



UNIVERSITATIS
LIBRARIUM



**PATRIMONIO
DOCUMENTAL**

OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

Esta versión digital ha sido realizada por la **Dirección de Patrimonio Documental** de la **Oficina del Historiador de La Habana** con fines de investigación no comerciales. Cualquier reproducción no autorizada por esta institución, está sujeto a una reclamación legal.

nota legal



Perfil institucional en Facebook

Patrimonio Documental
Oficina del Historiador

HISTORIA
DEL
TEATRO POPULAR CUBANO



PATRIMONIO
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

CUADERNOS DE HISTORIA HABANERA

74

HISTORIA
DEL
TEATRO POPULAR CUBANO

POR

EDUARDO ROBREÑO



OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD

DE

LA HABANA

1961

AÑO DE LA EDUCACION



PATRIMONIO
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

NOTA PRELIMINAR

Desde que el hombre sabe de sus actividades sobre la tierra, y mucho antes tal vez, encuentra el espectáculo teatral como una de sus favoritas recreaciones. Con espíritu de imitación, y al cabo de idealización, ha buscado un remedo de su propia vida. El teatro nació de esa fuente, de las danzas, de los coros, de las primitivas evocaciones de los actos humanos.

Antes de que se formaran las organizaciones históricas había manifestaciones más o menos teatrales, por lo que es difícil la existencia de los pueblos en los cuales no haya esa forma de diversión o de rito.

Para el pueblo cubano hubo teatro en sus inicios, sin haber alcanzado aún la cultura que crea comedias y comediantes.

De esos comienzos habla el autor de la presente *Historia del teatro popular cubano*. Hijo y descendiente de actores y autores, el doctor Eduardo Robreño ha conocido y amado una profesión que a pesar de ser efímera, pues vive sólo en el presente de cada día, atrae y crea entusiasmo; conmueve hasta la fascinación y el frenesí, y llena con su esplendor transitorio el ánimo de quienes la ejercen. Un poco de tan brillante realidad ficticia se halla en el trabajo del doctor Robreño.

Entre los aspectos y expresiones de la historia habanera se cuenta el teatro popular, que en esta ciudad tuvo su más completo desarrollo.

Ya es sabido lo que relatan historiadores y cronistas sobre las primeras representaciones, desde aquella casi legendaria de *Los buenos en el cielo y los malos en el suelo*, en el siglo XVI, hasta la de *El príncipe jardinero* o *Fingido Cloridano*, del XVIII. Aunque hubo salas particulares, salones públicos y coliseos, algunos de buen tamaño, no hay noticias de obras o de autores cubanos. En el año final de ese siglo XVIII, justamente en 1800, fue cuando hizo su aparición lo que el académico de la historia José Manuel de Ximeno ha llamado *La compañía de cómicos del país*. El doctor Robreño señala esas actuaciones como las precursoras del teatro popular cubano.

Pero hasta Francisco Covarrubias los atisbos anteriores no plasmaron en lo que se puede considerar un reflejo de la vida corriente, de la que se goza y se sufre todos los días, con sus tipos y costumbres peculiares y todo cuanto diferencia a un pueblo de los otros. Ya con este muy celebrado y aplaudido autor y actor se hizo verdadero teatro cubano, folklórico, de costumbres, de crítica social, y también de cierto sentido nacional que la generalidad de las gentes captaba entre chistes y contorsiones.

Aquí están, apuntadas únicamente, pues llevaría varios volúmenes la historia, las diversas etapas del género teatral en Cuba, al través del orden que les ha dado el doctor Robreño. A las temporadas de Covarrubias siguieron las de los Bufos Cubanos, las de los Bufos de Salas, durante el siglo XIX, y luego la prolongada del teatro Alhambra. También dedica atención a otras campañas artísticas, de obras líricas y de comedias.

Es la obra del doctor Robreño un aporte de estimable valor. Por ser descendiente de varias generaciones de artistas teatrales cubanos, espectador, naturalmente, durante su mocedad y su juventud, de las numerosas escenificaciones de aquellos días realmente estelares, auxiliado por su memoria y basado en el archivo de su inolvidable padre, Gustavo, ha conseguido ofrecer una síntesis, que puede ser guía de futuros investigadores.

Para la Oficina del Historiador de la Ciudad es satisfactorio publicar el trabajo del doctor Robreño, al que agradece tan interesante colaboración.

EMILIO ROIC DE LEUCHSENRING.

Historiador de la Ciudad de La Habana.



ENVIOS :

A mi padre:

*Limpia vida, puesta en servicio del Teatro
Popular Cubano.*

A los gloriosos supervivientes del género alhambresco:

*Luz Gil, Blanca Becerra, Amalia Sorg,
María Pardo, Sergio Acebal, Francisco Bas.*



PATRIMONIO
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

INTRODUCCION

SUMARIO

- I. - TEATRO CUBANO.
- II. - SITUACION DEL TEATRO CUBANO A FINES DEL SIGLO XVIII Y DURANTE EL SIGLO XIX. - TEATROS, ARTISTAS, AUTORES.
- III. - ANTECEDENTES DEL TEATRO POPULAR CUBANO.-COVARRUBIAS: EL PRECURSOR.
- IV. - TRES ETAPAS EN EL TEATRO POPULAR.



I. - TEATRO CUBANO

Atendiendo, una vez más, a todo lo que redunde en provechosa expansión de nuestra cultura, la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, y su máximo propulsor, el Dr. Emilio Roig de Leuchsenring, acogen bondadosamente para su publicación estas cuartillas narrativas de hechos, que abarcan, en su parte central, cerca de un siglo.

Cuartillas que contienen la historia (que la tiene), de la manifestación artística, por la cual pueden llegarse a conocer las características de un pueblo: el Teatro Popular.

El "viejo tinglado de la antigua farsa", frase manida, pero cierta, ha servido en más de una ocasión para conocer y vivir épocas que, de no ser por estas manifestaciones literarias y por los factores que en ellas intervienen (autores, intérpretes, público), hubiesen quedado en la oscuridad del tiempo, no permitiéndonos sacar conclusiones, benéficas, unas, y adversas, otras, de la misma historia de los pueblos.

El Teatro Cubano tiene su historia. Hay períodos en que está totalmente ausente, pero resurge llegando a alcanzar momentos de verdadero esplendor, para decaer de nuevo, debido, más que nada a factores que no son del caso analizar en este trabajo, dedicado única y exclusivamente a la Historia del Teatro Popular Cubano.

Este Teatro Cubano, según los antecedentes que obran en nuestro poder, inicióse con la primera representación teatral hecha en La Habana, en el llamado Castillo de la Fuerza, una noche de San Juan, el año de 1598, cuando en una barraca construída junto a la Fortaleza hubo de representarse por unos aficionados la comedia, o lo que fuere, intitulada *Los buenos en el cielo y los malos en el suelo*.

Con este dato preciso cabe preguntar: ¿cómo no va a ser posible que en casi cuatrocientos años, no se puedan hilvanar hechos, acontecimientos, obras teatrales, intérpretes? Sean o no luminosas y sabias sus enseñanzas, el Teatro Cubano, y sobre todo su Teatro Popular, tienen su historia.

durante el largo período que va desde 1516, fecha exacta de la llegada a Cuba del adelantado Diego Velázquez, hasta 1796, en que aparece el primer período, no es fácil precisar en la escasa y dispersa producción literaria insular, el proceso de sus generaciones y sus temas característicos.

Ha sido ahora, muy recientemente, que el celo investigador de José Manuel Ximeno, nos ha colocado sobre hechos verídicos, al presentar en su discurso de ingreso como Académico de la Historia, un interesante trabajo intitulado: *La compañía de cómicos del país*.

Pero acorde con lo anteriormente expuesto aquí, el historiador yumurino no señala hasta septiembre de 1800 la aparición de esa "compañía de cómicos del país", aceptada con beneplácito por unos y combatida agresivamente por otros, entre los que cabe mencionarse a Buenaventura Ferrer, habanero de nacimiento, pero con formación cultural francesa, que desde las páginas de *El Regañón* arremetía contra aquel primer conjunto teatral, integrado por artistas del patio.

En el mencionado trabajo, Ximeno hace referencia a las "invenciones" que tuvieron lugar durante todo el siglo dieciocho, y que no eran otra cosa que desfiles militares o religiosos, aunque señala la preocupación que por el teatro ya se tenía y la importancia que se le daba, bien recomendada por Antonio de Nebrija, profesor de latín, que aconsejaba a sus alumnos, "ir al teatro, para adquirir desenvoltura, cuando de hablar en público se trate", o dándonos a conocer los "cabildeos" que en el Ayuntamiento sostenían los Tenientes Alcaldes, Regidores y demás autoridades municipales de la época, en relación con la construcción de un gran teatro, o la importación a nuestras playas de compañías extranjeras.

Véase cómo los grandes períodos históricos, después de sus inicios, permanecen ocultos, olvidados y desconocidos aún para los más acuciosos investigadores de estas cosas.

II. - SITUACION DEL TEATRO CUBANO A FINES DEL SIGLO XVIII Y DURANTE EL SIGLO XIX. - TEATROS-ARTISTAS-AUTORES

Tal fué lo ocurrido en Cuba con el género teatral, y sólo por eso hasta la tercera década del siglo XVIII, (1733) es que no aparece la primera obra de teatro de que se tiene noticias. Fué ésta debida a la pluma del capitán habanero don Santiago Pita, intitulada *El príncipe*

jardinero o *Fingido Cloridano*, que al decir de José J. Arrom, su más autorizado crítico,

no obstante sus indudables defectos, comparada con la de sus contemporáneos continentales, a todas aventaja en eficacia dramática y sostenido éxito.

En esta fecha no se representaban, no ya tan sólo obras cubanas, sino de autores cubanos y nada más que en forma esporádica, como la anteriormente citada, pese a que Cuba y principalmente su capital, debido a su posición geográfica privilegiada — punto de paso indispensable para el Nuevo Mundo — fué favorecida con la visita de compañías teatrales cultivadoras de diversos géneros, inclusive óperas, que actuaron en un regio teatro que allá, por el año de 1775, hiciera construir el marqués de la Torre, con el título de *Coliseo*, y más tarde denominado *Teatro Principal*. Aunque es bueno destacar aquí que ese teatro, magnífico y bello, a juzgar por el decir de los de su época, no fué el primero construído, ya que se señala con anterioridad al conocido como *Casa de Comedias*, situado en el callejón de Jústiz, de donde pasó a la Alameda de Paula, luego a la calle de Jesús María, y más tarde al Campo de Marte, donde empezó su carrera artística quien es a nuestro juicio el precursor del Teatro Popular Cubano y de quien hablaremos en su oportunidad: Francisco Covarrubias.

Esa asiduidad en las visitas de las compañías teatrales que “venían a hacer la América”, hizo posible ampliar el número de teatros y así surgieron en su orden: *Diorama*, abierto en la calle Cienfuegos en 1830, Tacón en 1838, Circo Habanero, llamado más tarde Villanueva, en 1846, Albisu en 1870, Payret en 1877, Irijoa en 1884, los de Torrecilla, Cervantes, Lara y la primitiva Alhambra en 1890, todos ellos, como se ve, durante el siglo XIX.

Asimismo es bueno señalar que el cubano, propenso a incorporarse a esta manifestación del arte que es el Teatro, e influenciado por las visitas de esos conjuntos en cuyo elenco figuraban grandes actores y actrices, ya en los albores del siglo pasado empezó también a destacarse en el arte de Talía, y así puede citarse, como ejemplo de ello, a Paulino Delgado, actor de relevantes facultades, nacido en Cárdenas, y que en la propia Metrópoli rindiera buenas actuaciones teatrales, algunas de ellas en unión del famoso Antonio Vico. También Gonzalo Duclos, excelente primer galán, y su hermana Matilde; Luisa Martí-

nez Casado, consagrada en Madrid como la primera dama joven de los teatros españoles, así como sus hermanos *Manolo* y *Guadalupe*; *Anita Suárez Peraza*, nacida en Canarias, pero criada en Cuba, en donde despuntara por sus extraordinarias condiciones de actriz dramática; y *Adela Robreño*, que debutara en el año 1841 en el *Teatro Tacón* como primerísima actriz en la compañía de su tío *Pepe Robreño*, llegando a alternar en la escena de ese recién inaugurado teatro nada menos que con la genial *Matilde Díez*, conceptuada, no sin razón, la primera gran histriónica de su época. Había, pues, locales (teatros) y actores nacidos en Cuba, y cabe agregar que esta tierra también había visto nacer hombres y mujeres que descollarían como excelentes autores dramáticos y comediógrafos. En primera línea nuestra *Tula Avellaneda*, aquella mujer que era mucho hombre, según el decir de *Juan Nicasio Gallego*, criolla temperamentalmente artista, que fuera proclamada primer poeta de su tiempo y primera poetisa de todos los tiempos, imaginativa, sensual y fuerte, que sabía describir en vigorosos y vibrantes trazos, como no lo haría ningún hombre, un campo de batalla ensangrentado después del combate, cubierto de cadáveres y de fragmentos humanos, como cuando hace decir en *Alfonso Munio*:

Allí una mano solitaria yace
 que de la vida en el afán postrero
 con crispatura tal asió la espada,
 que aun clava en ella los helados dedos;
 y allí cabeza en la llanura salta,
 que aun no conoce que le falta el cuerpo.

¿De qué otra manera puede decirse esto, más exacto y más impresionante? Y así en *Baltasar*, *Recaredo*, *El Príncipe de Viana*, *Saul*, *Egilone* y tantas otras luminosas obras debidas a la portentosa imaginación de esta insigne cubana, que lo es tanto como su teatro, aunque sus obras no se desarrollen en Cuba.

¿No es acaso teatro inglés el shakespiriano, aunque sus personajes actúen en Venecia, Verona y Dinamarca? Teatro alemán es el de Schiller, aunque Guillermo Tell sea un arquero suizo. Y teatro francés será el de Cornille, el padre de la tragedia francesa, aunque su *Cid* sea español. Y asimismo es teatro español el *Drama nuevo*, de Tamayo y Baus, aunque la acción transcurra en Inglaterra y su per-

sonaje principal se llame Yorik y el propio Shakespeare tome parte en la representación.

Oportuno es señalar aquí que en esa época que transcurre a través de todo el siglo XIX, el cubano va desarrollándose como autor del género teatral, y no es sólo la insigne camagüeyana a la que puede citarse. Ahí están los nombres de Luaces, Milanés, Heredia, Isaac Carrillo, Mendive, Teurbe Tolón y José Martí, todos ellos cubanos, que siguiendo el cauce artístico y acorde con el gusto teatral predominante, en lo histriónico y en lo romántico, prodigaron: *El mendigo rojo*, *Aristodemo*, *El conde Alarcos*, *Al vado o a la puente*, *Tiberio*, *Magdalena*, *Luchas del alma* y *Amor con amor se paga*.

III. — ANTECEDENTES DEL TEATRO POPULAR CUBANO. — COVARRUBIAS: EL PRECURSOR

Hemos visto en este introito que, para bien entrado el siglo pasado, contábamos con teatros calificados como muy buenos, un grupo de nativos dedicados a la interpretación del arte teatral y autores de recia envergadura. Pero cabe preguntar: ¿existía el llamado Teatro Popular, ese teatro vernáculo, captador de nuestras costumbres, de nuestros tipos populares y de nuestras angustias patrias, cuya historia es objeto de este trabajo?

Decididamente no.

El antecedente más remoto que hay de que se llevara a escena este tipo de representación lo encontramos en el habanero Francisco Covarrubias, hombre de talento y gracia, que como vulgarmente se dice "había nacido para el teatro", pero que no conocemos de sus maestros o inspiradores en ese difícil arte. Fué este personaje tan injustamente olvidado durante largo tiempo, quien interpretando y escribiendo algunos pasillos cómicos, (juguetes se les llamaba), llevó a la escena nuestras costumbres, e interpretando tipos de entonces, cuya labor artística es la génesis del Teatro Popular Cubano, como lo ha sido en su origen la de todos los teatros, sin excluir el griego y el latino, pero que en su sencillez dieron vida a otros de mayores vuelos.

Así fué cómo Covarrubias, desde su aparición en el teatro construído en el Campo de Marte, (el mismo que anteriormente había funcionado en la Casa de Comedias del callejón de Jústiz, y más tarde había

estado en la Alameda de Paula y en la calle Jesús María) se adueñó del público habanero, que lo aplaudió durante cincuenta y tres años, habiendo triunfado no solamente en este teatro sino en el construído posteriormente en la calle de Cienfuegos, en el *Diorama* 1830 y más tarde en el de *Tacón*, en cuya primera función teatral, celebrada en los primeros días de marzo de 1838, después de haberse abierto al público (28 de Febrero de 1838) con un suntuoso baile, tomara parte en el reparto que llevó a la escena el drama en cinco actos *Don Juan de Austria o La vocación*.

Fué Covarrubias lo que se dice un "actor genérico", pues lo mismo cultivaba cualquier modalidad del teatro español, que, gran observador, interpretaba tipos populares como los borrachos callejeros, ("llamados masca-vidrios") en las obritas que él mismo interpretaba, entre las cuales merecen mencionarse, por el éxito que alcanzaron: *El guajiro sofocado*, *La valla de gallos*, *La feria de Carraguao*, *Las tertulias de La Habana*, *El forro de catre*, y *El peón de tierra adentro*.

Así transcurrió la vida de este magnífico autor y actor, estudiante de medicina en sus años mozos y cuya afición al teatro lo llevó a abandonar los estudios para dedicarse por entero a él. Sus éxitos artísticos no corrieron al unísono con los económicos (caso frecuente en los cómicos de todas las épocas) y murió pobre y olvidado hacia 1855.

Injustamente olvidado. Sólo en el *Diccionario biográfico* de Francisco Calcagno hay una nota, no muy extensa por cierto. También cabe citar aquí el trabajo del doctor Larrondo, publicado en el año de 1928.

Ha sido ahora muy recientemente, que al construirse nuestro flamante Teatro Nacional, que lleva el nombre de la gloriosa Avellaneda, la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y su Departamento de Artes Dramáticas le dieran el nombre de *Sala Covarrubias* a un local aledaño a dicho coliseo.

Justicia en verdad que se le brinda a quien por su talento, capacidad y simpatía, fué en nuestro Teatro Popular el precursor.

IV. - TRES ETAPAS EN EL TEATRO POPULAR

Hemos relatado someramente las principales manifestaciones artísticas que en Cuba tuvieron lugar, principalmente a mediados del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, ya que muy pocos datos existen,

porque en verdad no los hay, de manifestaciones artísticas teatrales anteriores. Pero en esa producción de autores cubanos, representada muchas veces por artistas cubanos, no aparece ese matiz propio que debe caracterizar a todo Teatro Popular, (acción local, personajes del patio, etc.), y es por eso que salvo las esporádicas veces en que Covarrubias escribió e interpretó esos juguetes ambientales de cosa criolla, y alguno de sus imitadores, como el gallego aplanado Bartolomé Crespo, que usaba el pseudónimo de Creto Ganga, salvo esas contadas excepciones, no encontramos ninguna otra huella de lo que nosotros catalogamos como Teatro Popular o género vernáculo. Por eso señalamos el año de 1868 como la fecha de su inicio, con la aparición de los Bufos Cubanos o Habaneros, que pasaremos a estudiar con el detenimiento debido en su origen, desarrollo y desaparición en páginas siguientes. Iniciase para nosotros la historia del Teatro Popular Cubano en esa susodicha fecha, primera etapa de los Bufos Cubanos, muy exitosa por cierto, interrumpida por los llamados sucesos de Villanueva, continuando después del Zanjón, aunque con el nombre de Bufos de Salas con otros autores e intérpretes pero con igual género, continuando ininterrumpidamente hasta fines del siglo en que el género alhambresco, cuya primera etapa del año 1891 había evolucionado hasta crear un estilo teatral más completo que el llamado "bufo", empezó su temporada teatral el 10 de Noviembre de 1900, para actuar durante 35 años consecutivos.

Esta temporada teatral alhambresca de tan larga duración, es prueba inequívoca de que el género gustó y necesariamente marca una etapa en la historia del Teatro Popular que hemos fijado, entre los años 1900 a 1930, en que comenzó su decadencia. Ello naturalmente no será óbice para que en este trabajo se relaten con mayor o menor lujo de detalles las manifestaciones del género popular teatral que durante esos años se llevaron a cabo, muchas de ellas valiosísimas, así como la consagración de un género popular lírico que no sólo encontramos en las obras de Alhambra, sino en los aportes musicales que en distintas temporadas teatrales, efectuadas en los principales teatros habaneros, nos hicieron los inspirados compositores musicales Grenet, Lecuona, Roig y Prats, en los libros de Castells, Riancho, Galarraga, Agustín Rodríguez y otros, produciendo un buen número de obras, verdaderos pilares de nuestro Teatro Popular.

Así en esta etapa se dieron a conocer y gustaron de manera poco común: *Niña Rita*, *María la O*, *Cafetal*, *El batey*, *La Virgen Morena* y otras zarzuelas cubanas a que nos referiremos a su tiempo.

También es digno de mencionar en esta etapa que corre del 1900 a 1930, a Arquímedes Pous y su compañía, que durante años actuara con notorio éxito en toda la República y el que aportara a nuestro Teatro Popular sainetes de verdadero contenido social.

Por último encuadramos la tercera etapa de esta Historia del Teatro Popular en los albores del año 1931, más concretamente, el 7 de agosto de ese año, con el debut de la compañía Suárez-Rodríguez en el Teatro Martí, donde a través de seis años se mantuvieron con el favor del público, cultivando extensamente ese género, que en su parte lírica alcanzó su plenitud y que dió origen a la aparición de nuevos autores y actores, muy valiosos algunos de ellos, cuya vigencia ha llegado a nuestros días.

Advertimos también que dentro de estas tres grandes etapas que alcanzan treinta años cada una, hemos intercalado hechos muy relacionados con el objetivo principal de este trabajo y que los lectores encontrarán señalados en el índice correspondiente.

Indiquemos, pues, la siguiente división en la

HISTORIA DEL TEATRO POPULAR CUBANO

- | | | |
|-------------------------|---|---|
| 1ª Etapa (1868-1900) | { | Desde la aparición de los Bufos Habaneros, (1868) hasta la inauguración de la temporada teatral en el Alhambra el día 10 de noviembre de 1900. |
| 2ª Etapa (1900-1930) | { | Desde la inauguración de Alhambra, (10 de noviembre de 1900) hasta el inicio de la decadencia de ese género, por el año de 1930. |
| 3ª Etapa (1930-1960) | { | Decadencia del género alhambresco. Inauguración de la temporada teatral de la Empresa Suárez-Rodríguez en el Teatro Martí, hasta nuestros días. |

Una vez hechas, las que considero notas pertinentes, contenidas en esta introducción, así como un esquema de la división en el tiempo de las distintas etapas por las que ha pasado el Teatro Popular Cubano, entremos en materia.

PRIMERA ETAPA
(1868 - 1900)

SUMARIO

- I. - LOS BUFOS CUBANOS.
- II. - LOS SUCESOS DE VILLANUEVA.
- III. - MIGUEL SALAS.
- IV. - SEGUNDA TEMPORADA DE BUFOS: SALAS - VALVERDE.
- V. - LAS GUARACHAS.
- VI. - LA PRIMITIVA ALHAMBRA.
- VII. - EL TEATRO POPULAR Y LA INDEPENDENCIA.
- VIII. - BUFOS EN IRIJOA. - TEATRO CUBA. - *EL ULTIMO MAMBI.*



I. - LOS BUFOS CUBANOS

No fué ésta una idea original. Empezaba ya nuestro incipiente arte teatral a marchar de acuerdo con los adelantos y modalidades que en la escena europea se llevaban a efecto, y puede decirse que el género bufo cubano, tuvo su origen en el reciente éxito obtenido en España por los bufos de Arderius, en lo que hay que apuntar que éstos a su vez se habían basado en los "buffes parisienses", que por esa época hicieron su aparición en Francia.

Eusebio Blasco, Narciso Serra, y otros poetas festivos, habían escrito graciosas bufonadas, sobresaliendo la titulada *El joven Telémaco*, original de Blasco, que resultó un verdadero éxito artístico y de taquilla en la Metrópoli.

La idea de trasladar a nuestros lares el género bufo, débese a *Pancho Fernández*, conocido autor de entonces, que pensó acertadamente que podría, dentro del mismo género, representarse piezas exclusivamente criollas, con escenas de negros catedráticos, guajiros, etc., y algunos cuadros de costumbres, de mayor duración y envergadura, que los sencillos sainetes, fines de fiestas y tonadillas, escritos y representados hasta ese momento, únicamente por el precursor Covarrubias y alguno que otro de sus imitadores.

Calorizaron y plasmaron en realidad la idea de los bufos, los empresarios Nins y Pons y Domingo Cauris (este último hijo político de José Albisu, también empresario y propietario del teatro de su nombre), y así surgió la primera compañía de artistas cubanos para la representación del género bufo, en la que figuraron además de *Pancho Fernández*, Florinda Camps, Andrés García, Pedro Valdés Rainírez, Jacinto Valdés, Sigarroa y un grupo de *guaracheros*, encargados estos últimos de cantar en los intermedios de las piezas guarachas y canciones del país.

Alquilaron el antiguo teatro "Circo Habanero", que había cambiado su nombre por el de "Villanueva", y dió comienzo en ese año de 1868 la primera temporada de los bufos cubanos.

Todos y cada uno de los actores hacían las delicias del público, interpretando las obras, algunas de singular éxito, que para ellos escribiera el propio Pancho Fernández tales como *Los negros catedráticos*, *Políticos de Guinea*, *Retórica y Poética*, así como las escritas por Francisco Valerio, José Socorro León y Juan José Guerrero, siendo los títulos de tales piezas bufas: *La suegra futura*, *Una tarde en Nazareno*, *Las bodas de Petronila*, *Un guateque en la taberna*, *Aguanta, francés*, *Garrotazo y tentetieso*, *Un bautizo en Jesús María*, y la ya histórica pieza de *El perro huevero*, que dió origen al episodio conocido con el nombre de "Los sucesos de Villanueva".

Fue ésta la primera temporada teatral del género bufo, y en opinión de algunos estudiosos de estas cuestiones, la mejor.

Rafael Pérez Cabello (*Zerep*), crítico de los últimos años del siglo pasado, que fue un fustigador, un tanto apasionado, de este género teatral, al relatar los estrenos de las obras bufas en los años comprendidos entre 1880 y 1895, se lamenta que este género no hubiese seguido por la senda de sus predecesores, que algo bueno intentaban cuando dieron vida a obras como *El perro huevero*, con lo que da a entender que fue ésta una gran temporada teatral que desgraciadamente quedó interrumpida por los luctuosos acontecimientos del 22 de enero de 1869.

II.—LOS SUCESOS DE VILLANUEVA

La llamada Junta de Información había culminado en el más estentóreo fracaso en España.

Doce de los dieciséis comisionados electos para integrar dicha Junta, pertenecían al Partido Reformista, fundado durante el primer período de gobierno del general Dulce, y abogaban por un replanteo en las relaciones entre la Metrópoli y la Colonia, llegando hasta pedirse la concesión de una amplia autonomía. Al cerrarse bruscamente esas conversaciones y ocupar la gobernación general de la Isla Francisco Lersundi, uno de los más incapacitados generales que tuvimos en nuestro período colonial, se convencieron los cubanos de que era el separatismo, a través de una revolución armada, el único camino que les quedaba.

Así surgió la clarinada de La Demajagua, que rápidamente prendió en las provincias orientales e hizo a Lersundi crear el tristemente fa-

moso Cuerpo de Voluntarios, bajo cuyo cuidado quedaría el orden público en las ciudades, así como la represión de protestas y motines. Alegaba el capitán general que el ejército regular tenía que ser utilizado para combatir a los insurrectos en el campo.

Eran los voluntarios una tropa irregular, indisciplinada y sostenida por los elementos más reaccionarios de la Colonia.

No pudo Lersundi evitar la propagación de la llamarada independentista, y un tanto alarmado el gobierno español, hizo sustituirlo por el teniente general don Domingo Dulce y Garay, marqués de Castell-Florit, que en su anterior mandato como capitán general de la Isla, (1862-1866), sustituyendo al general Serrano, había demostrado su espíritu liberal y sus ansias de avenencia con la ya descontenta opinión de la Colonia.

El 4 de enero de 1869 se hizo cargo del gobierno por segunda vez el general Dulce, aboliendo las condiciones militares creadas por su antecesor, permitiendo la libertad de imprenta y ofreciendo hacer gestiones de paz con los insurrectos, medidas que necesariamente molestaron a los más feroces elementos integristas y su tropa de choque: los voluntarios. Estos antecedentes los traemos a colación porque ello explica fácilmente la predisposición favorable para cometer una barrabasa, como efectivamente la cometieron, que animaba a esos elementos deleznales.

La noche del 21 de enero de 1869 celebró la compañía de Bufos Cubanos que actuaba en el Villanueva una función a beneficio de unos "insolventes", lo que hizo suponer a los elementos españoles recalcitrantes que esos "insolventes" no eran otros que Céspedes y su grupo de patriotas orientales.

Y a fe que algo de eso había, pues según el historiador Zaragoza,

habían acudido muchas señoras cubanas, llevando el pelo suelto y vestidas de blanco y azul.

La función transcurrió normalmente, aunque uno de los guaracheros que allí actuaban dijo unas frases relativas a la revolución de Yara. Un artículo de Castañón, (de tétrica recordación para los cubanos) publicado al día siguiente en *La Voz de Cuba*, en el que comentaba lo sucedido, acabó por excitar los ánimos.

Así fué cómo 24 horas más tarde, (22 de enero de 1869) representándose la obra de Valerio *El perro huevero*, al decir el actor que personificaba a un *guarapeta* (borracho callejero):

Pues yo digo que no tiene vergüenza,
ni poca ni mucha, quien no grite:
¡Que viva la tierra que produce la caña!

el tumulto que se produjo fué enorme. Sonaron varios disparos en el interior del local, ejecutados por elementos provocadores que allí se encontraban convenientemente apostados, y rápidamente los voluntarios que se habían reunido en las afueras empezaron a hacer descargas cerradas en dirección al teatro, realizando una verdadera matanza, ya que dicho Coliseo en su mayor parte era de madera y las balas atravesaron puertas y ventanas. Nunca se supo exactamente el número de víctimas de aquel hecho, producto de la barbarie colonialista, pero pasaron de cien, según la afirmación de alguien, cuyo nombre no hace al caso, que en repetidas ocasiones hubo de narrarme estos sucesos, y que a su vez le habían sido relatados por un testigo presencial.

Los desmanes de los voluntarios siguieron en los días sucesivos con el ataque al café "El Louvre" y el Palacio de Aldama, creando un verdadero terror y dando al traste con aquella temporada teatral de bufos cubanos del Teatro Villanueva.

III. - MIGUEL SALAS

Aquellos hechos, determinaron el colapso del género teatral vernáculo, porque los artistas que lo cultivaban viéronse obligados a emigrar, ya que en Cuba no les era posible trabajar bajo la denominación de bufos cubanos, pues la palabra "cubano" era considerada subversiva por el gobierno colonial, que rechazaba tal clasificación, al entender que todo lo nuestro era sencilla y únicamente español.

No fué hasta después del Pacto del Zanjón que volvió a aparecer de nuevo el género bufo, único vestigio de nuestro teatro popular en aquella época, y no precisamente con el nombre de *bufos cubanos* o *habaneros*, sino con el de "Compañía de Bufos de Salas", nombre del director de ese conjunto, excelente actor genérico, creador de varios tipos populares criollos, tales como el borracho callejero, el negrito

chévere y esos muchachos joviales y dicharacheros que por aquel entonces eran conocidos por el nombre de *tacos*.

Este criollo, poseedor de una cultura no muy limitada, era también autor teatral, habiendo compuesto parodias y sainetes de bastante mérito, tales como *La duquesa de Haití*, (parodia de *La gran duquesa de Gerolstein*, opereta de Offenbach), *La condesa del Camarón*, *La Baracuta* (parodia de *La Mascota*), *Trabajar para el inglés*, *Garrafón* (parodia de la zarzuela *Marina*), *La Traviata* y *Caneca*, estas dos últimas en colaboración con el periodista oriental *Pepe Tamayo* y que eran a su vez parodias de las famosas óperas de Verdi *Traviata* y *Trovador*.

La imposibilidad de poder trabajar en su patria, por las razones expuestas anteriormente, llevó a Salas, al frente de su conjunto, a una jira por Puerto Rico, Santo Domingo y México, habiendo introducido en este último país nuestro criollísimo danzón recién concebido por el matancero Miguel Failde.

Muchos triunfos artísticos y económicos cosecharon en esa *tournée* los Bufos de Salas, llevando el género vernáculo a esos países hermanos de América y regando la semilla de lo que más tarde sería teatro popular en esos países.

IV.- SEGUNDA TEMPORADA DE BUFOS: SALAS - VALVERDE

De regreso a Cuba, este incansable mantenedor del género organizó la gran compañía "Salas y Valverde", (otro actor valioso) debutando en el teatro Albisu con éxito extraordinario, logrando una brillante y provechosa actuación durante el año de 1880.

Fué esta temporada por demás fructífera, pues la sociedad cubana anhelaba deleitarse con un teatro que reflejara nuestras costumbres y pagando un alto precio, acudía diariamente a presenciar las regocijadas piezas que indistintamente escribía un grupo de autores, entre los que sobresalían Ramón Morales, Joaquín Robreño, Olallo Díaz, Joaquín Leoz, Felipe López de Briñas, Ignacio Saracha, Carlos Noroña, Gustavo Gavaldá, José Barberá, Santiago Infante y Manuel Mellado, quien además de magnífico actor, considerado por algunos la primera figura del teatro bufo, era autor competentísimo de unos cuadros costumbristas muy gustados.

Tuvieron a su favor estos autores, para merecer el aplauso del público, excelentes intérpretes, no solamente en Salas y Valverde, competentísimo en lo suyo, sino de otros actores y actrices que a partir de esta temporada se fueron revelando y que tienen un indiscutible valor en nuestro teatro autóctono, entre ellos Elvira Meireles, la más talentosa de sus congéneres de todos los-tiempos, quien además de ser una gran actriz cómica y seria, e interpretar papeles de mulata, cantaba con especial donaire las inspiradas y sandungueras guarachas que para ella escribieron Santiago Zamora, Manuel García, el ya citado *Pepe Tamayo*, el gran *Pepe Sánchez*, (maestro y guía en sus mocedades de nuestro eterno Sindo Garay) y Enrique Guerrero, un matancero a quien llamaron con justeza el genio de la guaracha.

V. - LAS GUARACHAS

Aunque no luzca pertinente y esté fuera del objeto de este trabajo, pasemos a ver en forma somera en qué consistían las guarachas que formaban parte del espectáculo. Eran unos números musicales interpretados en los intermedios de las obras, y muchas veces dentro de ellas mismas.

No hay que confundir las guarachas de aquella época con esa tonada musical a la que hoy día se le da el nombre de guaracha y que es cantada cotidianamente.

Tenían aquéllas un ritmo completamente distinto, y es lo que pudiéramos llamar un diálogo musical, entre las guaracheras y los guaracheros; éstos vestidos con sus camisas alforjadas, pantalón blanco y lustroso botín; ellas con pañuelo a la cabeza y otro que ponían detrás de los hombros y luciendo esas vistosas batas que aún hoy vemos en algunas estampas criollas que nos brinda la televisión.

Dotados de excelentes órganos vocales, tenor y tiple en voz de primo, contralto y barítono en la segunda voz, salían a escena con la gracia sandunguera, en parejas, y en el medio del proscenio comenzaba el coloquio musical, lleno de gracia y marcada intención.

Guerrero, hemos dicho ya, cultivó con notable acierto este género, componiendo algunas muy gustadas como la titulada *La matancera*.

Tú eres linda matancera
del Valle de Yumurí.

A manera de acotación, estimo que podría reunirse gran parte de esa música, no ya olvidada, sino completamente desconocida por más de dos generaciones. A ello se brinda, una vez conocida su identidad, el que estas líneas escribe, pues además de poseer el libro de Guerrero, retengo en mi memoria la letra y la música de las principales.

Y perdóneseme esta digresión, un tanto guarachera, pero, sin lugar a dudas, estas composiciones musicales formaban parte del espectáculo bufo, entonces tan en boga.

Y volviendo sobre los "bufos de Salas y Valverde", diremos que además de la Meireles, empezaron a destacarse en aquel elenco, figuras femeninas tan valiosas como Inés Velazco, Petra Moncau, las hermanas Roselló, la *Sampayito*, Joaquina Alcántara, Carmita Valle y Angelina Peñalver; y en las figuras masculinas algunos que llegaron a alcanzar fama como Santiago Lima, *Pepe* Hernández, Laureano Suárez, Carlos Llorens, Pancho Calle, Enrique Prado, Tereso Valdés, autor de la famosa clave dedicada a Caridad Valdés, *la emperatriz del Pilar*, y Gonzalo Hernández, con gran talento y gracia que junto a Salas y Mellado forman la trilogía de mejores actores del género bufo, y del cual una fotografía dió la vuelta al mundo, como la de un titulado buzo español apellidado Barquín, a quien se señalaba como autor material de la voladura del acorazado *Maine* en nuestra bahía, siendo ésta la mejor "bufonada", en que sin él quererlo, fuese actor principal tan conocido artista.

Se sucedieron las temporadas bufas, siempre con éxito, y a esta de Albisu en el año 1880, siguieron otras que se efectuaron en los teatros Torrecilla, el de Verano, de la calle Refugio, Circo-Teatro Jané, La Risa (en la calle de la Horqueta), Irijoa, Habana y Cervantes, después llamado Lara, situado en la esquina de Consulado y Neptuno.

VI. - LA ALHAMBRA PRIMITIVA (1891)

A reserva de relatar con detalles todos los pormenores de la fundación de este teatro, en el capítulo que dedicamos a su origen, desenvolvimiento y fin, citaremos, para seguir un orden cronológico, la aparición de ese teatro que en definitiva vino a hacer competencia al género bufo, hasta lograr triunfar definitivamente sobre él.

Inaugurado en el año de 1890, en la misma esquina donde estuvo todo el tiempo que permaneció abierto (Consulado y Virtudes) este local

en sus orígenes se dedicó a la zarzuela española. Renovada la empresa al año siguiente, y después de un receso desde diciembre de 1890 hasta el 21 de febrero de 1891, continuó cultivando el mismo género, aunque en los entreactos se bailaban cancanes picarescos y rumbas, que dieron a aquel teatro cierto matiz un tanto "libertino".

Pese a ello, la temporada llevaba el mismo camino que el anterior, y es por eso que su empresario el catalán Narciso López, ideó cambiar la fisonomía del espectáculo en lo que a la representación de obras teatrales se refiere, sustituyendo las obras españolas por otras de sabor netamente criollo y que apartándose un poco del entonces en boga género bufo, intercalasen en sus textos escenas picarescas de amor y coqueterías un tanto vodevilesas.

Para ello había que contratar nuevos artistas que interpretasen "y hablasen en cubano" estas obras, así como un número de autores conocedores de las cosas y costumbres del país.

Así se hizo, en efecto. Y aunque al principio todo marchó bien, a la larga aquel cambio fué contraproducente, pues el elemento español, que en su mayoría asistía al espectáculo, vió en aquel cambio ciertos ataques hacia España, sobre todo en los tipos de gallegos, torpes y ladinos, caracterizados por hijos del país, así como algunas que otras frases reticentes o ataques al gobierno insular. Si a esto agregamos un desgraciado incidente que ocurrió la noche del 7 de mayo de 1891, más la indisciplina que reinaba en algunos componentes de esa compañía, resulta explicable que el empresario catalán olfatease que aquello no iba bien, con gran perjuicio para su bolsillo, y que era necesario buscar alguien que por su seriedad y competencia se hiciese cargo de la dirección del espectáculo y fuese capaz de restituirle el favor del público.

Es así cómo hace su entrada en nuestro teatro vernáculo quien al correr del tiempo sería el más popular de los actores del género alhambresco: Regino López.

Fue este joven asturiano, de oficio tabaquero, y que hasta entonces solamente había sido un aficionado del teatro, (aunque con condiciones excepcionales) la selección del otro López (don Narciso), y a fe que tuvo acierto, pues Regino triunfó en su doble condición de director y actor y el género alhambresco siguió hasta fines de siglo, en el que el propio Regino pasó al teatro Lara, para después de un breve

receso volver al caserón de Virtudes y Consulado, esta vez en calidad de empresario, actor y director, después que Alhambra había sido reinaugurada el día 10 de noviembre de 1900, para continuar abierta ininterrumpidamente con la actuación de la compañía de Regino, (salvo las cortas temporadas de Nacional y Payret) hasta el día 18 de febrero de 1935.

VII. - EL TEATRO POPULAR Y LA INDEPENDENCIA

Cronológicamente hemos llegado a los años anteriores a la rebelión de Baire, Ibarra, Calicito y Guantánamo, que en tales lugares inicióse la lucha del año 1895, y se hace imprescindible señalar cuál fué el aporte y en qué medida contribuyó el Teatro Popular a la causa de la Independencia.

Observando imparcialmente los acontecimientos, llegamos a la conclusión de que fué bien poca esa ayuda, y no por ausencia de sentimiento patrio, entre la mayoría de los artistas y autores cubanos. Muy por el contrario, casi todos ellos eran decididos partidarios de la causa separatista o cuando menos autonomista, pero en verdad a ninguno podíasele tildar de "austriacante", que era como se denominaba a los criollos simpatizantes del régimen colonial.

Si bien alguna que otra vez pudo organizarse alguna función benéfica, cuyos fines eran otros y hubo actores como Paulino Delgado que hicieron generosas donaciones para la causa, poco podía hacerse, y la razón más poderosa era la férrea censura que el gobierno español ejercía en cualquier manifestación pública, sobre todo en las representaciones teatrales de los bufos, después del antecedente de lo ocurrido con *El perro huevero*.

Ejercía en esa época (1880 al 1895) el cargo de censor teatral un tal Pedro Millares, abacial, ventrudo y calvo, sin méritos mayores, transigente en todo aquello que no envolviese una falta al cumplimiento de su deber, consistente según él, en no admitir en las obras ironías o alusiones, más o menos veladas, al gobierno proveedor de su pitanza, llegando en su integristo recalitrante a impedir que se dijese en escena que el Capitán General era mal parecido o algo por el estilo.

Este criterio cerrado del censor malogró no pocas obras políticas y aminoró los efectos teatrales de otras muchas, cuyos autores, no obstante, solían escabullírsele por "debajo del toldo", esto es: deslizar pala-

bras, gestos o *couplets* de doble intención, que al ser leídos por el censor, parecíanle a éste sanos y sin malicia, pero que al llevarlos a escena producían la calculada explosión patriótica.

Tal fué lo ocurrido con la revista teatral titulada "1881-1882" (Revista de las llamadas de Fin de Año), original de Joaquín Robreño y estrenada en el teatro Torrecilla, en uno de cuyos cuadros salía personificado "el género bufo" y en la que el público creyó ver, no sin razón, al pueblo cubano esclavizado y en sus insinuantés frases de queja y rebelión vió una acerba diatriba contra el poder de España, todo lo cual produjo, a más de aplausos estruendosos, la indignación del censor que mandó a todos a la cárcel.

Iguales censuras e idénticas burlas al suspicaz don Pedro, ocurrieron más tarde en obras de espectáculo como *El buen camino*, *La caña y la remolacha* y *La perla de las Antillas*, originales del muy valioso autor Olallo Díaz, y asimismo fueron llevadas a la escena, siempre en pugna con Millares, obras de Ramón Morales, Angél Clarens, Ignacio Sarchaga, Raimundo Cabrera, Vicente Pardo Suárez y Manuel Mellado, todos ellos, además de buenos autores, decididos partidarios de la causa cubana.

Tal fué la influencia que pudo ejercer en la cosa pública, que entonces se debatía, el gusto pero perseguido Teatro Popular de aquella época.

VIII.- BUFOS EN IRIJOA.- TEATRO CUBA.- EL ULTIMO MAMBI

Tan largo tiempo de ideas aherrojadas sin poderlas expresar por ningún medio, trajo la explosión patriótica inevitable, una vez que ya en los finales del año 1898, se tramitaba el Tratado de París (sin intervención de una Delegación Cubana) que ponía fin a la dominación española en Cuba.

Fué en Irijoa donde los llamados "bufos de Varona" comenzaron a representar esas obras de sabor patrio, pero el éxito de aquella temporada lo fué sin duda alguna el estreno de *La mulata María*, la primera obra teatral que escribiera Federico Villoch, con música de Raimundo Valenzuela, y en la que se lucían, entre otros, Consuelo Novoa y el tenor Arturo Ramírez, quien años más tarde sería el popular "bobo de Alhambra".

También la zarzuela *El Brujo* de Barreiro y Varona fué éxito de esa temporada.

Asimismo en los antiguos terrenos que ocupaba "la colla de San Mus", en Galiano y Neptuno, levantóse rápidamente el teatro Cuba, y allí empezó a funcionar una compañía de artistas cubanos interpretando obras de actualidad patriótica, sobresaliendo entre las que más gustaron, *El hijo de el Camagüey* y *El Alcalde de la Güira* (libretos de Joaquín Robreño y música del maestro Marín Varona).

Actuaba en dicha compañía como figura central la tiple Blanquita Vázquez y precisamente en *El Alcalde de la Güira* protagonizaba un episodio de la Invasión que arrebató a los concurrentes a dicho teatro, en su mayoría miembros del Ejército Libertador que regresaban victoriosos de la manigua.

El entusiasmo llegaba al paroxismo cada noche, cuando los guaracheros Ramitos (el creador de *Los Frijoles*) y Julio Valdés cantaban décimas alusivas a la guerra.

Fuó precisamente al terminar una tanda de esas funciones, el día 11 de diciembre de 1898, que el capitán Alderete en unión de un grupo de jóvenes libertadores salió de aquel lugar, embriagado por el ambiente patriótico y quizás por algo más, dirigiéndose al café Tacón, y quiso la mala estrella que tuviese en ese lugar una cuestión personal con un capitán del ejército español, incidente que no pasó a mayores por la oportuna intervención del general Armando de la Riva; pero al cruzar Alderete y sus amigos al Hotel Inglaterra, fueron seguidos por el ofendido militar y sus acompañantes en forma desafiante.

Encontrábanse a la sazón en el vestíbulo de ese hotel los generales Sanguily y Lacret que acababan de llegar de la Asamblea de Santa Cruz del Sur y eran rodeados por algunos jóvenes de la Acera del Louvre. Alguien al ver entrar al grupo de españoles gritó: "Salven a Sanguily y a Lacret, que vienen a matarlos".

Jesús Sotolongo Lynch, joven ayudante del general Lacret, rápidamente disparó su revólver en dirección al grupo atacante y un soldado español rodó en tierra, hizo funcionar su rifle sobre el valiente oficial, matándolo instantáneamente.

Aquello, más que una escaramuza, fué el último combate, como lo llama Gustavo Robreño en su narración histórica *La Acera del Louvre*

y el valiente y leal Jesús Sotolongo, el último mambí muerto en acción de guerra.

Los miembros del Batallón número 1 de Colón, último que quedaba por evacuar, sabedores de estos acontecimientos, se dirigieron al teatro Cuba, con objeto de repetir quizá los sangrientos sucesos de Villanueva, pero al llegar allí encontráronse el teatro cerrado y las luces apagadas, ya que la función había sido suspendida, al tenerse conocimiento de la muerte en tierra extranjera del Lugarteniente del Ejército Libertador Mayor General Calixto García Iníguez.

Último servicio que prestó a la Patria tan prócer figura librándola de lo que sin duda hubiese sido el asalto al teatro Cuba, con un doloroso saldo de víctimas.



SEGUNDA ETAPA

(1900 - 1930)

SUMARIO

- I. - EL TEATRO ALHAMBRA. - LA TEMPORADA TEATRAL MAS LARGA DEL MUNDO. - LA COMPAÑIA DE REGINO.
- II. - ARQUIMEDES POUS Y SU CONJUNTO. - INTERPRETES Y AUTORES.
- III. - INAUGURACION DEL "TEATRO CUBANO".
- IV. - LOS CONCIERTOS DE ANCKERMANN Y LECUONA.
- V. - EL TEATRO "REGINA". - ESTRENO DE "NIÑA RITA".
- VI. - NUEVOS VALORES EN EL TEATRO POPULAR.
- VII. - "EL CAFETAL". - "MARIA LA O" Y OTRAS ZARZUELAS CUBANAS.
- VIII. - OTROS CONJUNTOS DE GENERO VERNACULO: ESPIGUL-GARRIDO-BOLITO-CASTANY.
- IX. - UN RECUERDO A MARIO SORONDO.
- X. - DECADENCIA DEL GENERO ALHAMBRESCO.



PATRIMONIO
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

I.- EL TEATRO ALHAMBRA. - LA TEMPORADA TEATRAL MAS LARGA DEL MUNDO. - LA COMPAÑIA DE REGINO

En esta segunda etapa en la que hemos dividido, para su mejor comprensión y estudio, la Historia del Teatro Popular Cubano, es indispensable que se dedique gran parte de la misma a todo lo referente al Teatro Alhambra.

Que se diga lo que fue, lo que representó en nuestra vida cotidiana, cuáles sus intérpretes, quiénes fueron sus autores, qué trama se desarrollaba en sus obras; en fin, todo aquello que explique las causas que hicieron posible lo estable y duradero del espectáculo que se desarrollaba en él.

El llamado género alhambresco ha sido tema polémico durante muchos años. De una parte, ardientes defensores que en sus juicios favorables, iban un poco más allá de lo que efectivamente era ese Teatro.

En contraposición, los detractores, en el que es justo confesarlo, muchas veces anidaban en su interior otros motivos, que le negaban la sal y el agua, no reconociéndole ningún mérito. Era tal su fobia al género alhambresco, que he tenido oportunidad de ver trabajos publicados sobre la temática del teatro en Cuba, y no hay dedicada ni una sola línea a este típico del Alhambra, que aunque discutido, debe ser estudiado, si queremos sacar conclusiones justas.

Para el autor de este trabajo, el Teatro Alhambra y el género teatral que allí se cultivó, tienen singular importancia y marcan una larga época en nuestro género vernáculo. Es por eso que hemos creído conveniente, después de hacer referencia a él, seguir cronológicamente otros hechos y dedicar, en capítulo aparte, todo lo que le concierne. Quede pues diferido para el capítulo siguiente lo relativo al Teatro Alhambra y su género teatral.

Una cosa sí es digna de apuntar aquí y que demuestra que no es posible pasar por alto el papel que desempeñara en la Historia del Teatro Popular Cubano.

Sus puertas se abrieron el día 10 de noviembre de 1900, después de algunas temporadas breves, y permanecieron abiertas, con la misma compañía, y cultivando el mismo estilo, hasta que sus techos se derrumbaron el día 18 de febrero de 1935.

Ello demuestra el favor que el público, supremo juez, dispensara a la popular compañía de Regino, que logró con ella realizar lo que sin lugar a dudas constituye la temporada teatral más larga del mundo.

II. - ARQUIMEDES POUS Y SU CONJUNTO

Por el año de 1908 hacía su presentación en los intermedios de las tandas de Alhambra, un joven cienfueguero llamado Arquímedes Pous, que en unión de una actriz, caracterizando el papel de mulla, representaban unos *duetos*, que no eran otra cosa que diálogos con frases populares y que irremisiblemente terminaban con un pregón al que seguía una rumba, que éste interpretaba de manera colosal. Tanto gustaron aquellos *duetos*, que animaron a Pous a formar su propio conjunto. Actuando Regino López con su compañía en el escenario alhambresco durante todo el año, y estando ocupados los escenarios de los otros teatros por las compañías de zarzuelas, operetas y revistas extranjeras que nos visitaban constantemente, no le quedó más remedio que dar a conocer su elenco en las principales plazas del interior de la Isla, donde llegó a tener gran aceptación.

¿Qué clase de teatro hacía este conjunto? Pous, caracterizado siempre de negro, había constituido su compañía alrededor de su personalidad. De ahí que siempre fuese el protagonista de las obras, sainetes en su mayoría, donde se ponía al descubierto, algunas veces en forma descarnada, los problemas sociales de aquella época, principalmente el de la discriminación racial.

Era corriente ver en estas obras al negro bueno o al negro viejo, que había sido criado en casa de familia blanca y que se veía obligado a abandonarla, cuando el enamorado de la niña blanca no le permitía su presencia en ella. Todas estas cosas que en verdad sucedían, pero que no habían sido llevadas a la escena por una serie de prejuicios, Pous las presentó en obras como *Del ambiente* y *La canción del mendigo*, que alcanzaron éxitos prolongados. También fueron muy reídos sus sainetes *Pobre Papá Montero* y *Las Mulatas del Bambay*, donde apareció de nuevo en la escena vernácula el papel de bobo, esta

vez interpretado por Alfonso (*Totico*) La Presa, notable actor cómico y hermano de Ramiro y *Manolo*, muy ligados al ambiente farandulero. Era tal la aceptación que la compañía de Arquímedes Pous lograba en ciudades como Santiago de Cuba, Camagüey, Cienfuegos y otras, que en dos ocasiones que el notable conjunto de Regino salió al interior de la Isla, aunque gustó, no logró opacar los éxitos del batallador Arquímedes.

Trabajador infatigable, fue también autor y las obras antes mencionadas eran de su cosecha. Sin duda era la figura estelar, pero en su elenco trabajaron valiosos artistas que llegaron a triunfar en el género vernáculo.

Entre el elemento masculino merece citarse, Fernando Mendoza, con gracia un tanto exagerada, pero de indiscutible vis cómica, cuyos "gallegos" tuvieron mucho que ver en los que más tarde interpretara Otero, quien también hubo de trabajar en esa compañía antes de iniciar su carrera triunfal en Alhambra. Julio Gallo, buen actor genérico, que luego formara parte de la compañía que actuó en Martí, con la empresa de Suárez y Rodríguez.

Alvaro Moreno, de apuesta figura y agradable voz, que encontrándose en New York y sintiendo los latidos de la patria oprimida, no vaciló en enrolarse como voluntario en la expedición que desembarcó en Gibara el 17 de agosto de 1931, recibiendo en acción de guerra, un balazo en el pecho, que lo tuvo al borde de la muerte.

Teófilo Hernández, excelente primer actor de vasta experiencia.

Totico La Presa, a quien ya mencionamos, así como Andresito Rubio, José Ramón Cuevas, Heliodoro Martínez y otros que formaban la gran familia farandulera donde se idolatraba a su empresario y amigo, modelo de caballerosidad.

Otros actores como Julio Díaz, Rafael Llorens y Arnaldo Sevilla también pertenecieron en determinado momento a esta compañía.

Entre las más destacadas figuras femeninas cabe citar a Luisa Obregón, inteligente actriz, conocedora profunda del arte escénico y que pese a su condición de extranjera, (había nacido en Barcelona) supo adaptarse a la perfección a nuestro teatro popular.

Conchita Llauradó, Consuelo Novoa y Caridad Castillo, fueron también figuras simpáticas en este conjunto y las "mulatas" tuvieron en ellas fieles intérpretes.

III. - INAUGURACION DEL TEATRO CUBANO

En la esquina de Neptuno y Galiano donde hoy en día se encuentra enclavado el Radio Cine, existió a fines del siglo pasado como dijimos anteriormente el Teatro Cuba, que a la terminación de la guerra ofreció una brillante temporada de género bufo. El teatro había sido abandonado, pero en los años que van de 1908 a 1920, habían actuado diversos conjuntos con distintos empresarios, tratando de hacer un género parecido al alhambresco, pero de color un tanto más subido, rayano ya en la sicalipsis. Sus temporadas fueron intermitentes y siempre dejaron pérdidas. El teatro se llamaba entonces "Molino Rojo".

Los triunfos de la Compañía de Regino en las cortas temporadas de Payret y Nacional, donde recibían el espaldarazo de las familias habaneras, hicieron pensar que modernizando el teatro y poniendo a actuar en él una buena compañía de género cubano, se haría un buen negocio. Así lo pensaron los hermanos Chaple y se dispusieron a acometer la obra, que realizaron en poco tiempo, presentando un remozado coliseo al que dieron por nombre "Teatro Cubano".

La compañía de Arquímedes Pous, que muy contadas ocasiones se había presentado en La Habana, fué la encargada de inaugurar la temporada teatral del género cubano en aquel nuevo local.

Para ello lógicamente Pous reforzó su elenco y llevó como figura principal femenina a Luz Gil, que tanto renombre había alcanzado en el teatro alhambresco.

Otros nombres también agregó Pous a su conjunto, entre los que se deben mencionar los de Manuel Colina y Mimí Cal.

Contaban con un gran director musical en la persona de Jaime Prats, quien más tarde fuera y es un firme valor musical, y de quien incidentalmente diremos que formaba parte de aquella orquesta en su condición de primer violín.

Pepito Gomís, que había dejado de ser el escenógrafo de Alhambra, pasó a formar empresa con Pous, y la labor que realizara en las decoraciones y efectos teatrales de la obra inaugural fué magnífica, como ya era corriente en él.

En el año de 1923 abrió sus puertas al público el "Teatro Cubano" con la empresa Pous-Gomís y en su programa inicial se llevaron a escena el sainete *Del ambiente* y la revista de gran espectáculo *Locuras*

européas, en la que Gomís hubo de lucirse en su montaje, sobre todo al final del primer acto, en el que hacía descender sobre el público una gigantesca lámpara central, llevando en su interior preciosas vice-ítipos, lanzando flores.

El éxito inicial animó a los empresarios y a ese estreno siguieron los de *Oh, Mister Pous* y *Habana-Barcelona-Habana*, donde Gomís volvió a mostrar sus grandes conocimientos de la escenografía.

El esfuerzo fué digno de toda loa, mas el espectáculo llegó a ser incosteable y después de mantenerse durante varios meses en la escena del "Teatro Cubano", la compañía de Pous partió a las conquistas de públicos que siempre le recibieron con agrado.

Así fué cómo llegaron a Puerto Rico, donde una traicionera enfermedad arrebató la vida en edad temprana a su insustituible director, Arquímedes Pous, gran figura de nuestro género, caballero intachable, y luchador incansable del arte vernáculo, cuyo nombre no puede quedar atrás al relatarse la Historia del Teatro Popular Cubano.

IV. - LOS CONCIERTOS DE ANCKERMANN Y LECUONA

En el año de 1923, el maestro Jorge Anckermann, primero, y más tarde el maestro Ernesto Lecuona, organizaron una serie de conciertos, que celebraban los domingos por la mañana en algún teatro de la capital.

En él se interpretaban composiciones musicales cubanas de autores de otras épocas, como Marín Varona, Palau, Mauri y Valenzuela, junto con las últimas inspiraciones de los autores de ese momento, tales como los propios maestros Anckermann y Lecuona, así como Grenet, Roig, Prats, Simons y otros.

La significación que para el autor de este trabajo tuvieron esos conciertos, fué que ello dió oportunidad para que se diesen a conocer voces que, con el tiempo, llegarían a ser primeras figuras de nuestro Teatro Popular Lírico, y que ya en esas primeras actuaciones, ante un público inteligente y conocedor de estas cosas, dieron muestras de sus facultades. Producto de estos primeros conciertos fueron: Hortensia Coalla, Caridad Suárez, Dorita O'Siel, Tomasita Núñez, Nena Planas, Luisa María Morales, Mercedes Menéndez, Mariano Meléndez, Juan Alsina y una joven y bellísima trigueña, que no solamente cantando, sino interpretando maravillosamente en el piano danzas de Anckermann,

hizo su primera aparición ante el público habanero. Público que supo acogerla desde el primer momento, como una de sus favoritas, y que a través de largos años, la mimó y la aplaudió, considerándola, por su labor en el género popular lírico, una de las primeras figuras de todos los tiempos. Estamos refiriéndonos a "la única": Rita Montaner.

Estos conciertos siguieron efectuándose hasta hace pocos años, y en ellos aprovechaba Ernesto Lecuona para dar a conocer voces que después alcanzaban la popularidad por sus gustadas interpretaciones.

Tales son los casos de Rita Agostini, Carmen Burguet, Sarita Escarpenter, María del Carmen Vinent, Rosa Elena Miró, Zoraida Marrero y la sin par Esther Borja, que después de 25 años de actuación continúa siendo la cancionera favorita de nuestro público.

Véase la significación que estos espectáculos alegres y sencillos tuvieron en el desarrollo de figuras que más tarde triunfarían en nuestro Teatro Popular.

V. - EL TEATRO "REGINA". - ESTRENO DE "NIÑA RITA"

Después de la temporada de Arquímedes Pous en el "Teatro Cubano", éste permaneció inactivo y la propiedad pasó a la familia Truffin, que le substituyó el nombre de Cubano por el de una de las hijas del nuevo propietario. Así fué cómo se rebautizó lo que fuera "Colla de San Mus", "Teatro Cuba", "Molino Rojo" y "Teatro Cubano", con el nombre de "Teatro Regina".

Los nuevos propietarios fueron partidarios de dedicar este teatro a cultivar el género cubano popular, y de ser posible histórico, con gran participación en la parte lírica, así como el de presentar un montaje adecuado, tratando de hacer en todo ello un loable esfuerzo en beneficio de nuestro teatro autóctono.

Luis Estrada, empresario teatral que ponía siempre su entusiasmo y experiencia en estas cosas, formó empresa con Ernesto Lecuona y a éste confió la integración de la compañía a la que hubo de incorporar muchos de esos valores incipientes de la canción que ya habían dado pruebas de sus temperamentos artísticos en los conciertos anteriormente citados. Además, como tenía carta abierta para todo, no escatimó en detalle alguno, dándose el caso de haber tres maestros concertadores: Grenet, Luis Fabre y el propio Lecuona; tres tiples: Rita Montaner, Caridad Suárez y María Ruiz; dos tenores: Emilio Medra-

no y Vicente Morín y un buen número de actores y actrices, figurando entre los primeros, Mendoza, *Paco Lara*, Mario y Juan José Martínez Casado, Julio Gallo y entre las segundas Blanca Bárcena, *Candita Quintana* y Teté y Luisa Rodríguez.

La obra escogida para el debut fué la titulada *Niña Rita*, con libreto de Aurelio Riancho, español aplanado y entusiasta autor que entonces comenzaba, y Antonio Castells, talentoso y culto, con gran experiencia teatral, cuyos éxitos fueron después ampliamente conocidos.

De la partitura de la obra se encargaron los maestros Lecuona y Grenet.

El argumento estaba basado sobre un romance ocurrido en La Habana de 1830 y la obra requería conocimiento de la época para ambientarla convenientemente, cosa que a satisfacción cumplieron tanto los autores del libro como los de la música.

Así fué cómo el día 1º de octubre de 1927 abrió sus puertas el Teatro Regina, llevándolo a escena en su turno estelar la zarzuela *Niña Rita*.

VI. - NUEVOS VALORES EN EL TEATRO POPULAR

En la interpretación de *Niña Rita* se lucía un joven que se iniciaba en este género teatral. Su nombre: Emilio Medrano; santiaguero de bellísima y educada voz de tenor, que había cursado estudios de canto durante largos años en Italia. De vuelta a su tierra, encontró el campo propicio para demostrar sus amplias facultades, iniciándose en esa temporada del Regina y siguiendo más tarde una popular y triunfal carrera artística, que lo llevó a la radio, (entonces en sus inicios) donde también habría de triunfar ampliamente, siendo, por sus indiscutibles conocimientos en ese nuevo arte que se esparce por las ondas hertzianas, contratado para dirigir artísticamente una gran estación radio-comercial en Puerto Rico, en cuyo cargo lleva más de 25 años.

Aquella temporada también aportó entre los nuevos valores al Teatro Popular a una simpática figura que interpretaba unas mulaticas, no safias y de *rompe y raja* como las del género alhambresco, sino por el contrario, cultivadas "y leídas y escritas", que rápidamente se impusiera en la escena ayudada por su gran facilidad para interpretar nuestros bailes típicos. Nos estamos refiriendo a *Candita Quintana*, que desde entonces quedara como figura principal en todos los elencos que de compañía cubana, se han organizado.

Pero el aporte mejor que se hizo al teatro vernáculo en aquella fecha fué el de Rita Montaner, cuyo debut en *Niña Rita*, interpretando un papel de negrito calesero, fué un éxito extraordinario. En el canto-congo titulado *Mamá Inés*, original del maestro Grenet, dió muestras de lo que aquí decimos, contribuyendo con su maravillosa interpretación a la popularización de esa gustada melodía, que al igual que la habanera *Trú*, *El manisero*, *Quiéreme mucho* y *Siempre en mi corazón*, le han dado la vuelta al mundo.

VII. - "EL CAFETAL" - "MARIA LA O" Y OTRAS ZARZUELAS CUBANAS

El estreno de la zarzuela cubana *Niña Rita* fué un éxito, y marca el inicio de una serie de obras que sobre temas históricos y asuntos de época, hicieron posible que nuestro Teatro Popular, a través de ellas, llegase a alcanzar la categoría de "género grande", al igual que las obras de gran aparato que se representaban en "Alhambra".

Así cuando se hable de las distintas modalidades de obras populares cubanas, junto a los sainetes, revistas de costumbres, sátira política etc., deberá incluirse en lugar preferente el nombre de la zarzuela cubana, perteneciente a nuestro Teatro Popular, y que como su nombre lo indica, es un género teatral tomado de la zarzuela española, llamada así por haberse originado durante el siglo pasado en el teatro denominado "La Zarzuela", en la Villa del Oso y del Madroño.

De ella se tomó su técnica teatral, en que la parte lírica constituye elemento principal, sin que por ello se deje de cuidar el libreto, donde en muchas ocasiones existen largos parlamentos en versos que requieren la interpretación de buenos actores.

Llevando a ella sus tipos y costumbres, y en ocasiones sus hechos históricos, queda ubicada la zarzuela, tanto allá como aquí, dentro de los moldes del Teatro Popular.

Así lo comprendió Gustavo Sánchez Galarraga, poeta y autor teatral, de desahogada posición económica, que puso muchas veces al servicio de la farándula, y que pese a sus incursiones en ella, no había logrado éxito en su etapa inicial como tal.

Sus comedias *La máscara de anoche*, *La vida falsa*, *El buen camino* y algunas de sus producciones alhambrescas, habían pasado sin penas ni glorias.

Gran amigo de Ernesto Lecuona, logró que éste, entusiasmado por el éxito de *Niña Rita*, pusiese música a los libretos de sus zarzuelas tituladas *El cafetal* y *María la O*.

La primera, estrenada en la propia temporada del Teatro Regina; basada en las penalidades de los negros esclavos en una plantación de café y cuya música quedó como una de las mejores partituras del fecundo Lecuona.

La segunda, quizá la más popular de todas nuestras zarzuelas, inspirada en un tema de amores imposibles por motivos étnicos, tan tenidos en consideración en los años que se desarrolla la trama y que recuerda un tanto los desgraciados amores de la Cecilia Valdés, de Villaverde. Su romanza del último acto, de extraordinaria belleza, ha sido también un número musical que ha dado la vuelta al mundo.

María la O fué estrenada en el Payret el año de 1930, siendo sus principales intérpretes Miguel de Grandy y Conchita Bañuls, valenciana de nacimiento, pero que supo realizar una cabal interpretación del personaje.

También de aquel momento son las zarzuelas cubanas *La flor del sitio* y *El batey*, del binomio Galarraga-Lecuona, quienes siguieron produciendo obras de este tipo en años posteriores y que mencionaremos al estudiar la tercera etapa del Teatro Popular, por haber ocurrido sus estrenos posteriormente al año de 1930.

VIII. - OTROS CONIUNTOS DE GENERO VERNACULO: ESPIGUL - GARRIDO - BOLITO - CASTANY

En Cuba cualquiera se metía a cómico. Eran muy limitadas las fuentes de trabajo y resultaba fácil ver que ese camino era el escogido por muchos ciudadanos, que aun estando capacitados para desempeñar las pocas plazas que en las distintas manifestaciones del trabajo estaban reservadas al cubano nativo, carente de influencias o de padrinzagos, no le quedaba otro remedio que escalar el escenario para no morir de inanición.

Era corriente que en muchas ocasiones cualquier actor del género que se encontrase "varado", organizara lo que se llamaba un "bululu", que no era otra cosa que una pequeña compañía teatral, en la que formaban filas muchos de estos sin trabajo, que por haber recitado unos

versos en la escuela primaria o haber dicho dos o tres frases graciosas ante un grupo de amigos, se creían capacitados para figurar entre los cultivadores del arte de Talía.

No existían en aquel entonces academias de arte teatral o de declamación y la mayoría de esos artistas cuyas fichas biográficas damos en este trabajo, bien sean los del género bufo, los alhambrescos o los de cualquier otra compañía, triunfaron en su labor por su esfuerzo personal, sus ansias de superación y la experiencia adquirida al decursar el tiempo.

Muy pocos hubo que tuviesen la formación teatral necesaria, que pudieran aportarla en los inicios de su carrera.

Esas pequeñas compañías o "bululu" recorrían la Isla interpretando nuestro género y aun el drama o comedia española. En su mayoría no perduraban por muchas de las razones expuestas anteriormente, pero dieron su esfuerzo y contribuyeron a su manera a la difusión de nuestro teatro, aunque no siempre con resultados positivos.

Hubo, sin embargo, algunos de estos artistas que anualmente organizaban su conjunto (principalmente durante los meses de zafra) y se lanzaban a "la temporada en el campo", gustando sobremedida en sus actuaciones y llegando a tener un nombre bien cotizado entre los empresarios del interior de la República.

Merece señalarse, en primer término, Ramón Espígul, que al frente de sus cómicos realizó durante esta segunda etapa de Teatro Popular que estamos reseñando, más de quince incursiones por la Isla, llevando a todas partes nuestro género vernáculo. Caracterizando el papel de "negrito" con desenfado y simpatía, y demostrando talento artístico, se esforzaba, pese a los escasos recursos con que contaba, en presentar dentro de la mayor propiedad posible las obras que sometía a la consideración del público.

Fué Espígul figura popular de aquella época y la interpretación de lindos pasajes musicales, que silbaba a la perfección, fué muy aplaudida por los concurrentes a su espectáculo.

Igual labor que la de Espígul, realizaban también anualmente otros dos luchadores actores de aquella época. Nos estamos refiriendo a Alberto Garrido, padre, y Roberto Gutiérrez, más conocido en la farándula criolla por el nombre de *Bolito*. Al frente de sus respectivos conjuntos realizaron exitosas jiras por la Isla, y cabe mencionar aquí con

igual labor, aunque en años más recientes, las efectuadas por el "galego" Castany.

Cómicos de la legua, faranduleros o como quiera llamárseles, pero que con entusiasmo y decisión llevaron nuestro teatro a los más apartados rincones.

No puede la Historia del Teatro Popular que aquí se traza, prescindir de la mención de estos esforzados luchadores, que aunque humildes, no dejan de ser un pedazo mismo de esta historia.

IX. - UN RECUERDO A MARIO SORONDO

Al hacer un recuento de todos estos nombres que de algún modo estuvieron vinculados a esta segunda etapa por la que pasó nuestro Teatro Popular, tenemos también que señalar la figura de Mario Sorondo, autor y empresario que actuaba "por la libre", haciéndolo mayormente en una carpa que él mismo llevaba, pues los dueños de teatros temían alquilarle sus locales. ¿Motivo? Aquel espíritu inquieto, mantenedor de ideas radicales, no acorde con los tiempos que corrían, las llevaba a sus obras y espectáculos que representaba en unión de un grupo de cómicos que compartían su ideario.

Resultado: muchas veces acababan en la estación de policía o en el cuartelillo de la Guardia Rural, según actuasen en la capital o en el interior de la República. Sorondo fué en todo momento un luchador por el género y el entusiasmo y honradez con que mantuvo sus principios, que defendía a todo riesgo, le hacen merecedor de este recuerdo que aquí se le dedica.

X. - DECADENCIA DEL GENERO ALHAMBRESCO

Eso de que todo pasa en esta vida, es frase vulgar pero cierta, y en lo referente a las glorias artísticas el olvido quizás se produzca con mayor aceleramiento. Esto no va con el género alhambresco, cuyos triunfos marcan toda una época, pero es lo cierto que por el año de 1930, aquel Teatro empezó su decadencia, que terminó físicamente al derrumbarse todo el techo del pórtico y parte de la platea, el 18 de febrero de 1935, a las doce y veinte de la noche.

A partir de esa fecha de 1930, sus obras no van teniendo ya el encanto criollo de sus gustados sainetes. Sus artistas, los más viejos, se

han retirado de la escena, otros han muerto y los más jóvenes han pasado a otros conjuntos teatrales.

Apenas si quedan entre sus gustados intérpretes dos o tres figuras, pero aun a ellas ya les falta la afición al teatro, pues han dirigido sus pasos a la incipiente radio-comercial, donde ganan sueldos que ni aun en los más gloriosos días que tuvieron en "Alhambra" llegaron a percibir.

Sus propios empresarios no son ya los mismos. Cansados y ricos, buscan la quietud, y aunque Villoch fué siempre partidario de mantener el género, el propio don Federico no es ya el mismo.

En esos últimos años alhambrescos nada sobresalió, aunque se llevó como "gancho" a Guillermo Moreno, que era actor de simpatía y que "hacía sus cosas", pero que no llegó a comprender el género alhambresco, confundiendo la picardía con la grosería, que nunca se toleró allí.

Así fué haciendo un mutis lento, para utilizar un término teatral, aquel Teatro y aquel género, que tuvo su momento, al igual que el de los bufos, pero que sencillamente diremos que ya pasó. Estudiémosle, admirémosle y recojamos lo que de valor tenga, que yo estimo que es bastante, para incorporarlo a nuevos esfuerzos en el Teatro Popular, pero dejémosle dormir con su gloria, y no tratemos de revivirlo.

El género alhambresco tuvo su etapa y con paso firme y seguro entró a ocupar un lugar destacadísimo en la Historia del Teatro Popular en nuestra Patria.



EL TEATRO ALHAMBRA

(1900 - 1935)

SUMARIO

I. - EL TEATRO ALHAMBRA EN SUS INICIOS.

II. - SU PRODUCCION TEATRAL:

1) El sainete costumbrista. - 2) El sainete de solar. - 3) El sainete político. - 4) Sainete-revista de actualidad. - 5) La revista de espectáculo. - 6) Operetas cubanas. - 7) Las parodias.

III. - SUS INTERPRETES:

1) Regino: el más popular de los actores vernáculos. - 2) El bobo de Alhambra. - 3) Sus tiples mulatas. - 4) Sus negritos y gal'egos. - 5) Primeros actores y primeras actrices. - 6) Otros actores y actrices.

IV. - SUS AUTORES:

1) Federico Villoch: el más fecundo. - 2) Hermanos Robreño: los más agudos. - 3) Los de la primera época. - 4) Los de años posteriores.

V. - SUS MUSICOS Y ESCENOGRAFOS.

VI. - EL SALONCILLO DE ALHAMBRA.

VII. - CONSIDERACIONES SOBRE EL GENERO ALHAMBRESCO.



I. - EL TEATRO ALHAMBRA EN SUS INICIOS

Al terminar la segunda etapa de este trabajo, mantengo el criterio de hacer un alto en el orden cronológico, hasta aquí seguido, para estudiar, no ya el Teatro Alhambra, sino el género alhambresco, que durante cuatro décadas allí se cultivó y que ha sido objeto de polémicas, en más de una ocasión. Estimo que bien lo merecen Alhambra y su género, cubano, frívolo e intencionado, que dió a conocer una modalidad teatral sui-géneris, que alcanzó gran desarrollo, llegando a tener el favor del público por largo tiempo, tan extenso, que abarca la mitad de toda la Historia de nuestro Teatro Popular.

Ya vimos en epígrafe anterior que este lugar fué, en sus inicios, salón de patinar y de bailes; empezó a funcionar como Teatro en el año 1890, poniendo en la escena obras de género español. Más tarde, su avisado empresario cambió ese tipo de teatro, creando algo parecido al género bufo, aunque al notar que las entradas descendían, por los factores que también hubimos de explicar en esa oportunidad, llevó en calidad de hombre serio y trabajador a Regino López.

Hubimos de referirnos a que éste dejó el local de Virtudes y Consulado y luego de permanecer un tiempo cerrado, fueron *Piroló*, el hermano de Regino, Arias, notable escenógrafo y Federico Villoch, entonces un novel autor, los que unieron sus esfuerzos para constituir la empresa López-Arias-Villoch y comenzar la temporada el día 10 de noviembre de 1900.

Larga e interminable sería la lista de todos los autores, músicos e intérpretes, que a través de los treinta y cinco años de duración de esta temporada, tomaron parte en ella, pero para llegar a conclusiones definitivas de lo que representó el género alhambresco en la Historia del Teatro Popular, es necesario referirnos brevemente a algunos de ellos, así como a su muy variada producción teatral, destacando en esto último el nombre y la modalidad de las más gustadas obras, pues allí se estrenaron, durante todo ese tiempo, más de dos mil setecientas.

II. - SU PRODUCCION TEATRAL

Al Alhambra se llevó, dentro del marco del género popular, toda clase de asuntos y temas que es posible trasladar a un escenario. Los hechos del pasado, las cosas del presente, la actuación de los gobernantes, los asuntos internacionales, las parodias de conocidas obras, los problemas del bajo mundo y las delicadas operetas.

1. - *El sainete costumbrista*. Tuvo siempre gran aceptación, por reflejar en él cosas diarias, pues muchas veces el público que lo presenciaba habíase encontrado en parecidas situaciones.

Tin Tan te comiste un pan (hermanos Robreño-Mauri), estrenada en los primeros años, fué obra de toda la vida en el cartel alhambresco.

La "muchachada" de los dos estudiantes de Medicina, que fingen la muerte de su amigo y compañero de cuarto para recabar fondos con que poder aliviar su penuria, con el natural asombro de los amigos y la mulatica novia del presunto difunto, dan lugar a simpáticas situaciones.

Delirio de automóvil (Villoch-Anckermann), en la que una familia guaricandilla logra al fin poseer un automóvil, está trazada con mano maestra. Es modelo en sainete de esta clase.

La familia Ponchinlurria, nuevos ricos a quienes el azúcar los baña en oro, deciden hacer un viaje a la Babel de Hierro. Las escenas que se suceden, las hemos visto en los improvisados de todas las épocas.

Aliados y alemanes, estrenada en plena guerra de 1914, con las niñas casaderas, novias de un francés y un alemán.

Papaíto, el viejo que no quiere serlo, protector de "muchachitas inocentes". Gran creación de Regino López.

El proceso de Mario Cuban, donde se celebra un juicio oral para juzgar al protagonista, por un delito de homicidio. Todas las partes de que se compone una audiencia pública eran presentadas con gracia sin par y en ella Acebal, abogado defensor, terminaba su informe pidiendo la pena de muerte para su cliente, porque "mi defendido es inocente, y los inocentes que no pueden demostrar que lo son, merecen que se les dé garrote".

2. - *El sainete de solar*, donde la promiscuidad y otros vicios campeaban por sus respetos, porque ni la sanidad ni la educación llegaban a esos pobres ciudadanos, víctimas del medio ambiente, fueron también temas allí tratados. A veces la "chusería" que se respiraba, nos hacía

darnos cuenta de lo necesitada que estaba nuestra población de lograr la desaparición de esos centros nada deseables. *Cosita* (Armando Bronca y Anckermann) y *Las mulatas del día* (Más, López, Anckermann), alcanzaron el centenar de representaciones, en este tipo de obra.

3. - *El sainete político*, fué plato fuerte en la cartelera de Alhambra; en cada etapa de nuestra República, los gobernantes dieron más de un motivo para que sus actos, en forma satírica, fuesen tocados en la escena.

Napoleón (hermanos Robreño-Anckermann), estrenada en el año 1907, alcanzó también los honores de ser obra de repertorio, durante el largo proceso alhambresco.

Don León, jefe de la casa, sufría un súbito ataque de locura y el humilde hogar que habitaba era transformado, por obra de su fantasía, en el Palacio de Fontainebleau, en donde su mujer era la dulce María Luisa, y hasta su fiel criado *Vitoque*, convertíase en el Mariscal Víctor. El personaje, por haberse estrenado la obra durante la llamada "guerrita de agosto", se le endilgó a muchos de aquellos "patriotas", con más ínfulas de mando que de buenos propósitos.

Fué esta una gran creación de Gustavo Robreño, que caracterizaba de modo magistral al desterrado de Santa Elena.

La casita criolla (Villoch-Anckermann). - De ambiente campesino, en que se fustigaba a la gobernación miguelista del año 1912. Fué de franco matiz menocalista y el "tumba la caña", que en uno de sus cuadros se cantaba, quedó como himno de las huestes conservadoras.

Lobo II, estrenada al comenzar el período de Machado, en el que *Gervasio*, al frente de la nave, encontraba poderosos escollos para llevarla a puerto seguro. Fué esta una premonición de lo que había de ser el funesto régimen.

4. - *Los sainetes-revistas de actualidad*, era otra modalidad de obra que más se ponían en escena. Conocedor el público de que allí se tocaba con propiedad y gusto cuanto en esos momentos sucedía, la empresa lo complacía, y así fué que de la variada producción, deben ser mencionadas algunas:

La danza de los millones (Villoch-Anckermann), que describe el embullo y la imprevisión de nuestros compatriotas, cuando ocurrió aquella inflación, que más tarde traería tan funestos resultados. Uno de los cuadros representaba el antiguo campamento de Tiscornia, a

donde llegaban los inmigrantes atraídos por la fiebre de oro en la Isla, y para cada grupo de nacionalidad distinta compuso un pasaje musical el maestro Anckermann, donde demostró que no solamente era un inspirado autor de melodías cubanas, sino que podía tocar cualquier género en el campo de la música.

La Isla de las Cotorras (Villoch-Anckermann), gran éxito de todos los tiempos, escrita con motivo de haberse fallado a favor de Cuba el pleito en que se ponía en juego la soberanía de un pedazo de nuestra tierra:

Y verás por más que corras,
 ¡oh negra maldad humana!,
 que siempre será cubana
 la Isla de las Cotorras.

El Patria en España (Villoch-Anckermann), con motivo del crucero a la Península, que hizo nuestro buque-escuela, en el año 1915.

La toma de Veracruz, (Rodríguez-Grenet), estrenada cuando la intromisión yanqui en tierra mexicana.

5. — *La revista de espectáculo*, donde se hacía derroche de buen gusto en la representación, fué siempre la baraja de triunfo para esta empresa, aunque muchas de las otras obras que no pueden clasificarse dentro de esta modalidad, también alcanzaron éxitos artísticos y de taquilla.

Pero en estas obras se "echaba el resto", siempre con magníficos resultados. Dígalo si no *La Alegría de la Vida* (Villoch-Anckermann), donde cuatro jóvenes amantes de la bebida, el amor, la gloria artística y el oro respectivamente, después de presentar en sendos cuadros las delicias que pueda tener cada una de ellas, se encontraban con la locura, los celos, la envidia y la avaricia, interponiéndose a cada una de ellas, para demostrar que nada es perfecto en la tierra.

Bien montada y con una música de matices diferentes.

La Revista Loca y *La Revista sin hilos*, ambas de Villoch y Anckermann, también merecen catalogarse entre éstas, así como *La República griega*, verdadera joya del género, en donde se reproducía una escena completa de *Los caballeros* de Aristófanes, así como frases de *Las Avispas*, del propio autor heleno y en donde Villoch satirizó con su acostumbrada maestría muchas de las inmoralidades de entonces.

6. — *La Opereta* también fué llevada a Alhambra y en *El Rico Hacendado* y *La señorita de Mauvin*, ambas de Villoch y Anckermann, se trataron bonitos temas, adornados con una bellísima partitura.

7. — Remedando con cosas nuestras, algunos libretos gustados por otros públicos, *las parodias*, tuvieron también su aceptación y allí se aplaudieron la de *Las damas de las camelias*, *La Guabinita* y *Don Juan Jolgorio*, la primera de Villoch y las dos últimas de Joaquín Robreño, que fueron tomadas de las obras de Dumas y Zorrilla, cuyos nombres originales eran *La Dama de las Camelias*, *Chez-Maxim* y *Don Juan Tenorio*.

Muchas y muy variadas fueron las obras que formaban la producción del género alhambresco, pero ahí quedan citadas algunas de las que más renombre alcanzaron.

III. — SUS INTERPRETES:

1. — *Regino: el mejor y más popular de los actores vernáculos.*

Ya explicamos en el capítulo anterior quién era esta destacada figura y cómo había llegado a la dirección escénica del Teatro Alhambra, en 1891.

La muerte de su hermano *Pirolo*, socio en la empresa teatral de Arias y Villoch, hizo a éstos solicitar los servicios de quien ya había demostrado sus condiciones de artista y organizador, y Regino volvió a dirigir de nuevo el conjunto alhambresco, además de ser empresario y primer actor.

A través de su larga labor interpretativa, supo Regino realizar una tarea artística exitosa, destacándose, por los diversos tipos que caracterizaba.

Así fueron "sus gallegos" reídos y aplaudidos por todos los que le vieron en *Napoléon* y *El año viejo en la corte*.

Sus galanes criollos, (pese a su condición de asturiano) daban el tipo a la perfección, como los que interpretaba en *Tin Tan*, *Pachencho capitalista* y *Carne fresca*.

El tiempo fué puliendo su labor de actor, y los papeles de característico llegaron a ser su especialidad, sobre todo en esos padres de familia a los que se les presentan cientos de problemas.

No sólo en lo cómico era ajustada su labor; también en lo melodramático, como la actuación que hacía en *Papaíto* y en el "guiñol", que representaba en unión de la Becerra en el segundo cuadro de *La alegría de la vida*, tuvieron en Regino un cabal intérprete.

Los que lo vieron en sus últimos días de actor y aun aquellos que no lo alcanzaron, pero que son estudiosos de estas cosas del Teatro Popular, lo identifican por sus caracterizaciones de "borracho callejero".

Al igual que lo hicieron Covarrubias y Salas, supo dar vida a estos papeles, recitando gustados monólogos.

Para hacer completa su actuación, digamos que cantaba con una gran voz de bajo, haciendo muy bonitas segundas voces, (tuvo fama el dúo Regino-Colombo) y bailaba a la perfección la danza, la rumba y el danzón. Esto último tan maravillosamente, que algunos lo consideraban el mejor de su tiempo, por encima de *Figurín*, el manco Valleras, Ortega y otros bailarores famosos de aquella época.

Su trabajo fué continuado, únicamente interrumpido durante los meses de verano en que daba un corto viaje a España.

Su popularidad fué tal, que llega a nuestros días, y en una época de escasos medios publicitarios, se le conocía en toda Cuba.

2. - *El "bobo" de Alhambra: Arturo Ramírez.* - Cada teatro vernáculo tiene sus propios personajes, y ello es comprensible, por lo común y corriente que son en la vida cotidiana. Eso justifica la inclusión de la mulata, el negro y el gallego en el nuestro.

Lo que sí puede calificarse de sorpresa inaudita, fué que en un teatro como éste, reflejo de costumbres y tipos conocidos, apareciera un "bobo", aquí donde nadie lo es, ni lo ha sido nunca.

Y más inconcebible, que se adueñara de la simpatía de nuestro público, llegando a extremos tales, que una vez levantado el telón, transcurridas las primeras escenas y no hacer éste su aparición, se escuchasen gritos de: "el bobo, queremos el bobo"..

Y aquel *bobo* que se presentaba ante ellos, no era otro que Arturo Ramírez, a quien ya hubimos de referirnos al hablar del Teatro Cuba.

Habiéndose iniciado en el coro de la compañía de género chico que actuaba en Albisu, encontrábase sin trabajo y bastante necesitado, por lo que su amigo Villoch le brindó la oportunidad de incorporarlo al elenco de Alhambra, aunque con reservas, pues quien hasta enton-

ces solamente había representado papeles de guajirito cantor y cosas por el estilo, no debía encajar en aquel teatro.

Al principio Ramírez estaba un poco amoscado. Hizo crisis esa situación cuando se le repartió un papel de bobo o *come-rana*, que él estimó se le había hecho con la idea de hacerlo desistir de seguir perteneciendo a la compañía.

La necesidad por un lado y los consejos de Villoch y Joaquín Robreño, lo decidieron a lanzarse a la escena con una maruga y vestido de corto en la obra *Las crianderas*, libro de Laureano del Monte, que era el sainete en cuestión.

Desde que inició las primeras muecas e hizo los primeros desplantes, el público comenzó a reír como hacía tiempo no lo hacía y cuando el azorado Arturo hizo mutis, lo hicieron salir a escena seis veces, y caso único, lo obligaron a bisar las últimas palabras de su parlamento.

Allí quedó consagrado, de manera accidental, un nuevo tipo en el género vernáculo.

El Castillo de Atarés, *La brujería*, *La guaracha* y *El año viejo en la corte*, fueron obras en que se le vió triunfar, pues los autores empezaron a escribirle papeles de mayor importancia.

Ese triunfo fué efímero. Un aneurisma en la aorta abdominal cortó la carrera de aquel joven en pleno triunfo.

Con la muerte de Ramírez desapareció el personaje, pues aunque quisieron revivirlo en otros actores, ninguno de ellos logró los éxitos de aquel humilde y bonachón joven de Jesús del Monte, que tan rápidamente se impuso en nuestro Teatro Popular.

3. — *Sus tiples-mulatas*. — Hemos involucrado a las tiples con las mulatas, porque este personaje, al que inicialmente no se le dió importancia en el género, (salvo las interpretadas por la Meireles en el género bufo), llegó a alcanzar en el marco alhambresco carácter de figura protagónica, y desde la actuación de Petra Moncau, que fué la primera que lo representó, los autores musicales fueron escribiendo para ellas romanzas, dúos, etc., lo que requería, además de la interpretación del papel de mulata, tener condiciones de cantante. Entre las encargadas de esos papeles en diversos momentos, debemos mencionar a *Blanca Vázquez*, que desde niña había ingresado en el teatro con la compañía infantil del maestro Justo Soret. Fué, como ya hemos visto, una de las tiples que reinauguraron el Alhambra en el año 1891, cantando la *Marina*.

Poseedora de gratisima voz de soprano ligera, era mujer extremadamente bella. Fué, durante los primeros años de esta temporada teatral, uno de sus más fuertes pilares.

Joven aún, se retiró de la escena a la tranquilidad del hogar.

Pilar Jiménez fué, de todas ellas, la que más escuela de canto tuvo, pues desde niña había estudiado los secretos del arte. No tan bella como la *Vázquez*, poseía sin embargo una recia personalidad. En las voces de segundo no reconocía otra igual. Sus mulatas alcanzaron también singular éxito. Se retiró antes que ninguna, pero fué gloria del género hasta el año de 1910.

Blanca Becerra ha "dormido en la canasta", frase con que se señala a todos aquellos artistas cuyos antepasados han pertenecido al teatro.

De familia de cómicos, desde niña representaba en algunos circos. No podemos catalogar como soprano, mezzo o contralto a esta genial artista que cantaba, y canta, pues por fortuna vive; pero lo cierto es que lo hacía con gusto y afinación. Puede calificársele como la figura femenina de mayor temperamento artístico en el género alhambresco.

Dúctil en el trabajo, lo mismo hacía una mulata, que una damita joven, y sus *negritas* de *El Patria en España*, *Arreglando el mundo* y otras obras, no conocieron rival. Los *pillos de playa* también tenían en ella una singular intérprete, como el *Valentín, el pescador* de *La Carretera Central*.

Con el tiempo también hizo características y negras viejas (Dolores Santa Cruz) y de su valor en el género pueden dar fe los que hoy la ven, pese a sus setenta y cinco años, en esporádicas apariciones por televisión.

A *Hortensia Valerón* se le repartía pocas veces el papel de mulata. Con preferencia interpretaba los de *damitas*. De pequeña, pero afinada voz, y con gusto exquisito para cantar las cosas cubanas.

Retiradas *Pilar Jiménez* y *Blanca Vázquez*, la compañía de Regino se quedaba sin figuras femeninas para determinados papeles principales.

Se le dió cabida para suplir esas ausencias a *Luz Gil*, una joven mexicana, que pese a sus excelentes facultades vocales, se dudaba pudiese adaptarse al tipo de teatro que allí se hacía.

No solamente lo realizó a la perfección, sino que llegó a ser una de las favoritas del público. Tanto en las mulatas, zafias y retrecheras, y aun en papeles de operetas como los de *El rico hacendado*, tuvieron en esta sin par artista una gran intérprete.

Su simpatía, su voz y su belleza, la hicieron imprescindible en el elenco de Regino, y puede decirse que no hubo cubano, de la capital o del interior, joven o viejo, que allá por los años de 1915 a 1920, no estuviese enamorado de Luz Gil.

4. — Sus “negritos” y “gallegos”. — Los primeros no aparecían con tanta frecuencia en las obras de Alhambra, y cuando ello ocurría, eran Raúl del Monte primero y después Arturo Feliú, quienes se encargaban de interpretarlos. No fué hasta el año de 1912, cuando llegó, por no sabemos qué circunstancia, a esa compañía, *Sergio Acebal*, que desde entonces sería el “negrito de Alhambra” por antonomasia. Su debut fué en un pequeño papel que hacía en *Regino por la Isla*. Desde entonces, por su gracia, talento histriónico y otras cualidades, quedó consagrado como primera figura en el elenco, con participación en todas sus obras. Su labor además de exitosa, es duradera, y alcanza desde ese mismo año de 1912 hasta el de 1935.

Poseedor de una gran dignidad artística, salía siempre “a echar el resto” y creó varios tipos de “negros” en la escena, desde el negro jaquetón de *Guapos y matones*, hasta el litero y sagaz de *El proceso de Mario Cuban*, pasando por el ingenuo y bobalicón de *El Patria en España*.

Sus variadas y gustadas actuaciones son causa directa de que el personaje de “negrito”, se incrustara en nuestro Teatro Popular.

Tampoco en estas primeras etapas de Alhambra era el “gallego” figura principal en sus obras. Los que sí hacían su aparición entre los tipos de costumbres, eran esos asturianos aplatanados de lunar de pelo en la cara y andar cadencioso, muy populares en los primeros períodos de nuestra República, y era *José López Falcó*, a quien cariñosamente llamaban *Pirolo*, el encargado de representarlo. Una traicionera enfermedad lo arrancó de la vida en el año 1902 y no pudo continuar su carrera de triunfos, quien era además uno de los empresarios del espectáculo.

Francisco (Pancho Bas), entró en la Compañía, compartiendo con Regino la interpretación de los “gallegos”, pero más tarde representó otros tipos, con iguales éxitos. Fué, en los años que van de 1912 a 1923, el insustituible “gaico” de las obras.

Pero así como Acebal era el “negrito” de Alhambra, *Adolfo Otero*, fué conocido por el “gallego” del mismo nombre.

Dotado de enorme vis cómica, exagerado en los gestos, sus contornos únicos en la escena y su peculiar modo de hablar, le hicieron triunfar, desde que en el año de 1922 debutó en una tercera tanda con *La trancada del gallego*, hasta el final de esta temporada. Su manera de bailar la rumba era muy reída por los que le conocieron, habiendo introducido en ese baile típico el popular "paso del caballito".

5. — *Primeros actores y primeras actrices.* — Entre los más destacados de todas las épocas se encuentra *Gustavo Robreño*, descendiente de cinco generaciones de artistas; distinguíase por la variedad de tipos que interpretaba, que lo convirtieron en un excelente actor genérico. Sus *asturianos aplatanados*, sus *brujas*, (cubanos simpáticos, pero sin porvenir) los papeles de extranjeros, (franceses, chinos, italianos, etc.), y sobre todo, sus caracterizaciones de los más disímiles personajes, tales como Menocal, Cipriano Castro, García Kohly, Millán Astray, Céspedes y Freyre de Andrade, fueron muy gustadas. Esta última tan perfecta, que un domingo de Carnaval el público creyó ver en el Alcalde Freyre al actor alhambresco, y la emprendió a huevos de harina con el entonces Mayor habanero.

Carlos Sarzo fué actor de carácter que también brilló en las primeras etapas alhambrescas. Sus *vividores*, tipos populares en aquel entonces, no reconocieron mejor intérprete.

De aquellos primeros años es también *Mariano Fernández*, discreto y estudioso.

Una muestra de lo que gustaba este teatro y de la popularidad que gozaban sus intérpretes, la dió este actor alhambresco, al postularse para concejal por un minúsculo partido municipal, y aunque nunca había hecho política, y no realizó propaganda alguna en la campaña pre-comicial, resultó electo; caso no registrado en nuestra vida electoral, a excepción del conocido periodista Víctor Muñoz, que también fuera elegido edil por el pueblo de La Habana en idéntica forma.

Más recientemente, fueron también primeros actores del conjunto, *Arnaldo Sevilla*, el más completo después, de Robreño; *Julio Díaz*, cuya naturalidad en la escena fué su mejor arma y *Pepe del Campo*, tenor de zarzuela en sus mocedades, que asimiló a la perfección el teatro que allí se hacía y rindió una meritoria labor.

También fueron actores de categoría en los primeros tiempos, *Enrique Castillo*, *Pepe Palomera* y *Adolfo Colombo*, considerado por entonces el trovador de moda.

En los últimos años los papeles de galanes eran repartidos a *Rafael Llorens*, otro eficiente primer actor.

Entre las actrices, hay que señalar primeramente a *Eloísa Trías*, producto exclusivo de aquel teatro, en donde se iniciara, sin saber pararse en la escena, llegando a ser la cómica más gustada del género. Sus características y *viejas chismosas* fueron sus papeles más sobresalientes.

También debemos mencionar a *Inés Velázco* (una de las fundadoras), *Consuelo Castillo*, *María Pardo* y *Amalia Sorg*, que con su arte y belleza, cubrió una buena parte de esta temporada, como figura principal.

Inés María Hernández (Chelito Criolla) fué la *mulata* de los últimos tiempos y supo darle a ese papel características propias.

6. — *Otros actores y actrices.* — Y en el recuento que hacemos del elenco de la popular Compañía de Regino, no debemos omitir los nombres de otros actores y actrices, que aunque de menor categoría, también contribuyeron a mantener este éxito continuado. Entre los primeros, citaremos a *Guillermo Anckermann*, *Chicho Plaza*, *Pepe Serna*, *Tomás Sobola*, *Ramón Gutiérrez* y *Eduardo Muñoz* (*El Sevillano*) que fuera también coreógrafo de la compañía durante años.

Entre las segundas, destacaremos los nombres de *Carolina Estévez*, *Lola Vicens*, *Blanca Sánchez*, *Matilde Corona* y *Panchita Forteza*.

Ahí quedan los nombres y actuaciones de las figuras de aquella compañía teatral, que hemos dado del modo más concreto posible, pese a que en algunos de ellos, (Regino, Acebal, Robreño, La Trías), hay buen material para realizar trabajos sobre la influencia que su labor ejerció en el Teatro Popular Cubano.

IV. — SUS AUTORES:

1. — *Federico Villoch: el más fecundo.* — Era uno de los empresarios de Alhambra, habiendo comenzado su carrera literaria como periodista, en las redacciones de *La Caricatura*, *Figaro* y *La Habana Elegante*. Poseía vasta cultura y con el tiempo llegó a conocer como ningún otro autor en Cuba los resortes de la escena. Su producción sobrepasa a las 400 obras, algunas de gran valor, habiendo tratado todas las modalidades del género en ellas; desde el sainete costumbrista como *Delirio de automóvil* y *Por cortarse la melena*, hasta la revista de espec-

táculo, como *La carretera central* y *La revista sin hilos*, sin excluir la sátira política, y cualquiera otro tema de actualidad nacional o internacional.

La personalidad de Villoch no se puede estudiar en el marco estrecho de este epígrafe dedicado a los autores alhambrescos, porque ella abarca múltiples e interesantes facetas; bástenos decir que fué un autor tan exitoso, que cuando la temporada teatral de Alhambra languidecía, escribía una obra y se producía el "levantón".

Labor que estuvo realizando por espacio de treinta años, demostrando con ello la valía de quien debe ser calificado como el más fecundo de nuestros autores.

2. - *Hermanos Robreño: los más agudos.* - Francisco y Gustavo, que así se llamaban, figuran también en la categoría de autores exitosos. Los diálogos de sus obras estaban saturados de sabrosos retruécanos, que producían el máximo de hilaridad en el público, (se dice que estos diálogos fluían de las conversaciones que entre sí tenían, cuando confeccionaban las obras). Su repertorio es extenso y al igual que otras figuras mencionadas aquí se haría necesario dedicar más cuartillas para hablar detenidamente de su labor, sobre todo la de Gustavo, que además de actor y autor fué una destacada figura de las letras cubanas. Desde *Buffalo Exposición* hasta *Los Dardanelos*, se extiende la lista de obras de estos autores, contando entre sus más rotundos éxitos, *Tin tan te comiste un pan*, *Napoleón*, *El bombardeo de Amberes*, *La paz del mundo*, y otras.

3. - *Los de los primeros años.* - Pese a su larga duración esta temporada teatral no fué pródiga en escritores. Bien sea porque no lo creyese con perspectivas mayores, o porque no asimilasen el género, lo cierto es que en esos treinta y cinco años de permanencia fueron pocos los autores que escribieron libretos para ese teatro. De esos primeros años merecen mencionarse a más de Villoch y los Robreño, que siempre estuvieron vigentes, a *Ramón Morales*, autor entre otras de *Los globos dirigibles*, *El cañón de Ordóñez* y *La peonía*; *Olallo Díaz*, con su *Doña Clela la adivina*, *Madame Luz* y *Chisme de vecindad*; *Joaquín Robreño*, en sus gustadas parodias de *Don Juan Tenorio*, *Chez-Maxim* y *La tía de Carlos*, que llevaban los nombres de *Juan Jolgorio*, *La Guabinita* y *La tía de Periquín*, respectivamente; *Angel Clarens*, que produjo *Los africanitos*, *Blanco y Negro* y otras; *Manolo Saladrigas*, autor de *Guanabacoa la bella* y *La plaza del Vapor*; y *Laureano del Monte*,

que dió a este género *El lunar de Rosa*, *Las crianderas* y *Mujer desconocida*.

También de este pequeño grupo de autores de los primeros años, deben mencionarse los nombres de César Morales, Miguel de Luis, Franco del Todo y Benjamín Sánchez Maldonado.

4. — *Los de años posteriores*. — A partir del 1914, algunos jóvenes, entusiasmados con el género alhambresco, que tenían afición al arte escénico, se decidieron a escribir obras para Alhambra, y así surgió Agustín Rodríguez, joven español, identificado con nuestra bohemia, y con ansias de superación, que al fin logró, pues lector infatigable, fué un autodidacta de amplia cultura, que puso al servicio del Teatro Popular.

Su primera obra lo fué, *De guardia a motorista*, y a ella siguieron: *La toma de Veracruz*, *Balance de año*, *Las sensaciones de Julia*, *La blanca que tenía el alma negra*, *Arreglando el mundo* y muchas más, todas con gran aceptación por parte del público. José Sánchez Arcilla ya había demostrado preferencia al teatro, en su nativa Guanabacoa, y para este género escribió *Frivolina*, *Mala mujer*, *Suavecito* y *El Presidio Modelo*, que se mantuvieron en cartel durante un buen número de funciones. Carlos Robreño hizo sus primeras obras teatrales para la Compañía de Regino y de ese momento son: *Hotel para señoras*, *El año nuevo turista*, *El furor del balompié*, *Los sábados de gloria* y *El lío de los teléfonos*, siendo en esta última donde recibiera la primera suspensión de sus obras, por orden gubernamental. Siempre cultivó la sátira política en esas producciones. Pepín Rodríguez, llevó al Teatro Popular nuevas técnicas que había recogido en los escenarios norteamericanos, y escribió *Mesalina* y *La semilla del marañón*. Más tarde y con la colaboración de Villoch fué autor de las obras más sobresalientes en todos los años alhambrescos: *Piernas al aire* y *El proceso de Mario Cuban*.

El solar, con sus chismes y enredos, que a veces terminaban en tragedia, fué muchas veces llevado al escenario de Virtudes y Consulado, y entre los autores que mejor tocaban esos asuntos hay que mencionar a Armando Bronca (Cacharrito), con su *Montada en flan* y *La mulata de la bulla* y Antonio (Calvo) López y Manuel Más, que escribiendo en colaboración se anotaron buenos triunfos en *El niño perdido*, *Las mulatas del día* y *La tierra de la rumba*.

Algunos de los actores que formaban parte de esa compañía, conocedores del gusto del público, también hicieron sus incursiones por el campo autoral y así fué que *Julio Díaz* produjo *Los efectos del trigémino*; *Pepe del Campo*, *Las enseñanzas de Liborio* y *Sergio Acebal*, *Casos y cosas*, *La bella Polar*, *El país de las botellas* y la gustada opereta *Flor de The*, estas dos últimas, en colaboración con *Guillermo Anckermann*, que también formaba parte del elenco alhambresco.

Otros jóvenes que alcanzaron más tarde popularidad en otros teatros y en distintas labores artísticas, también escribieron para Alhambra, como *Francisco Meluzá Otero*, autor de *La herencia del tirano* y *Félix Soloni*, que escenificó sus novelas *Mersé* y *Virulilla*. *Víctor Reyes* y *Mario Sorondo* cierran la lista de autores alhambrescos.

V. - SUS MUSICOS Y ESCENOGRAFOS

Si reducido fué el número de autores de libretos que aportaron su concurso al género alhambresco, de exiguo puede calificarse el de autores musicales que allí colaboraron.

Manuel Mauri, *José Marín Varona* y *Rafael Palau* fueron los encargados de musicalizar todas las producciones que se representaban, desde su fundación; hasta que en el año 1912 entró como director orquestal y autor musical de las obras, el maestro *Jorge Anckermann*. Al igual que de *Villoch*, *Regino* y *Robreño*, de este inspirado compositor no se puede hablar de lo que representó en nuestro Teatro Popular, en unas breves líneas. Solamente diremos que compuso más de trescientas partituras durante su actuación en el Alhambra. Tocó toda la gama musical y no sólo la autóctona (que yo proclamo como su más genuino cultivador) sino todo tipo de música, que a veces las circunstancias de los libreos requería. Baste decir que, en aquella etapa de pocos medios de difusión, su música se escuchaba en todas partes y *El arroyo que murmura*, *Tumba la caña*, *La negrita del Senegal*, *Maritsa*, *Oye mi clave* y mil más, hubiesen figurado permanentemente en esos hit-parade, un tanto comerciales, que en la actualidad mantienen algunas radioemisoras.

La escenografía fué también factor que mucho tuvo que ver con el éxito de aquel teatro. En los primeros momentos, su empresario, *Don Miguel Arias*, se encargaba de cubrir esta función. Buen paisajista, captaba con singular maestría los campos cubanos, pero la dinámica

en la escena no era su fuerte. Muerto Arias en el año de 1915, llegó a sustituirle *Pepito Gomís*, que introdujo una verdadera revolución en los escenarios cubanos. Los trucos y efectos que dió a conocer el simpático catalán, serán siempre recordados por los que los vieron y difícilmente será posible superar esa labor. Lo mismo presentaba un barco en alta mar capeando un temporal con personas a bordo, que una casa de aspecto miserable, se transformaba, a la vista del público, en un lujoso jardín versallesco, como la mutación de *La danza de los millones*, o bien producía un espectacular choque entre un automóvil y una locomotora a la salida de un túnel, ante el asombro de los espectadores, como el que presentaba en *Las joyas de la marquesa*.

Cuando Gomís decidió formar empresa con Arquímedes Pous, pareció que Alhambra perdería uno de sus más sólidos puntales, pero apareció *Nono Noriega*, discípulo de él, quien supo emular al maestro con sus preciosos decorados y magníficos efectos teatrales, como las gigantescas campanas que presentaba en *La Revista sin hilos* y el naufragio del *Lobo II*. Sin lugar a dudas, los escenógrafos jugaron un importante papel en la temporada alhambresca de treinta y cinco años de duración.

VI. - EL SALONCILLO DE ALHAMBRA

Era Alhambra tan peculiar que todo el que asistía a sus funciones, ya fuese de algún renombre intelectual o simplemente amante de las cosas de la farándula, quería saber algo más de este teatro, que perduraba con los años, y que como el vino, con el tiempo aumentaba su valor.

Querían en fin, conocer algo más, saber cómo era "aquello por dentro"; casi siempre satisfacían su curiosidad, logrando que cualquier periodista amigo o alguna figura de las letras lo llevase a visitar "el saloncillo de Alhambra".

Era éste un pequeño salón, adjunto al camerino de Gustavo Robreño, coquetonamente amueblado, de cuyas paredes pendían lindos bocetos y retratos de las principales figuras teatrales que nos visitaban y que irremisiblemente estuvieron en alguna ocasión en aquel simpático lugar.

Algo tenía aquel género y aquel teatro, cuando a él acudieron, y dejaron constancia de su visita a este saloncillo, figuras tan destacadas

en el arte teatral y las letras, como Larra, Balaguer, Borrás, Thuillier, Novelli, Zacconi, García Sanchiz, Rubén Darío, Blasco Ibáñez, Valle-Inclán, Benavente, Zamacois, Fernando de los Ríos, Marcelino Domingo, Zuloaga, Marquina, Martínez Sierra, Vilches y Marañón, así como otros nombres ilustres de extranjeros, no precisamente españoles, como Waldo Frank, quien quedó gratamente impresionado con aquel espectáculo.

Todos los Presidentes de esta pseudo-colonia de entonces, también lo visitaron, pese a que en algunos momentos se les fustigase en las obras que allí se representaban.

También el elemento criollo, principalmente periodistas, literatos o amantes de la vida nocturna, tenían aquel lugar como punto de reunión y peña obligada, y casi todas las noches concurrían a él Rafael Conte, Iraizoz, Soloni, Varela Zequeira, José del Poo, Benigno Souza (el médico de la casa), Alvarez Solís, Dolz, Cabrisas, Agustín Acosta y otros, que iban a echar su "cuarto a espadas", antes de retirarse a las redacciones de los periódicos en donde laboraban, o sencillamente a continuar disfrutando de los encantos de las noches habaneras.

Llegó a ser el saloncillo de Alhambra un barómetro político, social, artístico y económico, de las cosas, tanto nacionales como internacionales.

Y aunque parezca una digresión este epígrafe, dentro de la materia propia del trabajo, hemos querido mencionarlo en este breve comentario, porque era este saloncillo otra de las tantas cosas amables que tenía el Teatro Alhambra y que lo hicieron único en su existencia.

VII. - CONSIDERACIONES SOBRE EL GENERO ALHAMBRESCO

Cuando el Generalísimo Máximo Gómez, fué informado de la resolución injusta y extemporánea, en que la Asamblea del Cerro lo relevaba de su cargo de Jefe de todas las fuerzas libertadoras, sólo atinó a decir:

ahora podrán destituirme, pero yo quiero ver cómo pueden escribir la Historia de Cuba sin mencionar mi nombre.

Del Teatro Alhambra, y del género que allí cultivó la compañía de Regino durante siete lustros, puede decirse algo parecido: No se

puede escribir la Historia del Teatro Popular Cubano, sin mencionar los nombres de Alhambra, Regino y todos los que allí colaboraron.

Es de sobra conocido que en el teatro existen tres principales factores: autor, intérpretes y público. Podrán los dos primeros fallar, mas no el tercero, pues sin su presencia, no pueden alzarse las cortinas del espectáculo.

Y Alhambra tuvo público. Yo diría algo más. Tuvo "su público", asiduos concurrentes, abonados a los estrenos, que llegaron a conocerse y tratarse allí.

Celebrando función diaria, su programa se componía de tres tandas, con una concurrencia diferente en cada una de ellas.

Así en la primera de las ocho de la noche, convergían comerciantes, dependientes de establecimientos, obreros, etc., a los que por tener que madrugar, les estaba vedado el acostarse tarde.

La segunda, reservada a los estrenos, comenzaba alrededor de las nueve y media de la noche, y su platea se veía ocupada por más de ciento cincuenta personas, que diariamente llegaban del interior de la República, y que en la propia Estación Terminal, al hacer el itinerario del primer día en la capital, no dejaban de incluir su asistencia a este espectáculo.

La tercera de esas representaciones diarias, daba inicio sobre las once de la noche. Era sitio obligado de reunión de noctámbulos, periodistas y gente de todas las clases sociales, que acudían a ver las obras que según ellos, "salían" mejor en esta última tanda, en la que a los artistas les era más propicio "morcillar", o decir cosas que se les ocurría, algunas no exentas de gracia.

Además, las matinées, (funciones corridas de dos tandas, que efectuaban todos los domingos por la tarde), se vieron favorecidas durante muchos años por un público selecto que se mantenía abonado a su localidad, haciendo con el resto de ellas un discreto acaparamiento, y de paso llenando sus bolsillos, los simpáticos revendedores, Simón, *Sobolita*, *Bilingo* y *Chicho* Marrero, quienes decían: "Solamente me queda una, joven", sin importarles que aquella proposición se le hiciese a algún ciudadano que ya rebasase la media rueda.

Era fácil reconocer en ese público dominguero al recto juez, al probo magistrado, al notable cirujano, al conocido ingeniero, al talentoso abogado, al honesto ciudadano, al laborioso industrial y al popular comerciante.

En fin, todo lo que por esa época se daba en llamar "gente bien", sin que en algunos casos supiéramos a ciencia cierta, qué clase de "gente" eran y cuál era el "bien" que realizaban.

En la tertulia, eso sí, siempre hubo gente de pueblo, sana y noble, que acudía a reír y aplaudir muchas de las sátiras que contra los gobernantes, siempre con lados flacos, se hacía desde la escena. Cuando más, escuchábase algún grito de: "ese apuntador" o "al medio, que no se ve", que rápidamente era silenciado cuando Ramón, el vigilante, hacía sonar su *club* sobre la pared posterior de estas localidades.

Y no fué solamente el público de "hombres solos" el que acudió a ver el género alhambresco.

La compañía de Regino efectuaba cada cuatro meses una corta temporada de quince días en el Payret o el Nacional y allí ocupaban los palcos y lunetas las familias habaneras, para ver las obras de Villoch o Robreño, admirar la labor de Regino, Luz Gil, Acebal o la Trías y deleitarse con la música de Anckermann. Cosa fácil y explicable ésta, pues previamente el jefe de familia o el hermano mayor habían visto la obra, haciendo el comentario favorable en la casa, y ofreciendo a las muchachitas y a la mamá llevarlas cuando "Regino fuera a Payret".

En estas temporadas fabulosas, de éxito, tanto artístico como económico, se dió el caso de que *La Isla de las cotorras*, en quince representaciones dejó libre de gastos más de veinte y un mil pesos.

Puede asegurarse que dos generaciones de cubanos, hombres o mujeres, ricos o pobres, habaneros o personas de provincias, vieron y aplaudieron este espectáculo. Su presencia continuada en él, es el síntoma más evidente de la aprobación que le daban.

Fué el público quien consagró este pedazo largo y valioso en la Historia del Teatro Popular.

Y decimos que el público, porque es bueno hacer constar aquí que la crítica teatral jamás le dedicó una reseña a un estreno, ni una frase de halago a sus autores o intérpretes, salvo muy contadas excepciones. Si acaso alguna que otra crónica de Aniceto Valdivia (*Conde Kostia*) o Ramón Vasconcelos, y en ellas había siempre algún varapalo.

Una excepción hay que hacerla con Alonso, el crítico de *El Mundo*, que firmaba sus crónicas con el pseudónimo de *Amadís*, quien siempre dedicó algunas líneas al espectáculo.

Pero dejando a un lado estas críticas a los críticos. ¿Cuáles fueron las causas que hicieron posible el éxito de este Teatro Popular?

Las obras de Alhambra, pese a lo frívolo y chistoso que en ello pudiera haber, siempre reflejaron alguna preocupación patria, y en ocasiones se tocaron algunos problemas sociales de hondas raíces.

Este teatro de hombres solos, que fue visto por todo el mundo, se hacía para todos los cubanos, y cabe señalar el dato de que en la lista de obras que mencionamos al hablar de su producción teatral, absolutamente todas, (con excepción de *Papaíto* y *La república Griega*) fueron representadas ante las familias habaneras, sin quitarle ni ponerle una coma, tal como se llevaban a escena en el coliseo de Consulado y Virtudes.

Si examinamos sus archivos, veremos que a cada período de la Cuba republicana corresponde una obra alhambresca que tratara la actualidad; y entre bromas y veras encontraremos en ellas frases muy esclarecedoras para el momento que se vivía. Así lo reflejan indistintamente, durante el período de Don Tomás: *El ciclón*; en la revolución llamada de Agosto: *Napoleón*; durante el gobierno de José Miguel Gómez: *El gallo y el arado*; los mandatos de Menocal, en *La casita criolla* y *La reelección*; el de Zayas con *El empréstito* y *La bancarota*; el funesto de Machado, con el *Lobo II*, y en su última etapa del año de 1934, cuando los "marines" intentaban un desembarco, para sofocar nuestra frustrada revolución del año de 1933, con *La intervención*.

Las costumbres de nuestras familias, satirizadas hábilmente, los ricos improvisados, y muchas cosas más de la vida cotidiana, eran temas que muy frecuentemente se llevaron a sus obras.

Aquel género fué agrandándose, y sus revistas, bien de ambiente cubano u otras de tipo general, de gran movimiento y originalidad, con buen vestuario, gran escenografía y mejor música, llegaron a competir con los espectáculos que venían de otras latitudes.

Veíase a la compañía de Velasco-Santa Cruz con su fastuoso montaje, el conjunto de Penella o de *Quinito* Valverde con su gusto teatro popular español, y hasta aquel Ba-Ta-Clan que nos presentara Madame Rasimi, y al establecer el paralelo, no aventajaban en nada a esta compañía cubana, que compuesta por cubanos, daba a su pueblo lo mejor de su arte, que era también cubano.

Por estas y otras muchas causas más, el Teatro Alhambra y el llamado género alhambresco que allí se cultivó, representan el cénit de nuestro género vernáculo, y al relatar esta Historia del Teatro Popular aparece resplandeciente, marcando una época de oro, de la que, al igual que del Generalísimo en relación con la historia patria, no se puede prescindir.

TERCERA ETAPA

(1930 - 1960)

SUMARIO

- I. - LA COMPAÑIA SUAREZ - RODRIGUEZ.
- II. - AMPLITUD DEL GENERO.
- III. - EL TEATRO POLITICO. - PERIODISMO
TEATRAL.
- IV. - "CECILIA VALDES" Y "EL CLARIN". -
OTROS EXITOS.
- V. - TEMPORADAS TEATRALES DE MELUZA
OTERO Y LECUONA.
- VI. - LA EMPRESA GARRIDO - PIÑERO.
- VII. - RECUENTO DE ESTA EPOCA.
- VIII. - LA REVOLUCION. - LA ULTIMA TEMPO-
RADA.



PATRIMONIO
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

I. - LA COMPAÑIA SUAREZ-RODRIGUEZ

La decadencia del género alhambresco, se debió a los factores que hemos señalado en el epígrafe final del segundo capítulo, mas no debe atribuirse ese declinar de lo que había sido la Catedral de nuestro Teatro Popular, a que el público le hubiese vuelto la espalda al espectáculo. Así hubo de comprenderlo Agustín Rodríguez, el popular sainetero, a quien en otras oportunidades hubimos de referirnos. Decidido y entusiasta partidario de todo lo que fuese género vernáculo, estimó que a éste le quedaban días de esplendorosos triunfos. Así se lo hizo saber a don Manuel Suárez, un viejo comerciante español, que había sido propietario del café de "Alhambra", tan identificado con nuestro género y costumbres que cuando regenteaba el mencionado establecimiento, más que dueño del café, parecía otro integrante de la Compañía de Regino.

Suárez aceptó la proposición de Agustín Rodríguez, de formar una compañía en grande, dedicada al género popular, y allí mismo empezaron a elaborar los proyectos para llevar a la escena obras cubanas, sin regatear en gastos de montajes y presentación, cosa que pudieron realizar a través de los cinco años y medio que duró la temporada, comenzada en el teatro "Martí" el día 7 de agosto de 1931 y terminada el día 26 de noviembre de 1936.

Y hay que suponer que era grande la fe en el éxito de su empresa abrigada por estos entusiastas y esforzados luchadores, pues los vientos de fronda que corrían en esa época, debido a nuestras inestables situaciones políticas, no aconsejaban iniciar una empresa de ninguna clase y mucho menos una temporada teatral.

Ya se acentuaba la tiranía machadista, y precisamente el día del debut se iniciaba una insurrección contra el gobierno opresor que nos regía.

Los madrugadores, un sainete original de Armando Bronca, y *La blanca que tenía el alma negra*, original de Agustín Rodríguez, fueron las obras escogidas para la primera representación en la sala del "Martí".

Rápidamente, y de acuerdo con sus planes, se dieron a la tarea de montar la primera obra grande de la temporada, y así fué cómo ocupó el palco escénico *La Perla del Caribe*, libro de Sánchez Arcilla, con música de Rodrigo Prats, y un bonito decorado de los escenógrafos Roig y Noriega.

-El estreno obtuvo éxito y con ello se decretó la continuación de la temporada, hasta que llegó la *Cecilia Valdés*, adaptación ajustadísima que de la popular novela de Cirilo Villaverde hicieron el propio Agustín Rodríguez y Sánchez Arcilla, musicalizándola el maestro Gonzalo Roig.

Cecilia Valdés constituyó un acontecimiento teatral, y a ello nos referimos en epígrafe aparte.

El elenco de esta compañía estaba formado por un grupo un tanto heterogéneo y en él formaban filas veteranos consagrados de las tablas, al lado de actores noveles, más bien aficionados y aun algunos que no tenían ninguna experiencia teatral. No obstante, por sus indiscutibles cualidades histriónicas, y bajo la paciente dirección escénica de Agustín Rodríguez, llegaron a brillar con luz propia.

Formando ese conjunto de veteranos, se encontraban Arnaldo Sevilla, Mariano Fernández y Pancho Bas, a quienes se les unieron más tarde, Julio Díaz y Rafael Llorens. Todos ellos provenían de las huestes alhambrescas y de su actuación en ella dejamos constancia al referirnos a los intérpretes de ese género. También figuraban Julio Gallo, Armando Zapata y otros.

Entre el elemento femenino contábase a Consuelo Novoa, que en esa época hacía características, pero con larga experiencia teatral que arrancaba del género bufo, ya que fué una de las intérpretes sin par del famoso sainete de Villoch titulado: *La mulata María* y al que también hubimos de referirnos.

Dos figuras de ancestro teatral, útiles cual pocas, con gracia y talento: *Lolita Berrio* y *Julita Muñoz*, de cuyas aptitudes artísticas no hay que hablar, pues aún hoy, a pesar de los treinta años transcurridos, se presentan por televisión, ofreciendo su arte. *Julita* y *Lolita* aunque jóvenes, ya tenían experiencia teatral, al igual que la *vedette* *Blanquita Bárcena*, que había paseado su donaire y belleza por los teatros de La Habana.

Alicia Rico, otra veterana de las tablas, con sus graciosas interpretaciones, fué otro de los elementos femeninos que se anotaron muchos éxitos en esa temporada

Pero fué sin duda alguna el material joven el factor decisivo en el triunfo de esta compañía. En ese grupo sobresalían tiples de reconocido mérito como Elisa Altamirano, y más tarde Caridad Suárez, iniciada en los conciertos de Lecuona y con actuación destacada en la temporada del "Regina", que si no fué la mejor tiple, sí podemos afirmar que ha sido la que mayor trabajo ha rendido, pues se mantuvo noche tras noche, durante cinco años, cantando las más difíciles y agudas partituras del género, sin afectársele para nada su garganta. La labor que como cantante rindió esta figura no la ha sobrepasado nadie.

Las "damitas jóvenes" encontraron una fiel intérprete en *Juanita Zozaya*, dotada de gentil figura y afinada voz, cuya *Isabel de Ilincheta* en la zarzuela *Cecilia Valdés* habrá sido imitada, pero nunca superada.

Entre ese elemento joven también habría de sobresalir un adolescente de 17 años, que comenzó diciendo "bocadillos", pero que por su afición y estudio, llegaría a despuntar como un buen actor genérico en nuestro teatro vernáculo: Rolando Ochoa, que aún en sus apariciones televisadas, nos muestra algunos tipos caracterizados a la perfección.

Otra de las figuras estelares, jóvenes, lo era Miguel de Grandy, cuya presentación inicial en las tablas la hiciera en los ya mencionados conciertos de Lecuona, habiendo realizado su primera actuación teatral en el Teatro Payret, con el estreno de la opereta *Rosalina* del propio maestro. Fué llevado al elenco de Martí por sus dotes magníficas de tenor y en esa temporada fué el escogido por los autores, tanto musicales como de libros, para que estrenase ese grupo de zarzuelas cubanas de primerísima calidad.

Su actuación más destacada fué la interpretación del "Leonardo de Gamboa" en la *Cecilia Valdés*.

De sus cualidades como cantante, así como de sus condiciones histriónicas, da fe su actuación durante más de 35 años en la escena, mereciendo siempre la aprobación del público. También debemos anotar aquí que este valioso actor cubano ha sido figura destacada en la zarzuela española, habiéndose presentado en distintas ocasiones, interpretando este género ante el público de la península.

El "negrito" y el "gallego" constituyeron una necesidad en nuestro teatro vernáculo, y hay que atribuirlo no solamente a que fueron tipos populares, si no a que estos papeles tuvieron siempre en todas las épocas gratos y gustados intérpretes, desde Miguel Salas a Sergio Acebal, pasando por Simancas, Raúl del Monte, Pous, etc., en cuanto a los

primeros, y desde Manuel Mellado hasta Adolfo Otero, sin excluir a *Pirolo*, Regino, Bas y otros, en lo que se refiere a los segundos.

La compañía del "Marti", tenía que atender a esto si quería salir adelante y lo resolvió confiando tales papeles a dos jóvenes artistas, desconocidos entonces, que llenaron cabalmente su cometido y comenzaron una ininterrumpida carrera de éxitos, llegada hasta los días actuales.

Así fué cómo hizo su aparición esa formidable pareja de actores cómicos que formaron Alberto Garrido y Federico Piñero.

El primero sí aportaba experiencia teatral: hijo del viejo Garrido, cuya actuación en el Teatro Popular ya vimos, desde pequeño había estado "entre cajas", y apenas contaba trece años cuando comenzó a interpretar en compañía de la autora de sus días esos "duetinos" que fueron también el comienzo de la carrera de Arquímedes Pous.

Poseedor de una gran "vis cómica", actúa a su manera, pero en forma tal que sus personajes no envejecen y gustan desde hace ya tres décadas.

De Federico Piñero sí puede decirse que fué un producto de esa temporada. Comerciante en su nativa Santa Clara, había recorrido la provincia con un conjunto musical, interpretando en la voz de segundo bellas melodías de la época. Pero era una incógnita el saber si podría desempeñar el rol que se le asignaba.

Llevado por la dirección de Agustín Rodríguez, éste hubo de recomendarle que echase a un lado los gestos exagerados y la parte clownesca que habían explotado otros intérpretes de estos papeles.

Así fué cómo Piñero empezó a representar esos *gaicos* bonachones, filósofos de las cosas, que "tragan en seco" muchas veces, todo lo cual demostraba por medio de una mímica formidable.

El caso de Piñero en el teatro es único. A pesar de sus continuados éxitos, era hombre sencillo, que solamente se acordaba de Talía cuando iba a salir a escena. Diríase que tenía el teatro como "modus vivendi", así como en sus mocedades tuvo el establecimiento pilonguero. Y lo cierto es que en Federico Piñero se aunaban tales condiciones artísticas (voz, figura, mímica, etc.), que si hubiese querido salir del estrecho marco de nuestro género vernáculo, para realizar mayores empeños artísticos, también hubiese sido un triunfador.

Al hablar de las causas del triunfo que durante largos años sonrió al género alhambresco, dijimos que fué el público quien más contribuyó a ello.

Garrido y Piñero han sido triunfadores durante largos años, llenando toda esta tercera etapa; y queden atrás las críticas de los eternos detractores del "negro" y el "gallego". Triunfaron porque el público, supremo juez, así lo ha querido.

II. - AMPLIACION DEL GENERO

Con ese elenco anteriormente mencionado, comenzó la compañía de Suárez y Rodríguez. Aquello fué *in crescendo* en el favor del público y "Martí" llegó a ser, pese a la azarosa situación política que prevalecía, una válvula de escape, a donde se iba a ver y oír las críticas que desde la escena se hacía a los gobernantes venales que ensangrentaban el país.

También es dable apuntar que todo el que sobresalía y tenía facultades para hacer el grado, pasó por la escena del Coliseo de Dragones, y así fué cómo actuaron en distintos momentos figuras de reconocida capacidad en lo lírico, como *Panchito Naya*, *Marcelino del Llano*, *Hortensia Coalla*, *Luisa María Morales* y *Rita Montaner*, para la que escribiera *Sánchez Arcilla María Belén Chacón*, musicalizada por el maestro *Rodrigo Prats* y cuya romanza llegó a ser obligado *spartitto* de todas las sopranos. Rita estaba inmejorable en la mestiza refinada que pasando por blanca llegaba a la sociedad, en donde encontraba unos amores imposibles.

III. - EL TEATRO POLITICO. - PERIODISMO TEATRAL

A diferencia de la época mambisa, en que pese a los esfuerzos que hacían los autores bufos por introducir en sus obras alusiones y cosas en favor de la Independencia, que siempre se malograban por la severa censura ejercida por aquel tipo pintoresco que se llamaba *Pedro Millares*, durante estos últimos años de dictadura machadista, pudo el Teatro Popular, más concretamente, la compañía de Martí, y algunos de sus autores, fustigar con éxito la situación oprobiosa que atravesábamos. Fué ésa, una de las causas que hizo prolongar la temporada, y no había suceso público, ni hecho revolucionario, que rápidamente no fuese llevado a la escena, produciéndose lo que puede denominarse "periodismo teatral", por lo rápido de su montaje.

Eran éstas, obras sin pretensiones, pero captadoras de la situación nacional, y en las que siempre ponían una buena parte de mala inten-

ción para los gobernantes, aquella simpática pareja integrada por Julio Richards y *Carmita* Ortiz. La interpretación que hacían de los *couplets* en donde comentaban la actualidad, les costaron alguno que otro dolor de cabeza, llegando inclusive Richards a ser obligado a ingerir una buena dosis de aceite ricino, método reprobable, atentatorio a la libertad, que Batista puso en práctica en los primeros años de su mandato unipersonal.

Carlos Robreño fué el creador y principal mantenedor de estas obras, que hacían acudir al público para presenciar en Martí los reportajes y hechos que a veces no se publicaban en la prensa diaria, y de su cosecha son las obras: *Estampas habaneras*, *Oh very well*, *Los explotadores de 1933*, *Don Fulgencio*, *El gran desfile* y otras, que contribuyeron grandemente, aunque con algunos riesgos personales, a que aquella temporada siguiera su curso.

IV. - "CECILIA VALDES" Y "EL CLARIN". - OTROS ESTRENOS

La idea principal de los empresarios Suárez-Rodríguez fué hacer Teatro Cubano Popular en grande, y el primer gran éxito lo fué el estreno de la adaptación de la novela *Cecilia Valdés* a una zarzuela en dos actos. Fué estrenada en el mes de octubre de 1931, después de largos meses de ensayo, y montada como no lo ha sido ninguna obra de nuestro género.

Conocedores profundos de la técnica del teatro, Rodríguez y Arcilla dieron a la adaptación de la novela, ejemplo de su clase, un estupendo libreto, donde recogieron lo esencial de ella, creando momentos de verdadero *suspens*, como se llama en el argot cinematográfico. Así ocurría al final del primer acto, cuando Leonardo sorprende sola en su casa a Cecilia, porque su fiel *Chepilla* ha salido a ver a don Cándido y éste, atisbando detrás de una columna, ve con horror, que aquellos dos seres, hijos suyos, van a jurarse el amor que creen puro.

La partitura, debida a la inspiración de Gonzalo Roig, es de una belleza extraordinaria y con un gran carácter descriptivo, sobresaliendo "la salida de Cecilia", "el canto a La Habana", los dos dúos de tiple y tenor, la canción del esclavo y su tango congo, así como una preciosa contra-danza, que se montó con singular propiedad. El decorado, obra de los escenógrafos Roig y Noriega, se cuidó también con esmero y en el primer cuadro del segundo acto se pasaba del cafetal de Ilincheta,

al ingenio de los Gamboa, en plena zafra, en una mutación sin oscuro, á la vista del público, recordando a los *descoloridos* de entonces las cosas que hizo Gomís en la fenecida Alhambra.

El papel protagónico de Cecilia Valdés lo estrenó la tiple Elisa Altamirano, pero al segundo mes (se representó más de 100 noches consecutivas) lo cantó Caridad Suárez, haciendo en ella una verdadera creación.

Leonardo Gamboa lo fué Miguel de Grandy; *don Cándido de Gamboa*, Arnaldo Sevilla; *José Dolores Pimienta*, Julio Gallo; *Isabel de Ilincheta*, *Juanita Zozaya*; *Melitón* (apoderado de *Gamboa*) Piñero, y *Tirso*, el fiel criado, lo fué Alberto Garrido.

Cerraban el reparto, en otros papeles no por menos importantes muy bien interpretados, *Lolita Berrio* en la madre de *Leonardito*; *Julita Muñoz*, en el de *Chepilla*, (abuela de *Cecilia*); Armando Zapata, en el del *Dr. Montes de Oca*; *Nico Rodríguez*, en el *Meneses*; el tenor Arturo Vila, en el esclavo de la canción, y Consuelo Novoa, en la loca *Dolores Santa Cruz*.

Reparto ajustadísimo, que pese al tiempo transcurrido y las veces que esta zarzuela cubana ha sido llevada a escena, no ha podido ser superado en su interpretación.

Esta obra afianzó la temporada, y su esplendoroso éxito fué un verdadero acontecimiento teatral, que perduró durante los primeros años de esta tercera etapa que estamos reseñando.

Otro de los estrenos fué el de la zarzuela *El Clarín*, de los mismos autores de *Cecilia Valdés*.

La acción de esta obra transcurría por el año de 1930, y pintaba a maravilla las costumbres de nuestra gente de campo de entonces, tan desamparada, que a veces, por intriga de los poderosos, en connivencia con la fuerza pública, hacía que esos pobres guajiros fuesen a dar con sus huesos en el presidio.

Bien tejida la trama alrededor de un romance amoroso, su música y decorado alternaban con cualquiera de esas obras de gran aparato escénico.

En su interpretación se lucía grandemente *Julito Díaz*, ya veterano actor en esa época, que reverdeció los laureles conquistados en la compañía de Regino.

El Clarín presenta inconvenientes para llevarlo a la escena, siendo el principal encontrar una soprano y un tenor que estén dispuestos a

demostrar sus excepcionales calidades vocales, pues en el género lírico cubano no existe otra obra de mayor prueba para un cantante.

El estreno periódico de estas zarzuelas, alternando con las revistas y pasillos de sátira política, mantenían alegre el cartel del Martí, y aquel palco escénico también presenció la primera representación de obras como *María Belén Chacón*, *Rosa la China*, *La Habana de noche*, *La Emperatriz del Pilar*, *La hija del Sol* y *La Habana que vuelve*, esta última con libro de Antonio Castell y música de Rodrigo Prats, basada en un hecho de la revolución del 95, que daba oportunidad una vez más de lucirse a sus intérpretes principales, Caridad Suárez y Miguel de Grandy, y en donde el gallego Piñero se despojaba de su habitual interpretación cómica para regalarnos una acabada labor en un papel serio para representar un testarudo y recalcitrante coronel de Voluntarios.

V. - TEMPORADAS TEATRALES DE MELUZA OTERO Y LECUONA

Aquella temporada cumplió su papel histórico, pues se extendió a más de cinco años (la segunda en duración en lo que se refiere a Teatro Popular Cubano), pasando por momentos difíciles y de confusión, como la caída de Machado, el golpe septembrista y acontecimientos diversos, ocurridos en esa agitada parte de nuestra historia. Pese a ello, tuvo en todo momento el favor del público. En cierta oportunidad, y para que el género tuviese su local permanente, se logró la expropiación del Teatro Martí, pero los intereses creados y el advenimiento de un nuevo gobierno, frustraron los propósitos, pasando de nuevo a manos de sus voraces propietarios, que empezaron a poner obstáculos a la empresa, para hacerle más difícil su estabilidad y lograr su desaparición.

- Recientemente el Gobierno Revolucionario llevó a cabo esa expropiación y puso en manos de la Federación de Espectáculos dicho local, que no dudamos lo ponga a funcionar durante todo el año, dedicando una buena parte del mismo a cultivar el Teatro Popular Cubano.

Merecen destacarse en estos primeros años de la tercera etapa que estamos describiendo, los esfuerzos que siempre realizaron hombres como Ernesto Lecuona, Francisco Meluzá Otero y Gustavo Sánchez Galarraga, que a más de talentosos autores, eran entusiastas promotores de todo lo que significase Teatro Cubano, principalmente si era Teatro

Popular y Lírico, al que trataron siempre de dignificar, procurando para ello lo mejor, a veces a costa de sus bolsillos.

De estos esfuerzos y representadas en distintas temporadas teatrales, es la *Guaracha musulmana*, estrenada en el Teatro Principal de la Comedia en el año de 1933 y que dió oportunidad al público habanero de aplaudir en su debut teatral a la exquisita Rosario García Orellana, linda mujer, dotada de una gran voz de soprano ligera, que prematuramente dejó el arte escénico, marchando a tierras extrañas.

También deben señalarse los estrenos de *Julián el Gallo* y *La de Jesús María*, libreto este último de Agustín Rodríguez, basado en la lucha contra Machado, creación de Zoraida Marrero, para la que Lecuona escribió una bellísima música, poco conocida de nuestro público, pero de un sabor extraordinario, la que no vacilamos en proclamar joya del género, y que, de reinagurarse una temporada de Teatro Popular, escogeríamos para su función inicial.

También de ese momento son *La Plaza de la Catedral*, *Sor Inés* y *Cuando la Habana era inglesa*, la primera con libro de Meluzá y las últimas del mismo autor, en colaboración con Antonio Castell, todas con partituras de Lecuona.

De todo este grupo de zarzuelas cubanas de gran valía, la que más éxito alcanzó y por eso la destacamos en párrafo aparte, es la que lleva por título *Lola Cruz*, que sobre libro de Galarraga, reflejando hechos y costumbres de fines del siglo pasado, compuso el propio Lecuona una música de distintos matices, tanto cubana como extranjera, sobresaliendo la canción de *Los Aguinaldos*, *El Vals Azul* y la popular mazurca de *La damisela encantadora*, creación de Esther Borja, cuyo número la consagrara.

Fueron éstos, esfuerzos eventuales, que no podemos pasar por alto si queremos dar a conocer todo lo que en pro de nuestro Teatro Popular se ha hecho.

VI. - LA EMPRESA GARRIDO-PIÑERO

Una de las realidades que dió la temporada de Suárez-Rodríguez en el "Martí", fué la consagración en nuestro género vernáculo de nuevas figuras, y en primer término debemos señalar los nombres de Alberto Garrido y Federico Piñero.

Así lo comprendieron el "negro" y el "gallego", y robándole tiempo a la radio, que hasta ahora los tuvo como figuras estelares, anualmente formaban su compañía, a cuyo frente ponían a un director avezado como Agustín Rodríguez, y actuaban en los principales teatros de la ciudad durante dos o tres meses, con gran éxito artístico y de taquilla.

Así fué que llevando en los primeros tiempos como empresarios a los señores Meluzá y Sainz de la Peña y más tarde ellos dos solos, se presentaron en los teatros del Principal de la Comedia, Campoamor y últimamente en Martí, donde a través de siete años consecutivos debutaban sobre los primeros días de noviembre, extendiendo sus actuaciones hasta bien entrado el mes de enero del año próximo.

Era un buen negocio teatral, porque el público seguía acogiendo con beneplácito el género, cuyos programas se confeccionaban, en su mayoría, con esas revistas-periódicos de Carlos Robreño, donde se glo-saba la siempre palpitante actualidad nacional, y alguna obra grande de las ya consagradas.

El público de La Habana sabía que tres meses tenía Teatro Popular.

Dificultades que no son del caso citar y la cómoda y bien retribuída posición que ostentaban en la radio nacional *Chicharito* y *Sopeira*, los decidieron a partir del año 1944, no realizar más temporadas, cerrándose así toda manifestación de arte vernáculo.

VII. - RECUENTO DE ESTA ETAPA

A través de este trabajo, hemos procurado mencionar, aunque sea brevemente, a todos los integrantes (actores, músicos, libretistas, escenógrafos, empresarios), que de alguna forma han contribuído con su esfuerzo personal a acrecentar esta modalidad del arte teatral. Ya sea el consagrado o el humilde, aquel que rápidamente desapareció en el favor del público o el que perduró y hasta le fué permitido hacer mutis con la vejez asegurada, producto de su esfuerzo. Pero no queremos dejar pasar la oportunidad de mencionar algunos que no pudiendo ubicarlos en etapa o temporada fija, no debemos prescindir de mencionarlos. Así:

Leopoldo Fernández, con más de treinta años de experiencia teatral, cómico por los cuatro costados, conocedor de todos los recovecos de un escenario, que al frente de su compañía recorrió gran parte de Centro y Suramérica, hasta que un buen día se presentó ante el público cu-

bano, en especial el de La Habana, que no lo conocía, y triunfó rotundamente. Intérprete de varios tipos de *negritos*, hace ya tiempo que se despintó y sigue cosechando aplausos. Sus *morcillas* en la escena, solamente comparables a las de Sergio Acebal, en muchas oportunidades salvaron escenas y quizás obras.

Alvaro Suárez. Cursaba último año de Medicina, cuando en unión de un grupo de jóvenes estudiantes fundó el llamado Bataclán Universitario. Como Covarrubias, abandonó la carrera y se dedicó de lleno a la escena. Su pasión era el teatro y llegó a ser un estudioso y concienzudo actor. Sobresalió en el género, interpretando disímiles tipos y fué un estrecho colaborador de Ernesto Lecuona, al que ayudaba en todas las empresas teatrales. Fué también autor de mérito y muchas de las más gustadas melodías del maestro tienen letra de este batallador artista que murió relativamente joven.

Francisco Alfonso. Ha sido *Paco* Alfonso uno de los más entusiastas y decididos partidarios del Teatro Cubano en cualquier modalidad.

Sus luchas en defensa de él le han ocasionado no pocos disgustos. En el Teatro Popular Cubano también ha sobresalido, pues como actor de talento, sabe llevar la interpretación debida al personaje que se le dé.

No queremos pasar por alto la labor de otros, como Enrique Arredondo y Mario Gali, que dieron lo mejor de su juventud a esta causa, interpretando graciosos *negritos*, al igual que *Carlitos* Pous, heredero de las glorias de su tío Arquímedes Pous, y que tanto en Cuba, como fuera de ella, principalmente en España, ha cosechado aplausos.

Y no olvidaremos tampoco a *Angelito* Vilches, de la nueva promoción y al *viejito* Bringuier, de indiscutible vis cómica, que perdiera los mejores años de lo que pudo ser una brillante carrera artística, en escenarios poco deseables.

Y actores tan destacados como Carlos Badías y Enrique Santiesteban, que en sus incursiones en este género dejaron prueba de su talento.

Sea este recuento para destacar algunos nombres, y hacer patente la labor que en la medida de sus esfuerzos realizaron.

VIII. - LA REVOLUCION. - LA ULTIMA TEMPORADA

Después que Garrido y Piñero decidieron suspender las periódicas temporadas teatrales, allá por el año 1944, puede decirse que el Teatro Popular Cubano desapareció por completo. Años más tarde, Cuba vivi-

ría uno de sus períodos más lóbregos y sombríos y no pudo el Teatro Popular, como seguramente lo hubiese hecho, expresar en sus obras y en sus intérpretes su repulsa a la barbarie que nos envolvía.

Ausente de todo ello permaneció. Sus autores no pudieron, como en la segunda temporada bufa, tratar de burlar la severa vigilancia del censor.

Sus obras, como las sátiras políticas de Alhambra, no pudieron anatematizar la conducta de los gobernantes venales y asesinos.

Nada pudo hacerse. El Teatro Popular Cubano no dió señales de vida en ningún lado. También otros factores en ello influían. La radio primero y la televisión después, alejaban de la escena a muchos de esos valores y aún a otros que surgían, pero que rápidamente tomaban el camino del estudio radiofónico o el *set* de televisión, porque después de todo, "ahí se trabaja menos, y se gana más", frase que en más de una ocasión hemos oído a quienes no han conocido el aplauso del público y si lo han sentido lo han olvidado por no sabemos qué egoístas intereses.

Fué únicamente a raíz del esplendoroso triunfo revolucionario que Meluzá Otero y Robreño llevaron a Martí un modesto conjunto, en donde el segundo estrenara *El General huyó al amanecer*, un resumen de muchas cosas de la revolución y en donde intervenía en forma episódica el Jefe de la misma, en magistral caracterización del actor Armando Roblán.

Allí no había gallego ni negro, y surgían otros tipos, (el *chivato*, el pseudo-revolucionario, el *bolero*, el soldado rebelde); en fin, gente de ese momento que tiene que existir en cada etapa. La intentona, que empezó con éxito, y duró meses, mas no pudo prolongarse por lo incosteable del espectáculo, aunque fué ése un momento que pudo aprovecharse para resucitar lo que faltaba desde hacía tiempo.

Fuera de ese chispazo, ocurrido hace ya dos años, podemos decir que esta tercera etapa de nuestro Teatro Popular ha sufrido un largo eclipse, cuyas causas serán varias, pero cuyos remedios hay que apuntar.

Nuestro pueblo, ahora en constante renovación, necesita del Teatro, quizá la más grande expresión de todo lo bello, y principalmente de su Teatro Popular, que enmarque su pasado glorioso y presente, sus vicisitudes, sus costumbres, buenas o malas, sus tipos, repugnantes o simpáticos, su música, siempre evocadora, y en fin, todo lo que anime su alma misma.

CONCLUSIONES FINALES

Ahí quedan narrados, en síntesis apretada, los hechos más sobresalientes, los intérpretes más gustados, las obras más exitosas, los autores más destacados, los momentos de esplendor y de crisis, y hasta detalles nimios y personas de relativa significación en el movimiento teatral, que en un siglo de existencia crearon la Historia del Teatro Popular Cubano.

Teatro gustado y mantenido por el pueblo, que lo alentó y estimuló, haciéndolo aparecer con caracteres definidos.

Teatro Popular, que existió y existe, aunque ahora luzca dormido, como sin ningún género de dudas hay también historia en otras manifestaciones del Teatro Cubano que sin las características que da ese sello popular, ha tenido dignas manifestaciones en distintas etapas, y dejando a un lado las causas de que no hubiese en él asiduidad y permanencia, reconozcamos que hilvanando sus diferentes momentos, podríamos resumir también su Historia.

En la introducción de este trabajo señalábamos cómo desde los albores del siglo XIX nuestra tierra produjo en sus hijos preocupaciones por el arte teatral y apuntábamos los ejemplos de la Avellaneda, Luaces, Milanés, Heredia, Isaac Carrillo, Mendive, Teurbe Tolón, y Martí, a los que bien pudieran agregarse los nombres de Luis Victoriano Betancourt, Fornaris, Nápoles Fajardo, Millán, Zequeira y decenas más, que en su variada producción literaria como periodistas, poetas y novelistas, cultivaron también ese difícil arte de manejar muñecos que es el teatro.

Y aunque poco conocido por nuestros contemporáneos en este presente siglo, desde sus inicios, hubo un número extenso de hombres de letras que pusieron su talento al servicio del Teatro Cubano.

Resulta infantil, desde luego, aquella afirmación que en un discurso pronunciado durante una velada en la Sociedad de Teatro Cubano, dijera su principal mantenedor, Salvador Salazar, que en "un día me-

lancólico, pero sereno, de nuestro otoño, el 10 de octubre de 1917, en una casa de la calle del Cristo había nacido el Teatro Cubano”.

Y es que efectivamente resulta infantil el suponer que nace algo que ya tiene vida y que por el solo hecho de que allí se reuniesen tres personas con la mejor buena voluntad, decretasen nada menos que el nacimiento de un género literario como el Teatro, en que necesariamente tiene que haber algo más que las sanas intenciones de aquellos señores que se reunieron en “la tarde melancólica y otoñal”.

Pero no debe regateársele el mérito a esta Sociedad de Teatro Cubano, pues fué loable el esfuerzo que se realizara, aunque el público le fuera poco propicio en sus representaciones.

Ello sirvió para que aportaran sus entusiasmos autores como Ramón Sánchez Varona, Julián Sanz, Sánchez Galarraga, (que después siguió la senda exitosa del Teatro Popular) y quien sin duda alguna fuera el más destacado de la época: José Antonio Ramos.

El autor de *Tembladera* y *FU-3001* dejó buena prueba de lo que es un autor teatral.

Algo más debe decirse en pro de nuestro Teatro Cubano. En el año de 1928, la eximia actriz Camila Quiroga hubo de convocar a un concurso de obras, y un buen número de ellas fueron presentadas, sobresaliendo las que se adjudicaron los dos primeros premios: *Alma Guajira*, de Marcelo Salinas, y *Tiempo muerto*, de Jorge Mañach.

También por esa época son dignos de mención los trabajos realizados por César Rodríguez, Rafael Suárez Solís y Luis A. Baralt, tan capacitado como entusiasta, en todo lo que a teatro se refiere.

Y más recientemente, en la actualidad, conocemos y nos honramos con la amistad de una pléyade de valores nuevos, cuyos nombres no damos para evitar caer en lamentables omisiones, que ampliamente han demostrado su amor, conocimiento y justeza de propósitos por el arte teatral, produciendo obras de verdadero mérito, que han logrado la aprobación del público.

Ahora bien, también es bueno señalar que ese Teatro Cubano de líneas generales no ha tenido la brillantez y la historia de nuestro Teatro Popular, que más que crear lo que hizo fué llevar a la escena aquella misma cosa que el público que acudía a verla, se encontraba a la propia salida del espectáculo.

El Teatro Popular Cubano no creó el *negrito* y el *gallego*. Sencillamente los incorporó, porque en la calle estaban, convivían con el pueblo y éste, en función de público, reía con sus gracias.

Como tampoco creó nuestro género vernáculo el *masca-vidrios* o borracho callejero de la primera época bufa, ni el *negrito catedrático* o la mulata rumbosa.

¿Cómo negar que existieron el guajiro receloso que venía a la Capital, así como el chino lavadero, el viejo verde, el policía vividor o el bodeguero, rey del barrio?

Ellos fueron llevados a la escena y encontraron geniales intérpretes en sus caracterizaciones, que hicieron aun más populares sus tipos.

Los autores populares, ¿en qué basaban sus obras? En los mismos hechos humanos teatralizables que desde antaño existen, y que como es conocido, no pasan de tres docenas.

Unas veces podrá ser el moro veneciano que en arrebato de celos arranca la vida a su Desdémona, y otras el *chuchero* envaselinado que ve infidelidad donde no la hay y en patio de criollo solar, hoy por fortuna a punto de desaparecer, le "remanga tremendo puñalazo" a la su-puesta adúltera, para que la vida se le vaya por el "caño rojo de la herida".

¿Acaso el abyecto garrotero, esquilmando al empleado con sus intereses abusivos y sus amenazas de rebanarle el pescuezo si no cumple el trato oneroso, no tiene similitud con el judío veneciano y mercader que Shakespeare describiese hace 350 años?

Son situaciones idénticas, presentadas en formas distintas.

Lo que sí debe poseer el autor es el previo conocimiento de los resortes teatrales, el mejor modo de manejar las figuras, la identificación con los personajes, para expresar esa vida y calor de que deben estar dotados y en fin, todo lo intrincado de la gama teatral, en que la experiencia y el estudio continuado juegan un gran papel.

Eso fue lo que realizó la mayoría de esos autores de género vernáculo y por eso sus obras gustaron y se mantuvieron en cartel hasta hacerse centenarias y algunas de ellas estuvieron en repertorio durante años.

Por ello fué posible el triunfo y la vigencia del Teatro Popular, y el poder hoy narrar sus principales acontecimientos no es otra cosa que hacer historia.

Reconocemos que de ahora en adelante será más difícil esta labor. El cine, la radio y la televisión impiden en más de una ocasión esos esfuerzos. Pero seguros como estamos de que en el presente momento hay autores, intérpretes y públicos capacitados para ello, en esta hora de noble impulso para toda causa popular y cubana, sabrán llevarla adelante.

Manos a la obra, y la historia no detendrá su marcha, y al hacerse el recuento de los próximos cien años de Teatro Popular, en concursos venideros, creemos que sus participantes podrán encontrar intérpretes como Covarrubias, Salas, Regino y Piñero, que pudieron desenvolver sus actividades artísticas en cualquier teatro de habla española; autores como Valerio, Sarachaga, Villoch o Robreño, cuyos libretos, de haberlo querido, hubiesen conquistado el aplauso de públicos más exigentes y músicos como Lecuona, Roig, Anckermann y Prats, de quienes el mundo no se cansa de escuchar sus gustadas melodías.

Cuba puede presentar con satisfacción y orgullo su historia en el teatro vernáculo, llena de gloria y de sabor patrio, que durante más de noventa años tomó del pueblo, y lo legó a su público. Por eso al terminar este trabajo, lo hacemos con el lema escogido para la presentación del mismo.

TEATRO POPULAR: ZUMO DE PUEBLO QUE AL PUEBLO VA.



INDICE

| | <i>Págs.</i> |
|--|--------------|
| Nota Preliminar, por <i>Emilio Roig de Leuchsenring</i> | 7 |
| Introducción | |
| Sumario: | 11 |
| I. - Teatro Cubano | 13 |
| II. - Situación del Teatro Cubano, a fines del Siglo XVIII y durante el Siglo XIX. - Teatro, Artistas, Autores | 14 |
| III. - Antecedentes del Teatro Popular Cubano. - Covarrubias, el Precursor | 17 |
| IV. - Tres Etapas en el Teatro Popular | 18 |
| Primera Etapa (1868-1900) | |
| Sumario: | 21 |
| I. - Los Bufos Cubanos | 23 |
| II. - Los Sucesos de Villanueva | 24 |
| III. - Miguel Salas | 26 |
| IV. - Segunda Temporada de Bufos: Salas-Valverde | 27 |
| V. - Las Guarachas | 28 |
| VI. - La Primitiva Alhambra | 29 |
| VII. - El Teatro Popular y la Independencia | 31 |
| VIII. - Bufos en Irijoa. - Teatro Cuba. - <i>El Ultimo Manibí</i> ... | 32 |
| Segunda Etapa (1900-1930) | |
| Sumario: | 35 |
| I. - El Teatro Alhambra. - La Temporada Teatral más larga del mundo. - La Compañía de Regino | 37 |
| II. - Arquímedes Pous y su Conjunto. - Intérpretes y Autores | 38 |
| III. - Inauguración del "Teatro Cubano" | 40 |

| | <u>Págs.</u> |
|---|--------------|
| IV. - Los Conciertos de Anckermann y Lecuona | 41 |
| V. - El Teatro "Regina". - Estreno de <i>Niña Rita</i> | 42 |
| VI. - Nuevos valores en el Teatro Popular | 43 |
| VII. - <i>El Cafetal</i> . - <i>María la O</i> y otras zarzuelas cubanas | 44 |
| VIII. - Otros conjuntos de género vernáculo: Espigul-Garrido- Bolito-Castany | 45 |
| IX. - Un Recuerdo a Mario Sorondo | 47 |
| X. - Decadencia del Género Alhambresco | 47 |
| El Teatro Alhambra (1900-1935) | |
| Sumario: | 49 |
| I. - El Teatro Alhambra en sus inicios | 51 |
| II. - Su Producción Teatral: | |
| 1) El sainete costumbrista. - 2) El sainete de solar. - 3) El sainete político. - 4) El sainete-revista de actuali- dad. - 5) La revista de espectáculo. - 6) Operetas cuba- nas. - 7) Las parodias | 52 |
| III. - Sus Intérpretes: | |
| 1) Regino: el más popular de los actores vernáculos. - 2) El bobo de Alhambra. - 3) Sus tiples-mulatas. - 4) Sus negritos y gallegos. - 5) Primeros actores y primeras actri- ces. - 6) Otros actores y actrices | 55 |
| IV. - Sus Autores: | |
| 1) Federico Villoch: el más fecundo. - 2) Hermanos Ro- breño: los más agudos. - 3) Los de la primera época. - 4) Los de años posteriores | 61 |
| V. - Sus Músicos y Escenógrafos | 64 |
| VI. - El Saloncillo de Alhambra | 65 |
| VII. - Consideraciones sobre el Género Alhambresco | 66 |

Tercera Etapa (1930-1960)

| | |
|---|----|
| Sumario: | 71 |
| I. - La Compañía Suárez-Rodríguez | 73 |
| II. - Amplitud del Género | 77 |
| III. - El Teatro Político. - Periodismo Teatral | 77 |
| IV. - <i>Cecilia Valdés</i> y <i>El Clarín</i> . - Otros éxitos | 78 |
| V. - Temporadas Teatrales de Meluzá Otero y Lecuona | 80 |
| VI. - La Empresa Garrido-Piñero | 81 |
| VII. - Recuento de esta época | 82 |
| VIII. - La Revolución. - La Última Temporada | 83 |
| Conclusiones Finales | 85 |

