, que, además, supone el estreno de la obra en Madrid. Aunque ya en 1950, a raíz de la publicación de su primera grabación comercial, hubo interés por estrenarla en España —y en Nueva York!—, no fue hasta 1995 en que *Cecilia Valdés* llegó a los teatros Palacio Valdés de Avilés, Jovellanos de Gijón y Gran Teatro de Córdoba. Fue una coproducción de dichas instituciones con el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) firmada por Francisco López Gutiérrez, revisada musicalmente por Leo Brouwer y con Manuel Duchesne a la batuta. En los últimos años, la soprano María Bayo, acompañada por el director Víctor Pablo Pérez, ha paseado también, en versión de concierto, los amores desgraciados de la *Virgencita de Bronce* por Granada (2010) y *La Coruña* (2011).

Abramos paso a *Cecilia Valdés* en la calle de Jovellanos; una zarzuela que sintetiza los valores, las ansiedades y desde luego la belleza de una época del teatro musical tan cubano como universal. Como afirma Fernando O'Reilly al final del capítulo sexto de la cuarta parte de la novela de Villaverde: «Para aliviar ciertos dolores no hay bálsamo comparable con el de una buena música». Será así hoy con la de Gonzalo Roig y esperemos que muy pronto con la de tantos creadores de esa Perla del Caribe que atesora un sinfín de zarzuelas.

Juan Eduardo David Posad [Juan David] (dibujante).
Caricatura del compositor y director de orquesta Gonzalo Roig.
Impreso a color, 1990 (*Bohemia*, 40, 7 de diciembre, p. 16).
(La Habana, Avenida de Independencia y San Pedro)
© Hemeroteca del Instituto de Historia de La Habana (Cuba)



¹⁰ Agradecemos encarecidamente a José Ruiz Elcoro la ayuda que nos ha prestado en la aclaración de las reformas de *Cecilia Valdés*.

Ángelo (fotógrafo)

Retrato de Rita Montaner y Miguel de Grandy caracterizados como Cecilia y Leonardo para la comedia lírica de Gonzalo Roig, «Cecilia Valdés».

Fotografía, s.a. [hacia 1932-33]. (Estudio de Ángel Hernández López, La Habana)

Colección particular (Estados Unidos)



Grabaciones

1990, Egram-Arcéito

Grabación completa de la versión de 1961. F. Guerrero (director), Alina Sánchez (Cecilia), Adolfo Casas (Leonardo), Ramón Calzadillas (José Dolores), Lucy Provedo (Isabel), Annia Linares (Dolores), Marta Vallín (Dolorita), Felo Suárez (Tirso, Meneses), María Julia García (Mercedes), Manuel Pena (Solfa) y Teresa Guerra (Esclava).

1962, Fonoteca del Instituto Cubano de Radio y Televisión

Grabación realizada para que funcionase como *playback* de una adaptación televisiva de la versión de 1961, con algunos cortes, para la CMQ-TV. Reeditada por Caribe Productions y EMI-Odeón. Gonzalo Roig (director), Blanca Varela (Cecilia), Armando Pico (Leonardo), Miguel de Grandy (José Dolores), Julita Muñoz (Dolores), Alba Marina (Isabel), Barbarito Díez (Esclavo), Conchita García (Dolorita).

1948, Cafamo

Cuatro discos de 78 rpm reeditados en LP por Cetra-Soria —después Ángel—, Montilla y Pampa. Versión de 1932 con algunos cortes. Gonzalo Roig (director), Marta Pérez (Cecilia), Francisco Naya (Leonardo), Ruth Fernández (Dolores), Aída Pujol (Isabel).

Bibliografía

Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 8. La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2015.

Janett Reinstädler. «Últimos bailes de combate. La zarzuela cubana como canto (final) del imperio español», en Tobias Brandenberger (ed.): *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Münster, LIT Verlag, 2014, pp. 155-172.

Enrique Río Prado. *La Venus de bronce. Una historia de la zarzuela cubana*. La Habana, Ediciones Alarcos, 2010.

Susan Thomas. *Cuban zarzuela: performing race and gender on Havana's lyric stage*. Illinois, University of Illinois Press, 2009.

Clara Díaz Pérez. voces referentes a Cuba en el *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006 (segunda edición, corregida y aumentada).

Cirilo Villaverde. *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. Jean Lamore (ed.). Madrid, Cátedra, 2004.

Dulcila Cañizares. *Gonzalo Roig: hombre y creador*. La Habana, Letras Cubanas, 1999.

Ángel Vázquez Millares. «De la zarzuela española a la zarzuela cubana: vida del género en Cuba», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1996-1997, pp. 439-450.

José Ruiz Elcoro. «Surgimiento y desarrollo de la zarzuela cubana», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1996-1997, pp. 423-438.

Gonzalo Roig. *De Cuba soy hijo: correspondencia cruzada de Gonzalo Roig*. Clara Díaz Pérez (selección y prólogo). Madrid, Música Mundana, 1995.

L a salida de Cecilia

Miguel del Pino

Como afirma Ambrosio Fornét: «descubierta por Colón en el siglo XV, por los ingleses en el XVIII, por Humbolt y la intelectualidad criolla en el XIX, faltaba que Cuba se descubriera a sí misma en el XX y eso es lo que sucedió». Después de los grandes avatares históricos que tuvieron lugar durante el cambio de siglo para pasar Cuba de la colonia a la independencia y después a la nueva dependencia, esta vez económica, de los Estados Unidos, era imparable el nacimiento de un nacionalismo cubano que no va a ser ajeno al renacimiento del género lírico vernáculo, transformado en la «zarzuela de nuevo tipo» que nacerá con la *Niña Rita* de Lecuona y Grenet, y llegará a la cumbre con *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig, Agustín Rodríguez y José Sánchez-Arcilla (26 de marzo de 1932); la obra está considerada Patrimonio Nacional Cubano.

En el terreno cultural y muy especialmente en el teatral, Cuba se debatía entre los dos movimientos llamados «criollismo» y «afrocubanismo»: el primero había dominado la dramaturgia del XIX relegando lo africano al terreno erótico con las «mulatas de rumbo», o al cómico, caracterizando la aparición en escena de los personajes de raza negra como «graciosos» a los que se conocía como «negritos», no despectivamente sino formando parte de un tópico de tipos caricaturizados entre los que también figuraban el «gallego», el «mascavidrios» o el «calesero».

Desde el nacimiento de la Zarzuela cubana de nuevo tipo (1927), escritores y compositores comprenderán que el alma de la Cuba del siglo XX no se encuentra en exclusiva en ninguno de los dos movimientos que reivindican lo criollo o lo africano, sino en la fusión entre ambos con abandono del racismo que había relegado a lo cómico a los «negritos», o a lo sicalíptico a los personajes femeninos de ascendencia africana.

María la O, *Cecilia Valdés* y *Amalia Batista*, nacidas de los pentagramas de Lecuona, Gonzalo Roig y Rodrigo Prats, respectivamente, personalizan en el teatro lírico cubano de «nuevo tipo» el alma de Cuba, representada en el mestizaje del nuevo protagonismo femenino encarnado en una mulata que, sin perder su erotismo derivado de su belleza, resulta dignificado y se eleva a la condición de «mulata habanera». Este nombre sustituirá al de «mulata de rumbo», de connotaciones mucho menos dignas.

Ya Lecuona había investigado la posibilidad de llevar al teatro lírico el personaje de Cecilia Valdés nacido de la pluma de Cirilo Villaverde y considerada como una de las mejores novelas cubanas del XIX, pero al parecer no pudo conseguir su objetivo por problemas de derechos de autor y se refugió en el recuerdo de una de las legendarias mulatas del pasado siglo: María de la O. Fue Roig quien, dos años después, conseguiría convertir a Cecilia en

Victor Patricio de Landaluze.

Escena de tres mujeres en una ventana baja.

Óleo sobre lienzo, hacia 1860. © Colección particular (Barcelona)



Antonio Reboiro (ilustrador)

Cartel publicitario de la película «Cecilia», de Humberto Solás (versión de las flores).

Serigrafía, 1982 (Taller de Serigrafía del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos).

Archivo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos de La Habana (Cuba)



la verdadera «alma de Cuba» que décadas atrás había imaginado Villaverde.

Las historias de María, Cecilia y Amalia son muy similares: la línea argumental principal gira en torno a un triángulo amoroso del que la mulata es una verdadera víctima; pretendida por una parte por el blanco adinerado y culto, y por otra por el nativo de ascendencia africana apasionado y realmente enamorado de la mulata. Es fácil adivinar un resultado trágico que se contrapone a la supuesta alegría explosiva que acompaña a la presentación del personaje.

En su famosa salida Cecilia hace gala de su mestizaje del que se muestra orgullosa: no solo lo que dice, sino el apoyo musical de Gonzalo Roig a cada una de sus frases identifican lo que la mulata simboliza, la propia Cuba, bella precisamente en la fusión que la enriquece y que viene a representar «el alma cubana» como ella misma nos revela.

«Siento en mi alma cubana la alegría de vivir», exclama Cecilia, pero el contrapunto musical, con intervalos aumentados y disminuidos, que acompaña estas frases da idea de un punto de tenebrosidad advirtiéndonos que tal alegría es solo una envoltura de la tragedia que realmente se está incubando, reflejo de las que viene sufriendo la Cuba que simboliza.

La mezcla vertiginosa de esquemas musicales y ritmos bailables criollos y africanos caracteriza perfectamente a Cecilia en su salida: no falta el uso reiterativo del cinquillo cubano en las variantes rítmicas, recuerdo de las danzas cubanas de Ignacio

Cervantes, y sucesivamente irán apareciendo la contradanza y la guaracha, con sus medidas rítmicas de 2x4, 3x4 y 6x8, respectivamente.

Las alegres características rítmicas de estas frases, y el espectacular y triunfante salto hacia la zona sobreaguda en la parte solista al que siguen un vivace orquestal y planos dinámicos crecientes con acordes en bloque sobre la tonalidad sol mayor, convierten a Cecilia en verdadera reina del alma musical cubana y hacen de su salida una explosión de la naciente cubanía nacionalista.

Explota de alegría Cecilia cuando dice ser «cascabel y campana», en referencia no a la campana de las iglesias coloniales, sino al más grave de los tambores africanos y a las shaworós o cascabeles de bronce que acompañan su ritmo. Tras la europea contradanza y su derivado, la habanera, aparecen la guaracha y la percusión; en esta se intuyen los tambores de bembé. Los sucesivos ritmos se acompañan con el baile que, más que desarrollar, insinúa la protagonista.

Hay que resaltar como especialmente significativa la función del Coro que presenta, saluda y refrenda con entusiasmo la salida de Cecilia: comienza coreando su nombre a capela y sigue a lo largo de diferentes intervalos de la exposición solista reafirmando con su acompañamiento los motivos temáticos que ella va exponiendo. El Coro representa al pueblo cubano, orgulloso de Cecilia, que simboliza sin duda el alma de la propia Cuba. Cecilia Valdés no es «afrocubana» ni criolla, sino la exaltación del mestizaje cubano.



3

Sección

LIBRETO

Agustín Rodríguez
y José Sánchez-Arcilla

Versión de Miguel de Grandy

Prólogo
56

Acto Primero
58

Acto Segundo
76

Epílogo
92

Apoteosis
95



19 / 20

P

rólogo

MÚSICA. Nº 1. PRÓLOGO (*Instrumental*)

(Escena de cine mudo en blanco y negro filmada en directo y con proyección de textos intercalados.)

DON CÁNDIDO
No hay tiempo que perder, Chepilla.
Entréguenos a la niña...

CHEPILLA
No haga eso, señor.

DON CÁNDIDO
En el orfanato de la Real Casa Cuna la tratarán muy bien.

CHARITO
¡Mi hija, que no se lleven a mi hija!

CHEPILLA
¿Oye, usted? Se vuelve loca...

DON CÁNDIDO
Tengo que llevármela.

CHEPILLA
¡Dios mío, pobre Charito!

MONTES DE OCA
Es demasiado cruel lo que pretende, don Cándido. ¡Esta pobre mujer no resistirá el golpe!

DON CÁNDIDO
¡Usted, cálese! Le daré todo el dinero que usted quiera, doctor, pero ayúdeme a salir de este paso. En la Real Casa Cuna nada le faltará a la criatura.

MONTES DE OCA
A la criatura, tal vez, ¿pero y a la madre?

DON CÁNDIDO
Soy casado, tengo una familia honorable, y si se descubriera que he tenido una hija con una mestiza...

MONTES DE OCA
Es preciso, Charito. Dentro de unos días te la traerán de nuevo, don Cándido me lo ha prometido.

CHARITO
¡No le creo a ese canalla, a ese miserable!... que no se lleve a mi hija, que no se la lleve. ¡Es mía!

CHEPILLA
Aquí está la niña, llévesela usted.
¡Quiero confiar en su promesa!

MONTES DE OCA
Y puede usted hacerlo, Chepilla, la separación solo durará unos días.

DON CÁNDIDO
¡Vamos, doctor!

CHARITO
¡Mi hija!...

CHEPILLA
Dice que nada le faltará a Charito.
¡Y se lleva un pedazo de sus entrañas!...

«La Real Casa Cuna fue una entidad que brindaba asilo a niños sin amparo. Como aquellos niños carecían de apellido, Fray Gerónimo Valdés decidió darles el suyo: gesto notable y original de ese obispo que tanto hizo por la salud y la educación en la isla. Las niñas de la Real Casa Cuna vestían de uniforme blanco con pañoleta negra y zapatos de los que entonces se llamaban de colegiales. Todos, niños y niñas, tenían un solo apellido: Valdés.»

A

cto Primero

PRIMER CUADRO

En la cuna de Mercedes

MÚSICA. Nº 2. CUNA DE MERCÉ

(Fiesta)

TODOS
Muy buena tu fiesta; contenta estarás.

LEONARDO
Y pronto la reina muy linda vendrá.

TODOS
Que tengas venturas y dichas sin fin.
Tú sabes que tienes amigos aquí.
Que suene la tumba y repique el *bongó*.

NEGROS
Ahora *mimito*, ahorita *señó*.
(Procesión de una estatua de la Virgen del Cobre, y una estatua de Obatalá)

PEDRO
Rompe el cuero...

TODOS
Rompe el cuero al *bongó*, ¡ah!

MUJERES
¡Canten todos que el día es de Obatalá!
¡Que repique y los bongoses y el *tambó*!
Por *Mercé*, y en su *honó*,
rompe el cuero al *bongó*.
(Fiesta)

TODOS
¡Que buena, que buena es tu fiesta *Mercé*, ay Dios!,
y no hay en La Habana una *cuna* mejor.
Y no hay en La Habana una fiesta mejor.
Y no hay en La Habana una *cuna* mejor,
ni fiesta mejor.

UNA VOZ
(Gritado)
¡Que viva *Mercé*!

TODOS
¡Viva, viva!
¡No la hay mejor!

MÚSICA. Nº 3. INTERLUDIO *(Instrumental)*

HABLADO SOBRE LA MÚSICA

SOLFA
Vengo por la gracia y la sal para el próximo baile.

MERCEDES
Pues, a la otra puerta; aquí no es.

SOLFA
No hay que venirme con esas, señorita, porque yo soy porfiado. Merceditas, es usted el ama de la casa y es usted la gracia y la sal del mundo. ¿He dicho algo?
(Todos asienten).

MERCEDES
Cristiano, si lo dejan hablar... bailaré con usted, ya que se empeña, pero déjemelo para dentro de un rato... ¿quiere?

SOLFA
Usted me manda, Merceditas.
(Leonardo da un fuerte golpe a la espalda a Solfa.)

SOLFA
Cada animal tiene su lenguaje, y el tuyo, Leonardo, es a veces muy expresivo.

LEONARDO
Porque te quiero te aporreo, Pancho.
¿Quieres otra caricia?

SOLFA
Basta, chico.

LEONARDO

A todas estas, caballeros, ¿qué lección tenemos mañana?

AMIGO DE LEONARDO

El título que trata del derecho de las personas... ¡abre el libro!

LEONARDO

Pues no he saludado esa materia siquiera. Solo sé, que, según el derecho patrio, hay personas y hay cosas; por ejemplo, Pancho, ya que te gustan los símiles, tú a los ojos del Derecho no eres persona, sino cosa.

SOLFA

No veo la similitud, porque no soy esclavo, que es a quien considera cosa el Derecho Romano.

LEONARDO

Ya. No eres esclavo, pero alguno de tus progenitores lo fue sin duda y tanto vale. Tu pelo al menos es sospechoso.

SOLFA

Dichoso tú que lo tienes flechado como los indios. Si vamos a examinar, sin embargo, nuestros árboles genealógicos respectivos, hallaremos que aquellos que pasan por ingenuos entre nosotros, son cuando menos libertinos.

TODOS

¡Libertinos! ¡Ja, ja, ja, ja!

LEONARDO

Figúrense ustedes...

AMIGO DE LEONARDO

¡Qué diría Isabel Ilincheta!

SOLFA

¡Eso... qué diría la lindísima Isabel! ¡La pobre no te conoce! Porque si vale decir verdad, eres el más inconstante y voluble de los hombres.

LEONARDO

Lo confieso, lo siento, no puedo remediarlo; me empeño por una muchacha mientras me dice que no; en cuanto me dice que sí, aunque sea más linda que María Santísima, se me caen a los pies las alas del corazón. Desde mayo no le escribo. Es que estas muchachas criadas en el campo son tan empalagosas con su querer... En cuanto a mí, te juro que temo encontrarme cara a cara con ella. No es mujer a quien se puede ofender impunemente.

SOLFA

Razón tiene sobrada para estar enojada contigo, y en conciencia debes hacer por aplacar su enojo...

LEONARDO

Conciencia, conciencia. ¿Quién la tuvo jamás en tratándose de mujeres? Caballeros, que ya esto fastidia. Además, no pronuncien el nombre de Isabel acá. Hay peligro.

AMIGO DE LEONARDO

¿Peligro?

LEONARDO

Y gordo. Está al llegar Cecilia...

TODOS

(Ad lib.)

¡Cecilia Valdés!... ¡La virgencita de bronce!... *(Voces de «¡Es Cecilia!», «¡Ha llegado Cecilia!».)*

MÚSICA. N° 4.

SALIDA Y ESCENA

TODOS

¡Cecilia, Cecilia! ¡Cecilia Valdés!

CECILIA

¡Sí, yo soy Cecilia Valdés!

TODOS

Del Barrio del Ángel el alma es.
¡Cecilia es su nombre, Cecilia Valdés!

CECILIA

¡Yo soy Cecilia, Cecilia Valdés!

Hierve la sangre en mis venas;
soy mestiza y no lo soy.

Yo no conozco las penas.

Yo siempre cantando voy.

Siento en mi alma cubana
la alegría de vivir.

Soy cascabel, soy campana.

¡Yo no sé lo que es sufrir!

Yo no conozco las penas.

Siento en mi alma cubana,

la alegría de vivir.

Mis amores son las flores
que perfuman mi jardín.

Y mi risa cristalina

es un eterno tintín.

TODOS

Sus amores son las flores
que perfuman su jardín.

CECILIA

No hay en mi jardín una sola flor
que no sea flor de amor.

TODOS

Y su risa cristalina
es un eterno tintín, ¡ah!

CECILIA

Y los hombres van siempre tras de mí
aspirando el rico olor de la flor.

Cecilia Valdés me llaman;

me enamora un bachiller:

mis amigas me reclaman

y algo debo de tener.

Yo soy bailadora fina;

soy bailando la mejor.

La danza a mí me fascina;

soy bailando la mejor.

TODOS

Cecilia Valdés la llaman.

La enamora un bachiller.

Sus amigos la reclaman.

CECILIA

Y algo debo de tener.

TODOS

Ella es bailadora fina.

Es bailando la mejor.

CECILIA

La danza a mí me fascina.

Soy bailando la mejor.

TODOS

La danza a ella le fascina.

Es bailando la mejor.

CECILIA

¡Cecilia Valdés! Mi nombre es
precursor de la alegría.

Yo canto y bailo a porfía.

¡Yo soy Cecilia Valdés!

TODOS
¡Cecilia Valdés! Su nombre es precursor de la alegría...

CECILIA
Yo canto y bailo a porfía.
Yo soy Cecilia Valdés.

TODOS
¡Ella es Cecilia Valdés!

HABLADO

CECILIA
¿Lo has visto, Nemesia?

NEMESIA
¿A quién?

CECILIA
¡A Leonardo!

NEMESIA
¡Te ciega el amor!

CECILIA
No es eso, china, sino que no lo he visto.
¿Qué quieres?
(*Interrumpe José Dolores.*)

JOSÉ DOLORES
¡Cecilia!

CECILIA
Oiga, que bien cumple un hombre su palabra.

JOSÉ DOLORES
Niña, José Dolores Pimienta siempre cumple su palabra.

CECILIA
Lo cierto es que la contradanza prometida aún no se ha tocado.

JOSÉ DOLORES
Se tocará, virgencita, se tocará.

CECILIA
¿Y qué nombre le ha puesto?

JOSÉ DOLORES
El que se merece por todos estilos, la niña a quien va dedicada: *Caramelo vendo.*

CECILIA
¡Ah! Esa no soy yo, por cierto.

JOSÉ DOLORES
Quien sabe, niña. (*a Nemesia*) ¡Qué tarde vinieron!

NEMESIA
¡No me digas nada, José Dolores! Costó Dios y ayuda persuadir a Chepilla el que nos dejase venir solas, porque lo que es ella no podía acompañarnos. Chepilla consintió a lo último. Y aun así por poco nos quedamos, se puso furiosa...
(*Se solapan estas dos conversaciones.*)

MERCEDES
Qué linda. Dios la guarde y la bendiga. La pobre de su madre...

CARIDAD
¿La pobre?, ¿por qué?

MERCEDES
¿Pues, no oyó usted decir que se había vuelto loca de resultas de haber perdido a su hija a los pocos días de nacida?

CARIDAD
No entiendo cómo la perdió, si está viva...

MERCEDES
No me ha dejado usted explicar. La perdió a los pocos días de nacida porque se la quitaron. La pusieron en la Real Casa Cuna para que la bautizaran con el apellido Valdés... Hay quien diga que la abuela; hay quien diga que el padre de la muchacha: un caballero de muchas campanillas y que se había arrepentido de tratos y contratos con la madre. La madre perdió a la niña y con la niña perdió el juicio...

CARIDAD
Ha contado usted una historia, *señá* Mercedes...

MERCEDES
Hija, como me la contaron, lo cuento, ni quito ni pongo... lo que está bien averiguado es que la abuela oculta a la nieta el nombre de su padre, aunque es preciso ser ciego para no verlo, o conocerlo.

CARIDAD
Oiga, pero se puede saber, ¿quién es el señorón de que se trata?

MERCEDES
(*Se lo dice al oído.*)

CARIDAD
¡Don Cándido de Gamboa!

MERCEDES
¡Calle esa boca!

CARIDAD
Oiga, por cierto, ¿que no es aquel muchacho el hijo de don Cándido? ¡Uy, calla esa boca!...

CECILIA
Me la debe usted y me la ha de pagar. Usted me ha desairado esta noche.

LEONARDO
¿Yo, vida mía?

CECILIA
Sí, usted. ¿Le parece que son horas de llegar?

LEONARDO
Nada se ha perdido, Cecilia. Heme aquí.

CECILIA
¡Ya! ¿Más quién sabe la causa de su demora? Tal vez una mujer...

LEONARDO
Mujer no, te lo juro.

CECILIA
No me jure, porque entonces menos le creo.

MERCEDES
No te fíes de los hombres, china, porque llevas la de perder.

CECILIA
¿Y yo me he fiado de alguno a estas horas, Merceditas?

LEONARDO
Mercedes, ¿pero tan mal me quieres?

MERCEDES
Lo quiero bien, niño, pero como que yo no soy baúl de *naiden* digo la verdad.

SOLFA
Merceditas, si no me equivoco ya está en su casa aquella por quien usted esperaba... ¿Rompe el baile?

MÚSICA. Nº 5.
DANZA
(Instrumental)

SEGUNDO CUADRO
En la casa de don Cándido

HABLADO

DON CÁNDIDO
¡Tirso!

TIRSO
¡Señor!

DON CÁNDIDO
¿Has estado arriba?

TIRSO
Sí, señor.

DON CÁNDIDO
¿Y cómo es que el niño Leonardo no ha bajado todavía?

TIRSO
Es querer decir a su merced que el niño Leonardo no quiere que lo despierten cuando ha pasado mala noche.

DON CÁNDIDO
¡Mala noche! Anda, despiértale y dile que baje.

TIRSO
Señor, es querer decir a su merced que el niño se pone bravo cuando lo despiertan, y...

DON CÁNDIDO
¿Qué? ¿Qué dices? ¡Ah! ¡Perro! Anda, corre si no quieres subir a puntapiés.

DON MELITÓN
Pues sí, tú coges la escalera, llegas al cuarto del niño Leonardito y lo llamas.

TIRSO
Si *uté* me presta una almoá, sí voy, don *Melintón*.

DON MELITÓN
¡Melitón! ¡Coge esto! ¿Y, ¿para qué rayos quieres una almohada?

TIRSO
Pa ponérmela aquí atrás y cubrir la retirada; porque en cuantico yo despierte a niño Leonardito, seguro, seguro que me tira *argo*. ¿*Po* qué no sube *uté*, don *Melintón*?

DON MELITÓN
¡Melitón! ¿Yo? ¡Qué va! Si una vez me mandó don Cándido: voy y llego con mucha cautela y le digo: Niño Leonardo, que son las dos. ¡Para qué fue aquello! Por toda contestación me tiró dos libros a la cabeza. A libro por hora.

TIRSO
¿*Pué* mire *uté* si su *mercé* le llega a *deci* que eran las doce!

DOLORES
Tirsito... ¡Ah perdone usted, don *Melintón*! No había visto a su *mercé*...

TIRSO
¿Qué quiere mi hermanita?

DOLORES
Tu medio hermana, Tirsito...

TIRSO
¡*E* lo mimo!

DON MELITÓN
¿Cómo rayos va ser lo mismo? Ya quisieras tú, para un Día de Reyes, parecerte a Dolores. ¿Te gustó el collar que te compré el otro día? No te lo he visto.

DOLORES
E que lo guardo *pa* las fiestas grandes. Además, como su *mercé* me dijo que no me lo viera la señorita...

DON MELITÓN
Sí, tienes razón. Te lo ve doña Rosa y puede pensar...

TIRSO
Puede *pensá igualitito* que yo: que *uté* quiere *entrá* en la familia...

DOLORES
No diga esas cosas, Tirsito, que me suben los colores.

DON MELITÓN
¡Eh! ¡Chist! Más respeto por el administrador. No se le puede dar confianza a esta gente. En seguida quieren presumir. Yo, a la verdad, simpatizo contigo, Dolores, pero de eso a entrar en la familia, hay mucha distancia. ¡Qué dirían en Gijón!

DON CÁNDIDO
¡Tirso!

TIRSO
Mande, amito.

DON CÁNDIDO
El café con leche y mi tabaco.

TIRSO
Enseguida, amito.

DON CÁNDIDO
Y usted, don Melitón, suba a llamar a Leonardo. ¡Pronto!

DON MELITÓN
¿Que suba a...?

DON CÁNDIDO
Sí, que suba usted a llamar a mi hijo.

DON MELITÓN
Ya voy...

TIRSO
No le vaya *uté a decí* la hora que son la *die*.
(*Mutis.*)

DON CÁNDIDO
Este muchacho va a acabar conmigo.

DOÑA ROSA
Buenos días, Cándido, ¿cómo has amanecido?

DON CÁNDIDO
¡Mal, muy mal!

DOÑA ROSA
Me imagino por qué estás de mal humor...
Leonardito anoche...

DON CÁNDIDO
¡Sí! Tu hijo que no deja de darme disgustos. Tu hijo, mira qué hora es y todavía no se ha levantado. Tu hijo...

DOÑA ROSA
(*Interrumpiendo*) ¡Y dale con «tu hijo»!
Lo dices en un tono como si no fuera hijo tuyo también.

DON CÁNDIDO
Es que tiene muy poco de Gamboa y mucho de Sandoval. Es igualito a tu hermano mayor; es igualito que Antonio que era un corretón y un calavera.

DOÑA ROSA
¡Cándido!

DON CÁNDIDO
Dinero, esclavos, ropa, libertad... Yo, a su edad...

DOÑA ROSA
No hables de tu juventud. ¿Puedes, sin que te remuerda la conciencia, servir de ejemplo a tu hijo?

DON CÁNDIDO
¿Qué me quieres decir con eso?

DOÑA ROSA
Yo sé bien lo que me digo.

LEONARDO
¡Buenos días, mamá!

DOÑA ROSA
¿Cómo estás, hijito?

LEONARDO
Tengo mucho sueño todavía. Buenos días, papá...

DON CÁNDIDO
(*Ignorando a Leonardo.*)
Tirso, avísale a don Melitón. Dile que le espero en el escritorio...
(*Mutis.*)

LEONARDO
¿Lo ves? Me odia. No quiere saber nada de mí.

DOÑA ROSA
Pero aquí tienes a tu madre que te quiere por los dos. ¡Mi rey, mi encanto!
(*Susurrando.*) Te recogiste tarde anoche...

LEONARDO
Sí. Fui a Regla a bailar y llegué...

DOÑA ROSA
¡A las dos! ¡Ya sabes cómo está tu padre!

LEONARDO
¿Quién se lo dijo?

DOÑA ROSA
¡Leonardo!

LEONARDO
¿Quién se lo dijo? Ya se... (*Iracundo*)
fue Tirso. ¡Tirso!
(*Entra Tirso con el café y el tabaco.*)
Suelta eso, arrodíllate y quítate la camisa.

TIRSO
Leonardito, ¿su merced me va a castigar?

LEONARDO
¡Vamos, despacha!

TIRSO
Espere su merced, Leonardito.
¿En qué le he faltado yo?

LEONARDO
¡Ah, perro! ¿Y me lo preguntas?

TIRSO
Señor Leonardito, pero yo no tengo la culpa.

LEONARDO
¿Pues, quién la tiene? Yo le probaré que cuando te mando callar lo has de hacer o reventar.
(*Empiezan a llover zurriagazos en las espaldas desnudas del esclavo.*)

TIRSO
Bueno está, mi amo. ¡Bueno está ya, señor, Leonardito!

DOÑA ROSA
No ha sido Tirso. Tu padre te sintió llegar. Se levantó, prendió un tabaco y miró el reloj. No hagas locuras, Leonardo. Anda, ve, saluda a tu hermana.

LEONARDO
¡Mi hermana! Yo quiero mucho a Adela. Pero la sorprendí ayer hablando por la ventana con un capitán. Y eso no me gusta, ¡militares, no!

DOÑA ROSA
Que no te oiga tu padre. Creo que ese oficial es amigo suyo.

LEONARDO
No importa. ¡Militares, no!

ADELA

Pues ya lo sabes, Isabel Ilincheta está en La Habana. Por lo tanto, te felicito, hermanito. Esa mujer vale lo que pesa. Supongo que le irás a hacer una visita.

LEONARDO

No sé si estará brava conmigo. Como hace tanto tiempo que no le escribo...

ADELA

¡Quién bien quiere, nunca olvida! Y todas sabemos que entre Isabel y tú...

LEONARDO

¡Oh, no! Un idilio informal, una buena amistad.

DOÑA ROSA

Tu padre se volvería loco de contento si te casaras con Isabel. Él cree que sentarías cabeza y como van hacerlo conde, quiere ver asegurada la sucesión del título.

LEONARDO

Déjate de títulos, mamita; yo prefiero oír las palabras de Saco, leer los escritos del Padre Varela y recitar de memoria el *Himno del desterrado*: «Aunque viles traidores te sirvan, del tirano es inútil la saña, que no en vano entre Cuba y España tiende inmenso sus olas el mar».*

DOÑA ROSA

Eres un verdadero criollo. Tienes más de Sandoval que de Gamboa, ¡es verdad! Pero todo en el mundo me parece poco para ti. Vístete bien, gasta, derrocha, diviértete. . . ¡El mundo es tuyo!, mi amor...

LEONARDO

¡Tiene razón, mamá, el mundo es nuestro!

MÚSICA. Nº 6.

**CORO DE LOS ESTUDIANTES
Y CANTO A LA HABANA**

TODOS

El estudiante de la capital pasea por La Habana en su *quitrín* y es su ideal engañar con palabritas a las niñas más bonitas que lo miran con buen fin; ¡ay, qué pillín!

ELLOS

Si la niña que está en la ventana te enseña los dientes al pasar tiene el estudiante que parar y decirle con frase galana solo con tu amor bella mujer yo feliz seré.

ELLAS

Por tener noviecito estudiante ni una pena, chica, yo daré, pues nunca nos habla de casar mucha miel gasta él y el tunante del amor nos habla solo por hablar. Bien, conozco yo, que no hay pasión en su corazón. Yo, no quiero amor de un seductor que va tras de mí. Con gran frenesí y engañador vierte dulces frases sin que el corazón vibre con pasión yo no quiero amor de un estudiante, no.

* En este diálogo Leonardo se muestra como un auténtico criollo de la primera mitad del siglo XIX, pues tiene presente al historiador y sociólogo José Antonio Saco (1797-1879), al filósofo y político Félix Varela (1788-1853) y al poeta romántico José María Heredia (1803-1839) con su *Himno del Desterrado* de 1825.

CANTO A LA HABANA

LEONARDO

¡Oh!, dulce Habana de mis amores, concha robada por Cuba al mar. Linda sultana, jardín de flores, ¡yo tus bellezas voy a cantar! Maravillosa pavana entre luces de oro y seda es lo que ofrece La Habana en su lírica Alameda. Por las tardes en el Prado hay desfile de carruajes: lo mejor, lo más granado, luce allí joyas y trajes. ¡Habana, linda sultana, concha robada por Cuba al mar! ¡Habana, mi dulce Habana, ya nunca más te podré olvidar!

TODOS

¡Habana, linda sultana, concha robada por Cuba al mar!

LEONARDO

¡Habana, mi dulce Habana!

TODOS

¡Ya nunca más te podré olvidar!

HABLADO

DON CÁNDIDO

¡Jóvenes! Solo piensan en el ron y en la fiesta... ¡don Melitón!... ¿Como se demora usted tanto, don Melitón? ¿Estaba usted haciendo algo de verdadera importancia?

DON MELITÓN

Hombre, don Cándido, le diré... Me estaba desayunando.

DON CÁNDIDO

¿Y qué desayuna usted, don Melitón?

DON MELITÓN

Siete tacitas de café con leche y un buchito de chocolate así (*grande*) para quitarme el gusto del café.

DON CÁNDIDO

¡Vaya!...

DON MELITÓN

Allá en Gijón, hacía un desayuno más fuerte: jamón, huevos fritos, pescado, chorizos... a la sidra, queso, ¡ay, el queso! Pero vamos... aquí el clima no lo permite...

DON CÁNDIDO

(*Intentando interrumpirlo*)

Don Melitón. ¡Don Melitón! Que vaya usted al muelle inmediatamente a ver qué noticias hay de mi buque. Viene con un gran cargamento de esclavos y mucho me temo que lo haya apresado algún buqué de guerra inglés. Perros ingleses. Si los ministros no hubieran aconsejado a Su Majestad la firma de ese odioso tratado que autoriza a los ingleses a ejercitar el derecho de visita...

DON MELITÓN

Voy enseguida.

DON CÁNDIDO

Procúrese ropa para los esclavos. Y en el caso de que mi buque estuviera en puerto bajo la vigilancia inglesa, haga lo posible por meter en la nave toda la ropa que pueda.

DON MELITÓN
¿Ropa para los esclavos?

DON CÁNDIDO
Ciego el que no ve en día tan claro. Don Melitón, ¿no comprende que si vestimos de limpio los negros pueden pasar por criollos, venidos de... de Puerto Rico, de cualquier parte, menos de África? ¿Estamos? Estos son secretos... porque... hecha la ley, hecha la trampa. Por lo menos así salvaremos una parte del cargamento. Pero corra usted, cada minuto que usted pierda vale oro.

DON MELITÓN
Enseguida.

DOÑA ROSA
¡Ah! Cándido, no te hagas ilusiones. Cuando los ingleses agarran, no sueltan, tenlo por seguro. Cada vez me parecen más odiosos esos judíos protestantes. Yo me hago los sesos agua y no atino a comprender por qué se ha de oponer Inglaterra a que nosotros traigamos salvajes de Guinea. ¿Por qué no se opone también a que se traiga de España aceite, pasas y vinos? Pues, hallo más humanitario traer salvajes para convertirlos en cristianos y hombres, que vinos y esas cosas que solo sirven para satisfacer la gula y los vicios.
(*Mutis.*)

DON CÁNDIDO
Es inconcebible lo que ocurre.
¡Malditos ingleses!

CHEPILLA
Perdone el señor...

DON CÁNDIDO
¡Chepilla!, ¿cómo se atreve a venir a mi casa?

CHEPILLA
La señorita Rosa no me conoce, ¡y yo tengo miedo!

DON CÁNDIDO
¿Qué pasa?

CHEPILLA
Que el capitán general ha ordenado que se recojan los locos. ¿Sabe el señor? Van a mandarlos a una casa de locos que ha construido el general.

DON CÁNDIDO
Bueno, ¿y qué?

CHEPILLA
Que Charito se moriría allí. En el Hospital de Paula está bien tratada, señor. Pero en la casa de locos... pobre hija mía. El señor puede evitarlo. Ya ha sufrido bastante la desdichada.

DON CÁNDIDO
Charito... es verdad. No puede... no debe ser trasladada. Le daré una carta para el doctor Montes de Oca. Y él certificará que la enferma no puede salir del Hospital de Paula...
(*Don Cándido escribe la carta.*)

CHEPILLA
Gracias, señor.

DON CÁNDIDO
¿Y Cecilia?

CHEPILLA
Bien. Cada día más hermosa.

DON CÁNDIDO
¿Sigue rodándola mi hijo?

CHEPILLA
Sí...

DON CÁNDIDO
Y usted, ¿qué hace por evitarlo?

CHEPILLA
La aconsejo, pero Cecilia es muy libre y no me oye. Y yo, a la verdad, no me atrevo a decirle que el señor es...

DON CÁNDIDO
¡No, no quiero que usted cometa la menor indiscreción! Cuidela y procure apartarla de Leonardo.

CHEPILLA
Lo que mande el señor.

DON CÁNDIDO
Aquí está. Puede usted entregársela a Montes de Oca, y decirle de mi parte, que espero ser complacido.

CHEPILLA
¿Qué bueno es el señor! ¡Dios se lo pague!

DON CÁNDIDO
Y ahora, haga el favor de marcharse.
Podría salir mi mujer o mi hija...
(*Mutis.*)
Que mujer más imprudente. (*Mutis.*)

TERCER CUADRO
Frente a la casa de Cecilia

MÚSICA. Nº 7. TANGO

(*Dolores Santa Cruz vestida de harapos, y adornada la cabeza con flores artificiales y pajas, a la Hamlet.*)

DOLORES SANTA CRUZ
Popopo, popopo.
Aquí *etá Dolore Santa Crú.*
Popopo, popopo.
Que no tenga dinero
ni *tienga pá comé*, popopo,
toitico lo abogao, popopo,
y caballero *branco*, popopo,
le robaron *toitico* cuanto *tienga*;
le quitaron *toitico* su dinero
a *Dolore Santa Crú.*
Popopo, popopo.
Aquí *etá Dolore Santa Crú*;
aquí *etá...*

HABLADO

NEMESIA
¡Pobre *Dolore* Santa Cruz!

JOSÉ DOLORES
Esa está loca.

NEMESIA
Había sido esclava. Pero trabajó muy duro para conseguir libertarse ella solita. Y compró terreno y casa, dedicándose a la venta de carnes y frutas.

JOSÉ DOLORES

¿Y que le pasó?

NEMESIA

Que un maldito blanco la llevó a juicio para quitarle su hacienda. Y la metió en un pleito largo y costoso, que, aunque lo ganó, le hizo arruinarse pagando abogados, costas, sobornos y propinas, dejándola en la peor de las miserias.

JOSÉ DOLORES

Y ahora anda día y noche recorriendo las calles apoyada en ese palo largo, gritando desaforadamente por las esquinas.

(*Canta.*) Popopo, popopo. Aquí *etá Dolore Santa Crú...*

NEMESIA

Aquí *etá...*

JOSÉ DOLORES

Neme, tú que eres la mejor amiga de Cecilia...

NEMESIA

¿Qué?

JOSÉ DOLORES

...dame una manito con ella, vieja!

NEMESIA

Chico, ¿pero tú no tienes lengua?

JOSÉ DOLORES

¿Me la comieron los ratones!

NEMASIA

¿Me la comieron los ratones!... ¿Pero si los dos no nos hemos criado juntos los dos con ella? Mira, hermanito, te voy a dar un consejo: mientras el niño Leonardo le siga pintando monos a Cecilia, ni sueñes con ella. Cecilia es casi blanca, nadie diría que es mulata, como nosotros. Además, ella aspira a un blanco de *ringo y rango* como Leonardo.

JOSÉ DOLORES

¿Pero que le puede dar ese blanquito a ella, Neme?

NEMESIA

Gracias si la toma de querida por algún tiempo; se fastidia y la deja con dos o tres hijos el día menos pensado.

JOSÉ DOLORES

Yo no sé qué haría si una cosa así pasara. No quiero ni pensar en eso.

NEMESIA

Si yo pudiera hacer que Cecilia olvidara a Leonardo, ¿estaría vencida la principal dificultad!

JOSÉ DOLORES

China, la que bien quiere tarde o nunca olvida.

NEMESIA

Hay sus excepciones y Cecilia es muy soberbia en el amor. Del amor al odio no hay más que el brinco de una pulga.

JOSÉ DOLORES

Eso es, al menos, una esperanza.
(*Mutis. En la ventana aparece Cecilia.*)

CHEPILLA

¿Cecilia!

CECILIA

¿Abuelita!

CHEPILLA

Tengo que hacer otro recado. Dentro de una hora estaré de vuelta...

CECILIA

Está bien...

CHEPILLA

...Y no salgas a la calle.

CECILIA

Descuide usted, abuelita, que no saldré.

CHEPILLA

(*A Nemesia*)

Quiero que me acompañes a llevar esta carta. Es para el doctor Montes de Oca; es para recomendar a una pobre loca...

NEMESIA

¿Una loca?

CHEPILLA

¿Vamos!

(*Mutis.*)

REPETICIÓN

(*Fuera de escena*)

DOLORES

Popopo, popopo.

Aquí *etá Dolore Santa Crú.*

LEONARDO

(*Entra*)

Cecilia...

CECILIA

¿Es usted?

LEONARDO

¿Sí, yo! ¿No me esperabas?

CECILIA

Sí y no. Como hace tantos días que no viene por aquí ...

LEONARDO

Estaba estudiando. He venido a decirte adiós. Voy a pasar las Pascuas a la hacienda de mis padres.

CECILIA

Yo no quisiera que usted fuera...

LEONARDO

¿Por qué? Solo unos días durará mi ausencia. Además, que siempre estaré pensando en ti.

CECILIA

(*Con ironía*)

¿Sí! Cuando está usted con ella...

LEONARDO

¿Con quién?

CECILIA

Con aquella muchacha pálida de la Hacienda «*La Luz*».

LEONARDO
No hables así, Cecilia. Esa muchacha
es solo una antigua amiga mía.

CECILIA
Pues, me han asegurado que usted
y ella llevan relaciones.

LEONARDO
¡Mentira! Yo te quiero a ti sola. Pero no
me hagas estar aquí de pie. Anda, déjame
pasar, que tu abuela ha salido.

CECILIA
¡No!

LEONARDO
¡Déjame entrar!

CECILIA
¡No! Para locura basta una. No abro.

LEONARDO
Eso quiere decir que no te importo nada.
¡Adiós, Cecilia!

CECILIA
¡No se vaya usted, mala persona!

LEONARDO
¿No te acuerdas de aquella madrugada? Yo
estaba citado por ti. Llegué, me abriste la
puerta y nadie se enteró.
(*Se va de la ventana y aparece en la puerta.*)

MÚSICA. N° 9. DÚO

LEONARDO
Yo sabía, vida mía,
que esa puerta la abriría
la firmeza de mi amor.

CECILIA
Yo sabía que algún día
con su labia vencería
mi despecho y mi rencor.

LEONARDO
¿Rencor?

CECILIA
¡Rencor!

LEONARDO
No hables así,
pues solo amor siento por ti.
Tan solo a ti quiero yo en la vida,
no viviría lejos de ti.
El corazón hacia ti me guía
y el corazón no sabe mentir.

CECILIA
Tu solo amor tengo ya en la vida,
tan solo tuya mi vida es.

LOS DOS
Tan solo puede ser...

CECILIA
...de mi Leonardo, Cecilia Valdés.

LEONARDO
...de su Leonardo, Cecilia Valdés.

CECILIA
¡Leonardo!

LEONARDO
¡Cecilia! ¿Me crees?

CECILIA
No sé; quisiera creerte, mas temo.

LEONARDO
¿Por qué? ¿Por qué?

CECILIA
Una niña blanca del pecho me arranca
la calma y la paz;
la rabia me mata porque soy mulata
y me dejarás.
Leonardo, si un día burlaras mi amor,
no sé lo que haría.

LEONARDO
No sientas temor.

CECILIA
¡Si de pesar moriría
o fiera te mataría
por cobarde y por traidor!...

LEONARDO
¡Desecha esa duda!

CECILIA
¡No!...

LEONARDO
Mi amor y mi ayuda
por siempre tendrás.
Podrá el mundo odiarnos,
pero separarnos no podrá jamás.

CECILIA
Dime que ya no la quieres;
júrame que no la ves.
Júrame que solo quieres
a tu Cecilia Valdés.

LEONARDO
Te juro que soy sincero
y que tuyo mi amor es.

(*Los dos*)

CECILIA
Júrame que solo eres
de tu Cecilia Valdés.

LEONARDO
Te juro que solo quiero
a mi Cecilia Valdés.

Fin del Acto Primero

A

cto Segundo

PRIMER CUADRO
Hacienda «La luz»

MÚSICA. Nº 12.
CORO Y CANCIÓN
DE LOS ESCLAVOS

TODOS
Ya la campana *soná*;
ya rezamos la oración;
ya los esclavos se van
pa su triste barracón.

PEDRO
Que lejo ya *tá* mi *amó*.
Aquel *amó* que soñé
jamá, jamá lo veré
poqué allá en Guinea quedó.
Aquel *amó* que soñé
ya nunca *má* lo veré;
lejo de mí se quedó,
ya su negro, ya nunca *verá*.
En el *cafetá* no quiero oír
como suena el cuero del *mayorá*.

TODOS
En el *cafetá* no quiero oír
como suena el cuero del *mayorá*.

CANCIÓN DE LOS ESCLAVOS

PEDRO
Yo soy un negro *gangá*
y suspiro noche y día
por la antigua tierra mía
que ya no veré *jamá, jamá*.
¡Pobre negro *gangá*,
que no tiene ya *libertá*!

TODOS
¡Pobre negro *gangá*,
que no tiene ya *libertá*!

PEDRO y TODOS
En el *cafetá* no quiero oír
como suena el cuero del *mayorá*.
¡Pobre negro *gangá*,
que no tiene ya *libertá*!
*(Al terminar el canto negro, atacan los
tambores un toque de tango de barracón.
Al terminar el baile cesa el toque y ataca
nuevamente la orquesta.
La escena representa el Cafetal «La Luz»,
propiedad de los llincheta. En escena Pedro,
el contra mayoral, que trae debajo del brazo
el látigo y en la mano veinticinco varas de
un arbusto.)*

HABLADO

ISABEL
Estoy pensando que por sí o por no, lo
mejor será que le diga al mayoral, que
guarde el látigo en su bohío hasta después
de Pascuas. *(Gritos.)* No quiero que suene
el cuero en mi ausencia, que no se castigue
a nadie.

PEDRO
Amita.

ISABEL
Dime, Pedro...

PEDRO
Aquí está la cuenta de los sacos *llenaos* hoy.

ISABEL
A ver: ¡veinticinco!

PEDRO
Niña, no queda café mauro en las matas ni
pa remedio. *Brujuliando po* aquí y *po* allí se
han *llenaos* esos sacos.

ISABEL
¡Está bien! No hay que estropear las matas.
Y ahora una cosa: quiero que limpien toda
la finca porque tenemos visita.

PEDRO
Asina se jará, niña.

ISABEL
Y dales bastante maíz a los caballos,
que vamos a hacer un largo viaje.

PEDRO

¡Anjá! ¡La niña se va, la casa va a *parecé robá!*

ISABEL

¡Ay, Pedro! Estamos invitados al baile de la Sociedad Filarmónica; y nos hemos comprometido para asistir.

PEDRO

¡Niña se va y no vuelve! ¡Niña está *enamora* del hijo de don Cándido, que vino también el año *pasao!*

ISABEL

No digas tonterías, Pedro. ¿Qué sabes tú de esas cosas?

PEDRO

Probe cravo no sabé na, ma probe cravo no son tonto, niña Isabé.

ISABEL

Está bien. Ve a cumplir mis órdenes.

PEDRO

Ya va, (*Va a marcharse.*) pero niña *ta enamora*. ¡Hum! ¡*Ta enamora!* ¡Mira, ya se ve al amito! ¿Tiene gana de verlo?

ISABEL

No; estoy algo, enojada con él. Apenas me ha escrito una carta en todos estos meses.

PEDRO

¡Pero niña *ta enamora* del niño Leonardo!

LEONARDO

(*Entrando.*)
¿Quién habla de mí?

ISABEL

¡Leonardo!

LEONARDO

Gentilmente postrado a los pies de la señorita de Ilincheta.
(*Se arrodilla ante ella.*)

MÚSICA. Nº 13.**DUETINO**

LEONARDO

La dicha y la calma que tanto busqué en tu boca de flor encontraré.

ISABEL

Eres tú, Leonardo, mi alegría y la ventura que siempre soñé.

LOS DOS

Qué placer debe ser el beber la vida en tus labios ardientes con emoción. Saborear al besar un grato dulzor, de miel, y sentir palpitar tu alma de pasión.

Quiero vivir el sueño de amor que yo tuve un día.

Quiero sentir el dulzor de tu boca, flor de amor.

Ser colibrí y libar todo el néctar de tu boca.

LEONARDO

Sed de amor...
Mi amor tan solo es para ti.

ISABEL

Si mis labios son la flor y tú el colibrí.

LEONARDO

Soñé...

LOS DOS

¡Mi bien, vivir así!

HABLADO

LEONARDO

Y ahora, bella Isabel, señora de mi albedrío te mostraré con orgullo mi hacienda, que es también tuya porque yo soy dueño de ella, pero tú eres dueña mía.

MÚSICA. Nº 17.**MUTACIÓN
DEL CAFETAL
AL INGENIO
DE AZÚCAR**

TODOS

Trabajá, negrito, trabajá, cantá pa ovidá la fata de la libertá. Trabajá, negrito, trabajá y cantá pa ovidá la cuero de lo mayorá.

SEGUNDO CUADRO

Casa de José Dolores y Nemesia

(*Sala*)

HABLADO

LEONARDO

¿Me esperabas hoy?

CECILIA

Con el alma y con la vida.

LEONARDO

Te hallo pálida y más delgada que a mi partida para el campo.

CECILIA

¿Le parecen poco las noches y los días que he pasado sin pegar los ojos, velando a mi abuelita?

LEONARDO

¿Cuándo se enfermó tu abuela?

CECILIA

El otro día cuando yo llegué, a eso de las dos de la madrugada, la encontré con unas calenturas que volaba... ¡No se levantó más!

LEONARDO

¿Dónde habías estado tú hasta esa hora?

CECILIA

Espero que me diga usted antes dónde ha estado todo este tiempo.

LEONARDO
¡En la hacienda de mis padres, ya te lo dije!

CECILIA
Me lo dijo con la lengua.

LEONARDO
Yo no digo mentiras. Dime, ¿dónde estuviste la víspera de la muerte de tu abuela?

CECILIA
¡De mal a mal!...

LEONARDO
De bien a bien, cielo mío.

CECILIA
Pues, venía del baile que dio la gente de color en la casa de Soto.

LEONARDO
¿Con quién fuiste?

CECILIA
Con Nemesia y con José Dolores, su hermano...

LEONARDO
¡Ah, perro! Malo es que tú seas de naturaleza celosa y vengativa...

CECILIA
Sea usted leal y constante y nada tendrá que temer. ¿Qué quería usted, que me quedase sola? Sé que José Dolores tiene celos de usted, que se lo comen vivo, pero aún no me ha hecho una declaración de amor. Le hablo con esta claridad porque se me figura que usted no lo ve con buenos ojos...

LEONARDO
¡Te engañas! No le miro con buenos ojos ni con malos ojos. A mí no puede hacerme sombra semejante mulato.

CECILIA
Él fue mis pies y mis manos, ¡mi todo!, durante la enfermedad de mi abuelita; él veló conmigo; él corrió con el entierro; él lloró tanto como yo cuando al final murió, ¡a pesar de los esfuerzos de Montes de Oca!...

LEONARDO
¿Montes de Oca?

CECILIA
Sí.

LEONARDO
¿Montes de Oca? ¿Cómo vino él a curarla? ¿Le conocías?

CECILIA
Le conocía mi abuelita. Es que ella recibía una mesada todos los meses por conducto de Montes de Oca.

LEONARDO
¿Una mesada? ¿Porqué? ...

CECILIA
No sé. Lo único que sé es que Montes de Oca la pasaba por cuenta de un amigo...

LEONARDO
¿Y sabes tú quién es ese amigo?

CECILIA
Usted lo conoce como a sus manos.

LEONARDO
¿Quién, pues?

CECILIA
¡Tu padre!

LEONARDO
¿Mi padre?

CECILIA
Sí.

LEONARDO
¿Tu conoces a mi padre? ¿Desde cuándo?

CECILIA
¡Uf! Desde que yo era chiquitica. Venía para hablar por la ventana con mi abuelita, siempre de mí...

LEONARDO
¿Qué le decía?

CECILIA
Nada bueno. Que no me dejara ir a los bailes con usted, que usted era muy enamorado, que tarde o temprano... me dejaría por otra. También mi abuelita a la hora de su muerte me mandó que no lo quisiera a usted.

LEONARDO
Tú no piensas obedecerla, ¿no es así?

CECILIA
(*Acariciándose la barriga, Leonardo ignora el gesto.*)
Ya es demasiado tarde... Dios quiera que no me pese haberla desobedecido.

LEONARDO
Nunca te pesará, te lo juro por lo más sagrado. ¿Por qué, a santo de qué se la pasaba una mesada mi padre a tu abuela? Le pediré a mi madre que lo investigue.

NEMESIA
¡Dichoso los ojos que le ven!

LEONARDO
¿Cómo estás, Nemesia?

NEMESIA
Muy bien, niño. A usted no le pregunto, que ya le veo...

LEONARDO
Quiero darte las gracias por el amparo que has brindado a Cecilia.

NEMESIA
Usted no tiene que darme las gracias que para José Dolores y para mí Cecilia ha sido siempre como una hermana (*Llamando.*), José Dolores...

LEONARDO
¡Dale con José Dolores!

CECILIA
¡Leonardo!

LEONARDO
¡No quisiera volver a oír su nombre en tu boca!
(*Mutis.*)

MÚSICA. Nº 8.
TANGO CONGO

DOLORES SANTA CRUZ

En el Barrio *e Manglá*
hay un negro *gangá*
que *e Tanilá*

toitico e mundo ñamá.

A la negra *engañá*
con palabra de *amó*

e Tanilá que son negro *engañadó*, ¡ah!

La negra *Mercé* creyó *toas* las mentiras
de negrito que *duce* habló

y con *Tanilá* se *juyó* y a *ña* Tomasa.

¡Ah!, abandoná la dejó.

¡Ah!, Tomasa cuando *sabé*

que su *yija* se le *machá*

va *ñamando* siempre *Mercé*

y así *cantá*:

¡*Tanilá!*, único pollo que yo *tiengá*
gavilán *levá*.

Tú *son* pájaro malo.

Bembé, *Tanilá*,

que tú mataste mi pollito.

Bembé, *Tanilá*,

que tú so negro sinvergüenza.

Bembé, *Tanilá*,

que yo pa subí la *ecopeta*

Bembé, *Tanilá*,

que tú mataste mi pollito.

CORO

Bembé, *Tanilá*,

que tú so negro sinvergüenza.

Bembé, *Tanilá*,

que yo *pa cogé* la *ecopeta*.

Bembé, *Tanilá*,

que *pa cogé* ese negro malo.

Bembé, *Tanilá*...

HABLADO

NEMESIA

¡Pobre Leonardo! ¡Y pobre José Dolores!

¡Tontos de nosotros que nos habíamos
albergado la esperanza de que Leonardo se
quedara en el monte!

JOSÉ DOLORES

China, ¿Cecilia no estaba por aquí?

NEMESIA

¡Por poco te tropiezas con ella! Está de
Dios, que no ha de ser tuya Cecilia...

JOSÉ DOLORES

¿Pero, por qué me das tan mala noticia?

NEMESIA

Porque Leonardo regresó;
los vi a los dos como uña y carne.

JOSÉ DOLORES

¿Él no fue al campo para casarse?

NEMESIA

Tal vez se ha casado y ahora anda detrás de
la querida.

JOSÉ DOLORES

Si la destina para querida, mientras más
pronto se la lleve mejor, porque primero
me dejo escupir la cara que hacer el papel
de imbécil. ¡Él no se va a burlar de mí!...

NEMESIA

Todavía no se ha perdido todo, hermanito.
Mientras haya vida, hay esperanza. ¡No te
desesperes! ¡Yo hablaré con Cecilia!
(*Mutis Nemesia.*)

MÚSICA. Nº 15.

ROMANZA

(*DULCE QUIMERA*)

JOSÉ DOLORES

Callar debo este amor que me enajena.
Debo mi pena y mi ilusión callar.

Hay un sino fatal que me condena
a sufrir, a sufrir sin esperar.

Silencio, corazón dentro del pecho,
consúmeme en tu propia desventura.

No tienes, corazón, ni aún el derecho
de gritar ante el mundo tu amargura.

Cecilia, traidora quimera,

de faz placentera, mi alma forjó.

Y mi alma, y mi alma tras de ella,

con vana querella de amor se lanzó.

La dulce, la dulce quimera

de faz hechicera que fue mi ilusión

se pierde, se pierde y esfuma

en la densa bruma de mi corazón.

La dulce, la dulce quimera

de faz hechicera que mi sueño es.

Tu nombre es suave y sonoro;

eres mi tesoro, Cecilia Valdés.

TERCER CUADRO

El baile de la Sociedad Filarmónica

(*Salón de fiesta*)

HABLADO

LEONARDO

¿Cómo estás, Isabel?

ISABEL

Muy bien, Leonardo.

LEONARDO

Te encuentro cambiada...

ISABEL

¿Yo cambiada? Pues, está buena. Vamos,
usted se chancea.

LEONARDO.

Hasta me tratas de usted.

ISABEL

Creo que siempre lo he tratado del mismo
modo.

LEONARDO

No al pie del naranjo dulce...

ISABEL

¿Te acuerdas tú de eso...?

LEONARDO

¿Qué quieres decir?

ISABEL

Pensé que también te había olvidado...
Como apenas te acuerdas de mí...

LEONARDO

Me acuerdo demasiado, Isabel.

ISABEL

¿De veras? Mis primas me habían dicho
otra cosa.

LEONARDO
¿Qué te dijeron tus primas?

ISABEL
Me dijeron que hay cierto estudiante que anda por ahí muy enamorado de alguien que no soy yo. Y me dijeron también que...

LEONARDO
¡Calla! ¡Chismes de la gente! ¿Si no te quisiera estaría yo aquí a tu lado? ¿Si no fueras tú la única mujer que hay en mi vida, vendría —como he venido— a pedirte, a rogarte que te cases conmigo?

ISABEL
Leonardo... ¿es cierto eso?...

LEONARDO
Sí, Isabel... ¡Te amo y mis padres ansían vernos unidos para siempre. ¿Qué dices tú de eso?

ISABEL
Pues digo... digo.
(*Interrumpe Solfa y se lleva a Isabel durante el próximo diálogo.*)

SOLFA
¡Isabelita!

ISABEL
¡Solfa! Le vi muy entusiasmado bailando con mi prima.

SOLFA
Mi amiga del alma está lejos de aquí, usted lo sabe, y es mucha crueldad en usted atribuirme intenciones de galantear a otra.

LEONARDO
Hay opiniones...

ISABEL
¿Sabe que le voy cogiendo miedo, amigo Solfa?

SOLFA
¿Qué he hecho para inspirar temor a la impávida Isabelita?

ISABEL
¿No ve usted? ¡Esa es una sátira!

SOLFA
Lo sería, señorita, si la mía fuese una opinión aislada; pero no lo es. De ella participan —estoy seguro— (*Interrumpe mutis.*), cuantos conocen a usted. ¿Cómo, pues, puedo inspirarle temor?

ISABEL
Porque estoy viendo que es usted implacable, que no perdona enemigos ni amigos.

SOLFA
¿Esa más? Me aturde usted, señorita.

ISABEL
Adulador.
(*Mutis.*)
(*Entran doña Rosa, Adela, Montes de Oca, y un militar español.*)

DOÑA ROSA
¡Jesús! ¡Qué gentío! Menos mal que este salón está más despejado. ¡Qué gentío!

ADELA
¡Ha habido una concurrencia extraordinaria!

RIVAS
¡Realmente extraordinaria! Apenas se puede caminar por los corredores.

DOÑA ROSA
(*A Adela.*)
Procura dejarme a solas con Montes de Oca. Necesito cumplir en él un encargo de tu hermano Leonardo.

ADELA
Enseguida... verás... Doctor, ¿no quisiera usted hacerle compañía a mi mamá? Estamos esperando la primera contradanza, y la tengo comprometida para el amigo Rivas...

RIVAS
No... yo la tenía con...

ADELA
¡Cállese!
(*Mutis.*)

MONTES DE OCA
Su hija, mi señora Rosa, es encantadora, que no en balde dice el refrán que «de casta le viene al galgo»...

DOÑA ROSA
Muy amable de su parte... muy amable...

MONES DE OCA
Qué calor, ¿verdad?

DOÑA ROSA
Mucho, mucho... Pues... Aunque no es este el lugar más apropiado para ello, quiero robarle unos minutos, porque necesito hablarle sobre el caso de una paciente...

MONTES DE OCA
¡Lo adivino! Y perdone que la interrumpa. Me complace el ver que usted también se interesa por la salud de la pobre recluida en el Hospital de Paula.

DOÑA ROSA
Pero...

MONTES DE OCA
Es de celebrarse, sí, señora. Pues diré a usted, señora mía, que no es nada favorable mi diagnóstico. Allí ya no hay fuerzas... Lo peor de todo, mi señora Rosa, es que ya es demasiado tarde para sacarla del hospital, como quiere don Cándido. Y en cuanto a enfrentarla con la hija, no puedo dar mi aprobación por parecerme en extremo peligroso. Siento mucho no poder llenar los deseos del señor Gamboa.

DOÑA ROSA
¿Cómo dice usted, doctor? ¿La hija?... ¿Cándido?... Luego quiere decir que usted conoce... a esa hija...

MONTES DE OCA
Desde el primero mes de nacida.

DOÑA ROSA
Vaya, señor doctor. Usted, sin querer, ha descubierto un secreto que tardé muchos años en saber. Mi marido...

MONTES DE OCA
Señora, que yo no le he dicho...

DOÑA ROSA
Es tarde para volverse atrás. Y luego quiere dárseles de padre recto y honorable. ¡Ya, ya! ¡Pero aquí estoy yo para que mi pobre Leonardito haga lo que quiera! ¿A esto se opone Cándido? Pues, esto le doy al niño...

MONTES DE OCA
Pero...

DOÑA ROSA
Y a usted Montes de Oca, muchas gracias por su información... Sin querer ha hecho la felicidad de mi hijo.

MONTES DE OCA
Pero...
(*Mutis.*)
(*Bailan Adela y Rivas.*)

MÚSICA N° 5. MINUET Y DANZA

ELLAS
¡Buena pareja!

ELLOS
¡Qué bien bailan los dos!

TODOS
Son en la fiesta
de lo mejor.

ELLOS
Y ahora en la danza...

TODOS
...Ya lo veréis.

ELLAS
Que casi vuelan...

TODOS
...Sobre los pies.
¡Buena pareja!
Ya bien lo veis.

HABLADO

LEONARDO
¿Es posible, mamá, que tú consientas que ese soldado pele la pava con Adela en tu presencia?

DOÑA ROSA
¡Cállate! Ese caballero...

LEONARDO
Pero, ¿qué tienes, mamá? ¿Te sientes mal? Estás pálida... demudada...

DOÑA ROSA
No, hijo... no tengo nada... el calor que es sofocante.

LEONARDO
Debo acompañar a Isabel...

DOÑA ROSA
(*Interrumpiendo*)
¿Ya te has enamorado de ella? ¡Eres un veleta! No pienses en burlarte de esa muchacha como de la otra. Dime la verdad, Leonardo. ¿Estás realmente enamorado de Isabel?

LEONARDO
No puedo querer a la una como quiero a la otra. La de allá me ha hecho cometer más de una locura y todavía me hará cometer muchas más. ¡Es toda pasión y fuego!... ¿Quién la oye decir: «¡te quiero!» y no se le trastorna el cerebro cual si bebiera vino? Ninguna de esas sensaciones es fácil experimentar al lado de Isabel. Bella, elegante, amable, instruida, posee la virtud del erizo, que punza con sus espinas al que osa tocarla. Inspira respeto, admiración, no amor loco, no una pasión volcánica...

DOÑA ROSA
Y pensando como piensas, Leonardo, ¿te casarías con Isabel?

LEONARDO
¿Por qué no? Para gozar mucho en la vida el hombre no debe casarse con la mujer que adora, sino con la mujer que respeta. No me ha pasado jamás por la mente casarme con Cecilia.

DOÑA ROSA
Y ella... ¿lo sabe?

LEONARDO
No, pero ya lo sabrá ... Estoy un poco aburrido de ella. Hace varios días que no voy por mi nido de amor.

DOÑA ROSA
¿Y en ese nido de amor no hay otra persona más que Cecilia?

LEONARDO
Hay alguien más: una niñita recién nacida...

DOÑA ROSA
¿Hija tuya? ¡Pobre criatura! Pero no te preocupes: yo me encargaré de pasarle una pensión, cuando te aburras definitivamente de la madre. ¡Sí, es preciso! Ahora, a casarse con Isabel.

LEONARDO
¡Qué buena eres, mamá!

VOZ
(*Fuera de escena*)
¡Y ahora con ustedes directamente del Cabaret Tropicana el *Cuerpo de Baile Siboney!*...

MÚSICA. Nº 17.
ESCENA Y
CONTRADANZA

TODOS
Para gozar,
danzar y amar
tiene la contradanza
dulce compás.

HABLADO

ISABEL
¿Por qué quiero yo a Leonardo? ¿Qué hay de común entre mis ideas y las tuyas? ¿Llegaremos alguna vez a ponernos de acuerdo en cuál ha de ser el trato que ha de darse a los negros? ¿Me resignaría a seguirle hasta este infierno? Y siguiéndole, ¿vería yo, cual doña Rosa, con impasibilidad, los horrores e injusticias que aquí se cometen día y noche impunemente?... Lo peor, en mi opinión, es la extraña apatía, la impasibilidad, la inhumana indiferencia con que miran los sufrimientos, las enfermedades y aún la muerte de los esclavos. ¿Pero cuál es el origen de tal oposición entre los sentimiento de moralidad y justicia? ¿No está en el interés del amo la conservación o la prolongación de la vida del esclavo, capital viviente? Si lo está, claro que lo está a no quedar género de duda; (*Música*) pero eso tiene de perversa la esclavitud, que inyecta su veneno de manera insensible en el alma de los amos, convirtiendo al hombre en un ser todo iracundo y soberbio, destruyendo de rechazo la bellaza de la segunda naturaleza de la mujer: el amor.

CUARTO CUADRO

En el nido de amor de la Calle de las Damas

(Interior de la casa)

MÚSICA. Nº 18.
CANCIÓN DE CUNA
Y ARIA

CECILIA

Duerme, hija mía, mi pequeña duerme.
Duerme arrullada por mi triste canción.
Duerme inocente; ten sueños de rosa.
No escuches las quejas de mi corazón.
De venturas nido fuiste corazón...
y hoy lloras herido por negra traición.

ARIA

¿Por qué, triste y afligido,
lanzas doliente clamor,
el pobre corazón herido
por el puñal del dolor?
No dejes no, que me aflija
la infamia del seductor.
Mira que tengo una hija
que es la hija del amor.
Tú eres como yo, hija del amor,
que no sepas nunca de este cruel dolor.
Ángel divino, mi querubín,
que no haya en tu camino
un hombre ruin
que nunca hiera tu corazón,
la garra fiera de la traición.
Tu sueño alado yo velaré
y el dolor de tu lado apartaré.
¡A reír, corazón!
¡A olvidar la traición, corazón!
(Entran Nemesia y José Dolores).

HABLADO

NEMESIA

Cecilia, ¿qué te pasa, mujer?, ¿qué haces?

CECILIA

Nada... ¿no lo ves? Cuido a mi hija.

NEMESIA

¿Y él, Leonardo?

CECILIA

No sé... hace días que no viene por aquí.

JOSÉ DOLORES

Pobre Cecilia, ¡cuánto sufres!

CECILIA

Mucho, pero qué voy a hacer... Si yo hubiera escuchado a mi abuelita, que en gloria esté; si ella hubiera podido acabar la frase que rompió la muerte, si me hubiera podido decir...

NEMESIA

¿Qué te dijo?

CECILIA

¡Me dijo... que no le hiciera caso a Leonardo, que huyera de él por algo terrible, por algo que no pudo expresar... ¡Pobre Chepilla!

NEMESIA

Vamos, Cecilia, ten calma... Tal vez vuelva.

CECILIA

No... Yo fui un capricho pasajero suyo... ¡Eso!, un capricho pasajero... Yo soy una mulata y él es blanco, rico... Te juro que, si no fuera por esta hija, me mataría. Pero debo criarla. ¡Pobrecita! Debo velar por ella para que no corra mi misma suerte. Y es blanca, Nemesia. Blanca... como Leonardo.

NEMESIA

¿Y no te ha escrito?

CECILIA

No; me manda dinero. Pero, ¿para qué me sirve el dinero? Lo que yo necesito es su cariño y ese cariño lo he perdido para siempre.

NEMESIA

Has dicho bien.

CECILIA

¿Qué?

NEMESIA

¡Para siempre!

Cecilia

¿Tú sabes algo?

NEMESIA

No...

CECILIA

Sí, ustedes saben... ¿Qué pasa? ¿Le ha ocurrido algo a Leonardo?

NEMESIA
No, no le ha ocurrido nada, pero...

CECILIA
Pero, ¿qué?... Por amor de Dios, hablen...

JOSÉ DOLORES
¡Han dicho que... se casa...!

CECILIA
¿Qué se casa?... ¿Con quién?...

JOSÉ DOLORES
Con su novia de toda la vida. Con Isabel Ilincheta.

CECILIA
¡¡Dios mío!!

NEMESIA
Dicen que se casa por complacer a sus padres...

CECILIA
No... no puede ser... Leonardo no se casará.
¡Es mío! Es el padre de mi hija ... ¿Nadie castigará esa infamia?

JOSÉ DOLORES
¡Cecilia!...

CECILIA
¡José Dolores!... ¿Qué buen ángel te envía a mí?...
(*Se oyen campanas.*)

CECILIA
No, José Dolores. José Dolores de mi alma.
Ese casamiento no debe efectuarse.

JOSÉ DOLORES
¿No?

CECILIA
¡¡No!!...

JOSÉ DOLORES
Pues, cuente mi Cecilia, que no se efectuará.
(*Mutis.*)

CECILIA
¡José Dolores! ¡José Dolores! ¡A ella! ¡A él no! ¡A ella!

QUINTO CUADRO
En la Iglesia del Ángel

(*Leonardo Gamboa e Isabel Ilincheta se acaban de casar.*)

MÚSICA. N.º 19.

MELODRAMA
(*Instrumental*)

(*La música marca la situaciones; todo descriptivo.*)

HABLADO

VOCES
¡Felicidades! ¡Eh!
(*Sale José Dolores Pimienta que mata a Leonardo Gamboa. Instantáneamente aparece Cecilia.*)

CECILIA
¿Qué has hecho?

JOSÉ DOLORES
¡Matar al hombre que te deshonró!

CECILIA
¡¡No!!...

JOSÉ DOLORES
¡Sí, míralo!

CECILIA
¡Ah, Leonardo, mi Leonardo!

JOSÉ DOLORES
¿Tu Leonardo dices?

CECILIA
¡Sí, mío! ¡En la vida y en la muerte, mío!
¡Y tú asesino!

JOSÉ DOLORES
¡Cecilia!

CECILIA
¡Asesino, sí! ¡No lo mataste por mi honra, lo mataste por celos!

JOSÉ DOLORES
No... no. No me dijiste que querías verlo muerto antes de que otra.

CECILIA
Lo dije y lo sentía; pero ahora veo que, al matarlo, has matado mi vida... ¡Asesino, asesino! ¡Prenderlo, que ha matado mi vida, que ha matado mi amor!

Fin del Acto Segundo

E_pílogo

(Estamos en el Hospital de Paula. En escena, la Madre Soledad y Charito. Luego Dolores Santa Cruz, Lucas y enfermeras.)

MÚSICA. Nº 20. COPLA INTERNA

CECILIA
Manda un castigo, Dios mío,
al infame criminal,
que mientras que por su causa
yo sufro en un hospital,
él se divierte con otra
en el Barrio del Manglar.

MÚSICA. Nº 21. ANDANTE RELIGIOSO *(Instrumental)*

HABLADO

CHARITO
Manda un castigo al infame criminal,
que por su culpa yo sufro en un hospital.
Mientras él se divierte con otra,
en el Barrio del Manglar...

MADRE SOLEDAD
¡Pobre loca! Es incurable. Lleva lo menos
veinte años con la misma letanía.

CHARITO
La bendición, Madre.

MADRE SOLEDAD
Charo, ¿para qué te levantaste? ¿No sabes
que te ha ordenado el doctor mucho
reposo?

CHARITO
Perdón, Madre, pero si del lecho no salgo
me vuelvo loca otra vez.

MADRE SOLEDAD
¡Calla, Charito, por Dios! Ya había
desesperado el doctor, cuando por fin, tu
razón se fue aclarando, y estás que da gusto
verte.

CHARITO
No sé, Madrecita, que será más malo: si
aquella inconsciencia mía o esta razón que
me han dado. Antes yo no padecía. Y hoy
padezco recordando. ¿Qué habrá sido del
pedazo de mis entrañas, que un día de los
brazos me arrancaron?

MADRE SOLEDAD
¡No te excites y reposa! Ve a tu celda y no
salgas que esperamos a una joven que, por
celos, mando matar a su amado.

CHARITO
El galán, sin duda, sería algún niño blanco,
un infame criminal, y ella una pobre
mulata, que mientras sufre, él se divierte
con otra, en el Barrio del Manglar. ¡Si la
deshonoró, hizo bien!

MADRE SOLEDAD
¡No blasfemes, Charo! ¡Vamos; ya la traen!
Vete, que nadie en el patio debe estar.

CHARITO
¡Mi hija! ¡Mi hija!
¡Que no se lleven a mi hija!
*(Un guardia trae a Cecilia que pega y
muerde.)*

CECILIA
(Como loca)
¡El asesino fue él! ¡Que lo ahorquen que
ha matado mi amor, y con él mi vida! ¡Yo
lo he matado, y vivo aún! ¿Por qué vivo?
¡Que me entierren a su lado! ¡Yo quiero
morir!

MADRE SOLEDAD
Aquí hallarás un remanso para tu dolor,
verás cómo habrás de ir olvidando.

MADRE SOLEDAD
¿Qué te pasa, Charo?

A

poteósis

CHARITO

¿Dime, qué nombre te han dado?
¿Quién eres? ¿Quién es tu madre?

CECILIA

¡Nunca pude averiguarlo! Solo sé que
pequeñita de sus brazos me arrancaron.

CHARITO

¿Hace mucho tiempo?

CECILIA

Mucho. Voy a cumplir veintiún años.

CHARITO

*(La mira y reconoce la marca en la piel
que Chepilla le hizo; la abraza.)*
¡Hija!

CECILIA

¿Es usted...?

CHARITO

¡Tu madre!

CECILIA

¡¡Mamá!!...

MADRE SOLEDAD

¿Cosa es esta de milagro!

CHARITO

¡Gracias, Caridad del Cobre, que mi ruego
has escuchado, y sana me la devuelves...!
*(En rápida trasmutación, aparece a lo alto
la Virgen de la Caridad del Cobre envuelta
en cendales de luz.)*

CECILIA

¡Sí, Madre, pero he pecado!

MADRE SOLEDAD

¡Arrepiéntete, hija mía! Reza y llora sin
descanso, que Dios te perdonará algún día
ese mal paso.

MÚSICA. Nº 22.

FINAL

CORO

Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra.
Ossana in excelsis!

CECILIA

Virgen Santa,
Virgen buena,
Cecilia Valdés pecó,
pero Cristo perdonó
un día a la Magdalena
por un pecado de amor.
*(Durante la escena la Virgen empieza a
girar y del otro lado es una representación de
Obatalá.)*

Fin de la Comedia lírica

4

Sección

CRONOLOGÍA y BIOGRAFÍAS

Cronología de
Gonzalo Roig

ENRIQUE MEJÍAS GARCÍA

98

Biografías

106



Cronología de Gonzalo Roig

Enrique Mejías García

1890

Gonzalo Elías Roig Lobo nace el 20 de julio en La Habana, hijo de Matilde Lobo, madrileña, y de Julio Roig, habanero. Su padre es dueño de una modesta tabaquería donde con siete años dará sus primeros pasos como aprendiz de torcedor. Aficionado a las bellas artes, es admitido como alumno de pintura y escultura en la Academia de la Asociación de Dependientes del Comercio de La Habana. Siendo pequeño se mudan a la casa de la calle Amistad, donde vivirá el resto de su vida, cercana a teatros como el Martí, el Alhambra, el Payret o el Tacón.

1902-1904

Su vocación musical es irrefrenable y con el apoyo de su abuela se decide a aprender a tocar el violín y el piano. Más tarde aprenderá órgano, contrabajo y trompa. Inicia sus estudios en la Sección de Filarmonía de la academia citada, donde es discípulo de Agustín Martín Mullor —subdirector de la Banda Municipal de La Habana— y más tarde del pedagogo y compositor de zarzuelas Gaspar Agüero Barreras. Con el profesor filipino Vicente Álvarez Torres aprenderá a tocar el violín.

1907

Publica una primera canción para voz y piano, *La voz del infortunio*. Junto a Mario Mauri y Fernando G. Aday integra un trío con el que, como pianista, inicia su carrera artística acompañando proyecciones en el Cine Montecarlo. Hasta entonces se ha ganado la vida como camarero, tramoyista, electricista y pintor «de brocha gorda».

1909

Ingresar como violinista en la orquesta del Teatro Martí, donde el público consume, ávido, operetas y zarzuelas que llegan desde Viena o Madrid. Compone valsos como *C'est mon coeur* y *Desengaño*. Durante estos años comenzará a vincularse a distintas agrupaciones instrumentales que ofrecen conciertos o acompañan funciones en espacios como el Hotel Miramar Garden, el Cine Gris o el Politeama. Circunstancialmente dirigirá el coro del Teatro Albisu.

1911

Inicia sus estudios superiores de música en el Conservatorio Carnicer. Es discípulo del reputado maestro gaditano Fernando Carnicer Fernández, nieto del célebre compositor de óperas Ramón Carnicer. Compone la serenata criolla *Quiéreme mucho* inspirado —supuestamente— por unos amores contrariados con la tiple Blanca Becerra. La letra de la estrofa se debe al poeta Ramón Gollury y la del estribillo —a ritmo de bolero— a Agustín Rodríguez, futuro libretista de *Cecilia Valdés*; se estrena en la Sala Espadero del Conservatorio Hubert de Blanck, cantada por el tenor Mariano Meléndez, donde recibe una acogida indiferente.

1913

Comienza una década, aproximada, de estrenos casi continuos de zarzuelas en distintos teatros habaneros. El Molino Rojo y el Alhambra serán los escenarios de sus triunfos más significativos de estos años. Colabora con el compositor Moisés Simons en la opereta *Deuda de amor*, su primer título en tres actos. Entre tantas obras destacan *De París a La Habana*, *Las musas americanas* (de la que extrae la criolla *Para ti*), *El Tenorio tropical*, *A La Habana me voy*, *La eterna revista* o *La dama del antifaz*.

1915

Es nombrado director musical de la Compañía de María Severino en temporadas de zarzuela en los teatros Payret y Arena Colón. Entre los estudios y esta rutina en el podio y en el foso, termina adquiriendo conocimientos muy profundos de instrumentación y de dirección de orquesta.

1917-1918

Con libreto de Agustín Rodríguez, estrena en el Alhambra el sainete *La guajirita del Yumuri* o *La mulata*. El mismo año y por la misma compañía ve la luz *El servicio militar obligatorio*, un sainete de actualidad donde inserta *Quiéreme mucho* como dúo de amor cantado —precisamente— por Blanca Becerra y Rafael Llorens. El éxito de la canción, por fin, resulta apoteósico. Viaja a México con dicha tiple formando parte de la Compañía de María Guerrero. Compone las populares canciones *Lloró aún al recordarte* —letra propia— y *Ojos brujos*, poema de Arturo Alfonso Roselló.

1920-1921

Realiza una gira de conciertos por Puerto Rico y Venezuela. Al volver a Cuba, en octubre de 1921, formando parte de la orquesta del Cine Campoamor, participa en una huelga en protesta contra los abusos de las empresas junto a colegas como Ernesto Lecuona y José María Arrieta; contraprograman con conciertos gratuitos en el Parque Central de La Habana.

1911
INICIA SUS ESTUDIOS SUPERIORES DE MÚSICA EN EL CONSERVATORIO CARNICER.

1915
ES NOMBRADO DIRECTOR MUSICAL DE LA COMPAÑÍA DE MARÍA SEVERINO EN LOS TEATROS PAYRET Y ARENA COLÓN.

1917-1918
ESTRENA EN EL ALHAMBRA EL SERVICIO MILITAR OBLIGATORIO, DONDE INSERTA QUIÉREME MUCHO.

1920-1921
REALIZA UNA GIRA DE CONCIERTOS POR PUERTO RICO Y VENEZUELA.

1922

NACE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE LA HABANA DE LA QUE ES NOMBRADO DIRECTOR MUSICAL.

1926

OCCUPA LA CÁTEDRA DE MÚSICA DE LA ESCUELA NORMAL DE MAESTROS DE LA HABANA.

1927

ES NOMBRADO DIRECTOR DE LA ESCUELA Y DE LA BANDA MUNICIPAL DE MÚSICA DE LA HABANA.

1928-1929

FUNDA LA ORQUESTA IGNACIO CERVANTES PARA LAS TRANSMISIONES RADIOFÓNICAS EN LA ESTACIÓN PWX.

1930

DIRIGE CONCIERTOS EN ESTADOS UNIDOS AL FRENTE DE DISTINTAS ORQUESTAS Y BANDAS MILITARES.

1931

ES NOMBRADO DIRECTOR MUSICAL DE LA COMPAÑÍA SUÁREZ-RODRÍGUEZ DEL TEATRO MARTÍ.

1932

ESTRENA CECILIA VALDÉS, LOS AUTORES SON CONDECORADOS CON LA MEDALLA DE ORO DE LA CIUDAD DE LA HABANA.

1933

ESTRENA ZARZUELAS COMO SEVILLA-HABANA, SUEÑO AZUL, LA HIJA DEL SOL Y LA MORATORIA.

1935

ES ELEGIDO MIEMBRO DE NÚMERO DE LA ACADEMIA NACIONAL DE ARTES Y LETRAS DE CUBA.

1922

Junto a Lecuona y otros músicos promueve la creación de una sociedad de conciertos. Nace la Orquesta Sinfónica de La Habana de la que es nombrado director musical por unanimidad. El 29 de octubre dirige su primer concierto en el Teatro Nacional —hoy Gran Teatro— con obras de Carl Maria von Weber, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, Josef Rheinberger y Johann Sebastian Bach. Desde el comienzo la Sinfónica colaborará en los Conciertos de Música Típica Cubana organizados por Eduardo Sánchez de Fuentes.

1923

Toca el contrabajo en la Sinfónica dirigido por Pablo Casals. El tenor Tito Schipa graba en castellano *Quiéreme mucho* para la Victor, dando comienzo la difusión internacional de esta melodía. El título de la «serenata criolla» se traduce en las etiquetas como *Love me deeply*. Dos años atrás, Roig había vendido los derechos de edición de la canción por 5 pesos.

1926

Sustituye a su profesor, Gaspar Agüero, en la Cátedra de Música de la Escuela Normal de Maestros de La Habana.

1927

Es nombrado director de la Escuela y de la Banda Municipal de Música de La Habana —después Banda Nacional de Conciertos—, así como de la Escuela Municipal de Música adyacente a la misma. En el centenario del fallecimiento de Beethoven dirige a la Orquesta Sinfónica en la *Missä Solemnis*, la *Sinfonía n.º 5* y uno de los conciertos para piano con la pianista cubana Margot de Blanck.

1928-1929

Estrena una última zarzuela en el Alhambra: *Frivolina*, comedia lírica con libreto de José Sánchez-Arcilla que obtendrá buena acogida y será repuesta en 1931 en el Martí. Con profesores procedentes de la Orquesta Sinfónica funda la Orquesta Ignacio Cervantes para la realización de pioneras transmisiones radiofónicas en la estación PWX de la Cuban Telephone Company.

1930

Es invitado por la Unión Panamericana para dirigir una serie de veintiocho conciertos en Estados Unidos al frente de distintas orquestas y bandas militares. A su regreso es homenajeado por la Banda Municipal, la Escuela Nacional de Música, la Orquesta Sinfónica de La Habana y la Orquesta Ignacio Cervantes.

1933

Al caer el régimen de Machado se le ofrece regresar a la dirección de la Banda Municipal, pero renuncia al cargo. Siempre al frente de la orquesta del Martí y con los mismos libretistas de *Cecilia Valdés*, estrena zarzuelas de distintos géneros como *Sevilla-Habana*, *Sueño azul*, *La hija del sol* y *La moratoria*.

1934

En colaboración con José Guede compone la partitura de *Carriña*, una zarzuela de costumbres cubanas y gallegas con libreto de Agustín Rodríguez. La estrena la Compañía Suárez-Rodríguez el día de Santiago Apóstol en el Teatro Nacional.

1935

Junto a Lecuona y Sánchez-Arcilla se le condecora con la Orden Carlos Manuel de Céspedes con rango de caballero. En 1938 será nombrado oficial de dicha orden y en 1957, finalmente, comendador. Es elegido Miembro de Número de la Academia Nacional de Artes y Letras de Cuba y en su ingreso lee el discurso *Apuntes históricos sobre nuestras bandas militares y orquestas*. En el Martí, siguen los estrenos: *Perlas* —una revista de gran espectáculo con libreto de los mismos autores de *Cecilia Valdés*—, *El millón catorce* y *Las viudas de Gardel*. Rita Montaner debuta el papel de Cecilia, siendo, según el compositor, la intérprete ideal para el personaje.

1937

ES NOMBRADO MIEMBRO HONORARIO DEL CONSEJO SUPERIOR TÉCNICO DE LA SOCIEDAD CUBANA DE AUTORES DE MÚSICA Y LITERATURA.

1938

PARTICIPA EN LA FUNDACIÓN DE LA ASOCIACIÓN CUBANA DE AUTORES, COMPOSITORES Y EDITORES DE MÚSICA.

1939

ACUDE AL CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA CELEBRADO EN NUEVA YORK.

1941

ES NOMBRADO SOCIO DE HONOR DE LA UNIÓN SINDICAL DE MÚSICOS DE CUBA.

1936

Antes de la disolución de la Compañía Suárez-Rodríguez estrena en el Martí unas últimas zarzuelas entre las que destacan *La Habana de noche*, sainete moderno en dos actos con texto de Agustín Rodríguez, *Moreno claro*, parodia de la aplaudidísima película *Morena clara*, y *El cimarrón*, zarzuela con libreto de Marcelo Salinas en la que el tenor Miguel de Grandy estrena la romanza «Dulce quimera».

1937

Dirige a la Sinfónica de La Habana en el homenaje a Federico García Lorca organizado por el Círculo Republicano Español en el Teatro Nacional. Ocupa el cargo de director de las orquestas de las radioemisoras COCO y CMCK de La Habana. Es nombrado Miembro Honorario del Consejo Superior Técnico de la Sociedad Cubana de Autores de Música y Literatura. Se registra una nueva traducción de *Quiéreme mucho* con el título *Yours* a cargo de Jack Sherr y con arreglo musical de Felix Guenther. Inmediatamente será grabada por artistas como Dinah Shore —acompañada por Xavier Cugat—, Jimmy Dorsey y Vera Lynn.

1938

Junto a otros músicos, funda y dirige la Ópera Nacional que ofrece una primera temporada en el Teatro Auditorium. El mismo año participa en la fundación de la Asociación Cubana de Autores, Compositores y Editores de Música —uno de los muchos proyectos de esta naturaleza en los que se implicó— y se reincorpora al puesto de director de la Banda Municipal. Desempeñará dicho cargo hasta su fallecimiento. Compone y dirige la banda sonora de *Sucedió en La Habana*, primera producción de la Compañía Películas Cubanas SA, dirigida por Ramón Peón, en la que participan Rita Montaner y M.^a de los Ángeles Santana. Al enfermar Amadeo Roldán, es invitado a dirigir por primera vez a la Orquesta Filarmónica de La Habana, rival, por entonces, de la Sinfónica.

1939

Acude junto a Sánchez de Fuentes, como delegados de Cuba, al Congreso Internacional de Música celebrado en Nueva York, bajo los auspicios de la American Musicological Society.

1941

Es nombrado Socio de Honor de la Unión Sindical de Músicos de Cuba. Al año siguiente será designado como miembro delegado de la Junta de Gobierno de esta Unión, renunciando pocos meses después al cargo.

1942

ES NOMBRADO PRESIDENTE DE LA ACADEMIA NACIONAL DE ARTES Y LETRAS DE CUBA Y DE LA FEDERACIÓN NACIONAL DE AUTORES DE CUBA.

1943

DIRIGE EN EL CARNegie HALL DE NUEVA YORK CON ERNESTO LECUONA (PIANO) Y ESTHER BORJA (SOPRANO).

1948

DIRIGE LAS PRIMERAS GRABACIONES COMPLETAS DE ZARZUELA EN CUBA: CECILIA VALDÉS Y LUISA FERNANDA.

1951

LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA HABANA LE TRIBUTA UN HOMENAJE.

1953

DIRIGE PARA RCA VICTOR EN UN JARDÍN CUBANO.

1954

RECIBE UN HOMENAJE EN EL TEATRO RADIOCENTRO.

1942

Sucediendo a Sánchez de Fuentes es nombrado presidente de la Academia Nacional de Artes y Letras de Cuba y de la recién fundada Federación Nacional de Autores de Cuba, puesto que ocupará hasta 1946.

1943

El 10 de octubre dirige en el Carnegie Hall de Nueva York un programa dedicado a la música cubana en el que participan, como solistas, Ernesto Lecuona (piano) y Esther Borja (soprano). En el Teatro Nacional estrena la zarzuela *Azucena*, libreto de José Cid Pérez. Asume el puesto de director de la Orquesta de CMQ-Radio.

1946

Acude a Washington DC como delegado de la Corporación Cubana de Artistas y Compositores para la celebración del II Congreso de la Federación Interamericana de Sociedades de Autores y Compositores.

1948

Dirige las primeras grabaciones completas de zarzuela producidas en Cuba: *Cecilia Valdés* y *Luisa Fernanda*, de Federico Moreno Torroba, con Marta Pérez, Maruja González y Francisco Naya. Preside la delegación cubana que asiste al XV Congreso Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, celebrado en Buenos Aires.

1949

Compone el bolero *Nunca te lo diré*, una de sus más aplaudidas creaciones, con letra de Agustín Rodríguez. Recibe una carta del divo Hipólito Lázaro, emocionado, tras escuchar por la radio la música de *Cecilia Valdés*. Comienzan una amistad que se mantendrá durante el resto de sus vidas.

1951

La Orquesta Filarmónica de La Habana, que por entonces contaba con Frieder Weissmann como director titular, le tributa un homenaje.

1953

Dirige para RCA Victor la grabación del aclamado disco *En un jardín cubano*. Incluye instrumentaciones de canciones propias y ajenas, así como sus piezas sinfónico-rapsódicas *Fantasia cubana*, *Mosaico cubano*, *Fantasia sobre dos temas del baile típico de «El cocoyé»* y *Hoy son «Día de Rey»*.

1954

De nuevo para RCA Victor dirige una grabación de referencia de *La viuda alegre*, de Franz Lehár, con Maruja González, Hernán Pelayo, América Crespo, Francisco Naya y Antonio Palacios. Recibe un homenaje en el Teatro Radiocentro.

1955ES NOMBRADO
VICEPRESIDENTE
DE LA ORQUESTA
FILARMÓNICA
DE LA HABANA.**1956**ES NOMBRADO ACADÉMICO
DE LA ACADEMIA FILIAL
DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE
SAN FERNANDO EN CUBA.**1957-1958**ES PROCLAMADO HIJO
EMINENTE DE LA CIUDAD
DE LA HABANA.**1961**SE ESTRENA LA VERSIÓN
DEFINITIVA DE *CECILIA
VALDÉS* EN EL TEATRO
PAYRET.**1962**DIRIGE LA GRABACIÓN DE
*CECILIA VALDÉS QUE SIRVE
COMO PLAYBACK PARA
UNA PRODUCCIÓN
TELEVISIVA DE LA CMQ-TV.***1963-1964**RECIBE EL DIPLOMA
Y LA PLACA DISTINTIVOS DE
LA UNIVERSIDAD
DE LA HABANA.**1965**CECILIA VALDÉS
PROGRAMADA POR
EL METROPOLITAN OPERA
HOUSE EN EL LEWISOHN
STADIUM.**1968**RECIBE EL DIPLOMA
Y LA MEDALLA NACIONAL
DE LA CENTRAL
DE TRABAJADORES
DE CUBA.**1969**ESTRENA EN EL TEATRO
MARTÍ LA REVISTA
QUIÉREME MUCHO.**1970**FALLECE EN EL HOSPITAL
COMANDANTE MANUEL
FAJARDO.**1955**

Es nombrado vicepresidente de la Orquesta Filarmónica de la Habana, que un año después lo reconoce como su director honorario.

1956

Es nombrado académico de la recién constituida Academia Filial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Cuba. Compone el inolvidable bolero *Estás en mí* que rápidamente integra en los programas de conciertos populares que dirige. Recibe un homenaje en el Teatro Blanquita —hoy Karl Marx—.

1957-1958

Dirige la grabación del LP *Gonzalo Roig y sus canciones* en el que participan Esther Borja y América Crespo. Es proclamado Hijo Eminente de la Ciudad de La Habana y recibe la medalla y la joya por el Mérito Intelectual de la Orden José María Heredia. A petición de la compañía Aguilá-Martelo, agrega a la partitura de *Cecilia Valdés* la romanza «Dulce quimera», así como su «Danza cubana en sol mayor».

1960

Al cumplir setenta años rechaza acudir a un homenaje televisivo en Nueva York ante la situación de inminente amenaza de Estados Unidos a la revolución cubana.

1961

El día de Navidad se estrena la versión definitiva de *Cecilia Valdés* en el Teatro Payret. Fallecido Agustín Rodríguez y exiliado José Sánchez-Arcilla, la refundición del libreto se debe a Miguel de Grandy. La obra se incorpora al repertorio del Teatro Lírico Nacional desde su fundación.

1962

Dirige la grabación de la versión definitiva de *Cecilia Valdés* que sirve como *playback* para una producción televisiva de la CMQ-TV. Miguel de Grandy, que había estrenado en 1932 el papel de Leonardo, graba —como barítono— el José Dolores Pimienta. La soprano Marta Pérez, que había grabado *Cecilia Valdés* en 1948, la canta en un concierto en el Carnegie Hall de Nueva York que dirige Alfredo Munar.

1963-1964

Dirige a la Orquesta Sinfónica de Matanzas en un concierto-homenaje al compositor romántico cubano José White, cuya obra investiga e instrumenta para ser interpretada. Recibe el diploma y la placa distintivos de la Universidad de La Habana. Organizando una producción de *Cecilia Valdés* con un grupo *amateur* de la universidad audiciona y elige como protagonista a una jovencísima Alina Sánchez, por entonces estudiante de Historia del Arte.

1965

Después del éxito de 1962, Marta Pérez vuelve a cantar *Cecilia Valdés* en Nueva York. La obra es programada por el Metropolitan Opera House durante su temporada estival dentro del concierto *An Evening of Latinamerican Music* en el colosal Lewisohn Stadium.

1968

Al celebrarse el trigésimo aniversario de su regreso al frente de la Banda Municipal, recibe el Diploma y la Medalla Nacional de la Central de Trabajadores de Cuba junto a otros treinta y seis profesores.

1969

El 27 de junio se estrena en el Martí la revista en dos actos y once cuadros *Quiéreme mucho*, una «biografía lírica» escrita por Eduardo Robreño con arreglos musicales de Rodrigo Prats. A las cien representaciones se le brinda un homenaje y afirma estar pensando en la composición de *Adela*, una segunda parte para *Cecilia Valdés* en colaboración con Robreño. Realiza nuevas grabaciones al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional y la Banda Nacional de Conciertos.

1970

El 27 de mayo dirige un último ensayo con la Banda Nacional y Esther Borja que concluye con su bolero *Nunca te lo diré*. Al día siguiente acude a la celebración del bicentenario del nacimiento de Beethoven en el Teatro La Caridad de Santa Clara. Es ovacionado y recibido en pie por el público. El 13 de junio fallece en el Hospital Comandante Manuel Fajardo. Por entonces pensaba en la composición de una ópera titulada *Ña Francisco* sobre la novela antiesclavista de Antonio Zambrana. Su sepelio, hacia el Cementerio de Colón, devino en un verdadero acto multitudinario de homenaje. Pocos días antes de morir afirmó en una entrevista concedida a Dulcila Cañizares: «He compuesto y sigo componiendo, pero no soy en realidad un compositor. No tengo obra de madurez como para decir que soy un compositor. ¿*Cecilia Valdés* y *Quiéreme mucho*? Son dos aciertos. Dos aciertos felices, como otros tantos. Pero yo me considero más director que compositor [...] ¿Mi época de mayor inspiración? Cuando compuse *Cecilia Valdés*».

B

biografías



© Jacobo Medrano

**Óliver
Díaz**
Dirección musical

Nacido en Oviedo, inició sus estudios musicales en los conservatorios de Gijón y Oviedo, siendo premiado en varios concursos de piano. Posteriormente estudió en el Conservatorio Peabody en Baltimore. En 2000 creó el New Millennium Internacional Piano Festival, en colaboración con Julián Martín, y fundó la Orquesta Sinfónica Millennium. Ese mismo año se convirtió en el primer músico español admitido para estudiar dirección de orquesta en la Juilliard School of Music, donde además ganó la Beca Bruno Walter y cursó sus estudios bajo la tutela de Otto-Werner Mueller, Charles Dutoit y Yuri Temirkánov. Durante ese tiempo se presentó en el Avery Fisher Hall, dentro del Focus Festival de Nueva York. En su doble faceta de director y solista de piano ha ofrecido conciertos en Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica. Tiene en su haber más de una docena de grabaciones para varios sellos discográficos y colabora en la propuesta educativa *Música, Maestro*, con conciertos didácticos para niños en edad escolar. Es vicepresidente de la Asociación Española de Directores de Orquesta (AESDO). Actualmente Óliver Díaz es el director titular de la Barbieri Symphony Orchestra, debutando con esta formación el 1 de enero de 2013 en el *Concierto de Año Nuevo* en Madrid. En 2014 estrenó *Auga Doce*, de Juan Durán, con la Real Filharmonía de Gijón para festejar el Día de la Música. También colaboró en el *Concierto Extraordinario de la Cruz Roja*, con motivo de su 150 Aniversario, junto al Coro de la Fundación Príncipe de Asturias y la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Asimismo, en 2015 ha participado en la IX Gala de los Premios Líricos Teatro Campoamor. En 2016 dirigió a la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, a la Orquesta Titular del Teatro Real de Madrid, a la Orquesta de la Comunidad de Valencia y a la Orquesta Sinfónica de las Islas Baleares Ciudad de Palma. En el Teatro de la Zarzuela participó en las producciones de *Luisa Fernanda*, *El Gato Montés*, *Marina* y *Los diamantes de la corona*. Fue director musical del coliseo madrileño desde noviembre de 2015 hasta julio de 2019 y ha dirigido títulos como *Las golondrinas*, *El cantor de México*, *La tabernera del puerto*, *Doña Francisquita* y *Mirentxu*, así como la recuperación de *María del Pilar* o las funciones de *La verbena de la Paloma* del Proyecto Zarza.



© Víctor Celdrán

**Carlos
Wagner**
Dirección de escena

Nació y se crió en la ciudad de Caracas, Venezuela. Se trasladó a Londres para estudiar en la Guildhall School of Music and Drama. A partir de entonces trabajó como actor, tanto en representaciones teatrales como en producciones de cine. Además, como dominaba el alemán, español, francés, italiano e inglés preparó las traducciones de canto de obras como *Mefistofele* de Arrigo Boito o *Tristan und Isolde* de Richard Wagner para la English National Opera. Sin embargo, después de una clase magistral con Ruth Berghaus en Berlín, decidió dedicarse también a la dirección escénica. Ha trabajado en los grandes teatros de la lírica como son el Royal Opera House en Londres, el Gran Teatro del Liceo en Barcelona, así como las óperas nacionales de Lorena, Nantes, Burdeos y Montpellier en Francia, el Aalto Theater en Essen, el Gärtnerplatz Theater en Múnich, la Deutsche Oper am Rhein y Leipzig en Alemania, De Vlaamse Opera en Amberes, la Ópera Nacional Corea en Seúl y el Festival of Arts and Ideas en Connecticut en los Estados Unidos. También ha puesto en escena dos grandes espectáculos al aire libre delante de la Catedral de San Galo en Suiza. Algunos de los títulos líricos que ha llevado a escena son *Angels in America* de Péter Eötvös, *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber, *Lotario* de George Frideric Haendel, *Eugenio Onegin* de Piotr Ilich Chaikovski, *Macbeth*, *Luisa Miller* e *I due Foscari* de Giuseppe Verdi, *Der fliegende Holländer* y *Lohengrin* de Richard Wagner, *Werther* de Jules Massenet, *Le Grand Macabre* de György Ligeti, *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz, *Le Duc d'Albe* de Gaetano Donizetti, *Il barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini, *The Fall of the House of Usber* de Philip Glass, *Carmen* de Georges Bizet, *La vie parisienne* y *Geneviève de Brabant* de Jacques Offenbach, *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, *The Rake's Progress* de Igor Stravinski, *Tosca*, *La bohème* e *Il trittico* de Giacomo Puccini, *Salome* de Richard Strauss, *Powder her Face* de Thomas Adès y *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten, entre otros. También puso en escena *La cabeza del Bautista* de Enric Palomar e *Il medico dei Pazzi* de Giorgio Battistelli, ambas estrenos mundiales para el Gran Teatro del Liceo y la Opéra Nationale de Nancy. Carlos Wagner colabora por primera vez con el Teatro de la Zarzuela.

Rifail Ajdarpasic

Escenografía



© Rifail Ajdarpasic

Nació en en Stuttgart, Alemania. Se graduó como escenógrafo en la Escuela Superior de Diseño en Karlsruhe. Entre 2003 y 2007 diseñó varias escenografías, con Ariane Isabell Unfried, para producciones de ópera y teatro del director de escena Calixto Bieito: *La taviata*, *Il trovatore*, *The Rake's Progress*, *Elektra*, *Don Carlos*, *King Lear* y *Hamlet*. También ha colaborado con Francisco Negrín en títulos como *Temistocle*, *L'arbore di Diana*, *Una cosa rara* y *Thais*. Desde 2007 colabora como escenógrafo con Carlos Wagner en *Un ballo in maschera*, *La vie parisienne*, *La damnation de Faust*, *The Fall of the House of Usher*, *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin*, *Madama Butterfly* y *Lorario*. En 2011 realizó la escenografía de la ópera *Gegen die Wand* de Vollmer, que fue galardonada con el premio Der Faust de teatro. Y entre las producciones estrenadas en los últimos años hay títulos como la galardonada producción de *Die lustigen Weiber von Windsor* de Niccolai en Suiza y *L'italiana in Algeri* de Rossini en Francia, ambas con dirección de escena de David Hermann; *Oedipe* de Enescu en Fráncfort con dirección de Hans Neuenfels, así como *I due Foscari* y *Macbeth*, con dirección de Carlos Wagner. Y en las últimas temporadas figura el estreno de *Crusades* de Vollmer en Friburgo, *Die Dreigroschenoper* de Weill en Dresde, *Serse* de Haendel en el Festival Internacional Haendel en Karlsruhe, *Rigoletto* de Verdi y muy recientemente el estreno de *Pénélope* de Fauré en Fráncfort. Rifail Ajdarpasic colabora por primera vez con el Teatro de la Zarzuela.

Christophe Ouvrard

Vestuario



© Camelcane

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Burdeos. Sin embargo, decidió seguir su pasión por el teatro y comenzó nuevos estudios con el fin de convertirse en escenógrafo y figurinista. En 1999 ingresó en la Escuela Nacional de Teatro de Estrasburgo y a partir de ahí realizó decorados y vestuario con directores como Stéphane Braunschweig, Yannis Kokkos y Lukas Hemleb. Desde que concluyó su carrera en 2001, ha creado numerosas producciones de teatro para Laurent Gutmann, Jean-Claude Gallotta, Guy-Pierre Couleau, Marie Potonet, Florent Siaud, Anne-Laure Liegeois, etc. También ha colaborado con directores como Jean-René Lemoine, Bérénice Collet o Jacques Osinski, con quien trabajó en el Centro Dramático Nacional de los Alpes-Gre noble. Asimismo ha trabajado con teatros líricos como la Ópera de París, donde realizó *Lumières* de Duplex o *Iphigénie en Tauride* de Gluck; la Ópera Cómica (*Carnaval y locura* de Destouches, *La historia de un soldado* de Stravinski, *El amor brujo* de Falla), el Teatro del Ateneo (*El cónsul* de Menotti), el Capitole de Toulouse (*Iolanta* de Chaikovsky), el Festival d Aix-en-Provence (*Didon and Aeneas* de Purcell), el Châtelet (*La disponibilidad en los Infernos* de Tillion) o el Teatro de los Campos Elíseos (*El pequeño deshollinador* de Britten, *Tancredi* de Rossini). Sus últimos proyectos lo llevan al Festival de Aviñón con *La última cinta* de Beckett, Innsbruck con *Il trittico* de Puccini, Estrasburgo con *Marleine Baleine* de Cali o Münster con *Death in Venice* de Britten. Christophe Ouvrard colabora por primera vez con La Zarzuela.

Fabrice Kebour

Iluminación



© Fabrice Kebour

Con más de doscientas producciones en su haber, Fabrice Kebour es uno de los principales diseñadores de iluminación del ámbito europeo. Con una carrera de más de veinticinco años sus trabajos se han visto en los principales escenarios de teatro del mundo: la Comedia Francesa y la Ópera Nacional en París, la Ópera Estatal en Viena, el Festival de Bregenz, el Teatro alla Scala en Milán, el Teatro Mariinski de San Petersburgo, el Teatro Real de la Moneda en Bruselas o la Ópera de Chicago. Ha diseñado las luces de distintas producciones del director y dramaturgo Giorgio Barberio Corsetti: *Un chapeau de paille d'Italie* para la Comedia Francesa, *Macbeth* y *Turandot* para el Teatro alla Scala, así como *Don Carlo* para el Teatro Mariinski. Y desde 2007 ha realizado la mayoría de las producciones líricas del director de teatro y de ópera David Pountney, entre las que destacan las de *La forza del Destino* para la Ópera de Viena, *Die Zauberflöte* para el Festival de Bregenz, así como el estreno absoluto de *Spuren der Verirrten*, de Philip Glass, para la Ópera de Linz o el ciclo del *Anillo del Nibelungo*, de Richard Wagner, para la Ópera de Chicago. Recientemente ha diseñado las luces de la producción de *La bohème*, de Giacomo Puccini, y el estreno absoluto de *Bérénice*, de Michael Jarrell; dirigidas ambas por Claus Guth en la Ópera Nacional de París. Este profesional ha sido nominado en tres ocasiones para los Premios Molière de Francia y una para los Premios de Teatro de Gales. Fabrice Kebour colabora por primera vez con el Teatro de la Zarzuela.

Nuria Castejón

Coreografía



Nacida en una familia de larga tradición teatral. A lo largo de su carrera como bailarina ha pertenecido a las más prestigiosas compañías de danza española y flamenco de España: el Ballet Nacional de España, la Compañía de Antonio Gades y la Compañía de José Antonio, entre otras. En 1998 inicia su carrera como coreógrafa de la mano de Emilio Sagi con el espectáculo *Tonadilla escénica* en el Teatro de la Zarzuela. A este título seguirán otras muchas colaboraciones en zarzuelas, óperas y musicales en teatros de todo el mundo, realizando en distintas ocasiones, además de la coreografía, la labor de ayudante a la dirección escénica. En cine también ha colaborado en la película *Volver*, de Pedro Almodóvar, como asesora de flamenco para Penélope Cruz y realiza la coreografía de la película *Libertador* de Alberto Arvelo. Desde 2012 colabora con la Compañía Nacional de Teatro Clásico en el movimiento escénico y coreografías de sus montajes. En 2010 dirige y coreografía el ballet *Bestiario*, con música de Miquel Ortega y textos de Josep Carner, en una coproducción del Teatro Real de Madrid, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el Teatro Arriaga de Bilbao y la Ópera de Oviedo. En 2017 y 2019 coreografía y dirige el espectáculo *Zarzuela en Danza* para La Zarzuela, recinto donde también ha preparado las coreografías de títulos como *El mal de amores*, *La viejecita*, *La parranda*, *El asombro de Damasco*, *La leyenda del beso*, *La generala*, *La reina mora* con *Alma de Dios*, *El cantor de México*, *Enseñanza libre* con *La gatita blanca*, *¡24 horas mintiendo!* y *Doña Francisquita*.

Elizabeth Caballero

Cecilia Valdés

Soprano



© Kóke Photography

Nació en La Habana, Cuba, pero desde su infancia ha vivido en los Estados Unidos. A lo largo de su carrera ha actuado en teatros, festivales y salas de concierto internacionales. Su repertorio abarca papeles emblemáticos del teatro lírico: Mimí en *La bohème*, la protagonista de *Madama Butterfly*, Musetta en *La bohème*, Violetta en *La traviata*, Magda en *La rondine*, Desdemona en *Otello*, la Condesa y Susanna en *Le nozze di Figaro*, Donna Anna y Donna Elvira en *Don Giovanni*, Nedda en *Pagliacci*, Liù en *Turandot*, Micaëla en *Carmen*, Alice Ford en *Falstaff*, Adina en *L'elisir d'amore*, Zemfira en *Aleko de Rajmáninov*, Hanna Glawari en *Die Lustige Witwe*, la Institutriz en *The Turn of the Screw* y Anne Truelove en *The Rake's Progress*, entre otros. En los Estados Unidos ha cantado en el Metropolitan Opera House de Nueva York, el New York City Opera, la Seattle Opera, la Florida Grand Opera, el Hawaii Opera Theater; y en Europa y América, en la Staatsoper unter den Linden en Berlín, el Teatro Verdi de Trieste, el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, la Compañía Lírica Nacional de Costa Rica y el Théâtre Municipal de Río de Janeiro. Entre las óperas contemporáneas destacan sus personajes de la Madre y la Luna en *Before Night Falls* de Martín y el protagonista de *Florencia en el Amazonas* de Catán. En concierto ha cantado el *Requiem* de Rutter, el *Carmina Burana* de Orff, el *Requiem* de Verdi, *Las campanas* de Rajmáninov, el *Gloria* de Poulenc y *Honey and Rue* de Previn. La soprano Elizabeth Caballero canta por primera vez en el Teatro de la Zarzuela.

Elaine Álvarez

Cecilia Valdés

Soprano



© Fery Fox

Después de su debut como Mimí en *La bohème* en la Ópera de Chicago en 2007, la soprano cubano-americana ha desarrollado una carrera internacional en importantes escenarios del mundo: *Aida*, Elvira de *Ermani* y Hélène de *Jérusalem* en la Ópera Real de Valonia en Lieja, *Tosca* en el Teatro Campoamor de Oviedo y en gira con el Festival de Choregies d'Orange, Violetta en *La traviata* en la Ópera Estatal de Baviera en Múnich, Magda en *La rondine* en la Ópera de Fráncfort y Leipzig, *Katja Kabanová* en la Ópera de Boston, *Florencia en el Amazonas* en la Ópera de San Diego, Micaëla en *Carmen* en la Ópera de Florida en Miami y Chicago, Mimí en *La bohème* en la Ópera de Burdeos, el Teatro Carlo Felice Génova, así como en los teatros de Fráncfort, Leipzig, Virginia y Arizona. Entre sus actuaciones concertísticas destacan su debut en Nueva York como ganadora del Concurso de Canto de la Fundación Marilyn Horne en el Carnegie Hall, la *Misa en do menor* de Mozart con la Orquesta de la Gewandhaus, su debut en el Kennedy Center de Washington DC con la Vocal Arts Society, y una gira con el *Stabat Mater* de Rossini del Festival de Rávena, junto a la Orquesta y Coro del Maggio Musicale Fiorentino dirigidos por Riccardo Muti. Recientes compromisos incluyen contratos con el Metropolitan Opera House para cantar a *La bohème* y *Les contes d'Hoffmann*, su debut con *Anna Bolena* en Lieja, *Don Giovanni* en Minnesota, *Tosca* en Nueva York y *Aida* —bajo la dirección de Muti— en Chicago. La soprano Elaine Álvarez canta por primera vez en el Teatro de la Zarzuela.

Martín Nusspaumer

Leonardo Gamboa

Tenor



© Kóke Photography

Es uno de los cantantes más destacados de su generación. El uruguayo Martín Nusspaumer ha sido elogiado por la crítica por «su control de la dicción, entonación, fraseo y su profunda entrega emocional» y «su sustancioso y memorable sonido, su fraseo esculpido y sensible». Comenzó sus estudios en la Escuela Nacional de Arte Lírico en Uruguay. Posteriormente se graduó en el Programa de Jóvenes Artistas de La Florida Grand Opera, donde también estrenó varios de sus personajes más emblemáticos. Asimismo ha actuado en los escenarios del Vero Beach Opera y la Sarasota Opera en La Florida, la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera de Bilbao y el Teatro Campoamor de Oviedo, así como en el Teatro Solís y el Auditorio Nacional del Sodre en Montevideo. Ha trabajado con la Orquesta Sinfónica de Miami, la Orquesta Sinfónica de Charleston, la Orquesta Sinfónica Presidencial de Ankara, la Orquesta Filarmónica de Odessa, la Orquesta Filarmónica de Montevideo y la Orquesta Sinfónica de Estambul. Cabe destacar entre sus principales papeles líricos los de títulos como *La bohème* y *Madama Butterfly* de Puccini, *Carmen* de Bizet, *Eugenio Oneguín* de Chaikovski, *La battaglia di Legnano*, *La traviata* y *Nabucco* de Verdi, *Thaïs* de Massenet, *L'elisir d'amore* de Donizetti, *Don Giovanni* de Mozart, *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba y *La tabernera del puerto* de Sorozábal, entre otros. En la presente temporada vuelve al Teatro Campoamor de Oviedo como el Príncipe Sergio en *Katiuska*, de Sorozábal. Martín Nusspaumer actúa por primera vez en La Zarzuela.

Enrique Ferrer

Leonardo Gamboa

Tenor



© Jordi Abrià

Nace en Madrid. Comienza sus estudios en el Real Conservatorio de Música y es becado por la Academy of Vocal Arts de Filadelfia, donde estudia con Christopher Macatsoris y Bill Schuman. Luego se perfecciona en Madrid y Milán con Vincenzo Spatola. Es premiado en concursos de canto (el Jaume Aragall, el Ernesto Lecuona y el Luciano Pavarotti) y desde joven es asiduo en las temporadas en todo el país. En el ámbito internacional canta en la Ópera de Roma, La Fenice de Venecia, el Massimo Bellini de Catania, el Rossini de Pésaro, el Lirico de Cagliari, el Alighieri de Rávena, el Comunale de Módena, el Verdi de Pisa, así como en Montecarlo, Lyon, Montpellier, Estrasburgo y Versalles. También canta en el Châtelet de París, la Ópera de Colonia, el Kennedy Center de Washington DC, y en Izmir Ankara o Estambul. Ofrece conciertos en el Carnegie Hall de Nueva York y la Sala Chaikovski de Moscú. Se especializa en el repertorio pucciniano y verista con *La fanciulla del West*, *Madama Butterfly*, *Tosca* y *Manon Lescaut* de Puccini, *La leggenda di Sakuntala* de Alfano, *Francesca da Rimini* de Zandonai, *Amica* y *Cavalleria rusticana* de Mascagni o *Pagliacci* de Leoncavallo. Se presenta en la Ópera de Guangzhou con *Carmen*, dirigida por Daniel Oren. Es un defensor de nuestro género lírico, así que canta más de treinta títulos en España y América: de ellos, *El rey que rabio* de Chapí, *Don Gil de Alcalá* de Penella, *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba, *La generala* y *Los flamencos* de Vives, *La del manojó de rosas* de Sorozábal y *Los amores de la Inés* de Falla los interpreta en La Zarzuela.

Homero Pérez-Miranda

José Dolores Pimienta

Bajo-barítono



© Carlos Contreras

Ha desarrollado su carrera principalmente en América del Sur, cantando en los teatros líricos más importantes de Chile, Argentina, Brasil, Uruguay, Perú, Colombia y Ecuador. Asimismo ha actuado en Italia y Francia. Como barítono ha interpretado personajes como Wotan en *Das Rheingold*, el Holandés en *Der fliegende Holländer*, Jochanaan en *Salome*, Scarpia en *Tosca*, Escamillo en *Carmen*, Amonasro en *Aida*, Don Pizarro en *Fidelio*, los protagonistas de *Don Giovanni* y *Nabucco*, Sharpless en *Madama Butterfly*, Ríolobo en *Florenxia en el Amazonas*, Schaunard en *La bobème*, el Maestro de Música en *Ariadne auf Naxos* y Benito Mussolini en *Il Duce*. Y como bajo, ha cantado el papel protagonista de *Attila*, Felipe II en *Don Carlo*, Ruy Gómez de Silva en *Ernani*, Zaccaria en *Nabucco*, Jacopo Fiesco en *Simon Boccanegra*, Banquo en *Macbeth*, Sparafucile en *Rigoletto*, Ferrando, Jacopo Loredano en *I due Foscari*, Sir Giorgio Valton en *Puritani*, Nick Shadow en *The Rake's Progress*, Mefistófeles en *La damnation de Faust*, Nourabad en *Les Pêcheurs de Perles*, Dulcamara en *L'elisir d'amore*, Raimondo Bidebent en *Lucia di Lammermoor*, Timur en *Turandot*, Alidoro en *La cenerentola*, Vodník en *Rusalka*, Fray Lorenzo en *Roméo et Juliette*, Ramfis en *Aida*, así como Lindorf, Coppélius, Doctor Miracle y Dapertutto en *Les contes d'Hoffmann*. En el repertorio sinfónico-coral ha interpretado el *Requiem* de Verdi, la *Gran misa n.º 17 en do menor* y el *Requiem* de Mozart, el *Stabat Mater* de Dvořák y *Sinfonía n.º 9* de Beethoven. Homero Pérez-Miranda actúa por primera vez en La Zarzuela.

Eleomar Cuello

José Dolores Pimienta

Barítono



© Víctor Muñoz

Graduado de canto en la Academia del Teatro Lírico Nacional de Cuba. Perteneció a la Ópera Nacional de Cuba, con la que se presentó en los escenarios más importantes del país, principalmente en el Gran Teatro de La Habana y el Teatro Nacional de Cuba, donde cantó como solista en óperas y zarzuelas como *Die Zauberflöte* y *Don Giovanni* de Mozart, *La traviata* de Verdi, *La bobème* y *Madama Butterfly* de Puccini, *La serva padrona* de Pergolesi, *Cecilia Valdés* de Roig, *La verbena de la Paloma* de Bretón, *La corte de Faraón* de Lleó y *Las leandras* de Alonso, entre otras muchas. También se ha presentado en los escenarios líricos de países como Ecuador, Francia y Nicaragua; en este último participó como solista en la ópera *Carmen* de Bizet en el Teatro Nacional Rubén Darío. Desde su estadia en Chile ha cantado en diferentes escenarios del país sudamericano, interpretando papeles como el protagonista de *Don Giovanni*, Mamma Ágata en *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* de Donizetti, Escamillo en *Carmen*, Schaunard en *La bobème*, Silvio en *Pagliacci* de Leoncavallo o Apolo en *L'Orfeo* de Monteverdi. Y en el Municipal de Santiago (Ópera Nacional de Chile) ha interpretado los papeles Guglielmo en *Così fan tutte* y Mascotto en *Don Giovanni* de Mozart, Valentin en *Faust* de Gounod, Haly en *L'italiana in Algeri* y Fiorello en *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, entre otros. Próximamente interpretará el personaje de Papageno en *Die Zauberflöte* en la temporada 2020 del Municipal de Santiago. El barítono Eleomar Cuello canta por primera vez en el Teatro de la Zarzuela.

Linda Mirabal

Dolores Santa Cruz

Soprano



© Thomas Jacob Badwin

Estudia en el Conservatorio y en el Instituto Superior de Arte de La Habana, donde se gradúa en canto. Ha actuado en la película *Cecilia* de Solás, así como en *Una novia para David* de Rojas, *Baraguá* de Massip, *Habanera* de Vega y *Gallego* de Gómez. También fue primera vedette del Tropicana. Debuta con la Ópera Nacional de Cuba con *Pagliacci*. Desde entonces ha cantado en teatros líricos de España, Francia, Portugal, Italia, Suiza, Puerto Rico, México y Japón. Y desde hace tiempo participa en producciones de obras de repertorio y contemporáneas en las temporadas del Gran Teatro del Liceo, el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela, así como en Barakaldo, Valladolid, Oviedo, Bilbao, Sevilla, Valencia y en el Festival de Música Contemporánea de Alicante. También ha cantado en el Gran Teatro de Ginebra o el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, entre otros. Igualmente actúa con formaciones de música de cámara: Cuarteto Aldonza o Sax-Ensemble, así como en recitales de zarzuela española y cubana. Entre 2009 y 2010 participa en *Chicago* en gira por toda el país; y en 2012 en *Follies* en el Teatro Español. En la actualidad imparte clases magistrales sobre técnica vocal. Linda Mirabal ha cantado en La Zarzuela en *El Gato Montés* de Penella, *Chorizos y polacos* de Barbieri, *Kiu* de De Pablo, *El cristal de Agua Fría* de Manchado, Suor Angelica de Puccini, *El ruiseñor* de Stravinski, *El dúo de «La Africana»* de Fernández Caballero, *La corte de Faraón* de Lleó, *El Rey de Harlem* de Hänze, así como en el *Homenaje a Plácido Domingo* y en la *Gala del 150 Aniversario*.

Cristina Faus

Isabel Ilincheta

Mezzosoprano



© Michal Novak

Estudia canto con Ana Luisa Chova en el Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo de Valencia. Completa su formación con Elena Obratzsova, Renata Scotto, Montserrat Caballé, Miguel Zanetti, Alejandro Zabala y Wolfgang Rieger, entre otros. Además, fue ganadora del *Concurso Internacional Toti dal Monte* en Treviso. Ha sido invitada por las principales orquestas de España, y por muchas en el extranjero, entre las que destacan: la Boston Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, la Toronto Philharmonic y la Orchestra del Teatro La Fenice, bajo la dirección de Frühbeck de Burgos, López Cobos, Ros Marbà, García Calvo, Ralf, Weikert y Roberto Abbado. Es relevante su participación en varias ediciones del Festival Rossini de Pésaro, así como en el *75 Aniversario del Tanglewood Festival*, además de giras por Japón, y actuaciones en la Ópera de Colombia, la Ópera Real de Mascate o la Royal Opera House de Londres. Entre sus recientes compromisos destacan *El Gato Montés* de Penella en el Palau de les Arts de Valencia, Arsace en *Semiramide* de Rossini en la Royal Opera House, *La vida breve* de Falla con la BBC Philharmonic y Juanjo Mena, el *Messiah* de Haendel en Oviedo para la Fundación Princesa de Asturias, *Madama Butterfly* de Puccini en el Auditorio de San Lorenzo del Escorial y la *Quincena Musical* de San Sebastián, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns en el Teatro Romano de Mérida y *Eugenio Onegin* en el Gran Teatre del Liceo de Barcelona. En La Zarzuela Cristina Faus ha participado en *Enseñanza libre* con *La gatita blanca* y *El barberillo de Lavapiés*.

Yusniel Estrada**Pedro**

Tenor



© Dietmar Scholz

Nacido en la ciudad de La Habana, Cuba. A los catorce años, comenzó sus estudios de canto con el barítono Rafael Aquino. Después de dos años de estudios ingresó como tenor en el Conservatorio del Teatro Lírico Nacional de Cuba, en la Cátedra de Canto, bajo la dirección general del tenor Adolfo Casas. Y después de cuatro años de preparación en esta institución pasa a formar parte del Coro del Teatro de la Ópera en La Habana (2011). Dos años después viaja a Finlandia y comienza a trabajar en el Coro de la Ópera Nacional de Finlandia (2013): *Turandot* y *La bohème* de Puccini, *Carmen* de Bizet, *Jenůfa* de Janáček, *Rigoletto*, *Don Carlos* e *Il trovatore* de Verdi y *Lady Macbeth del distrito de Mtsens* de Shostakóvich. Durante su trayectoria ha interpretado distintos personajes líricos en conciertos y en representaciones. Algunos de los más importantes son: el militar Javier Moreno de la zarzuela madrileña *Luisa Fernanda*, de Federico Moreno Toroba, el esclavo Pedro de la zarzuela cubana *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig y el Príncipe de la ópera checa *Rusalka* de Antonín Dvořák. Ha obtenido dos premios en el Concurso Internacional de Canto Gabriela Beňáčková en Eslovaquia: el Premio del Público y el Premio del Teatro Banská Bystrica. Recientemente ha participado en el Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus en las Palmas de Gran Canaria, donde llegó a la semifinal. También ha cantado en conciertos en varios escenarios de Alemania, así como en la Ópera Nacional de Finlandia. Yusniel Estrada actúa por primera vez en el Teatro de la Zarzuela.

Lilián Pallares**Charito Alarcón**

Actriz



© Charles Olsen

Amparo Depestre**Mercedes Ayala**

Actriz



© Carlos Abad

Paloma Córdoba**Adela Gamboa**

Actriz



© Alvaro Serrano Sierra

Rosario Beholi**Chepilla Alarcón**

Actriz



© Ernesto Felipe

Olga Moreno**Dolores / Bailarina**

© OLM

Alberto Vázquez**Don Cándido Gamboa**

Actor



© Miguel Zaragoza

Eduardo Carranza
Don Melitón Reventós
 Actor

© *Damián Comendador*



Ileana Wilson
Nemesia Pimienta
 Actriz

© *Dario Arango*



Isabel Cámara
Doña Rosa
 Actriz

© *Rodrigo García*



Nacho Almeida
Solfa
 Actor

© *Daniel Bezier*



Juan Matute
Doctor Montes de Oca
 Actor

© *Camino Gómez Meléndez*



Dayana Contreras
Seña Caridad / Madre Soledad
 Actriz

© *Beatriz Olivares*



Giraldo Moisés de Cárdenas
Tirso
 Actor

© *César Ramírez*



Amara Carmona
Bailarina

© *Marta Romero*



Georbis Martínez
Amigo, Militar Rivas, Guardia
 Actor

© *Luis Finés*



Alejandro Colás
Bailarín

© *AC*



Dairi Brown
Bailarina

© *Josean Hernández*



Malvin Montero
Bailarín

© *Abdiel Segarra*



Karel H. Neninger
Bailarín



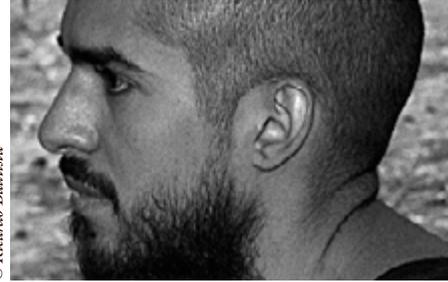
© Jose Dasilva

Eunate Quesague
Bailarina



© Janicmariken

Ricardo Campelo
Ayudante de dirección de escena



© Ricardo Bautista

Diana María Nkogo
Bailarina



© DMN

Michel Regueira
Bailarín



© Cristina Otero Roub.

Carlota Ricart
Ayudante de vestuario



© David Ruano

Nelson Pará
Bailarín



© Nelson Pará

Carla Rodoli
Bailarina



© CR

David Hortelano
Ayudante de iluminación



© Isabel Pérez



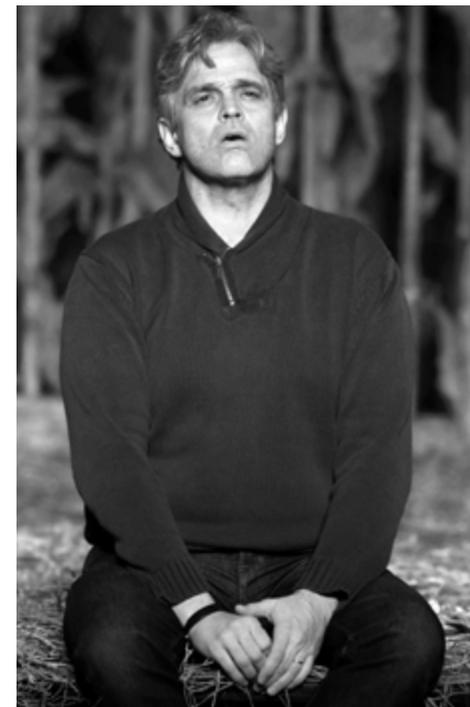
5

Sección

FOTOGRAFÍAS DE ENSAYO

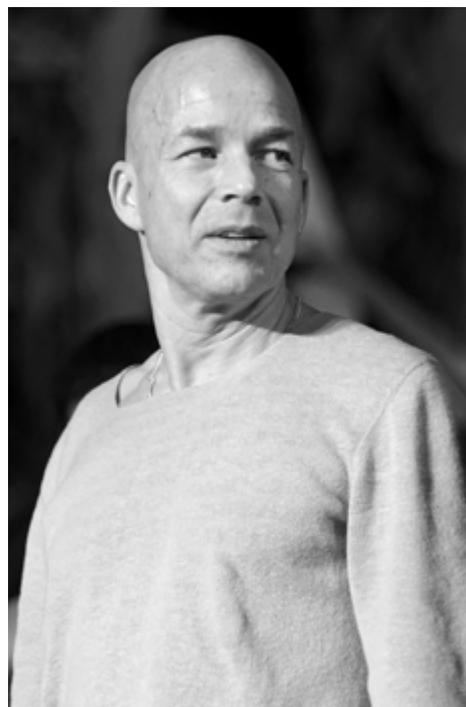
Cecilia Valdés
JAVIER DEL REAL

19 / 20









6

Sección

EL TEATRO

Ministerio de
Cultura y Deporte
132

Teatro de la Zarzuela
Personal
133

Coro Titular del Teatro
de la Zarzuela
136

Orquesta de la Comunidad
de Madrid
137

El Bar del Ambigú
138

Información
139

Próximas actuaciones
140



19 / 20



M

inisterio de
Cultura y Deporte

MINISTRO CULTURA Y DEPORTE
JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ URIBES

**DIRECTORA GENERAL DEL INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
(INAEM)**
AMAYA DE MIGUEL

SECRETARIO GENERAL DEL INAEM
JOSÉ MARÍA CASTILLO LÓPEZ

SUBDIRECTOR GENERAL DE TEATRO
FERNANDO CERÓN SÁNCHEZ-PUELLES

SUBDIRECTOR GENERAL DE MÚSICA Y DANZA
ANTONIO GARDE HERCE

SUBDIRECTORA GENERAL DE PERSONAL
CARMEN GONZÁLEZ TRAVÉS

**SUBDIRECTORA GENERAL
ECONÓMICO-ADMINISTRATIVA**
LAURA CADENAS LÁZARO

T

eatro de la Zarzuela

DIRECTOR
DANIEL BIANCO

DIRECTOR MUSICAL
GUILLERMO GARCÍA CALVO

GERENTE
ANA FAUS

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN
MARGARITA JIMÉNEZ

DIRECTOR TÉCNICO
ANTONIO LÓPEZ

DIRECTOR DEL CORO
ANTONIO FAURÓ

ASISTENTES A LA DIRECCIÓN
RAÚL ASENJO
CARLOS GRANADOS

COORDINADORA DE PRODUCCIÓN
NOELIA ORTEGA

**COORDINADOR DE COMUNICACIÓN
Y DIFUSIÓN**
JUAN MARCHÁN

DIRECTORA DE ESCENARIO
MAHOR GALILEA

ADJUNTO A LA DIRECCIÓN TÉCNICA
RICARDO CERDEÑO

**JEFE DE COMUNICACIÓN
Y PUBLICACIONES**
LUIS TOMÁS VARGAS

COORDINADOR MUSICAL
MIGUEL GALDÓN

**COORDINADOR DE
ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS**
FRANCISCO PRENDES

**JEFA DE ABONOS
Y TAQUILLA**
MARÍA ROSA MARTÍN

JEFE DE SALA
JOSÉ LUIS MARTÍN

JEFE DE MANTENIMIENTO
DAMIÁN GÓMEZ

AUDIOVISUALES

IGNACIO COMBARROS
ROSA ESCRIBANO
MANUEL GARCÍA
IVÁN GUTIÉRREZ
PABLO MORAL
MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ
MARÍA PRADO
DAVID PRIETO
MIGUEL A. SÁNCHEZ
ÁLVARO SOUSA
MARÍA MAR VALVERDE
JUAN VIDAU

CAJA

ISRAEL DEL VAL
DANIEL DE HUERTA

CENTRALITA TELEFÓNICA

MARY CRUZ ÁLVAREZ
MARÍA DOLORES GÓMEZ

CLIMATIZACIÓN

BLANCA RODRÍGUEZ

CONSERJERÍA

SANTIAGO ALMENA
ULISES ÁLVAREZ
EUDOXIA FERNÁNDEZ
ESPERANZA GONZÁLEZ
EDUARDO LALAMA
MARÍA CARMEN SARDIÑAS
FRANCISCO J. SÁNCHEZ

DEPARTAMENTO MUSICAL

VICTORIA VEGA

GERENCIA

MARINA DONDERIS
NURIA FERNÁNDEZ
RAFAELA GÓMEZ
ALBERTO LUACES
FRANCISCA MUNUERA
MANUEL RODRÍGUEZ
FRANCISCO YESARES

ILUMINACIÓN

ENEKO ÁLAMO
RAÚL CERVANTES
TOMÁS CHARTE
ALBERTO DELGADO
BORJA FERRERO
DANIEL GARCÍA
FERNANDO GARCÍA
JAVIER GARCÍA
CARLOS GUERRERO
GUADALUPE JIMÉNEZ
JAVIER HERMOSILLA
ÁNGEL HERNÁNDEZ
FRANCISCO MANUEL MURILLO
RAFAEL PACHECO
JUAN IGNACIO RIPOLL
LUCAS PAOLINI
CRISTINA SÁNCHEZ

MANTENIMIENTO

MANUEL A. FLORES
AGUSTÍN DELGADO

MAQUILLAJE

MARÍA TERESA CLAVIJO
MÓNICA LAPARRA
DIANA LAZCANO
AMINTA ORRASCO
GEMMA PERUCHA
RAQUEL RODRÍGUEZ
BEGOÑA SERRANO

MAQUINARIA

ANTONIO J. BENÍTEZ
JAVIER BUENO
LUIS CABALLERO
MARIANO CARVAJAL
ANA MARÍA CASADO
RAQUEL CASTRO
ALFONSO DÍEZ
MARÍA SONIA GONZÁLEZ
ÁNGEL HERRERA
GOIZEDER ITOIZ
EDUARDO LARRUBIA
CARLOS LORENZO
VICENTE MARTÍN
RUBÉN NOGUÉS
CARLOS PÉREZ
JUAN ÁNGEL PÉREZ
VIRGINIA PONCE
MARCO PRIETO
EDUARDO SANTIAGO
SANTIAGO SANZ
MARÍA SERRANO
ALEJANDRO SUREDA
ANTONIO VÁZQUEZ
JOSÉ ANTONIO VÁZQUEZ
JOSÉ VÉLIZ
ANTONI VERDÚ
ALBERTO VICARIO
ANTONIO WALDE

MATERIALES MUSICALES Y DOCUMENTACIÓN

VIGOR KURIĆ

OFICINA TÉCNICA

MÓNICA ÁLVAREZ
MARÍA PILAR AMICH
JOSÉ MANUEL BORREGO
ANTONIO CONESA
LUIS FERNÁNDEZ
NELIDA JIMÉNEZ
CÉSAR LINARES
RAÚL RUBIO

PELUQUERÍA

SERGIO CASTRO
ALICIA FERNÁNDEZ
EMILIA GARCÍA
VIRGINIA GARCÍA
PEPA HINOJOSA
ANA MARÍA PÉREZ
MARÍA JESÚS REINA
MARÍA CARMEN RUBIO
JULIA VICARIO

PIANISTAS

LILLIAN MARÍA CASTILLO
RAMÓN GRAU
JUAN IGNACIO MARTÍNEZ

PRODUCCIÓN

MANUEL BALAGUER
EVA CHILOECHES
ANTONIO CONTRERAS

REGIDURÍA

VANESA ARÉVALO
ÁFRICA RODRÍGUEZ
JUDIT VICENTE

SALA

ANTONIO ARELLANO
ISABEL CABRERIZO
ELEUTERIO CEBRIÁN
ELENA FÉLIX
MÓNICA GARCÍA
MARÍA GEMMA IGLESIAS
JULIA JUAN
CARLOS MARTÍN
JUAN CARLOS MARTÍN
JAVIER PÁRRAGA
MÓNICA SASTRE

SASTRERÍA

CARMEN ABARCA
CARMEN ALBADALEJO
VERÓNICA ALMODÓVAR
MILAGROS DOMÍNGUEZ
MARÍA ÁNGELES DE EUSEBIO
ROSA ENGELS
MARÍA CARMEN GARCÍA
REYES GARCÍA
ISABEL GETE
JUANJO LARRIBA
MONTSERRAT NAVARRO
BEATRIZ NOVILLO
ELISA OLIVAS
MÓNICA RAMOS
ASUNCIÓN RUIZ

SECRETARÍA DE DIRECCIÓN

BLANCA ARANDA

SECRETARÍA TÉCNICA

DEL CORO
GUADALUPE GÓMEZ

TAQUILLAS

ALEJANDRO AINOZA
JUAN CARLOS CONEJERO
MARÍA DOLORES GARCÍA
LORENA MENÉNDEZ

TELAR Y PEINE

CARMEN AMAYA
RAQUEL CALLABA
JOSÉ CALVO
FRANCISCO JAVIER FERNÁNDEZ
CARLOS GOULARD
SERGIO GUTIÉRREZ
ÓSCAR GUTIÉRREZ
JOAQUÍN LÓPEZ

UTILERÍA

DAVID BRAVO
JUANJO DEL CASTILLO
VICENTE FERNÁNDEZ
FRANCISCO J. GONZÁLEZ
OLGA LÓPEZ
FRANCISCO J. MARTÍNEZ
ÁNGELA MONTERO
MARÍA JOSÉ MONTERO
CARLOS PALOMERO
ALEXIA PÉREZ
PALOMA PÉREZ
JUAN CARLOS PÉREZ
CONCEPCIÓN PEÑA
MARÍA JOSEFA ROMERO

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

SOPRANOS

MARÍA DE LOS ÁNGELES BARRAGÁN
ALICIA FERNÁNDEZ
SOLEDAD GAVILÁN
CARMEN GAVIRIA
ROSA MARÍA GUTIÉRREZ
AINHOA MARTÍN
MARÍA EUGENIA MARTÍNEZ
CAROLINA MASETTI
MILAGROS POBLADOR
CARMEN PAULA ROMERO
SARA ROSIQUE

CONTRALTOS

JULIA ARELLANO
ANA MARÍA CID
DIANA FINCK
ISABEL GONZALEZ
PATRICIA ILLERA
THAIS MARTÍN DE LA GUERRA
ALICIA MARTÍNEZ
GRACIELA MONCLOA
BEGOÑA NAVARRO
PALOMA SUÁREZ
ARANZAZU URRUZOLAA

TENORES

JAVIER ALONSO
IÑAKI BENGOA
JOAQUÍN CÓRDOBA
FRANCISCO DÍAZ
JAVIER FERRER
JOSÉ ALBERTO GARCÍA
DANIEL HUERTA
LORENZO JIMÉNEZ
HOUARI LÓPEZ ALDANA
FELIPE NIETO
FRANCISCO JOSÉ PARDO
FRANCISCO JOSÉ RIVERO
JOSÉ RICARDO SÁNCHEZ

BAJOS

RODRIGO ÁLVAREZ
PEDRO AZPIRI
CARLOS BRU
ENRIQUE BUSTOS
MATTHEW LOREN CRAWFORD
JUAN DÍAZ SAÁ
ROMÁN FERNÁNDEZ-CAÑADAS
ANTONIO GONZÁLEZ
ALBERTO RÍOS
JORDI SERRANO
MARIO VILLORIA

Orquesta de la Comunidad de Madrid

VIOLINES PRIMEROS

VÍCTOR ARRIOLA (C)
ANNE MARIE NORTH (C)
CHUNG JEN LIAO (AC)
EMA ALEXEEVA (AC)
PETER SHUTTER
PANDELI GJEZI
ALEJANDRO KREIMAN
ANDRAS DEMETER
ERNESTO WILDBAUM
CONSTANTIN GÍLICEL
REYNALDO MACEO
MARGARITA BUESA
ANA PATRICIA GÓMEZ
GLADYS SILOT

VIOLINES SEGUNDOS

PAULO VIEIRA (S)
MARIOLA SHUTTER (S)
OSMAY TORRES (AS)
ÍGOR MIKHAILOV
IRUNE URRUTXURTU
MAGALY BARÓ
ROBIN BANERJEE
AMAYA BARRACHINA
ALEXANDRA KRIVOBORODOV

VIOLAS

IVÁN MARTÍN (S)
EVA MARÍA MARTÍN (S)
DAGMARA SZYDTO (AS)
VESSELA TZVETANOVA
BLANCA ESTEBAN
JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ
VÍCTOR GIL
IRENE NÚÑEZ

VIOLONCHELOS

JOHN STOKES (S)
NURIA MAJUELO (S)
RAFAEL DOMÍNGUEZ
PABLO BORREGO
DAGMAR REMITOVA
EDITH SALDAÑA
BENJAMÍN CALDERÓN

CONTRABAJOS

FRANCISCO BALLESTER (S)
LUIS OTERO (S)
MANUEL VALDÉS
SUSANA RIVERO

ARPAS

LAURA HERNÁNDEZ(S)

FLAUTAS

MARÍA TERESA RAGA (S)
MARÍA JOSÉ MUÑOZ (P)(S)
ISABEL CARRASCO

OBOES

ANA MARÍA RUIZ

CLARINETES

SALVADOR SALVADOR (S)
ALBERTO SÁNCHEZ

FAGOTES

ESTHER CEREZO (S)

TROMPAS

PEDRO JORGE (S)
ANAIS ROMERO (S)
JOAQUÍN TALENS (S)
ÁNGEL G. LECHAGO
JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ

TROMPETAS

CÉSAR ASEÑSI (S)
EDUARDO DÍAZ (S)
CARLOS CONEJERO

TROMBONES

JUAN SANJUAN (S)
EMILIO ALMENAR
JAVIER CUESTA
MIGUEL JOSÉ MARTÍNEZ (TB)(S)

PERCUSIÓN

CONCEPCIÓN SAN GREGORIO (S)
OSCAR BENET (AS)
ALFREDO ANAYA (AS)
ELOY LURUEÑA
JAJME FERNÁNDEZ
ELIAS ROMERO
ESTHER TORTOSA

TÉCNICOS DE ORQUESTA

ADRIÁN MELOGNO
JAIME LÓPEZ

INSPECTOR

EDUARDO TRIGUERO

ARCHIVO

ALAITZ MONASTERIO
DIEGO UCEDA (AUX)

ADMINISTRACIÓN

LAURA HERNÁNDEZ

COORDINADORA DE PRODUCCIÓN

CARMEN LOPE
JAIME LÓPEZ (AUX)

SECRETARIA TÉCNICA

ELENA JEREZ

GERENTE

RAQUEL RIVERA

DIRECTOR EMÉRITO

MIGUEL GROBA

DIRECTOR HONORARIO

JOSÉ RAMÓN ENCINAR

PRINCIPAL

DIRECTOR INVITADO
CHRISTIAN ZACHARIAS

DIRECTOR

TITULAR Y ARTÍSTICO
VÍCTOR PABLO PÉREZ

(C) Concertino
(AC) Ayuda de concertino
(S) Solista
(AS) Ayuda de solista
(TB) Trombón bajo
(P) Piccolo
(AUX) Auxiliar

El Bar del Ambigú



NUEVA TEMPORADA EN EL AMBIGÚ

El Ambigú del Teatro de la Zarzuela se ha convertido en uno de los lugares predilectos del público, no solo por su exitoso ciclo de conciertos, *Notas del Ambigú*, sino también porque este espacio apacible y único es el punto de encuentro idóneo hasta el comienzo de la función. Desde una hora antes del inicio, y en los entreactos, podrás degustar el mejor café o una original y variada selección de aperitivos a la espera de que el telón descubra, una noche más, la magia que para cada uno de nosotros guarda detrás.

¡Dónde mejor que en el Ambigú!

Información

Se ruega la máxima puntualidad en todas las funciones. Quien llegue tarde deberá esperar a la primera pausa o al descanso de cada espectáculo para poder acceder a la sala. Está prohibido hacer fotografías y cualquier otro tipo de grabación o filmación, así como acceder a la sala con teléfonos móviles conectados. Se ruega asimismo desconectar las alarmas de los relojes.

El Teatro es un espacio libre de humos. Está prohibido fumar en todo el recinto. El Teatro de la Zarzuela no se hace responsable de modificaciones de los títulos, intérpretes, horarios o fechas de las funciones. Siempre que sea posible el Teatro anunciará estos cambios en la prensa diaria. En ningún caso, salvo la cancelación del espectáculo, el Teatro devolverá el importe de las entradas. Tampoco será responsable de entradas adquiridas fuera de los puntos de venta oficiales.

Taquillas

La adquisición de localidades para este Teatro se podrá realizar directamente en las taquillas de todos los Teatros Nacionales, en su horario habitual.

Auditorio Nacional de Música (OCNE, CNDM). Príncipe de Vergara, 146 - 28002 Madrid
Tel: (34) 913 370 140 - 913 370 139

Teatro de la Comedia (CNTC). Príncipe, 14 - 28012 Madrid
Tel. (34) 915 327 927 - 915 282 819

Teatro María Guerrero (CDN). Tamayo y Baus, 4 - 28004 Madrid
Tel: (34) 913 102 949 - 913 101 500

Teatro Valle-Inclán (CDN). Plaza de Lavapiés, s/n - 28012 Madrid
Tel: (34) 915 058 801 - 915 058 800

Venta telefónica, Internet

Asimismo, la adquisición de Abonos y localidades sueltas para este Teatro (no se incluyen grupos ni localidades con descuentos) se podrá realizar, dentro de las fechas establecidas, todos los días del año, a través de la línea telefónica habilitada a tal efecto, en horario de 10:00 a 22:00 horas: **902 224 949**

Las entradas adquiridas a través de este sistema, pueden recogerse en los Servidores instalados en la Red de Teatros Nacionales, o en las propias taquillas de los mismos: Teatro de la Zarzuela, Auditorio Nacional de Música, Teatro de la Comedia, Teatro María Guerrero y Teatro Valle-Inclán. También se pueden adquirir entradas a través de Internet, utilizando los servicios de: **entradasinaem.es**

Tienda del Teatro

Se puede comprar en esta Tienda el programa de cada título lírico a 5 euros, así como los programas publicados con anterioridad. También se venden diversos objetos de recuerdo.

El programa de la obra se podrá encontrar en la página web del Teatro, en su producción correspondiente, una vez finalizadas sus representaciones: **teatrodela zarzuela.mcu.es**

© Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de los textos o imágenes de este programa sin previo permiso, por escrito, del Departamento de comunicación y publicaciones del Teatro de la Zarzuela.

P

róximas actuaciones
Febrero 2020

LUNES, 3 DE FEBRERO DE 2020. 20:00 H.
XXVI CICLO LIED: *RECITAL VI*
SIMON KEENLYSIDE, CAROLINE DOWDLE

MARTES, 4 DE FEBRERO DE 2020. 20:00 H.
NOTAS DEL AMBIGÚ: *CANCIÓN VASCA*
ANDREA JIMÉNEZ, RAMÓN GRAU

LUNES, 10 DE FEBRERO DE 2020. 19:30 H.
CICLO DE CONFERENCIAS: *FARINELLI*
EMILIO CASARES

SÁBADO, 15 DE FEBRERO DE 2020. 20:00 H.
LUNES, 17 DE FEBRERO DE 2020. 20:00 H.
***FARINELLI* (VERSIÓN EN CONCIERTO)**
TOMÁS BRETÓN

DOMINGO, 16 DE FEBRERO DE 2020. 18:00 H.
40 AÑOS DE FLAMENCO
CARMEN LINARES

MARTES, 18 DE FEBRERO DE 2020. 20:00 H.
NOTAS DEL AMBIGÚ: *CUPLÉ*
ÁNGEL RUIZ, CÉSAR BELDA





Teatro de la Zarzuela

Jovellanos, 4 – 28014 Madrid, España

Tel. Centralita: (34) 915 245 400

Departamento de abonos y taquillas:

Tel. (34) 915 245 472 y 910 505 282

Edición del programa

Departamento de comunicación y publicaciones

Coordinación editorial: Víctor Pagán (*In Memoriam RR*)

Diseño gráfico: Javier Díaz Garrido

Maquetación: Ambitec, SL

Impresión: Palgraphic, SA

DL: M-332-2020

NIPO: 827-20-001-6

teatrodelazarzuela.mcu.es



ÚNICO EN EL MUNDO

El Teatro de la Zarzuela es miembro de:





teatrodelazarzuela.mcu.es



Síguenos en

