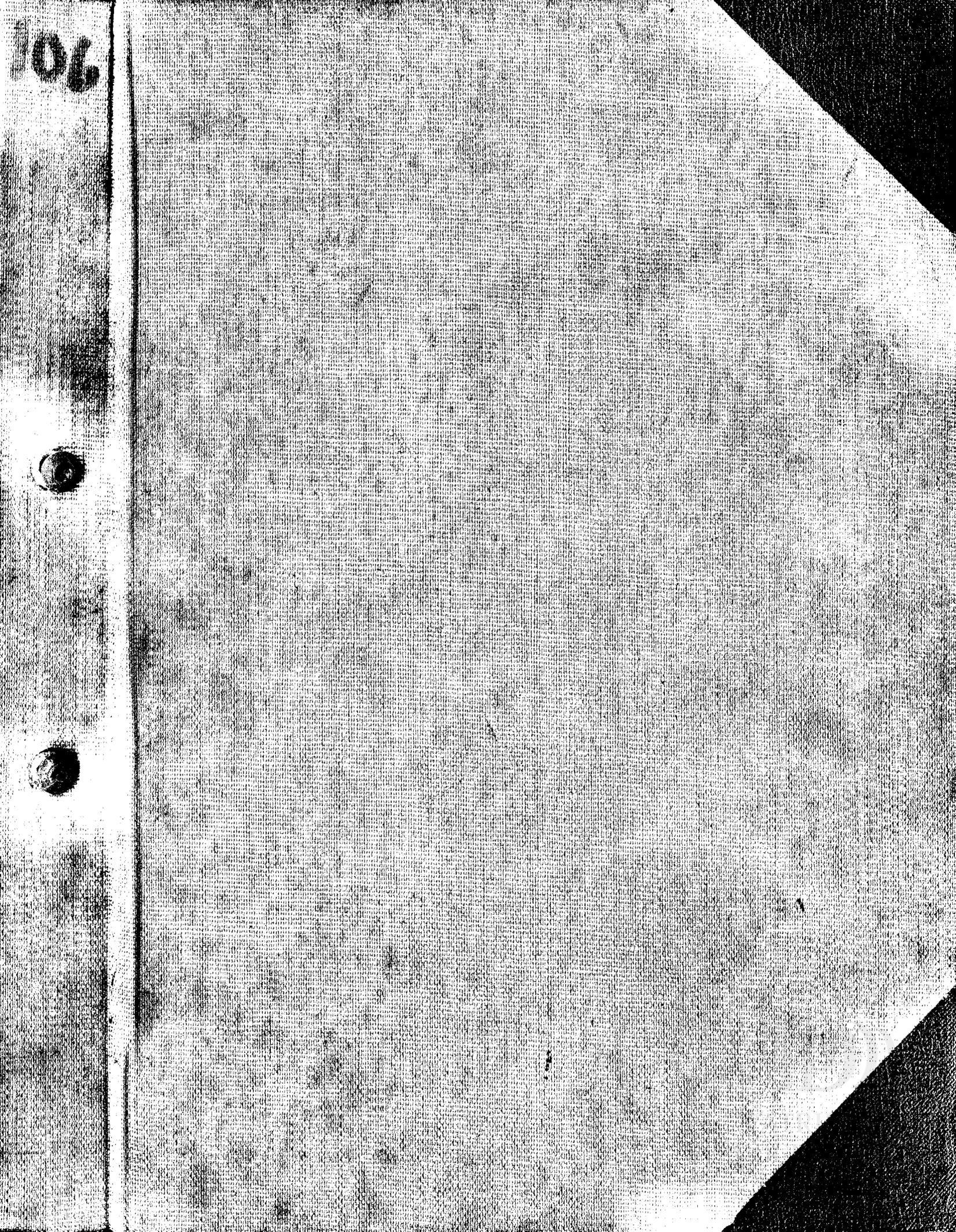


106





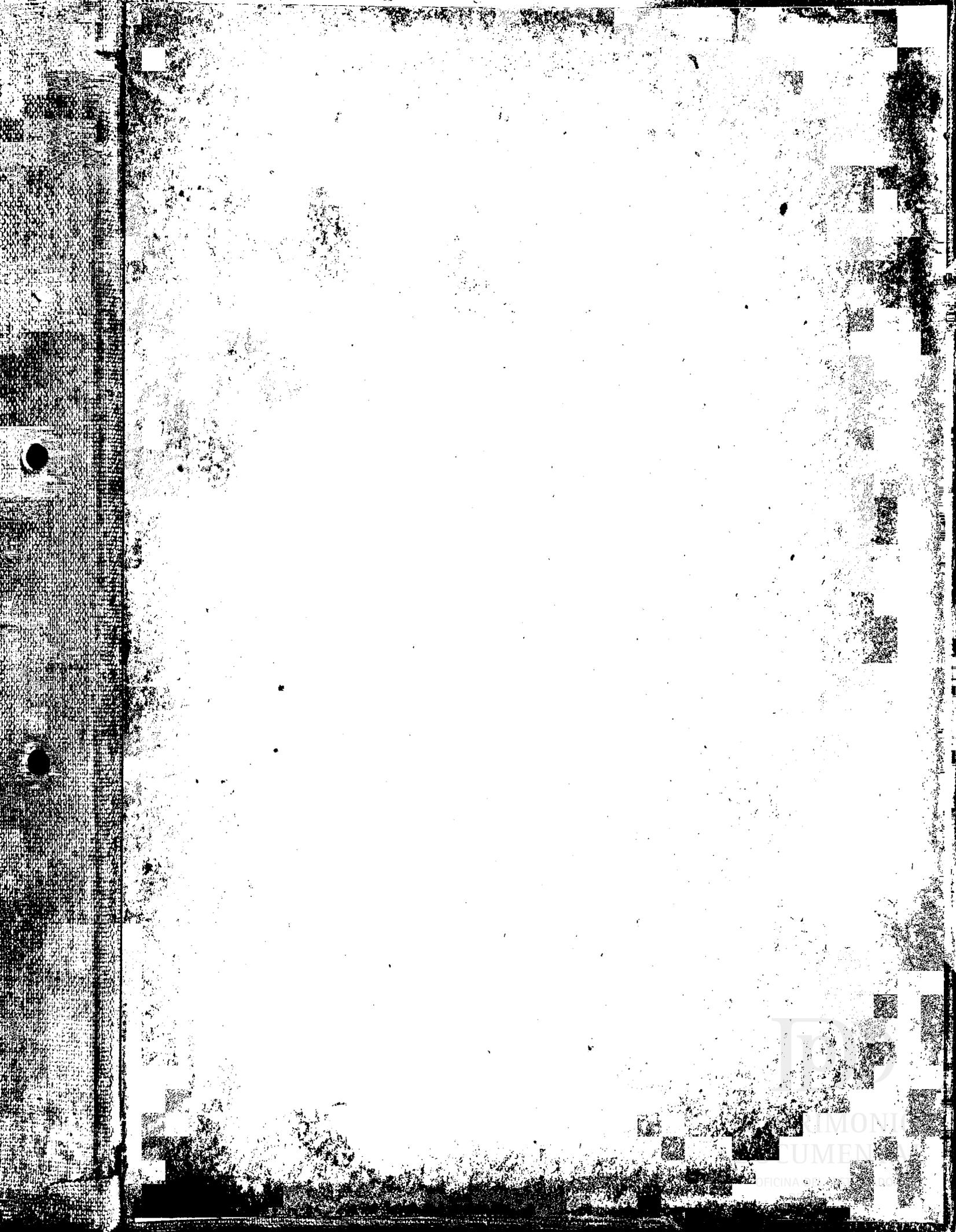
# PATRIMONIO DOCUMENTAL

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.

Perfil institucional en Facebook  
Patrimonio Documental  
Oficina del Historiador





LA      HABANA

TEATROS



S O B R E      E L      T E A T R O

V A R I O S



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

## Atomos

### El primer teatro en la Habana

Hé aquí una nota curiosa, del programa que para la función de su beneficio ha compuesto Pildaín:

“Según una descripción, de la Habana, en obsequio del, Gobernador, los mancebos de la población dispusieron una comedia en la noche de San Juan el año de 1598, construyéndose para el efecto, una barraca en las cercanías del Castillo, de la Fuerza. La comedia se titulaba “Los buenos en el cielo y los malos en el suelo”. Era el primer espectáculo de este género que se ofrecía en la Habana y atrajo á toda la población. Durante la representación el alboroto era extraordinario, porque el público no acostumbrado, charlaba en voz alta y no quería callar hasta que el gobernador le dirigió la palabra amenazando con el cepo al que no guardase el orden debido. La comedia se acabó después de la una de la madrugada y la gente quedó tan satisfecha y complacida que “insistió en que volviera á empezar”.

El primer teatro, con el nombre de “Casa de Comedias” se estableció en el callejón de Justiz, casa conocida por Mazorra”.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

2

EDIFICIOS PÚBLICOS Y PRIVADOS, TEATROS y ARSENAL  
DE LA HABANA COLONIAL.

por Roig de Leuchsenring.

Son muy escasos los edificios públicos civiles habaneros de la época colonial dignos de nota por su valor artístico.

En este sentido es sin disputa alguna el más interesante, la antigua Casa de Gobierno hoy Palacio Municipal, que, además, posee extraordinaria y singular significación histórica, como residencia que fué, desde su construcción, de las mas altas autoridades políticas y administrativas de la Isla y de la ciudad.

En 1776, gobernando el marqués de La Torre, fué comenzada la construcción de este edificio en parte del terreno que ocupaba la Parroquial Mayor, según los planos de Antonio Fernández de Trebejo, por el arquitecto Pedro de Medina, para residencia del Gobernador, Casas capitulares y Cárcel. Terminaron las obras en 1790, durante el mando de Don Luis de las Casas, el primero que lo habitó. En 1835 lo reformó el capitán general Miguel Tacón, colocándole el portico de mármol de la entrada. Fué residencia hasta 1920, de los Presidentes de la República. En 1930, y por orden del Alcalde Miguel M. Gómez, fué restaurado por los arquitectos Govantes y Cabarrocas.

El arquitecto y urbanista Pedro Martínez Inclán, en su obra de 1925 La Habana actual, considera el Palacio Municipal como "el mejor edificio que nos legó la colonia", y afirma que "será el que represente siempre a nuestra ciudad por razones de antigüedad y de historia que respetan todos los pueblos cultos de la tierra". El profesor de historia de la arquitectura de la Universidad de La Habana, Joaquín Weiss, en su libro de 1936 Arquitectura cubana colonial, dice que éste palacio y el de Correos (hoy Tribunal Supremo) "constituyen quizás los mas susbtanciales exponentes de nuestra arquitectura barroca".

El antiguo palacio de la Intendencia, Casa de Correos o del Segundo Cabo, fué edificado en 1772, según planos de Fernández Trebejo, por orden también del marqués de La Torre. Al constituirse en 1902 la República se le destinó a residencia del Senado. En 1926 fué restaurado por los arquitectos Govantes y Cabarrocas. Al trasladarse el Senado al Capitolio, en 1929, se instaló allí el Tribunal Supremo. De su restauración expresa el profesor Weiss "que no sólo respetó el carácter y hasta la distribución originales del edificio, sino que realzó éste, librándolo del revoque aplicado a su magnífica sillería y de los guardapolvos postizos que coronaban las ventanas, ejemplo elocuentísimo de la adaptabilidad de éstas sólidas y majestuosas construcciones del pasado, cuando se las considera

y atiende con inteligencia y cariño"; y agrega: "el edificio, aunque poco movido, posee una gran personalidad, siendo particularmente de celebrar la valentía del proyectista, al no tratar de disimular con adornos o recuadros el ancho lienzo de muro que queda entre el sófito de las ventanas y el entablamiento, y que corresponde en gran parte al cielo raso interior".

El edificio de la Secretaría de Agricultura, destinado primitivamente a la Intendencia General de Hacienda, fué ampliado y reconstruído el año 1829 por el conde de Villanueva, para instalar en él, además, la Real Aduana, la Lotería, la Administración de Rentas, el Banco de Fernando VII y otras oficinas. En la era republicana ha sido residencia de la Secretaría de Obras Públicas, de Hacienda y de Agricultura, y de la Dirección General de Lotería. Las obras de restauración y reconstrucción de sus fachadas las inició en 1934 el Secretario de Agricultura Carlos M. de la Rionda, según los planos y bajo la dirección del arquitecto Oscar Contreras y Moya.

Entre los edificios particulares de la época colonial merece ser mencionado en primer término el Palacio de Aldama, "espléndida mansión, que bien merece el apelativo de palacio con que se la designa", según el profesor Weiss, y que fué construída hacia 1838 por el ingeniero Rafael Carrerá para el acaudalado español, vecino de La

Habana, don Domingo Aldama. Comprende dos casas contiguas "tratadas como una unidad arquitectónica, de excepcional monumentalidad" (Weiss), que su dueño destinaba para su residencia, una de ellas, y la otra para la de su hija y yerno, Rosa Aldama y Domingo del Monte. Este palacio, de estilo neoclásico italianizante, está íntimamente ligado a la historia patriótica revolucionaria de Cuba, pues por las actividades independentistas del hijo de don Domingo, Miguel, fué asaltado y saqueado por los voluntarios españoles de La Habana el 24 de enero de 1869, confiscándosele a aquel ilustre patriota todas sus propiedades, y entre ellas dicho palacio, sobre el cual corre la leyenda de que pensaba consagrarsele, al triunfar los ideales separatistas, para palacio presidencial de la nueva República. Hoy pertenece a una firma comercial, que ha tenido el mal gusto de agregarle una tercera planta, aunque ha conservado el estilo de la edificación y puesto al descubierto su rica cantería.

Ya hemos citado, al hablar de la plaza de la Catedral, las antiguas casas coloniales de los condes de Casa de Bayona, del conde de Lombillo y del marqués de Arcos. Mencionaremos también, entre otras muchas, las residencias de Pedrosó, del conde de La Reunión, de Calvo de la Puerta, de los condes de Jaruco, de Zuazo, del conde de Casa Moré; la Quinta de Balboa, desaparecida para construir el moder-

no edificio del Gobierno de la Provincia; las quintas de los Molinos o Quinta de Recreo de los Capitanes Generales, en la Avenida de Carlos III, y las del conde de Santovenia y del conde de Echarte, en El Cerro.

No menor interés ofrecen para el cubano entusiasta de las cosas, recuerdos y tradiciones de antaño y para el extranjero visitante de nuestra ciudad, otras casas, de categoría media, que aún se conservan en La Habana antigua, no muy numerosas ya, por desgracia, y que constituyen en sus fachadas, portadas, ventanas y balcones, modelos característicos de las construcciones coloniales habaneras de los siglos XVII, XVIII y XIX.

Hasta 1773, y debido al gobernador marqués de La Torre, no tuvo La Habana un local dedicado especialmente a representaciones teatrales - el Teatro Principal - de mampostería y tabla, en el lugar llamado el Molinillo, al final de la calle de Oficios, uno de los extremos de la Alameda de Paula. Años después el marqués de Someruelos derribó esa pobre edificación, levantando otra, toda de mampostería y muy parecida al teatro del Príncipe, de Madrid. En 1846, el capitán general Leopoldo O'Donnell, realizó obras de ampliación y embellecimiento, pero el horrendo temporal del 10 de octubre de ese año destruyó por completo lo edificado por Someruelos y dañó en parte las obras comenzadas por O'Donnell, sin que pudiese, por causas diversas, ter-

minarse la reconstrucción total del edificio.

En 1827 el artista Juan Bautista Vermay, director de la Academia de San Alejandro, construyó, al fondo del ex-jardín botánico, un pequeño teatro denominado del Diorama que fué estrenado el 8 de julio de 1828 y donde se celebraron numerosas representaciones dramáticas y otros espectáculos, y tuvo lugar el martes de carnaval el año 1831, el primer baile público de máscaras que se vió en La Habana. En 1839 lo ocupó la Academia de Declamación y Filarmonía de Cristina.

En 1835 promovió el capitán general Miguel Tacón la construcción de un teatro de vasta proporciones, obra que acometió el millonario español Francisco Marty y Torrens con tan feliz resultado que éste nuevo Teatro de Tacón, con un costo de mas de 200,000 pesos fuertes, una vez terminado, frente a la Alameda de Isabel II y a las puertas de Monserrate, por su estructura, amplitud y elegancia, mereció se le considerase a la altura de los grandes coliseos españoles, aunque su fachada no ofreciera notas sobresalientes de belleza artística. Por el escenario del Teatro de Tacón, inaugurado en 1838 por la compañía del actor cubano Francisco Covarrubias, han desfilado las mas notables compañías líricas y dramáticas del mundo, así como los mas sobresalientes artistas universales.

Adquirido en los primeros años republicanos el terreno

y edificios donde se encontraba donde se encontraba el Teatro Tacón por la sociedad Centro Gallego, al edificar su palacio social, reconstruyó, renovándolo totalmente, el viejo y glorioso coliseo, que hoy lleva el nombre de Teatro Nacional.

Muchos otros teatros de menor importancia fueron levantados en La Habana durante la época colonial, de los cuales sólo queda un vago recuerdo en los cronicones de antaño. Algunos de ellos como el Teatro Villanueva, está íntimamente ligado a la historia de las luchas cubanas por la independencia patria, pues en él se desarrollaron trágicos acontecimientos, provocados por los voluntarios españoles de La Habana, la noche del 21 de enero del 1869.

De los vetustos teatros coloniales solo han llegado hasta los días presentes el Teatro de Payret y el Teatro Irijoa, al que le fué puesto el nombre de Martí, después que en él se celebraron el año 1901 las sesiones de la primera Asamblea Constituyente Cubana.

Dada la importancia que llegó a adquirir en tiempos coloniales el puerto de La Habana y la gran riqueza que poseía Cuba en maderas propias para la construcción de navíos de guerra y mercantes, parece natural que los gobernantes metropolitanos se preocuparan de transformar los careneros que desde el siglo XVII existían en el litoral de nuestro puerto, en un verdadero arsenal. Y en efecto,

hacia 1747 quedaron terminadas las obras principales de este establecimiento que Pezuela en su Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la isla de Cuba, de 1863, califica de "grandioso" y "uno de los mejores de toda América", situado sobre la ribera de la bahía Sur de la ciudad y ocupando un espacio cerrado de 500 varas de longitud y 400 de ancho. Muy numerosas fueron las flotas que allí se construyeron y Pezuela señala que la época mas fecunda del Arsenal fué la del teniente general don Juan de Araoz, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, llegando a lanzarse al agua hasta 29 buques de guerra. Mas tarde comenzó la decadencia de ese establecimiento por la retirada de las consignaciones indispensables para su debido sostenimiento, dedicándosele por ello, forzosamente a la reparación de buques y muy de tarde en tarde a la construcción de alguno nuevo, hasta su abandono total en los últimos tiempos de la dominación española. Durante el gobierno del presidente José Miguel Gómez se realizó el canje de los terrenos ocupados por el Arsenal, con los que poseían los Ferrocarriles Unidos en el centro de la ciudad, con el objeto de construir en éstos el Palacio Presidencial, obra que no se llegó a ejecutar, según dejamos ya indicado, levantándose, en cambio, allí, el Capitolio. En los terrenos del Arsenal construyeron los Ferrocarriles Unidos su Estación Terminal y muelles generales de depósitos de mercancías.

## NOTAS SOBRE HISTORIA LOCAL DE LA HABANA

37

Primeras manifestaciones teatrales.- Primeros teatros:  
"Coliseo" y "Principal".- Teatricos y teatruchos.- El  
Gran Teatro de Tacón.

Según las investigaciones realizadas por José Juan Arrow, de las que da cuenta [en su documentada Historia <sup>de la literatura</sup> dramática cubana, "las actas del Cabildo habanero suministran valiosos datos", sobre "las primeras manifestaciones dramáticas en Cuba", consistentes "en danzas, <sup>inve</sup>cciones y juegos con motivos de festividades religiosas", especialmente la del Corpus Cristi.

La más remota noticia, aparece en el acta de la sesión de 12 de mayo de 1570, en que se acordó "se trate con Pedro Castilla para que saque una danza y que para ayuda al gasto, su merced del señor Gobernador le dará de gastos de justicia media docena de ducados y que se trate con Su Señoría del Señor Obispo para que de la Cofradía del Santísimo Sacramento se dé otra media docena de ducados", todo ello para "que vaya la procesión del Corpus Cristi con más solemnidad y regocijo".

(Ya en 1573, en la referida festividad, (acta de 10 de abril) se confió a "los oficiales, como sastres, carpinteros, zapateros y herreros, y calafates, saquen invenciones y juegos para aquel día".

En 1576 se ofreció (acta de 25 de mayo), el ya citado Castilla,

"para la dicha fiesta, sacar algunas invenciones de regocijo e placer".

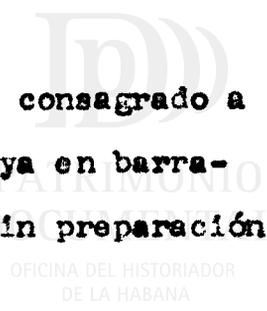
En 1577, Juan Pérez Vargas (acta 18 de mayo) pidió 40 ducados por la representación de "una obra buena que tiena para la dicha fiesta", acordándose "que lo vea el Señor Teniente, el licenciado Cabrera, e se muestre a su Señoría Reverendísima del Señor Obispo para que siendo obra tal se le darán los 40 ducados..."

También en la festividad del Corpus, de 1588 y 1590, se hicieron en La Habana representaciones y danzas, precisándose en el acta de 18 de abril de 1597, que se presentaron "danzas y entremeses", y en el cabildo de 2 de julio de 1599, que se escenificaron "dos comedias", el día de Corpus, por Juan Bautista Silisio. II

De acuerdo con esos datos, descubiertos por Arrow, no fué la comedia Los buenos en el cielo y los malos en la tierra, el primer espectáculo de esta índole que se dió en la Capital de la Isla, como refiere Joaquín José García en el Protocolo de Antigüedades de 1845, y aparecía puesta en escena la noche de San Juan de 1598, recogida por aquel la noticia de una supuesta crónica de un tal Hernando de la Parra. Arrow llega a la justa conclusión de que "hubo representaciones antes y después de 1598... y la misma noticia de Parra no tiene visos de ser cierta".

Continuaron celebrándose representaciones dramáticas, en La Habana y otras poblaciones, durante el siglo XVII y XVIII. Así lo refiere el historiador Arrate en su Llave del Nuevo Mundo..., de 1761, y Buenaventura Pascual Ferrer, en El viajero Universal, de 1798.

Pero La Habana careció *por entonces* de edificio especialmente consagrado a representaciones teatrales, y éstas se celebraban, ya en barracas levantadas al efecto o en salas o barracones, sin preparación



adecuada para su objeto ni comodidades para el público. ○

El primer teatro, de mampostería y tejas, se edificó por iniciativa del gobernador Marqués de la Torre, en un lugar llamado El Molinillo, donde termina la calle de Oficios, junto al mar, en la parte donde ya comenzaba a construirse la Alameda de Paula. 22

Las obras del Coliseo, que tal nombre se le impuso, se confiaron al arquitecto habanero Fernández Trevejos, quien las comenzó en 1773, terminándolas el 18 de mayo de 1776. De él dice Ferrer que era "de una arquitectura majestuosa, y aunque lo interior era de madera, estaba bien pintado y con buenas decoraciones"; y José María de la Torre lo considera "el más hermoso y bello teatro de la monarquía".

Durante el gobierno del Marqués de Someruelos (1799-1812) fue reconstruido totalmente ese primitivo teatro, transformándolo, en el mismo sitio, en otro de mejores condiciones, que se llamó teatro Principal, y que fue ampliado y hermoseado en 1846 por el capitán Gral. O'Donnell. El ciclón del 10 de octubre del 46, lo dejó en estado casi de ruinas y en ruinas quedó a pesar de los esfuerzos hechos en diversas ocasiones para restaurarlo hasta que, en 1861, fue subastado con los terrenos anexos. III

Coetáneamente ~~se~~ existieron en La Habana otros que pudieran calificarse de "teatricos", o "teatruchos": chozas, corrales, circos, como el Diorama;

En el Coliseo y el Principal y en los otros últimamente citados se representaron ~~comedias~~ y comedias dramas españoles, y también franceses, y ~~en~~ óperas.

Al Capitán General don Miguel Tacón se debe la iniciativa de la construcción del teatro que había de llevar su nombre, pues en 1834, animó e indujo al ricacho, especulador y hombre de negocios Don Francisco Marty y Torrens, que acababa de llevarse la contrata del

edificio y vivero de la Pescadería, para que acometiese la obra de levantar, en sitio céntrico de la ciudad, un gran teatro, necesario entonces, pues no existía más que el Principal, y éste, además de su reducida capacidad, se encontraba en un extremo de la ciudad, muy alejado de los centros urbanos.

Aceptó Pancho Marty y emprendió la obra con la ayuda en dinero, materiales y peones que le facilitó Tacón, más la garantía de una autorización permanente para celebrar todos los años, seis bailes públicos de máscaras; costándole, a pesar de esos auxilios, 200,000 pesos fuertes.

Se inauguró en el carnaval de 1838, con cinco bailes de máscaras, que estuvieron concurridísimos, al extremo de que un cronista dice que al interior del teatro asistieron más de ocho mil personas y había unos quince mil curiosos en los alrededores.

La primera función tuvo lugar el 15 de abril de ese año en la traducción hecha por Larra, el maravilloso Figaro, de la obra Don Juan de Austria o la vocación *Don Juan de Austria*

El edificio llenó cumplidamente en comodidad, capacidad, ventilación y condiciones acústicas, los propósitos que al construirlo se persiguieron. El lugar en que se levantó no podía ser más céntrico en aquella época, como lo es hoy también: mirando a la entonces Alameda de Isabel II y a las puertas de Monserrate, en un terreno realengo al norte del que fué Jardín Botánico y después paradero de Villanueva, perteneciente al camino de hierro de la Real Junta de Fomento. Sus dimensiones eran, en lo que se refiere al cuadrilongo que formaba el teatro, 40 varas de anchura por unas 80 de longitud. Lo cubría una simple techumbre en forma de caballete con ventiladores. La entrada la formaba un pórtico con tres arcos al frente y uno en los costados. Contiguo al teatro y por la calle

de San José, había un edificio bajo dedicado a talleres y dependencias y oficinas de Pancho Marty, para las decoraciones, maquinaria y carpintería. En cuanto a gusto artístico, no fueron afortunados los constructores del teatro, pues no ostentaba en su interior o exterior adornos, relieves, pinturas, esculturas ni detalle alguno que hubiera podido hacer del teatro, además de cómodo, bella obra del arte arquitectónico.

Tenía 90 palcos, más los de la Capitanía General y la presidencia, distribuidos en tres pisos, y algunos de los cuales eran de propiedad privada; 22 filas de lunetas, con una capacidad total en localidades para 2,000 concurrentes, pudiéndose dar cabida a una cuarta parte más. El escenario se consideraba tan amplio y bien provisto como los de los mejores teatros europeos. Era famosa la gran araña que pendía del centro del techo sobre la platea.

Pancho Marty vendió el teatro en 1857, a la Compañía Anónima del Liceo de La Habana en 750.000 pesos fuertes, incluyendo terrenos y edificios anexos.

Refiere Mario Lescano Abella en su trabajo Las glorias del Teatro de Tacón, que éste permaneció cerrado durante los años 1858 y 59 con motivo de las obras de embellecimiento que los nuevos dueños realizaron en su interior y reforma de sus localidades; y que "volvió después, por dificultades en el pago del precio de compra, a su primitivo propietario, y pasó, luego, a la señora Carrillo de Martí y de sus hijos, quienes lo vendieron a los señores Silveira y Zeballos".

Estos trataron de que el Estado lo adquiriera, pero fué imposible llevar a cabo la negociación por haberse opuesto a la misma el Presidente Tomás Estrada Palma.

Pasó a poder del Centro Gallego, que lo destruyeron en 1905 para levantar su edificio social, con su teatro, al que dieron el mismo nombre de Nacional que se le impuso al de Tacón al constituirse la República en 1902.

En sus primeros años el teatro Tacón estuvo dedicado a obras dramáticas, ya que el Principal lo estaba casi exclusivamente a la ópera.

Por aquel famoso Tacón desfilaron los más grandes actores y las más célebres compañías de todos los géneros teatrales.

Siguiendo el relato informativo de nuestro inolvidable amigo Lescano Abella, debemos señalar, en primer término al veterano de los actores cubanos; Francisco Covarrubias, aplaudido también como autor de regocijados sainetes, que inauguró Tacón, con la obra ya citada, y a otro no menos celebrado actor José Robreño, que debutó en 1841, actuando también Matilde Robreño, de belleza y talento singulares.

Dice Lescano Abella que "a Tacón le correspondió el honor de haber mostrado a los habaneros el espectáculo de la zarzuela, que fué, de seguida, quizá, el que amaron más y más largo tiempo".

Los habaneros del siglo XIX pudieron gozar del privilegio que Tacón les ofreció, de admirar a estas glorias del arte dramático y lírico universal.

Adela Ristori, que ofreció en 1867 una temporada, a la que dedicó Enrique Piñeiro once críticas teatrales, de entusiasta exaltación de la insigne trágica.

Sarah Bernhardt, que en 1887, incluyó nuestra capital en su "vuelta al mundo", debutando con la tragedia de Racine, Fedra,

y presentando selectísimo repertorio, según detalladamente hemos dado a conocer, hace varios años, a los lectores de Carteles.

Coquelin, Virginia Reiter, la Rejané, Vitalia Vitalini.

Entre los más ilustres cantantes, citaremos a Tamberlinck, Aramburo, la Padovani, la Tetradini, la Barrientos, Paola Marié, la Theo, Lestelier, Caput, Copone.

En Tacón actuaron también las más notables compañías españolas dramáticas y de zarzuela, del pasado siglo.

Terminaremos estas brevísimas notas sobre el Gran Teatro de Tacón, dedicando unas líneas a sus noches de gala, que se hicieron famosas por el espectáculo maravilloso que ofrecía el conjunto hermosísimo de las mujeres cubanas, que lujosa y elegantemente ataviadas, aparecían en palcos y lunetas, mostrando ante el asombro y la admiración del extranjero que nos visitaba el encanto irresistible de su incomparable belleza, gracia, distinción y elegancia.

Los más viejos que nosotros y hasta nosotros mismos, recordamos todavía con fruición y nostalgia esas "salidas de la Opera" del antiguo Tacón, el desfile interminable de las bellezas habaneras que habían asistido a la función y después iban a refrescar a Inglaterre o los Helados de París.

En 1847, desaparecido desde el año anterior el teatro Principal, Miguel Nin y Pons construyó en el barrio de La Punta un teatro de madera, amplio y ventilado que primeramente se denominó Teatro del Circo o Circo Habanero y desde 1853, Teatro de Villanueva, donde Covarrubias se despidió de las tablas, e hicieron las delicias de nuestro pueblo los bufos habaneros, siendo, además, escenario todo el teatro y sus alrededores de trágicos acontecimientos pro-

vocados por los voluntarios españoles, que han pasado a la historia de nuestras luchas por la independencia con el nombre de "la noche de Villanueva", los cuales hemos referido, igualmente, a los lectores de Carteles en estas páginas informativas de nuestro pasado colonial y revolucionario.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

# TEATROS QUE FUERON

## (VIEJAS POSTALES DESCOLORIDAS)

Por Federica Villoch.

D. de la M. Ag. 28, Sep 4, 11, 18 y 25, 1938



SIEMPRE fué la Habana, aunque otra cosa se crea, una ciudad entusiasta de los espectáculos teatrales. En los grandes, coliseos funcionaban, por lo común, en aquellos tiempos, magníficas compañías dramáticas, nacionales y extranjeras, de ópera o de zarzuela; y por si esto fuese poco, existió más de un pequeño teatro donde se ofrecían funciones por tandas a precios módicos cultivándose bien el «género chico» español, ya el vernáculo, sostenido por autores y artistas del patio. Entre esos teatritos, uno de los que más gratos y vivos recuerdos dejaron en el público, fué el llamado «Cervantes». Era muy reducido y se hallaba en los altos del café «El Palacio de Cristal», Consulado esquina a San José. Lo fundó, allá por el año 78, el propietario de la finca, Don Agustín Ariosa. Su mayor auge lo alcanzó con la compañía de zarzuela española que dirigía Luis Robillot en la que trabajaban los aplaudidos actores Manuel y Ricardo Areu. Robillot, y en entonces revendedor de localidades García Mon, conocido por el Gallego, eran los empresarios. El teatrillo tenía un patio de lunetas con trescientas o cuatrocientas localidades, diez y seis palcos, seis a cada lado, y cuatro al fondo, y una tertulia de no más de quinientas entradas. Pero estaba bien distribuido y resultaba cómodo, y sobre todo, muy ventilado, con cuatro anchas puertas que daban sobre la calle de Consulado y otras tantas para la calle de San José frente al patio de la Estación del ferrocarril de Villanueva; con lo que a menudo los calderones de los que cantaban en el diminuto escenario del teatro, se confundían y a veces los apagaban los agudos pitidos de las locomotoras del amplio patio ferrocarrilero. El público español era el que con mayor asiduidad concurría a «Cervantes»: dueños y dependientes de tiendas, almacenes y bodegas; y en gran número los empleados y oficiales del Gobierno de la Colonia, de los cuales los más altos gozaban, por lo general, de «entradas de favor». El teatro daba tres tandas que casi siempre se veían llenas, empezando la primera poco después de sonar el cañonazo de las ocho.

«Cervantes» tuvo sus noches de ruido, sus triunfos y de gran gala: la del estreno de «La Gran Vía», afortunada revista madrileña de Felipe Pérez y los maestros Chueca y Valverde que durante seis meses consecutivos produjo llenos completos; la del debut de la Cuenca, una famosa bailarina de flamenco que volvió

tarumba a media Habana; la de la repri- se de la opereta francesa de Planquet «Los cloches de Corneville»—Las Campa- ñas de Carrión—donde el barítono Sala- zar cantando el célebre vals de la obra se cubría de gloria y aplausos; por cierto que existía la leyenda de que después de cada representación había que sa- grarlo por los esfuerzos que hacía inter- pretando la obra.—Oh, ingenuidad de los descoloridos de entonces!—La del estre- no del precioso sainete de Ricardo de la Vega, «Pepa la Frescachona»; la de la obrita del país, de Raimundo Cabrera y Pepito Mauri titulada «Vapor Correo», que gustó sobremanera por sus valientes e intencionadas alusiones a la política co- lonial de aquella época. En «Cervantes» se estrenó, en español, la preciosa ope- reta de Audrán «La Mascota», en que tanto se hacían aplaudir la triple Fer- nando Rusquilla y el arrogante baríto- no Abella, pareja de la que se habló entonces tanto como de Bárbara Stanwyck y Robert Taylor, aunque sin consecuen- cia de ninguna clase.

Badilla, un joven picador catalán que venía en la cuadrilla del espada Luis Mazantini la primera vez que toreó en la Habana, tenía fama de actor aficio- nado; y como tal tomó parte algunas noches en las representaciones de la re- vista «La Gran Vía» estrenada hacia po- co en el «Cervantes». Pero de no haber sido Badilla el famoso y valiente picador que era, como actor cómico se hubiera el infeliz muerto de hambre.

En el elenco del «Cervantes» figuraban, con los hermanos Areu, que ya citamos, Ballós, Bachiller, Castro etc. y un actor cómico muy aplaudido en el género que allí se cultivaba, Pardiñas, un hombre «verde» a fuerzo de ser amarillo, por la afección hepática que padecía, y que fué causa de su muerte. Detrás del tea- tro, y por la calle de San José, había una casa de habitaciones, con un gran patio en el centro—un solar, digamos— conocida por «El Palacio de los Críme- nes», donde vivían cesantes, artistas sin contratos y bohemios de todas clases; aunque conservando la honra de no al- bergar criminales en su seno: una espe- cie de estado independiente con sus fue- ros y concesiones especiales.

Por aquel tiempo se puso de moda en los teatros de la corte estrenar revistas políticas, haciéndose famosos en ese gé- nero los autores cómicos Felipe Pérez, Navarro Gonzalvo, Salvador María Gra- nés, Ricardo de la Vega, José Jackson Veyan etc., autores de «El Mesón del Rio- jano», «Los Bandos de Villafrita», «Los Cómicos de mi Pueblo», «El Zaragoza»,

«Las Zapatillas», etc., en cuyas obras salían a escena los actores más populares caracterizando a Sagasta. Cánovas del Castillo, Cazorla, Villaverde, Segismundo Moret, Castelar y demás políticos de importancia, algunos de ellos jefes de gobierno; y todo ello en un tiránico régimen monárquico: diríase que a fuerza de usarla se ha ido consumiendo la libertad.

Ese tramo de Consulado, detrás del teatro Nacional, hoy poco concurrido y escasamente alumbrado, veíase siempre entonces lleno de movimiento y de luz hasta altas horas de la noche, con el teatro «Cervantes» en la esquina de San José y en la de San Rafael, el restaurant «El Louvre», uno de los mejores de la ciudad en aquella fecha; y los bailes que tenían lugar en sus altos. En la esquina, planta baja del teatro Tacón, por San José, estuvo durante mucho tiempo abierta al público una bodega que llamaban de «Don Ramón», y que tenía fama de vender los mejores vinos gallegos que se bebían en la Habana. Los domingos por la tarde solían darse en aquella bodega alegres conciertos de gaitas. Entre el restaurant, la bodega, el teatro, los bailes y las cenas galantes del Palacio de Cristal, era un mundo aquella callecita que despertará no pocos recuerdos en nuestros descoloridos. Todas las ciudades y pueblos del mundo ofrecen a sus antiguos moradores trozos de calles y rincones así—hoy solitarios y ayer llenos de vida—que son como «los pajillos del olvido».

Durante mucho tiempo fué director de la orquesta del «Cervantes» el maestro Valle un hombre rechoncho, gordo y de lento andar, a quien apenas aparecía por el pasillo central de luneta para ocupar su silla de director, le gritaba el público soez de la «cazuela»: ¡O... so, O...so, O...so! Valle seguía como si tal cosa. ¡Aquel desahogo gestial de la chusma en camiseta formaba parte por lo visto del programa.

Allí se hizo célebre aquella actriz sevillana que convivió muchos años con el público habanero, llamada Fernanda Rusquilla. Procedía de la compañía dramática española de Don Leopoldo Burón ma joven. Después, trabajando en «Cervantes» recibió lecciones de canto y se hizo una tiple aceptable que deleitaba al público con «La Mascota», «El Juramento», «Catalina» etc. Pero donde irradiaba como estrella de primera magnitud era en el género chico español interpretando «La Gran Vía»—«¡Pobre, Chica. La que tiene que servir...»—«Pepa la Frescachona» y otros sainetes de Ricardo de la Vega y juguetes cómicos de Jackson, Sinesio Delgado y demás aplaudidos autores del género. La Rusquilla era «Cervantes»; y «Cervantes» era la Rusquilla. Su fama la debió indudablemente, en primera línea, a su talento artístico y a su irreprochable conducta como mujer; pero también contribuyeron a ella en gran parte los incansables elogios que en toda la prensa hacía de ella el poeta y periodista vasco de nombre, Fustino Diez Gaviño. La Rusquilla le guardó siempre a Cuba un entrañable cariño. Después pasó a Méjico; y

allí contrajo nupcias con un acaudalado comerciante español. Más tarde debutó en el Apolo de Madrid, siendo sus alabarderos y pajes de honor, los jóvenes cubanos que por aquella fecha vivían en la corte. Varona Murias. Arango, Robredo etc. Al final se retiró a Sevilla; y allí creemos que vive aún, seguramente recordando la dulce Habana de su juventud...

Aunque mucho gustaban las obras que se estrenaban en «Cervantes», lo que le dicit principalmente vida y personalidad a aquel teatro fueron sus «bailes», que le comunicaban ese sabor prohibido y pecaminoso que tanto aprovecha a algunos espectáculos. El grupo coreográfico del teatro «Cervantes» estaba dirigido por el maestro de baile el catalán Frayet, tipo clásico del bailarín—alto, enjuto, seco, vivaz—y lo componían, como segundo maestro, el curro Juan Ribera—ademas malabarista—«el mulato» Leopoldo—Leopoldo Valdés—y las bailarinas Antonia Itéal, muy linda, compañera leal mucho tiempo del general español Arderius, Segundo Cabo del Gobierno de la Colonia durante largos años, y persona muy estimada por criollos y peninsulares; Herminia Charo, Amalia la Pumareta y Luisa Herrera, dirigidos musicalmente por el maestro Fraga, luego ajustado colaborador de la Tetrizzini, la Barrientos, la Bori y otras tiples de ópera, con las que compartía la gloria en los gorgeos y florituras de Lucia, Traviata, Mignon etc. tocando la flauta.

Una de las bailarinas más aplaudidas de «Cervantes» era Luisa Herrera, a cuyo nombre de Luisa por la juventud y viveza de la bailarina, se le había agregado el calificativo de «La Pollita», con el que se le conoció durante el resto de su vida. Luisa fué la creadora del originalísimo baile «El Papalote» que se hizo tan popular y le proporcionó tanta gloria. Ella representaba ser el papalote con su bata encintada de larga cola; y el «Mulato Leopoldo», su compañero de baile, él lo empinaba. Este imitaba tirar de la cuerda varias veces para levantar la «Corneta» en el aire; ella, con adecuados movimientos, simulaba que se remontaba al rosa al compás de la música:

¡Cómo se empuña el papalote  
Dándole vuelta al monigote!

y ya se iba sobre la derecha, ya sobre la izquierda, ya se estremecía como agitada por el fuerte viento desencadenado en el espacio ya Leopoldo le arriaba el cordel y ella se alejaba, ya se lo recogía y ella se le iba encima, ya imaginaba darle un rabazo a un competidor de los aires, ya fingía haberlo vencido, cortándole el cáñamo con la acerada cuchilla prendida al rabo, ya otro rival más diestro lo amnazaba y ella huía rápidamente, hasta que al fin el competidor simulaba vencerlos y «cortalo» con una certera cuchillada «¡y a volina!»... lo que la música describía con un prologando redoblar de los timbales y un toque vibrante y sostenido de los cornetines.

¡Había que ver los «monigotes» que se iban «a volina» con el «Papalote» de la popularísima y sugestiva Luisa! Pero quede consignado, en honor a su memoria, que Luisa era una mujer de buenas costumbres, y que los susodichos y

3

enamorados monigotes se quedaban al fin en el «aire» como inofensivas chiringas.

También eran aplaudidos los bailes combinados por el maestro Frayet—«pas de buré era su muletilla—que él titulaba «Los Sacristanes», «El Viejo y la Niña», «El Pelele», «Las Maiguénas» y «Los Panaderos» que tan garbosamente bailaban con él y el curro Ribera, Antonia Real, Herminia y La Pumareta. Pero ya se sabía: nadie dejaba el teatro sin antes pedir a gritos—¡El Papalote! ¡El Papalote!—viniéndose abajo la sala con alaridos de entusiasmo y aplausos estruendosos en cuanto por la primera caja lateral de la derecha veían aparecer a Leopoldo con su bola de cáñamo en la mano y a Luisa vistiendo su bata de larga cola. Un verdadero frenesí aquel Papalote. Pero después le fué cediendo el paso al Yambú; y éste se quedó rey de la escena, hasta que en su oportunidad vino la «Rumba» que hizo con él lo que él había hecho con el Papalote» y éste con las Maiguénas, el «Can Can» francés etc., etc. Está visto que en el mundo, sea teatro, sea gobierno, sea lo que sea, no hay Papalotes, ni Yambú, ni Rumba que pueda proclamarse eterno. Fué el Papalote el Emperador de las tablas; y por serlo corrió la suerte de otros Emperadores que también alborotaron en su tiempo. Pero lo que ellos habrán dicho seguramente:

—Bueno ¿y quién nos quita lo bailado?

Luisa nació demasiado temprano, por que de haberlo hecho en la actualidad hubiera humillado con su creación al Yimí a la Carioca y a cuantas caricaturas de baile han salido por ahí; y con una sola excursión por los Estados Unidos se hubiera hecho millonaria. Por más que no necesitó de millones para ser dichosa. Vivió relativamente desahogada, y en el otño de su vida tuvo la buena suerte de encontrar un leal y afectuoso compañero en el doctor Gálvez Guillén, con quien acabó por contraer matrimonio. Luisa y su consorte se hicieron empresarios allá por el 1891 del «Cervantes» y después de «Alhambra», la primitiva conocida entre la gente de teatro con el mote de la «Barraca», cuando Don José Rof, el catalán, era su arrendatario con la herrería y el establo establecido en el solar adjunto. Los gallos de aquella época han de acordarse de Luisa cuando ven en la calle algún chiquillo empujando un Papalote, lo que no les sucederá a menudo porque ya casi ha desaparecido aquel inocente y entretenido sport que en su tiempo tuvo fieles hasta en la gente prosecta. Hoy, lo más corriente es empujar el codo.

Cuando la «pollería» de entonces, algunos de ellos estudiantes del Instituto de Obispos y de la vieja Universidad de O'Reilly, se reclinaban durante los entreactos,

de codos en el barandal del balcón del teatro «Cervantes» que daba para la calle de San José, y espaciaba la vista por el dilatado campo de la Estación de Villanueva que le quedaba enfrente ¡qué lejos estaba de pensar que allí se levantaría, andando el tiempo, el monumental Capitolio de la República—la que entonces no se veía ni entre nubes—y que algunos de ellos ocuparían un puesto en sus escaños, representando a su patria! Hoy, desde los balcones del Capitolio y mirando para la acera de San José, también algunos se acordarán del «Cervantes».

La decadencia de este teatro se inició con la pasada a «Albisu» de la compañía de Robillot que lo ocupaba. Después lo arrendó el conocido empresario cubano Narciso López, quien ensayó al buen tuntun varios géneros, hasta que por falta de público—y por que había pasado ya su hora—cerró sus puertas para siempre.

## — II —

**D**ESPUES de «Cervantes», el teatro que le seguía en crédito e importancia era el llamado de «Torrecilla». Hallábase instalado en la casa contigua al restaurant «La Estrella», por Neptuno, hoy «Los Parados», y entonces un destartalado caserón a la antigua criolla, con techos de tejas. Después de la acera de Neptuno había un buen cuadrado de terreno sin fabricar, y al fondo se levantaba la fachada de una casa de dos pisos, en la que, hacia la parte de atrás, se hallaba el teatrillo de «Torrecilla», llamado así por el actor que lo fundó y fabricó, Don Baltasar Torrecilla, esposo de Paquita Muñoz, que más debió ser Pacaza, pues era enorme. Fué muy simpática y buena actriz y se distinguía notablemente en el drama histórico «La Jura de Santa Gadea», así como en «La Campana de la Almudaina», «Doña Blanca de Castilla», «Isabel la Católica», «María Pita» y otros del género. Su figura prócer, alta, envuelta en carnes, su andar airoso y su rostro lleno y resplandeciente la ayudaban mucho en la interpretación de los papeles de Reina. Don Baltasar, su esposo, era un actor mediocre y una bonísima persona. Hacía reír mucho en el Don Simplicio Bobadilla. Majaderano Cabeza de Buey, etc., de «La Pata de Cabra».

En el teatro «Torrecilla» trabajaron compañías de varios géneros, si bien ninguna hacía allí huesos viejos; y a cada rato se estaban cambiando los carteles. En su interior, el teatro era estrecho, muy alto y bastante incómodo. Se entraba al escenario por una casa contigua que tenía

H

su fachada por Neptuno, y en la que estuvo después instalada durante mucho tiempo una tintorería. Es fama que esta casa servía de albergue a gran número de bohemios de la clase de autores, cómicos y periodistas, como Ramón Morales, Domingo Barberá, Gustavo Gavaldá, etc. De las compañías que allí funcionaron se recuerdan varias de zarzuela y opereta francesa, en una de las cuales la simpática tiple cómica española Julia Aced se hacía aplaudir en «Fatinitza» y «Man-selle Ni-touche».

Una compañía de bufos cubanos que fué de las que más tiempo actuó en el diminuto teatro, estrenó con gran éxito—llegó a las noventa representaciones consecutivas—una obra titulada «Los Hijos de la Habana», libro del periodista Fernando Costa, música del maestro Zapata y decoraciones del gran escenógrafo Miguel Arias. Zapata escribió la célebre canción «A la Luna»: «Luna bella, protectora, no me niegues tu fulgor; voy en busca de un tesoro, voy en busca de mi amor». La popularidad de esta canción constituyó una verdadera lata. De noche, de día, a todas horas teníamos luna en todas partes. Si entonces hubiera existido el fonógrafo, con la venta de los discos lunáticos hubiera tenido su autor Zapata para hacerse rico, como Moisés Simons con su «Manisero»; Grenet, con su «Mamá Inés»; Sánchez de Fuentes, con su «Criolla»; Lecuona, con su «María la O», y Anckerman, con su precioso dúo de «La Casita Criolla».

En esta temporada de género cubano se estrenaron muchas revistas y sainetes de Morales; Robreño, Don Joaquín, Leoz, Lozano, Noreña, Clarens y otros. «El Proceso del Oso» obtuvo una gran acogida. Ocupó el cartel de «Torrecilla» más de cien noches. Entonces era corriente ver por las calles de la Habana algún italiano, piamontes por lo regular, conduciendo un oso amarrado a una larga cadena, al que obligaba a hacer el ejercicio militar con un palo y bailar al compás de su pandereíta y de su monótono canto: «Arún tan tan—Arún tan tan...» Los muchachos callejeros, en medio de escandalosa gritería, seguían al italiano y su oso cuadradas y más cuadradas. Causaba un formidable efecto ver aparecer en escena la representación del italiano con su oso. Uno de los cuadros de la obra era el proceso del oso en una sala de la Audiencia. Que recordemos, figuraban, como Presidente de la Sala, el gran actor bufo Manuel Mellado—el más completo actor vernáculo de aquellos tiempos—. Como Fiscal, el también muy notable actor del propio género Julio Valdés, que tanto se hacía aplaudir caracterizando los chinos callejeros vendedores de maní y chicharrones; y como abogado defensor, el popular Miguel Salas, creador del «Perico Mascavidrio», que en aquella ocasión interpretaba a pedir de boca un gracioso negrito catedrático.

También se escribió por aquella fecha «El Baile por Fuera», «La Familia de Don Cleto», «Miseria Humana»—ésta era una joyita del género sentimental, de Mellado—; «Doña Cleto la Adivina», «Apuros de un Figurín», etc. Eran sainéticos y jugetes cómicos que no pasaban de una hora; verdaderos cuadrillos de costumbres copiados de la realidad, y saturados de

chistes y situaciones oportunas. En nuestro ambiente, teatral y literariamente, valían tanto como los mejores sainetes madrileños de Don Ramón de la Cruz. Luego el teatro se contagió con la revista extranjera, y sólo de tarde en tarde, y en alguna que otra obra determinada, ha requerido su personalidad y su característica vernácula.

El teatro «Torrecilla» alegraba aquellos alrededores. En la sala de entrada se instalaba la orquesta del maestro Zapata—era notable en el clarinete—y antes de empezar la función tocaba varias danzas y danzones para atraer al público. En frente se hallaba el café y restaurant «Fornos». El café «Fornos» constituía por aquella época uno de los sitios más característicos y pintorescos de la Habana. Por su situación próxima al teatro «Torrecilla», y a cierto elemento «alegre» que ocupaba algunas casas vecinas, la sala de este café restaurant veíase siempre favorecida por la juventud dorada, que allí acudía atraída por el magnífico café que se servía y las variadas y suculentas cenas a cincuenta centavos el cubierto: ropa vieja con pimientos, par de croquetas, queso, dulce, pan y una botellita de vino Rioja, con su hielo picado aparte. El menú variaba todas las noches; otras se componía de butifarras y huevos salcochados. Al fondo de la sala, en una tarima que levantaba del suelo un metro escaso, un pianista «experto» regalaba el oído de la concurrencia tocando los danzones y valsés del día; y cuando se puso de moda la famosa «Luna Bella», un cantador de voz aguda y estridente se la hacía oír a la trágala, una y cien veces al auditorio. Fuera, en la calle, iban y venían los tintanes, coches de lujo de alquiler, guiados por Camagüey, el Cocherito, Federico, El Dulce y demás cocheros populares, alegrando el contorno con el repiqueteo de sus timbres: y de allí, en uno de ellos, a San Lázaro o al Carmelo, a «venderle listas a la novia»; o al Manzanares, Luz y Sombra y demás sitios pecaminosos—muy contados—de las afueras.

El teatro «Torrecilla» estuvo a lo último cerrado mucho tiempo sin que se atreviese a abrirlo ningún empresario, porque ya era sabido que todos dejaban en él su dinero y su paciencia. Cuando la danza de los millones, Simón el revendedor intentó abrirlo; pero también desistió de su idea. Al fin se instaló allí un almacén de tabaco en rama. Simbólico: humo... humo... humo...

Allá por los años 86, 87 etc., se abrió el «Teatro Habana» en la calle de Consulado, junto al edificio en que años más tarde estuvo el teatro «Lara» y muchos después el periódico «La Prensa». Duró poco, y por eso su recuerdo no ha arraigado tan hondamente como el de «Torrecilla» y «Cervantes», que ocuparon una buena parte de la historia artística de aquellos tiempos. Con el teatro «Habana» se vió confirmado un aserto que falla pocas veces: el de que la simpatía de la obra, está en razón directa con la mucha o poca que pueda contar ante el público el autor de ella.



Lo fundó y construyó un señor que se llamaba Jorge Suaston, que tenía la gracia de no hacerle ninguna a nadie, por sus bruscas maneras de hombre poco preparado para el trato social; y sobre todo, por sus cortos alcances intelectuales, siendo, no obstante, un espíritu luchador que acometía toda clase de empresas, fracasando, también hay que decirlo, en casi todas ellas. En sus últimos días fué empresario en el teatro «Irijoa» con el asturiano Generoso González, de una compañía de bufos cubanos, en que figuraban Blanquita Vázquez y Simanca, que hacía los negritos.

El teatro «Habana» fué decorado por los escenógrafos Miguel Arias y Joaquín Robreño. Era pequeño, nada cómodo; y de pésimas condiciones acústicas. Lo inauguraron la tiple cómica española Julia Plá, el tenor Benach y el baritono Abella, pertenecientes a una compañía de zarzuelas que quebró a las pocas semanas, no recuerda el postalista si por falta de público o si por sobra de impertinencias del ya citado fundador y dueño del teatro. Manuel Areu, el viejo cómico de Albisu, rindió también allí una corta temporada de género chico español; y por último, lo ocupó un cuadro bufo del país, dirigido por el aplaudido autor y actor del género, Manuel Mellado. La única nota saliente de aquel poco afortunado coliseo fué haberse estrenado en él, con marcado éxito, una piесecita bufa, modelo en su género, titulada «La Casa de Socorro», de la cual era autor el entonces cronista de «Las Peloterías», de «La Discusión», Wen Gálvez. Manuel Mellado hacía en este sainete un delicioso guajiro, copia exacta de la realidad. Al hallar sobre una mesa de la citada casa de socorro un libro de «Anatomía», se preguntaba. —¿Y quién será esta Ana? Después abría el libro por otra página; lo cerraba de súbito dilatando los ojos con espanto, y lanzaba un profundo y prolongado bufido... Lo suficiente para que rompiera el público en una ruidosa carcajada. El postalista recuerda con dulce añoranza las noches en que compartía con el incipiente sainetero sus derechos de representación, en alegres cenas, en el bullicioso café de Albisu.

«El Café de Albisu». Otra vieja postal descolorida en la que, haciendo un esfuerzo, podríamos destacar las borrosas figuras de algunos de sus más asiduos concurrentes: la del poeta eúskaro, gran amigo de los artistas de aquel teatro; Faustino Díaz Gavino; la del periodista Fernando Costa; la del repórter de «La Unión Constitucional», Paco Díaz; la de Miralles, Censor de Teatro y renombrado charadista; la de Solano, el activo repórter de «La Lucha»; la de su compañero el Chato Mora; la del comandante de Caballería del Ejército Español, Ubieta, el de los bigotes castelarininos; la del periodista Zerep, con sus patillitas rubias; la del médico doctor Sansores, con sus patillazas negras; Barberá, el terno bohemio; la de Eusebio Azcue, entonces jefe de reven-

dedores, haciendo con su estruendoso vozarrón la propaganda de alguno de aquellos espectáculos que traía siempre entre manos, uno de ellos el de las Señoritas Toreras de tan cócnico recuerdo; y tras el mostrador, el pintoresco y parlante lunchero del café, Fernando, despachando aquellos sandwiches que él llamaba acorazados de primera, de segunda y de tercera, respectivamente, a treinta centavos billete, a veinte y a quince: todos montando abundante y nutritiva artillería.

- III -



E «Albisu», otro de los teatros que fueron, hemos escrito extensamente una postal aparte. Vamos a ocuparnos hoy del teatro «Irijoa». No figuraba en el número de los pequeños teatros; pero por el género ligero que por aquella época cultivaba, y por lo que significó en los anales del teatro vernáculo más reciente, creemos que debe ocupar un puesto en esta reseña de los teatros que fueron. Una de las cosas más gratas de recordar para el cubano, es la temporada del teatro «Irijoa», hoy «Martí», durante los años 95, 96, 97... Eran empresarios del mismo, los inseparables Jorge Suaston y Generoso González, el primero de las Afortunadas y el segundo del Principado de Asturias, lo que no les impedía albergar bajo aquellas bambalinas una amena y nutrida compañía cubiche, adictos todos a la causa y comprometidos, más de la mitad de ella, en la sagrada campaña de la Independencia que aquel año 95, acababa de lanzar en Baire su sagrado grito de «Libertad o Muerte». El teatro «Irijoa» llamado así por el que lo construyó tras mil esfuerzos y vicisitudes, allá por el año 1884, era en aquel de la guerra un verdadero centro de conspiración, donde se estaba al tanto, día por día, del curso de la campaña; celebrándose con entusiastas brindis y alegres fiestas, las noticias halagadoras; y comentándose, entre callados y dolorosos suspiros y reconcentradas maldiciones, los acontecimientos adversos, como la muerte de Martí, José y Antonio Maceo, y demás caudillos que cayeron bajo el plomo enemigo. Había, pues, noches alegres y noches tristes en «Irijoa», según los vaivenes de la suerte.

Era asiduo concurrente del teatro, el Excmo. Sr. Porrua, Gobernador de la Provincia la exacta reproducción del Rey Felipe II. De tocarse con un sombrerillo especie de bombín negro y vestirse una ropilla del propio color, estiro ue la época, hubiera sido el exacto socios del gran Rey, armador infortunado de la Invencible. Tenía en lo físico, su estatura; su rubia barbilla terminada en punta; la penetrante mirada de sus ojos azules; su sonrisa fría y cortante como un estilete: en lo moral era aún más ajustado y cumplido el retrato. No obstante funcionar en «Albi-



su» la notable compañía española de Robillot, que con preferencia cultivaba el género chico de moda en aquella época. Porrúa prefería asistir a las funciones del teatro criollo; y así lo hacía casi todas las noches, si bien la causa principal consistía en que estaba enamorado de una de las principales artistas de la compañía, la que cantaba puntos cubanos y bailaba con gracia suma el zapateo criollo, mujer de alta y esbelta presencia, que se destacaba por su belleza entre las otras artistas de aquel grupo, donde figuraban Carmita Ruiz, Blanquita Vázquez, Consuelo Novoa, Petra Moncau, etc., etc.

Las obras que tuvieron mejor éxito entre las estrenadas por aquella compañía fueron «Mefistófeles», parodia de la ópera de su nombre, libro del popular y aplaudido sainetero cubano Ignacio Sarachaga, con música de Palau. En esta obra se lucía Raúl del Monte, interpretando un amolador de tijera, cuyo pregón, acompañado de una ocarina, se había hecho popular por las calles. Otra obra, «El Brujo», de Barreiro y Marin Varona, parodia de «La Bruja», donde se cantaba aquella preciosa guajira:

No esperes no que te abra  
las puertas de mi bohío,  
que aquí espero a la adorada  
dueña del corazón mío.

Otra obra de éxito en aquella temporada, «La Mulata María», de Villoch y de Valenzuela, autor este del tango:

Yo ñama María la O...

y una revista de gran aparato que permaneció en el cartel gran número de noches, titulada «Cuadros y Paisajes». La obra de gran intención política «El Temporal», de otro sainetero muy popular, Olallo Díaz, produjo un revuelo en el teatro; y estuvieron a pique de ir a Chafarina autores, artistas y empresarios; a no ser por la influencia del citado Porrúa—el Duque de Alba, como se le llamaba—que cedió a los ruegos de su amiga, la bailadora del zapateo. Entre los hombres de la compañía figuraban Benito Simancas, Arturo Ramírez, Santiago Lima, Angel Martínez, Julio Valdés, y el tenor de linda voz y grata presencia, niño lindo entonces del collarro: Adolfo Colombo. Julio Valdés, caracterizaba al chino mansero de una manera tan perfecta, que realmente parecía traído de la calle de la Zanja, por sus modales, por su andar, por su voz, por todo en fin. Le faltó el Moisés Simons que le hubiera escrito el pregón correspondiente, que vino muchos años después. La canción de «La Mulata María» ofrecía una originalidad que ponía de manifiesto los vastos conocimientos de su autor Raimundo Valenzuela, en los secretos del «contra punto», en tanto, arriba, iba cantando la tiple la melodía de la canción, abajo, la orquesta la acompañaba en contra canto con los compases del himno Bayamés, sabia y artísticamente combinados. Así que en cuanto el público se dió cuenta de ello, se vino abajo el teatro en una estruendosa ovación tributada al maestro. Los autores del libro y de la música, entre bastidores, no apartaban sus ojos del Duque de Alba, esperando que de un momento a otro mandara a hacer con ellos un auto de fe.

Terminadas las funciones, se acomodaba la sala del teatro convenientemente, y se daban bailes públicos; a los que acudía un gran número de gente alegre y de

rompe y raja. Los bailes de «Irijoa» eran una cosa típica. Los palcos veíanse ocupados por personas de viso que iban a solazarse, en la contemplación de aquellas pintorescas escenas y recrearse el oído oyendo los danzones que de continuo estrenaban Raimundo Valenzuela, su hermano Pablito, el super cornetín Marianito Méndez y otros, no pocos de los cuales eran dedicados, «sotto voce» a algún triunfo de la manigua; y es de suponer las salvas de aplausos que acompañaban a estas primeras audiciones. Decíase que un tanto por ciento de la entrada bruta de taquilla se dedicaba a enviarles a los libertadores quinina y otros ingredientes sanitarios. En uno de estos bailes, pasada la media noche, hizo explosión una formidable bomba en el teatro, entre el escenario y el palco de segundo piso, próximo a aquel en el que se encontraba de visitante, como de costumbre, con otros amigos, el conocido y prestigioso abogado Dr. José de Poo, resultando gravemente herido en una pierna y muriendo algún tiempo después a causa del accidente. Poo fué durante su vida un entusiasta del teatro, habiendo fundado varios cuadros que trabajaban en las sociedades de recreo. En su entierro tuvo lugar un caso desagradable y desgraciado que los supervivientes de aquella época—1897—recordarán con seguridad: iba entre los acompañantes, montando un brioso corcel, el Comandante Sr. Ponce, de los Bomberos Municipales; y habiéndose espantado el bruto, arrojó a tierra al señor Ponce, quien resultó con la fractura grave de la pierna derecha.

Después de los bufos de Suaston, trabajó en el «Irijoa» durante largo tiempo y con buen éxito, un cuadro de variedades dirigido por el profesor violinista señor Reinoso y «La Japonesita»—Rosaura—una bella y discreta balarina y artista que se había destacado en el cuadro cómico lírico que funcionaba en el teatro «Lara», de Consulado y Virtudes. Entre las variedades que se exhibían en «Irijoa» durante la temporada de los bufos, amenizando también algunas obras, figuraba un precioso niño de siete años, que llamaban, creemos recordar «Muñequito de Oro» o algo así y que se hacía aplaudir estruendosamente cantando y bailando puntos, rumbas y guarachas: si vive al presente, será un «muñecón» de cerca de cincuenta años...

El teatro «Irijoa» era muy alegre y ventilado. Tenía a la entrada, a la derecha, un jardín amplio y pintoresco que le prestaba un aspecto muy simpático: los cronistas dieron en llamarse «El Teatro de las Cien Puertas». En el lado izquierdo de la entrada había un patio estrecho y bastante largo, donde, además de la cantina, existía un pequeño escenario, en el que se representaban durante los entreactos pasillos y entremeses, y se cantaban puntos y guarachas. Servía de mozo de cantina un muchacho de catorce a quince años que se llamaba Rogelio Marfaing, que era de la piel del diablo. Ya hombre, fué ayudante electricista de «Alhambra»; y trabajando por las mañanas en los tranvías eléctricos, yendo en una vagoneta, sufrió la fractura de una pierna, que hubo que amputársela. «El Cojo Rogelio», tan conocido en la barriada de Colón y Prado.

Durante largo tiempo funcionó en el Parque de Trillo un pequeño teatro lla-

mado «Teatro Modernista», según creemos recordar, levantado a expensas de aquel pintoresco catedrático de Literatura Española, llamado Dr. José Simón Castellanos, que no habrán echado en olvido nuestros compañeros universitarios del 88, 89, etc., etc... Castellanos abrió el teatro con el único objeto de estrenar sus obras, casi todas dramas truculentos al estilo de lo que escribía por entonces el eminente Don José Echegaray. Resultaba de lo más divertido el estreno de cada una de aquellas obras del doctor Castellanos. El público, compuesto en su mayoría de estudiantes amigos de la «jarana y el choteo», lo llamaban a escena repetidas veces; y él salía muy orondo a recoger los aplausos. Luego, en la calle, se repetían las ovaciones y etc., etc. Por otra parte, el doctor Castellanos era una bonísima persona; y como catedrático, tenía que ser el alumno un reconocido asno para que lo suspendiese. Hacía gracia oírle sus explicaciones de la asignatura con aquella pronunciación cubanísima que tenía, arrastrando las erres. Pero siempre de buen humor, no obstante las inconsecuencias de esos «graciosos pesados» que no faltan en ningún caso. Explicaba la asignatura mediante un texto escrito por él—peso billete el ejemplar—, hábil extracto de cuanto se había escrito en la materia. Había obtenido la Cátedra—y eso lo repetía con legítimo orgullo—en refiada oposición en la Universidad Central de Madrid. En cada apertura de curso le contaba a sus nuevos alumnos aquella historia.

Posteriormente funcionó en el «Teatro Modernista» un cuadro de bufos cubanos, en el que se dió a conocer la aplaudida tiple del género Blanquita Becerra, que no pasaba entonces de los diez y seis años. En la actualidad, ocupa aquel local un salón de cine. Volviendo al teatro «Irijoa» diremos que en el segundo año de la Intervención Americana, regentada por el inolvidable General Wood, la Asamblea Constituyente celebró allí sus sesiones y dió a luz la zarandeada «Constitución de 1901», «una comedia más», con un final trágico que nadie se esperaba.

#### - IV -

**E**L Teatro «Cuba» se estrenó el año 1899, recién acabada la guerra de la Independencia, bajo la dirección del renombrado actor y autor dramático cubano Don Joaquín Robreño. Se hallaba situado en Galiano y Neptuno, donde mismo estuvo después el soñado «Molino Rojo», y más tarde, el «Regina», que a su costa levantaron los hermanos Chaple, y, al presente, el amplio y modernísimo «Radio Cine», estrenándose con un cuadro de la compañía cubana en que figuraban los aplaudidos artistas Arturo Ramírez, más tarde el famoso bobo de «Alhambra», Santiago Lima, Josefa Naranjo, Raúl del Monte y Blanquita Vázquez, etc., etc. La cantadora y bailarina de zapateo, popularísima entonces, la «Camagüeyana», no tenía para cuando acabar cuando daba comienzo a sus puntos criollos con letra de actualidad; y lo

propio, la escultural y bellísima Rosita Bea, sobre la que caía, al terminar su número, una verdadera lluvia de aplausos, flores y palomas encintadas. Rosita era la genuina encarnación de la dulzura, lánguida y atrayente, de la mujer criolla. Rafael Palau dirigía la orquesta, en la que figuraba el pardo Santiago Oquendo, el después tan célebre timbalero de «Alhambra», fallecido recientemente.

Mucho antes había existido allí el salón de recreo y el pequeño escenario de la sociedad catalana «La Colla de San-Mus». La sala de baile se hallaba donde hoy está el local que ocupa una tienda y almacén de paños. Donde se encuentra hoy el «Bar Suwey», se hallaba la condaduría y el archivo.

Ramón, el dueño de un café que había adjunto, fué el que introdujo las primeras reformas en el teatro. Nada de más hubiera hecho el primer gobierno de la República en adquirir aquel rincón histórico, y haber fundado allí el teatro cubano oficial, de que siempre se ha adolecido, y que echan hoy de menos los que a él dedicaron toda su vida con amor y constancia. Era obra obligada de casi todos los programas, una muy entretenida y amera que escribió Don Joaquín Robreño, titulada «El Alcalde de la Güira», en la que el protagonista, el Alcalde de dicho pueblo, hacía figurar en la sala capitular de aquel Ayuntamiento, alternativamente, y según pasaban por él, bien las tropas invasoras o las del Gobierno de la Colonia, ya el retrato del General cubano Antonio Maceo, ya el de Weyler; produciendo, como se comprenderá esa alternativa una serie de aplausos y silbidos estruendosos que ensordecían el teatro. El «viejo Robreño» hábil adaptador y autor muy ingenioso, había hecho un afortunado arreglo de la conocida pieza francesa «El Alcalde de Estrasburgo», donde del mismo modo alternaban los retratos de Guillermo, el Emperador de los alemanes y el de Napoleón II, de los franceses. También se estrenó con igual buena suerte otra obrita titulada «La Invasión». Puede decirse que casi todos los gloriosos episodios de la epopeya del 95 fueron llevados a quella escena. El teatro vibraba continuamente de aplausos; y estaba siempre abarrotado de concurrencia, viéndose entre ella, muy a menudo, al Generalísimo Máximo Gómez, al Marqués de Santa Lucía, Alejandro Rodríguez, que fué después Alcalde de la Habana, a Don Juan Gualberto Gómez, Lacret, Collaso y otras connotadas personalidades de la heroica guerra. Cada vez que entraba una de ellas en la sala, se le tributaba una ruidosa ovación. Se abusó del Himno Nacional de tal modo que ello dió origen a la orden limitándolo solamente a casos muy excepcionales.

El glorioso clarín de los campamentos sonaba allí continuamente, a veces tocado por los mismos heroicos soldados que lo habían hecho vibrar en los combates. Un mesillero reunió un buen dinerito, vendiendo café carretero, a estilo de la manigua.

El teatro «Cuba» cayó por lo mismo

que acaso haga caer a la república de su nombre, si no se cambia el procedimiento: por el inmoderado abuso de la «botella». Todo el mundo se creía por haber ido al monte, aunque hubiera sido para visitar a un amigo, con derecho a entrar de gratis en el teatro; y aquella «invasión», como la «otra», se hizo incontenible. Se veían llenas todas las localidades, y a veces no había en las taquillas un solo centavo para pagar la nómina. El empresario, Generoso González, no tuvo más remedio que rendir la plaza, y presentar su renuncia como a cada rato la presentan algunos secretarios de despacho, más o menos por igual motivo.

En este mismo local se estableció más tarde, como dijimos, el teatro «Molino Rojo», que se hizo célebre por la «Chelito»—Consuelito Portela—de quien no nos detenemos a hablar más extensamente, por haberle dedicado ya en otra ocasión una postal a ella sola. Basta decir ahora que la «Chelito» ganó buena cantidad de dinero, y que también se lo hizo ganar a sus empresarios los señores Misa y Costa. La «Chelito» trabajó más tarde también en «Alhambra», y se retiró de Cuba con un capital apreciable que invirtió en Madrid en distintas empresas teatrales, con suerte varia. Según nuestras noticias, la que en un tiempo alegre y bella bailarina, perdió con la reciente guerra civil española cuanto ya le quedaba; y actualmente recuerda sus pasadas dichas, asilada en la Legación Cubana de Madrid, cuyo sótano le ha brindado no muy confortable refugio a la estrella que vivió entre joyas, muebles elegantes y comodidades inímitas. Sic transit...

El empresario Paco Gil construyó, y abrió, en la calle de la Orquesta, un pequeño teatro llamado de «La Risa», y también la empresa de «Albisú», levantó en la Calzada del Monte otro titulado «Esmeralda», los cuales tuvieron vida asaz efímera. En la calle de Monserrate abrió allá por el año 1907, Eusebio Azcúe su teatro de «Actualidades», donde se dieron a conocer al público habanero las famosas cupletistas y artista de variedades «La Bella Morita», «Pastora Imperio», Amalia Molina, la conocidísima murga de los «Piripitipis», que gustó tanto; el dуетo los Mari-Bruni, el inolvidable chanzonista italiano Petrolini, y aquel ventrílocuo que hizo tan popular su muletilla: ¡Vaya! ¡Vaya! ¡Vaya!...

También funcionaron en «Actualidades», con distinta suerte, varias compañías de opereta «vaudeville» y género chico español; una de éstas, dirigida por el gracioso actor cómico Palomeras. «Alhambra» se levantó sobre los terrenos que hasta 1885 había ocupado el Skating-ring, un salón de patinar que existía en la calle de Consulado esquina a la de Virtudes, en el que también se ofrecían bailes públicos. Lo convirtió en teatro el maestro Justo Soré, y lo arrendó después Don José Rof, catalán, dueño de una herrería instalada contigua al teatro, quien formó un cuadro del género del país encomendándole la dirección a Regino López, que con su hermano Pirolo y el escenógrafo Miguel Arias, se convirtió en empresario del teatro.

Así como «Cervantes» tuvo a Luisa con su Papalote, la primitiva «Alhambra»—

«La Barraca»—tuvo la bailarina turca llamada Frida». A Frida, los entonces empresarios de la primitiva «Alhambra» la contrataron en New York por mediación de su agente de variedades Tilito Ruanas. Su debut causó una verdadera revolución en la vida teatral de aquella época. El destartalado jacalón de Consulado y Virtudes se llenaba de bote en bote todas las noches en sus tres tandas; y la empresa se endosó un buen pico durante el primer contrato de la bailarina que duró cosa de cuatro semanas. El único espectáculo que compitió con ella fué el del célebre italiano Frégoli, que llenó también el teatro Albisu durante treinta y pico de noches. Pero ya cuando Frégoli vino, Frida se hallaba en su segundo mes de contrato; y por eso pudo competir con ella. La bailarina turca era una especialidad en su género. Apenas se levantaba el telón y aparecía ante el público, éste se sentía como dominado por su presencia. De los ojos de aquella sugestiva circasiana irradiaba como un efluvi electrico que por primera vez en la Habana, acababa por enloquecer a los espectadores. No era bella la artista; pero precisamente su mayor encanto y seducción brotaban de las irregularidades de su rostro; de su boca ancha y fresca; de su blanca y firme dentadura; de sus pómulos salientes; de sus ojos intensamente negros y brillantes; de su cabellera de tonalidades azules como las alas del cuervo; de su cuerpo, grácil y musculoso; de sus torneados brazos, en fin, que se agitaban en el aire como dos serpientes.

Era de regular estatura; y tan bien, que parecía una estatua de ambar modelada por un artista que poseyera el secreto de la armonía y de la volutuosidad. Chapurreaba graciosamente todos los idiomas; y el que menos hablaba era el suyo. De su trato, de su voz y de toda ella surgía como un hálito de marrullería y de engaño, propio del barrio judío de New York en el que viviera muchos años. Y no tenía nada de la dulce e ingenua «Aziyadee», de Pierre Lotino no obstante su origen turco, porque era despótica, dura, dominante. Acostumbraba desde niña a bailar en la calle, sobre una alfombrilla; había llegado al convencimiento de que los hombres no sirven más que para dar dinero, al que, sin embargo, no le prestaba importancia, porque, según lo ganaba lo hacía correr inmediatamente. En ocasiones le pagaba a un limpiabotas un centen por la limpieza de su calzado. Cuantos intentaron flirtear con ella entre bastidores, dieron en más de una ocasión con sus puños duros, y con su corazón, más duro todavía. Estuvo a punto de meter en la cárcel a un jefe español de sanidad que le llenaba las gavetas de su armario de aureas monedas alfonsinas, distraídas de las fracturas de quinina para las fiebres de los combatientes; y del yodo para curar sus heridas: el soldado ibero se moría de infección y fiebre; pero Frida tenía oro y amor, el Comandante. No se le conoció más lío amoroso que éste, lo que demuestra que era tan honesta como calculadora. En el escenario reinaba como una sultana de las bambalinas. Una de las más emocionantes y sugestivas figuras de su baile consistía en dar vertiginosas vueltas durante cuatro, cinco, diez minu-



tos, sin cansarse, estremeciendo el cuerpo al son de los crócalos de metal que hacían sonar sus manos diminutas. Las mujeres del escenario miraban—entonces—con asombro, no exento de repugnancia, las uñas de sus manos y de sus pies pintados de rojo. Los espectadores que por aquella fecha tenían veinte años, recordarán a Frida como una encendida llama que mantenía en alta tensión la temperatura de aquel hornillo que era entonces el primitivo salón teatro «Alhambra», y la verán como la imagen de la ardiente juventud, desvanecida en el pasado...

El año 1897 se abrió en la esquina de Consulado y Neptuno el teatro «Lara», fabricado por Villamil, dueño del hotel «Inglaterra»; y después de una breve temporada de teatro español por la compañía de Luisa Martínez Casado, lo arrendaron Regino, su hermano Pirolo y el escenógrafo Miguel Arias. El Teatro «Lara» funcionó hasta 1899 con buena suerte. Allí se estrenaron las aplaudidas obras «A Guanabacoa la Bella», precioso sainete de Manolo Saladrigas; la revista de actualidad «El Ferrocarril Central», de Villoch, y la graciosa zarzuela bufa de

**M** terminemos ya esta larga relación de los «teatros que fueron», con la de «Los Politeamas» de los que por muchos motivos se acordarán los viejos habaneros de los años 1909, 10 etc. Había dos en la azotea de la Manzana de Gómez: el Grande y El Chico. El primero, a la izquierda y el segundo, a la derecha, conforme se entraba por el Parque Central. El Grande contaba con seiscientos cincuenta lunetas, treinta palcos y seiscientos entradas de tertulia y cazuela. El Chico, que era estrecho y largo, tenía quinientas lunetas, diez y seis palcos y quinientas tertulias.

Uno de los negocios más disparatados que cabe imaginarse fué sin duda aquel de construir dos teatros en las azoteas de la Manzana de Gómez, en terreno ajeno y con un exiguo contrato de arrendamiento de seis a ocho años a lo sumo. Por lo general, a un negocio claro y de resultados positivos, suelen los capitalistas volverles las espaldas, y en cambio le abren sus cajas sin cortapisas ni reparos, a uno dudoso, y a todas luces lleno de dificultades y problemas, lo que también acontece a menudo con otras cosas de la vida. Nada atrae y seduce tanto a los humanos como embarcarse en la «loca aventura». En esta empresa de los Politeamas se gastó el dinero sin reserva. Arquitectos, carpinteros, herreros, pintores, vidrieros, albañiles, to-

dos, en fin, los que intervienen en la fabricación de un edificio, se pusieron, dírase le acuerdo, para que la empresa se llevara cuanto antes a feliz término, augurándose todos los más provechosos resultados, al extremo de que algunos prefirieron convertirse en accionistas del fantástico negocio, antes que cobrar sus aportes en buenos billetes de banco; así que después se tiraban de los pelos a la «hora de los mameyes», como se dice. Y ésta es una de las páginas más divertidas que pueden leerse en los anales económicos de los negocios habaneros: cuando llegó la hora del desenlace, los cooperadores más entusiastas tuvieron que comerse sus pesadas vigas de hierro, sus miles de barriles de cemento y sus infinitos millones de ladrillos, y ya pueden ustedes imaginarse las terribles indigestiones que padecieron, y que a no pocos casi los puso al borde de la muerte económica.

Formaban la directiva de la empresa de los Politeamas un grupo de capitalistas de los no bien llevados con su dinero y fueron los iniciadores del negocio, el mejicano Enrique Rosa y el Sr. Palomino, durante muchos años Canciller del consulado de Méjico, persona muy estimada en nuestros círculos sociales. Se inauguró el Politeama Grande en el mes de abril de 1910, bajo la dirección de Alfredo Misa, con los conciertos de la Nordica y el niño de nueve años Pepito Arriola, un verdadero fenómeno en el piano—y en el cobro—pues ganaba la friolera de mil y pico de pesos cada noche que figurase en el programa. Con esos truenos, y otros de no menos intensidad, ya pueden ustedes figurarse. Después de los conciertos de la Nordica, debutó la compañía de ópera que dirigía el maestro Merola de la que formaban parte, con grandes sueldos, los tenores Sciarreti, Zanoli, Goiri, el barítono Del Chiaro y la graciosa y aplaudida soprano Luisa Villani. Después funcionó unas cuantas semanas la compañía de opereta italiana de la Ymbimbo, que lucía un precioso y nutrido coro femenino... de que algunos Don Juanes de la época no se habrán olvidado seguramente. Antonio Puhillones, sucesor de su tío Santiago, también ocupó con su circo la escena del Politeama Grande y acaso único en la historia teatral habanera, la compañía de «Alhambra» dió unas funciones en este teatro y por primera vez en aquellas sus fructíferas excursiones a otros tea-

tros de la Habana, perdió dinero, bien es que le tocó funcionar en los días del Cometa Halley—Mayo 1910—, y quien más quien menos, tenía el diablo dentro esperando el coletazo del Cometa.

Casualidad, o lo que fuera, el caso fué que el día diez y ocho de Mayo de 1910, fecha anunciada por la ciencia para la que acarrearía una espantosa hecatombe—ese propio día, precisamente, tuvo lugar en el cuartel de la Guardia Rural de Pinar del Río la explosión de un carro cargado de dinamita, que le costó la vida a un crecido número de personas, entre ellas, el Capitán Ravena, Jefe del cuartel. Con tales truenos cualquiera iba al Politeama en esos días. En su último segundo de vida, las víctimas de aquella terrible conflagración pensaron seguramente que se había cumplido la espantosa profecía popular, sobre el Cometa, y aquella pareció una de esas inevitables desgracias que traen consigo, como es legendario, las apariciones de tales meteoros.

También funcionó en el Politeama Grande una compañía italiana del género Guignol, que nos tuvo un buen tiempo con los nervios de punta; dirigida por el notable tenor italiano Sainati. Entre las obras de aquel género espeluznante, sobresalía la del autor francés Oscar Mitiér, titulada LUI—EL—y otra de un autor italiano EL CHOQUE, donde se esperaba uno terrible de trenes, que tenía al público sobre ascuas. Este género lo cultivó también más tarde el actor español señor Blanca, que pereció en el naufragio del «Valbanera», otro «guignol» inaudito que nos sumió a todos en el estupor más profundo.

Durante algunos meses Santos y Artigas ocupó el Politeama Chico con variedades y acrobacias.

Frente a los dos teatros Politeamas se extendía un amplio y elegante salón ocupado por un restaurant montado a todo lujo, y muy concurrido en los primeros meses. Pero... el grau «pero» fué la pulmonía fulminante que acabó con el fantástico negocio.

Nadie más inconforme y comodón que el público y no sólo el que paga su entrada, que para ello tiene su derecho, sino también el que entra de favor en los espectáculos, casi siempre el más descontentadizo, aunque en este caso de los Politeamas unos y otros tenían razón de sobra. Desde la noche de la inauguración ya se vió que la gran escalera que se había preciso subir desde la calle para

llegar al patio de lunetas iba a ser una molestia insuperable tratándose de un país tropical donde las altas temperaturas son lo corriente, aparte nuestra indolencia criolla. Y por lo que respecta a la escalera de tertulia, aquella sí que resultaba verdaderamente insoportable, puesta cuando se llegaba a arriba, experimentaba el infeliz espectador la sensación de haber subido la más alta cumbre del Himalaya. Pero, a lo que parece, los organizadores del negocio contaron con que el público se hallaba animado del mismo entusiasmo expeditivo de ellos—que no encontraban obstáculos de ninguna clase—y que todo lo aceptaría sin protestar; lo que no fué así, pues muy contadas veces se vieron llenas aquellas altas localidades y las lunetas empezaron también con el tiempo a resentirse de tal molestia. Sin género de duda, fueron aquellas escaleras la base principal del fracaso de los Politeamas.

Ya lo dice el cantar popular, «que para llegar al cielo se necesita una escalera grande y otra chiquita» pero dos grandes, no hay quien las suba.

De haberse construído el Politeama el Grande, por lo menos a ras de tierra y en uno de los tantos solares del Gobierno que abundaban por aquella zona, la Habana contaría al presente con un coliseo más y acaso los infelices autores vernáculos tendrían un rincón en que albergarse. Y ha llegado la hora de contar. Alguien, interesado en el asunto y previendo que en el porvenir pudiera presentarse ese problema de la falta de teatro para el género criollo que hoy confronta le apuntó aquella idea al que había de director y jefe de tales fantasías; y—histórico—su respuesta despectiva fué la siguiente:

—Antes le ponemos nuestro dinero a una carta...

Y se lo pusieron, a lo que parece, por que le salió la contraria.

Y aquí termina esta reseña de «Los Teatros que Fueron» en la Habana, hasta el 1935 en que se cerró el último, «Alhambra» el más humilde, aunque no el menos animado de todos, sin que abriguemos la pretensión de haber sido todo lo veraz y extenso que tal asunto exigía.

Las amenas y autorizadas plumas de los cronistas teatrales señores Lescano Abejlla, Ichaso, Alonso, Belaci, Bonich, Ferrer de Couto etc. no hubieran tenido para con aquellos pródigos y variados caracteres pero ante la precaria situación, y casi absoluto desplazamiento por el cine del espectáculo genuinamente teatral en la Habana, fuerza es parodiar a Rodrigo de Caro, ante las ruinas de Itálica, diciendo:

Esto Fabio ¡ay dolor!, que ves ahora, campos de soledad, mustios tablados...

## EL TEATRO EN LA HABANA.

Por Rogelio A. Pujol.



LA arquitectura en la construcción de teatros marca un ritmo de admirable progreso a través de la historia de nuestra Habana. Pero esa evolución que se inicia en 1775, con magníficos esfuerzos, sufre un colapso lamentable en nuestra última década para quedar rezagada ante la preferencia en edificaciones de menor importancia que se dedican a la exhibición de películas cinematográficas.

En estos últimos años los habaneros hemos tenido muy poca suerte en lo que a construcciones de edificios para teatro se refiere. La Habana carece en la actualidad de lo que pudiéramos calificar, sin duda alguna, de un gran teatro. Nuestra ciudad con toda su importancia y admirable progreso urbano no puede sentirse satisfecha de poseer lo que verdaderamente pudiera llamarse un gran teatro moderno, lujoso y elegante.

Ciudades extranjeras de menos importancia que la Habana cuentan con grandes teatros, verdaderas maravillas de lujo y confort, donde impera el buen gusto y constituyen un poderoso atractivo la elegancia del decorado, los salones de espera, de fumar, escritorios etc., para el público que favorece el espectáculo que se presenta rodeado de todas comodidades, similares a las de los clubs más distinguidos. En ese sentido de las grandes construcciones para teatro, repetimos, nos hemos quedado muy demorados pese a la indiscutible evolución progresista de nuestra capital. Ni siquiera en la edificación de lugares destinados a cinematógrafos modernos hemos logrado salir de la mediocridad más lamentable, aunque de distinta manera puedan opinar los que no han tenido la oportunidad de poder establecer comparaciones desapasionadas e imparciales.

Y no puede culparse en nada a los habaneros amantes siempre de la buena música y del espectáculo selecto y elegante, que han demostrado su más entusiasta cooperación a todo lo que a arte lírico y escénico se refiere sin escatimar esfuerzos. Este buen pueblo de la Habana siempre respondió admirablemente bien. —desde los días más remotos de la colonia— a todo esfuerzo teatral de importancia y aunque en muchos casos se defraudaran sus esperanzas nunca dejó de sostener con lo pródigo de su con-

tribución monetaria al engrandecimiento y sostenimiento del teatro en la Habana.

Para llegar a conocer los comienzos del teatro en nuestra ciudad debemos aceptar como cuestión inicial la primera función teatral que se celebró en la Habana la noche del 24 de junio de 1598, con motivo del natalicio del Gobernador General de la Isla, don Juan Maldonado. De este evento artístico nos cuenta una vieja crónica de Hernando de la Parra: "En obsequio de nuestro Gobernador los mancebos de esta población dispusieron una comedia la noche de San Juan, para cuyo efecto hicieron construir una barraca en las cercanías de la fortaleza. Titulábase la comedia "Los buenos en el cielo y los malos en el suelo". Era el primer espectáculo de esta clase que se hacía en la Habana, y atrajo a todos sus moradores. Hubo mucho alboroto durante la representación, porque la gente no acostumbrada a comedias, charlaba en voz alta, y no quiso callar; hasta que el gobernador les dirigió la palabra, amenazando con el cepo al que no guardara el debido orden. La comedia se acabó después de la una de la mañana y la gente regustada, quedó tan complacida, que insistió en que se volviera a comenzar."

Se estima que el primer teatro que funcionó en América lo fué el que se construyó en 1752 en Williamberg, cuando dicha población era capital del estado de Virginia. Nuestro primer teatro de importancia llamado "Coliseo" y más tarde "Principal" se construyó en 1775 de acuerdo con el interesante libro "Lo que Fuimos y lo que Somos o La Habana Antigua y Moderna" publicado en 1857 por don José M. de la Torre, donde admirablemente nos narra: "En 1775 se abrió el *Coliseo* conocido después por "Teatro Principal", construido por el Marqués de la Torre con auxilios del vecindario, y para dotación de la Casa de Recogidas, siendo en su época el más hermoso y bello teatro de la monarquía. Desde fines del siglo pasado se dieron en él *óperas españolas*, y en 1834 comenzaron las italianas. Acabado de efectuarse una gran reparación que lo dejó elegante y espléndido, fué destruido por el desastroso huracán del 11 de Octubre de 1846."

Finaliza esta interesante narración

de nuestros primeros pascs en la vida teatral diciéndonos: "El primer teatro se estableció en la *Casa de Comedias* (hoy del señor Mazorra en el callejón de Jústiz); pasó después a la *Alameda de Paula*, luego a la calle de Jesús María y últimamente al Campo de Marte, (donde inició su carrera dramática el celebrado tenor cómico habanero don Francisco Cobarrubias). Construyóse después otro teatro en Jesús María, en la calle de Cienfuegos; y en 1830 se abrió El Diorama (destruido en 1846); en 1838 el espléndido de Tacón; y en 1846 el del *Circo Habanero*, título variado después en Teatro Villanueva."

Ese teatro Villanueva se llamó con anterioridad "El Circo" y fué construido por don Miguel Nin en el terreno que actualmente ocupa la fábrica de tabacos de Henry Clay and Bock Co., en Zulueta 10. El Circo fué inaugurado en febrero de 1847 con un baile público. La primera compañía dramática que actuó en él fué la de don Manuel Arjente, que debutó en la noche del domingo 18 de mayo de 1847, en función dedicada a la Gobernadora Excm. Condesa de Lucerna, doña Manuela Barges de O'Donell, poniendo en escena la comedia de Bretón, "Un novio a pedir de bocas". En enero de 1853 se cerró el Circo Habanero, realizándose importantes reformas dirigidas por el notable escenógrafo don Francisco Aranda, quien lo embelleció notablemente. En 20 de abril de 1853 falleció el ilustre cubano don Claudio Martínez de Pinilla, Conde de Villanueva y el señor Nin y Pons solicitó permiso para cambiar el nombre del teatro "El Circo" por el de "Teatro Villanueva" en honor del ilustre patrio desaparecido.

En 1868 venía actuando en el teatro Villanueva una compañía denominada de "Caricatos Cubanos" que solamente efectuaba funciones los domingos y días festivos y al producirse en 10 de octubre en la Demajagua, por Céspedes, la revolución armada contra España, los voluntarios de la Habana creyeron ver en la actuación de los cómicos cubanos del teatro Villanueva una propaganda subversiva con miras separatistas e iniciaron una campaña donde se aseguraba que la compañía trabajaba para con el producto de sus recaudaciones ayu-

dar a la causa insurrecta. En la noche del 21 de enero de 1869 se celebraba en el de Villanueva una función especial cuando un cómico de apellido Valdés al terminar de cantar la guaracha "El negro bueno", gritó: "¡Viva Carlos Manuel de Céspedes!", cosa que provocó un escándalo. A la mañana siguiente en la "Voz de Cuba" se comentaba el hecho de manera vejaminosa para los cubanos y se animaba a los voluntarios a una venganza ejemplar. Esa noche del 22 se llevaba a escena en el teatro Villanueva el sainete en un acto "El perro huevero", original de Francisco Valerio. Los militares españoles concurren en gran número a la expresada función armados y dispuestos a no tolerar nada que pudiera ser motivo de burla para España. En cierta parte de la obra el actor tenía que decir: "Viva la flor de la caña", según unos, y "Viva la tierra que produce la caña!", según otros, lo que estimaron aquellos voluntarios de tan triste recordación como el insulto esperado, propicio a desencadenar un ataque violento y despiadado sin importarles la presencia de mujeres y niños, que fueron maltratados, mientras algunos hombres perdieron la vida o fueron encarcelados. Se asegura que uno de los motivos que no podían tolerar aquellos valientes de rayadillo era que aparecía en la obra una joven vestida con bata blanca, y el cabello suelto y atado con una cinta azul. El teatro Villanueva fué clausurado aquella noche y demolido en los primeros años de la República para levantar en sus terrenos el edificio del trust tabacalero.

Otra vieja crónica de la Habana que aparece en el interesante libro "De Madrid a Panamá", publicado en 1886 por don F. Peris Mencheta, nos dice: "Entre los edificios más notables de la Habana debe citarse el gran teatro Tacón, construido por el inolvidable don Francisco Marty. Terminó su construcción en 1838, y se inauguró en 15 de abril del mismo año. La sala es muy espaciosa y artística. Los palcos son airosos y dispuestos en forma que puede el bello sexo lucir sus encantos al par que la elegancia de sus trajes, condiciones de que carecen la mayoría de los teatros de España. Las lunetas son cómodas y de fácil acceso; delgadas, pero resistentes columnitas sostienen los cinco pisos de que consta el coliseo; los de platea, primero y segundo, se componen de palcos separados uno de otros por vallas a la altura de los hombros. La balaustrada de los antepechos es de hierro ligero con dibujos sencillos."

"Los palcos del lado de los corre-

dores están cerrados por la puerta que les da acceso, y tanto ésta como los demás mamparos están provistos de persianas, que a la vez que facilitan la ventilación, permiten a los espectadores que carecen de localidad presenciar las funciones. A los dos últimos pisos se llega por una escalera especial; el más alto está reservado un lado, el derecho, mirando al escenario, a las señoras, y el lado opuesto, a los hombres."

"El paraíso queda reservado para las gentes de color."

"Dicho coliseo tiene capacidad para 2,000 espectadores, y su valor se estima en 750,000 duros. El palco del Capitán General encuéntrase situado en el piso bajo y a la derecha del espectador, próximo al proscenio, y el presidencial en el centro del piso principal frente al escenario."

"La primera noche que pasamos en la Habana asistimos a dicho coliseo, en el cual se celebraba una brillante función a beneficio de una casa de Beneficencia, ofreciendo la sala una visualidad muy parecida a la que presenta el Teatro Real de Madrid en las grandes solemnidades."

"Imposible nos es recordar el número de bellezas y de damas distinguidas que ocupaban sitios de preferencia, vistiendo con elegancia suma. Recordamos haber visto a la marquesa de Balboa, condesa de Ibáñez e hija, marquesa de Duquesne, marquesa de San Carlos de Pedroso, con su bella hija Margarita, hermoso ángel de caridad; condesa de Romero e hijas, marquesa de Pinar del Río, condesa de Fernandina e hija, señoras y señoritas de Triana, Benítez de Cárdenas, Rodríguez de Navarrete, Cabello, duque de Heredia e hijas, Torriente de Carvaial, Mendiola de Urbina, Mestre de Dihigo, duques del Valle, Osorio e hijas, Sá del Reig e hijas, Larrazábal, Valdés-Faulx y Santa Ana. La aristocracia, la hermosura y la elegancia se habían reunido aquella noche en el teatro Tacón."

"Representóse *Un ballo in maschera*, tomando parte por primera vez en la Habana, y debido al fin piadoso de la función, la señora Rodríguez, primer premio del Conservatorio de Madrid, retirada de la escena, en menoscabo del arte lírico, desde que contrajo matrimonio con un hombre digno de artista tan apreciada. Ocioso es decir que fué una ovación constante la tributada a artista de tan excelente mérito como de magnánimo corazón. El escenario se inundó repetidamente de flores y de coronas cuando la artista madrileña daba muestras de sus dotes sobresalientes para la más perfecta interpretación del difícil pa-

pel de Amalia. La señorita de Vera contribuyó admirablemente al desempeño de la obra. Representaba el paje Oscar. Los señores Massanet y Paghiani y la señorita Tizzo se esforzaron para que no desmereciera el conjunto, dada la magistral interpretación que obtuvo la parte encargada a doña Matilde Rodríguez de Rodríguez."

"Además del teatro Tacón existen los de Albisu, Yrijoa, Torrecillas y Cervantes. El primero es de regular capacidad y aspecto. Como parte integrante del edificio, existen unos salones altos que forman un ángulo, salones que ocupa hoy la Sociedad de Dependientes del Comercio. De nueva y elegante construcción es el segundo, en donde suelen funcionar compañías de zarzuela. En este coliseo da sus veladas quincenales el Círculo Habanero, al cual pertenece principalmente el elemento criollo."

"Los teatros de Torrecillas y Cervantes son antiguas casas particulares convertidas en teatros. Uno de ellos, el segundo, está situado en un piso alto, contra lo prescrito en el reglamento de teatros. En dicho local, profanando el nombre que lleva, se cantan zarzuelitas, y al final de cada acto se baila un *Can-can*, el *Papalote* o un *Relajo*, bailes todos ellos inconvenientes por lo obsceno, pero que son del agrado de los que favorecen con su asistencia el espectáculo, y éstos aplauden con tanto mayor ardor cuanto más picarescos, voluptuosos y atrevidos son los movimientos de las bailarinas. Es un escándalo."

El Coliseo o Teatro Principal, comenzó a edificarse en el año de 1772 terminándose las obras en 1775, de acuerdo con los deseos de don Felipe de Fons de Viela, Marqués de Torre. Este teatro se encontraba edificado en la manzana que comprende las calles de San Pedro, Oficios y Luz. El nombre de "Principal" lo recibió cuando fué reedificado por el Marqués de Someruelos en 1792, después de una clausura de diez años. Al ser destruido por el huracán de 1846 quedó abandonado, hasta que tras una ligera reparación vino a ser ocupado como Cuartel de Voluntarios.

El teatro Tacón, hoy Nacional fué inaugurado en 28 de febrero de 1838, con un baile de máscaras. Se asegura que la mayor cantidad de público que asistiera a este teatro fué al baile de disfraz celebrado con motivo del Convenio de Vergara, calculado en unas seis mil almas. En los comienzos de nuestra vida republicana el teatro Tacón fué adquirido por el Centro Gallego de la Habana en 10 de enero de 1906, por la cantidad de \$525,000, en moneda de los Estados Unidos.

Estos terrenos les fueron ofrecidos en venta al entonces presidente don Tamas Estuaga Palma, quien se negó a adquirirlos aduciendo que "la nación (con unos cuantos millones en el tesoro) no estaba en condiciones de poder afrontar la inversión requerida." Error lamentable que privó al Estado de la posesión de tan valiosa propiedad. Las obras de reedificación para convertirlo en Teatro Nacional, alcanzaron la suma de \$119,100 m. a., inaugurándose en 22 de abril de 1910, con una magnífica compañía en la que se encontraba el eminente barítono, entonces de fama mundial, Titta Rurto, la notable soprano Juanita Capella, dirigiendo la orquesta el Maestro Tullio Serafin. Además actuaban las sopranos Lucrecia Bori, Elena Raskowka, Claudia Mussio, y Besenisi de Pascuani; las mezzo-sopranos María Gay, Eleonora de Cisneros, Regina Alvarez y la Luci; los tenores Palet, Zenateo y Polverosi; y barítonos De Lucca, Ainetto y bajos, Mansuetto y Martino. De directores actuaron además del Maestro Serafín, Arturo Bovi, Palvantonio, Marayobre y Bimboni. Pusieron en escena la ópera "Aida", obra inmortal del Maestro Verdi.

El Teatro Ariosa, que más tarde se denominó Cervantes, estaba situado en la calle de Consulado esquina a San José, en los altos del edificio donde se encuentra actualmente el restaurant "El Palacio de Cristal". Se inauguró en 1867, con una compañía dramática de los hermanos Robreño, quienes actuaron brillantemente hasta julio de 1868, en que el teatro fué dedicado a sociedad de recreo, siendo clausurado más tarde. Fué abierto nuevamente en 1869 por la compañía Orejuela, dedicada a zarzuelas que, actuó hasta septiembre de 1874, en que se le cambió el nombre por el de Cervantes y se inició una serie de espectáculos pornográficos.

El Teatro Albisu ocupaba una parte del edificio antiguamente conocido como el Centro Asturiano y el Café Albisu. Llevaba el nombre de su propietario don José Albisu y fué inaugurado en 17 de diciembre de 1870, con una compañía lírica dirigida por don José Curbelo, quien más tarde abandonó el teatro dedicándose al periodismo, llegando a ser director del "Diario de la Familia", que se editaba por esa época en la Habana. En la noche de la inauguración llevaron a escena la ópera "Otello", de Rossini, que alcanzó un magnífico éxito siendo notable la interpretación de la tiple señora Visconti y del tenor Villamil, según nos cuenta el ilustre comentarista don Serafín Ramírez.

Se le cambió el nombre de Albisu por el de "Teatro Lersunai", pero poco tiempo después recuperó su nombre original. Puso a ser propiedad de don José Azcue y más tarde se constituyeron en empresa para explotarlo los señores Eusebio Azcue, Ramon Garcia Mon y el Maestro Modesto Julian, los que continuaron presentando un magnífico espectáculo de zarzuelas españolas especialmente del género chico. Se le llegó a llamar "El Templo de la zarzuela española" y las más notables artistas de ese género pasaron por la escena de Albisu, pudiendo recordar a Esperanza Pastor, Conchita Martínez, Blanca Matraz, Clotilde Rovira, Luisa Arregui, Carmen Fernández de Lara, Amada Morales, Carmen Duatto, Esperanza Iris, Pilar Unávez, Carlota Milanés, Josefina Chaler, la Rusquilla, Amelia González Teruel, Lola Lopez, Raquita Biot, Miguel Villarreal, José Piquer, Alejandro Garrido, Jaime Mateu, Mariano de Lara, Valentín González, Hervas, Eduardo de Arozamena (que está actuando en el cine ahora), Luis de Escribá, Alejandro Castro, los hermanos Areu y otros muchos.

En agosto de 1914 la señora viuda de Azcue vendió el teatro Albisu al Centro Asturiano en la cantidad de \$300,000, y la institución benéfica española realizó importantes mejoras en él, inaugurándolo en noviembre de 1915 con el nombre de "Campoamor". Esa noche se puso en escena la hermosa obra del Maestro Vives, "Maruxa", por la compañía de zarzuela integrada por Paco Meana, Amparo Remo, María Conesa, Amparo Saus y otros.

En este teatro también actuó la célebre cantante italiana Luisa Tetrzini, recientemente fallecida en Milán. Más tarde el Campoamor fué arrendado a una compañía exhibidora de películas y el 24 de octubre de 1918 un violento incendio que se estima intencional, puso en peligro la vida de muchos niños que se encontraban en esos momentos en la escuela que en el edificio tenía instalado el Centro Asturiano, que quedó completamente destruido, no así la parte del teatro que no sufrió grandes daños y ligeramente restaurada, inmediatamente continuó la proyección de películas hasta diciembre de 1924 en que fué demolido para dar comienzo a la edificación del Palacio del Centro Asturiano.

Las obras de construcción del actual Teatro Payret. (que hoy constituye un atentado al ornato y burla a nuestro progreso) se iniciaron en 1876, de acuerdo con los deseos de Don Joaquín Payret, admirable tipo

de *self made man*, quien tras dura lucha vio realizado el mayor ideal de su vida con la inauguración de este teatro en 21 de enero de 1811, es decir, hace *sesenta y tres años*. Después de la inauguración se inició una temporada de ópera italiana con la "Favorita", que alcanzó un gran éxito. Este teatro Payret tiene todo un historial de miserias, fracasos, ruinas y descalabros. Un derrumbe ocurrido en la parte de Prado y San José causó la muerte de don Enrique Sagastizabal, que administraba el teatro, que vino a convertirse casi en ruinas. En 1883, en el salón destinado a pinturas de decorados, se efectuó un duelo de consecuencias fatales. En virtud de cierto artículo injurioso para la mujer cubana publicado por el periódico "El Rayo", don José Soler, uno de los famosos "Jóvenes de la Acera del Louvre", alférez del Ejército español, nacido en Cuba e hijo de cubana, se personó en la redacción del citado diario a exigir una reparación o vengar el ultraje. El director se ocultó pero el redactor don José Palacios Polleda ante la violenta actitud del joven asumió la responsabilidad del artículo pactándose un duelo a sable con punta y en la tercera "reprise" Palacios fué herido mortalmente, falleciendo poco después. Actuaron en este lance de honor como testigos del Sr. Soler, los señores Domingo Giral y Eugenio Sta. Cruz, y por el Sr. Palacios los señores Fuentes Ordóñez y Emilio Gutiérrez.

En 1891 el Teatro Payret estaba casi en ruinas. Después de ser tasado tres veces fué sacado a subasta pública, ofreciéndosele a don Francisco Marty en diez mil pesos billetes, y al no ser aceptado por éste se le adjudicó a don Santiago Pubillones conocido empresario de circo, quien se dispuso a reedificarlo. Por incumplimiento de contrato fué anulada la concesión hecha a Pubillones y un año más tarde fué adquirido por el Dr. Anastasio Saaverio y Barbales, quien llegó a terminar la obra de reconstrucción para inaugurar una buena temporada de ópera. Al morir el Dr. Saaverio en 1915, sus herederos designaron como administrador judicial al Dr. Roberto Méndez Peñate; más tarde ocupó dicho cargo el Dr. Rodolfo Méndez Peñate. Actualmente administra el Teatro Payret el Sr. Charles Pemberton y Saaverio. El Teatro Payret ocupó un lugar ideal para la construcción de un gran edificio destinado a teatro lujoso y elegante comparable a los que actualmente son orgullo de ciudades tan progresistas como la nuestra.

En el edificio que actualmente ocupa la Iglesia Bautista y el Colegio

Americano en la esquina que forman las calles de Dragones y Zulueta, que hace poco tiempo fue reconstruido admirablemente, se encontraba el Teatro Saus, construido por el arquitecto don Juan Páez e inaugurado por una gran compañía ecuestre y de variedades en 1881. Su propietario don Miguel Jane, lo vendió a sus actuales propietarios que lo convirtieron en Teatro Baususta.

En la esquina opuesta a la Iglesia Bautista, en Dragones y Zulueta, se encuentra el Teatro Martí, construido en 1881. Otro de los adelantos teatrales que perjudican la Habana actual. Construyó este teatro que en su época resultaría bueno, don Pícaro Irijoa, y llevó su nombre hasta 1898, en que se le denominó "Eden Garden", nombre que tuvo hasta que terminada nuestra guerra de independencia, en que se le puso "Teatro Martí" en honor del Apóstol de nuestra epopeya libertadora. En 1899 actuó en Martí una compañía de zarzuelas cubanas dirigida por Marín Varona, en la que figuraban Gustavo Robreno, Consuelo Novoa, Santiago Lima, Jaime Mateu, Blanquita Vazquez y otros.

En 1900 la sucesión de Irijoa traspasó la propiedad del Teatro Martí a don Enrique Pastoriza, iniciándose desde entonces una nueva era de actividades artísticas que llevaron a escena por primera vez en la Habana, la ópera "Tosca" del Maestro Puccini. La Convención Constituyente de 1901 se reunió en el Teatro Martí, para acordar nuestra primer Carta Fundamental.

Una de las etapas más gloriosas del teatro Martí fue la dedicada a zarzuela y opereta bajo la empresa de don Julián Santacruz, quien durante varios años mantuvo un magnífico espectáculo donde figuraron los más valiosos artistas de la época, tales como Conchita Bañuls, Eugenia Zuffoli, Pilar Aznar, María Caballé, Consuelo Mayendía, Blanca Pozas, Consuelo Hidalgo, Enriqueta Serrano, María Marco, Amparo Saus, Casimiro Ortas, Ramón Peña, Paco Gallego, Manolo Villa, José Muñiz, Augusto Ordóñez, Matías Ferret, Antonio Palacios, José Izquierdo y otros. Este teatro es propiedad actualmente de la señora Juana Cano de Font, y está dedicado a la proyección de películas cinematográficas, que después de haber sido exhibidas en los distintos cines de la ciudad, pasan a Martí, convertido en espectáculo de bajo precio.

En el lugar que actualmente se encuentra instalado el Cine Alkazar, en la esquina de Consulado y Virtudes, estuvo durante muchos años el

famoso teatro Alhambra, hasta que se derrumbó parte del edificio en 1907. En 1900, se inauguró en este lugar un gimnasio, cuyo salón se abrió más tarde a bailes públicos y salón de patinar bajo el nombre de "Skating Ring" hasta el 13 de septiembre de 1890, en que se abrió como teatro de zarzuela con la compañía Mojarán, que puso en escena "La Colegiala" y "Niña Pancha". La primer temporada de teatro cubano se inicia un año después, en 1891, bajo la empresa de Narciso López, donde figuraban Blanca Vázquez, Ines Velazco, Castillo y otros. A esta empresa siguió la de José Ríos en 1894, cuya compañía integraban Regino López, su hermano José, cariñosamente conocido por "Piroló", Gustavo Robreño, Manolito Areu, Carlos Sarzo, Raquel González, Carmen Beltrán, Petra Moncan, que presentaron obras del género cubano y sainetes. Esta empresa abandonó el Alhambra en 1897, trasladándose al Teatro Lara, que se acababa de construir muy cerca del Alhambra. En 1899 el Teatro Alhambra cambió de nombre, denominándose "Casino Americano" por algún tiempo, hasta que por haber surgido un disgusto entre los hermanos López que venían actuando en el Lara, "Piroló" se trasladó al Alhambra, con Villoch y Miguel Arias, escenógrafo muy aplaudido. Esto sucedía en 1900. Meses después se subsanaba la diferencia surgida entre Regino y "Piroló", regresando el primero a formar parte de la compañía de Alhambra con Gustavo Robreño, que nunca se había separado de él. Muerto "Piroló" en 1902 lo sustituyó en la dirección de la empresa Regino. Al morir el escenógrafo Arias fué sustituido por "Nono" Valdés Noriega, valioso artista de la escenografía que alcanzó los mayores triunfos en la escena del inolvidable Alhambra.

En la época más reciente, de los mejores éxitos del Teatro Alhambra, formaban parte de su compañía de zarzuelas cubanas, además de Regino López y Gustavo Robreño, Arturo Ramírez ("Ramitos"), Pilar Jiménez, Adolfo Colombo, Raoul del Monte y otros a quienes siguieron más tarde Adolfo Otero, Sergio Acebal, Blanquita Becerra, Arnaldo Sevilla, Luz Gil, Amalia Sorg, Pancho Bas, Eloísa Trías, Pepe del Campo, Hortensia Valerón, el "Sevilanito" y muchos otros no menos notables que se escapan a la fidelidad de nuestra memoria. Como decíamos al comienzo de esta reseña en los terrenos que ocupaba el Teatro Alhambra se encuentra actualmente el edificio destinado a cinematógrafo "Alkázar",

donde en su escenario han actuado recientemente distintas compañías de variedades, entre ellas la formada por Julio Richard, Rita Moncaner, Marija González, Lina Vanagares y otros valiosos artistas, aunque las principales actividades del "Alkázar" consisten en la exhibición de películas.

En el lugar que en la calle de Consulado casi esquina a Neptuno ocupa actualmente un elegante restaurant y donde con anterioridad estuvo instalado el Hotel Belvedere y más tarde el periódico "La Prensa", apareció durante largo tiempo el "Teatro Cervantes", construido por don Juan F. de Villamil, que fue inaugurado en 4 de diciembre de 1897, con una compañía de zarzuelas españolas dirigida por don Enrique Lloret, la que llevó a escena "El Grumete" y "Las Bravías". Por no convenir a los intereses de la empresa el nombre de Cervantes fué cambiado por el de "Teatro Lara" en 1899. Más tarde ese teatro fué arrendado por el general Libertador Emilio Núñez, quien lo dedicó a almacén de tabaco en rama y así estuvo hasta que se procedió a demoler el edificio para construir el que ahora ocupan distintos comercios y departamentos alquilado a familias.

En la Avenida de Italia esquina a Neptuno, donde actualmente se construye un gran edificio que será orgullo de nuestra Habana, existió durante algún tiempo la famosa sociedad de recreo denominada "La Coila de Sant Must" donde se efectuaban veladas literarias y alegres reuniones. Al reanudar las actividades catalanas se instaló allí la sociedad "Aires de Miña Terra", formada por naturales de Galicia, y al terminarse ésta se destinó el local a la celebración de bailes públicos. Más tarde al iniciarse la primera intervención americana en 1898, se le dió a este lugar el nombre de "Cuba" y se le destinó a Café-Concert, salón de patinar y finalmente a teatro del género bufo. Actuó en el "Teatro Cuba" la compañía de don Joaquín Robreño, integrada por Blanquita Vázquez, Arturo Ramírez, Josefina Naranjo, Lina Frutos y otros, mereciendo especial mención el popular cantante conocido por "Ramitos", que se hizo célebre con su guarcha "Los Frijoles". Actuaba entonces como director de orquesta el notable profesor Marín Varona. En 1910 este teatro pasó a ser propiedad de la empresa Misa y Costa, quienes después de reformarlo lo dedicaron al género festivo con el nombre de "Moño Rojo", en cuya época actuó con indiscutible éxito la notable cupletista es-

pañola, nacida en Cuba, Consuelo Portela, conocida por "La Chelito", mujer de cuerpo escultural que llenaba el teatro cantando el cuplet "La Pulga", "El Mosquito" y otros por el estilo. El "Molino Rojo" continuó con sus variedades hasta 1923 en que se hicieron cargo del teatro Arquímedes Pous y Pepito Gomis, quienes le cambiaron el nombre por el de "Teatro Cubano", realizando en él una productiva temporada que duró hasta 1924.

Volvió a llamarse "Molino Rojo" y en él actuaron distintas compañías de variedades hasta 1927, en que fué arrendado por Luis Estrada, Leiseca y otros con la ayuda económica —según se decía— del Dr. Clemente Vázquez Bello. Al ser convenientemente reformado inició nuevamente sus actividades con una compañía de teatro cubano y variedades dirigida por Ernesto Lecuona. Entonces se le llamó "Teatro Regina" en honor de la señora Regina Truffin, esposa del doctor Vázquez Bello. La sociedad habanera más distinguida concurrió al estreno de "Niña Rita", obra en que hizo su debut con éxito clamoroso la notable artista y cantante cubana Rita Montaner, actual estrella de nuestro naciente cine nacional. El Teatro Regina se hizo lugar de moda durante una inolvidable temporada, hasta que fué demolido para construirse en su lugar el Radio Cine, en 1934, destinado a la proyección de películas por la empresa Valcárcel que viene actuando dentro de la gran estructura que se lleva a cabo en ese lugar, donde también se construye un gran teatro, cuya entrada principal será por la esquina que forman la Avenida de Italia y la calle de Concordia. Se asegura que este teatro por su capacidad y elegancia vendrá a ser el primer gran teatro con que cuente la Habana y uno de los mejores de hispanoamérica.

En la azotea del edificio conocido por "Manzana de Gómez", cuando ésta solamente constaba de un piso, se construyeron dos teatros por una empresa de espectáculos denominada "Politeama Habanero". Al mayor de ellos se le llamó Gran Teatro y fué destinado a óperas y comedias; al más pequeño lo denominaron "Vaudeville", inaugurándose en 1910, bajo la dirección de Alfredo Misa. Dos semanas más tardes abrió sus puertas el "Gran Teatro" con el niño prodigio "Pepito" Arriola, la famosa can-

tante la Nórdica, el tenor Siarretti y barítono Ciaro. Al incendiarse la Manzana de Gómez en 1913, don Andrés Gómez Mena, propietario del inmueble, demolió los dos teatros pa-

ra construir el actual edificio destinado a oficinas.

Donde actualmente tenemos los habaneros la poca suerte de soportar ese atentado al ornato público que es el Teatro Principal de la Comedia, en la calle de Animas, entre Paseo de Martí y la calle de Zulueta, existió en el pasado otro teatrillo de maderas denominado "Armenonville" que después se llamó "Olimpia" y más tarde "Chantecler", donde se ofrecía al público un espectáculo del género pornográfico. Más tarde se dedicó nuevamente a la zarzuela bajo el nombre de "Teatro Heredia", estrenándose en él con notable éxito "Las Musas Latinas". Bajo el nombre pomposo de Principal de la Comedia abrió sus puertas en 29 de octubre de 1921 con la compañía de María Palau, que llevó a escena la graciosa comedia "Las de San Quintín", de don Benito Pérez Galdós.

En 1922 debutaron en el Principal de la Comedia las compañías de Margarita Xirgú y Ernesto Vilches, actuando más tarde un elenco formado por Amparito Alvarez Segura, Socorrito González, Rosa Blanch, José Rivero, López Somoza y otros. Las mejores actividades de este teatro se desplegaron bajo la dirección del inolvidable empresario cubano Luis Estrada. Desde su muerte el "Principal de la Comedia" se viene distinguiendo por el fracaso que ocasiona a todas las compañías que actúan en él. Puede hacerse una ligera excepción con la empresa de Garrido y Piñeiro, en su temporada de 1937-1938, con un elenco en que se encontraban Candita Quintana, Estelita Echazabal, Lolita Berrio, Julita Muñoz, Consuelito Alea, Arnaldo Sevilla, Arturo Villa y otros. Se estrenaron algunas obras de actualidad política escritas por Carlitos Robreño, Panchito Melusá Otero y Agustín Rodríguez, con música del notable compositor Rodrigo Prats. La última em-



8

presa de importancia que fracasó en la Comedia fué la de la simpática "vedette" Lydia de Rivera, quien tras admirables esfuerzos logró sostenerse dos semanas con una compañía de operetas, revistas y zarzuelas, donde figuraban Zoraida Beato, Ester Borja, Carmen Garrido, Amparo Piera, Berta García, Lya Ray, María Luisa Hernández, Fernando Cortés, Jorge Negrete, Arturo Vila, Mario Martínez Casado, Carlos Badia, Julio Gallo, Gilberto Delino, Paul Díaz, Juan Lado, Santiago Rivero y otros. Después de esa intentona de la admirable Lydia, ha habido compañías que lograron actuar cuatro, tres y... hasta una sola noche. El terreno que ocupa el Principal de la Comedia está admirablemente situado para levantar en él un gran teatro digno de los progresos alcanzados por nuestra ciudad.

El teatro "Actualidades" fué construido en 1905 por don Eusebio Azcue al separarse éste de la empresa que actuaba en el teatro Albisu. En un principio se dedicó a variedades, haciéndose famoso por el órgano que tenía instalado en su vestíbulo. Más tarde actuaron en él algunas compañías del género bufo hasta que finalmente se dedicó a la exhibición de películas cinematográficas. Fué demolido casi totalmente en 1939, cuando dejaron solamente su pórtico de entrada y construyendo una armazón de acero edificaron el actual cine, sencillo y cómodo, que funciona bajo la dirección del Sr. Ernesto Lao.

En 20 de octubre de 1921, los conocidos empresarios de espectáculos cubanos, Santos y Artigas, inauguraron el Teatro Capitolio, con un costo de \$240,000. De este teatro se hizo cargo en 1924 el empresario Sr. Ernesto Smith, quien le cambió el nombre por el de Campoamor.

En abril de 1928 se inauguró el Cine Encanto ornamentado con cier-

ta elegancia y buen gusto. Actualmente es uno de los mejores cinematógrafos de la Habana por la comodidad de sus asientos, aire acondicionado y la calidad de las películas que en él se estrenan. Cuenta con un reducido escenario donde han actuado en distintas ocasiones diversos artistas de variedades nacionales y extranjeras.

La prestigiosa sociedad Pro Arte Musical inició en 1927 los trabajos de construcción de un teatro en la calle de Caizada y D, en el Vedado. Las obras se terminaron en 1928 con un costo de \$415,000. Se le denominó Teatro Auditorium y está considerado como el de mayor capacidad de Cuba, pues cuenta con 2,600 localidades. Por su escenario han desfilado las más famosas celebridades artísticas del canto y la música conocidas en el mundo actualmente.

En la esquina que forman la Avenida de Martí y la calle de Colón, en el mismo lugar que durante algunos años se encontraba funcionando el cine Fausto, se ha construido un elegante edificio de líneas modernas que fué inaugurado en 1939, destinándose a la proyección de películas cinematográficas, bajo el mismo nombre de "Cine Fausto".

En la Habana han existido otros teatros y cinematógrafos de menor importancia que no aparecen en esta ligera crónica. Algunos de estos teatros no carecen de cierto valor histórico pero su reseña alargaría mucho este trabajo que se comenzó con aspiraciones más reducidas que la llegada a alcanzar. Una de las mejores reseñas sobre la historia del teatro en la Habana se debe a la pluma fácil y autorizada de aquel inolvidable crítico y cronista teatral, generalmente bien estimado, don Juan Bonich, que mucho hizo por el arte lírico, desaparecido en el pasado año de 1939, admirable trabajo publicado en el Almanaque de "El Mundo", en 1933.

Indudablemente que a la Habana le hacen falta buenos teatros...

Habana, mayo de 1940.

## DEL PASADO

# El primer teatro habanero

Por el Conde San Juan de Jaruco

EL laborioso teniente general don Felipe Fons de Viela y Ondaño, marqués de la Torre, capitán general y gobernador de la Isla de Cuba, con el objeto de crearle recursos a la Casa de Recogidas de San Juan Nepomuceno (cárcel de mujeres), inició una suscripción popular, recolectando fondos para construir a favor de esta prisión el primer teatro que tuvo La Habana, el cual al mismo tiempo serviría de recreo a los habitantes de esta ciudad, pues hasta entonces las compañías que pasaban por esta Isla tenían que representar las mejores obras de teatro en locales poco apropiados.

Efectivamente, a fines del mes de septiembre de 1773, empezó a funcionar bajo la dirección del empresario don Bernardo Llagostera, el primer teatro habanero, construido de mampostería y tabla por el célebre ingeniero militar cubano don Antonio Fernández Trevejo y Zaldívar, en el lugar llamado «El Molinillo», situado a principios de la Alameda de Paula (donde hoy se encuentra el Hotel de Luz), cuyo hermoso paseo fué también obra del propio e ilustrado capitán general marqués de la Torre.

A principios del siglo XIX, durante el mando del capitán general don Salvador de Muro y Salazar, marqués de Someruelos, se derribó el primer teatro habanero y se buscaron arbitrios para edificar otro de mampostería en los mismos solares en que estuvo construido el primitivo, bajo un plano muy parecido al del teatro «Principal de Madrid», y el cual subsistió con el nombre de «Teatro Principal» hasta principios del año 1846, en que el capitán general don Leopoldo O'Donnell y Jorris, duque de Tetuán y conde de Lucena, ordenó ampliarlo y hermosearlo elegantemente bajo la dirección del inteligente general de Ingenieros don Mariano Carrillo de Albornoz, que logró concluir su reedificación por el mes de septiembre del referido año, habiendo renovado con piedras de sillería toda la fachada de la parte que miraba a la bahía. A los pocos días de haberse inaugurado este coliseo, fué destruido por el terrible huracán que azotó a La Habana el 10 de octubre de 1846, quedando sólo en pie la parte del edificio construida por el notable ingeniero militar Carrillo de Albornoz, desapareciendo para siempre de esta manera el primer teatro que tuvo La Habana.

La calle de Oficios, donde estaba situado el primer coliseo habanero, se llamó así porque en ella se encontraban los principales establecimientos comerciales de la ciudad, y a pesar de ello, a mediados del siglo XIX residía en esta calle gran parte de la nobleza del país, entre ellos, los marqueses de San Felipe y Santiago, Campo-Florido y Real Proclamación; condes de Macuriges, Barreto, Gibacoa, Valle-Llano, O'Reilly y Peñalver, y las ilustres familias de Zayas, Sotolongo, Luz, Caballero, Horrultiner y Matienzo. En el número 2, se encontraba instalado el colegio de San Francisco de Sales; en el número 4, el Obispaño; en la esquina de Muralla, estuvo durante algún tiempo establecida la Casa-Cuna, y en otra de las esquinas principales de esta calle existió temporalmente la residencia de los capitanes generales y gobernadores de esta Isla, durante los primeros años del siglo XVII.

Doña Margarita Foxá y Calvo de la Puerta, marquesa de Casa-Calvo, casada con don Julio de Arellano y Arróspide, marqués de Casa-Arellano, distinguido diplomático español, a principios del actual siglo donó al Gobierno de España su casa situada en la calle de Oficios esquina a Acosta, para que en ella se instalara la Legación o Embajada de España en nuestro país, y en la cual se encuentra un magnífico retrato de la delante, obra del gran pintor Moreno Carbonero, y también en la Casa de Beneficencia existe otro retrato de la marquesa de Casa-Calvo, obra del genial Sorolla, que fué colocado en esta Institución en consideración al gran legado que esta ilustre y benefactora cubana hizo a este Asilo.

Otra de las grandes familias coloniales de Cuba que residió en la calle de Oficios, fué la de Beitia o Veytia, marqueses del Real Socorro, familia procedente del señorío de Vizcaya y establecida en La Habana a mediados del siglo XVIII. Su progenitor en esta Isla fué don José de Beitia y Rentería, primer marqués del Real Socorro, que acreditó su hidalguía el 22 de diciembre de 1755, ante el cabildo del Ayuntamiento de La Habana. Su hijo:

Don Antonio José de Beitia y Castro, nacido en La Habana, fué segundo marqués del Real Socorro, brigadier de los Reales Ejércitos, coronel del regimiento de milicias de infantería de esta plaza, depositario general y regidor perpetuo del Ayuntamiento de La Habana. Casó con la ilustre habanera doña María Luisa O-Farrill y Herrera, miembro de una de las principales familias de la nobleza del país, y dieron origen a una distinguida descendencia, entre la cual se encuentran:

21

Don José Francisco Beitia y O-Farrill, tercer marqués del Real Socorro, que fué teniente coronel de milicias de infantería de la plaza de La Habana, y regidor de su Ayuntamiento Casó con su prima doña María Josefa de Armona y Beitia, y tuvieron por hijo a:

Don Antonio José de Beitia y Armona, cuarto marqués del Real Socorro, que casó con doña Micaela Herrera y de la Barrera, hija de los condes de Gibacoa, y no tuvieron sucesión, por lo que a su fallecimiento pasó el título nobiliario a su primo don Antonio José de Beitia y Zayas, que fué quinto marqués del Real Socorro, y el cual casó con doña Josefa de Ayala y Zayas, dejando una numerosa descendencia que reside en La Habana.

*M. at 2/1/17*



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

## PROCESO Y ORIGEN DEL GÉNERO BURLESCO EN NUESTRO TEATRO.

Alerta, junio 23/952.-

*Los tiempos felices en los que nuestros abuelos se deleitaban acudiendo al "Cervantes" a ver bailar el can-can.— El "Lara" y la rivalidad, por una mujer entre el famoso Pirolo y su hermano Regino.— El teatro "Alhambra" y su influencia en la vida política.— "La Casita Criolla" a "La Isla de las Cotorras".— La Chelito, el Bataclán y el vodevil musical*

(Por Roger de Lauria, de la Redacción de ALERTA)

La historia en Cuba, del género que hemos dado en llamar "burlesco", ha pasado por todas esas etapas que lo han ido transformando y que por causas naturales lo han llevado hasta lo que en la actualidad es: un pretexto para que determinadas artistas se exhiban lo más ligeramente posible de ropas, con más picardía que arte.

En épocas de nuestros abuelos, el género alegre tuvo su primer templo en aquel famoso teatro que se denominaba "Cervantes". Allí, con gran escándalo de los timoratos, unas bellas bailarinas ejecutaban el "can-can" mostrándole a la concurrencia sus bien torneadas pantorrillas. Desde luego que los que en aquellos días se santiguaban ante tamaña inmoralidad, no volverían de su asombro si pudieran ver como en nuestras playas el "bikini" ha logrado imponer su tónica, sin quebranto alguno para las buenas costumbres.

Decía Anatole France, al comentar en los últimos días de su existencia la evolución del traje femenino, que el hombre, a medida que va prescindiendo de sus ropas, se va acercando más a la naturaleza. Y puede que esto resulte cierto ya que no son pocos los que en todo el

mundo se muestran de acuerdo con los atrevimientos de las modas contemporáneas.

Después del "Cervantes" tuvieron los habaneros el "Lara". Hacía falta un poco más de atrevimiento, dentro del marco folklórico. Y de que así sucediera, se encargó "Pirolo", que siguiendo la vieja norma creada dentro del género típico español por Lope de Rueda, elevó a insospechados rangos el tipo cómico del "gallego aplanado". Desde la época del actor cómico Salas, lo que ha dado en llamarse género bufo predominaba en Cuba. Era el sainete, con toda la nomenclatura necesaria. Los autores buscaban tipos del ambiente y lógico fué que lo encontrarán en el "negro", el "chino", la "mulata", el "gallego" y la "vieja chancletera". A estos tipos básicos se adicionaron, con el tiempo otros, no menos importantes. Surgió el "bobo", que tuvo en Ramírez su máxima creación; el rufián y la damita joven, que por regla general era la tiple.

Con material tan variado se hizo buena labor en el "Lara". Allí Pirolo tenía en su hermano Regino un buen auxiliar. Regino, convencido de que en los "gallegos" jamás se destacaría al lado de su hermano, se consagró a los "borrachos" o "mascavidrios", que entonces así se les llamaba. Todo iba bien en el pequeño teatro hasta que al travieso niño de la flecha se le ocurrió, —como en "Los hermanos Corzo", de Dumas— jugarle una de sus malas partidas a los hermanos López.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

Había en la Compañía una artista de gran belleza e inigualable simpatía que enloquecía al público. Su nombre nos lo reservamos por respeto a su actual ancianidad, si es que vive aún, detalle que en estos instantes ignoramos. Esta artista, a la que sólo por su nombre de pila, Consuelo, denominaremos, logró inspirar una avasalladora pasión, tanto a Pirolo como a Regino. Y en aquella pugna por el amor de la criolla, como lógicamente tenía que suceder, triunfó el más joven. Regino fué el preferido, con el consiguiente rompimiento que según afirman algunos viejos, dió origen a la fundación de "Alhambra". Bueno es hacer constar que Regino, hombre de reconocida moralidad, pese al género que cultivaba, legalizó esta unión con Consuelo, llevándola ante el altar.

Asociado al gran libretista Federico Villoch, gloria indiscutible del teatro cubano y al pintor Arias, Regino levantó tienda aparte. El buen éxito coronó el esfuerzo decretando el destino que el nuevo teatro sobreviviera a las vicisitudes que acabaron por convertir al "Lara" en un vulgar almacén de tabaco en rama.

De lo que "Alhambra" significa para el género vernáculo no es necesario que lo repitamos. Su influencia hubo de resultar definitiva, llegando hasta reflejarse en nuestra vida pública. Villoch era como un semidios que elevaba hasta lo más cimero de la popularidad al general Menocal, con "La Casita Criolla", para luego contribuir al desplome de las aspiraciones reeleccionistas del general José Miguel Gómez, con "La Isla de las Cotorras". Anualmente la Compañía de Alhambra pasaba a Payret o el Nacional, para ofrecer sus estrenos, purgadas las obras de sus escenas escasas.

Después de "Alhambra", en el antiguo local de la "Coya de Saint-Mus", nació un nuevo templo sicalíptico, que así se llamaba a ese arte entonces. El "Molino Rojo", disputó al decano del género alegre folklórico el favor del público. Y si "Alhambra" tuvo gallegos, negros y mulatas de las simpatías de Regino López, Pancho Bas, Raúl del Monte, Sergio Acebal, Lina Frutos y Luz Gil, en el Molino se aplaudió a caricatos tan populares como Marcelino Arean, Adolfo Otero, Alberto Garrido, (padre); Francisco Soto, Blanca Becerra, Lui-

sa Obregón y Consuelo Castillo.

Por aquellos días la sicalipsis se concretaba a la interpretación de obras picantes, que en la actualidad resultarían infantiles y a una rumba "caliente", como la del "papalote", donde Pepe Serna echaba el resto, haciendo vociferar hasta el enronquecimiento al público de la galería.

**LA "CHELITO", PIONERA DEL "BURLESCO"**

Pero el género alegre, estancado desde épocas de la colonia, iba a sufrir una seria transformación. Alfredo Misa, un audaz empresario cubano que lo mismo contrataba un número de variedad para "Actualidades", de acuerdo con Eusebio Azcue, que una Compañía de Opera para el Nacional, tuvo la feliz ocurrencia de traernos a la famosa "Chelito".

La artista, nacida en Sancti Spiritus, estaba revolucionando a toda Europa con su famoso couplet de "La Pulga". Madrid, Paris, Londres, Viena, habían aplaudido a la "vedette", a la que se le parangoneaba en lo que al buen éxito respecta, con la propia Carolina Otero. Vino la Chelito a La Habana y con ella toda una nueva era de transformación en un género que como ya hemos dicho, poco había adelantado en el audaz camino de la impudicia.

Consuelo Portela, que tal era el patronímico de la Chelito, era hija de don Isidoro Portela, un militar retirado que en sus mocedades había estado de guarnición en Cuba, donde hubo de nacerle aquella hija, llamada a ser famosa andando el tiempo.

Bajo los más halagüeños auspicios, la traviesa muchacha había hecho su debut en Madrid. A la tertulia de su padre, llevados por Rodríguez Serra, concurrían los más destacados escritores de la generación del 98. Azorín, Valle Inclán, Manuel Bueno y otros no faltaban nunca a aquella cita. Ellos fueron los que animaron a la familia a lanzar a Consuelito por donde su vocación la llamaba. Azorín, al decir de Gómez de la Serra, se encajaba el monóculo para presenciar los ensayos "de aquella española típica, breve, graciosa y con ojos de lince".



2

3

En aquella casa de la calle de San Bernardo esquina a Grilo, la flor y nata de la intelectualidad animaba a la muchacha en sus propósitos de conquistar, con la picardía de su arte, el mundo. A su debut, en un teatro de la calle de la Montera, concurrieron los escritores de la generación del 98. Y con muy bien justificada satisfacción vieron cómo su ahijada, desde los primeros instantes, supo meterse al público en un bolsillo. Después del triunfo inicial, las palmas de las manos ardiéndoles de tanto aplaudir, los escritores decidieron, a propuesta de Azorín, ir hasta la casa del padre para darle la enhorabuena por el triunfo de la hija.

Don Isidoro dormía a pierna suelta, ya que había confiado a su esposa doña Antonia la ingrata tarea de encauzar a la muchacha por la senda un tanto escabrosa de las "variettes". Despertado en lo mejor de su reposo el bonachón militar, sin despojarse de su gorro y en bata de casa, recibió radiante de alegría a los visitantes. Estos le informaron del gran triunfo obtenido por Consuelito. Y el buen hombre, emocionado, sólo atinaba a gritar: —¡Jerez, jerez para todos!...

Cuando la Chelito vino a La Habana ya era toda una consagrada. Alfredo Misa, que siempre adoleció del defecto de ser en lo económico muy mal empresario, perdió un buen pico en este negocio, según se afirmó en aquellos días, en los corrillos teatrales. Los llenos eran fabulosos, pero la reducida capacidad del Molino no permitió a Misa sacarle el debido partido al entusiasmo del público por aquella artista excepcional.

Con la Chelito, contratados por el propio Misa, vinieron la Milagritos, hermana de Consuelo y el duetto Huri-Portela, donde el Portela, como habrá adivinado el lector, también era hermano de la estrella. Al frente de la tribu artística, y en calidad de administradora, vino también la pintoresca doña Antonia, locuaz y simpática. La madre de todos aquellos pimpollos no tardó en captarse las simpatías de los críticos habaneros, encantados del graciajo de la madrileña neña con

una habilidad pasmosa sabía insinuar los elogios que quería se le dedicaran a diario a su Consuelillo.

### ACTUALIDADES, TEMPLO DE LA FRIVOLIDAD

Después del auge de la sicilipsis se inició el retorno a lo típico. Las estrellas extranjeras del género escaseaban y la formación de compañías se hacía muy difícil.

Sin embargo, tanto Alhambra como el Molino se mantenían en pie, desafiando los rigores del tiempo. Eran teatros para hombres solos y por lo tanto, La Habana necesitaba de un espectáculo intermedio entre el género que pudiéramos llamar scialáptico y ese otro, que dió en designarse como frívolo.

De llenar ese vacío se ocupó el más batallador, inteligente y constante de nuestros empresarios. Nos estamos refiriendo a José Orozco, el eterno Pepe, que sin grandes recursos, al abandonar Eusebio Azcue "actualidades", se hizo cargo de la célebre "bombonera" de la calle de Monserrate. Allí preparó su compañía de Revistas, la más completa y mejor organizada que recuerda la historia de nuestro teatro. Eran tres las tandas que se ofrecían al público. Y en todas ellas, siempre se agotaban, por regla general, las localidades.

El espectáculo que se ofrecía al público en Actualidades era vistoso y sin taras que pudieran alejar a las familias que al mismo concurrían. Coros de bellas muchachas, magnífico decorado y vestuario lujoso. Y organizándolo todo, como director indiscutible, el hoy veterano Antonio López, autor de cientos de obras y uno de los hombres

fondo de la Asociación de Reporters se convirtió en el refugio obligado de los que nos aburríamos en los portales de la casa-club. Orozco tenía siempre abiertas sus puertas para los de la clase y noches había en las que los periodistas integraban núcleos respetables que se esparcían por las pocas lunetas que en la tercera tanda la concurrencia dejaba desocupadas. Uno de los que nunca faltaba, era el veterano repórter políciaco Armando Mora.



4

Puede que el espectáculo que más haya influido en la evolución de nuestro género teatral de revistas, hasta su actual superación, sea el que nos brindó Actualidades en aquella época en la que Carmita Ortiz y Julio Richard integraban su gran duetto, iniciado en aquel escenario y que años más tarde iba a recorrer triunfalmente las principales capitales de Europa.

Idolos también de nuestro público, eran de Actualidades el Sevillanito, bailarín, y sus hermanas Julita y Pilar Muñoz, artistas tan bellas como notables. También nos es grato el evocar al "chino" Pedro Hernández, que hacía reír al público a mandíbula batiente y a las hermanas Farrell, dos bailarinas alemanas que se perpetuaron en Cuba, gracias al favor que se les hubo de dispensar en su triunfal actuación. Teófilo Hernández también pertenece al número de los inolvidables. Actualidades, reconstruido, repudió el género que le había dado tanta gloria para convertirse en uno de los tantos cines con que cuenta La Habana.

Pero Pepe Orozco no se desanimó por ello. Empezó nueva peregrinación en busca de teatro y al fin lo encontró. Pero de esto, nos habremos de ocupar en su oportunidad, en líneas sucesivas.

#### EL BATACLAN DE MADAMA RAZIMI

En el viejo París de la preguerra existían espectáculos fastuosos que eran el asombro de cuantos turistas visitaban la famosa "Villa Lumière". El "Follie-Bergère", con sus corps de cientos de muchachas y sus números exóticos, constituía la principal de estas atracciones.

En este teatro, de estructura única en el mundo, sólo se montaba una revista que duraba en el cartel los seis meses de temporada. En una de ellas, "Locuras del Siglo", se hizo famosa Josefina Baker con su inolvidable "danza de los platanitos". En aquel entonces la gran artista sepia no era más que una principiante, con el atractivo único de un cuerpo maravillosamente desnudo que electrizaba a los habituales concurrentes al Follie-Bergère.

En el Follie, después que la revista era retirada del cartel, se vendía el atrezzo y el decorado, que por regla general eran adquiridos por teatros de menos categoría que cultivaban

el mismo género. Entre estos teatros de segunda categoría figuraba el "Bataclán", donde una rusa nacionalidad francesa, —Mad. Razimi—, trataba de imitar en todo lo posible lo que se hacía en el Follie.

Alguien habló a Mad. Razimi de las grandes perspectivas económicas que podía brindarle una tournée por la América latina. La hábil empresaria comprendió el alto significado del consejo y a la arriesgada aventura se lanzó, visitando entre otras plazas la de La Habana.

La Compañía del Bataclán, de París, se presentó en el teatro Nacional de La Habana, pasando después a Payret. Y contra lo que se suponía, nuestro público aceptó todos sus atrevimientos sin protestas. Las familias acudían al espectáculo, sin siquiera alarmarse ante el deambular por entre las lunetas, de aquellas esculturales muchachas del coro, completamente desnudas. Así era en París. Y a los habaneros nos asustaba la idea de que una protesta, en este sentido, pudiera interpretarse como una falta de cultura.

La influencia del Bataclán, en el género "burlesco", fue decisiva. Lo que antes se hacía a ocultas, en determinados teatruchos de la Zona de Tolerancia, ahora se practicaba en los mejores teatros, por todo lo alto. Se había sentado el precedente y a las autoridades no les quedó otro recurso que el de tolerar lo que antes, sañudamente, habían perseguido.

Después del Bataclán nos visitó el conjunto de revistas que nos trajo Esperanza Iris, bajo el sugestivo nombre de "Bésame a mí". Y después de esta temporada, que hubo de legarnos números tan sugestivos como "Besos y Cerezas", "Titina", "La flor en el libro" y otros, nos enfrentamos con el espectáculo máximo: "Los Zieffred Follies". Asistimos a diversas representaciones del auténtico burlesco norteamericano. La base del espectáculo estaba echada. Al amparo de todos estos espectáculos iba a perdurar un género que hoy tiene dos tiempos, en dos distintas categorías: En Martí, con Mario Martínez Casado y en Changhai, con Pepe Orozco y Antonio López. Estos son en realidad los dos únicos supervivientes de la racha de "burlescos" que inun-



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

n

dara La Habana, para desesperación de los moralistas.

**LOS DOS ACTUALES  
"BURLESCOS"**

Con el vaudeville picaresco como fondo, Shanghai durante 22 años ha sostenido el género. El antiguo teatro chino no es como algunos suponen, un antro. Por su escenario han desfilado artistas de gran renombre, tales como Blanca Becerra, las hermanas López Caro, Zoila Pérez y muchas otras que después han actuado y actúan en la radio y figuran en compañías que en más de una oportunidad han triunfado en el extranjero. En hombres, podremos citar al negrito Gali, al viejito Bringuier, al gallego Santa Cruz, a Mameroto Martínez, Guillermo Moreno, el chino Wong y a los mejores bailarines y bailarinas que han desfilado por La Habana.

También los mejores autores cubanos, entre otros don Federico Villoch, no han tenido a menos que se representen sus obras en el teatro de Pepe Orozco. Allí puede que algunas veces se exagere un poco la nota, pero eso también ocurre en los demás teatros y hasta en nuestros principales cabarets.

Entre las obras de mayor éxito, estrenadas en Shanghai, siempre bajo la experta supervisión de Antonio López, están los vaudevilles "El hijo del milagro", "El revisor", "Coralía y compañía", "Los gemelos" y "La boleta de alojamiento". En más de uno de estos libros, como traductor, ha puesto sus manos pecadoras el que estas líneas escribe.

En la actualidad Shanghai, al igual que Martí, cultiva el vodevil musical, una de las tantas modalidades del "burlesco". Entre las artistas actuales del teatro de Zanja y Manrique merecen mencionarse, en lo serio, a Cuca Tellechea, Marta Camorí, Natalia González y Rosario Mora. Entre los hombres el inagotable Armando French, "viejo" Borrás, el negro Tobita, el gallego Triana y el múltiple Mario Hernández.

Se destacan también las parejas de bailes, Moraima y Frank y cómica, Estrella y Johnny. A esto, añádase el coro de muchachas y se tendrá el único espectáculo cubano, con ribetes parisinos, que aún subsiste en La Habana.

En Martí, la temporada del vodevil musical que anima y dirige Mario Martínez Casado es transitoria. El valioso actor cómico es una especie de judío errante que para sostener su espectáculo tiene que vagar de teatro en teatro.

Sería de desearse que esta compañía pudiera estabilizarse en lugar determinado, ya que a los turistas les agrada mucho esta clase de espectáculos. Como es sabido, los "burlescos" han llegado a entronizarse en Norteamérica, al extremo de que ya hasta Hollywood, de vez en cuando, les dedica unos cuantos metros de celuloide.

Este es, a grandes rasgos, el historial del teatro alegre en Cuba, el que ha sabido perdurar desde hace más de un siglo, a través de recias, campañas moralizadoras e injustificadas persecuciones.

*Antonio López*

Mario Guiral Moreno

## Un Pasado Inolvidable

EN una conversación reciente, sostenida con un amigo, que se lamentaba profundamente de la grave crisis que sufre actualmente el Teatro en Cuba, recordábamos aquellas épocas, no muy lejanas, en que nuestra capital, con un número de habitantes que escasamente llegaba a la tercera o cuarta parte de su actual población, tenía en actividad casi constante a los cinco teatros con que por entonces contaba La Habana.



GUIRAL MORENO

El viejo Tacón nos ofrecía grandes temporadas de ópera durante los meses del invierno, y en el verano servía su gran escenario para que el público habanero se deleitara presenciando las funciones representadas por las más importantes Compañías dramáticas españolas; el antiguo Payret, a pesar del destartalamiento interior del edificio, era casi constantemente ocupado por magníficas Compañías de revistas y operetas que atraían un público numeroso, suficiente para colmar todas las localidades del rojo coliseo; el inolvidable Albisu, considerado como la "catedral del género chico", funcionaba sin interrupción, atrayendo a un número crecido de espectadores habituales, que no dejaban desocupada una sola localidad las noches de estreno de todos los viernes; el antiguo Irjoa, más tarde nombrado Martí, el teatro "de las cien puertas", también estaba abierto durante casi todo el año, ofreciendo distintos espectáculos; y el teatro Alhambra, dedicado exclusivamente al género vernáculo, no dejaba de abrir sus puertas un solo día del año, contando con un público numeroso de asiduos espectadores, que llenaban todos los asientos, noche tras noche, especialmente en los

días de los estrenos semanales.

Con motivo de estas añoranzas, vino también forzosamente a nuestra mente el recuerdo del "Radioteatro Ideas Pazos", fundado en 1932 por su Director-propietario el señor Rufino Pazos, precursor de la radiofonía nacional, quien durante largo tiempo hacía llegar a todos los hogares, los domingos a las nueve de la noche, una reproducción exacta del ambiente que se respiraba en los portales y la platea del inolvidable Albisu, representando las más celebradas zarzuelas y operetas del antiguo repertorio teatral, con una exactitud y fidelidad que nadie hasta ahora ha podido superar, ni siquiera igualar, en ese original Radioteatro que, como siempre decía al mantener su lema, "no trabajaba por amor al arte, pero ponía siempre amor y arte en su labor".

La Viuda Alegre, El Conde de Luxemburgo, La Princesa del Dollar, El Encanto de un Vals y otras muchas operetas de tan bella música como las citadas, se alternaban con zarzuelas tan populares como La Tempestad, Marina, La Revoltosa, Luisa Fernanda, La Parranda, La del Soto del Parral y otras muchas cuya lista sería interminable, que fueron fielmente reproducidas por la radio, haciendo pasar ratos deliciosos a los que fueron habituales espectadores del teatro Albisu, de grata e imperecedera recordación.

No era, sin embargo, la fiel reproducción del libreto y la música de esas obras, lo que mayormente atraía en las audiciones nocturnas del "Radioteatro Ideas Pazos", sino la originalidad, por nadie hasta ahora imitada ni siquiera intentada, del ambiente que existía en el viejo teatro de la calle de San Rafael, hasta el punto de parecerles a muchos de los oyentes, que se hallaban realmente en el teatro Albisu de los primeros años de la República, al escuchar el pregón de los "abánicos de guano a medio", los "ca-

ramelos de fresa, limón y menta" y las "aimendras garapiñadas", que constantemente se oían en aquella amplia sala colmada de espectadores, antes de comenzar las funciones y en los intermedios entre las dos tandas diarias, que en algunas épocas llegaron a ser tres.

En aquella época del año 1932 no existía la televisión, que actualmente ha venido a ser un obligado complemento de la radio, para reproducir y representar toda clase de espectáculo, a través de las pantallas y los micrófonos; y sería interesante suponer lo que actualmente representaría una reproducción más completa y perfeccionada de aquel Radioteatro fundado por el señor Rufino Pazos, hombre de originales ideas publicitarias y artísticas, a quien tanto debe la radiodifusión nacional.

Se nos dice que en la actualidad se está tratando de volver a presentar aquel gran programa musical de tan grata recordación para los radioescuchas de hace más de veinte años.

Si esto fuera cierto, y una de las nuevas organizaciones que van a operar en lo futuro los distintos canales de la Televisión se decidiera a contratar con algún patrocinador de amplia cultura la reimplantación de aquel original programa de tan grato recuerdo, prestaría sin duda un buen servicio a los habitantes de La Habana, permitiéndoles ver y escuchar desde sus casas las obras teatrales que actualmente están erradicadas de nuestro ambiente, artístico, en una gran ciudad cuyos teatros mantienen sus puertas cerradas, con mengua de nuestro prestigio cultural, y en la que también los millares de televidentes asomados a las pantallas de sus aparatos respectivos, tienen que sufrir con frecuencia tantos programas chabacanos, insulsos, grotescos y carentes de todo interés, que, en vez de beneficiar, perjudican a las entidades comerciales que los patrocinan, poniendo además en entredicho nuestro nivel de cultura.

PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

# Del Verano de 1954 a Hoy El Teatro ha Dado un Paso Decisivo en la Habana

Por José M. Valdés Rodríguez

## Actividad Notable en las Pantallas de Esta Ciudad

EN el verano de 1954 se produjo un hecho teatral inesperado y trascendente. "La ramera respetuosa", de Jean Paul Sartre, dirigida por Erick Santamaria e interpretada la protagonista por la danzarina y actriz Chela Castro, comenzó a llenar noche a noche la pequeña sala del Retiro Odontológico y se mantuvo en el cartel durante más de tres meses.

Por primera vez en la historia del teatro en Cuba una pieza dramática era objeto de tal interés y puede afirmarse, según se ha reiterado, que "La ramera respetuosa" marca un momento en la historia de las artes dramáticas en Cuba. No hemos de insistir en ello, o aludir a la explicación del hecho por motivos al margen de los valores artísticos y sociales de la

pieza y de la eficacia de su realización, entre otras razones porque no adscribimos a esos extremos el peso esencial que se dice tuvieron en el éxito teatral y económico de "La ramera respetuosa".

Con anterioridad a tan relevante suceso ya estimaban los dirigentes del Patronato del Teatro, encabezados por la presidenta, señora Mercedes Dora Mestre de Hanneberg, que la institución debía echar por otras vías a fin de acercarse al gran público.

Desde 1942 llevaba rendida el PDT una fecunda labor de estímulo y orientación de la afición y el gusto por el teatro bueno, a lo largo de la cual había contribuido de modo principal a la habilitación de equipos realizadores cubanos y ganado para la

escena muchas voluntades reacias, o al menos indiferentes. Había llegado el momento de llevar el teatro de calidad al gran público, al hombre de la calle sin el cual no sólo resulta imposible económicamente el empeño teatral sino en gran manera baldío por desarraigado del medio social.

Gracias a la inteligente y generosa actitud de los dirigentes del Retiro Odontológico se hizo realidad el propósito basado en: A) Una sala pequeña, acogedora y cómoda, a la manera de los teatros de comedia en todas partes, muy especialmente en Europa, y puesta en práctica con éxito rotundo en Ciudad México; B) Costo mínimo de operación, partiendo de una renta discreta, a escala con la condición del empeño artístico y cultural; C) Coordinación de la fórmula de fundación, centrada en la cuota de un grupo de socios, y de la nueva política mercantil asentada en la taquilla abierta al público; D) Mantenimiento de cada pieza el máximo de tiempo, de acuerdo con la asistencia del público; E) Posibles giras a otras ciudades del país, siempre que cubran gastos, a fin de dar proyección nacional al propósito reducido hasta ahora a La Habana.

Todos saben el éxito de "Té y simpatía", la famosa comedia del autor norteamericano Robert Anderson que, dirigida por Modesto Centeno, director bien pertrechado y sensitivo, e interpretada por un grupo de actores de mérito encabezados por Minín Bujones y Julio Capote, ganó de inmediato el interés del público y el juicio encarecedor de la crítica. Cien representaciones dió el PDT de esa comedia.

Tal hecho, renovador del suceso que fué "La ramera respetuosa", permite pensar que el problema del teatro en Cuba ha entrado en una fase nueva decididamente promisorias. El entusiasmo sostenido de otros grupos teatrales, cuya actividad aspira, entre otros objetivos básicos, a que el teatro alcance la categoría económica indispensable a su funcionamiento, evidencia cómo el movimiento teatral se acerca a la meta deseada en lo artístico y en lo mercantil.



J. M. Valdés Rodríguez

En el orden de la técnica del teatro el Seminario de Artes Dramáticas de la Universidad de La Habana, bajo la guía atinada y tesonera del profesor Luis Alejandro Baralt, continúa su labor docente teórica y práctica que alterna la lección en las aulas y el aprendizaje en el escenario en las representaciones del "Teatro Experimental". Por otra parte el Teatro Universitario presenta con regularidad, en funciones públicas, las obras representativas de las diversas épocas y corrientes de la dramaturgia universal desde el teatro griego a nuestros días.

La asociación cultural "Nuestro Tiempo" ha iniciado el estudio metódico de los distintos batientes de las artes dramáticas, a través de conferencias y representaciones teatrales seguidas de debates y mediante la publicación de textos básicos de la historia y la teoría del arte teatral.

Resta mucho que señalar de lo

bueno e importante ocurrido en el teatro en esos doce meses, pero basta lo aludido para comprender lo fecundo de la jornada de cuyo resultado no es permisible dudar. Estamos ante un momento único en la historia del teatro en Cuba, culminación de la etapa comenzada en 1935 que se diferencia de lo hecho anteriormente por ser un movimiento dirigido a la creación de un aparato teatral nuestro, que le ofrezca a los escritores insulares ocasión de ver sus obras interpretadas cabalmente, con radical comprensión de sus características nacionales, de su cubanía, por la concepción de la realización teatral, centrada en el director, sin menoscabo de la individualidad artística del actor y de los técnicos; por el propósito de acercar el teatro mejor al hombre común en la ciudad y en el campo; por el deseo de lograr para el teatro el rango mercantil indispensable que permita al autor, al artista y al técnico vivir de su labor en la escena.

El teatro de Gran Bretaña y de Estados Unidos, el teatro inglés, juega un papel importante en la dramaturgia universal. No se trata sólo de las obras en sí, que desde Shakespeare a Bernard Shaw, a Elliot, a Priestley y Christopher Fry, a Eugene O'Neill, a Clifford Odets, a Irving Shaw, a Lillian Hellman, a Tennessee Williams poseen un rango literario y específico subsidiario, sino también, y acaso

primeramente para los países de habla española, de la técnica de la escena propiamente dicha, incluida la labor de los actores, que es una magnífica lección de buen hacer escénico. Para el propósito de crear un buen teatro cubano el ejemplo de la escena inglesa y norteamericana tiene suma importancia. Así lo ha comprendido la mayoría de nuestros directores y técnicos, que estudian con ahinco el teatro norteamericano.

Pero mucha de nuestra gente de teatro no puede viajar. El funcionamiento en La Habana de dos excelentes organizaciones teatrales de la colonia anglo norteamericana y canadiense representa una ocasión excelente para ellos.

The Little Theatre of Havana y The Community House Choral Society, con más de una década de actuación regular, han presentado obras significantes de la escena dramática y de la comedia musical. De abril del 54 a hoy The Little Theatre tuvo éxitos señaladísimos en "The Point of no Return" y "The Tea House of the August Moon", en tanto que la Choral Society acaba de anotarse un éxito con la obra muy celebrada "Anything Goes", del aplaudido y popular compositor Cole Porter. La ARTYC reconoció en la selección de 1954 esa fecunda labor de "The Little Theatre of Havana" y de la "Community House Choral Society".

## Buen Comienzo de año. Perspectivas muy Halagüeñas

Pro Arte Musical, con sus temporadas operáticas y, muy especialmente con la presentación de obras como "Amal", o los visitantes nocturnos"; el Lyceum, propiciador de las funciones de títeres y cursos de teatro; la Academia Municipal de Artes Dramáticas, los grupos teatrales "Prometeo", "Las Máscaras", "Teatro Experimental de Arte" (TEDA) y otras animosas organizaciones incluido el teatro de títeres, trabajan sin cesar, afanosamente y con un heroísmo inigualable y representan en unión del PDT y del Teatro Universitario, ya mencionados, un aporte de la mayor consideración al teatro entre nosotros. Gracias a todos ellos, y al público habanero interesado en mayor proporción cada día en el teatro mejor, el año transcurrido de abril 1954 a abril de 1955 marca un punto muy alto en la historia de las artes dramáticas en Cuba.

of the Wedding), la cinta norteamericana basada en la pieza teatral de ese mismo título, estrenada en noviembre, puede tomarse como ejemplo de la atención alerta del público. Proyectado primero por el Departamento de Cinematografía de la Universidad, luego por el Centro Católico de Orientación Cinematográfica tuvo ¡al fin! la merecida presentación al gran público.

No hay que decir que "Nido de ratas" (On the Water Front) y "Motín a bordo" (The Caine Mutiny), estrenada la primera en diciembre del 54 y en los primeros días de este año la segunda, tuvieron una acogida a escala con el subidísimo mérito que las singulariza, figurando la primera en casi todas las selecciones de fin de año y logrando éxito rotundo de crítica y público la segunda.

"Madame de...", "Antes del diluvio", "El trigo joven", vistas aquí en el segundo semestre del 54, también fueron objeto de la devoción general y del aprecio de los conocedores y especialistas.

"La ópera del vagabundo" (The Beggar's Opera) cinta inglesa, tuvo por compañeros en la grandísima condición estética, fílmica y humana a "La importancia de llamarse Ernesto" y "Rompiendo la barrera del sonido", también inglesas.

"La Rosa Blanca" (Momentos en la vida de Martí), estrenada en agosto, se ha de estimar como el film hecho en Cuba con más alta calidad en todos los órdenes. Desde el punto de vista de la industria y el arte del cine en Hispanoamérica, y muy especialmente en Cuba, es una muestra de la bondad de la fórmula de la coproducción cubanomexicana. Por la cubanía; por el objetivo levantadísimo; por la talla dramática y filmológica; por el aliento humano y patriótico; por plasmar con devoción y honradez la figura y la vida de José Martí, ocupa un lugar único no sólo en el año cinematográfico sino en la historia del arte dramático y del cine en Cuba.

El género documental tuvo distintas manifestaciones de categoría, de las cuales mencionaremos: "Más abajo del Sahara", "El mar que nos rodea" y "La selva de Chang", con alto coeficiente de veracidad y de difusión y enseñanza. A ellos se han de sumar

Y se ha de agregar la creación de departamentos de arte dramático en las universidades de Oriente y Las Villas, más actividades semejantes en sociedades culturales de Camagüey y Santiago de Cuba.

\* \* \*

En los doce meses de abril del 54 a abril del 55 La Habana ha visto algunas películas de mucho calado. Si iniciamos nuestro recuento por las más recientes nos encontraremos ante dos sucesos cinematográficos de gran relevancia artística y humana: "Nace una estrella" (A Star is Born) y "La que volvió por su amor" (The Country Girl), cuyas intérpretes centrales, Judy Garland y Grace Kelly, han contendido por el "Oscar" a la mejor protagonista de 1954. Y la aguilatada labor de cada una de ellas justifica que se preste la mejor atención a esas películas, poseedoras de virtudes con muy alto rango dramático y fílmico. De la actuación de ambas artistas y de los actores junto a ellas, tanto como de los valores de diversa naturaleza de esas creaciones, ya tiene el público un juicio y la crítica se ha referido a ellas en crónicas recientes.

Acaba de cumplirse un año de la proyección pública, en La Habana, de "Milagro en Milán". Y en la primera quincena de enero próximo pasado tuvo efecto el estreno comercial de "Humberto D...". Los dos films de Cesare Zavattini y Vittorio de Sica, encasillables entre las películas con mayor significación dramática y específica en la historia del cine, promovieron vivo interés en el gran público, en los estudiosos y conocedores del cine, en la crítica habanera. ARTYC situó "Milagro en Milán" entre las diez mejores películas de 1954 y sin duda que "Humberto D..." merecerá parejo honor en el recuento de 1955.

En el verano de 1954 vió La Habana el primer film brasileño, "Cangaceiro", ganador de múltiples distinciones en los concursos internacionales. El público estimó en toda su valía la película excepcional de Lima Barreto.

"Cruel desengaño" (Member



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

dos films mexicanos: "Raíces", documental dramático comparable a los más altos paradigmas del género, presentado en el Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana, en la Universidad de Oriente y en otras instituciones culturales y artísticas. Y en la actual semana será la primera proyección en Cuba, por el Departamento de Cinematografía de nuestra Universidad, de "Memorias de un mexicano", documental histórico que debe ser apreciado como un film único en la historia del cine. Presenta la vida de México de 1897 ó 98 a 1932 ó 33, con tomas de la vida del país hermano en ese largo período que figura entre los momentos de mayor trascendencia en la historia de la nación, de América y del mundo. Es obra amorosa y sagaz del ingeniero Salvador Toscano, acaso el pionero de la cinematografía en Hispanoamérica. A la filial devoción de su hija, señora Carmen Toscano, debemos todos, en México y en nuestras tierras, la presencia en las pantallas del impar documento. Por su proyección en Cuba hemos de dar gracias, como en el caso de "Raíces", al Excmo. señor Embajador de México, Don Gilberto Bosques, y al productor señor Manuel Barbachano Ponce.

Y digamos en seguida, proyectados hacia el futuro inmediato, que Barbachano Ponce, autor de la original fórmula de anuncios en la pantalla titulada "Cine Revista", se propone realizar una película en Cuba con escenario

de Cesare Zavattini y dirección de Benito Alazraki, el joven y audaz filmólogo de "Raíces". En junio deberá estar en La Habana Zavattini, máxima figura del neorrealismo italiano.

Desde siempre han estado los noticiarios en la vanguardia de la cinematografía en Cuba. De abril de 1954 a hoy el hecho se ha producido una vez más. Lo mismo Cine-Periódico que Noticiario Nacional y Noticuba han rendido una jornada avisada y eficaz, al cubrir el acontecer insular y no pocos de los sucesos en el ámbito del Caribe. Todos han comenzado a emplear el color en el reportaje periodístico y en la cinta documental; y en el caso de Noticiario Nacional y Manolo y Bebo Alonso, el cinemascopio.

Un "amateur" criollo aventajadísimo, el doctor Armando Menocal, que cuenta con una obra caudalosa y estimable, ha tenido un acierto más, y de calidad, con el film "La tierra más hermosa", recolección enamorada de numerosos aspectos de nuestra tierra. Es una cinta digna de atención y estima, a despecho de las fallas que pueda tener.

Hemos de señalar ahora un hecho cinematográfico ilustrador del empuje del cine en Cuba y, especialmente, de la facultad del cubano de situarse rápidamente en la primera fila, en los negocios, en la industria, en el comercio, en la ciencia, en las artes. Cuba es el segundo país de Hispanoamérica en la adopción del "CinemaScope", aventajado sólo

por México con su arrollador ímpetu constructor animado por el entrañado anhelo de superación que distingue al pueblo y a los actuales gobernantes. A ello se ha de sumar, por otra parte, como un dato objetivo, la diferencia de población. México, con sus 29 ó 30 millones de habitantes, es el país de habla española con mayor densidad demográfica, pero no sobrepasa en mucho las 175 instalaciones de "CinemaScope" en Cuba.

Por último, como una muestra del aludido empuje del cubano hemos de mencionar la próxima apertura, el día 21 del actual, de "Arte y Cinema - La Rampa", nueva sala cinematográfica con más de 900 asientos construida según los planos de Benjamín Schlanger, gran autoridad en teatros y locales de cine con todos los adelantos de la técnica de la visión y el sonido. Será el primer teatro construido en toda América especialmente para el "CinemaScope" y "Vista-Visión", preparado para la próxima llegada de la fórmula "Tod-A-O" sintetizadora de esos procedimientos y del "Cinerama". Por otra parte, "Arte y Cinema - La Rampa" desarrollará una política estética atenta esencialmente a los noticiarios, los documentales de todo género, los cartones animados de mayor crédito y las películas de ficción y largo metraje solicitadas por el público más exigente y entendido. Con "Arte y Cinema - La Rampa" la exhibición de películas alcanza en Cuba un nuevo nivel.

*M. A. P.*



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

A R T I S T A S

T E A T R A L E S



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

VIEJAS POSTALES DESCOLORIDAS

# La Chelito

por Federico Villoch

**E**L año 1909 debutó en el teatro "Molino Rojo", antes "Cuba", después "Regina", y hoy "Radio-Cine", ante un público numerosísimo, la cupletista, que ya venía precedida de gran fama desde España, Consuelito Portela, conocida por la "Chelito" y la que en el sentido mundano, también había hecho famosa el gran escritor catalán Santiago Rusiñol, fino artista enamorado de las cosas selectas y delicadas. El clou de su espectáculo consistía en el picaresco y famoso couplé "La Pulga", que entonces resultaba — (¡Ay Jesús!) — de una intención y un atrevimiento inusitados; y que hoy sería completamente sóbrio e inofensivo. La Chelito lo cantaba con suma gracia, y con una picardía tan comedida, que alejaba todo grosero pensamiento, buscándose el revoltoso y punzante insecto del orden de los dípteros, aquí y allá, en todas las regiones de su lindo cuerpo, y demostrando en sus gestos, guiños y rascaduras los saetazos, que el animalito le causaba en su fresca carne rosa... hasta que en uno de aquellos nerviosos movimientos, se le corría la camisa de un lado y... rápida, la volvía a colocar en su sitio. Y eso sólo fué lo suficiente para tener el teatro abarrotado noches y noches durante semanas y meses. Por que "La Pulga" era un pretexto. La verdadera Pulga era Consuelito Portela, la Chelito, que picaba en las almas de jóvenes y viejos, no dejándoles un momento de reposo; y sintiéndose, no obstante todos muy satisfechos de aquellos sabrosos saetazos Sarna con guscto no pica.

Trajeron la Chelito a la Habana al teatro Payret, en un cuadro de variedades, los incansables empresarios Alfredo Misa y Costa. Como se dice en el argot teatral, después el "Molino Rojo", hizo una temporada loca con ella. Los jóvenes inexpertos y los graves señores iban a verla y aplaudirla todas las noches; y se sabe de muchos corazones cuyas diástoles y sistoles andaban ya un tanto decaídas, que con La Pulga de la Chelito empezaron nuevamente a galopar como caballos de carrera. La gente le inventó a la popular y aplaudida "chansonetista" una novela poco edificante que no estaba de acuerdo con la realidad de su vida íntima. En el trato particular era afectuosa y muy correcta. No dió nunca una nota disonante. Y muy modesta como artista y fraternal como compañera; de tal modo, que si esta vieja postal cae bajo los ojos de las que con ella fueron alumbradas por las mismas candelas y reflectores, han de tener de seguro el más dulce recuerdo para su linda colega de entonces. Muchas imitadoras tuvo la Chelito, y dicho se está que cayeron aquí gran número de ellas, cantando y rascando La Pulga y otros insectos; pero ninguna con la cándida picardía y delicada gracia de ella, que había nacido para ser picada por todos los deseos; y picar ella, a su vez, en los más firmes corazones.

Con motivo de la Chelito, los autores vernáculos escribieron un buen número de pasillos, entremeses y zarzuelas de circunstancias de las que se recuerdan Chelito en el Seborucal; Chelito y su criado; Chelito triunfadora etc. Del "Mo-



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

lino Rojo" pasó a "Tacón", donde rindió una corta temporada con gran provecho; y estrenó un arreglo y traducción en la famosa obra Zazá, hechos por el conocido y magistrado periodista González Muñoz, el simpatiquísimo "Perucho". En esa obra se vió que Consuelito hubiera sido una artista, sino tan famosa como la cupletista, si muy considerada y discreta; pues para ello tenía talento natural y esa tradición de las tables que nace con la persona. Si entonces hubiera existido el cine hablado, ella también habría hecho sus cosas. De Tacón pasó a la Alhambra contratada por la empresa López y Villoch con veinte centenes diarios, de sueldo —106 pesos en oro— y no obstante estar ya muy explotado su nombre y agotada casi su novedad, rindió en el teatro de la calle de Consulado una fructífera temporada de tres meses: decía ella que había encontrado allí su rincón; y lo abandonó con gran pena para embarcarse para España. En Alhambra estrenó "Zizi", parodia de "Zazá". Era la Ninón de Lenchos del couplé: no envejecía nunca. Y aún hoy en España, en Madrid, donde abrió un teatro, se conserva una cincuentona muy fresca y simpática, al decir de los que la han visto, antes, desde luego, de esa guerra civil que arrasa el solar de nuestros mayores y que habrá ajado también tantos rostros y heridas tantas almas... En esos días negros, en que tanto se añora el pasado, la Chelito habrá traído a su memoria aquellas noches triunfales del Molino, de Payret y de su rincón de la Alhambra, cuando el público la aclamaba delirante; y acaso el tableteo de las ametralladoras despierte en su memoria, con siniestra semejanza, el de los inacabables aplausos de que era objeto...

De aquí veinte y cinco o treinta años, el postalista que sobreviva al que ésta escribe, podrá dedicarle otra a la muy bella y simpática Imperio Argentina, que en ese mismo sitio del Molino y en otro teatro con distinto nombre, hace que

el público acuda a verla y oírla en gran número, noches y más noches. Ella también es hija de la Gracia Hispana. Ella también roba simpáticas y despierta ensueños. Ella, de igual modo que la Chelito, tendrá su nido caliente y alentador en el corazón de los viejos descoloridos del mañana, a los que con voz cascada les cantará en la memoria:

—Bien se ve que estabas mañico de aquella mañica enamorado...  
(Bien se vé...)

13/36

# Evoca la Figura de Caruso un Amigo Cubano, Conocedor de su Repertorio

Veinte Mil Pesos por Cuarenta y Cinco Minutos de Canto. Un Juicio de Pancho Hermida

Por J. M. VALDES-RODRIGUEZ  
*Especial Para EL MUNDO*

La pantalla ha quedado a oscuras después de alentar en ella durante dos horas "El Gran Caruso", maravilla de color y melodías, realizada por la Metro Goldwyn Mayer en memoria del eximio tenor italiano, máxima figura lírica de su tiempo.

La persona del extraordinario artista ha cobrado, actualidad, con motivo de las presentaciones del film a teatro lleno y con un resultado económico que excede el millón y medio de dólares. Es como si el mítico don de que estuvo investido en vida el genial cantante alcanzara a la obra evocadora de su existencia. Como si el milagro de limpidez y tersura, de armonía y lírica belleza, siguiera promoviendo áureas cosechas treinta años después de resonar su último eco en la escena del Metropolitan.

Convino en ello el doctor Fabián García Montero, al terminar la prueba privada de "El Gran Caruso" tras de afirmarnos la bondad del film que viene a ser expresión de la vida del cantante en la medida en que el "teatro y la vida no son la misma cosa", según reza la frase de "Payasos" citada con frecuencia por Caruso para indicar que la obra de arte escénico es un suceso de ficción, artificio que altera la realidad, la verdad individual y colectiva, a veces en sus características esenciales.

Y con ello Fabián García Montero, que tuvo con el gran cantante una amistad dilatada e íntima hasta el punto de ser permisible tenerlo por el criollo más amigo de Caruso, comienza, caldeados el ademán y la voz, a evocar la persona del hombre y del artista.

Hijo de gente de trabajo, humilde y sin medios materiales de vida, Enrico Caruso fué siempre, hasta el final, un simpatizador del pueblo. Por otra parte nunca perdió del todo cierta bonhomía que a veces lo hacía conducirse como un muchacho, pues más de tres décadas en los escenarios, medio adulterador, no lo

graron enturbiar la sencillez y la espontaneidad que lo distinguieron. Desde tal punto de vista la caracterización de Mario Lanza es radicalmente justa.

Es preciso señalar, por otra parte, viene a decirnos nuestro espontáneo y generoso entrevistado, que la voz de Mario Lanza recuerda mucho la de Caruso en los años mejores, antes de que el divino don lírico del máximo tenor del Metropolitan se adensara hasta cobrar calidades dramáticas en los graves y el registro medio, sobre todo.

Y Fabián García tiene autoridad para hablar, pues oyó a Caruso en todas sus obras, más de una vez, con excepción de "Lodolletta" y "El Profeta", cantadas en el Metropolitan durante un corto viaje de los doctores García, padre e hijo, a La Habana.

Para Fabián García las dos interpretaciones más señaladas de Caruso fueron "Payasos" y "La Hebrea". Y, tras de evocar con apasionado entusiasmo algunos granadísimos momentos del arte del egregio tenor, nos dice que de la labor en La Habana, en 1920, estima él como lo mejor "El Baile de Máscaras". Coincidió en ello, y aun coincide hoy, con Pancho Hermida, el crítico atinado, que afirmó en su crónica: "El Baile de Máscaras lo cantó Caruso como sólo él puede cantarlo". Y el doctor García Montero nos habla de Hermida, figura singular inserta en la "bohemia" pintada de mano maestra por Murger, y de las visitas que solía hacerle Caruso que tuvo verdadera amistad y estima por el periodista y crítico prestigioso.

Y como dato curioso diremos que el viaje de Caruso a La Habana quedó decidido por el Destino muchos años antes, bien al comienzo de la carrera del artista y sin que él lo imaginara siquiera. Sólo aquí vino a recordar el hecho, con cierta nostalgia de los años mozos, con un leve trémolo en la voz expresión de duda ante los signos indescifrables del "fatum". He aquí el hecho. Bracale, también al inicio de la actividad empresarial en la que tan alto habría de llegar, contrató a Caruso para cantar en Egipto. El precio era reducido y el tenor pidió un aumento. Al

6

acceder, Bracale le demandó, la promesa, acaso un poco broma, de que si él lo necesitaba iría a cantar donde le dijera. Caruso aceptó. Treinta años después Bracale pidió al tenor, en el ápice de su carrera, que viniera a Cuba. Caruso cumplió. Para ello rompió un compromiso en San Francisco y pasó por sobre su temor al excesivo calor, del cual le habían hablado Orestes Ferrara y Guillermo Petriccioni, sus amigos desde los días trabajosos de la niñez en el Nápoles natal. Bracale le mandó por cable 90,000 dólares, acaso la cifra más alta anticipada a cantante alguno y enviada en esa forma. Del mismo modo que creemos sin igualar los 20 mil pesos cobrados por Caruso en Cienfuegos por cantar "Aida", no más de 45 minutos de trabajo personal.

Enrico Caruso fué un infatiga-

ble estudioso de su profesión. Ni un solo día dejó de entregarse durante largas horas a vocalizar con implacable rigor, porque tenía un respeto religioso por su arte y por el público. Temía que la falta de estudio y de ejercicio de la mecánica de la voz menguara sus facultades, o diera lugar a un accidente, infortunado. Por otra parte, dedicaba un largo tiempo al análisis de las características de sus personajes y los trabajaba agotadoramente. Por eso vivió largos meses en el barrio judío, para fijar las peculiaridades de su papel en "La Hebreá". Y no se limitaba a crear su personaje, precisado en todos sus matices, sino que estudiaba a fondo toda la obra incluidos los demás personajes y sus "pezzi". De ahí que pudiera cantar, en Filadelfia, la parte de Perelló de Seguroola mientras éste se recuperaba de un súbito ataque de tos; y que, en Buenos

Aires, al quedar afónico Tita Rufino, siguiera él la romanza interrumpida.

No es de extrañar, por tanto, que Mischa Elman afirmara que sólo con Caruso era posible imprimir un disco de un tirón, sin necesidad de repetir frases y pasajes faltos del acento demandado.

Caruso era, además, un hombre culto, fervorosamente interesado en las artes. Su capacidad como dibujante, ha sido reiteradamente mencionada, como ejem-

21

plo de la versatilidad y la fineza de su temperamento y su inteligencia privilegiados. Desde el punto de vista de su amor por las manifestaciones del espíritu y la sensibilidad recuerda a Charles Boyer. Con la diferencia de ser éste un hombre de formación académica, según creemos, en tanto que Enrico Caruso, hijo del pueblo, con una niñez más o menos desvalida en lo que a la formación ordenada y severa respecta, fué un autodidacto, hecho en la vida, en la observación voluntariosa de los hombres y la naturaleza. En su arte, en cambio, realizó Caruso un estudio académico dentro de la tradición clásica del "bel canto", pautada por cánones imprescriptibles.

Fabián García tiene incontables recuerdos de la cálida relación amical con el extraordinario cantante y hombre de arte. Hay un hecho por él rememorado con especial calor: el estreno en el Metropolitan de "The Girl of the Golden West", dirigida la orquesta por Puccini, con la presencia en primera fila de David Belasco, autor del libreto y rector del teatro norteamericano durante cerca de cuatro lustros. Y a continuación evoca este amigo leal una conversación con Caruso grabada de modo indeleble en lo mejor de su sensibilidad. El cantante se iba reponiendo del primer ataque del mal que habría de arrancarle la vida. Hizo una pausa en la conversación, pasó la mano sobre la cabeza de su pequeña hija Gloria que se empinaba hacia sus rodillas y musitó, en un trémolo desgarrado, cómo el pesar de abandonarla tan pequeña era su máxima angus-

ta personal. Y a continuación, ganado como siempre por el indeclinable fervor por su arte, afirmó que su mayor pena como artista era el saber que no llegaría a cantar "Tristán e Isolda" en el idioma original, según había hecho con todos los personajes de su repertorio.

¿Presintió Caruso alguna vez su fin doloroso, la pérdida de la voz y el esfuerzo casi inhumano para recuperarla en toda su prodigiosa integridad? Hacia 1916, casi cuatro años antes del irremediable mal, se puso en Broadway "The Music Master", de David Wardfield, drama de un cantante que pierde la voz. Caruso vió la pieza más de cincuenta veces. Y en cada ocasión consideró con angustia el tormento del hecho anquilador y mortal.

Durante años hemos creído imposible la aparición de una voz y un arte del canto como los de Caruso. ¿Vendrá Mario Lanza a

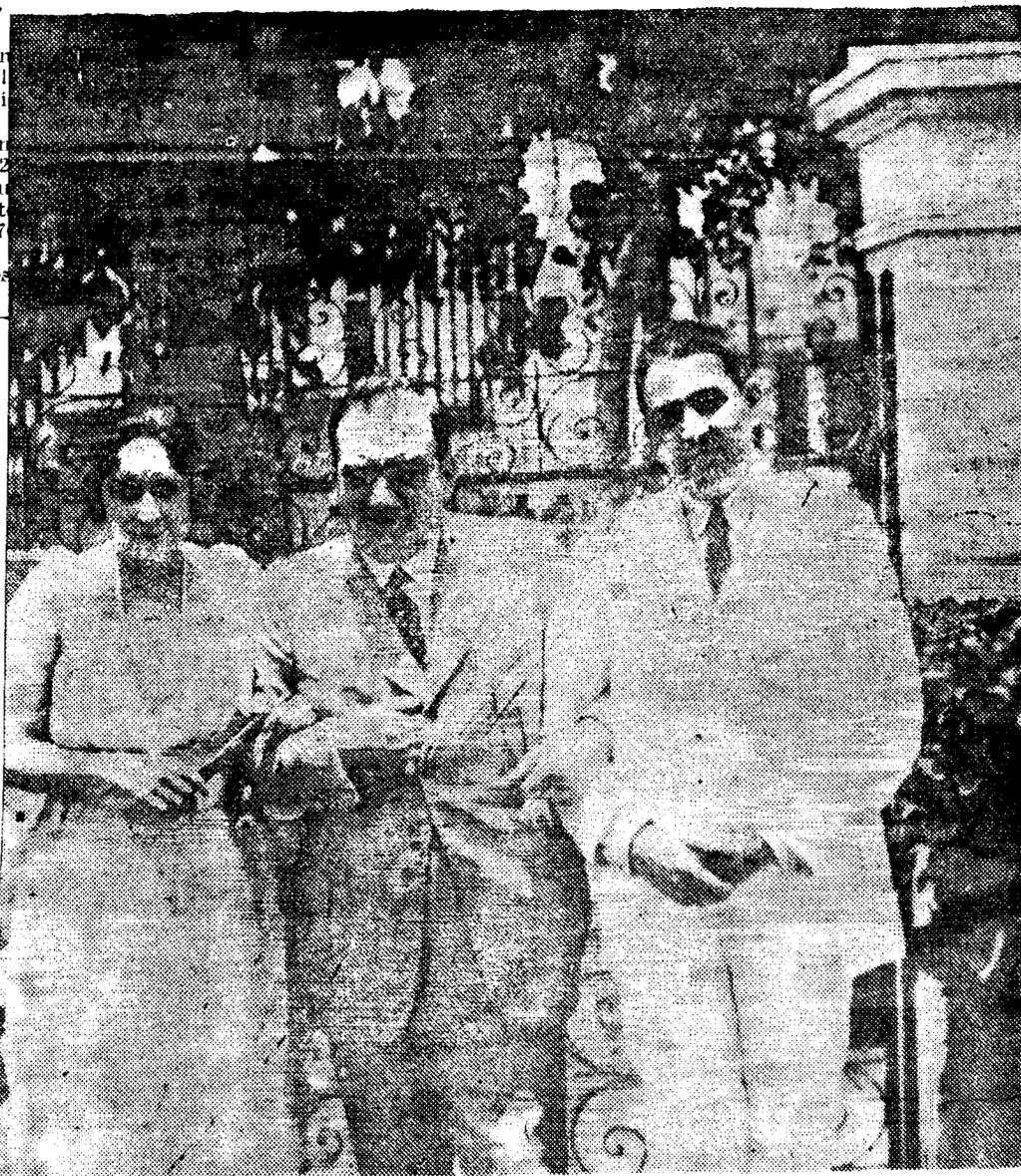
reeditar la hazaña de belleza y de saber, de sensibilidad e inteligencia, que fué la vida del artista napolitano? En la pantalla parece un hecho el nuevo milagro lírico, pero el cine puede transmutar en gemas de luz aun los metales menos nobles. Mas no creemos ese el caso de Mario Lanza, acerca del cual hace elogios vivísimo gente autorizada. Y hay, por otra parte, el hecho elocuente e irrefutable de la manera de cantar, de la mecánica del canto, de Mario Lanza, apreciable con inequívoca claridad en la pantalla. Sobre todo en los close-ups y las vistas medias. ¿Le ha nacido al "bel canto", aquejado hoy de mediocridad como consecuencia de dotes de insuficientes, de prisas agostadoras y de falta de disciplina y rigor formativos, un nuevo prodigio? Esperémoslo.

IPD  
PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

# os Obtenidos por Antiguos Amigos, Admiradores de su Arte incipio el día 27

imiento de fondos durante  
27 del actual según l  
litada por la Contadur  
, fué el siguiente:  
s: Por ejercicio corrien  
02; por Resultas \$3,192  
as de agua para el Mu  
1,00; para el Acueduct  
y por Espectáculos 87  
23 centavos.  
n Caja o en los Bancos  
,87.



zados  
el

reglamenta

a  
sus hijos

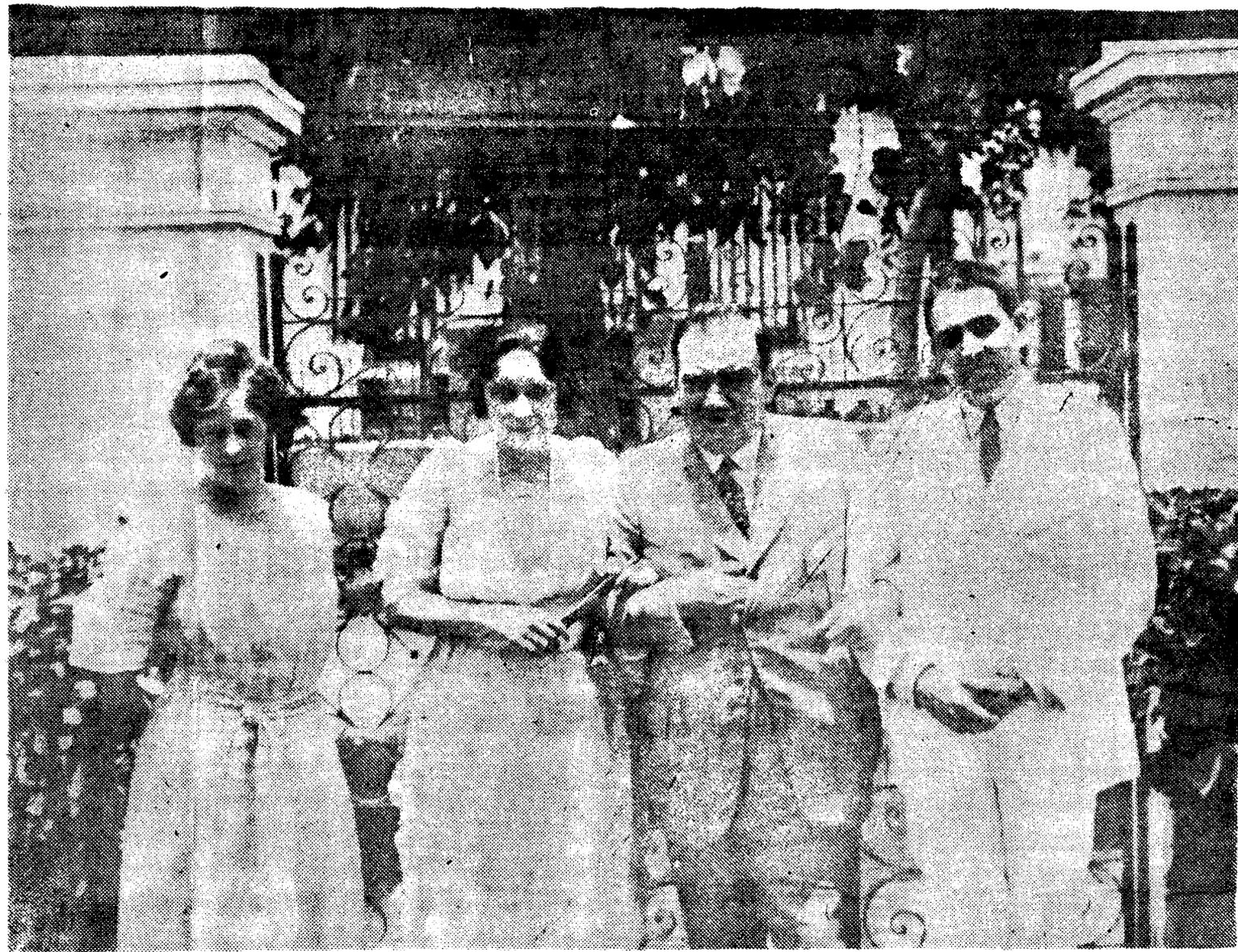
La señora Corina Montero de García Santiago, señorita Corina García Montero y desde 1903 ó 4, Caruso tuvo una amistad profunda con el doctor Pelayo García San- la política cubanos, apasionado entusiasta del "bel canto", especialmente de la Caruso que había conocido en New York por medio del doctor Orestes Ferrara, su primo Petriccioni, su amigo. La noche en que Caruso sufrió, en Brooklyn, el primer accidente al teatro en el automóvil de Pelayo García Santiago y acompañado por familiares de éste.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

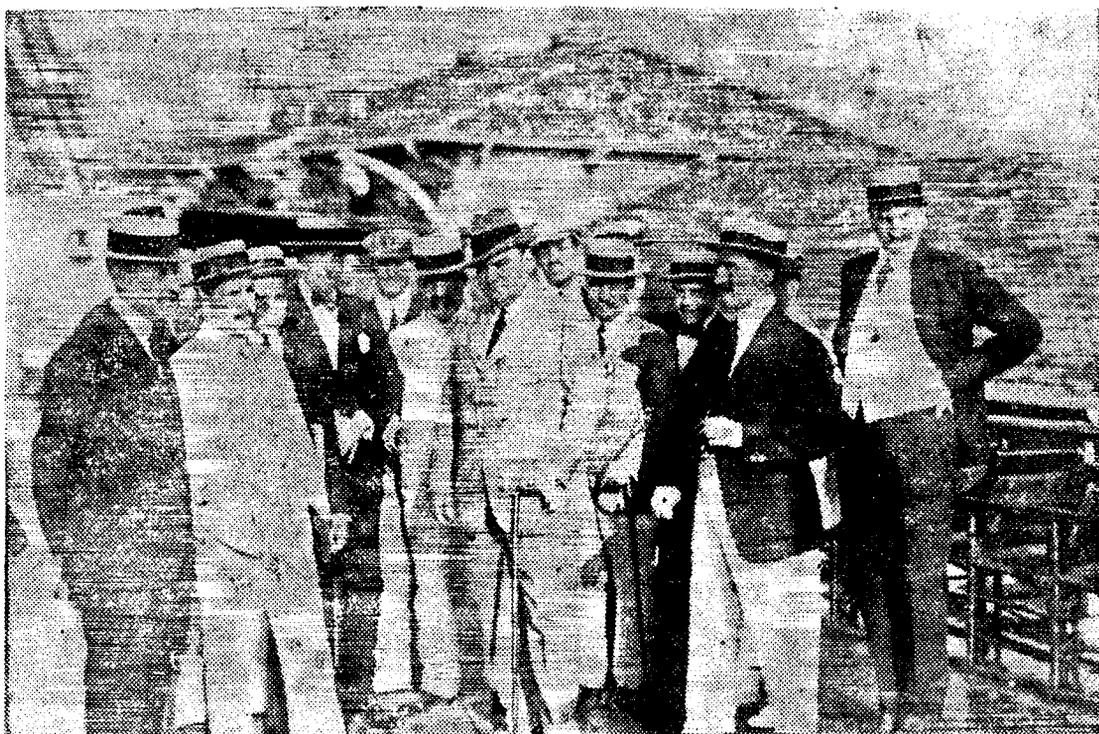
OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

## *Caruso en Unión de Antiguos Amigos, Admiradores de su Arte*



Aquí aparece Caruso en unión de la señora Corina Montero de García Santiago, señorita Corina García Montero y doctor Fabián García Montero. Desde 1903 ó 4, Caruso tuvo una amistad profunda con el doctor Pelayo García Santiago, prominente figura del foro y la política cubanos, apasionado entusiasta del "bel canto", especialmente de la ópera, y admirador decidido de Caruso que había conocido en New York por medio del doctor Orestes Ferrara, su socio de bufete, y del señor Guillermo Petriccioni, su amigo. La noche en que Caruso sufrió, en Brooklyn, el primer ataque de su grave mal, se trasladó al teatro en el automóvil de Pelayo García Santiago y acompañado por familiares de éste.

## *Momento del Arribo de Caruso a La Habana*



He aquí un momento de la llegada de Enrico Caruso a La Habana. De izquierda a derecha, aparecen en la foto los señores: Ignacio Weber, Arturo Primelles, López Goldarás, Pelayo García Santiago, Enrico Caruso, con el sombrero característico que lleva Lanza en el film, Alberto Ruiz, cronista social de EL MUNDO, Bracale, el famoso empresario, y el maestro Arturo Bovi.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

## TABLAS Y PANTALLA

### Presencia de Caruso en La Habana

Por J. M. Valdés-Rodríguez

En el invierno de 1919-1920 las "vacas gordas" aumentaron de grueso en manera insospechada. De siete y ocho centavos la libra, en octubre y noviembre, el azúcar saltó a 11 y 12 centavos en enero y febrero de 1920 para impulsarse sin demora a 13 y 14 en marzo y abril y llegar en mayo y junio a 18 y 19. Y, tras un leve resuello, se produjo aquella imponente cotización de 20 centavos.



VALDÉS  
RODRIGUEZ

Que Cuba vivió unos meses delirantes, desquiciados y trastornadores, se ha dicho muchas veces. Y muy bien dicho, aunque sin llegar a la creación de la obra de arte, de la obra de ficción, novela o drama, expresora de esa etapa frenética y mítica en la cual la vida alcanzó en nuestro país características fabulares y prodigiosas.

En medio de las extravagancias de los nuevos ricos; ostentosos e impertinentes, o sencillamente ingenuos y simplistas; en mitad de los graves problemas sociales, internos y externos, al inicio de aquella primera trasguerra; entre el encono político producto de la lucha civil de 1917 y la amenaza de complicaciones próximas, de la misma índole, surgió en los periódicos, en la plana social y en la crónica de teatro, una noticia promovedora del entusiasmo sincero de los entendidos y del alboroto artificial y mentiroso de los rascacielos y los pseudo cultos: Enrico Caruso vendría a cantar a La Habana, en una temporada que, organizada por Bracale, tendría efecto en mayo y junio.

No creemos necesario reiterar el lugar que ocupaba Caruso en el mundo del "bel canto", sobre todo en el drama lírico, muy especialmente en lo que se llama el repertorio de batalla. Decir Caruso era, desde mediados de la primera década del siglo, equivalencia de perfección, de milagro de arte como resultado de un don natural privilegiado, verdadera maravilla, cultivado y señoreado con maestría insólita por un artista inteligente y sensible, capaz de interpretar con acaba-

da propiedad el repertorio operático usual y las obras clásicas propiamente dichas, como "Don Giovanni", o las nuevas como "Le Amore dei Tre Re", o el "Otelo", culminación, con "Falstaff", del genio lírico-dramático de Verdi.

Muchos eran los cubanos que veían a Caruso cada año en el Metropolitan. De ellos, un buen número se gastaba el lujo de oírlo un par de veces a fin de poder opinar cuando se hablara del tema. No pocos asistían con regularidad a las temporadas del Met, centro de elegancia y exclusividad. Haber oído a Caruso era, entre la gente de rango y dinero, un certificado de cultura y buen gusto, ocasión de frecuentar la platea y el famoso "diamond ring" del Metropolitan, de figurar algunas veces al año entre los famosos "cuatrocientos". Por otra, no faltaban los criollos conocedores e inteligentes, fervientes asiduos del gran centro operático, en tanto que una crecida cantidad, sin medios para viajar, adquiría los discos del genial cantante y los oía con unción y conocimiento.

Por otra parte, La Habana había sido siempre una plaza teatral, operática muy especialmente, con un amplio crédito económico y artístico. Pagaba bien La Habana, al igual que otras ciudades de Cuba, el arte bueno aquí latado en todo su valía por un público conocedor y una crítica apta. Por la capital insular y por las principales ciudades habían desfilado compañías de mérito y artistas de crédito. Unos al acabar; otros, en agraz; no pocos en plena vigencia, en el ápice de su carrera. De las figuras de gran talla lírica, sólo faltaba la de más aventajada estatura: Enrico Caruso.

Todas las circunstancias demandaban la presencia del genial tenor, posibilitada por la prolongada estancia de las vacas bíblicas áureas y abundosas en una medida jamás inimaginada por el texto sagrado. Era todo lo que necesitaba el empresario Bracale para demandarle a Caruso la palabra empeñada 30 años antes, a la vera de la Pirámides. Y la temporada quedó organizada, con un elenco integrado por figuras de excepción, como María Barrientos, Strachiani, Carmen Melis, Gabriela Besanzoni, la Esco-

1

2

nar.

Y los precios estuvieron de acuerdo con tales circunstancias. Decenas de dólares por las lunetas; varios cientos y aún miles por grillés y palcos; altas cifras, sin precedente, por tertulia y cazuela. Y el teatro vendido por entero con anticipación insólita.

La llegada de Caruso a La Habana fué todo un acontecimiento; su primera presentación, un magno suceso social, un impar episodio de arte.

El encontrar aquí numerosas amistades hechas en New York, como Pelayo García Santiago, Raulín Cabrera, Fabián García Montero, Conrado Massaguer y otros muchos, más la acogida entusiasta de artistas, y escritores y la recepción cordial de la sociedad habanera, sumados al fervor de los "dilettanti" de todas las clases sociales y, sobre todo, al aura popular de que estuvo rodeado desde el principio, lo hicieron sentirse como en su propia tierra.

En carta a su esposa dice:... "La Habana se parece a Nápoles; vieja, pero con un carácter especial porque las construcciones tienen portal como protección del sol". Un par de días, más tarde, dice: ... "parezco caerle en gracia al público..." "Los periódicos están llenos de noticias sobre mí..." "Las gentes que me encuentran, en mis breves incursiones por las calles, me saludan y sonríen sin conocerme..." "Y todos son cordiales y amistosos para conmigo, haciéndome objeto de incontables invitaciones..."

En los ensayos; en su relación con las gentes de diversa condición y carácter; en la calle, en los clubs y residencias; en su visita y actuación en ciudades de Cuba, Caruso tuvo numerosos incidentes dignos de mención. En próxima nota nos ocuparemos de ello. Ahora sólo diremos que esa visita de Caruso a La Habana, un año antes de su muerte, presta indisputable interés al film "El

Gran Caruso" cuyo estreno está relacionado con la Beca Mario Lanza costeadada por la Metro Goldwyn Mayer, la Coca-Cola y la Pan American Airways, para que un joven hispanoamericano estudie el "bel canto" en Italia.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

# Caruso y sus Amigos Cubanos y L



He aquí unas fotografías memorables de la presencia de Caruso en La Habana, hace algo más de 30 años. Son ellas vivo testimonio de la actitud personal y el carácter del genial cantante italiano. El agasajo a Caruso, algunos de cuyos momentos culminantes están apresados en estas fotos, tuvo lugar en la casa del señor René Berndes, en la playa de Jaimanitas, muy cerca de donde está hoy el club Biltmore.

Para ir por tierra a Jaimanitas era preciso dar un enorme rodeo, partiendo de la carretera de Marianao a Guanajay, tomando por un camino real. También se podía ir en el ferrocarril de vía estrecha utilizado para el transporte de la arena hasta la playa de Marianao. La mejor vía era el mar. Por eso la excursión hacia los famosos predios del grueso y riente René Berndes partió en yacht desde los muelles del Habana Yacht Club. El gran tenor tomó

el timón desde el comienzo y se mantuvo en él hasta la llegada.

La foto 4 presenta, en primer término, de izquierda a derecha, a Peter Morales, con Fabián García a caballo sobre los hombros. Siguen: Esteban Juncadella, en una pose de feroz acometida pirática; Caruso, que soporta el peso levisimo del minúsculo Titín Calderón; Raulín Cabrera, también en pose "feroz"; Manolo Aspuru, entre grave y sopriente, y René Berndes. En el último tér-

mino, también de izquierda a derecha, el Ministro de Italia y Castro Chané.

En la foto 2, Caruso aparece en plan de "bartender". Esa tarde inventó un cocktail mitad jugo de piña y mitad ron Carta Blanca, que se hizo famoso por su riqueza de sabor y por sus consecuencias, verdadera bomba de profundidad. Vemos, de izquierda a derecha, a Ziratto, amigo de Caruso, a Peter Morales, Paquita Ma-

driguera, Castro Chané, Raulín Cabrera, Caruso dándole con entusiasmo a la "cocktelera". Gabriel Bezansoní, Carmen Melis, dos de las más prestigiosas cantantes de aquellos días; René Berndes y Manolo Aspuru. Al centro, Esteban Juncadella.

La foto 3 muestra a Enrique Caruso en primer término, a la izquierda, en una pose cómicamente expresiva. En el suelo están Esteban Juncadella, Fabián García, Paquita Madriguera, cantante española valiosa; Carmen Melis, Gabriella Bezansoní, Raulín Cabrera, Peter Morales, Titín Calderón (de pie), Ziratto, secretario de Caruso, y René Berndes. De derecha a izquierda, Manolo Aspuru, Stefanini, joyero y banquero italiano establecido en México; Salvatore Fucito, que aparece en la película; el Ministro de Italia, Castro Chané. Casi oculto por la mano de Caruso aparece Bracale, el famoso empresario que ocupa un lugar señalado en la histo-

ria de la ópera en Cuba.

Antes de partir del muelle del Habana Yacht Club se tomó la última foto, con Caruso intentando fotografiar al fotógrafo. A la izquierda del tenor aparecen Raulín Cabrera y René Berndes; a la derecha, Esteban Juncadella, Bracale y Castro Chané.

Treinta años después, pues el suceso tuvo lugar en mayo o junio de 1920, la figura de Caruso ha sido revivida por el cine en la persona de Mario Lanza, el extraordinario cantante italoamericano protagonista del film El Gran Caruso.

Hay en torno al recuerdo de Enrico Caruso una mágica leyenda de arte, de impar gracia lírica producto del prodigioso don natural y de la aquilatada escuela de canto, de superior aptitud histriónica y de singular simpatía y bondad personales. Su estancia en La Habana marcó toda una fecha en la historia del arte lírico y estuvo jalonada por una serie de hechos personales expresión de su carácter, de su manera de ser. Las fotos ilustran algo de eso. El hombre que aparece en todas ellas tiene algo de pilluelo, de muchacho travieso en vacaciones, libre de pose, sencillo, amical y efusivo, alegre y despreocupado, con una buena dosis de humor y gracia.

Nos ha sido posible reproducirlas por la amistad de los doctores Raulín Cabrera y Fabián García, amigos íntimos de Caruso. Ambos recuerdan con profunda estimación y vivísimo afecto al extraordinario artista y al excelente amigo.

*M, del 7/5/1*



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

# CUMPLESE EN ESTE MES, 65 AÑOS DE LA PRIMERA PRESENTACION EN LA HABANA, DE LA GRAN TRAGICA SARAH BERNHARDT

Recaudó en quince funciones 92 mil pesos.—Se cobró el abono de lunetas a setenta pesos.—Llegó el ocho de enero a bordo del vapor "Dee".—La compañía estaba integrada por 30 personas.—No gustó la obra del debut, una tragedia de Racine.—Lo que expresaron los críticos de aquella época.—La "encerrona" de Mazantini.

Por CARLOS DIAZ VERNON, de la Redacción de EL PAIS

Prometeada por la empresa Abbey-Grau, la excelsa trágica francesa Sarah Bernhardt, la "divina Sarah" organizó una "tournee" por centro y sudamérica, que le rindió fabulosas ganancias, debutando en Cuba por primera vez, hace 65 años, en un mes de enero con "Phédre", de Racine. En Argentina fue donde obtuvo mayor éxito económico, y en Chile el resultado crematístico fue el más bajo. Sin embargo en Cuba, el abono a quince funciones, en luneta de cabecera costaba setenta pesos, y sesenta y cinco las centrales, y por función valían diez pesos esa misma localidad, fuera a un lado u otro. En total la compañía de Sarah Bernhardt recau-

dó en Cuba \$92,014, o sean, unos 200 mil francos, de cuya cifra hay que acreditarle a "La Dama de las Camelias", en su primera presentación, nada menos que 27,445 francos.

## LA LLEGADA

El entusiasmo de los habaneros fue despertándose, y convirtiéndose en expectante curiosidad, al conjuro maravilloso de las crónicas previas que sobre la temperamental actriz escribieron críticos tan prestigiosos como Justo de Lara, José Fornaris, Panchito Chacón, Augusto de Armas, Ezequiel García y otros. La fotografía de los hermanos Mago, popularísima en aquella época, había impreso millares de fotografías de Sarah Bernhardt en una escena de "Fedora" — obra que se anunciaba para el debut, — y el público se disputaba la compra de dichos retratos.

A las once menos cuarto de la mañana, del día 8 de enero de 1887, procedente de Kingston, Jamaica, llegó a nuestra capital, a bordo del vapor "Dee", la polifacética Sarah, ya que también cultivó con poco éxito en verdad, la pintura, la escultura y la literatura. La compañía estaba integrada por 30 personas, destacándose entre las actrices, las siguientes: Mlle Jeanne Malvau; Mlle Fontanges; Mlle Renard; Mlle Suzanne Seylor; Mlle Marie Vellot; Mlle Noiremont; Mlle Marcelle Robin y Mlle Jolie.

Entre los actores figuraban Philippe Garnier, de la Comédie Française; M. Angelo, M. Frazier, M. Thefer, M. Meconi, M. Lacroix, M. Fournier, M. Joliet, y M. Carterau, todos del teatro de la "Porte de St. Martin". Los propios promotores del viaje, Henri E. Abbey y M. Grau, eran los directores de la Compañía.

El repertorio para la breve temporada en el teatro "Tacón", estaba

programado con las siguientes obras: "Fedora", de Sardou; "Frou-Frou" de Meilhac; "Adrienne Lecouvreur" de Scribe; "L'Etrangere", de Dumas hijo; "Le Sphinx", de Feuillet; "Le Passant", de F. Coppe; "Hernani", de Victor Hugo; "Macbeth", de Shakespeare; "Jean Marie", de Théuriet; "Maitre des forges" de Ohnet; "Hamlet", de Shakespeare; "Phédre", de Racine, y "Rome vaincue", de Pardi.

## EL DEBUT

El debut de Sarah Bernhardt en La Habana fue realmente espectacular. El viejo teatro "Tacón" se estremecía de gozo. El júbilo de la sociedad era inmenso, pese a que a última hora se cambió el cartel, y en vez de "Fedora", subió al palco escénico la tragedia "Phédre", en cinco actos, de Racine.

El público salió bastante desconsolado de la obra y de la presentación. Y son los propios críticos de aquella época quienes ofrecen la versión de este fracaso. Ezequiel García, en su crónica del 13 de enero, expresa lo siguiente: "Sarah Bernhardt hizo prodigios de arte; interpretó la "Phédre" modernizándola de un modo admirable, delicioso; tuvo momentos sublimes, y sólo en ellos salió el público de su letargo. Pero éste quería otra cosa: deseaba impresiones fuertes, animación, algo que respondiese al estado de su ánimo intranquilo. Se comprendía que aquello no era suficiente".

"También hay que confesar, — agrega el crítico — que los demás artistas, Garnier entre ellos, hicieron bien poco, y que la escena estaba muy mal servida, hasta el punto de mantener toda la noche una sola decoración, en la que figuraban sitial desvencijados y un banco de mármol sobre una grada alfombrada."

## MÁS CRÍTICAS

Por su parte el culto cronista Augusto de Armas escribía en "El Figaro" en la misma fecha, esta opinión: "Phédre" no podía agradar a nuestro público. Todo el genio de Racine fue impotente y paso desapercibido. En tanto que "La Dama de las Camelias" ha sido acogida con entusiasmo, la gran tragedia lo fue con frialdad. La inspiración griega del inmortal Racine debía palidecer ante el modernismo de Dumas.

"Había un inconveniente gravísimo — sigue comentando el cronista — para que el público habanero acogiese bien a "Phédre", o mejor dicho, había dos: el primero ser francesa la tragedia; el segundo ser una tragedia y no un drama. ¿Sabéis lo que quiere decir tragedia para el públi-



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

4

21

co? Falta de variedad en las decoraciones, de movimiento y ruido en la acción, de estrépito y aparato en la escena. El público moderno no puede prescindir de tales allicientes y no podemos exigirle que comprenda la sencillez helénica en toda su sublime majestad y en toda su pacífica belleza. La Bernhardt fue grande en todos los actos, grande en todas las escenas: tuvo la hermosura de la aurora y todas las tristezas del crepúsculo".

Y en la propia revista "El Figaro", en la sección "Peloteras", escribió "Monte-Carlo", pseudónimo de un comentarista de la época, sobre "Phédre" lo siguiente: "Como era natural y dado que el teatro clásico es mejor para ser leído en la cama que para ser visto entre las bambalinas, el caso es que la función fue para muchos... un velorio; para otros... una visita de cumplimiento; para varios... una jerga incomprensible; ¡y para todos muy fastidiosa!".

La noche del debut el "Círculo Habanero" regaló a la excelsa actriz una corona de laurel con bellotas de oro.

La Bernhardt en su estancia de 24 días en la Habana, ya que el 31 de enero embarcó rumbo a México en

el vapor "Cataluña", sólo concurrió a dos fiestas: una "encerrona" que le ofreció Mazantini que "coincidió" con la trágica Sarah aquí en la Habana, casualidad y fiesta que hizo pensar a muchos que ambos llevaban relaciones amorosas; y otra que se le ofreció en Matanzas en ocasión de visitar ella las Cuevas de Bellamar..

Tenia 42 años de edad cuando la "Divina Sarah" nos visitó por primera vez, hace justamente 64, y así se mantuvo reina y señora de los escenarios, esplendorosa y breve, hasta que la muerte la sorprendió en su apacible residencia del Boulevard Peireire, en la capital de Francia.

## LA DIVINA SARAH



La más grande trágica de todos los tiempos, la temperamental Sarah Bernhardt que visitó por primera vez nuestra capital en enero de 1887, a los 42 años de edad, triunfando tanto en lo artístico como en lo económico, ya que en una temporada de quince funciones recaudó 92 mil pesos. El abono de luneta costó sesenta pesos, y por función, diez pesos la misma localidad.



# COSITAS ANTIGUAS

Por Carlos Robreño

## En los Tiempos de Esperanza Iris

No fué ciertamente al hacer María o Esperanza Bofil su primera presentación en La Habana, cuando Esperanza Iris, que tal era el nombre artístico de tan hermosa tiple cómica, convirtiéndose en ídolo del público capitalino, a pesar de haber interpretado entre otras piezas del fecundo género chico la popular creación de Jackson Veyan: "La Gatita Blanca", que años más tarde constituyera el gran éxito de María Conesa en "Albisu".

Las grandes e indiscutibles condiciones histriónicas de Esperanza Iris, bella y simpática mujer, habrían de revelarse de manera clamorosa entre los habaneros al estrenar, en su segunda visita a ésta "siempre fiel ciudad", all; por los años de 1909 ó 1910, esa joya del género operático debida a la inspiración de Frank Lehar que ha dado la vuelta al mundo en casi todos los idiomas con su nombre original de "La Viuda Alegre".

Efectivamente. Las escenas picarescas para aquel entonces y las dulces melodías que habían servido para hacer resucitar un género teatral que ya se creía olvidado resultaron el campo propicio, bajo la tutela artística de su esposo, el ya retirado tenor cómico cubano Miguel Gutiérrez, para que Esperanza Iris iniciase su triunfal ascensión que había de concederle, sin discusión alguna, la áurea corona de Emperatriz de la Opereta.

—X X X—

"La Viuda Alegre" constituyó en La Habana, como ya había constituido en otras grandes capitales, un éxito teatral sin precedente y la sala de Albisu o de "Payret" se colmaba todas las noches de espectadores, ávidos de disfrutar de tan gratas veladas y las notas melodiosas de "Al restaurant Maxim", la canción de la Ninfa, las alegres del septimino, las amorosas de "La rosa temprana" y el célebre dúo del acto final se repetían después de boca en boca por calles y avenidas, mientras organillos, pianos y pianolas contribuían a su incontenible popularidad.

No solamente fué Esperanza Iris quien se convirtió en ídolo del público de esta urbe. Modesto Cid, joven barítono de escasa voz pero de gallarda figura llegó a adquirir la seductora personalidad del Conde Danilo y lo mismo sucedió con Josefina Peral, intérprete de la coqueta Vealencienne y con Amadeo Llauradó que animaba el conquistador Rosillon.

La entusiasta acogida de "La Viuda Alegre" abrió de par en par las puertas del triunfo a "El Conde Luxemburgo", "Sangre de artista", "Aires de Primavera", "La Princesa del Dólar", la admirable "Eva" y la presentación de cada una de esas obras de origen vienés se convertían en un florón más de la corona de Emperatriz que ceñía a sus sienes la sin rival tiple mexicana.

Reclamada por otros públicos, Esperanza Iris tuvo que abandonar esta ciudad, mas su ausen-

cia física no era suficiente para borrar en la mente de los espectadores habaneros el recuerdo de su labor en ese género frívolo de difícil frivolidad. Y su regreso, con objeto de ofrecer una nueva temporada, no se hizo esperar quedando desde entonces establecida entre nosotros la costumbre de las temporadas de la Iris, avaladas siempre por el estreno de otras producciones similares. Y aunque la Peral y Llauradó fueron durante muchos años sus grandes figuras auxiliares, no sucedía así con los barítonos que fueron alternados con frecuencia y de ese modo tuvimos oportunidad de admirar entre otros, a un Juanito Palmer y a un Enrique Ramos que a nuestro juicio resultó ser el más apropiado intérprete de esos personajes de la opereta vienesa.

La Iris en cada visita continuaba adueñándose de la simpatía y el afecto del público habanero que llegó a sentir por su ídolo tal devoción que la aclamaba aunque en ocasiones tratara de hacer excursiones por campos artísticos no apropiados para sus facultades. Y por esa razón era ovacionada cuando trataba de dar vida a la "Betina" de "La Mascota", obra francesa de Auber; al recitar con fingida ingenuidad los versos de la "Doña Inés" del "Tenorio" y lo que es más aún, intentando emular en el "Jorge" de la zarzuela "Marina" las glorias alcanzadas por un Jaime Mateu o un José Limón.

—X X X—

En noches memorables, la "Iris" después de la representación de la opereta, como "fin de fiesta" se adelantaba al proscenio para narrar con graciosa familiaridad infinidad de cuentos de "peladitos" mexicanos y en dicha labor, a requerimiento del respetable, transcurrían minutos tras minutos. Si esa función era de despedida de temporada, las ovaciones y las exclamaciones de "No te vayas" se multiplicaban de manera hiperbólica, mientras Esperanza desde la escena, enviaba besos al monstro de cien cabezas y a sus ojos se asomaban lágrimas de emoción. Las despedidas de la Iris se hicieron célebres en estos lares.

Los años implacables, obligaron un día a la sin rival Emperatriz de la Opereta a dejar el escenario de sus actividades triunfales y a abandonar su corona que ciertamente aún no ha encontrado otras sienes a que ceñirse, pero hace algunos meses, con motivo de una entrevista que le hicimos ante las cámaras de Televisión tuvimos oportunidad de comprobar que aún guardaba destellos de su pretérita grandeza al confesarle que nosotros, de jóvenes asistimos siempre a los teatros donde ella actuaba no solamente con objeto de solazarnos con su arte exquisito, sino también para admirar la belleza de sus mórbidas pantorrillas. —¡Pues todavía las conservo!— exclamó coquetamente Esperanza Iris, mientras en un gesto femenino se subía la falda de manera prudente para que los televidentes observaran que tanto ella como nosotros, teníamos razón.

## Viejas postales descoloridas

# EL PROCESO DREYFUS

### UNA PITA HISTORICA

LA PRIMERA y la única que me han dado en mi ya larga vida de autor dramático; pero ¡qué pita! señores. Una pita fenomenal que alborotó todos los alrededores del teatro; hizo venir la reserva del cuerpo de orden público; y me puso en el trance de ser acompañado a mi casa por un capitán y una pareja del mismo, una vez terminada la función, en defensa de mi propia vida, amenazada por las silbadoras turbas... que componían seis oficiales y un cabo de la marina de guerra francesa, armados de sendos y descomunales pitos de a bordo.

Pero, no adelantemos los sucesos, que de uno de policía, y de los más sonados que ocurrieron por aquella época, a mediados del año 1898, poco más o menos, se trata.

Entre mis amistades del teatro siempre consideré en primera línea la que mantuve durante muchos años con la eminente primera actriz cubana Luisa Martínez Casado y sus familiares, su padre D. Luis, su hermano, el galán joven y luego primer actor, Manolo Casado; su esposo el aplaudido actor español Sr. Puga, y sus hermanas y sobrinas Guadalupe, Celia y Socorrito.

Siempre que Luisa, de vuelta de sus excursiones por el interior de la isla y por las repúblicas del sur y centro América, funcionaba en algún teatro de la Habana, iba yo a verla una que otra noche para hablar con ella larga y extensamente de arte; y sobre todo, de un teatro criollo especial que yo me había imaginado, oyéndola recitar los sonoros parlamentos del teatro español de verso, con aquella su voz lenta y cantarina de cubana indolente y lánguida.

Aun la Bárcena, también actriz cubana que tiene algo de eso, no se había destacado; así que cuando pude apreciarla algunos años después, el recuerdo de la pobre Luisa, que ya había muerto, me vino en seguida a la imaginación; y hube de decirme al cotejar la semejanza entre una y otra:

—Este: este es el teatro criollo que yo vislumbraba... cuando oía hablar en escena a la Casado

Luisa Martínez había nacido para un teatro que no se le escribió nunca; y que de haber venido ella en otra época al mundo del arte, les hubiera dado, a la artista y a los autores que lo cultivaran, honra y provecho.

Cuando oigo quejarse a nuestros autores, es decir, a los que tal vez podrían ser nuestros autores, de que no hay teatro cubano, por que no hay artistas cubanos, pienso en Luisa como la única que hubiera podido resolver el caso y llenar las aspiraciones de todos; y lamento que sus hermosas aptitudes, y su indiscutible talento se hayan desarrollado, puede decirse, fuera de ambiente y de tiempo, obligada a hacer un teatro recio y áspero que no se compadecía con sus especiales condiciones, donde, lo primero que resplandecía eran una delicadeza y una ternura exquisitas propias de su temperamento.

—A ver cuándo usted se decide a escribirme algo—me decía.

Y yo le contestaba:

—Yo, Luisa, verdaderamente no soy tal autor dramático, sino un cronista que adapta y dialoga la actualidad para la escena; y eso es todo.

—Actualidad, o lo que sea, usted debía escribirme algo.

Rendía entonces su compañía una temporada penosa en el Gran Teatro de Tacón a causa de los sucesos de la guerra separatista y de la que amenazaba estallar de un momento a otro entre España y los Estados Unidos; y no había esfuerzo alguno ni obra que trajesen al público al teatro.

Entonces, para alentar a Luisa, la engañé. Debatíase en París y apasionaba al mundo entero el asunto del proceso Dreyfus, por el que había tomado partido el gran novelista Emilio Zola, lanzando a la faz de la República Francesa su célebre y famoso «Yo acuso»; y así, sin pensarlo, le dije a Puga y al señor Domínguez, que era entonces administrador del teatro:

—Yo tengo escrito un drama de actualidad titulado «El Proceso Dreyfus»; Si les conviene.

Fué un caso y una situación de comedia. Domínguez me sacudió por las solapas del chaqué; que era lo que entonces se usaba por lo general en vez de saco; yo lo llevaba siempre invariablemente de fina alpaca negra. Puga me agarró por el pescuezo, como para que no me escapase; y ambos a una gritaron:

—¡El Proceso Dreyfus! ¡Nos salvamos: venga la obra!

Hay que ver... lo que se ve, cuando una empresa se va a pique y se le presenta una obra, una artista de cartel o cualquier cosa que



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

le haga suponer el teatro lleno hasta los topes, noches y más noches; y cumplidos y satisfechos gastos, atrasos y compromisos. Y como yo también vi todo eso, hice allí mismo el propósito de ponerme a escribir la obra inmediatamente, y contribuir a la realización de tan hermosos ensueños, antes de decirles la verdad y hacerlos caer estrepitosamente desde lo alto de sus engañosas ilusiones.

—Lo malo es —dije, buscando aun una tabla de salvación— que la obra es de gran espectáculo; y que hay que montarla «con todo».

—¡Con todo y más!—gritó Puga.

Era un martes por la noche, y yo protesté que los borradores estaban en malas condiciones; y que tenía que poner en limpio la obra, que constaba de cinco actos para leerla el domingo por la noche, después de terminada la función de ese día.

—La leemos—gritó otra vez Puga.

En el acto imaginé una serie de episodios dentro del suceso que se debatía; figurarían en la obra Zola, el coronel Henry y el propio Dreyfus el día de la deshonoración, gritando en el patio de la Escuela Militar donde tuvo lugar la horrible ceremonia: —¡Soy inocente! ¡Soy inocente!; y en fin «todos los detalles que tan interesante argumento requería» y...

—¡Cuento con la Banda de Música de Ingenieros!—volvió a gritar Puga, como si adivinase mi pensamiento.

La anunciaron en vistosos cartones y en los principales periódicos; todos decían va por todas partes que la habían leído, cuando aun ni se había escrito siquiera; y que era interesantísima. Cada uno hablaba ya de su papel respectivo; y hasta la reventa le propuso a la administración comprarle entera la noche del estreno.

Los mármoles de las mesitas del café del teatro—Café Brunet, ¿os acordáis?—empezaron a llenarse de cuentas galanas, como sucede en estos casos.

Entre tanto, yo, encerrado en mi casa, escribía un acto todos los días, teniendo cuidado de buscarle a cada uno un final de efecto; y tal como lo prometí, el domingo por la noche me presentaba en el escenario con mi drama listo; y con un terrible dolor de cerebro que me hacía ver las estrellas. Entre nosotros, la cosa me salió bastante aceptable; y había para que se luciera todo el mundo.

Luisa, su hermano Manolo; Puga, que hacía el Zola; Guadalupe, todos; y el padre de la que fué después tiple cómica popularísima de nuestro teatro criollo de costumbre, Blanquita Becerra, que hacía el asistente de Dreyfus. Cuando el apuntador Méndez terminó la lectura, que comenzó como ya dije, una vez acabada la función de la noche, todos prorrumpieron en un fuerte aplauso; y Puga se puso a gritar en el vestíbulo del teatro—eran las 3 de la mañana—que se iba a ver una obra con todas las de la ley; y que hasta el propio Dreyfus iba a pedir que la representásemos en Francia.

No se representó; pero se habló bastante de ella en la prensa de París, Madrid y otras capitales de Europa, con motivo de lo que verá el curioso lector si me continúa leyendo.

A la sazón había arribado a nuestro puerto el crucero de guerra francés «Spax»; y dicho se está que gran parte de la oficialidad se dispuso a asistir al estreno de la obra con las intenciones que debe suponerse el lector, habida cuenta de que, lo propio que su gobierno, tenía que ser por fuerza anti-dreyfusista la oficialidad del crucero.

Se agotaron las entradas. El entusiasmo y la curiosidad habían llegado al grado máximo, contando como contaba aquí en la Habana el deshonorado oficial francés con numerosos simpatizadores. La obra empezó a desarrollarse con el mayor orden e interés; pero a la salida a escena de Dreyfus, que lo desempeñaba Manolito, el hermano de Luisa, los citados oficiales del «Spax» sacaron sus pitos de a bordo; y todos los huracanes, silbando todos ellos juntos entre las jarcias del barco, no podrían imitar ni la mitad del horrible estruendo que aquellos endemoniados pitos armaron en la sala del teatro.

Pero los oficiales fueron desalojados por la policía; y el público, en desagravio, me tributó un ruidoso homenaje a la terminación de cada acto. Y como medida preventiva, porque los oficiales franceses querían lincharme, después me acompañó a mi casa un capitán de orden público y una pareja, yendo también conmigo mi amigo y compañero de toda la gente de teatro, Manolo Saladrigas, que tomó asiento en el pescante al lado del cochero.

Al día siguiente, el general Arolas, gobernador militar de la plaza, suspendió la representación de «El Proceso Dreyfus», alegando que no estaba bien ni era político herir la susceptibilidad del gobierno de Francia, amigo del de España, al que había además prometido ayudarle en la guerra, si los Estados Unidos se la declaraban. Ilusiones del general: Llegó la guerra; y España se quedó sola.

El insólito suceso fué trasmitido a la prensa mundial por sus corresponsales, con este titular «El Proceso Dreyfus en la Habana».

Entonces sí que hubo que oír gritar a Puga. Mas, sin embargo, su compañía, y la de Pildain pusieron después la obra y le sacaron mucho, dinero en Venezuela, Santo Domingo, Perú, Costa Rica Colombia, etc., y yo cobré de ella muy buenos derechos que honrada y puntualmente me giraban los administradores de ambas compañías.

Un artista de la compañía de Luisa Martínez me contaba después que la obra se había puesto en Caracas con el mayor lujo de detalles posible, haciendo el desfile militar con que terminaba el primer y el último acto de la obra, soldados del propio ejército venezolano, con sus bandas de música, oficiales y jefes a la cabeza.

Luisa y Pildain me enviaban telegramas de todas las ciudades en que se representaba la obra, dándome cuenta de su brillante éxito; lo que, estando yo en los comienzos de mi carrera de autor dramático, me llenaba de regocijo y esperanza como se comprenderá fácilmente, amén de llenarme los bolsillos de muy buenos pesos. Cobré más de 500 de derechos.

¡Y las ironías del Destino! Aquel mismo crucero «Spax» de la pita, fué el escogido después por el Ministerio de Marina de Francia, una vez acordada la revisión del proceso de Dreyfus, par ir a buscar a éste a la isla del Diablo y trasladarlo al puerto de Brest...

¡Cómo se acordarían los oficiales del «Spax», viendo pasearse sobre cubierta a Dreyfus, de aquel oscuro autor de los trópicos al que le habían prodigado una pita fenomenal, por el solo delito de quemar una palma en loor del injustamente vilipendiado militar, al que iban ahora a devolver grados y honores, entre músicas y vitores!

Dreyfus murió recientemente en París a la edad de 77 años.

En buena lógica, aquellos oficiales se habían propinado ellos a sí mismos aquella pita fenomenal con que me obsequiaron la noche del estreno.

Federico VILLOCH



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

ALBIZU



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

## VIEJAS POSTALES DESCOLORIDAS. EL PALCO DE PANCHITO CHACÓN.

Por Federico Villoch.

**E**N el teatro Albisu, en el segundo piso, a la izquierda del público y anexo al escenario, existió desde la fundación del teatro un palco propiedad de los Condes de Bayona que durante los años del 1885 al 1910, que se derribó dicho teatro para levantar el de "Campoamor", se llamó el Palco de Panchito Chacón, por ocuparlo asiduamente el joven heredero de aquel y otros títulos de sus mayores, con un escogido número de sus más íntimos amigos, pertenecientes, por lo general, a la literatura y el periodismo habanero. No pocos se creían, por ver en él con frecuencia a sus principales redactores, que era un palco que generosamente la empresa del teatro le había cedido a **La Habana Elegante**, de Enrique Hernández Miyares; y al **Figaro**, de Manuel S. Pichardo. La muerte reciente de este querido amigo, ocurrida en Madrid, ha traído a la memoria del postalista el recuerdo del "Palco de Panchito Chacón en Albisu". Era el palco de la juventud; así como el que en iguales condiciones (un grillé) poseía el Marqués de Esteban en el Gran Teatro de Tacón, era el palco de la gente seria. Llamémosles así a los descoloridos de aquel entonces.

El palco de Panchito Chacón era de él y de todos sus amigos. Puede asegurarse que por aquel palco desfiló entera la prensa digna de todos los matices de la Habana. A veces llegaba el dueño, y no tenía donde sentarse. A lo que no le daba importancia — siempre que se tratara de amigos de su intimidad — pues, o se volvía para la calle o bajaba a ocupar la primera luneta vacía que encontrara. Siendo un hombre de educación correctísima y de un amplio espíritu democrático, en el fondo de su carácter palpaban extrañas anomalías que según las circunstancias, ora nos lo mostraban apacible; comunicativo y tolerante; ora irascible; cerrado y misantrópico; pero la nota que en él sobresalía siempre era la de la buena crianza; y una simpatía personal tan atrayente que en el acto se conquistaba el aprecio de cuantos le trataban. Del grupo de **El Figaro**, fué de los primeros en desfilarse hacia las eternas sombras...

Le daba a Panchito por hablar,

y más, por escribir a lo arcaico; consecuencia de sus constantes lecturas de los clásicos; y cosa natural en él—como le decíamos en broma—tratándose de un hombre que en cada bolsillo de su traje llevaba un título nobiliario: Marqués de casa Calderón; Conde de Casa Bayona, etc., etc. Era de mediana estatura; muy vivo; de tez trigüeño-pálida; pelo negrísimo. Un verdadero tipo de aquellos que un tiempo llamaban los españoles intransigentes bijirita; lo que era además cierto, pues detestaba con toda su alma el régimen colonial existente.

El palco de Panchito era nuestro punto de cita y de reunión: frecuentemente nos encontrábamos en él Pichardo; Catalá; César Cancio; Madrigal; Pío Gunaard; Pancho Varona Murias y su hermano Julito, empleado éste del Gobierno Civil, a quien distinguía mucho Batista... el gobernante que entonces tumbaba, y daba, los palos; Panchito Coronado, que firmaba César de Madrid; y Fleur de Chic (Héctor de Saavedra); Prieto, cronista de sport de **El Figaro**; Hernández Miyares; el "Chato Mora", el gran repórter de **La Lucha**, con sus compañeros Alzamora y Rafael Bázaga; el que escribe; etc., etc.; y nunca faltaba, y era el primero en ocupar una silla arrimada al antepecho, un espigado señor de apellido Arce, de repintado bigote a la española; y alto empleado del Gobierno, que se dedicaba a fiirtear a las artistas, sobre todo, las pertenecientes al coro, en el que se destacaban la "Pola"; Marieta; Roseta; Majia la mejicana; y aquella joven y preciosa mallorquina de diez y ocho años, Lola Vincens, que figuraba a la cabeza; y que en su día constituyó un hogar modelo aquí en la Habana. Todavía el Bataclan no había proclamado su imperio; y el respetable se conformaba con imaginarse aquellas esculturales piernas a través de la malla rosa, en revistas y zarzuelas como "Lucifer"; la "Cruz Blanca"; la "Gran Via" y otras, que alternaban en los carteles con las obras grandes: "Campanone"; "Catalina"; la "Guerra Santa"; el "Anillo de Hierro"; "La Tempestad"; la



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

1

2

"Bruja"; el "Juramento", etc., etc., donde se hacían aplaudir con estrépito el bajo Alejandro Castro; el tenor Masanet; los baritonos Villarreal y Piquer; y las tipes Paquita Carmona; Soledad Alvarez; la Lava; la Padilla y tantas artistas de renombre que hicieron inolvidables aquellas noches de Alibis...

Aparte sus relaciones literarias aquí en la ciudad, Panchito Chacón y el postalista eran allá en el campo convecinos y compañeros. Su abuelo, el Marqués de Casa Calderón, poseía en el pueblo de Ceiba Mocha el gran cafetal Santa Teresa que colindaba con una finca que en el propio lugar tenía el padre del postalista; y frecuentemente, en sus visitas a aquellos lugares, ambos se encontraban; llevando a efecto divertidas correrías a caballo. Cuando allá por el año 1893 o 94 Panchito, por muerte de sus padres, asumió la administración de sus cuantiosos bienes, el postalista lo recuerda con los bolsillos atestados de billetes de banco, de vuelta a la Habana y de haber cobrado sus rentas. Se habla criado entre paletadas de onzas de oro; no le daba importancia al dinero; y su prodigalidad nativa ¡ay! hacía que todo el que manejara se le escurriera con facilidad de entre las manos. Hubiera podido dejar una fortuna enorme...

En el palco de Panchito Chacón se hacía el resumen de los sucesos del día, que eran escasos y de poca importancia generalmente; así que cuando alguno rebasaba la línea de la corriente, es escusado decir la gran importancia que ad-

quiría: algún ruidoso mitin autonomista o del partido de las reformas de Maura, como aquel que en Cienfuegos acabó a tiros; algún sonado secuestro de Manuel García, el Rey de los Campos de Cuba; algún "chocolate" famoso de la Aduana o de la Hacienda; y un suceso del que se habló mucho en los círculos capitalinos y por lo tanto, en el Palco de Panchito; aquel comentado y malogrado duelo entre el elocuente y joven orador autonomista Miguel Figueroa; y un periodista madrileño que trajo el general Salamanca como uno de sus secretarios particulares, llamado Fidel Domínguez.

¡Poca bulla que armó este desdichado asunto, en gracia de Dios! El señor Domínguez, después de tirar la piedra, intentó esconder la mano; pero el animoso Figueroa, que la tenía suelta y larga para castigar a los maldicientes, entabló la cuestión personal; y aquí fué el desdecirse Domínguez; el insistir Figueroa; el agriarse los ánimos; el saltar el puntillo criollo; y el po-

nerse a discusión y el entablarse apuestas sobre si se batía o no el secretario del General Salamanca con el líder del entonces pujante partido autonomista.

Una noche, en una de estas discusiones que tenían lugar en el Palco de Panchito Chacón, éste, con la mordacidad que lo caracterizaba, lanzó una frase que nos hizo reír a todos y que circuló después por todas partes.

—Señores—dijo—, el señor Domínguez no se bate, porque eso es contrario a la finalidad de su viaje: él ha venido a Cuba a vivir; y no a que lo maten...

El pondonorso general Salamanca dirimió la cuestión haciendo que Fidel Domínguez renunciase a su secretaría; y que se volviese a Madrid en el acto.

Otro de los secretarios de Salamanca era el también periodista madrileño, redactor de *El Liberal* de aquella corte, Tesifonte Gallego; todo lo contrario de su excompañero; muy respetuoso y discreto; acogido con beneplácito en todos nuestros círculos sociales; y también, al cabo, concurrente muy apreciado al Palco de Panchito Chacón, con quien contrajo estrecha y sincera amistad. Durante su permanencia en la Habana, hasta la muerte del general Salamanca, fué uno de los nuestros; y publicó varios importantes trabajos en la *Habana Elegante* y el *Figaro*.

En tanto, iba la vida caminando. Panchito contrajo matrimonio con la bella y distinguida señorita María Calvo, hija del antiguo y probo contador del Ferrocarril de la Bahía D. Cesáreo Calvo; a su elegante y rumbosa boda en la Iglesia de la Salud asistió el pelotón de los amigos en masa; de este matrimonio nació el niño José María que absorbió todos los cariños y atenciones del padre; el palco ya no se prestaba tan fácilmente a la chacharería literaria, ni al chismorreo periodístico; vino la guerra; y cuando vinimos a darnos cuenta... ya éramos pocos; y acabamos por ser ninguno, los que acudíamos a aquel confortable y querido rincón que vió deslizarse nuestros primeros años juveniles. Sí; amigos; el Palco de Panchito Chacón—al que el que escribe quiere asignar un punto de honor en esta galería de "Viejas Postales Descoloridas"—fué el Palco de la Juventud; cuando se acabó la juventud, se acabó el palco...

134

# LOS BUFOS de SALAS

Por  
Federico  
Villoch



ALBISU era un teatro afortunado; y sobre todo, muy simpático. Los viejos habaneros no podrán olvidarlo fácilmente, porque sería olvidarse de ellos mismos. Terminada la guerra del 68 se le llamó Lersundi, en recuerdo del Capitán General que gobernaba la isla cuando se inauguró el teatro; pero triunfó sobre éste el nombre de su fundador y propietario Albisu, un vizcaíno que gozaba de generales simpatías. Muchas y muy buenas temporadas teatrales se llevaron a cabo en Albisu con el mejor éxito; pero la que con más agrado se recuerda—aparte la de Robillot, de la que en otra ocasión nos ocuparemos—es sin duda la que hacia el año 1880 rindió allí la compañía de Bufos cubanos que dirigían los artistas del género, Miguel Salas y Saturnino Valverde, que no llegaron a alcanzar la fama y el renombre de su colega Mellado; éste sí era una verdadera notabilidad en la clase, tanto como artista que como autor, padre de un gran nú-

mero de sainetes populares y juguetes cómicos de mérito indiscutible, así por su confección artística, como por el caudal de exactas observaciones de nuestro peculiar ambiente criollo.

Los habaneros y los cubanos gozaron lo que no es decible con aquella temporada de los bufos de Salas. No había día de fiesta ni de trabajo. Por primera vez se vió en la Habana, excepto cuando estrenó Burón, en el teatro «Payret», «Los Sobrinós del Capitán Grant», un teatro lleno todas las noches de bote en bote, meses y meses. Las familias más distinguidas llenaban invariablemente los palcos y las lunetas; y en la tertulia y la cazuela se apiñaba el pueblo estridente de aplausos y entusiasmo. Figuraban en el elenco de la Compañía: Petra Moncau, Elvira Meireles, Susana, la hija de Mellado, Candiani, que murió poco después de empezar la temporada, Robreño, padre, etc., etc.

En el cuerpo de guaracheros que salía a cantar al terminarse la obra figuraban Tereso el Asturiano; Santiago Lima; Carmen Valler y otros que hicieron populares



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

las guarachas, en su mayor parte del maestro Guerrero, «La Mulata de Flor»; «Los Carniceros»; «El Mondonguito»; «No aguanto»; «¡Entra, Guabina!», etc., etc. El estreno de una guaracha se anunciaba y tenía tanta importancia como el de una obra: causaba gran emoción en el público ver salir en los entreactos los guaracheros a escena, ellos con sus camisas de grandes bullones—traje puramente fantástico, desde luego—y ellas con sus batas de larga cola. La voz del guarachero Tereso se oía sobresalir entre todas como un hilo de plata; y el bajo Santiago Lima se lucía en sus notas graves: era un encanto el contracanto de Petra y la Meireles. El público no se cansaba de oírlos; y los aplausos y los bravos pidiendo la repetición atronaban la sala del teatro. Era la genuina música criolla, sin mezcla de extranjerismo; y sin que ni por asomo se percibieran en ninguno de sus compases rasguños de Beethoven, de Bach, de Gluck, ni de otros genios de fuera...

Ignacio Sarachaga, un criollo de buen humor, dicharachero y siempre de broma, que nunca había escrito ni pensaba escribir nada para el teatro, estrenó de la noche a la mañana un precioso sainete titulado «Un baile por fuera»; y esto puso ya el lazo de oro a la simpática temporada que con tan ruidoso éxito se venía desarrollando en el teatro. Después del «Baile por fuera», Sarachaga no escribió nada que superara ni siquiera igualara a aquel sainete, hasta muchos años después, que escribió una bufonada parodia de «Mefistófeles», para los bufos de Suaston, que funcionaban en el antiguo teatro «Irijoa», hoy «Martí», durante los primeros meses del 95.

También se estrenaron entonces «Las mulatas callejeras», de Joaquín Leoz; «Doña Cleta, la adivina», de Olallo Díaz; «Visita de confianza»; «Perro Huevero»; «El Proceso del Oso»; este era un pasillo de actualidad en que se enjuiciaba y sentenciaba el «Oso»; el primer danzón que se tocó y bailó en Cuba; y que como es de suponer obtuvo un ruidoso éxito, sólo comparable al que años después había de alcanzar la «rumba»; la obra era de Ramón Morales. «La esquina de la Biajaca»; «Caneca»; «Apuros de un Figurín»; «Perico Mascavidrio» o «La Verbera de San Juan», y otras; de Joaquín Robreño; Mellado; Ramón Morales; Noreña; Lozano y demás autores del género: eran verdaderos sainetes clásicos; copias fieles de la realidad, como los de Ricardo de la Vega; Ramón de la Cruz;

Luceño y demás que dieron fama al teatro español del pueblo, sin trucos ni musiquitas exóticas... Bastantes años después, indudablemente, el género vernáculo mejoró mucho en decorado; música; artistas y autores; pero, reconociéndoles a éstos últimos todo su mérito, fuerza es confesar que no pocas obras de las modernas carecían de la frescura y espontaneidad de las antiguas: había en éstas menos literatura y más vida. Salas se distinguía sobremanera en la creación del «Mascavidrio» (borrachó callejero) y del negrito curro: hacía mucha gracia verlo «soplar la pajita» y decir luego: —¿No lo dije? ¡Pa la cantina! Petra Moncau era notable en las mulatas callejeras; y la Meireles en las de rumbo. Santiago Lima hacía torcerse al público de risa con sus serenos y gallegos aguadores. Mellado, haciendo los guajiros, era uno de ellos, traído de la Plaza del Vapor o de San Antonio y Govea; en el género, nadie superó ni entonces ni después, a Manuel Mellado.

Miguel Salas, que hacía tan bien los borrachos, no tomó en su vida una copa. Lo mismo que pasa con el actor de hoy Regino López. En cambio, el pobre Salas fué un adorador incorregible del tapete verde, sobre el que dejaba correr que era un gusto el río de oro que ganaba...

La temporada de los Bufos de Salas en Albisu fué algo histórico. El alma criolla se expansionaba y regocijaba hasta lo indecible oyendo sus guarachas y sus canciones, y riéndose hasta perder el aliento con los dicharachos y chistes de sus tipos populares: Perico Mascavidrio; Buchito en Guanabacoa... Empezó siendo un espectáculo puro y netamente cubano, hasta que

vino atraído por el éxito creciente el elemento español, y también ansioso de reformas; entonces ya se hizo el espectáculo de la época, a la que prestaba su influjo la maravillosa simpatía que despertaban en todas partes las apasionadas campañas del gran Partido Autonomista. Cuando Montoro, Fernández de Castro, Gibergera, don José María Gálvez y otros de la directiva del Partido aparecían en algún palco, el teatro se venía abajo entre una atronadora salva de aplausos. Pudiera decirse que los bufos hicieron tanto por el ideal cubano, como los más elocuentes oradores y hábiles políticos de aquella época de lucha. Un bohío en escena era la locura; un punto criollo, el delirio. Los viejos habaneros, al recordar, en esos instantes de duda y desasosiego que nos asaltan algunas veces, aquella temporada de Albisu de 1880, experi-



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

mentarán una nostalgia al propio tiempo dulce y agria; y les entristecerá un punto sutil de amarga desilusión. Nuestras más caras fantasías ¿tendrían acaso la misma endeble consistencia de aquellas piecitas de los Bufos de Salas?

El año 1888 se inauguró otra temporada de bufos cubanos en el teatro Torrecillas, estrenándose con gran éxito, entre otras, la obra «Los Hijos de la Habana», tetra de Fernando Costa; música de Zapata y preciosas decoraciones de Miguel Arias, entre las que aplaudía el público con gran entusiasmo la que representaba una noche de luna a orillas del Almendares, aplaudiéndose igualmente la canción «A la Luna», del maestro Zapata.

Luna bella  
protectora,  
no me niegues  
tu fulgor;  
voy en busca  
de un tesoro,  
voy en busca  
de mi amor

que se hizo tan popular como el «Manisero», de Moisés Simons.

Por cierto que con esta obra «Los Hijos de la Habana», pasó una de esas «cosas de teatro» que son dignas de contarse por lo originalísimas que resultan y por las enseñanzas que encierran a veces no pocas de ellas. Un autor del género, muy exigente y quisquilloso él con las empresas, y también muy halagado del público por sus continuos aciertos, había escrito un libretto de los llamados de «de gran espectáculo»; y listas ya las tres o cuatro decoraciones que exigía, pintadas por el gran escenógrafo Miguel Arias, a causa de unas diferencias que tuvo con el empresario, que lo era el popular Paco Gil, retiró aquél la obra de los ensayos; quedándose la empresa, como se dice en el argot teatral, con los telones colgados. Pero Gil, que tenía para todo recursos a la mano, puso en la contaduría del teatro un letrero que decía: «Se ofrecen cuatro decoraciones de Miguel Arias al autor que quiera aprovecharlas para una obra», y dicho y hecho: el periodista y autor a ratos Fernando Costa vio las decoraciones; escribió arreglado a ellas unas escenas que tituló «Los Hijos de la Habana»; el maestro Zapata—gran clarinetista—compuso la música; se estrenó la obra; y resultó un éxito tan completo, que gracias a él se prorrogó la temporada algunas semanas más de lo que se tenía pensado. Es tonto, como dice el refrán, pelearse con el cocinero. Ante el éxito de la canción «A la Luna», de la obra de Costa, decían algunos que el autor de la obra retirada se había quedado a la luna... de la Habana.

Pero esta temporada de Torrecillas duró poco; y no se habló más de bufos cubanos hasta que en 1896 reaparecieron otra vez en el teatro «Irijoa», hoy «Martí», con el

negrito Simancas y Blanquita Vázquez, que estrenaron «La Mulata María», música de Valenzuela y libro del postalista; y Carmita Ruiz, que estrenó con Raúl del Monte «El Mefistófeles» de Sarachaga. Raúl se hizo popular en esta obra con «El amolador de tijeras». El año 1897 nueva y última reaparición de bufos en Albisu, con el estreno de «El Brujo», libro de Barreiro y bellísima y muy criolla música de Marín Varona:

no esperes no, que te abra  
las puertas de mi bohío...  
pero ya el gusto del público iba cambiando; y como segundas partes nunca fueron buenas; y como que cada cosa tiene marcado y fijo su tiempo, el género se fue transformando hasta desaparecer por completo. De todas estas temporadas, la única que ha quedado viva y latente en el recuerdo de los antiguos habaneros, es la de Los Bufos de Salas en Albisu: se la recuerda con más fijeza y cariño que otra ninguna, porque venía siendo como un adelanto a cuenta de Cuba Libre.

Ciertos espíritus ampulosos y pedantes se han expresado despectivamente al referirse a aquel nuestro sencillo e ingenuo teatro vernáculo que dió el modelo y sembró la semilla del género que habría de ampliarse y mejorarse en lo futuro: son criterios mezuquinos que creen a ojos cerrados—¡y tan cerrados!—que el mundo no es más que aquel que ellos vislumbran desde el estrecho campo de su cerebro. ¿Se avergonzarán estos «escogidos» de verse retratados a los cinco años de edad, con pantaloncitos cortos, y una pluma de gallo en el sombrero? Diríase que se sienten genios de generación espontánea; que ya nacieron genios. Dios les perdone el sacrilegio. Cuando se escriba la «Historia del teatro cubano», habrá que empezar, quieras que no, por Covarrubias; y por Los Bufos de Salas; a no ser que se escriba la Historia del teatro Eslavo.

(1) Rectificación: En nuestra «Vieja Postal Descolorida», titulada «Café con Leche», y publicada recientemente en este periódico, equivocamos dos apellidos: fué un tal Menéndez quien asesinó en un baile de las afueras al joven de nuestra mejor sociedad, señor Altuzarra, encontrándose éste desarmado; y no Altuzarra a Menéndez, como dijimos.

# EN ESTA HABANA NUESTRA

u  
22/11

## Por Don Gual

### La Muerte de un Teatro.

En estas cinco décadas últimas, la primera mitad del siglo, hemos visto con alarma la desaparición de aquel Alhambra, donde yo pequeño aplaudía a los actores y ac-



trices de la zarzuela; aquellos Miguel Villarrreal, Piquer, la Lola López, la Rusquella, la Pastor, la Dimarias, Escribá, la Iris, y otras figuras, que deleitaron nuestros años mozos. Aquellas carteleras que anunciaban "La Golfemia", "La Revoltosa", "La Alegría de la Huerta", "Jugar con Fuego", "Las Campanas de Carrión", "La Viejecita", "Los Sobrinos del Capitán Grant", "La Gran Via", "La Marcha de Cádiz" y mil obras más, cuyos argumentos (folletitos de 16 páginas), vendían los expendedores de abanicos y pastillas de café y leche en los soportales de Obispo. Cuando se quemó el viejo Centro Asturiano, desapareció ese teatro. El viejo Tacón, convertido en Nacional, quedó incrustado dentro del soberbio Palacio de los gallegos, era que comenzó con el anterior prestigio de ópera y comedia de alcurnia, hasta degenerar en Ten-Cent Teatral y Sala de Cine. El Molino Rojo en Ga-

liano se convirtió en Radio Cine. El Payret, por fin, fué reconstruido, pero no para teatro, sino para cine de lujo. Actualidades, rejuvenecido también se pelicularizó. El Jané sigue en Dragones y Zulueña, pero ahora es un templo protestante, el Alhambra cayó como teatro y de sus cenizas surgió otro cine: el Alkazar. El Teatro Encanto, en Neptuno, relativamente nuevo acaba de demolerse, para hacer un edificio, que los hijos de Don Pepe Solís, dedicarán a oficinas. Sólo nos quedaba el Martí, aquel bello teatrillo que rodeaban grutas y jardines, y que en la era colonial se llamaba Irijoa. Después le fueron quitando sus verjeles hasta dejarlo perdido y abandonado en una vulgar construcción de aprovechamiento de espacio.

Ahora leo que los dueños de ese histórico teatro, donde se efectuó la Junta de libertadores, la famosa Asamblea, piensan tumbarlo y hacer otro edificio, probablemente en el más depurado estilo cajónico...

Miró Barnet desde Diario Nacional da la voz de alarma. Apunta la idea de que lo conviertan en monumento nacional... Yo apoyo la idea, si es que ella envuelve también la de restituírle sus jardines, que ya los habaneros de hoy no conocieron.

\*\*\*

M, Oct 22/11



Al período, pues, más popular del teatro cubano corresponde **Perro huevero** y su rehabilitación, diríamos, en el primer programa del Teatro Experimental de La Habana, en la Sala Las Máscaras, es un acontecimiento importante del teatro cubano de la actualidad.

**Perro huevero** revive una época rica de nuestra historia y casi desconocida a las generaciones presentes y muestra, además, los méritos de un género olvidado no obstante su raíz popular. Volver a este sainete es empezar bien, es borrar la imagen decadente de los últimos sainetes republicanos del año 1947 ó 49 para bucear en lo mejor de su producción original.

La factura histórica de la escenificación de **Perro huevero** es el empeño más serio de su puesta en escena en el T.E.H. Así es más completo el conocimiento de la pieza y los atributos escénicos que hacen tradicional el teatro de ese tiempo. Frente a una escenografía cuya perspectiva está compuesta por rompimientos y telones pintados a la antigua, el espectador queda convencido que el teatro cubano no está tan exento de historia y que cuenta en su haber con antecedentes peculiares. Los diseños, pues, de la escenografía de Julio Matilla son un buen aporte al conocimiento del pasado teatral en nuestra Isla. No así el vestuario que peca de estilos desarmónicos.

La construcción y la composición de los movimientos de los personajes no es siempre certera, pero Bernardo Anaya logra el ambiente jocoso de la pieza y si no brillante, al menos su dirección cabe entre las condiciones de un teatro experimental. En cuanto a la interpretación, Nancy Fernández, en Nicolasa, es la actriz de gracia más fresca y natural, no obstante los automatismos a que se ha acostumbrado en sus actuaciones para el teatro burlesco de Nicolás Dorr (malos hábitos de los que la actriz debe liberarse rápidamente si no quiere terminar en un robot insoportable). Por primera vez en las actuaciones que le conocemos, Miguel Montesco alcanza momentos convincentes en la creación de un personaje: la borrachera de Matías es ese momento. Ese, el monólogo inicial de Nicolasa y la salida de Mamerto (Carmelo de Paula) para describir la pelea de gallos son los mejores logros de la puesta en escena. Por otra parte, la caricatura de Ingrid González, en Mónica, así como la de José Herrera, en Palanqueta, el amigo de correrías de Matías, desbordan en gracia artificial. Otra deficiencia es la intervención musical del trío Juan José Piedra y los García, pobre de ejecución y bajísimo de tono hasta el deslucimiento total.

Sin embargo en el programa bastante improvisado e incongruente del T.E.H, la representación de **Perro huevero** resalta como el espectáculo más digno de los propósitos que animaron la fundación de este Teatro, a excepción de **Abakua**, el espectáculo folklórico, dirigido por Argeliers León, cuya presencia siempre es motivo de magia y creación artísticas.

Mucho más útil y valedero a la misión de esta jornada T.E.H. debió ser un programa confeccionado a la usanza de los tiempos de **Perro huevero**, que a la estampa histórica de este sainete correspondiera la de otros parecidos, junto a tonadas, danzas y orquestas de la época con un final de función rumboso y bullanguero como los habituales al teatro popular de 1869. Entonces, el primer programa del T.E.H, tendría un objetivo y el público, a más de pasar un rato agradable, se llevaría una visión clara y precisa de una etapa muy importante del teatro cubano y de su posible trascendencia en la actualidad.

manuel de Céspedes, el público arde patriótico y en justa indignación; males traídos de la península y lo de Matías:

**Ivan los ruseñores alimentan con caña"**

una voz en la sala:

**"¡Muera España!"**

za la velada histórica: La Habana eco de la manigua insurrecta y con coraje y decisión de lucha.

edad de oro del sainete criollo. stin Millán, heredero legítimo de Covarrubias, creador del género desarrolla un tipo de comedias de es que termina en la forma más simple del entremés, la farsa y el El mosaico racial cubano con el mo producto nacional pasa sin di a las tablas para regocijo y per n del pueblo. Francisco Fernández angá aportan sus jocosos sainetes negros de nación. Las revistas y de Raimundo Cabrera fijarían la política como asideros obligados del opular. Reflejo de la contienda in ntista, la escena se convierte en política. Cubanos y españoles di sus posiciones en controversias tea riosas. Más tarde, Eduardo Meire ro Díaz González, Ignacio Saracha erico Villoch cierran en el siglo XIX piezas mejores del género bufo cu pesar de que aún estaba por verse luminosa del "Alhambra".

## TEATRO

Por NATIVIDAD G. FRED

Fotos de OZON



Al período, pues, más reciente, el cubano corresponde Perro huevero y su rehabilitación, diríamos, en el primer programa del Teatro Experimental de La Habana, en la Sala Las Máscaras, es un acontecimiento importante del teatro cubano de la actualidad.

Perro huevero revive una época rica de nuestra historia y casi desconocida a las generaciones presentes y muestra, además, los méritos de un género olvidado no obstante su raíz popular. Volver a este sainete es empezar bien, es borrar la imagen decadente de los últimos sainetes republicanos del año 1947 ó 49 para bucear en lo mejor de su producción original.

La factura histórica de la escenificación de Perro huevero es el empeño más serio de su puesta en escena en el T.E.H. Así es más completo el conocimiento de la pieza y los atributos escénicos que hacen tradicional el teatro de ese tiempo. Frente a una escenografía cuya perspectiva está compuesta por rompimientos y telones pintados a la antigua, el espectador queda convencido que el teatro cubano no está tan exento de historia y que cuenta en su haber con antecedentes peculiares. Los diseños, pues, de la escenografía de Julio Matilla son un buen aporte al conocimiento del pasado teatral en nuestra Isla. No así el vestuario que peca de estilos desarmónicos.

La construcción y la composición de los movimientos de los personajes no es siempre certera, pero Bernardo Anaya logra el ambiente jocoso de la pieza y si no brillante, al menos su dirección cabe entre las condiciones de un teatro experimental. En cuanto a la interpretación, Nancy Fernández, en Nicolasa, es la actriz de gracia más fresca y natural, no obstante los automatismos a que se ha acostumbrado en sus actuaciones para el teatro burlesco de Nicolás Dorr (malos hábitos de los que la actriz debe liberarse rápidamente si no quiere terminar en un robot insoportable). Por primera vez en las actuaciones que le conocemos, Miguel Montesco alcanza momentos convincentes en la creación de un personaje: la borrachera de Matías es ese momento. Ese, el monólogo inicial de Nicolasa y la salida de Mamerto (Carmelo de Paula) para describir la pelea de gallos son los mejores logros de la puesta en escena. Por otra parte, la caricatura de Ingrid González, en Mónica, así como la de José Herrera, en Palanqueta, el amigo de correas de Matías, desbordan en gracia artificial. Otra deficiencia es la intervención musical del trío Juan José Piedra y los García, pobre de ejecución y bajísimo de tono hasta el deslumbramiento total.

Sin embargo en el programa bastante improvisado e incongruente del T.E.H. la representación de Perro huevero resalta como el espectáculo más digno de los propósitos que animaron la fundación de este Teatro, a excepción de Abakua, el espectáculo folklórico, dirigido por Argeliers León, cuya presencia siempre es motivo de magia y creación artísticas.

Mucho más útil y valioso a la misión de esta jornada T.E.H. debió ser un programa confeccionado a la usanza de los tiempos de Perro huevero, que a la estampa histórica de este sainete correspondiera la de otros parecidos, junto a tonadas, danzas y orquestas de la época con un final de función rumboso y bullanguero como los habituales al teatro popular de 1869. Entonces, el primer programa del T.E.H. tendría un objetivo y el público, a más de pasar un rato agradable, se llevaría una visión clara y precisa de una etapa muy importante del teatro cubano y de su posible trascendencia en la actualidad.

# Perro huevero aunque le quemem el hocico

## TEATRO

Por NATIVIDAD G. FREIRE

Fotos de OZON

**C**ORRIA enero de 1869 y ya la insurrección había estallado en el Grito de Yara para dar inicio a la heroica Guerra de los Diez Años cuando en el famoso Teatro Villanueva de La Habana se representa un sainete destinado a ser histórico para la vida cultural y política del pueblo cubano: Perro huevero aunque le quemem el hocico de Francisco Valerio.

Bastó que la Compañía de los Caricatos Habaneros ofreciera la función a la "protección de varios insolventes" para que el Villanueva se desbordara de un pueblo inquieto y patriota que solo esperaba la hora de manifestar su repulsa al poder colonial español. Las mujeres vestían sus mejores galas y adornaban sus negros cabellos, característicos de la criolla, con escarapelas tricolor, simbolizadoras de la bandera de la Patria.

El programa, variado y musical, parece frívolo y superficial, pero el sainete rompe la tensión y los cubanos aprovechan la oportunidad para gritar a los voluntarios españoles su determinación de independencia. Hombres alirados, gritos de mujer, revuelos de sayas y encajes, descargas de fusil, muertos, heridos (Martí, muy joven aún, presencia conmovido la represión de los voluntarios), los habaneros protagonizan los sangrientos sucesos de Villanueva que tendrían honda repercusión en el movimiento separatista americano.

Típico, popular, fácil era hallar en el sainete el resquicio por donde escapara el

descontento general. La gracia de la situación y la caricatura de los personajes no impedian la crítica de las costumbres y por ende la invitación a sustituirlas por otras más sanas y beneficiosas para el país. La intención del autor era evidente y el pueblo no hizo esperar su apoyo incondicional a la revolución.

Matías, el típico criollo, gestado por el desgobierno español de la Corona, vago, bebedor, jugador y pendenciero combina en su casa una de sus habituales fiestecitas con amigos de su misma calaña, bebedores e improvisadores como él. El jolgorio se lleva a cabo a pesar de las protestas de Nicolasa, su mujer, que se queja del hambre y la mala vida que le proporciona la conducta irresoluta de su alocado marido. Madre e hija viven abandonadas de toda protección familiar. Mónica, criada a la deriva, se muestra hija legítima de su padre y si por ventura no ha heredado los peores vicios de Matías, al menos no siente ningún empacho en fugarse con su novio, Mamerto, tan canalla y displicente como su padre. Al final, padre y yerno prometen rectificar, pero Nicolasa, siempre escéptica, apunta: perro huevero aunque le quemem el hocico.

Así las cosas, la necesidad de destruir el poder colonial que de tal modo corrompe la vida de los criollos se desprende de la pieza como una medida de higiene social ineludible. Al calor de las décimas alusivas a la rebeldía de La Demajagua, dirigida por

Carlos Manuel de Céspedes, el público arde en fervor patriótico y en justa indignación contra los males traídos de la península y al estallido de Matías:

"Qué vivan los rulseñores  
que se alimentan con caña"  
Irrumpe una voz en la sala:

"¡Muera España!"

y comienza la velada histórica: La Habana se hace eco de la manigua insurrecta y protesta con coraje y decisión de lucha.

Era la edad de oro del sainete criollo. José Agustín Millán, heredero legítimo de Francisco Covarrubias, creador del género popular, desarrolla un tipo de comedias de costumbres que termina en la forma más fresca y simple del entremés, la farsa y el sainete. El mosaico racial cubano con el criollo como producto nacional pasa sin dilaciones a las tablas para regocijo y perpetuación del pueblo. Francisco Fernández y Creto Gangá aportan sus jocosos sainetes de los negros de nación. Las revistas y zarzuelas de Raimundo Cabrera fijarían la sátira política como asideros obligados del teatro popular. Reflejo de la contienda independentista, la escena se convierte en tribuna política. Cubanos y españoles dilucidan sus posiciones en controversias teatrales furiosas. Más tarde, Eduardo Meireles, Olayo Díaz González, Ignacio Sarachaga y Federico Villoch cierran en el siglo XIX con las piezas mejores del género bufo cubano a pesar de que aún estaba por verse la época luminosa del "Alhambra".



"Como lo dijo Fidel", obra de ambiente campesino, con artistas no de sus actuaciones durante el Festival del Teatro Obrero y Cam el Teatro Nacional.

Miembros del Sindicato Textil presenciando la "Taza de Café", lugar: el propio local del Sindicato, de este modo la fusión del pueblo con su teatro se acelera y robustece.



### Breve Historia de Nuestro Importante Teatro Bufo

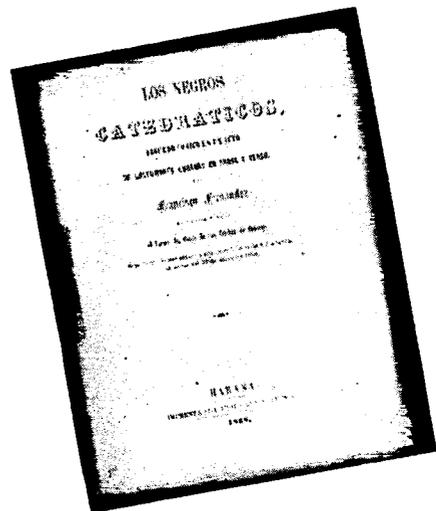
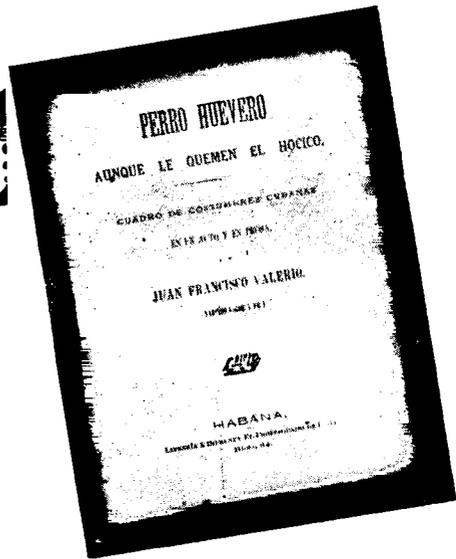
**E**L teatro bufo cubano arranca con fuerza por los primeros años del siglo XX, en la persona afamadísima de Francisco Covarrubias, actor "gracioso" y autor de obras de tan criollos títulos como "Los velorios de La Habana", "La Valla de gallos", "La feria de Carraguao", "El montero en el teatro", etc... Covarrubias se proclamaba, con razón:

del teatro nacional soy fundador en La Habana.

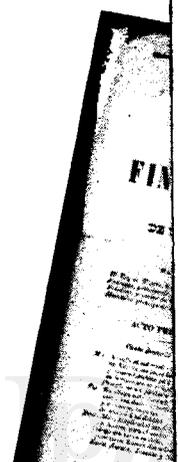
Fue él la figura a quien corresponde históricamente la fundación del género "bufo". Este teatro crecería con el siglo, llenaría las tablas del léxico criollo, de nuestras costumbres, de la música de la isla, de guarachas, guajiras, zapateos y canciones cubanas, y de danzas

guasos gran ca Este con el general, del mov país; se de los dado la rios esp de 1863 la obra quemem armas banos, giros d insurre brutalic hizo pa teatro jada al teques. Desde sura al Gobier prosigu apoyad

# TEATRO



**LOS AMORES DE ROSINA Y F. GARCOUR.**  
BATAFONEMICO DOCO EN UN ACTO.  
COMEDIA.  
De F. G. Garcia.  
Que se ha de representar en el teatro principal de la Habana, el día 18 de Mayo de 1906.  
*Respetable Público.*  
El grande honor que consiste en servir, me constituye en la obligación de impartir vuestra hospitalidad al doctor más piadoso de España. Vuestra noble figura y sensibilibil, me ha inspirado el encargo de escribir los amores de *Los Amores de Rosina y F. G. Garcia*, que os presento en este teatro. Tal vez mis desvelos, se dirigen a elevar vuestra gracia, y a este fin, no césare de alzar vuestro corazón, para que se pierda en un afelante otro mayores diversiones, permitiendo que la que alista os ofrece lograre vuestra buena aprobación.



# TEATRO CUBANO

Mucho antes de que se inaugurase en La Habana el primer teatro construido en la Isla de Cuba, ya el público de la capital había tenido oportunidad de disfrutar de las representaciones teatrales, afición ésta que hubo de heredar de aquellos antepasados procedentes de España donde, como es de sobra conocido, el arte dramático fué siempre cultivado con amoroso empeño y cuyas producciones rivalizaban con las mejores de los países más adelantados del Viejo Mundo.

Imposible resulta señalar la fecha exacta en que los habaneros acudieron a presenciar una de dichas manifestaciones artísticas, aunque presumible es que las primeras hayan consistido en los llamados *autos sacramentales*, piezas breves y sencillas, siempre de carácter religioso, que era costumbre representar en los atrios de los templos, durante alguna de las más populares conmemoraciones de la Iglesia, y que estuvieron muy en boga en España precisamente durante la época en que se verificó el descubrimiento de América.

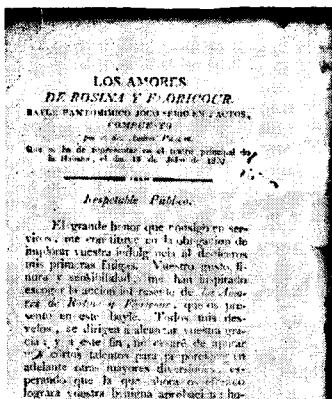
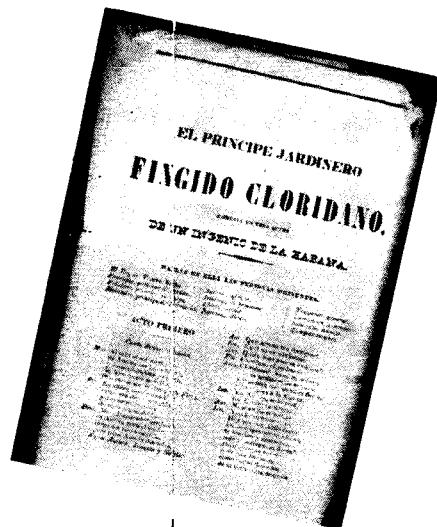
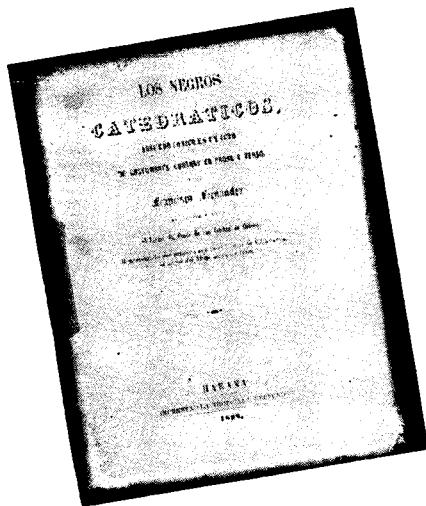
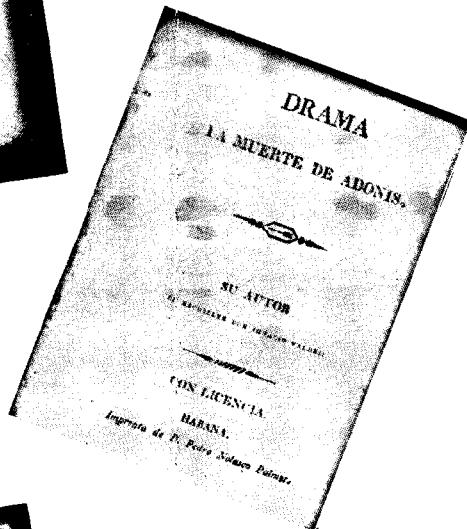
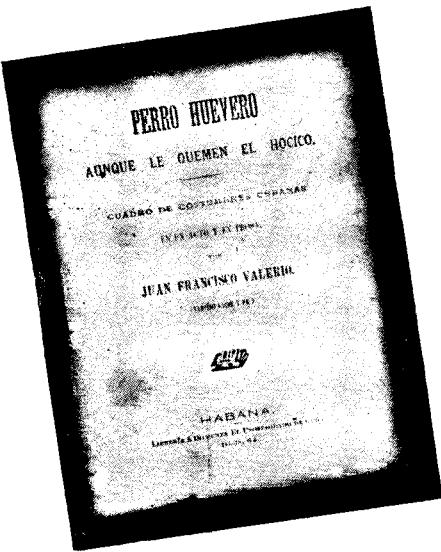
Cuenta una crónica, sobre cuya autenticidad existen fundados motivos de duda que, durante el gobierno de don Juan Maldonado Barnuevo, es decir, en las postrimerías del siglo XVI y comienzos del XVII, se efectuó en La Habana la representación de una comedia titulada *Los buenos en el cielo y los malos en el suelo*. Un tal Hernando de la Parra dicese es el autor de semejante aseveración, pero, repetimos, hoy se duda de que hayan existido lo mismo dicho Hernando que la citada comedia, de la que no se conocen otros datos que su título.

De lo que sí hay constancia es que con anterioridad a la fecha de la mencionada pieza teatral —la noche de San Juan de 1598—, el Cabildo de La Habana abonó, en distintas ocasiones, determinadas sumas de dinero para sufragar los gastos ocasionados por "danzas, invenciones y juegos con motivo de festividades religiosas", que antes de ser exhibidos públicamente solían ser mostrados al Obispo para que éste les otorgase su aprobación y de ese modo tener la seguridad de que el espectáculo reuniría todas aquellas condiciones de moralidad y orden, es decir, digno de ser contemplado y escuchado por ojos y oídos de católicos y cristianos.

Innecesario creemos añadir que de tales danzas, invenciones y juegos no se ha conservado ni siquiera el nombre y que, probablemente, sólo eran llevados a escena, pudiéramos decir, en determinada solemnidad o día, para luego ser relegados al olvido, prueba ésta de sus escasos méritos. Eran a modo de esas piecitas que todavía hoy suelen escribirse y representarse, sobre todo cuando un colegio celebra el acto de graduación de sus alumnos o se conmemora alguna fiesta de carácter patriótico, religioso o social.

A través de todo el siglo XVII y gran parte del XVIII el teatro en Cuba no registró alteraciones notables, así como tampoco subieron a escena obras dramáticas de relevantes merecimientos literarios, representándose, si acaso, alguna de aquellas piezas que en los escenarios de la Península obtenían mayor éxito. Uno de los motivos que impedía el progreso del arte dramático lo constituía, sin duda, la carencia de





locales apropiados para las representaciones teatrales propiamente dichas.

El primer teatro construido en La Habana, y en este caso La Habana significa toda Cuba, lo fué el llamado Coliseo, situado contiguo a la Alameda de Paula, en la pequeña manzana de terreno limitada por las calles de Acosta, Oficios, Luz y el mencionado paseo, al cual daba frente. Deseoso el obispo de La Habana, Santiago José de Hechavarría, recién nombrado para dicho alto cargo, de dar término a la Casa de Recogidas cuya fabricación había iniciado en 1746 el gobernador Juan Antonio Tineo, accedió a las sugerencias del Marqués de la Torre, decidiendo, con la cooperación del cuerpo municipal y los vecinos pudientes de la capital, emprender la construcción de un coliseo que luego pasaría a ser propiedad de la institución antes nombrada.

Hasta entonces las obras teatrales venían representándose en casas particulares, especialmente en una situada en el Callejón de Jústiz, junto a la Plaza de Armas, corriendo el desempeño de los personajes de las respectivas obras a cargo de aficionados. Por lo general estas funciones terminaban con una tonadilla, pieza corta y ligera que solía cantar la "estrella" del conjunto dramático, agregándose a veces la ejecución de una jácara coreada por todos los actores y por el público.

Terminada la edificación del Coliseo por el arquitecto habanero Antonio Fernández Trevejos, el día 18 de mayo de 1776 le fué entregado el teatro a Don Luis Peñalver, director de la Casa de Recogidas, para que con sus productos contribuyera al sostenimiento del benéfico establecimiento que regentaba. El Coliseo era "de arquitectura majestuosa, y aunque lo interior era de madera, estaba bien pintado y con buenas decoraciones", afirmando don José María de la Torre que en su época fué "el más hermoso y bello teatro de la monarquía".

Tres lustros después de su inauguración fué objeto el Coliseo de algunas ligeras reformas que en nada alteraron su aspecto exterior, destacándose entre los edificios aledaños a la bahía por su elevada techumbre, semejante al casco de una gran embarcación vueltos al revés. Y en 1792, después de haber sido objeto de una extensa reparación, costada por el Ayuntamiento, abrió de nuevo sus puertas, pero ahora bajo el nombre de *Teatro Principal*, del cual dijo el viajero francés Etienne Michel Masse que "era muy superior a todos los de los Estados Unidos, tanto por su edificio como por la excelente distribución de su interior y la calidad de sus actores y músicos".

Mientras el Coliseo permaneció cerrado debido a las reparaciones que en el mismo se verificaban, continuaron las representaciones en un teatrillo erigido al final de la calle de Jesús María, y del cual dijo Buenaventura Pascual Ferrer que era "una choza harto indecente". Y al finalizar el siglo, en 1800, comenzó sus funciones el Circo-Teatro levantado en el antiguo Campo de Marte, hoy Plaza de la Fraternidad, sito entonces en las afueras del recinto amurallado.

A juicio del autor que acabamos de citar, este nuevo coliseo dejaba mucho que desear. "Las paredes, decía Ferrer, son de tablas podridas e indecentes, la figura de su área es las tres cuartas partes de un círculo, la gradería de tablones que en cargando un poco de gente amenazan ruina, las salidas no son más que dos, y tan estrechas que en caso de un tropel de fuego perecerán todos primero que ganar la calle, la disposición de los asientos es de tal modo por no desperdiciar el terreno, que no puede usted menearse del sitio que ocupa sin incomodar a todo el género humano"...

# En el Viejo Palacio de los Capitanes Generale



Con motivo de las grandes fiestas celebradas en nuestra capital, el 20 de mayo último, fiestas que revistieron inusitada solemnidad y alegría, ya por la misma fecha gloriosa que se conmemoraba, ya por coincidir también en ella la inauguración del monumento al inmortal Maceo, nos ha parecido oportuno ofrecer en este número, no sólo las fotografías de los acudidos ilustres moradores de nuestro Palacio, sino también este interesante grupo sacado en la antigua residencia de los Capitanes Generales, en otra época, felizmente muy distinta a la actual, pero en la que la sociedad cubana de antaño, noble y distinguida siempre brillaba en salones y paseos como hubieran podido hacerlo las de las rancias cortes de Europa.

Y entonces como ahora, nuestras mujeres, bellas, delicadas, elegantes y con esa gracia y distinción jamás igualada, causaban el asombro y admiración de cuantos extranjeros visitaban los salones habaneros.

Y en el Palacio de la Plaza de Armas solían reunirse, frecuentemente invitadas por el representante de la metrópoli, muchas damas, que aun figuran hoy en nuestro mundo elegante.

Con la guerra y las desgracias que en los últimos años cayeron sobre la Isla, iban siendo menos frecuentes estas recepciones, de las que también procuraban apartarse muchas familias que simpatizaban con la causa revolucionaria.

Pero lograba romper a veces este alejamiento toda obra de carácter benéfico.

Esta fotografía así lo demuestra. Fué hecha por la Casa Cohner, en una de las galerías de Palacio, como recuerdo de un carrousel celebrado en 1892, durante el mando del General Camilo Polavieja.

Las señoras y señoritas que aparecen en el grupo son las madrinas de la caritativa fiesta, presididas por la esposa del capitán General, Sra. Concepción Castrillo de Polavieja.

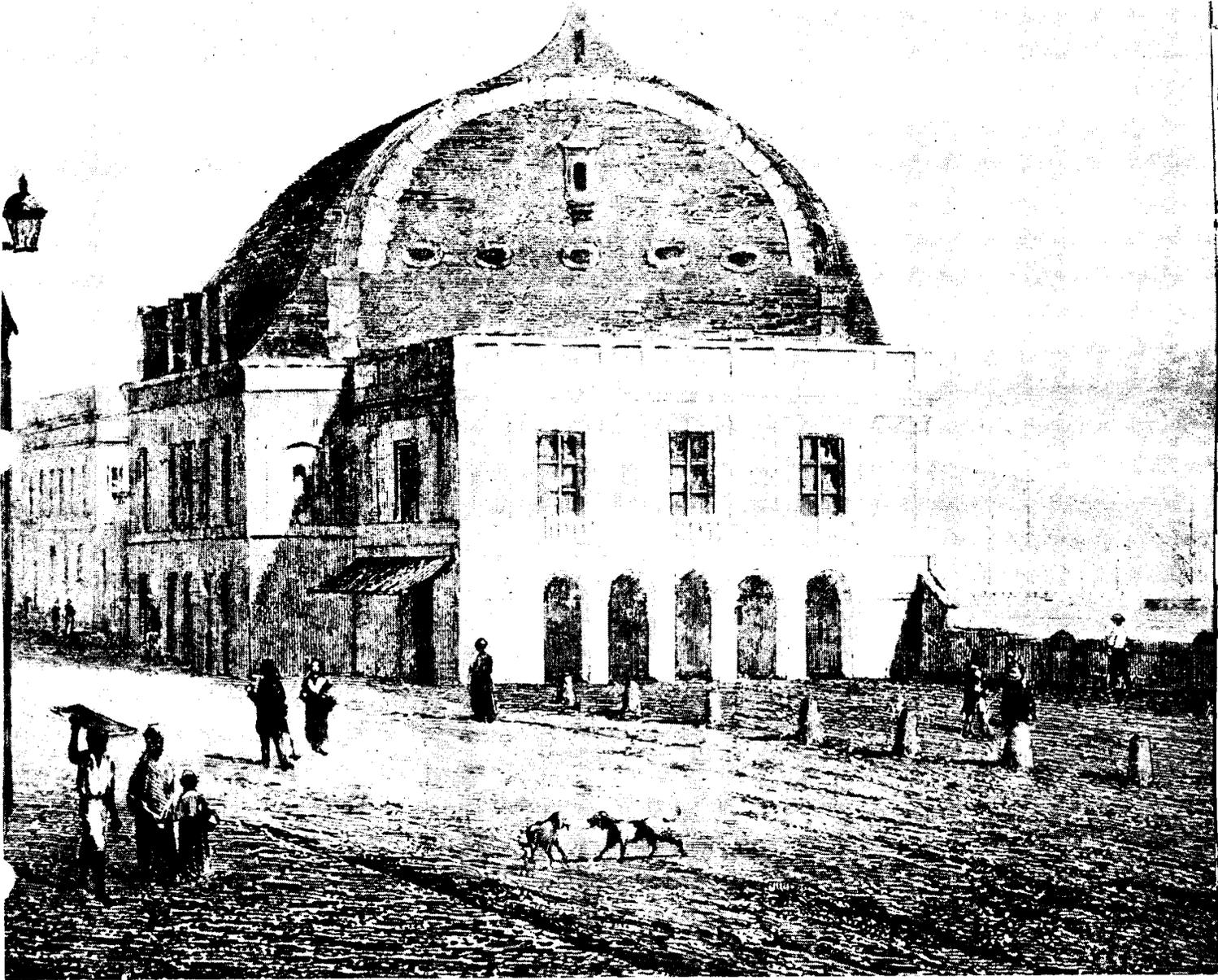
*Sentadas*, de izquierda a derecha: Srtas. Elena Herrera y Montalvo, María Carrillo y García, Lizzy Kohly y O'Reilly, María Francisca O'Reilly y Pedroso, Josefina Herrera y Montalvo.

*De pie*, izquierda a derecha: Srtas. Mercedes O'Reilly y Pedroso y Mercedes Romero y León, Sr. Manuel O'Reilly y Apodaca, Sra. Concepción Castrillo de Polavieja, Srtas. María Luisa Soto Navarro y Morales y Juana del Valle y

Fot. de Cohner, cedida amablemente a SOCIAL por el Sr. Manuel Ecaña

PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA



El "Teatro Principal" se encontraba en el extremo de la Alameda de Paula, en el lugar que hoy ocupa el Hotel Luz, conocido antiguamente con el nombre de San Pedro de Molinillo, porque conducía al molino de tabaco que había en la esquina de Luz, cuyo nombre lo tomó del portugués Don Antonio de la Luz y Do-Cabo, que compró dicho molino y construyó después el Muelle de Luz. Este coliseo se terminó de construir en 1776 y fué entregado al Sr. Luis Peñalver que representaba al Marqués de la Torre. En la Guía de Forasteros de 1780 aparece este edificio con un valor de 42.258 pesos y 4 reales fuertes. Fué destruido totalmente por el terrible ciclón que azotó La Habana el 11 de octubre de 1846.

Pese a tan deplorables condiciones, el Circo-Teatro del Campo de Marte era un lugar de recreo constantemente concurrido y fué sobre su escenario donde hizo su primera aparición ante el público habanero Francisco Covarrubias, el más popular y aplaudido de los actores de su época, autor además de numerosas piezas y sainetes, entre los cuales son dignos de mención "El peón de tierra adentro", "La valla de gallos", "La feria de Carraguao", "Los velorios de la Habana" y "El tío Bartolo y la tía Catana", títulos todos que atestiguan su prosapia genuinamente criolla.

Fué también a fines del siglo XVII cuando subió a escena "la primera obra dramática con que realmente cuenta la literatura cubana", al decir de José Juan Arrom, el más entendido de los intelectuales de nuestra tierra en estos asuntos. Nos estamos refiriendo a "El Príncipe Jardinerero", cuyo autor, sabemos, fue el célebre dramaturgo español, el Sr. D. Juan de la Cueva, que vivió en el siglo XVII. Este teatro, que se inauguró en 1679, fue el primero que se construyó en la Habana. Fue destruido por el ciclón de 1846.

Capacho, como por espacio de largos años creyó la mayoría de la gente.

Al decir del doctor Juan J. Remos, indiscutible autoridad en asuntos literarios, la obra de Pita "tiene momentos de fluidez que acusan una pluma maestra", recordando a las mejores piezas del teatro clásico español de la época. Una obra, en fin, interesante, de acción movida y de versificación por lo general fácil y agradable. Durante la última década del siglo XVIII las representaciones de El Príncipe jardinero y finjido Cloridano alternaron, con las de las más aplaudidas producciones de Moreto, Cañete, de Guevara y Rojas Zorrilla.

A partir de su inauguración en 1679, el teatro principal de La Habana fue el primero que se construyó en la Habana.

PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

NOTICIAS PARTICULARES DE LA HAVANA.

La semana pasada han entrado en este Puerto las embarcaciones siguientes.

De la Nueva-Orleans Balandra la favorecida, su Capitan D. Juan Lam n dia, ha traído cortes de caja. — Item Fragata Sta. Catalina, su Maestre D. Santiago Carik, su carga la misma. — De la Florida Balandra Sta. Rosalia, su Maestre D. Domingo Martineli, ha traído mantequilla, papas, y cebollas. Item Balandra la Esperanza, su Maestre D. Vicente Landerol, ha traído duelas y resinas. — De Cuba Goleta Sta. Ana, su Maestre D. Antonio Dorado, ha traído tabaco del Rey, y 4 negros bozales. — De Cartagena-Goleta la Soledad, su Capitan D. Antonio Rove, ha traído 3500 pesos.

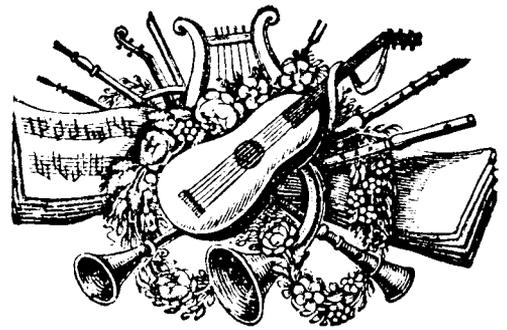
**Teatros.** Hoy se representa la Comedia *Afectos de Odio y Amor*, en el primer intermedio el entremes *El Soldadillo*, y en el segundo se cantará una Tonalilla á duo. El Lunes no hay Comedia por estar preparando el Teatro para el día 4. En este que lo es de N. C. M. el Sr. D. Carlos IV. Q. D. G. habrá iluminacion completa, se representará la famosa Comedia titulada *Christoval Colon*, y se verán dos mutaciones nuevas ideadas por el Autor de este Coliseo: en el primer intermedio se cantarán unas seguidillas nuevas con flautas obligadas, y despues se tocará un concierto de violon obligado en el segundo intermedio se cantará una tonadilla á tres voces, y acabada esta se tocará otro concierto de flauta obligada por D. Miguel Labusier.

Para el Martes en la tarde se capearán en el Corral del Matadero unos novillos de malísimo genio, y habra tambien otras diversiones. Para el Miércoles en la noche vispera del solemne dia de N. A. M. Q. D. G. habra en el mismo sitio unos Fuegos Artificiales de mucho gusto y un Navio y una Fragata haran fuego á dos Castillos, y el combate comenzará á la oracion en punto. Para el dia de S. Carlos se capearán unos novillos muy gaapos, los **NOVILLEROS** pondran una merienda en la plaza, y la Mona se presentará adornada con sus mejores galas.

Mr. Dufrene la Couture, Doctor de Medicina en Paris ha tenido la honra de presentar al Rey de Francia y á su Real Familia una obra intitulada *Ensayo sobre la caña dulce, y medios de extraer el azucar, con varias memorias sobre este fruto, el vino ó aguardiente de cañas, el añil, y sobre los habitantes y estado actual de la Isla de Santo Domingo.*

Si fueren á vender en casa de algun platero un cubierto de plata, sirvase retenerle y avisarlo á esta Imprenta.

Con licencia del superior Gobierno.



Este anuncio apareció en el N° 45 del "Diario Liberal y de Variedades de la Habana" página 186 de fecha 18 de diciembre de 1820, y ya gozaba de gran fama el famoso actor Fco. Covarrubias.

dada cuenta del gran número de artistas que había en la capital, decidió transformar el edificio que había construido tres años antes para diorama, en salón adecuado para celebrar en él representaciones escénicas. Este coliseo, *El Diorama*, estaba en la calle de Industria, casi esquina a la de San José, o sea próximo al lugar donde en la actualidad se halla el cine-teatro *Campoamor*.

Esta relativa abundancia de teatros revela el creciente interés de los habaneros por el arte dramático, lo cual indujo a Francisco Martí a erigir un vasto y elegante coliseo al que puso por nombre *Tacón* en honor del gobernador español que regía entonces los destinos de Cuba. El viejo *Tacón*, remozado varias veces, es el mismo que hoy, bajo el nombre de *Nacional*, se levanta frente al Parque Central de La Habana, en la esquina de las calles Paseo de Martí y San Rafael, formando parte del majestuoso edificio propiedad del Centro Gallego.

En la construcción de este teatro intervinieron Antonio Mayo, que tuvo a su cargo todo lo correspondiente a la albañilería, y Miguel Nin y Pons, que corrió con lo tocante a la carpintería. Producto de ambos maestros lo fué el coliseo que durante más de un siglo figuró entre los mejores y más lujosos del mundo, sobresaliendo también por sus inigualables condiciones acústicas, y sobre cuya escena han desfilado los más afamados cantantes y los más insignes actores dramáticos no sólo españoles sino también franceses e italianos, para quienes la actuación en tan prestigioso escenario constituyó siempre un timbre de legítima gloria.

Reseñar aquí la existencia del teatro *Tacón* —hoy *Nacional*—, sería tarea de nunca acabar. Baste con decir que en él fué coronada Gertrudis Gómez de Avellaneda, y que las

capacidad para cerca de dos mil trescientos espectadores acomodados en 6 grills, 64 palcos, 552 lunetas, 112 butacas, 601 asientos de tertulia y 602 de cazuela, pudiendo además situarse unas 750 personas detrás de los palcos.

El violento huracán que en el otoño de 1846 azotó La Habana dejó en tan malas condiciones al teatro *Principal* que fué preciso clausurarlo, no volviendo a abrir sus puertas. Y ese mismo año desapareció también *El Diorama*. Esta carencia de teatros hizo que Miguel Nin y Pons se determinase a edificar en el barrio de La Punta —en el mismo sitio donde ahora se encuentra la fábrica de tabacos La Corona, a un costado del Palacio Presidencial—, el *Teatro del Circo* o *Circo Habanero*, inaugurado el 12 de febrero de 1847, y que poco después comenzó a llamarse *Teatro de Villanueva*.

La brevedad de este trabajo nos impide extendernos en prolijos detalles acerca del teatro en Cuba y, con especialidad, en su capital, La Habana. Sin embargo, ello no obsta para que digamos que fué sin duda el *Teatro de Villanueva* el "más intimamente ligado a la vida teatral cubana y aun a la misma historia política" durante la época en que las representaciones se sucedían en su escenario, es decir, entre los años 1847 y 1869, período que al par que registra el auge y el auge de la literatura dramática en nuestro país señala también el inicio de la prolongada contienda que habría de finalizar, treinta años más tarde, al lograr Cuba su independencia.

Fueron los escenarios de *Tacón* y *Villanueva* testigos de los triunfos de los más renombrados autores de aquellos tiempos. Las obras de la Avellaneda, Fornaris, Luaces y Milanés junto a las de otros escritores sino tan eminentes no

ciones y todavía, en el presente, enseñan y deleitan a los amantes de la buena literatura.

Conjuntamente con los autores citados figuraron otros, consagrados a un género distinto pero de carácter más popular, en extremo festivo y retrato fiel de muchas de las costumbres de días ya idos. Dignos, pues, son de mención Francisco Fernández, creador de "Los negros catadráticos", una de las piezas más cómicas que mayor número de representaciones ha tenido en toda Cuba; Bartolomé José Crespo y Borbón, quien bajo el seudónimo de *Creto Gangá* pintó magistralmente la vida del negro de nación, y tantos otros que alegraron con sus chistes y tramas la vida de nuestros abuelos.

Al hablar de esta época del teatro cubano imposible resulta silenciar la actuación de los "Bufos Habaneros". Herederos de la tradición artística de Covarrubias, mantuvieron vivo el amor del público por el sainete criollo y la típica guaracha, facilitando a no pocos autores la expresión, más o menos disimulada, de sus simpatías por la causa separatista. Bueno y oportuno es recordar a este respecto, que fué sobre el escenario del Teatro de Villanueva donde, la noche del 22 de enero de 1869, durante la representación de "Perro huevero", de Juan Francisco Valerio, se lanzó el grito de ¡Muera España! que dió origen al bárbaro atropello de los Voluntarios, asesinando indefensas mujeres, hombres y niños, y causante de inevitables y profundas repercusiones políticas de fatal resultado para la Metrópoli.

Por espacio de varios años imperó, en casi todos los teatros de La Habana, el llamado género bufo, del cual fueron intérpretes máximos Torrecillas y Salas, excelentes actores gracias a cuya labor escénica lograron ser aplaudidas numerosas obras. Autores como Ignacio Sarachaga, Eduardo Meireles y Olayo Díaz González no descansan ofreciendo noche tras noche multitud de efímeras piezas que, aunque desprovistas en su mayoría de méritos literarios, rebosan de esa clase de gracia irónica que hace las delicias del pueblo. Andando los tiempo este género decae, transformándose, para poder hacer frente a la zarzuela española, que comienza a adquirir popularidad en Cuba, en ese otro tipo de teatro, apicarado y en ocasiones rayano en la pornografía, que invade primero los escenarios de Cervantes —situado en San José y Consulado— y *Torrecillas*, para continuar luego en los de *Alambra* y *Lara*, teatros construídos durante los años que mediaron de 1878 a 1890.

Pese, no obstante, a este predominio del teatro atrevido y populachero, otros autores lograron componer dramas y comedias de mayores empeños, sobresaliendo Aniceto Valdivia —Conde Kostia—, cuyo drama "La ley suprema", de tendencias sociales, mereció elogios de la crítica; Alfredo Torroella, que estrena en México "El mulato", en que valientemente aboga por el abolicionismo; José de Armas y Cárde-

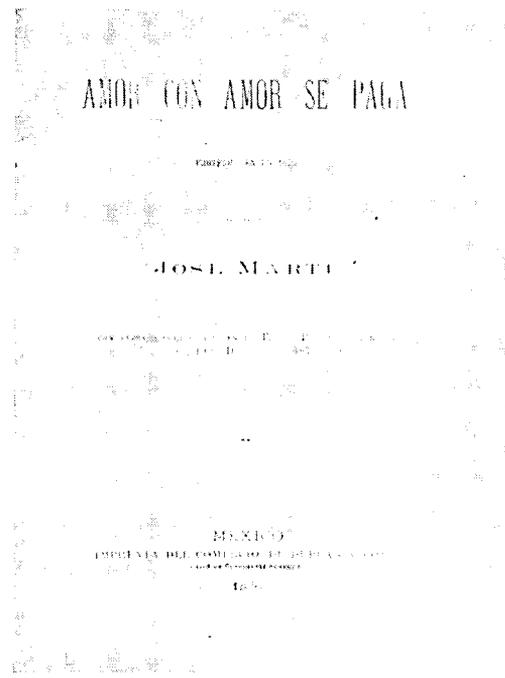
nas, quien en "Los triunfadores" muestra las influencias del entonces moderno teatro naturalista francés junto con un perfecto dominio del idioma y de las situaciones dramática; Augusto Madán y García entre cuya copiosa producción descuella "El anillo de Fernando IV", drama histórico de clásica factura; mereciendo también especial mención José Martí, que en "Adúltera" y el proverbio "Amor con amor se paga", obras desprovistas de grandes artificios, nos revela una faceta más de su genio vigoroso y original.

Las dos postreras décadas del siglo XIX señalan conjuntamente con un a modo de estancamiento de la producción dramática de altos vuelos, el auge de ese género a que antes hubimos de hacer mención, es decir, el integrado por los centenares de piezas estrenadas en *Alhambra* y *Lara*, donde sus respectivos autores —Federico Villoch, Joaquín y Gustavo Robreño, Antonio Medina, Laureano del Monte, Manuel Mellado y cien más—, se valen de "la mulata", "el gallego", "el negrito", "el chino" y "el guapo" —típicos personajes de tales piezas—, para discurrir acerca de asuntos de palpitante actualidad o combinar tramas ingeniosas.

Con este teatro, que algunos han dado en llamar "cubano", alterna en esos tiempos la zarzuela española y el "género chico" de igual procedencia, espectáculo muy favorecido por el elemento peninsular. Y para satisfacer la afición de los espectadores surgen en La Habana nuevos teatros, tales como el que primeramente se denominó *Lersundi* para ser nombrado poco más tarde *Albisu* y posteriormente *Campoamor*, desaparecido al ocurrir el incendio del viejo edificio que cobijaba dicho coliseo y a dos asociaciones españolas —la de "Dependientes del Comercio" y el "Centro Asturiano de La Habana".

Inmediato al que acabamos de mencionar se levanta igualmente por esta época, el *Payret*, propiedad de un catalán tan emprendedor como poco afortunado; y no lejos, en la esquina de Dragones y Zulueta, abre sus puertas el *Teatro-Circo Jané*, convertido hoy en un templo bautista, y frente al cual se alza el teatro *Irijoa*, que años más tarde recibe el nombre de Martí.

No podríamos terminar esta relación sin mencionar algunos nombres que alcanzaron notoriedad y fama: Pablo Pildain, Paulino Acosta, excelente actor de la raza negra, magistral intérprete de "Otelo"; Luisa Martínez Casado recorrió triunfalmente los países de habla española; Gustavo Robreño, que todavía vive — y el Cielo permita que sea por largos años— fué un actor genérico de excepcionales facultades. Ellos, al par que otros muchos, han prestigiado con su arte la escena patria, y sus nombres son tan dignos de ser recordados como los de aquellos que con su talento han dado gloria a la literatura dramática en Cuba.



Esta obra de Martí fué representada con extraordinario éxito en el Teatro Principal de México, la noche del 19 de diciembre de 1875.

A M E R I C A



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

## EL TEATRO « AMERICA »

Hace poco más de un mes fuimos invitados por el señor Helier Rodríguez a visitar el nuevo teatro «América», en construcción. Este hermoso teatro forma parte del gran edificio que el señor Antonio Rodríguez Vázquez, padre de nuestro anfitrión, ha erigido en la Calzada de Galiano, entre Neptuno y Concordia. En aquella oportunidad pudimos apreciar las amplísimas proporciones de la sala de espectáculos y sus bellas y majestuosas líneas.

Ayer abrió sus puertas el magnífico coliseo, cuya inauguración constituyó un verdadero acontecimiento. Al visitarlo nuevamente y admirando el gusto del decorado, hicimos al señor Helier Rodríguez preguntas sobre la obra, cuya respuesta consideramos de interés para nuestros lectores, ya que el señor Rodríguez contesta con la autoridad de ser un distinguido ingeniero que ha intervenido en los planes y dibujos de la misma, supervisando infatigablemente hasta sus menores detalles.

He aquí sus palabras:

«La favorable acogida dispensada por el público de la Habana al «Radio-Cine», cuando se abrió con este nombre el antiguo «Regina» reconstruido, a pesar de no haberse intentado hacer una obra acabada, fue una espontánea manifestación de la sociedad habanera aprobando esa localidad como adecuada para un teatro de primera categoría, del que la Habana ha estado ávida durante mucho tiempo.»

«Una ciudad de la importancia de la Habana, en el eje del continente americano, en el corazón del hemisferio occidental, de fácil acceso por mar y aire, carecía de una sala de espectáculos teatrales a la altura de su nivel cultural, de su densidad de población y en relación con sus pretensiones de centro de atracción turística. A satisfacer esta necesidad ha venido el teatro «América», bautizado en concordancia con la situación geográfica de la ciudad que lo alberga y con la elevada aspiración que inspiró su construcción.»

«Con propósitos de tanto vuelo, no podría llevarse a cabo la obra sin prescindir de escatimar esfuerzos y gastos en su realización, y éste ha sido efectivamente el método con que se ha llevado a su fin.»

«Un prolongado y cuidadoso estudio técnico precedió y coincidió con la confección del proyecto, presidido en todo su desarrollo por la idea fundamental de hacer un teatro cómodo y ajustado a las exigencias técnicas de visibilidad, acústica y ambiente, procurando subordinarlo todo al principio funcional, balanceando las distintas tendencias seguidas en los teatros mejores del mundo en los puntos de carácter opcional o no definidos con precisión por la técnica.»

«Se ha procurado superar todo lo existente susceptible de mejoramiento y no alterar lo que no podía mejorarse. Se ha querido hacer una obra moderna, sin desvíos hacia el futurismo y sin alardes estridentes.»

«Una buena visibilidad ha sido el primer objetivo fundamental del proyecto al cual se han subordinado el tratamiento decorativo y el diseño arquitectónico, afrontando y resolviendo las dificultades constructivas que surgieron, por importantes que estas fuesen. El espectador puede ver cómodamente desde cualquier asiento a los actores en escena de cuerpo entero. Para conseguir estas óptimas condiciones, los asientos de la platea están instalados en pequeñas gradas y colocados de manera que las visuales de cada espectador pasan entre las cabezas de los de la fila inmediata anterior. El alumbrado de la sala es todo indirecto para que la vista del espectador no sea deslumbrada por los rayos lumínicos directos, ni molestada por focos luminosos en su campo visual.»

«Óptimas condiciones acústicas han sido la segunda finalidad primordial perseguida. Numerosos expertos en la materia han estudiado el proyecto y hecho las recomendaciones concordantes con su opinión. Los distintos estudios fueron examinados cuidadosamente en sus discrepancias a los efectos de escoger el criterio más fundamentado. Al seleccionar la decoración interior se tuvo en cuenta primordialmente su adaptabilidad para el tratamiento acústico apropiado. Puede decirse que las condiciones acústicas del teatro «América» son perfectas para el espectáculo teatral, que incluye la declamación y la música, por tener un período de reverberación promedio para hacer perfectamente audi-



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

ble el discurso y suficientemente sonora la nota musical. Puertas múltiples de cristal y madera hacen el aislamiento acústico del auditorium para evitar la audición de ruidos exteriores.»

«Para representaciones escénicas cuenta el teatro con un equipo de amplificación de sonido del tipo moderno, con micrófonos y amplificadores ocultos, situados en los lugares más adecuados para dar la sensación de naturalidad tan esencial para el efecto escénico.»

«Un ambiente de agrado y comodidad para complacer plenamente al espectador afectando favorablemente todos sus sentidos, ha sido el tercer objetivo fundamental perseguido en el desarrollo de esta obra.»

«El propósito ha sido dar al espectador una sensación plena de agrado, utilizando para ello todos los recursos disponibles a ese fin, para esta clase de establecimientos. Comodidad de asientos, condiciones atmosféricas higiénicas y agradables, decoración sencilla y grata, iluminación indirecta, mullido alfombrado, etc.»

«El bello pórtico de mármol con sus nítidas puertas de cristal, invita al transeúnte a pasar al interior, augurándole un ambiente moderno y distinguido en que pasar un rato de solaz y distracción.»

«El mapa de grandes dimensiones del hemisferio occidental, rodeado de los signos del zodiaco, ejecutado en terrazo policromado y bronce, compone el piso del gran vestíbulo circular. La rotonda formada por un paramento cilíndrico de madera enchapada de precioso veteado, constituye el basamento de las dos grandes escalinatas de mármol a dos colores que simétricamente hacen próximas a la entrada y ascienden bordeadas por elegante barandaje plateado de sencillas líneas modernas para unirse en el foyer principal del balcony. En el intermedio de estas escalinatas se desprenden dos ramales de curvatura invertida, que penetrando por hermosas entradas decoradas por cortinas, dan acceso a los niveles superiores del balcony.»

«Una bóveda centelleante de luz policromada cubre la rotonda central, bordeada por un anillo horizon-

tal tapizado en forma de estrella de finísima tela de cristal color marfil. Las paredes del gran cilindro del vestíbulo están también tapizadas de tela de cristal a manera de columnas estriadas de tela ocre pálido entre las cuales hay paneles cubiertos de tejido del mismo material gris pálido de obra de fino relieve.»

«La grandiosidad del vestíbulo del «América» es un exponente de decoración interior original, no hay en él ningún rasgo ni ningún toque que recuerde algo visto anteriormente, es algo enteramente nuevo en que la iluminación decorativa realza la belleza de los ricos materiales que lo adornan.»

«Dobles puertas, para aislamiento de luz y sonido, dan acceso del vestíbulo a la platea, provista de amplios pasillos de mullida alfombra, con sus paredes laterales y posteriores tapizadas de cojines de cuero dorado, dando el conjunto una sensación de muelle y blandura. De las paredes laterales surgen planos a distintas alturas, que van gradualmente modelándose hacia el proscenio hasta adoptar la graciosa silueta de tinaja formando unos palcos laterales, en orden descendente hasta llegar al proscenio, gran semicírculo de bellas proporciones cuyo contorno se reproduce hacia la parte posterior de la sala, sobre los palcos laterales. Cinco bordones comprendiendo entre ellos cuatro superficies cóncavas, forman la gran bóveda que, a manera de enorme proscenio, se extiende desde el comienzo del balcony hasta el escenario, dando una sensación de amplitud y estabilidad.»

«Sobre el balcony, el cielo raso es plano, y las paredes tapizadas de cojines de tela violada enmarcados por cordones y botones de oro, rematados por un zócalo de cojines de cuero dorado, como en la platea. Dos grandes cortinas recogidas, descendiendo desde el cielo raso, decoran el inicio de la gran bóveda.»

«La armonía en el colorido realza sobremanera la decoración interior de líneas sencillas: Sobre el zócalo dorado, las fajas rosáceas de los palcos y la bóveda de un verde muy tenue armonizan con el verde esmeralda del telón de boca y el verde más profundo de los asientos y las alfombras de la platea, así como también



3

con el violeta de las laterales y el azul obscuro del cielo raso del balcony.»

«La iluminación decorativa es independiente del alumbrado utilitario, cuyos focos de luminicos están también ocultos y envían su luz cenital uniformemente distribuida sobre todas las localidades de la sala. No hay en este auditorium ninguna lámpara que hiera la vista del espectador con rayos directos molestos a la visión. Durante el espectáculo, una tenue luz de luna, alumbraba toda la sala, permitiendo ver lo suficiente para entrar y salir.»

«La comodidad de las sillas, con su amplio espaciamento completan la satisfacción del espectador. Estos

asientos son de un diseño modernísimo, basado en el principio funcional, y están siendo instalados en todos los teatros modernos del continente. Han sido seleccionados por su sencillez, su comodidad al ocuparlos debido a su forma anatómica, y su comodidad cuando están desocupados porque automáticamente mantienen levantado el asiento facilitando el tránsito, y por sus características acústicas que mejoran la audición de la sala.»

«El ambiente agradable se perfecciona y completa con las condiciones atmosféricas idóneas obtenidas mediante acondicionamiento del aire con arreglo a las características apropiadas a nuestro clima. Un equipo moderno de refrigeración para acondicionar el aire, modifica y regula su temperatura y humedad ajustando estas características en relación con las condiciones atmosféricas exteriores. El equipo tiene capacidad en exceso de la requerida, y tiene perfeccionamientos excepcionales, tales como dispositivo para recalentamiento del aire, control electromagnético de la velocidad del compresor centrífugo, control de las condiciones por zonas, varias estaciones de filtración y cámaras de mezcla, aire fresco tomado a gran altura sobre el suelo por medio de una chimenea, inyección anemostática de gran altura, retornos notablemente abundantes para asegurar una distribución uniforme, etc.»

La selección de este equipo fué el resultado de un cuidadoso estudio de los distintos equipos primero, y del tipo más apropiado después. Se estudiaron instalaciones tan importantes como la del «Music Hall» de New York y se procuró mejorarla. Se trata de una instalación muy costosa cuyo valor utilitario sabrá apreciar el público de la Habana, especialmente en los húmedos días del verano, de calor enervante, en que podrá disfrutar de un ambiente fresco y seco en el «América», sin riesgo de experimentar la atmósfera escalofriante tan frecuente en instalaciones que, diseñadas para otros climas, se montan en el trópico sin los ajustes requeridos.»

«Termómetros e higrómetros gobiernan automáticamente los aparatos por medio de mecanismos neumáticos y eléctricos manteniendo las condiciones atmosféricas más higiénicas en relación con el ambiente exterior.»

E. F.

*M. Mayo 20/44*

LA COMEDIA



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

# HEMOS PERDIDO EL PENULTIMO TEATRO

Guión: GABRIEL MOLINA

(Fotos de RUIZ DE LAVIN y Archivo)



Julito Díaz tuvo en el teatro hoy en proceso de demolición, un adecuado marco de su talento histriónico.

**L**

A Habana de hoy contará con muchos cine-teatros, salas-teatros y cines. Pero de los antiguos locales dedicados especial y únicamente al teatro, ya sólo nos queda uno: el "Martí", porque el penúltimo signo de una época, se nos va con la demolición de "La Comedia". El cinematógrafo arrasa implacablemente con el hábito de ir al teatro; y al perder la afición, perdemos paulatinamente los escenarios.

De aquellos seis refugios que tenían los habaneros para pasar agradablemente la noche concurriendo a un espectáculo en los comienzos del siglo y la República, los teatros Martí, Principal de la Comedia, Albizu, Nacional, Payret, Alhambra y Cervantes, con sus atractivas temporadas de zarzuelas, óperas, comedias, dramas, etc., sólo nos quedaban los dos primeros.

Los otros se han adaptado o perecido. Unos se dedican exclusivamente a la proyección de películas. Los demás desaparecieron. Y el Auditorium no es, de hecho, un proscenio teatral, sino musical.

Muy pronto no quedará un ladrillo sobre otro en el lugar del viejo teatro "La Comedia".



Para Mary Munné fue "La Comedia" real escenario de su transformación: de celosa empresaria a admirada artista.

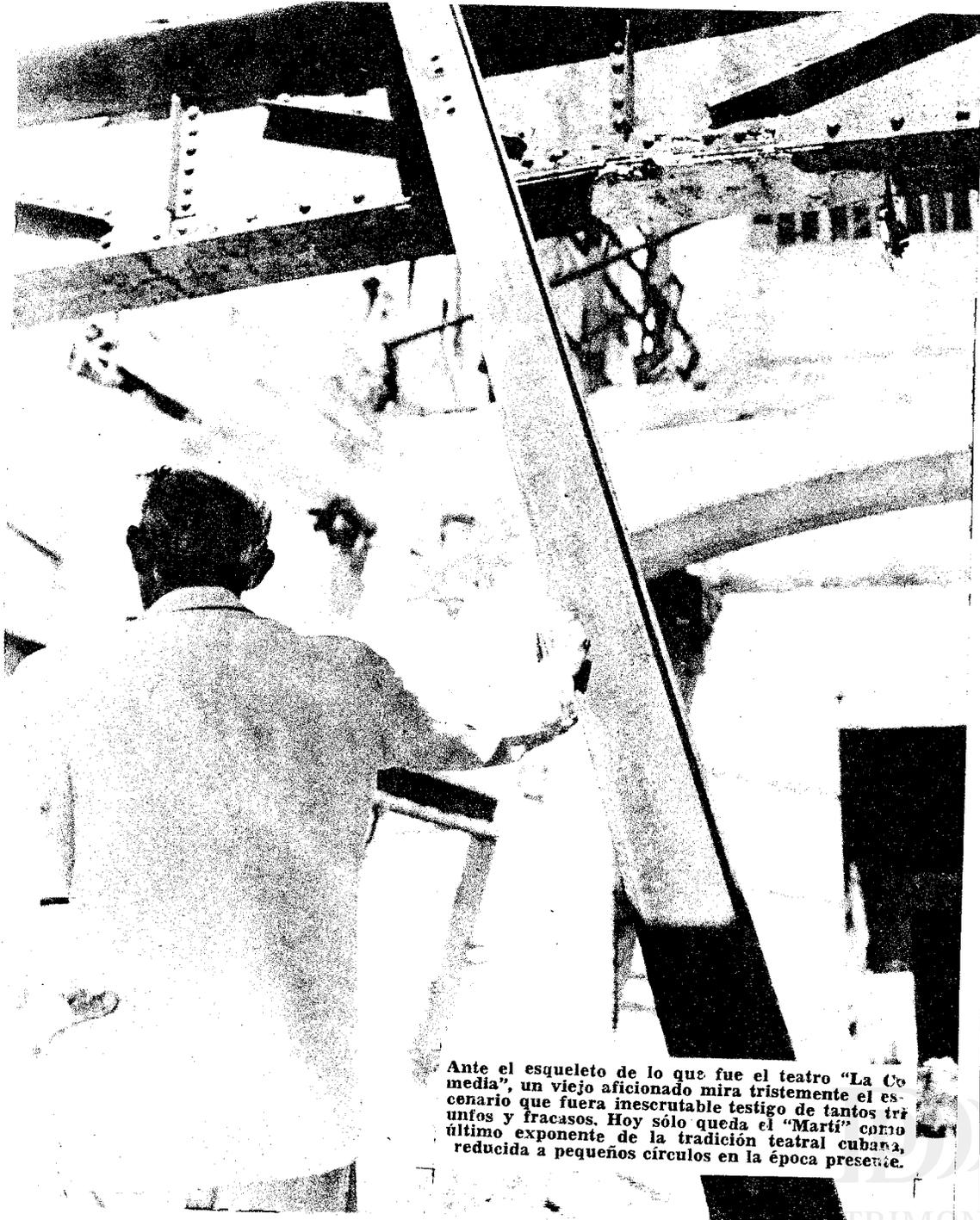
*La Comedia, 10/11/50*



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

## Demolición de La Comedia



Ante el esqueleto de lo que fue el teatro "La Comedia", un viejo aficionado mira tristemente el escenario que fuera inescrutable testigo de tantos triunfos y fracasos. Hoy sólo queda el "Martí" como último exponente de la tradición teatral cubana, reducida a pequeños círculos en la época presente.

HEREDERO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA



El arte típico español de Lola Montoya, de Cabalgata, hizo vibrar junto con el tablado de "La Comedia", el corazón de los aficionados.



Paulina Singerman arrancó unánimes aplausos con su grupo de comedia ligera argentina.



La compañía de Magda Haller  
y Otto Sirgo produjo muchas  
agradables noches a los aman-  
tes del teatro en otros tiempos.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

COLVARRUEIAS.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

10-12-61

V.O. 10-12-61

## TEATRO

Por NATIVIDAD G. FREIRE



Como si la historia marcara su vocación, junto con Covarrubias nace el primer teatro de la colonia habanera. El Coliseo de la Alameda de Paula, en 1776.

# COVARRUBIAS: iniciador del teatro popular cubano

SIN más guía que su intuición, Francisco Covarrubias crea el teatro nacional. Medio siglo de popularidad y éxitos escénicos afirman la certeza de su estilo criollísimo.

Estudiante de latín, asistente a las lecciones sobre Aristóteles del buen Don Tomás Romay, médico cirujano en un ingenio azucarero, su talento sin embargo no se demostraba en esas disciplinas, a pesar del Catálogo en versos que escribió sobre los músculos del cuerpo humano. Otras eran sus inclinaciones. Las anteriores eran cumplidas solamente para satisfacer los designios familiares. Pero la verdadera vocación no puede ser escondida por mucho tiempo, surge contra viento y marea.

Así, Francisco Covarrubias se inicia como actor cuando aún no contaba los diecisiete años. Como augurio a su destino irreductible, su nacimiento precede a un gran acontecimiento de la nueva factoría, la inauguración de El Coliseo de la Alameda de Paula, en 1776, el primer teatro de la colonia habanera.

A su primera juventud corresponden los tiempos de las funciones caseras y las compañías de aficionados, a falta de un teatro profesional. Covarrubias, imberbe aún, divertía el ocio de los amigos y daba salida a sus dotes naturales representando comedias para ellos. Un día tocó a una de esas representaciones de pasatiempo, el empresario del naciente Circo del Campo de Marte,

en las afueras de la Ciudad y la vida de Covarrubias se decidió por el teatro. Era el año de 1800, comenzaban sus cincuenta años de gloria y aplauso públicos. Pero todavía no estaba decidido su genio interpretativo.

Covarrubias gustaba actuar los papeles de galán y rechazaba los personajes cómicos pues no se consideraba con aptitudes para darle toda la gracia que ellos exigían. Sin embargo, una vez más el acaso marcaba su camino. Una noche, cercana ya a la hora de levantarse el telón, Covarrubias se vio en la necesidad de sustituir al gracioso de la compañía que a causa de un accidente le era imposible asistir a la función. Fue tal el grajeo y la naturalidad con que sorteo los difíciles virajes del personaje que el público terminó por señalarlo como el mejor cómico de su momento.

Desde entonces, Covarrubias desencadena su vida en una sucesión ininterrumpida de actividades teatrales. Toma a su cargo la dirección de la disuelta compañía del Circo. Se hace empresario. Crea la primera compañía integrada exclusivamente por actores cubanos, en 1803. Trabaja en varios teatros habaneros, hace temporadas en Matanzas, Cárdenas y Trinidad. Se convierte en el actor criollo de más alta cotización en el mercado teatral. Las compañías que empiezan a llegar a la península se lo disputan con Andrés Prieto, el más

ilustre de los actores y directores provenientes de ultramar escribe a Isidoro Máiquez, el gran actor coterráneo suyo que queda allá, al otro lado del Atlántico, de las habilidades histriónicas del cómico cubano. Cuentan los biógrafos de Covarrubias, que tanto era el gusto de Prieto por las presentaciones de él que solía quedarse entre bambalinas terminada su actuación para disfrutar de las delicias de las intervenciones jocosas de Covarrubias en el programa.

Bailarín, cantante, actor dúctil y agradable, improvisador fácil y penetrante, Covarrubias como si fuera uno de esos mimos magistrales de la Commedia dell'Arte italiana dejaba atónito al público que presenciaba sus piruetas y habilidades. Al anuncio de uno de sus estrenos o de sus famosos beneficios, los demás teatros habaneros cerraban sus puertas para no verse en el ridículo de una sala vacía. Tal era la concurrencia masiva a sus espectáculos.

Junto al actor fue desarrollándose también el autor que había en él. Los sainetes de Ramón de la Cruz que hacían las delicias del público habanero desde finales del siglo XVIII le trazaron la pauta a seguir en sus versiones criollas de los mismos. Covarrubias aprendió del sainetero español la fórmula dramática y así nacionalizó el escenario cubano. Las situaciones y personajes típicos del mundo

fueron sustituidos por otros del patio, de raíz y costumbres criollas. Los bailes y las tonadillas españolas también fueron suplantados por los sones y las décimas cubanas. El buen olfato que orientó su carrera de actor lo conducía también a la creación de una producción con elementos nacionales. Peones, carreteros, obreros invadían la escena para cantar en décimas improvisadas alusiones críticas a las costumbres y llevar a la ficción la gracia de sus situaciones diarias en la ciudad. A cada sainete de de la Cruz le surgió su traducción al ambiente cubano de Covarrubias. De El Rastro por la mañana, La feria de Carraguan; de Las tertulias en Madrid, Las tertulias en la Habana, de Los Payos en el ensayo, El montero en el teatro y otras piezas, quizás originales, como La valla de gallos, El peón de tierra adentro, El forro catre.

Simples, amenos, estos pasos, entremeses o sainetes tenían para el público cubano el encanto de lo propio, a más de la gracia indudable de su autor. Además aplaudir, celebrar y seguir a Covarrubias, significaba para el despertar de la conciencia nacional, aplaudir, celebrar y seguir lo isleño contra lo metropolitano. El arte de Covarrubias crecía en arraigo popular tanto como cualquier otro de rango universal. Darle jerarquía artística a su pueblo era una forma de integrarle la personalidad. Covarrubias hacía famoso lo que cantaba,

lo que decía, lo que creaba. La Cirila, Tata, ven acá, El Caramelo, eran las canciones preferidas del pueblo porque Covarrubias se las enseñó. Todos los teatros habaneros se vieron obligados a reconocer los valores de Covarrubias, hasta el lujosísimo "Tacón" abrió para él su aristocrático escenario. De una a otra punta de la isla, Covarrubias era celebrado como el padre del teatro nacional. El mismo historiaba su vida en una de sus décimas escritas para un teatro de Matanzas:

*"Si del teatro nacional soy fundador en La Habana, en Matanzas, es cosa llana que merezco nombre igual; Pues si la fecha y local del primer drama o sainete alguno decir promete publicará sin remedio que fue en la calle del Medio año de ochocientos siete".*

No obstante los triunfos que siempre acompañaron a su carrera artística, los últimos años de su vida fueron pobres y nada alentadores para el que llenó con su simpatía y gracia naturales cincuenta años del teatro cubano. Directores y empresarios, duros e inhumanos, esquivaron las debilidades de su vejez. Pero el pueblo, que nunca olvida a los suyos ni le regatea su de-

voción y agradecimiento, si le fue fiel hasta el momento final. Emotiva, multitudinaria fue la función-homenaje que algunos amigos y admiradores le prepararon en el Circo Habanero en el año de 1883. El público acudió solícito al postrer llamado del anciano actor:

*"En un Circo que de Marte en el campo se formó, mi carrera principió en el dramático arte; Ya de ella en la última parte a otro nuevo Circo pasó, y esto que parece acaso será el destino que intente que en un Circo sea mi oriente y en otro Circo mi ocaso".*

y le ofreció el tributo de su amor y consideración eternas.

Lástima que los empeños pioneros de este gran visionario del teatro cubano no fueran recogidos por los dramaturgos posteriores y asimilados a sus producciones respectivas. Otro muy distinto sería entonces el panorama actual de la literatura dramática cubana. La tradición sustituiría a la desorientación y los jóvenes dramaturgos contarían con los cauces de cubanía necesarios para crear una literatura revolucionaria que demande una sociedad socialista.

EL DIORAMA



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

Habana, Orden de la Plaza. Guardia del Teatro del Diorama.

(Disposiciones para guardar el orden en las funciones).

Diario de La Habana, mayo 7, 1836.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

## DEL PASADO

# Vermay y su Teatro "Diorama"

Por el conde de  
SAN JUAN DE JARUCO

EN el año 1827, el rey Fernando VII, en consideración a los numerosos servicios prestados en Cuba por el famoso pintor francés



Juan Bautista Vermay de Beaume, le concedió todo el área de terreno comprendido entre las calles de Industria, San Rafael, Consulado y San José, para la edificación de un teatro en La Habana, que recibió poco después el nombre de «Diorama», debido a que durante su construcción se exhibió en uno de sus salones un diorama que representaba el cementerio del Padre La Chaisse, en París, y en nuestro país, el ingeniero Valvanera propiedad del gran intendente habanero conde de Villanueva, más tarde vizconde de Valvanera. Otros afirman que este coliseo recibió el nombre de «Diorama», porque en sus principios sirvió por espacio de algún tiempo para espectáculo de vistas ópticas.

Aunque de madera, la construcción de este teatro era sólida y de un estilo muy elegante. Sus tres puertas principales miraban al oeste, y fué admirablemente pintado todo por el propio Vermay, su dueño y director que recibió los honores de Pintor de la Real Cámara. Se inauguró el «Diorama» con una gran función en que tomaron parte la Galino, la Gombarrino, el violinista don Toribio Segura, don Enrique González, violoncellista afamado, y otros muchos artistas. Más tarde, lo ocupó la compañía del célebre trágico español don Andrés Prieto, acompañado de Garay, Hermosilla, Avecilla, Viñolas, Iglesias, Covarrubias, Juan de Mata, Duclos y las celebradas Rosa Feluffo, María Cañete Vicenta La Puerta, y otros actores muy conocidos.

Vermay, que era miembro de mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Habana, secundó notablemente al famoso intendente don Alejandro Ramírez y Blanco, de grato recuerdo en Cuba, no sólo en la creación de la Escuela de Pintura y Dibujo de San Alejandro, de la cual fué su director por espacio de diez y ocho años, sino en el establecimiento de varias escuelas do-

minicajas que permitió en su «Diorama», el cual puso siempre a disposición con gran entusiasmo y generosidad, al fausto y engrandecimiento de las Bellas Artes.

Además de gran pintor, Vermay, era arquitecto, escritor, músico y poeta. Llegó a escribir versos castellanos bellísimos, y tradujo con Tárraga el «Hernani» de Víctor Hugo, que quedó inédito. Desde su fallecimiento ocurrido el 30 de marzo de 1833, empezaron a ocupar el «Diorama» algunas compañías de versos de las ambulantes que solían visitar a Cuba en aquella época, hasta que por los años 1842 y 43, fué destinado este teatro para cuartel de serenos con alojamiento para el comandante del Cuerpo, y su pequeña oficina, y el de los comandantes de las brigadas de los mismos, sirviendo también de depósito de sus luces, vestuario e instrumentos, medida que se adoptó a causa de que el teatro de «Villanueva», fabricado por ese tiempo, había dejado al «Diorama» sin concurrencia.

El terrible huracán que azotó a La Habana el 10 de octubre de 1846, ocasionó grandes desperfectos al ex teatro «Diorama» (también destruyó al «Principal» situado en la Alameda de Paula), que fué derribado por orden del Gobierno, a pesar de hallarse no todo en mal estado, tanto que su desbarate importó más a sus dueños, que lo que tal vez les hubiese costado su reparación, y en los terrenos que ocupaba, se levantaron en pocos años varios edificios destinados a toda clase de establecimientos, entre ellos, el conocido restaurante «El Palacio de Cristal», en cuyos altos se encontraba el alegre teatro «Cervantes».

En uno de los cuadros que Vermay pintó en La Habana para el «Templete», se ven cien retratos de las personas más ilustres de aquella época, entre ellas, el obispo Espada, el capitán general Vives, el marqués de Frado-Ameno, los condes de Fernandina, San Esteban de Cañongo, O-Reilly y los señores de Arango y Parreño, O-Farrill, O-Gavan, Montalvo, de la Torre y Cárdenas; el Ayuntamiento en pleno y el mismo Vermay con lápiz en la mano haciendo el croquis de la procesión dando la espalda al espectador, y a don Ramón de la Sagra, distinguido periodista catalán y director del Jardín Botánico, que no fué nunca su buen amigo. A la izquierda de este cuadro aparece un grupo de señoras entre las que se distinguen las de O-Farrill, Montalvo, Cárdenas y madame Vermay.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

El 13 de julio de 1888, el periódico La «Iberia» publicó sobre Vermay lo siguiente: «Sus discípulos le costearon el entierro y sepulcro, sobre cuya losa de blanco mármol y entre el cuadro de baranda de hierro que lo cercan, grabó el cincel estos versos del inspirado Heredia, alumno y amigo del gran artista francés:

Vermay reposa aquí. Su lumbre  
[pura  
del entusiasmo iluminó su frente;  
un alma tuvo cándida y ardiente,  
de artista el corazón y la ternura.

Era pintor; sembrado en nuestro  
[suelo  
dejó su arte el germen poderoso,

y en todo pecho blando y generoso,  
amor profundo, turbación y duelo!

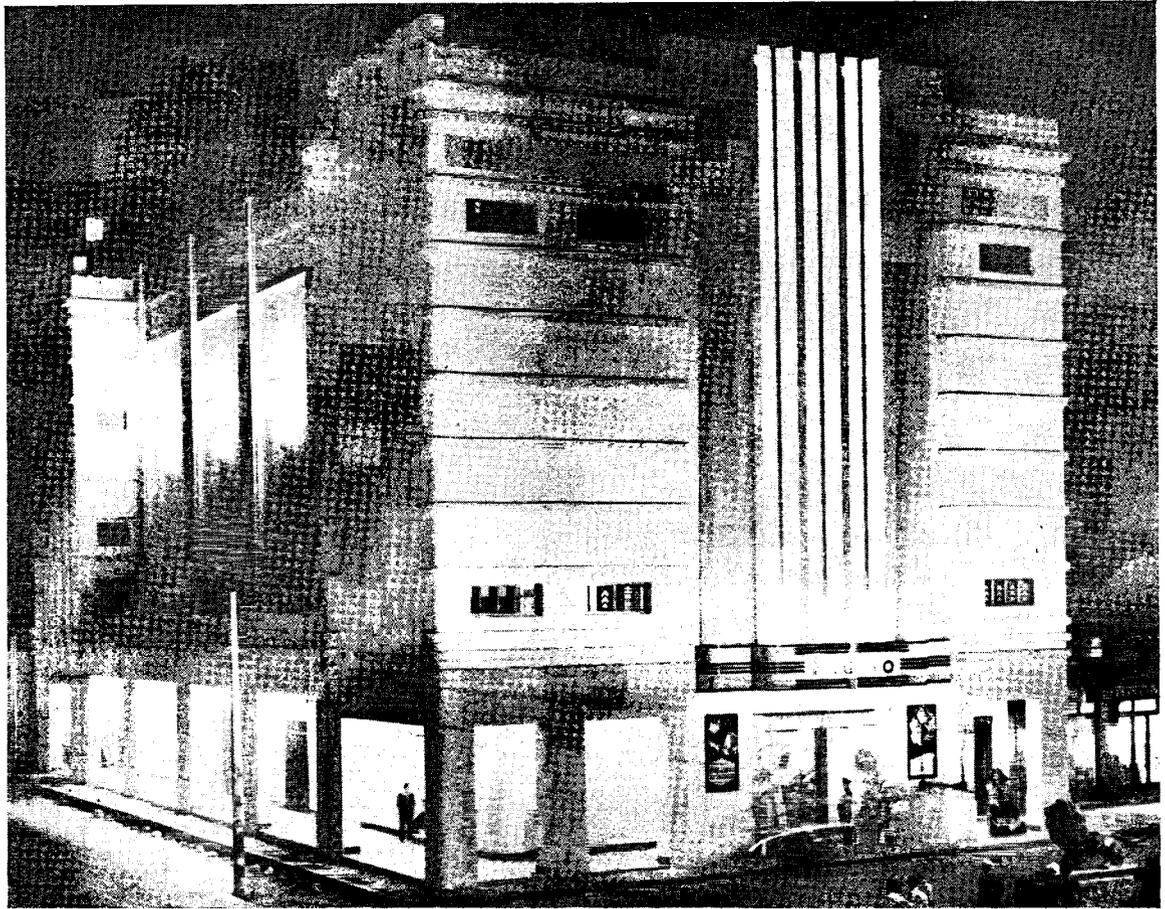
Debemos recordar, que, a la muerte del conocido pintor italiano José Perovani, fué recomendado Vermay por Goya al obispo Espada, para que este notable francés, condecorado por Napoleón I y discípulo del famoso Luis David, concluyera las obras comenzadas por Perovani. Entonces, Vermay fué encargado en La Habana de la pintura de la Catedral y de las iglesias del Santo Cristo y de Nuestra Señora de Guadalupe, habiendo colocado en esta última su famoso cuadro «El Pasma de Sicilia», copia de Rafael, y también «La Guadalupe» y «San Juan Bautista». Fué también autor de los conocidos lienzos que aparecen en el «Templete», y de otros muy notables cuadros, entre ellos, «La Virgen del Fez».

F A U S T O



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA



*Vista general del nuevo teatro Fausto.—Arquitecto S. M. Parajón*

## EL NUEVO TEATRO FAUSTO

Terminadas felizmente las obras que ejecutaban los arquitectos contratistas señores Edelman y de la Torre para la construcción del edificio del nuevo teatro Fausto, hemos querido conocer por boca del arquitecto S. M. Parajón autor del proyecto y director artístico de las obras, sus ideas sobre esta magnífica construcción, y al efecto le visitamos en su estudio, haciéndole saber nuestro deseo. El compañero Parajón, amable y complaciente, nos habló ampliamente del asunto, diciéndonos entre otras cosas interesantísimas lo siguiente:

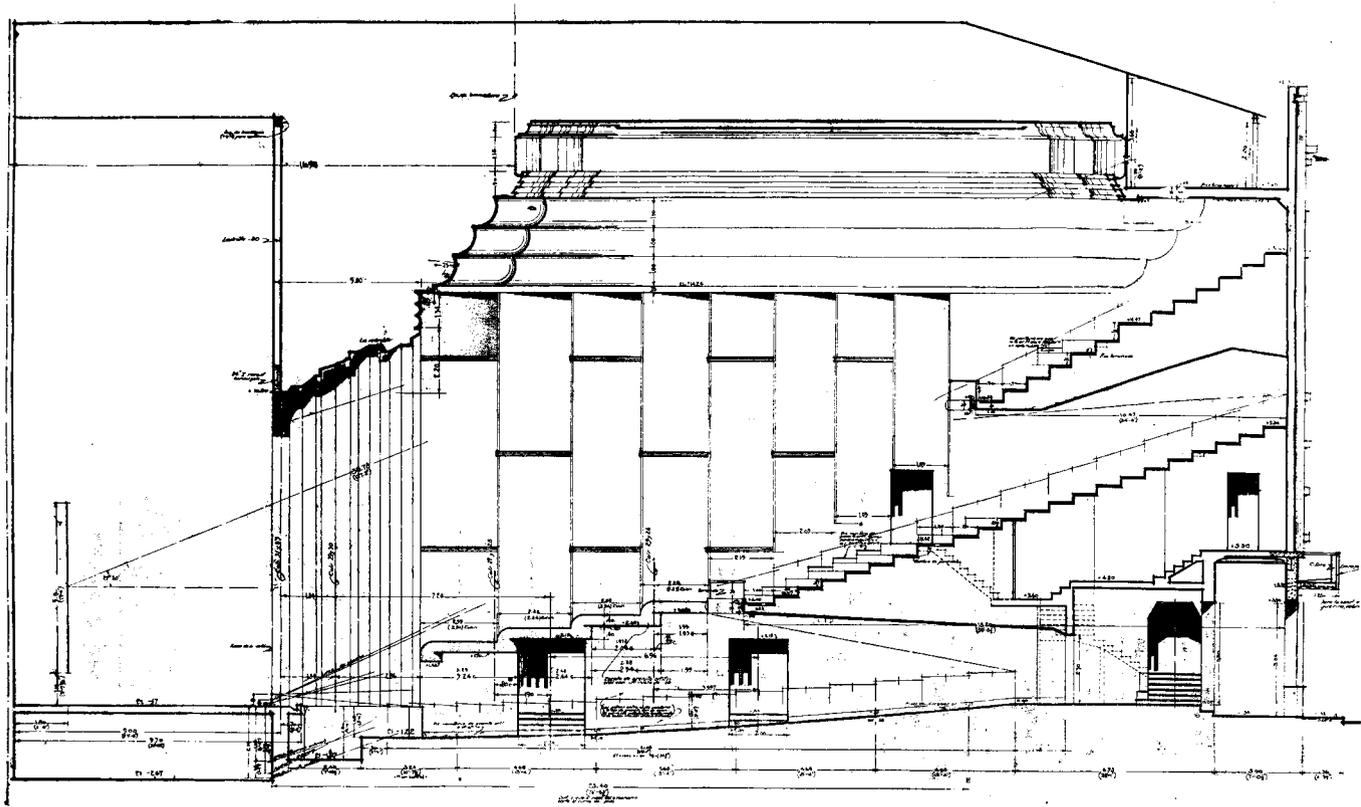
Este teatro ha sido construido en la esquina for-

mada por el Paseo de Martí y calle de Colón. Consta de un portal que lo bordea por sus dos lados, de 3 metros de ancho. La sala interior tiene un ancho libre de 16.40 metros, y una profundidad total de 23.96 metros. Consta de platea y dos balcones. La platea tiene una capacidad para 730 personas. El primer Balcony para 570, y el segundo para 340.

La boca del proscenio tiene 12.00 ms. de ancho por 10 ms. de alto.

El escenario tiene una profundidad de 9.70 ms., y la pantalla está situada a 1.80 ms. de la pared del fondo. Todo el centro del escenario es movable y sobre

*Handwritten signature*



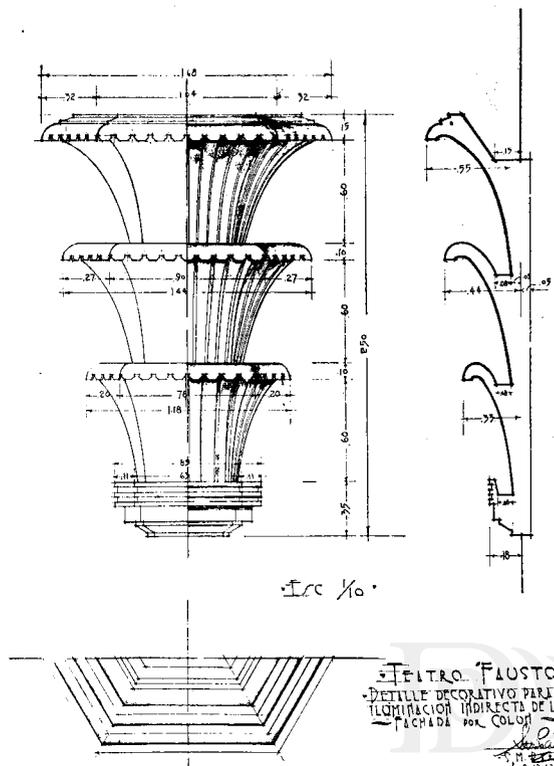
Sección Longitudinal por el eje del edificio.

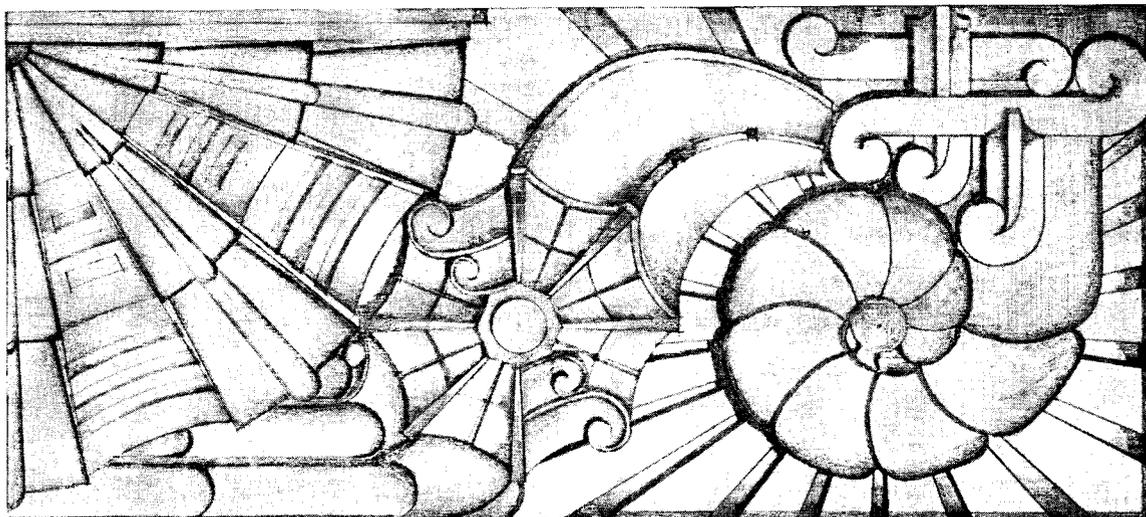
él existe un emparrillado para la manipulación de los telones. A un costado del escenario existen 6 camerinos y sus servicios correspondientes. La caseta de proyección está situada completamente independiente del público, construída toda de hormigón y revestida interiormente con material absorbente. Existen dos aparatos de proyección, una lámpara de efectos y el equipo necesario para el funcionamiento de estos aparatos.

El ángulo de proyección es de 22 grados 20 minutos, y la pantalla tiene unas dimensiones de 19 por 26 pies. La distancia entre ésta y el lente de proyección es de 38.78 metros. Tanto de la caseta como desde el escenario se puede controlar la iluminación general del teatro.

FACHADAS

Las fachadas del teatro son de puro arte moderno, revestidas con cemento blanco y polvo de piedra. La iluminación de la parte central por Prado está realizada por tres medios tubos de metal inoxidable, que oculta cada uno cuatro líneas de luz de gases incandescentes de distintos colores. Estas luces cambian





*Detalle del friso que decora la fachada del teatro Fausto*

alternativamente de color por medio de un motor eléctrico.

La marquesina está construída del mismo material, con 46 luces en su parte inferior, que cambian de color sincrónicamente con las anteriores. El letrero "Fausto es de metal inoxidable, con luz interior que se refleja en la marquesina.

En la fachada por Colón se han colocado cuatro lámparas de fundición de cemento con mica, teniendo sus luces dispuestas de manera tal que las hacen aparecer translúcidas.

En las dos fachadas se han abierto el menor número posible de ventanas para evitar luz, ruido y escape de aire en la sala de espectáculos.

#### INTERIOR

En todo el interior del edificio se sigue el mismo estilo moderno, de líneas sencillas, que caracteriza el exterior.

Se compone de un vestíbulo de entrada que da acceso a la platea y de donde parten las dos escaleras que conducen al primer Balcony. Al segundo Balcony se llega desde una escalera que parte directamente del portal por la calle de Colón.

Las dos escaleras que llevan al primer Balcony desembarcan en un salón de espera, amueblado e iluminado sencillamente dentro del propio arte moderno. Este salón comunica con las oficinas del teatro y con los departamentos de señoras y caballeros.

#### ACUSTICA

De acuerdo con los dos principios elementales de la acústica moderna en esta clase de edificios, se ha

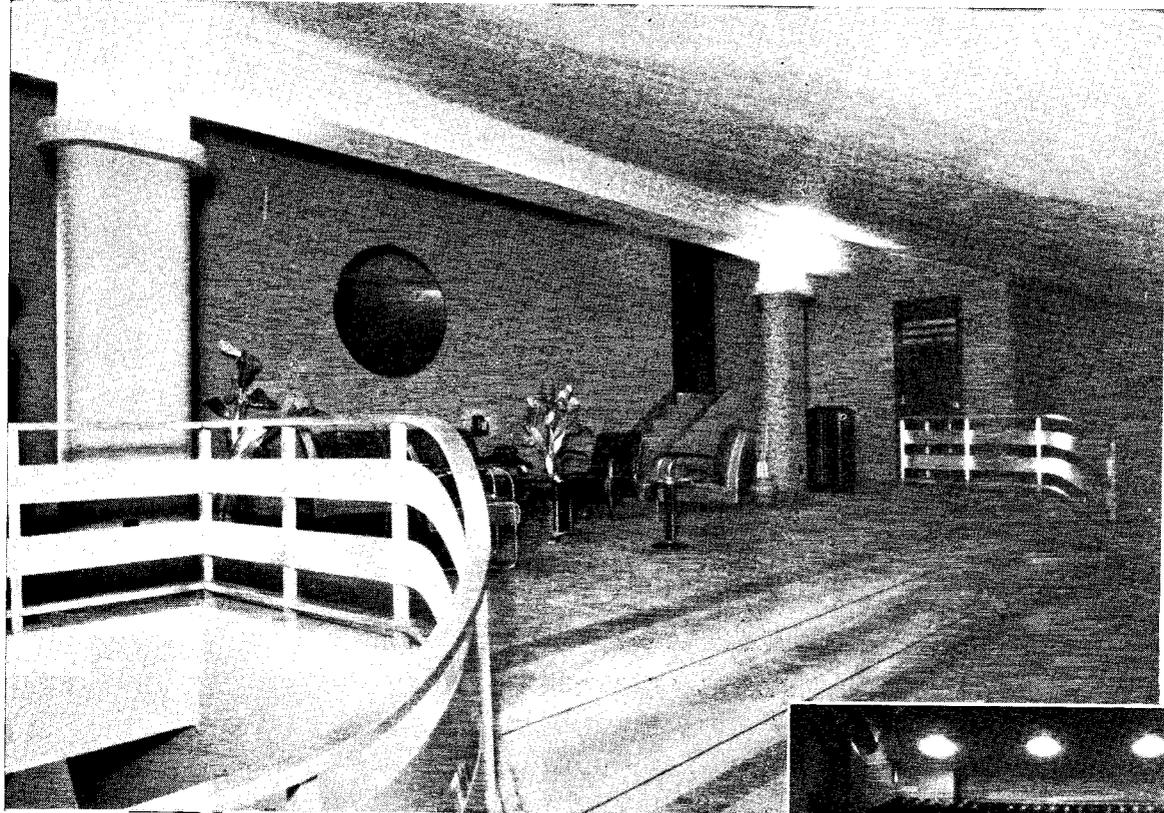
tratado de evitar tanto los ecos y resonancias dentro del salón como los ruidos del exterior. Para esto último se han suprimido casi totalmente las ventanas al exterior, dejando, sin embargo, las salidas necesarias para el fácil desalojo de los espectadores. Además, como por la calle de Colón existe el tránsito de tranvías y ómnibus, la pared que da a esa calle está formada por tres elementos sólidos y dos espacios de aire. Esta disposición contribuye al aislamiento térmico del teatro.

Para mejorar las condiciones interiores acústicas del teatro, las paredes laterales situadas entre el segundo Balcony y el arco proscenio, están formadas por planos inclinados que rompen el paralelismo de sus lados. Estos lienzos de pared, así como el techo, están revestidos de un material acústico, "Kalite", de distintos espesores según su mayor o menor proximidad al escenario.

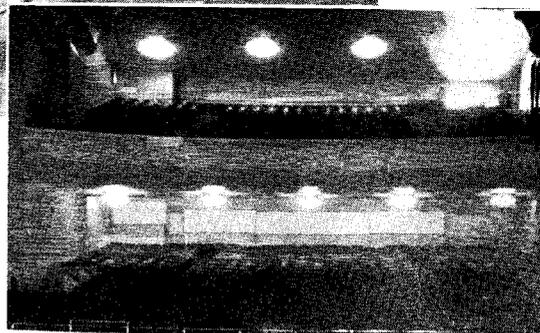
Para absorber los sonidos de baja frecuencia, se ha usado "Rockwool", revestido con planchas de acero perforado. Este material se ha colocado en la parte superior de las paredes laterales.

Las dos paredes que forman el fondo de los Balconies están revestidas de "Banacoustic Tiles". El frente de los Balconies y la parte inferior de los mismos tienen una forma especial, dada intencionalmente para beneficiar la reflexión del sonido.

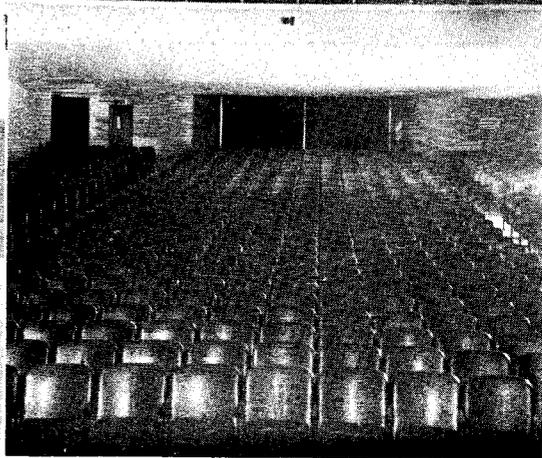
Para el estudio de los materiales acústicos necesarios que se emplearon, se tuvo muy en cuenta la clase de asientos que iban a utilizarse, tanto en platea como en el primer Balcony, que son forradas de



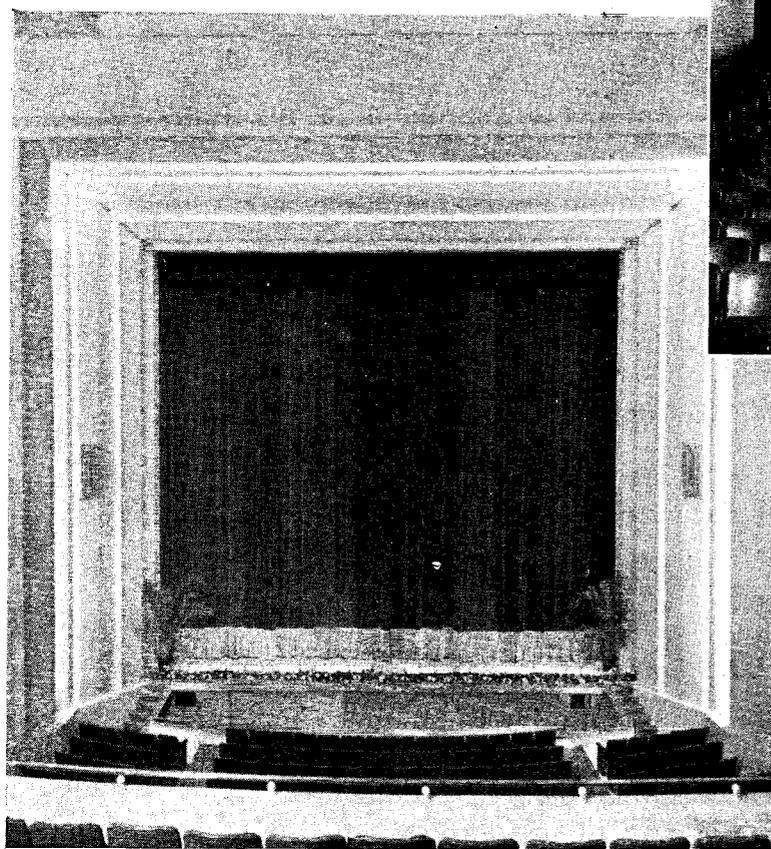
*Aspecto general del elegante y acogedor "fumoír"*

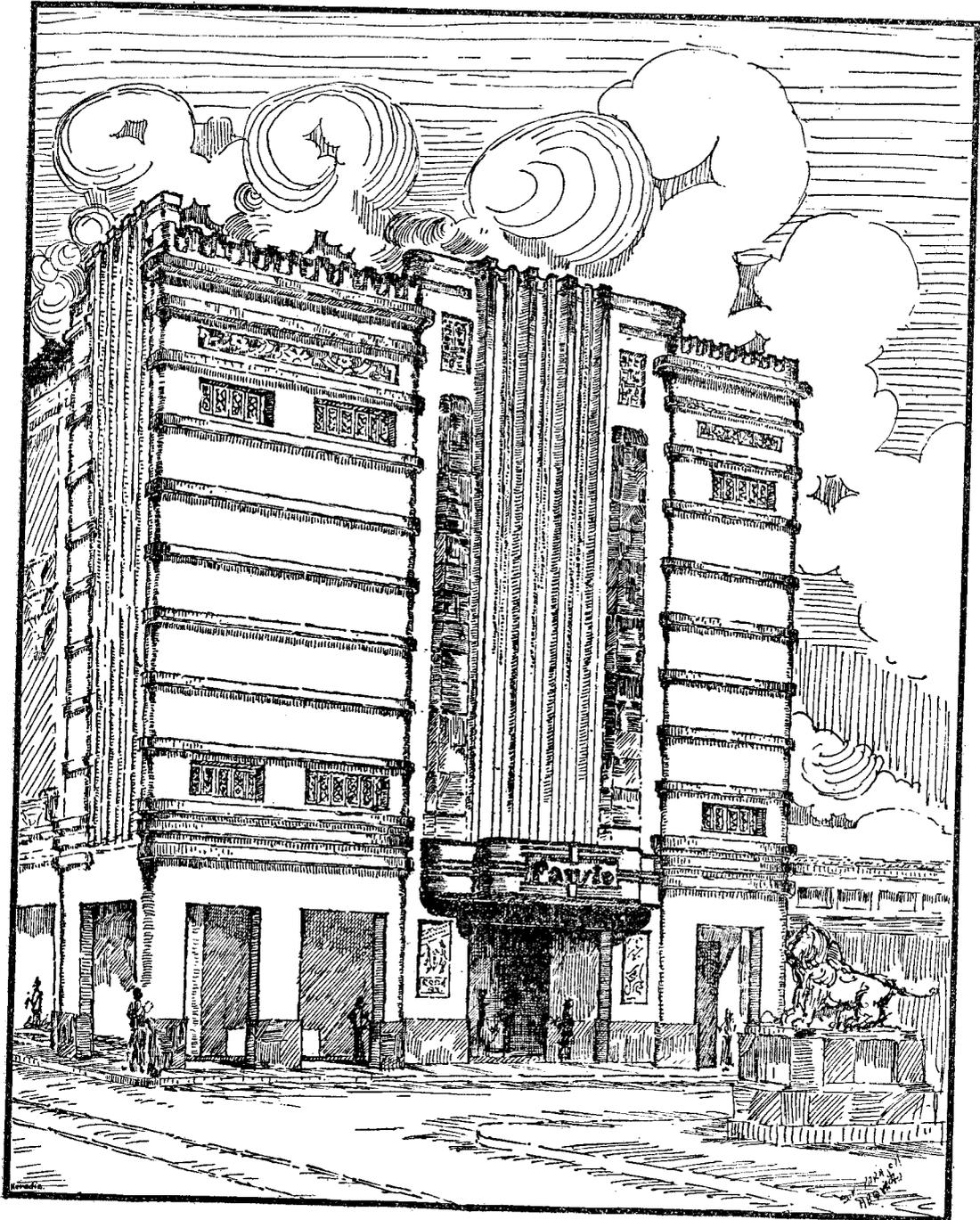


*Embocadura del arco proscenio*



*Aspecto interior del nuevo teatro, permitiendo ver los dos balconys y el patio de lunetas*





*Fachada del nuevo teatro Fausto.—Plumilla del arquitecto S. M. Parajón*

cuero, como las del segundo Balcony, que son de madera.

El período de reverberación para 512 ciclos, con un total de público de dos terceras partes de la totalidad del teatro, es de 1.25 segundos, y la capacidad cúbica por persona es de 164 pies cúbicos. Estas dos cifras están de acuerdo con las teorías más modernas sobre acústica de estos espectáculos.

#### VENTILACION

Todo el teatro se ventila artificialmente por medio de una planta de aire acondicionado. Consta ésta de tres compresores Westinghouse, de 40 HP. cada uno. El gas refrigerante empleado es el Freon, que en caso de escape, resulta absolutamente inofensivo para la salud. Existe un inyector de aire, con una capacidad de 25,600 pies cúbicos por minuto, de los cuales un 33% se toma de aire fresco del exterior, y un 66% de aire re-circulado.

La mezcla de estas dos masas de aire se pasa a través de filtros de cristal y de un sistema de serpentes que lo enfrían y deshumidifican. Todo el aire se distribuye dentro del teatro por distintas salidas, convenientemente situadas para darle una temperatura uniforme a todo el ambiente, evitando en todo lo posible las corrientes de aire.

Todo el sistema está regulado por un termostato colocado a la entrada del aire exterior, y por otro situado en el centro del teatro, en combinación este último con un humidistato. Este sistema de control mantendrán en el interior del teatro las siguientes temperaturas y humedades relativas:

#### *En el exterior:*

<i>Temperatura</i>	<i>Humedad relativa</i>
De 90° a 86° F.	65%
De 86° a 84° F.	70%
De 84° a 82° F.	80%
De 82° a 80° F.	80%

#### *En el interior:*

<i>Temperatura</i>	<i>Humedad relativa</i>
80° F.	50%
78° F.	55%
77° F.	60%
75° F.	60%

#### ILUMINACION INTERIOR

Toda la iluminación del teatro es indirecta, combinándose armónicamente, según determinados fines, la luz dorada y la violeta, que dan en todo momento, una sensación muy agradable de descanso a la vista.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

IRIJOA

( MARTI )



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

## TEATRO MARTI

Llamado de Irijoa hasta el cese del poderío colonial. Se le designó luego con el nombre de Martí, en homenaje al mártir de Dos Ríos, apóstol de la Independencia. Además de otros recuerdos artísticos, despierta este teatro memorias interesantes de campañas y acontecimientos políticos ligados gloriosamente a la Historia Cubana. Los oradores más notables del autonomismo levantaron allí su voz en defensa de Cuba; y desde fines de 1900 a mediados de 1901 se reunió en este teatro la Convención Constituyente que elaboró, discutió y promulgó la Constitución de la República y su apéndice conocido por Ley o Enmienda Platt.

Porfolio de Cuba a la Vista, La Habana 1910.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

## TEATRO MARTI (ANTES IRIJOA)

En la calle de Dragones, esquina a la de Zulueta, se alza el "TEATRO MARTI", cuya edificación data de 1884, y al que entonces se dió como nombre el apellido de su fundador, el Vascongado, don Ricardo Irijoa.

El teatro Irijoa ocupaba un área de cuatro mil cien varas cuadradas de las que, mil seiscientos ochenta, correspondían al edificio, y el resto, a los jardines que lo circundaban, ya que se trataba de un teatro de verano. Contaba trescientas treinta y seis lunetas... ciento ochenta y seis butacas ...veinticuatro palcos... cien delanteros de tertulia... cuatrocientas entradas de tertulia... ciento quince delanteros de paraíso... cuatrocientas entradas de paraíso... y capacidad para doscientas entradas generales... cuatro grillés y Galería alta con capacidad para mil seiscientos cuarenta personas.

En él actuaron los espectáculos más diversos, desde el conocido por género bufo, hasta el circo del famoso D. Santiago Pubillones.

El "TEATRO IRIJOA", que más tarde se hizo famoso por los bailes públicos que en él se ofrecían con gran frecuencia, fué inaugurado el 8 de Junio de 1884 por una compañía de aficionados que ofreció una función a beneficio del Convento "EL BUEN PASTOR".

En 1899 y después de haber ostentado durante pocos meses

el nombre de "EDEN GARDEN", terminada la Guerra de Independencia, se le dió el de "MARTI", que hoy conserva, como homenaje a la memoria del Apóstol, siendo ocupado por una gran Compañía de Zarzuela Cubana, de la que fué Director el maestro Marín Varona, y en la que actuaban, Consuelo Novoa, Santiago Lima, Jaime Mateu, Blanquita Vázquez, y otros.

Don Enrique Pastoriza, adquirió de la sucesión de don Ricardo Irijoa la propiedad del Teatro en 1900, y a partir de esa fecha, el "TEATRO MARTI" entró en una nueva era artística y por su escenario desfilaron grandes compañías de ópera, magníficos conjuntos de versos y otros espectáculos. Es curioso el advertir que en el teatro Martí se estrenó en Cuba la ópera "TOSCA" del maestro Puccini.

El "TEATRO MARTI" ha jugado un papel importantísimo en nuestra historia republicana, ya que, por ostentar ese glorioso nombre, fué escogido para que en él se reunieran los Miembros de la Constituyente que nos dió nuestra primera Carta Fundamental.

En 1905, pasó a formar parte de los bienes de don José Cano de la Maza, siendo hoy de la propiedad de la Sra. Juana Cano de Font.

En su última etapa el "TEATRO MARTI", fué dedicado al género de Zarzuela y Opereta, bajo la empresa de don Julián Santa Cruz, quien, durante varios años mantuvo en él un magnífico espectáculo, en el que figuraron los más valiosos elementos artísticos, como: Conchita Eugenia Zuffoli, Pilar Aznar, María Caballé, Consuelo Mayendía, Blanca Poza, Consuelo Hidalgo, Enriqueta Sierra, María Marco, Amparo Sans, Casimiro

Ortas, Ramón Peña, Paco Gallego, Manolo Villa, José Muñiz, Augusto Urdóñez, Matías Ferret, Antonio Palacio, José Izquierdo, Valeriano Ruiz Paris, etc.

El "TEATRO MARTI", cuenta hoy con una hermosísima platea que comprende setecientas ocho lunetas. Además posee veintidos palcos... doscientas cinco entradas a tertulia y capacidad para cuatrocientas entradas generales. Actualmente, la Compañía de Teatro Cubano, Garrido y Piñero actúan en el Teatro.

Directorio Mallen, La Habana, mayo de 1942.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

# El Teatro "Martí", Monumento Nacional

El P. a. m.

(Por E. PIZZI DE PORRAS)

3-4-45

**Y**A ven, el teatro «Martí» como monumento nacional si estará bien. La primera Carta Fundamental de la República, solemnemente firmada el 21 de febrero de 1901 por los 31 delegados que la estructuraron, fue discutida, acordada y redactada bajo ese techo. Los pueblos tienen que vivir un poco de sus recuerdos gloriosos y de sus honrosas tradiciones. Los romanticismos no son infecundos cuando excitan la emulación e invitan al noble ejemplo; son infructíferos, cuando se contraen a la pasividad contemplativa y al sopor estéril del platonismo inútil.

Trasladémonos con la imaginación a los lejanos días del año uno de los comienzos del siglo. Será como un regreso al encuentro de

«novedades» retrospectivas. Vamos hacia el teatro «Martí», a presenciar una reunión de la Asamblea Constituyente. Alrededor del Parque Central todo se nos ha cambiado. Ahora no es Manzana de Gómez, sino el «Bazar de las 88 Puertas» de aquel dinámico, bonachón y pintoresco praviario, todo ornamentado de brillantes como avellanas, que se llamó Carneado. El Centro Asturiano no tiene esta arquitectura rematada con mesas de billar patas arriba, ni tantas lámparas. En una esquina, el teatro «Albisu». En los bajos, cafetines para la gente bohemia de las letras y de las tablas.

Apuremos el paso. Bazar y Centro, dos pólizas de seguros para el consumo del fuego purificador. De la otra parte tenemos el teatro «Tacón» junto a un cuartel de bomberos. Todavía no hay Centro Gallego ahí, ni el teatro es «Nacional». Sigamos. No hay Capitolio, ni se sueña. En el patio de ferrocarriles, las locomotoras dan cortes y lanzan silbidos. Carretones tirados por recias parejas de mulas se arriman a las tarimas de las naves de embarque de la Estación de Villanueva. Fornidos muchachos vienen desde los almacenes de Muralla cargados de pesados bultos que les encienden de grana los cachetes rollizos, a despacharlos en el tren. El Campo de Marte está sombreado y fresco, por la arboleda tropical que con los años habría de talarle el mal gusto de la Plaza de la Fraternidad. La Fuente de la India tiene agua. Recordemos que todavía no es alcalde de La Habana el Dr. Raúl Menocal y Se-va... sin darnos agua. Hacia la izquierda, antes de llegar al «Martí», en la esquina de Prado y Dragones, el Centro Gallego, tan ilustre como ahora, pero más modesto y sin título. Por fin nos acercamos a la escena.

Están entrando los delegados. No visten «guayábanas» ni camisas de playa. Se respetan y saben respetar a los demás; saludan quitándose el sombrero. Algunos vienen de chaqué. Aunque es invierno, no faltan quienes vengan pulcramente vestidos de blanco, cubiertos con finos jipijapas. Tal vez uno que otro se acerca en coche, pero la mayoría llega a pie, por entre el pueblo, hombro a hombro con el pueblo. No se conocen aún las actitudes fugitivas, ni los esquinazos, ni la desdenosa esquizofrenia de los encuentros de los hombres representativos con el pueblo. Tampoco se conocen las estafas electorales a la opinión pública.

Ved quienes llegan: Salvador Cisneros Betancourt, convencional ahora, como antes lo fue en La Yaya y en Jimaguayú; y mucho antes, cuarenta años antes, en Guáimaro. Dos delegados que también actuaron en Jimaguayú: Manduley del Río y Rafael Portuondo. Cuatro más de La Yaya: Lacroix, Fernández de Castro, el general Alemán, y el general Domingo Méndez Capote que preside ahora. Miremos, miremos. Ahí vienen más. A ver si nos suenan sus nombres: Gonzalo de Quesada, Manuel Sanguily, Diego Tamayo, Eliseo Giberga, Morúa Delgado, Juan Gualberto Gómez. ¿Más nombres que digan algo? Alfredo Zayas y Enrique Villuendas, los dos secretarios de la Constituyente. El general Rius Rivera, vicepresidente. Miguel Gener, Alejandro Rodríguez, Pedro Betancourt, José Miguel Gómez, Monteagudo, Bravo Correo, Castillo Duany...



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

La Carta Fundamental que se redacta será base inmovible de la nacionalidad. Cuando se la adultere, vulnerándola como va a suceder en 1928, costará sangre y desquiciamiento. Cuando se derogue su vigencia, ni Consejo de Estado ni Congreso harán en 1935 y 1936 nada mejor. Cuando se la sustituya en 1940, todo será dar vueltas a su alrededor, ampliándola en el doble el articulado y escondiéndole en los repliegues pequenezes y mordacidades personales, de retrato; pero nada que desautorice la majestad y la moral cívica de la Carta inicial.

Magistrales discursos para la Historia en la Constituyente de 1901. Debates de alta jerarquía. Generosidad y desinterés. Patriotismo, no chauvinismo. Pongamos expectantes todos los sentidos. Va a hablar Juan Gualberto Gómez. El general Méndez Capote acaba de concederle el uso de la palabra. Gonzalo de Quesada se mesa la espesa cabellera, como para escucharle mejor. Sanguily acentúa su perfil de águila, agudizado en el gesto de atención. El marqués de Santa Lucía se revuelve y acomoda en el sillón, apoya la mejilla en la mano venosa, delgada y fina, y despliega el entrecejo que estaba como encogido en la evocación de los días de Guáimaro. Ahora no confeccionan el anteproyecto Zambrana e Ignacio Agramonte, ni preside Carlos Manuel de Céspedes; pero está en la presidencia Méndez Capote y vamos a escuchar el encendido verbo de Juan Gualberto Gómez. Todo es silencio y recogimiento. Se oíría en el ámbito el volar de una mosca. Juan Gualberto comienza con su voz pastosa y bien entonada, y su acento de buen castellano: Señor presidente y señores delegados a la Asamblea Constituyente...

Pero... ¡despierta, tropical! Estamos en 1945, y esas no son sino glorias pasadas. Bajo la techumbre del teatro «Martí» no suenan más que carcajadas estridentes en pago de los chistes de mal gusto. En la escena, la chabacanería grosera de la «mulata» artificial y gritona, siempre dispuesta a usufructuar y engañar al «gallego» imbécil y consentidor, con el «negrito» cobardón, vividor, mariguanero y vago. Chocarrería en concupiscencia con el más inmundo cotoreo solariego. Degradación de lo que fue un día el arte de Regino López, Manolo de La Presa y Arquímedes Pous. Ni trama, ni libretos, ni música, ni pintura en la escenografía, ni nada. Pura bazofia. Ni siquiera la nota amable de la belleza, la frescura sana y la alegría. Salen las coristas a cantar y a bailar. Parecen un desmayado desfile de reumáticas atormentadas por amigdalitis y afonías, que ni cantan, ni bailan, ni representan la gracia, el donaire y la hermosura de la mujer cubana.

Que me perdone la farándula, pero ese es el «arte» que se ve en el teatro «Martí». Hombres y mujeres, algunos con verdaderas condiciones artísticas, buenos histriones de rica veta cómica; pero fatalmente asidos a las tablas de naufragio de un teatro fácil, pobre, negación del buen gusto, falseador de las costumbres, y si no pornográfico, inmoral por lo menos.

Con la desaparición del teatro «Martí» como tal, y del anquilosamiento o enquistamiento de ese mal arte que ahí parece como «tradicionalmente» refugiado, tal vez se produciría una reacción beneficiosa para los autores y para quienes de verdad son artistas de la escena y están facultados para mucho más y mejor que lo que hacen en «Martí».

Hasta por eso sería bueno que se declarase monumento nacional al viejo coliseo que fue escenario de la primera Asamblea Constituyente de la República. Y por lo demás, mucho ojo. Ya en otra ocasión, no recordamos qué Gobierno pretendió adquirir el teatro «Martí» para fines culturales, y el propietario del inmueble pidió setecientos mil millones o algo así. La adquisición de un lugar u objeto histórico por el Estado, no puede ser motivo de lucro infecto. ¿Hay que hacer la expropiación?, pues se hace. El interés nacional y colectivo está completamente por encima de las agallas personales. Se compone una comisión de hombres irreprochables de conducta, honestos, de responsabilidad, capaces y limpios. Esa comisión estudia y calcula lo que costó y lo que vale el inmueble, la renta que debía rendir y la que efectivamente rinde, y falla su veredicto: esto vale tanto, y ahí lo tiene. No sirven ambiciones, intentos de «serrucho», torceduras de cara, ni protestas y recursos. La República Argentina ha hecho y sigue haciendo de Buenos Aires una capital primera de primera, gracias a su gran ley de expropiaciones.

Y luego, un buen baldeo que alcance a todos los rincones del «Martí», con sus agregados de desratización y copiosos duchazos de flit. Y en lo adelante, que sea museo, biblioteca, sala oficial para conferencias públicas, conciertos, recitales, exposiciones, en fin, algo que nos honre y honre a Cuba; algo noble y digno de ese histórico lugar.



# MONUMENTOS NACIONALES

(Por E. PIZZI DE PORRAS)

**P**OR acuerdo reciente, la Junta Nacional de Arqueología y Etnología que preside don Fernando Ortiz, ha solicitado del ministerio de Educación que sean declarados monumentos nacionales, una finca; tres construcciones funerarias de ese ingenio de molienda permanente que es el cementerio «Colón»; y el teatro «Martí», de La Habana, donde celebró sus reuniones la Primera Asamblea Constituyente.

La idea de hacer monumento nacional la finca «El Abra» resulta bastante agreste. Se aduce que Martí vivió en ella. Bueno. Ahí está la casa en que nació Martí. Ningún ciudadano, y mucho menos ningún gobernante, pasa por esa modesta casita de la calle Paula como si acudiese a un santuario a recibir inspiración y a bañarse el alma de nobles deseos, antes de acometer una acción trascendente. Ahí está el Rincón de Martí, labrado en la misma cantera en que el Apóstol, imberbe aún, ciñendo grilletes en los tobillos, cumplió su primera condena de trabajos forzados. En ese rincón hoy sombra, sol, bancos y unos anaqueles que apenas contienen unos cuantos ejemplares de la Revista Martiana. Ni siquiera están ahí los libros que tantos han escrito sobre Martí, en su mayoría para hacer creer que son mejores... y vivir ellos

mejor. Pues bien, nadie acude a ese rincón a meditar patriotismo, ni a acumular bondad, ni a aprender la lección de confraternidad y de sacrificio que dejó bordada en rojo el máximo prócer.

Monumento Nacional, el campo bendecido por la sangre de Martí en Dos Ríos. Salón Martí bajo la cúpula del Capitolio: capilla de fría desolación, para el tránsito vertiginoso de apóstatas y de infieles. Tumba de Martí en Oriente: ni ara ni reclinatorio; a lo sumo, armazón de mármoles para cumplir anualmente función de búcaro y macetero. Proyecto gigante de pétreo tributo a Martí, hacia la Ermita de los Catalanes. Convocatoria internacional, folletos de lujo, iconografía, planos. Concurso, maquettes, mediocridad, mediatización de influencias perniciosas. Nada.

Además, calles Martí, avenidas Martí, cabezas de Martí y estatuas de Martí en cada ciudad y cada pueblo. Y como dijimos de Dios en cercana fecha, nada de Martí en nuestro corazón. Eso sí, en los labios y en la facundia declamatoria, sí. En el pecho, en la acción, en la conciencia, no. Monumentos de piedra, de mármol, de bronce. Letreros, letreros, letreros. En las calles, en las avenidas, en las plazas, en los pueblos, en las estaciones de ferrocarril. Y en los rótulos industriales más o menos adecuados: librería Martí, barbería Martí, sastrería Martí...; y en los ciertamente impropios y hasta innobles: ron Martí, billetes de lotería Martí, «hotelito» Martí.

Efigie de Martí en los sellos de correo. Retrato de Martí en los sucios billetes de a peso. Busto de Martí en aquellas volátiles monedas de oro que se nos esfumaron entre las manos, porque los mercachifles no anduvieron creyendo en martianismos acuñados, sino en el provechoso negocio que de ello podían sacar. Martí con todo, en todo y para todo. Para la promesa mendaz, para la farsa artera, para la invocación teatral, para la estafa concupiscente, para la superchería engalanada de mesianismo. Y debiendo ser Martí, no Dios, pero sí un poco Dios para nosotros, porque nos trazó el camino de la virtud, de la grandeza y del sacrificio, enseñándonos la luminosidad del amor, nada le damos de nuestro corazón.

Ahora la Junta Nacional de Arqueología y Etnología propone que sea declarada monumento nacional la finca «El Abra», porque en ella vivió Martí. Considerando lo que ha de sudar esa Junta para descubrir joyas arqueológicas y etnológicas en Cuba, donde positivamente no existen; y si tenemos en cuenta que esa iniciativa no viene a descubrir el propósito de vender la finca al Estado, ni mucho menos a un precio astronómico, como si fuera a cruzarla la «vía blanca», ¡bueno!. Un monumento nacional más o menos... ¡qué puede importarle a los manes de Martí; ni qué puede obligarnos más a nosotros a vivir observando las normas que con su sangre rubricó el Apóstol!

La portada, la capilla central y la galería «Tobías» de la Necrópolis de Colón, tres monumentos nacionales más a propuesta de la Junta. Un poco fúnebres los monumentos, pero no está mal.

Por lo pronto, los cicerones que conducían a los turistas al Templo, a la Catedral y al Morro, y desesperados de no tener nada más que enseñar en la ciudad titulada «Paraíso del Turismo» los llevaban al cementerio para entristecerles el ánimo enseñándoles la estatua yacente del Conde del Rivero, el panteón de Los Estudiantes del 71 y el pelicano y la monjita esculpidos por Querol a la memoria de los Bomberos, ahora podrán justificar mejor la funeral excursión.

Los turistas se enterarán boquiabiertos de que han contemplado verdaderos monumentos nacionales; porque cuando se les declare así, los cicerones podrán proveerse, para que nadie lo dude, de los correspondientes certificados que lo atestigüen. Y esos extranjeros se llevarán en el recuerdo, la imborrable y feliz impresión de haber cruzado vivos bajo la monumental arcada nacional del trapiche de difuntos más jugoso del mundo.

Nos falta la referencia al teatro «Martí», de La Habana, incluido por la Junta Nacional de Arqueología y Etnología entre los futuros monumentos nacionales. Pero como ya hoy hemos consumido suficiente espacio, y esto del teatro «Martí» merece su buen capítulo, lo dejaremos para la próxima ocasión.

EL GANSO VERDE.

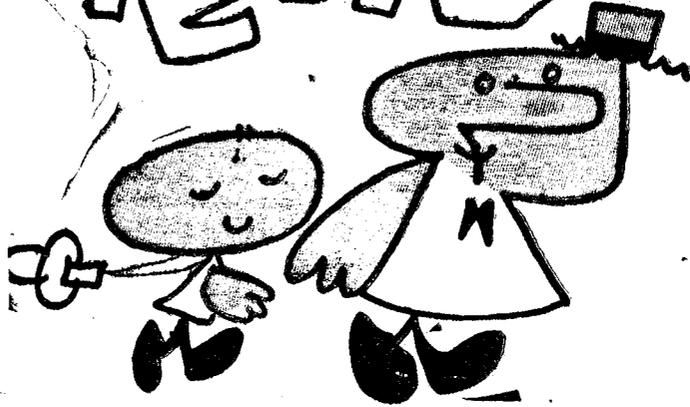


PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

# Nana

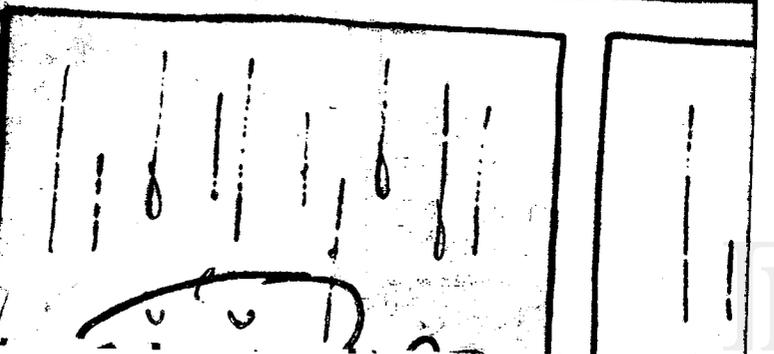
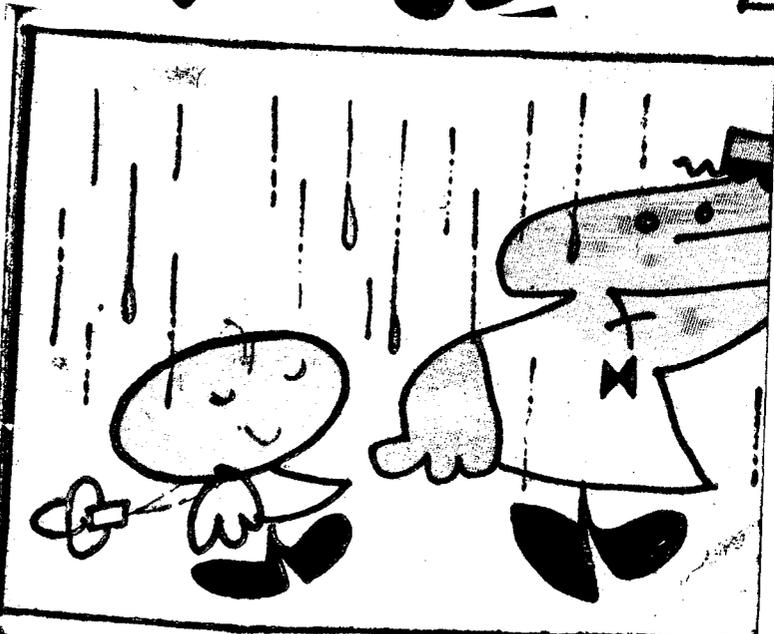
**El**



## El Diluvio a causa

Personajes:  
hijos de No  
ELLA: Tra  
momento,  
salchichas  
EL: ¡Ah!, e  
la noche es  
ELLA: Ad  
EL: Sí, te  
riré de año  
za. No hag

EL (solo):  
de sentimien



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

# EL TEATRITO

## “EL GANSO VERDE”

por konstany i. galezynsky

En la historia de la poesía polaca, los años del debut de Konstanty Hedefons Galezynski (1905-1953), constituyen un período de gran polémica teórico y poética. Galezynski, penetra en la poesía de aquellos años con la nota propia del bufón de feria que quiere divertir al público con un malabarismo verbal-pietórico y pres-tidigitaciones mágicas de la imaginación.

Entre sus obras tenemos: “Porfirión el Borrico”, el poema “Diversión Popular” y el teatrillo “El Ganso Verde” que presentamos.

“El Ganso Verde” es en realidad un teatrillo de feria, con mucha fantasía en su burla, bufón en su broma, cómico en su absurdidad dramática. Galezynski ataca en él las costumbres del pequeño-burgués, pero no sólo esto. “El Ganso Verde” se vuelve contra todo, no respeta nada sagrado, se burla del espectador, parodia el tragismo, se ríe de la mitología, de las mentes estancadas de los conservadores, degrada al mismo tiempo el escenario del teatro como lugar de ceremonias artísticas. “El Ganso Verde” es una burla total.

“El teatro más pequeño del mundo” de Galezynski, era y sigue siendo un espectáculo popular vivo, un portavoz de la democracia costumbrista y un apologista del sano juicio.

(Extractado de la revista “Polonia”)

### El Diluvio malogrado a causa del invierno

Personajes: Noé, las mujeres de Noé, los hijos de Noé y los animales de Noé.

NOE: ¡Respetable público!

LOS ANIMALES: Sea breve.

NOE: Ya terminó: Así, como he dicho ya; nuestra situación bíblica no tiene salida. Las aguas, como veis, se han congelado y el arca se ha vuelto un absurdo.

¡Estáis de acuerdo en transformar el arca en trineo?

LAS MUJERES Y LOS HIJOS DE NOE (pataleando de frío):

¡Hu, hu! De acuerdo.

NOE (transforma el arca en trineo, cuelga una campana y toda la compañía sale para el monte Ararat en trineo).

Telón

### El no pudo aguantar

Personajes: El y Ella.

ACTO I

ELLA: ¿Me quieres?

EL: Te quiero

ELLA: ¿Me querrás siempre?

EL: Siempre

ELLA: ¡Y si me marchó de tu lado?

EL: ¿Qué? (le da un ataque de epilepsia).

ELLA: Tranquilízate, pequeño. Sólo un momento. Voy a la tienda a comprar mis salchichas preferidas.

EL: ¡Ah!, eso es otra cosa. Trae tres kilos, la noche es nuestra.

ELLA: Adiós, querido. ¿Me añorarás?

EL: Sí, te añoraré, adorada mía. Me moriré de añoranza. Vuelve, pues, sin tardanza. No hagas sufrir a tu pichoncito.

ACTO II

EL (solo): ¡Infierno de espera! ¡Huracán de sentimientos! No puedo más. (No pue-

de más, se vuelve bizco, loco y después se desploma con estrépito en el suelo y muere de añoranza).

ACTO III

ELLA (irmóvil): ¡Ah! (deja caer las salchichas de las manos y aquéllas cubren como flores al interfecto).

Telón



Ilustración de JOZEF WILKOM

### La glotona Eva

Personajes: La serpiente, Adán y Eva.

LA SERPIENTE (Ofrece a Eva una manzana en un plato): Muerde y dásela a Adán.

ADAN (ruge): ¡Déjame morder! ¡Déjame morder!

EVA: (se come toda la manzana).

LA SERPIENTE (aterrada): ¿Qué va a pasar ahora!

ADAN: Malo. Toda la Biblia para nada.

Telón.

### Trágico fin de la mitología

Personajes: Leda —esposa de Tindaro, Júpiter— conocido erotómano y una sartén.

LEDA: ¡Júpiter! ¡Ah!

JUPITER: (sombrio, con una sartén oculta en los pliegues de su clámide) ¿Qué más?

LEDA: ¡Júpiter! ¡Ah! ¡Cuán bello estabas bajo la forma de un cisne! ¡Cómo me besabas! ¡Cómo me besabas!

JUPITER: ¿Y qué más? ¡Basta de lirismo! Yo pregunto dónde están los huevos y cuántos hay.

LEDA: Están aquí, amado mío. Aquí. Hay tres. Exactamente tres. Como dicen todos los manuales de mitología antigua. Y la sucesión de los hechos es la misma. Primero te transformaste en cisne. Después, esta noche en Zakopane. Y ahora, dentro de un momento, de estos 3 huevos mitológicos nacerán nuestros tres hijos mitológicos: Cástor, Pólux y Helena.

JUPITER: (muy sombrío, agitando nerviosamente la sartén oculta en los pliegues de la clámide): ¡Basta! (saca la sartén, enchufa el hornillo eléctrico y con los tres huevos mitológicos prepara una tortilla realista con cebolla).

LEDA: ¿Qué has hecho infeliz?

JUPITER: Lo que me ordenaba la conciencia de mi estómago jupiterino. Eres idiota, Leda. Pero comprenderás que Cástor y Pólux no serían de ninguna utilidad; en cuanto a Helena, las consecuencias son bien conocidas: La guerra de Troya. Y nosotros estamos ya hartos de guerras. (se come la tortilla).

CINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

Telón (baja)

N A C I O N A L

(Antiguo)

N A C I O N A L

(Moderno)



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA



# GRAN TEATRO NACIONAL

**Velada-Concierto**

--- QUE ---

**Patrocinada por la Colonia Española**

**-- Y A BENEFICIO DEL --  
GENIAL ARTISTA ESPAÑOL**

## Pepito Arriola

SE CELEBRARA LA NOCHE DEL

**VIERNES 29 de Abril de 1910**

### PROGRAMA

#### PRIMERA PARTE

- 1º—Sinfonía por la orquesta.
- 2º—Discurso por el Ldo. Sr. José López Pérez.
- 3º—PAJARO PROFETA.....Schuman  
VALS CAPRICHO.....Rubinstein

#### Por Pepito Arriola

- 4º—Pepito Arriola, poesía de Salvador Rueda, leída por el Sr. Ramón Armada Teijeiro.
- 5º—ADIOS DEL RECLUTA, Coro á voces solas, cantado por el Orfeón Español "Ecos de Galicia," bajo la dirección de su maestro señor Castro Chané.

#### SEGUNDA PARTE

- 1º—Sinfonía por la orquesta.
- 2º—Serenata de la fiesta Marisaca de Chapi, ejecutada en la bandurria por el maestro Sr. José Castro Chané, acompañado al piano la Srta. Blanca López.
- 3º—A Pepito, poesía del Sr. Adelarado Novo, leída por su autor
- 4º—La Sección de Filarmónica de la Sociedad Gallega de Declamación y SALIA CASTRO, dirigida por su maestro el Sr. Felipe Pereira, ejecutará los siguientes números:  
A—EL CANTO DEL RUISEÑOR, de la opereta "El Vendedor de Pájaros."  
B—"PIRUCHO," Capriccio de aires gallegos, del Sr. Felipe Pereira.
- 5º—Concierto en MI BEMOL de Listz, por PEPITO ARRIOLA, acompañado á gran orquesta.

#### Precios para toda la función

Grillés plateas y principales con seis entradas.....	\$19-00
Grillés del tercer piso, con seis entradas.....	12 00
Palcos 1º (laterales) y 2º (principales) con entradas.....	18-00
Palcos terceros, con entradas.....	12-00
Luneta con entrada.....	2-00
Sillones de tertulia con entrada.....	1-20
Sillones de cazuela con entrada.....	(0-8)
Entrada general.....	1-00
Entrada á tertulia.....	0-60
Entrada en cazuela.....	0-40

La venta de localidades en la Cartería del Gran Teatro Nacional, de 8 á 10 a. m. y de 12 á 3 p. m.

**La función empezará á las ocho y media en punto**

111

# GRAN TEATRO "NACIONAL"

\*\*\*\*\*  
Gran Compañía Dramática Italiana

DE LOS EMINENTES ARTISTAS

COMM. GIOVANNI GRASSO Y MIMI AGUGLIA

DIRIGIDA Y ADMINISTRADA POR

VINCENZO FERRAU

\*\*\*\*\*

## ULTIMA SEMANA

\*\*\*\*\*

LUNETA . . . \$2.00

\*\*\*\*\*

### HOY JUEVES 9 de Noviembre

A LAS 9 EN PUNTO

\*\*\*\*\*

† † † † † PROGRAMA † † † † †

La Tragedia en 4 actos de Gabriel D'Anunzio titulada:

# GIOCOCONDA

### REPARTO

SILVIA SETTALA .....	Mime MIMI AGUGLIA
Giocola Dianti .....	G. Picconi
Francesca Doni .....	R. Bernardini
La Sirenetta .....	A. Felicioli
La Piccola Beata .....	E. Bernardini
Lucio Settala .....	C. Brunetti
Cosimo Dalbo .....	L. Aguglia
Lorenzo Gardi .....	F. Puglia

La acción en Italia. Epoca Moderna.

\*\*\*\*\*

### PRECIOS

Grillés sin entrada .....	\$ 8.00
Falcos plateas y principales sin entradas .....	6.00
Lunetas con entradas .....	2.00
Butacas con entradas .....	1.50
Entrada general .....	1.00
Delantero de tertulia .....	0.60
Entrada a tertulia .....	0.40
Delantero de paraíso .....	0.40
Entrada a paraíso .....	0.20

El Viernes: Gran Beneficio Homenaje a MIMI AGUGLIA

En la presente semana FIACOLLA SOTTO IL MOGLIO de D'Anunzio, FRANCESCA DA RUMINI y NOCHE SIN ALBA

El Domingo, Despedida de la Compañía y Noche de Honor del Comm GIOVANNI GRASSO.

Imp. "EL TRABAJO" a cargo de Moisés V. Codina, Aldama 63 Habana

# Cincuenta y tres instituciones demandan el nombre de la Avellaneda para el Teatro Nacional

Por Aída Cuéllar

NUESTRO admirado poeta y querido amigo, Ernesto Fernández Arrondo, publicó, en su sección "Entrelíneas", del DIARIO DE LA MARINA, algunos comentarios, y fragmentos de una carta que le enviara desde España, el actual embajador de Cuba en aquel país, Dr. Antonio Irazos.

No podemos referirnos con detalles a esa interesante carta, que pone de relieve el interés de nuestro ilustre embajador por hacerle justicia a desaparecidas glorias nuestras. —como Gertrudis Gómez de Avellaneda—. Pero damos las gracias, en nombre del "Comité Pro Teatro Nacional Avellaneda", al doctor Antonio Irazos, y al gran poeta y escritor. Luchar por que se trasladen a Cuba los restos de la inmortal Avellaneda, (falleció hace cerca de ochenta años), y porque se enaltezca con su nombre el "Teatro Nacional", podrá parecer una quijotada; pero no nos arrepentimos, aunque sepamos que el balance sólo ha de dejarnos una íntima satisfacción, por haberle rendido honor, a quien honor merece...

## La primera piedra del "Teatro Nacional"

Asistimos al acto de colocación de la primera piedra del "Teatro Nacional". Llovía intensamente: relámpagos y truenos rugían amenazadores; pero nosotros estábamos sonriendo...

Nos sentíamos profundamente emocionados; muy felices por ésta promesa de un "Teatro Nacional" próximo a inaugurarse.

Habló el Honorable señor Presidente de la República, mayor general Fulgencio Batista, explicando el significado trascendente que tenía la realización de ese teatro, ¡tan necesario ya en nuestro ambiente artístico!

Nos sosteníamos esforzadamente sobre un estrecho e incómodo tablado, construido para el acto. La ubicación era muy difícil... Todos deseábamos escucharlo; pero como no se habían instalado amplificadores, las palabras eran sustraídas por el viento y la lluvia. ¿Querrían llevarlas al infinito? ¿Estaría la Avellaneda oyéndonos? ¿Obedecería la naturaleza a un mandato divino, para que esta diosa de la poesía, desairada por sus compatriotas aquella tarde, en que no se pronunció su nombre, pudiera escuchar desde el Olimpo, mejor que nosotros, aquí en la tierra?)

Más tarde nos enteramos por el Dr. Andrés Rivero Agüero, actual ministro de Educación, de que el "Teatro Nacional" será un hermoso coliseo, y que tendrá dos salas de espectáculos: una de dos mil localidades, y otra más pequeña, de tipo experimental... Además, funcionarán, anexas, las Escuelas de Declamación, Música y Ballet. ¡Una obra formidable de la cual tendremos que sentirnos orgullosos. ¡Todos los cubanos!

## El "Teatro Nacional" había pasado al plano de leyenda

El gobierno del Presidente Prío, creó el "Patronato del Teatro Nacional", allá por el año de 1943; pero no llegó a plasmarlo en realidad... Las cosas que sucedieron, hicieron que el teatro pasara al plano casi de la leyenda.

El "Comité Pro Teatro Nacional Avellaneda" se constituyó de inmediato y comenzó sus gestiones. Fue recibido por el Presidente; pero se pusieron absurdos reparos a que llevara el nombre de la Avellaneda.

El actual gobierno del general Batista, ¿habrá de coincidir en esos designios? ¿Nos negamos a creerlo!

¿Quién puede discutirle a Gertrudis Gómez de Avellaneda, primera dramaturga del mundo, ese derecho?

La obra dramática teatral, de esta cubana insigne, es tan trascendente, que tiene vigencia más allá de su época, y ha servido para inmortalizar su nombre.

## El Faro de Alejandría

El Faro de Alejandría, —una de las siete maravillas del mundo antiguo— glorificó el nombre de Sócrates, el artista genial. Cuando el Faro estuvo concluido en la más alta roca, el rey Tolomeo, por vanidad, quiso que su nombre se esculpiera en la lápida. Sócrates tuvo que complacerlo, pero sólo lo hizo en apariencias: de cal y arena construyó una falsa superficie; sobre ella grabó el nombre del rey, y abajo en la entraña dura e inmutable de la piedra, esculpió su propio nombre, destinado a la posteridad.

Muchos Tolomeos vanidosos han pasado por el mundo desde entonces. Algunos, han tratado de emular u oscurecer a la Avellaneda; pero su obra, construida de arena y cal, ha volado con el tiempo. ¡La Avellaneda supo hacerlo en roca viva y por eso su nombre supervive!

## El Drama de "Baltasar"

Recordemos al personaje del drama "Baltasar". Aquel rey de Babilonia, que vivía rodeado de cortesanos, en medio de un lujo fantástico; fuentes de alabastro, estatuas de mármoles, y columnas de oro puro; pero huérfano de una luz espiritual. Hastiado, harto de festines, exclama:

—¡Basta!

¡Tanto incienso me sofoca!

Neregel, —uno de sus cortesanos— trata de convencerlo de que sólo han querido hacerle feliz; mas Baltasar prosigue:

—"Dame un poder que rendir, crímenes que cometer, venturas que merecer o tormentos que sufrir!

¡Dame, un placer o un pesar digno de esta alma infinita que su ambición no limita a sólo ver y gozar!

¡Dame, en fin — cual lo soñó mi mente en su afán profundo— algo más grande que el mundo, algo más alto que yo!"

Estas estrofas podrían tener vigencia en cualquier lugar del mundo contemporáneo. O en el mundo que hace mil años. O en el mundo que sobrevenga después de mil años...

**Detractores de la Avellaneda**

¡Hay demasiada luz en la vida y la obra de la Avellaneda, para que no ciegue a quienes la miran con ojos enfermos por los prejuicios, como deslumbra y ciega la luz del sol. Además, sobre esta mujer genial, como sobre la de todos los elegidos del Señor, —Santa Teresa de Jesús es un ejemplo—, pesa un sino de fatalidad—. ¡No le fué fácil alcanzar el triunfo entre sus contemporáneos! ¡No es fácil ganar todavía, ninguna batalla que se libre en su nombre!

Han sido tantos y tan absurdos, los argumentos esgrimidos contra esta escritora cubana, que ocupa un lugar preeminente en la historia, que, en ocasiones, se nos han quedado ahogadas por la indignación, las palabras con que íbamos a defenderla.

Alegan unos, su falta de amor patrio; ¡estamos seguros de que, ésos no han leído jamás, todo lo que sobre Cuba, su amada patria, escribió ella! Otros comentan que está fuera de tiempo... con sus versos románticos que consideran "ñoños"; y su busto demasiado opulento, para esta hora del existencialismo que impera en el mundo.

Pero todo eso se murmura a soto-voce... en los corrillos literarios; donde se pone de relieve el talento y la falta de talento de cada cual... ¡Jamás en la tribuna y en voz alta! Y es que, nadie que conozca la obra de la Avellaneda, y se estime, podrá subestimarla, sin subestimarse a sí mismo.

El nombre de Gertrudis Gómez de Avellaneda sobrevive más allá de su época: inmutable al paso de los siglos... Sus detractores de hoy, apenas serán un nombre más que agre-

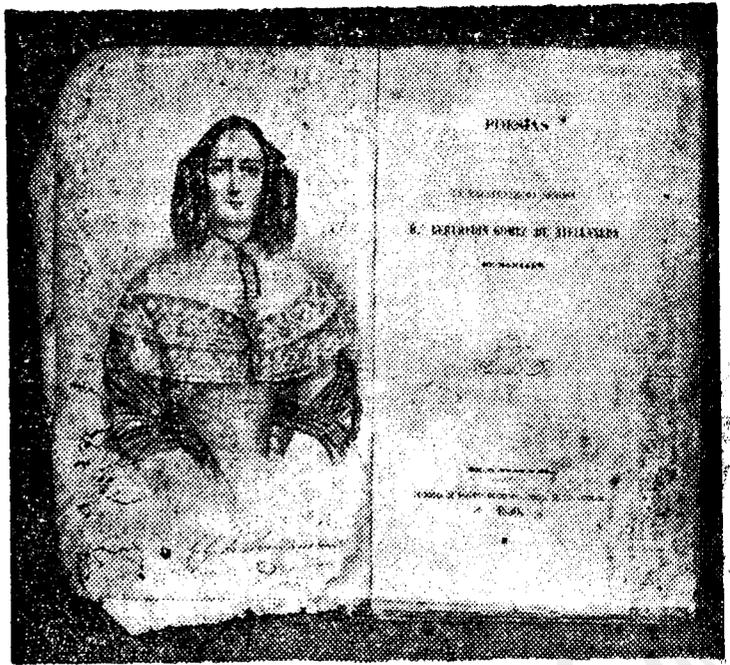


gar a la lista de defunciones de cada día, cuando dejen de existir.

**¡Seguiremos luchando por el "Teatro Nacional Avellaneda"**

¡No vamos a desanimarnos porque en el momento de colocar la primera piedra, se invocara sólo el nombre de "Teatro Nacional"! ¡Tampoco nos resignamos como ante algo ineluctable...! ¡Seguiremos promoviendo en la opinión pública un ambiente favorable a esta demanda, y pidiéndole al gobierno del general Batista que

do, es gloria de Cuba a plenitud. Lo es por su pensamiento, por su sentimiento y por su obra literaria. Lo es por su nacimiento y por su residencia en Camagüey hasta los 23 años, en que, al partir, escribiera el famoso soneto, donde su patriotismo se vuelca mezclado con lágrimas de adiós a la tierra amada. Lo es por sus cartas a las parientas y amigas, desde Sevilla, donde les dice que sufre por la ausencia de su Cuba y de sus palmas...



se le haga justicia a la Avellaneda, bautizando con su nombre el "Teatro Nacional"; ningún monumento más digno de esta hija de Camagüey, gloria de las letras castellanas!

Hay ya 53 instituciones cubanas prestigiosas, que han suscrito la demanda al Gobierno, para que el Teatro Nacional, sea honrado con el nombre de la Avellaneda. La insigne dramaturga, sin rival todavía en el mun-

Cuba no tiene muchas glorias literarias de la presencia universal de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Olvidaría cuando se construye el Teatro Nacional, será un capricho o un prejuicio; pero no podrá apagar el sol de la inmensa Tula; y cuando los autores del sacrilegio se hundan en la sombra, Gertrudis Gómez de Avellaneda, a pesar de todo, seguirá siendo astro de primera magnitud en el cielo de la Historia!

# EL TEATRO NACIONAL

Por Eduardo H. Alonso

De la Redacción del DIARIO DE LA MARINA

## Números

HASTA ahora sólo hay un punto de la ciudad que puede ufarse de haber acogido a tres teatros en sucesión: el Radio-Cine actual fué precedido por el Regina.

y éste por el Molino Rojo. Pero dentro de poco habrá otro espacio capitalino que compartirá esa distinción: el centro de la cuadra de Prado comprendida entre las de San Rafael y San José. Allí el viejo Tacón fué sustituido por el Nacional y éste lo será por otro Nacional tan remozado que puede considerarse otro.

El Centro Gallego, al que tanto deben el progreso general de nuestra Nación y la cultura, está a punto de emprender la importantísima obra, con un costo de \$350,000 porque comprende reacondicionamiento de los dos pisos superiores, para que tengan asientos individuales en vez de gradas, el mejor lunetaje en el resto del local, refrigeración suficiente que allí se hace muy costosa por la disposición del interior, corrección de la visibilidad y la acústica, que variará con motivo de los cambios proyectados, instalaciones todas de las más modernas y las de iluminación para que sean útiles a grandes espectáculos, otro cortinaje de acuerdo con la decoración interior que se planea y 4 equipos completos de proyección. Este capítulo estará pendiente hasta última hora, atendiendo a la evolución por que pasa actualmente la pantalla en medio de la lucha entre la tercera dimensión y el Cinemascope. El proscenio, exageradamente ancho, será reducido a proporciones normales, mediante una acentuada curvatura.

Una comisión de bien probados dirigentes impulsará los trabajos con la ilusión de que estén terminados en cinco o seis meses. La forman Benjamín Proupín Esparís, como presidente, Andrés Durán, de tan larga y brillante ejecutoria en la institución, como secretario, Antonio María Souto, Luis Cotarelo, José Marcos López, José Blanco Alvarez, José Buján y Faustino Pérez.

Originalmente se pensó no introducir transformaciones en el bello aspecto de la sala, pero después se ha llegado a la conclusión de que los palcos no necesitan persianas para estar aislados, ya que esto puede conseguirse con un muro como el que suele usarse en Europa, y en cambio, su supresión mejorará la higiene y el acomodamiento del público, que podrá ver bien hasta desde los pasillos, que no serán alterados en lo más mínimo.

No debe dejar de consignarse que desde 1931 empezó a hablarse en el Nacional de poner aire acondicionado.

En la revisión que haremos, suerte de biografías del Tacón que desapareció hace tiempo y el Nacional que será transformado ahora, cedemos el primer lugar, por razones de brevedad, a los números.

Entre 1906, año en que se compró Tacón, y el 31 de diciembre de 1952, la recaudación general, en lo que respecta a porcentajes y cantidades que ha percibido el Centro Gallego por arrendamientos, fué de \$2,418,893.10, con utilidad de pesos 1,724,863.96. Aunque no hay datos exactos al respecto, se calcula que por las taquillas han entrado cerca de \$10,000,000.

Los mayores ingresos durante las prolongadísimas temporadas cinematográficas se les reconocen a "Morena Clara", "Locura de amor" y "Agustina de Aragón".

### Tacón: cuándo se hizo, cómo se hizo y quién lo hizo

Bien sabido es que el viejo teatro llevaba el nombre de Tacón al tomarlo del capitán general que

propició su edificación. El general Tacón, efectivamente, en 1834 insistió mucho ante el rico hombre de negocios Francisco Marty, bisabuelo de Miguel y Francois Baguer, el cual acababa de obtener una subasta para edificios y viveros relacionados con la pesca, para que emprendiera la importantísima obra en el sitio más céntrico de La Habana, que por entonces sólo contaba con el Principal, no sólo pequeño sino bastante alejado. Sin estudiarlo mucho, Marty empezó la construcción, con dinero, materiales y hombres que le proporcionó el capitán general, lo que no fué obstáculo para que, de todos modos, tuviera que aportar doscientos mil pesos fuertes.

Pero dejó satisfecho a todo el mundo, pues se trataba de un edificio con insólitas comodidades y sorprendente amplitud en relación con la época. En su azotea se izaban banderas que, según su color, anunciaban el carácter de la función. Es decir, si era de abono o extraordinaria.

Es curioso que más de un siglo después siga siendo ese punto citado el más ambicionado para un teatro. Este que hicieron Tacón y Marty miraba a la Alameda de Isabel II y a las puertas de Monserrate, terreno realengo al norte del que había sido Jardín Botánico y después Paradero de Villanueva, perteneciente al Camino de la Real Junta de Fomento, y pasar por allí para contemplarlo era un paseo casi obli-



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

a

2)

gado de los vecinos. Y curioso es también que, lo mismo que el Nacional más tarde, tuviera cinco pisos y noventa palcos, sin contar algunos privados como el del capitán general y Presidencia del Concejo, y que después quedaron reducidos a dos: el del Marqués de Esteban, pequeña tertulia a que concurrían don Manuel Valdés-Rodríguez y más tarde su hijo José Manuel, Batet, Tremols, Pancho Hermida y otros y por el cual se pagaron 50 mil pesos, y el del Marqués de Larrinaga.

El cupo sólo aumentó en unas trescientas personas en el cambio de Tacón por el Nacional, ya que aquél admitía unas dos mil. A los dos les quedaba siempre el desahogo de los pasillos.

Si sorprendentes eran la capacidad y la comodidad del viejo Tacón, más lo fué todavía su acústica, deleite de cantantes y actores que no necesitaban esforzarse para hacer llegar a la concurrencia los más leves acentos. Esta cualidad experimentó alguna merma cuando la bellísima lámpara central fué sustituida por un extractor de aire, oportunidad ésta en que se produjo una pequeña zona semisorda entre las filas 12 y 14 y alrededor del acceso central.

La empresa propietaria había quedado económicamente exhausta e imposibilitada de operar el teatro. Entonces le fué concedido permiso, por el capitán general, para ofrecer seis bailes públicos de máscaras cada año. El primero se efectuó en febrero de 1838, y con él quedó inaugurado el teatro, de manera tan brillante que según cierto cronista asistieron más de ocho mil personas, mientras afuera se situaron sobre quince mil.

Los ingresos permitieron organizar la primera representación, con una obra traducida por Larra y cuyo título es "D. Juan de Austria o la vocación".

**Otros traspasos. Pancho Marty**

Pancho Marty traspasó el edificio en 1857, por \$750.000,00 y con 550 mil de utilidad, a la Compañía anónima Liceo de la Habana, pero reservándose algunas acciones de ésta que le permitieron después presidirla. Una operación posterior le devolvió el pleno dominio del edificio, pero se ignora con exactitud bajo qué condiciones. Fué su nuera

Petra Pérez Carrillo, viuda de Marty, quien más tarde hizo la venta a la Tacón Pjealty (sic) Co.

En manos del Liceo alcanzó Tacón su mayor esplendor presentando a las mejores compañías de verso, ya que las de ópera casi siempre se albergaban en el Principal, tradición ésta que tuvo larguísima vigencia.

No debe seguirse adelante esta información sin referirse a la pintoresca personalidad de Marty, que en cierta ocasión y para erigirse ante ciertas dificultades, ordenó abrir las cortinas para que él y su familia disfrutaran, con exclusión de toda otra persona, una "recita" operática, y que además, había simplificado la contabilidad utilizando dos cajas. En una de ellas introducía previamente el costo global de cada espectáculo, y en la otra iba depositando lo que recaudaba. Al final quedaba reducido a una sencilla operación de resta

Una vez se tropezó en la calle don Pancho, que iba ataviado con la modestia habitual y dentro de sus inseparables pantalones de pana, con un compañero de directiva bastante inclinado a zaherirle, y cuando éste le lanzó con inequívoca sorna y marcado retintín un ¡buenas tardes, presidente!, haciéndose cargo de la intención contestó:

—¡Así serán los presididos!

La familia de Marty enraizó en el edificio como la de los Saaverio en Payret, hasta el punto de que allí, en unos departamentos que daban por San José, vino al mundo Francois Baguer, única persona en Cuba, con la excepción de Charles Pemberton, que ha nacido en un teatro.

**Aparición de la "Botella"**

La "botella", que alcanzó su mayor auge entre 1913 y 1936 y que

después ha decaído bastante en los cines al menos, empezó a manifestarse en los viejos tiempos de Tacón, para descontento de don Pancho Marty. Algunos incidentes se registraron a la puerta del teatro, como cuando "el primo del violinista" pretendía entrar a lo que el empresario se opuso alegando que "por rascar esas cuerdas pagaba un escudo diario", o en el caso de aquél que siempre respondía "soy del país", hasta que por fin se descubrió que no pertenecía al periódico autonomista "El País", sino que era natural de la Isla, o bien cuando un jovencito alegó razones familiares para "no ser molestado", punto éste que le sostuvo a don Pancho Marty, hasta convencerlo, durante una conversación que sostuvieron aparte.

**Dos jarrones y un busto**

Alrededor de 1850 estuvo en La Habana, con la frustrada intención de seguir, un escultor italiano de mucho nombre. Todo se volvió en contra suya, y quedó varado. No fué estéril el consejo que le dieron de acercarse a Pancho Marty, "protector de las artes". Este le encargó, para no humillarlo con la limosna, unos jarrones "que le hacían falta para el teatro". Porque era desprendido cuando se trataba de gente con mérito y porque había quedado complacidísimo, fué generoso en la paga. El extranjero entonces se sintió obligado a algo más, y le propuso hacerle un busto. Es el que ahora está bajo la escalera del Nacional, pero que antes permaneció más de cuarenta años en el cementerio, escoltando la tumba de Marty. En nombre de toda la familia lo donó Francois Baguer para que se le situara donde ahora está.

Por cierto que cuando lo llevaron al taller de Pennino con objeto de restaurarlo ligeramente, cuantos allí laboraban expresaron su asombro por la calidad del mármol empleado.

Los jarrones fueron destinados hace tiempo a la intemperie de la casa de salud "La Benéfica". Si vuelven a donde estaban, luego de la próxima restauración, la Comisión de Obras se anotará un acierto.



a

3

**Se interesa el Centro Gallego**

El Centro Gallego, que tenía su local en Prado y Dragones, empezó a interesarse por la adquisición de unos terrenos, y el 21 de febrero de 1904 integró, para que presen-

tara un plan y lo presentara a la asamblea general, una comisión encabezada por Secundino Baños Villar, presidente de la institución que repetidamente ocupó ese cargo y del que se conserva imperecedera memoria, y que también contó con Manuel Campos, Casimiro Lamas, Juan Domínguez, Diego Montero, Miguel A. García, José Fernando Fuentes y José López Pérez, los cuales fueron eficazmente auxiliados por Manuel López, ricacho residente en New York y que luego intervino directamente en la operación, así como Manuel Pelayo y el Banco Nacional.

Hasta el 8 de noviembre de 1905 no dió cuenta la comisión del resultado de su encomienda, y fué en esa fecha cuando aconsejó la compra, por \$525,000.00, de la superficie de 4,777 metros cuadrados que comprende la manzana, vendidos en veinte años, sin obligación de amortizaciones hasta 1911, y bajo interés de 6 por ciento.

Fué una inversión tan favorable que los vendedores trataron de cancelarla dos meses más tarde, perdiendo el veinte por ciento. Una de

esas inversiones rigurosamente limpias que tanto han contribuido a la grandeza del Centro Gallego. La otra entidad que suscribió la escritura fué la "Tacón Pjealty Co.", a la que estaban vinculados los señores Zaldo. Su representante, Manuel Ceballos tenía señalado el 10. de enero de 1906 para la firma, pero la redacción de los instrumentos no permitió hacerlo hasta diez días más tarde, ante el notario Francisco Palma. Los nombres se estamparon con una pluma de oro que regalaron varios asociados entusiasmados por iniciativa de Atanasio Escalante.

En el interín, el Congreso, amparándose en el derecho de tanteo, aprobó un proyecto de ley para que la República adquiriera la propiedad, pero fué vetado por el presidente Estrada Palma, quien también rechazó una oferta de los descendientes de Martí en igual sentido.

**De Tacón al Nacional**

Para no interrumpir el funcionamiento de Tacón, que lo enorgullecía así como a toda la población, el Centro Gallego hizo las obras par-

cialmente, siempre con vista a lo que en definitiva fué edificio de la prestigiosa sociedad. A última hora fué preciso aislar la entrada del teatro por medio de un puente de madera, mientras los obreros realizaban su faena. Progresivamente iban habilitándose locales para oficinas y otras dependencias, desde el primer momento con fachada de la misma hermosa piedra que ahora vemos.

Fué 1913 el año solemne en que se paralizaron las actividades de Tacón para sustituirlo por el Teatro Nacional.

Al hacer cuentas, el Centro Gallego había invertido, en total, más de dos millones.

El proyecto efectuado fué el del ingeniero alemán Paul Belau, que por cierto lo presentó sin muchas esperanzas de éxito, porque las obras estaban ya iniciadas. Pero éstas, confiadas a Rayneri, Sandoval y Castellá como adjudicatarios de una subasta por \$741,950.00, fueron suspendidas bajo la impresión que produjeron aquellos otros planos. Más tarde las realizaron Purdy and Henderson.

**1915: Nueva estructura física y política del Centro Gallego**

Ya hemos dicho que la transformación del edificio orgullo de la Capital y de Cuba se operó gradualmente, acudiendo antes a las necesidades más urgentes del Centro Gallego, y que se dejó hasta el último momento al viejo Tacón con sus puertas abiertas. Y fué en 1915 cuando franqueó las suyas el Nacional, cuya sala, finisimamente decorada en blanco y dorado, constituía un derroche de buen gusto. Se habían respetado los cinco pisos originales, como se hará en la próxima reconstrucción, y la amplitud del escenario, que fué motivo de frecuentes comentarios. La sustitución de la araña central por un extractor de aire y la supresión de dos tanques llenos de agua situados bajo el piso alteraron un poco la sensibilidad acústica del local.

El Centro Gallego le había dado a La Habana un teatro digno de su progreso y de sus aspiraciones como gran capital. Presidente de la sólida sociedad era, a la sazón, Eugenio Mañach, padre del gran escritor Jorge Mañach.

Con la nueva estructura física del Centro Gallego se produjo la nueva estructura política, asentada en la asamblea de apoderados y que se hacía necesaria por el crecimiento incesante de los socios y, sobre todo, por su dispersión en todo el territorio nacional. La forma representativa era inaplazable, y la institución, tan pronta a evolucionar en sentido de mejoramiento, no podía cerrarle el paso. Quedó establecida, y hoy persiste como la más práctica.



a

4

**De Tacón al Nacional**

Para no interrumpir el funcionamiento de Tacón, que lo enorgullecía así como a toda la población, el Centro Gallego, hizo las obras parcialmente, siempre con vista a lo que en definitiva fué edificio de la prestigiosa sociedad. A última hora fué preciso aislar la entrada del teatro por medio de un puente de madera, mientras los obreros realizaban su faena. Progresivamente iban habilitándose locales para oficinas y otras dependencias, desde el primer momento con fachada de la misma piedra que ahora vemos.

Fué 1913 el año solemne en que se paralizaron las actividades de Tacón para sustituirlo por el Teatro Nacional.

Al hacer cuentas, el Centro Gallego había invertido, en total, más de dos millones de pesos.

**El Nacional y la Opera**

Ya dijimos que Tacón no había sido la sede de la ópera, sino el Principal, pero éste llevaba mucho tiempo de desaparecido cuando se levantó el Nacional, precisamente en coincidencia con los mejores días del magnífico género lírico, todavía adorno de las grandes capitales y que los gobiernos mantienen, por

esa causa, con cuantiosas subvenciones. Naturalmente, el nuevo teatro se puso a su servicio, y lo tomó para la memorable inauguración.

Fué un gran acontecimiento, que interesó a toda la República, y bien grabado está en el recuerdo de cuantos lo disfrutaron. En la primorosa sala, lo más selecto de nuestro gran mundo y el pueblo también. Fuera, veintitantos mil curiosos que seguían embobados el desfile de los automóviles ante la bella fachada. Sobre el escenario, acaso el más brillante conjunto de que haya noticia, encabezado por una de las figuras del momento: Titta Ruffo.

Estaba este barítono, primero entre todos los que se hayan conocido, en el esplendor de su carrera, que para él había iniciado el debut en el Real de Madrid. La expectación de un público como el nuestro, que por entonces seguía a las estrellas en su recorrido triunfal, es indescriptible. La primera frase vertida por el cantante sin par, en el segundo acto, de "Aida", lo justificó todo. Se trataba, efectivamente, de un fenómeno vocal. El resto de lo que en Ruffo había fué comprobándose en la misma representación y en las siguientes de "Paya-sos", estupenda creación, "Rigoletto" y "Carmen", entre otras.

Los tenores Zenatello y Palet, sopranos como Juanita Capella, la voz dramática más grande que se recuerda; Claudia Muzio, Lucrecia Bori y Elena Rakowska, un bajo como Mansueto y otros elementos como Giuseppe de Luca, Marino Aineto y Giovanni Martino, sin contar al extraordinario director Tullio Serafini, formaron el cuadro con que la empresa Misa-Pasquali-Echemendía respondió cumplidamente al llamamiento y a las esperanzas del Centro Gallego en relación con la apertura de su teatro.

Varios de estos artistas, y entre ellos Claudia Muzio, saltaron de ahí al Metropolitan, y como que esto siguió ocurriendo durante años y años, empezó a considerarse que el Nacional era un buen trampolín, con lo que su importancia y su fama crecieron hasta el punto de que semanas atrás, al morir Titta Ruffo, el cable mencionó este teatro y dos más—Scala y Metropolitan—en los datos biográficos que acompañó a la triste noticia.

Hemos dicho que el Nacional apareció en la época de oro de la ópera, y debemos recordar que encierra la consagración de Enrico Caruso y la aparición sorprendente de Hipólito Lázaro, poseedor de las facultades más completas de su cuerda. Uno y otro tuvieron que luchar, sin embargo, con la más fuerte competencia, planteada por Zenatello, Muratore, Gigli, Lauri-Volpi, Crimi, Martinelli, Palet, Anselmi, Fleta, Pertile, Smirnov... Toda una constelación de divos, el más insignificante de los cuales está muy por encima del mejor con que ahora pueda contarse.

Tampoco Titta Ruffo podía empuñar tranquilamente el cetro baritonal. Se lo disputaban Ricardo Stracciari, inigualable en "Rigoletto", "Hernani" y "Traviata", Giuseppe Danise, creados de "Kanonta", Carlos Galeffi sin rival en "Thais"... Pero ninguno pudo arrancárselo definitivamente.

**Aparece un gran empresario y rivalizan los divos**

Esa temporada inaugural fué sólo un anticipo de otras muchas que fueron gloria y prestigio de nuestra ciudad y de toda la República, pues que antiguamente las compañías la recorrían de plaza en plaza. Entonces no se habían extendido, con tan lamentable influencia, entretenimientos como el dominó y la canasta, y la gente asistía a los espectáculos, comprobándose que mientras hoy las funciones no pasan de cuatro, llegaban a treinta cuando nuestra población no alcanzaba la tercera parte de hoy.

No tardó en presentarse Bracale, empresario avisadísimo y que maneja como ninguno los hilos, siempre complicadamente enredados, de ese mundo peculiarísimo que habitan las notabilidades del canto. Con él no se presentaban nunca conflictos sin solución, fueran económicos o, todavía más graves, de amor propio. Sabía poner a cada uno en su sitio, y contentarlo de algún modo. Tramitó con gran habilidad la difícil situación creada entre Lázaro y Stracciari, cuando éste se sorprendió al encontrar quien podía hacerle frente y aun achicarle nada menos que en su gran creación: "Rigoletto". Los incidentes se sucedieron, pero Bracale encontró el modo de hacer que se tramitaran, para beneficio suyo como promotor, sobre el escenario. Allí ambos divos echaron el resto y levantaron verdaderas tempestades de entusiasmo. Ningún "diletanti" de entonces olvidará una de las versiones que nos dieron de "Rigoletto" en unión de Ayre Borghi-Zerni. Ni se había hecho antes, ni se hizo después, ni se hará nunca más.



a

5

Quando la enconada lucha quedó reducida al terreno del arte, se dió el curioso espectáculo de que el secretario de Lázaro, entre cajas, aplaudía el "Miei signori" de Stracciari, mientras la mujer de éste, del otro lado, murmuraba repetidamente, en diversos momentos de la "recita": "Questo Lázaro canta comme un angelo".

Stracciari nos visitó tres veces, dos en plenitud y otra, acompañando a Caruso, en plena declinación, aunque informes posteriores afirman que pudo recuperarse nuevamente. Cuan to a Lázaro, es el tenor que más veces vino al Nacional, no obstante las enormes sumas que devengaba por sus servicios.

De aquí fué al Metropolitan, donde la rivalidad entre él y Caruso se formalizó con todas sus contingencias, sobre todo cuando algunos críticos declararon que el divo español superaba en aptitudes al divo napolitano.

Esta pugna tuvo repercusiones en todas partes, y el vestíbulo de nuestro Nacional se pobló de ardorosas discusiones de las que algunos ecos quedan. Los viejos aficionados no se han puesto de acuerdo todavía en cuanto a Lázaro y a Caruso. Los adeptos de éste exclaman: ¡Aquel "Payasos", aquel "Elixir de amor", aquella "Marta"! Y los otros, sin rebatir los puntos sino por vía indirecta, exclaman: ¡Aquel "Rigoletto", aquellos "Puritanos", aquella "Tosca", aquella "Favorita", aquella "Aida", aquella "Bohème", aquella "Isabeau"...!

Lo cierto es que Lázaro, con voz más flexible, podía tocar mayor número de "tessiture".

**Una lección bien aprendida**

Por razones sentimentales incluía Bracale en sus elencos, muy frecuentemente, a la mezzosoprano Regina Alvarez, tan abundante de voluntad como escasa de facultades, pero que, no obstante esto último, la emprendía con los roles de mayor responsabilidad. El de Aumeris, en "Aida", le fué particularmente adverso, y para aliviar su carga suprimía la escena más fuerte, cosa que durante varias tempo-

radas anunciaba al público un caballero, desde el proscenio, en nombre de la empresa, y alegando siempre razones de salud. Una noche iba a repetir su discursito, pero antes de que empezara salió de tertulia una voz que repetía palabras ya casi sacramentales:

—Respetable público, por indisposición de la señora Regina Alvarez se suprime el primer cuadro de este cuarto acto.

El emisario, sin saber qué decir, volvió la espalda, e hizo mutis.

**II**

**Espectáculos en Tacón y el Nacional**

El archivo que la devoción y la paciencia de Frank García Montes, el primero de nuestros "dilletanti" y poseedor de la mayor colección de discos operáticos en el mundo, nos ha proporcionado algunos datos valiosos para recorrer, con prisa y a saltos y deteniéndonos solamente en los momentos más señalados, la actividad de Tacón primero y el Nacional después. Es de advertir en este punto que el segundo de esos teatros, ahora cerrado para importantes reformas, fué ocupado por Adolfo Bracale más veces que por ninguna otra empresa. La de Misa-Pasquale-Echemendia quedó escarmentada a la primera experiencia. La bolsa de valores líricos no es ambiente en que puede desenvolverse todo el mundo, y el mundillo de la "camorra", como llaman los italianos a la pequeña intriguilla detrás de bastidores, no es habitable para cualquiera. Bracale sabía resolver todos los conflictos, y de ahí su prolongada vigencia como organizador de compañías, hasta que problemas familiares y cuestiones de salud lo con inaron en Caracas hasta su muerte.

1840 es el primer año en que Tacón ofrece ópera, con el famoso bajo Celestino Salvatori y el estreno de "Puritanos". Diez años después, en 1850, se estrenó otra vieja ópera, que ha sido de prueba para los tenores. Le tocó ofrecer aquí su primera representación al célebre Salvi, pero por allá por 1918 corría la afirmación de que su gran creador, aun por encima del mismo Gayarre, había sido Hipólito Lázaro.

El mismo Pancho Marty fué empresa en 1847 de un cuadro que trajo por primera vez a Salvi y en el que figuraban también el bajo Ignazio Marini, el más acreditado de la época, y la estupenda soprano Fortunata Tedesco. (Como dato curioso revelaremos que el primero de ellos percibía cuatrocientos pesos mensuales, y el segundo, como paga la más alta de aquellos tiempos, mil cuatrocientos). Esta compañía

fué llevada por Pancho Marty a New York, para que actuara en el Astor Place Opera House". Dijo un crítico que era "el más grande grupo oído en América", lo cual puso, a La Habana, por primera vez, en plano de importancia dentro de esas actividades.

En 1848 volvieron Calvi y Marini, y en 1855 hizo su debut la mezzosoprano Cacciatori. Los de Pasquale Brignolli y el bajo Domenico Colletti, que había de repetir sus visitas, se registró en 1856. Enrico Testa, probablemente el tenor que más veces ha



**PATRIMONIO DOCUMENTAL**

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

a

6

venido a nuestra capital con la excepción de Lázaro y que se acreditó por lo que el vulgo ha dado en llamar "do de pecho", fué atracción poderosa entre 1850 y 1860.

Entre este año y el siguiente dió sus conciertos, niña todavía pero ya un fenómeno vocal, Adelina Pati, una de las reputaciones más altas de todos los tiempos. Hizo un acto de "Lucía" y otro de "Traviata" y el "miserere" de "El trovador".

El 61 y el 62 se señalaron por la aparición de la Mazzoleni, y el 65 por los estrenos de "Fausto" de Gounod, y "La hebreá", de Halevy, este último con Leonilda Boschetti y Salvatore Anastasi.

Parece ser que 1868, ya iniciada la Guerra de los Diez Años, se oyó por primera vez una de las obras que más habían de popularizarse a través del tiempo: "Rigoletto", por Braghi, Cottone y la Brambilla, de quien se dice que nadie logró superarla nunca en el rol de Gilda.

El 71 y el 72 trajeron consigo los mejores elencos en la historia de Tacón. Uno de ellos contó con el celeberrimo Tamberlick y Enrico Testa, con el barítono Mari y el bajo Maffei, que había de morir poco después en Cuba, atacado del "vómito negro". Tres estrenos importantes se brindaron en esa oportunidad: "El profeta" y "Africana", de Meyerbeer, y la "Marina" de Arrieta.

Del 72 al 73 volvió Taberlick, cuyo triunfo más rotundo fué el de "Lucía". Se estrenó el "Ruy Blas".

En 1876 actuó una compañía lírico-dramática española, que estrenó el "Bertli" de Donizetti, traducida a nuestro idioma, y que contaba con

Luisa Marchetti, Matilde Ortonez y Fanny Vizconti.

En 1876, dieciséis años después de su debut, volvió a hacerse oír, por las últimas veces y ya declinante, Enrico Testa. Una de las otras figuras era el bajo Mancini, que murió de fiebre amarilla.

"Aida" fué el gran acontecimiento de 1878. Nunca se había visto antes en escena una obra de tanto aparato. Ese estreno se reservó para una solemnidad tan señalada como fué la Función Regia de Convíte por el Ayuntamiento para contribuir a los festejos organizados por el enlace de Alfonso XII y la Infanta Mercedes, cuyos retratos fueron descubiertos al son de la Marcha Real.

La compañía donde figuraba Antonio Aramburu, tan famoso por sus facultades vocales como por sus arbitrariedades, pasó en 1881 de Payret a Tacón. Los caprichos de aquel cantante llegaron al punto de que una noche se negó a salir, cuando el público lo esperaba para cantar "El trovador". Como consecuencia, fué llevado, vestido de Manrico, a la comisaría. Por fin la accidental representación fué hecha con un sustituto y al frente de la orquesta Andrés Carrillo.

1881 señaló la aparición de Maurrás en el estreno de "Carmen", interrumpido en el segundo acto cuando la soprano Helene Leroux, que era muy gordo, rodó la rampa por donde suele llegarnos la dulce Micaela.

Al año siguiente fué traído de nuevo Maurrás para que estrenara "Romeo y Julieta" y "Pablo y Virginia". Dijo un cronista de entonces que "era un año destinado a las parejas románticas".

Andrés Antón, que luego había de instalarse en La Habana, hasta su muerte, como maestro de canto, hizo en 1883 el alarde de resistencia y flexibilidad que significa abordar "spartiti" tan fuertes y distintos de "tessiture" como "Favorita", "Fausto", "Aida", "Traviata", "Rigoletto", "Baile de máscaras", "Trovador" y "Norma".

Tres temporadas de importantes estrenos fueron las de 1886, 1887 y 1888, a las que correspondieron, respectivamente, los de "Gioconda", "Pescader de Perlas", con Pietro Lombardi, y "Mefistófeles" y "Otello". En la primera y en la última de esas obras intervino la famosa Gini, colocada a la cabeza de todas las sopranos dramáticas.

1893 trajo consigo "Payasos" y "Falstaff", y 1894 la primera ráfaga de melodía Pucciniana, con "Mignon Lescaut". En 1899 una compañía francesa apoyada en una soprano de colatura muy valiosa, estrenó "Mireille", de Gounod, y "Lakmé", de Delibes.

En 1900 pisó por primera vez La Habana el maestro Arturo Bovi, a quien tuvimos con nosotros hasta hace unos cuantos meses como director de la Academia Filarmónica Italiana, porque, enamorado del clima de Cuba y el carácter cubano, quiso arraigar aquí. Dirigió el estreno de "Andrea Chenier", con Pierre Cornubert y Pietro Giacomello. Un año más tarde vino con la que había de ser su esposa, Tina Farelli. La misma compañía que estrenó "El naufragio de Sánchez Fuentes", contaba con la soprano cubana Chalia Herrera, de brillante carrera, y el bajo Nicoletti Korman, uno de los pocos a quienes tocó el privilegio de hacerse oír en Tacón primero y en el Nacional después, repetidas veces.

En 1901 entusiasmó Antonio Paoli con su facilidad para los agudos, su dulce media voz y su finura interpretativa. Ese tenor portorriqueño volvió veinte años más tarde, ya agotado, para fracasar en "Otello" junto a Titta Rufó, que lo aplastó inmisericordemente con su poderío vocal.

Esperanza Clasenti, cubana actualmente asilada en Milán, estrenó en 1902 "La bohème" de Puccini. En 1903 estuvo aquí Ramón Blanchart, y en 1904, la Tetrizzini, con el barítono Mazzoleni y Giorgio

Polacco, uno de las batutas más grandes con que ha contado el género.

Caricato contra bajo

Un suceso pintoresco se desarrolló durante esa temporada. Pietro Ccsari, caricato, se presentó en la estación de policía para denunciar que terminada la representación de "Fausto" la Tetrizzini había escapado en unión del bajo Giulio Rossi y de trescientos pesos que tenía en el escaparate, abandonándolo tras quince años de unión. Como antecedente expuso que mientras se realizaba el juego escénico "Margarita le

hacia más caso a Mefistófeles (Rossi) que al doctor Fausto", así como que muchos días atrás había encontrado en el camerino de ella una carta reveladora que lo puso en guardia, aunque inútilmente puesto que los hechos se consumaron.

#### Una opereta

En 1906, precisamente el año en que el Centro Gallego compró el

edificio, la compañía Peso-Fontana estrenó la opereta titulada "La geisha". Cuatro días más tarde cantó Viglione-Borghese, cuya voz creció asombrosamente en los años inmediatos. "Payasos" de Leoncavallo Durante esa temporada fue oído Varnutelli, sobrino del cardenal del mismo apellido, en "Rigoletto" y "Bohème". Ese artista estrenó poco después "La viuda alegre", con Emma Vecia de protagonista, en Italia.

#### Maria Barrientos

En 1907 los "dilletanti" cubanos se estremecieron ante Maria Barrientos, que era la perfección de su cuerda. La acompañaban Fausta Labia, también de alta reputación, los tenores Emilin Pérez y Narciso del Ry, y los baritonos Marino Ainetto, que después vino en plano muy secundario cuando Ruffo inauguró el Nacional, y José Urgellés, otro que se convirtió aquí en maestro de canto y que fue figura saliente de nuestra bohemia farandu-

lera con sus bigotazos kaiserianos. Entre el 7 y el 8 llegó Salvaneschi, con un cartel muy alto que no pudo justificar. Se excusó informando que acababa de casarse. Miembros de la compañía fueron Maria Giudice, Bernice di Pasquali, que volvió en 1915, y el bajo Lucetti. También, con gran relieve, Nicola Zerola, que dió gran fuerza al final del acto tercero de "Aida" y que emprendió otras faenas tan riesgosas como las de "Africana", "Gioconda" y "Hugonotes".

Con menos de la mitad de su población actual y medios de comunicación más lentos, La Habana sostuvo en esta temporada nada menos que treinta funciones, sin contar otras cinco en Albusu, a donde pasó el magnífico conjunto.

Elementos españoles, entre los que figuraron la famosa Carlota Millanes, Emma Verzeri y el tenor Bezarez, estrenaron en 1909 "La Dolorosa", de Eduardo Sánchez Fuentes con libreto de Federico Urbach, y cultivaron repertorio italiano.

Como eran tiempos muy románticos, Carlota Millanes fue muy censurada por haber exigido su paga en pleno fracaso económico del espectáculo.

#### Una gran figura

Una de las últimas grandes temporadas que se ofrecieron antes de que Tacón fuera cerrado para que el Nacional lo sustituyera fue la de don Emilio Sagi-Barba, que se hizo a base de zarzuelas y operetas y comprendió alguna ópera también. Llamó la atención el estilo de ese baritono, que había logrado conciliar una práctica tan censurada co-

mo la de los "calderones" con un modo esmerado de cantar. La clave estaba en que usaba sus inagotables alientos para ligar magistralmente las notas.

#### El Nacional

Ya dimos cuenta de lo que fue la temporada primera del Nacional: el conjunto más cuantioso y selecto de notabilidades líricas que se haya formado jamás. Falta añadir que reservó la gran sorpresa de José Palet, quien sustituyó a Giovanni Zenatello, que lo precedía en el elenco por ser más famoso pero que no pudo ocupar este puesto preferente ante el público. Palet fue un digno compañero de Titta Ruffo, Juanita Capella y Mansueto en "Aida", y en todas las "recite" donde apare-

ció. Esto le valió varias contrataciones posteriores con Adolfo Bracale.

#### BIEN ACOMPAÑADO

En 1916 apareció Bracale, bien acompañado. Traía consigo a la figura que más prometía en la escena lírica, un tenor en plena juventud, de potentes agudos, amplio centro y deliciosa media voz sin proclividades al odioso "falsete". Un tenor que podía tocar varias "tesiture" con la misma facilidad y que se asistía de un temperamento vibrante y comunicativo: Hipólito Lázaro. Los aficionados saben que éste barrió con todas las reputaciones que se le pusieron al lado, en aquel magnífico desfile que nos proporcionó Adolfo Bracale, contando con que entre sus compañeros estuvieron Tina Poli-Randaccio, acaso la soprano más completa de este siglo, Amalia Gatti-Curci, Ayres Borghi Zerni, Anna Fittzu, Ofelia Nieto, Stracciari, Danise, Lazzari. Cuanto a los tenores, todos, sin excepción, le quedaron por debajo.

En 1916 Lázaro estrenó "Fanciulla del West", y causó verdaderos alborotos con "Tosca", "Rigoletto" y "Puritanos", donde habían fracasado y siguieron fracasando todos los cantantes de la cuerda. Se efectuaron 25 funciones.

De 1916 a 1917 disfrutamos los estrenos de "Condenación de Fausto", de Berlioz, y la "Isabeau" de Mascagni, así como la aparición de Riccardo Stracciari en sus tres grandes creaciones: "Hernani", a la que imponía una severidad no limitada a lo vocal sino que comprendía también lo físico y lo escénico; "Traviata" y "Rigoletto". Esta obra se oyó aquí esa temporada como nunca antes ni nunca después, ni nadie ni en ninguna parte. Si Stracciari era el mejor "bufone di corte", Lázaro era el Duque de Mantua sin igual, y Ayres Borghi-Zerni una incomparable Gilda. Después de cada acto la concurrencia se puso en pie, entusiasmada.

Este resultado lo alcanzó Lázaro también en "Tosca", hasta el punto de que cuando ya había cantado tres veces el "adiós a la vida" y el público no quería dejarlo repetir, lanzó su arrogante frase:

—Si no os callais cantaré por encima.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

a

8

Fué una de las temporadas más notables de que haya memoria, porque a las figuras mencionadas se unieron Giuseppe Taccani, que estuvo magnífico en "Hernani" y en "Butterfly", Fernando Carpi, que bordaba las obras ligeras y a quien se proporcionaron "Barbero" y "Traviata", Anna Fittiu y Rosina Zotti.

Maria Conesa presentó su compañía de zarzuela, y Julián Santa-

cruz, como empresario, otra del mismo género. La de drama conto con Prudencia Grifell, Alejandro Garrido y José Sobrino Biosca. Regino Lopez inició sus temporadas fuera de Alhambra, y Pubillones cerró el año con un circo.

**UN "NO" MAS SONORO QUE UN "SI"**

Polacco, que había dirigido en el viejo Tacón, reapareció en el Nacional, para el que tuvo cálidos elogios. Se mostró nostálgico por lo que había desaparecido, pero asombrado de lo que se le mostraba.

Fué en la campaña de 1917 a 1918, que salvó José Palet cuando Farnadas desmintió el cartel que traía. En "Africana" no pudo éste atacar el "si" final, y cuando el público estaba a punto de mostrarle su inconformidad de manera inequívoca se oyó en la sala una voz airadísima, seguida del ruido inconfundible de una bofetada:

—No le permito ese atrevimiento... Era José Pennino Barbato, que así castigaba a un insolente vecino de su palco habitual.

Ese año vino Augusto Ordóñez, que tuvo mucho éxito y que poco después abandonaría la ópera para convertirse en la figura más sobresaliente de la zarzuela en cualquier tiempo; alternaron dos bajos de tanto calibre como Nicoletti Korman y Virgilio Lazzari, y la joponesita Tamaki Miura actuó en "Butterfly"

Gran acontecimiento fué la temporada prolongadísima de Maria Guerrero y Fernando Diaz de Guendosa. Los hermanos Velasco presentaron sus revistas, que superaban en lujo a cuanto se había visto hasta entonces, y Consuelo Baillo, tiple de muchas facultades, encabezó una excelente compañía de zarzuela, género que por esos años tuvo manifestaciones muy convincentes al amparo de figuras como Vicente Ballester, barítono que poco después fué al Metropolitan y que hacia filigranas en "Las golondrinas", José Limón, poseedor de asombrosas facultades tenoriles, y Carmen Alfonso.

**"Una cosa es cantar, y otra jugarse la vida"**

En 1918 tuvimos también a María Barrientos y a Edith Mason, que repetían sus visitas, a Ordóñez, a Palet, a Mansueto y a Bettina Freeman, que pasó sin pena ni gloria. Y tuvimos también a Ganna Walska, que tenía dinero bastante para hacerse presentar en todas partes, sin ningún otro mérito adicional.

Bracale, naturalmente, no desaprovechó la oportunidad y obtuvo de ella algunos miles de pesos para proporcionarle la oportunidad de hacer "Fedora" Pero había que contar con Palet, y éste pidió paga adicional. Cuando el empresario le alegó que era obra de su repertorio y estaba obligado a cantarla, él le contestó:

—Una cosa es cantar, y otra cosa es jugarse la vida.

No se sabe si convenció, pero se sabe que cobró por la función y por el riesgo.

Cuanto a Bracale, le debíamos tanto que podía perdonársele el deslíz.

Vino Sarah Bernhardt, con su compañía, y Casimiro Ortas, último gran figura del género chico español, con la suya Artecona ofreció funciones, que después se hicieron habituales, con el "Tenorio" y "La Pasión". Pubillones cerró el año.

**POCAS, PERO BUENAS**

Las funciones de 1919 a 1920 fueron pocas, pero buenas. Lázaro en plenitud, Carmen Melis como revelación magnífica y Giuseppe Danise como verdadero divo en la "clave de fa" se bastaron para convertirlas en genuinos acontecimientos artísticos.

Hay unas inolvidables representaciones de "Favorita" con Lázaro y Danise.

Paquita Escribano, gran figura de la canción, vino con un cuadro de variedades, al que siguió la "Compañía del Lara", con el inmenso Emilio Thuillier, Hortensia Geibert y Eloisa Muro entre otros. Después, la compañía de opereta Valle-Csillag.

Pro Arte Musical inició sus actividades.

**CARUSO**

Bracale acarició durante varios años la ilusión de traer a Caruso, y lo consiguió por fin en mayo de 1920, cuando la carrera de ese extraordinario tenor, que no tuvo esplendores muy prolongados, entraba en una etapa de positivo decaimiento.

Sin embargo, se apreciaron magníficos destellos, como en algunos momentos de "Payasos" y otros de "Marta", pertenecientes estos últimos al cuarto acto ya que el resto fué una lamentable demostración.

Si se hablara en términos de records, podrían señalarse algunos en relación con esta temporada: nunca, en ninguna parte, se pagó tanto por una luneta, que costaba hasta 35 pesos por función; y nunca ningún cantante percibió una paga como la que le fué asignada a Caruso, de diez mil dólares. Para llegar a esta cantidad redonda el divo napolitano y Bracale la acordaron sobre la base de que aquél cantara una función gratis, que fué "Elixir de amor".

Compañeros de Caruso eran María Barrientas, que ya había perdido bastante; Ricardo Stracclari, que lo había perdido casi todo, aunque, según noticias se recuperó después,

Gabriela Besanzoni, en el disfrute de todos los esplendores; Carmen Melis, María Luisa Escobar y Mardones.

Durante la representación de "Aída" sobre todo, Caruso se sintió muy molesto de la garganta, y para limpiarla hacia frecuentes excursiones al foro, donde la decoración pugnaba por reproducir el Nilo. El cronista de cierta pequeña revista comentó:

"Divertidísima "Aída" la de anoche: el tenor, aumentando constantemente el caudal del Nilo; la Aída desafinaba... a la ida y a la vuelta".

Sólo de pasada, porque el triste episodio es sobradamente conocido, recordaremos el estallido de una bomba durante la "matinée" donde se cantaba "Aída". Recientemente como quien dice se publicó que había sido un grupo capitaneado por Luis Pérez Espinós, que no desmintió la versión y que por aquella época se sentía anarquista.

**OTRA VEZ TITTA RUFFO**

En 1921 reapareció Titta Ruffo, todavía en la cúspide de sus posibilidades, y nos brindó sus grandes personificaciones de "Hamlet" y "Payasos", que no cuidaba solamente en el aspecto vocal sino también en el juego escénico. Imperó el género dramático, porque le pertenecían los tenores de Muro y Salazar y lo tocaba también, con mucha eficacia, Giuseppe Taccani, cuya presencia se aprovechó para un "Parsifal" en que también intervinieron Ofelia Nieto y el bajo Bettoni. Esta soprano hizo cambios tan bruscos de tesitura que pasó de "Parsifal" a "Aída", y de ésta a "El secreto de Susana", una obra por la que tenía gran predilección el empresario Bracale.

Alternando con temporadas artísticas, como las de Rafael Arcos y Pro Arte Musical, otra de Pilar Bermúdez y la inevitable de Pubillones, el Nacional dió acogida a manifestaciones deportivas más o menos genuinas, como la que patrocinó Luis Rodríguez Arango, el más pintoresco de los empresarios que hayamos tenido, y la grecorromana.

Fué 1921 uno de los muchos años en que tuvimos dos temporadas de ópera, pues a la que acabamos de mencionar siguió, en mayo, otra en que se estrenaron "La esclava", de Mauri, y "El caminante", de Sánchez Fuentes, y que contó con Rosina Storchio, Ofelia Nieto, Angeles Oteín, Taccani, por cuarta vez, Tito Schipa y Danise.

**AÑO DE MUCHO...**

Un año de mucho va seguido por un año de poco... o de nada.

En 1922 no vino Bracale, porque no encontró fechas disponibles, pero fué de gran actividad en cuanto

a

9

a otros géneros. Benavente trajo su compañía, dió conferencias Marcelino Domingo, actuó prolongadamente Esperanza Iris, así como Camila Quiroga, ambas al frente de sus conjuntos. Otro tanto hicieron Grasso y Mimi Aguglia, tuvimos el Ballet Ruso, dió recitales Villacampa. Pro Arte presentó a figuras como Claudio Muzio, Martinelli y Fritz Kreisler, inició actividades la Sociedad de Conciertos, y Lecuona presentó los primeros de música cubana, que arraigaron inmediatamente en medio del mayor éxito.

Benavente trajo su compañía y sus obras... ¡y a Lola Membrives!

#### LA SAN CARLO OPERA CO.

A su San Carlo Grand Opera Co., de larga ejecutoria, incorporó Fortunato Gallo, para presentarla en La Habana, a importantísimas figuras, hasta hacer de ella un conjunto de primera, que empezaba por contar con Titta Ruffo, que volvió a subyugarnos con sus creaciones de "Hamlet" y "Payasos", y accedió a personificar el Marcelo de "Bohème", para un alarde que bien recuerdan cuantos estaban en el teatro.

En el último entreacto se produjo un simpático incidente. Ruffo hablaba tras las cajas con un grupo de periodistas cuando lo llevó aparte Martinelli, que durante la conversación movía las manos como quien redondea algo en el aire. Como que iba a cantarse el famoso dúo ¡Ah, Mimi!..., hubo curiosidad por conocer lo tratado, y esto se consiguió con una pregunta y una respuesta igualmente breves:

—¿Qué quiere Martinelli?

—Que lo oigan...

No eran ellos dos las únicas estrellas del reparto, que también contaba con Lucrecia Bori.

Sorprendentemente, porque también ocupaba puesto elevado en la clasificación, también estaba en el elenco el baritono Riccardo Bonelli. Igualmente, Anna Fitziu, Josefina Luchesse, Marie Koutsnezoff, Schipa y Paoli, cuyo "Otelo" fué casi, casi el canto del cisne.

Esto ocurrió entre abril y mayo, y ya en diciembre teníamos ópera de nuevo, gracias al batallador Edwin Tolón, que movilizó un apreciable capital y reclutó buenos elementos. Baste decir que los tenores eran Lázaro, Antonio Cortis, que triunfó ruidosamente hasta emprenderla con un "Payasos" que no debió tocar nunca, y Angelo Pintucci. El baritono era Carlo Galeffi, uno de los rivales fuertes de Titta Ruffo. La principal figura femenina, por la novedad que encerraba, fué Genoveva Vix, cuya presenica nos permitió disfrutar "Thais" y "Manon" de Massenet.

En lo más alto de su carrera. Hipólito Lázaro realizó un verdadero "tour de force", abordando "Tosca", "Favorita", "Hugonotes", "Aida", "Gioconda", "Rigoletto" tres veces, y "Marina".

Aparte esas dos magnificas temporadas de ópera, 1923 fué de extraordinaria actividad en el Nacional, y acaso el año más brillante de su existencia. Volvió Benavente, esta vez a dialogar con el público, así como Rubinstein. Reapareció Echániz, vino una compañía francesa de revistas, hizo unas funciones Augusto Ordóñez, ya en tránsito de la ópera a la zarzuela, debutó Andrés Segovia. Lecuona hizo más conciertos, se iniciaron los bailes de caridad, patrocinados por la señora Truffin, dió un estupendo festival la Asociación de Reporters.

#### 1924: BATACLAN 1925: LUCHA LIBRE

Transcurrieron sin ópera el 1924 y el 1925. La afición, positivamente, decaía, al tiempo que, por paradoja, se elevaban la paga de los divos y los presupuestos de escenario. Pero el primero de esos años señaló un acontecimiento teatral de indiscutible relieve: la aparición del Bataclán. Madame Rasimí trajo un espectáculo que reproducía, en pequeño, el estilo de la gran revista francesa y que fué, aparte sus audacias de presentación, una demostración de arte y espíritu. Randall se destacó como "chansonier" de calidad, y se apoderó del público.

No puede pasar sin comentario el rotundo triunfo alcanzado por aquellas exhibiciones de lucha libre que no eran sino eso —exhibiciones— pero que encerraban mucho de arte y de plasticidad. Los hermanos Zbyszko representaban la más alta expresión de esa actividad, pero junto a ellos estuvieron el agilísimo Raoul de Rouen, el gallardo Karl Laemle y el divertido Español Incógnito, que centralizó un fraude que no escapaba a nadie pero que resultaba chistoso para todo el mundo. El hombre no era español... ni luchador. De todos modos, el escenario era el campo natural de su histrionismo.

En 1925 inauguró sus actividades la Orquesta Filarmónica, bajo la dirección del maestro San Juan, actuaron los Cosacos del Kouban, las compañías de Esperanza Iris, Ladrón de Guevara-Rivelles y Don Lanning, y se apoderó del teatro Fernando Poli para presentar cine. Hubo un formidable éxito inicial con "La Casa de la Troya".

#### GIGLI

En el destile de grandes tenores no podía faltar Beniamino Gigli,

que figuraba entre los más grandes no obstante la desigualdad de colores en su voz. Pero lo distinguían estilo acariciador y gran calidez. Lo tuvimos en 1926, bajo promoción de Andrés Perelló de Seguro, personalidad internacional señalada por un irremediable monóculo y una charla positivamente amena, y Antofónico de Laguardia, conocido clubman cubano.

Las mejores apariciones de Gigli se registraron con "Martha" y "Bohème". Las peores, con "Andrea Chenier", que le quedaba muy ancha, y "Rigoletto", donde luchaba con el recuerdo de Hipólito Lázaro.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

Mario Basiola fué un barítono que gustó mucho. Elvira de Hidalgo fué recibida como una interesante y distinguida "prima donna".

Durante todo 1926 siguió en el Nacional, con exhibiciones cinematográficas. Fernando Poli, que, sin embargo, cedió algunos meses a los Hermanos Velasco, que, negados a renovarse y apegados a los adornos con plumas y las "vedettes" a paso

lento, habían cogido ya la pendiente.

#### VUELVE BRACALE

En 1927 volvió a probar fortuna Adolfo Bracale, que traía como principal figura femenina a Leonora Corona y que contaba también con Leonetta Balducci y Angeles Oteín. Pero quiso confiar la parte de Micaela, de "Carmen", a la soprano cubana Luisa María Morales, que alcanzó mucho éxito en el empeño, junto a una protagonista como Aurora Buades y un don José como Hipólito Lázaro, sin el cual Bracale no hubiese vuelto a La Habana puesto que necesitaba una carta de gran triunfo.

Fué presentado también Joaquín Irigoyen, que como tenor no llegaba, ni con mucho, a la altura alcanzada como pelotari. Pero el canto era su debilidad.

Del archivo del Centro Gallego nada puede tomarse entre este 1927 y el 1932, porque la dirigencia abrió un paréntesis por razones sobre las cuales se abrió entonces fuerte controversia y que todavía no es dable enjuiciar certeramente, pero ninguna de las cuales afecta en nada a lo que sustancialmente es, en el orden de la pulcritud y el servicio, la vieja institución regional.

#### SALMAGGI

Cubierto por enorme cabellera que le rozaba los hombros, colgando de éstos casi siempre una capa muy a la antigua, siempre con un bastón en la mano y caminando a paso rápido llegó a La Habana, en 1928, el originalísimo Salmaggi, que no lo era sólo por su apariencia sino también por sus procedimientos para manejar la compañía de ópera que nos trajo. En ella se destacaba, sin lugar a dudas, un tenor seguro, con facilidad en las notas altas y duro para la brega, llamado Franco Tafuro. Su "Aida", su "Rigoletto", su "Trovador" y su "Carmen" —y sobre todo esta última— complacieron a los dillettanti.

Un de Muro ya en plena decadencia lo acompañaba, así como las sopranos Clara Jacobo y Maria Caselotti.

La temporada terminó con una nutrida reunión donde Salmaggi confesó que no podía pagar. Tafuro contestó, mientras hacía mutis:

—Eso se dice antes, y entonces sabemos que cantamos por amor al arte.

#### OTRA VEZ BRACALES

Bracale estaba alerta, como de costumbre, y capitalizó el éxito de Tafuro trayéndolo consigo al año siguiente, o sea en 1929. Lo manejó mejor, y empezó por presentarlo en la ópera donde más se lucía: "Giocconda". Le puso al lado a uno de los buenos barítonos que hemos tenido por aquí, donde hemos tenido a los mejores: Tagliabue. Su Barnaba resultó excelente, y mejor todavía su Renato de "Baile de Máscaras". Inés Bollardi-Cantoni era la primera soprano. Emnia Otero fué presentada en "Barbero de Sevilla", dentro de la política seguida por Bracale y que lo había inducido a hacer lo mismo antes con Luisa María Morales en "Carmen", y con María del Carmen Vinent en "Bohème": dar facilidades a los artistas cubanos.

Esta compañía fué presentada por Pro Arte Musical en el Auditorium.

#### OPERA RUSA

En 1930, bajo patrocinio de la Comisión del Turismo y de la fuerte subvención que dió para dos temporadas, se presentó la Opera Rusa. La otra fué revisteril, con Sugañes.

Dentro de la primera conocimos "Príncipe Igor", "La feria de Sorochisky", "Zar Tsaltán", "La ciudad invisible" y "Snegorouchka".

La primera de esas obras fué repetida en el Auditorium por Pro Arte.

#### PARENTESIS LARGOS Y DIVERSAS PRUEBAS

La ópera, por lo menos, recesa hasta 1939, en que Ramón Becali la exhuma corriendo una aventura de la que no salió mal librado. La prolongada ausencia, durante el largo período revolucionario del país, había consumido lo poco de afición que quedaba, y ya no podía apelarse sino a la curiosidad de lo que era una cosa casi nueva. Fué esto lo que proporcionó las recaudaciones, aparte de lo que gustó Fidelia Campiña, soprano española, con su voz todavía rica y su temperamento apasionado.

Todos cumplieron, bajo la dirección de Bamboschek, y el empresario Becali, por tanto, cumplió con el público. Le debemos, además, la revelación de Robert Weede, a quien algún crítico declaró "el mejor barítono del momento", juicio éste que pareció confirmarse poco después mediante sucesivas contrataciones en el Metropolitan de New York, una tournée por Italia y la calidad de los teatros que presentaron a ese cantante. Su "Rigoletto" parece ser todavía el mejor en este momento, y algunos lo han comparado con los de Stracciari y Danise.

En 1933 se hizo cargo del Nacional Heliodoro García, que inauguró sus gestiones con la gran producción "El cantar de los cantares", y estableció las funciones de media noche para esperar el año, tan arraigadas que ya forman parte de esa solemnidad. Ese empresario hizo in-

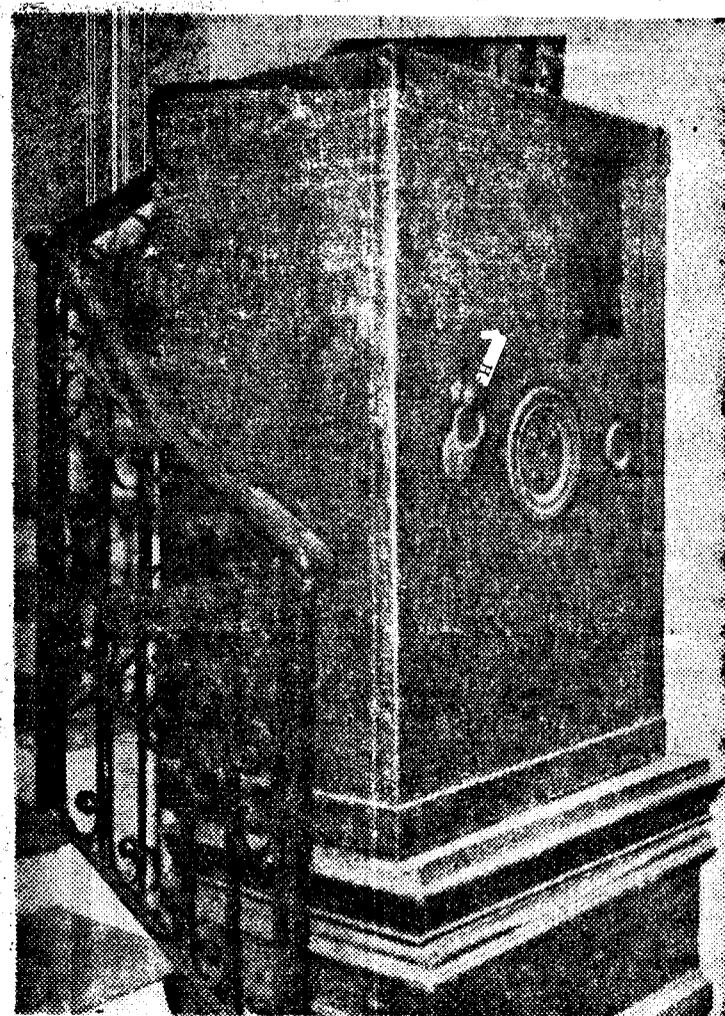


PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

a

!!



Una de las dos cajas de caudales gemelas que utilizaba en Tacón Pancho Marty, del modo que se explica en nuestra información, para un sencillísimo sistema de contabilidad.

tentonas con diversos espectáculos de variedades o presentando figuras aisladamente. Esta multiplicación de ensayos respondió a la situación económica, de la cual fue fruto también el "ten cents teatral" organizado por Pablo Santos y en el que se cobraban las entradas a 20 y a 10 centavos.

**DOS AÑOS DE ACTIVIDAD**

Ahora bien, hasta 1938 el cine es casi la única actividad en el Nacional. En este año preparó nuevos conciertos Ernesto Lecuona, y los Hermanos Velasco trajeron otra revista. Hipólito Lázaro dió sus conciertos y cantó "Marina". Hizo recitales Carmina Benguria, y temporada Garrido y Piñero. Se presentó ocho o diez veces Berta Singerman y empezó a funcionar Opera Nacional, gran empeño del periodista Juan Bonich.

**1939: VARIEDAD DE ESPECTACULOS**

Se caracterizó el 1939 por una marcada variedad de espectáculos: funciones de opereta por Lydia de Rivera y en las que intervino Jorge Negrete, actuaciones de Los Chavalillos Sevillanos, grandes figuras del folklore español. Pedro Vargas y cuadro de variedades, Carmen Amaya con el suyo, funciones de Opera Nacional, de los Lecuona Cuban Boys, por primera vez Santos y Artigas en el Nacional. Hubo un congreso feminista y un homenaje a Maruja González.

Al final de 1939 volvió Salmaggi, y de nuevo con Tafuro, pero sólo hizo dos representaciones de "Rigoletto", dos de "Tosca", "Madame Butterfly", "Trovador" y "Boheme".

**LA CMQ EN EL NACIONAL**

La CMQ hizo larga empresa en el Nacional, extendiendo a éste las actuaciones de los artistas en la emisora. Eso hizo posible la actuación de Jorge Negrete.

Realizaron temporada Garrido y Piñero, se presentó la Revista de Hielo y se registró el sensacional éxito del ilusionista Chan.

**DEL 43 AL 51**

Ocho años casi totalmente absorbidos por el cine, pero en los que se intercalan otras actividades.

En 1943 Amanda Ledesma provocó enormes recaudaciones, una vez que se aclaró su situación ante la Liga Antifascista de Cuba, que se movilizó para impedirle actuar. Garrido y Piñero hicieron otra temporada, y Zoraida Marrero tuvo actuaciones. En 1946 otro ilusionista, Fu Manchú, superó el resultado económico de Chan, alcanzando una media superior a dos mil pesos diarios. Conchita Piquer tuvo un éxito ascendente entre mayo y junio. En 1947 reapareció Ramón Becali como empresario con la compañía Gimeno, que en los primeros treinta días ingresó \$70,000.00, pero que por fin fracasó porque le faltaban elementos valiosos. Poco después la siguió una de Moreno Torroba de la que puede decirse otro tanto, excepto que en ningún momento tuviera buenas entradas. Y la del ilusionista Richardi.

1947 cerró con Cabalgata, que siguió allí hasta enero y cuyas funciones de este mes fueron las únicas en todo el 1948. En 1950 hicieron Siccardi y Brenda una discutida revista. Y en 1951 se presentó una discutida bailarina: Tongolele.

En 1952 y 1953, hasta el cierre de sus puertas en el mes que corre, el Nacional sólo ha tenido programas aisladísimos y contadísimos fuera de los habituales de cine.

ONIO  
ENTAL

41. 1953

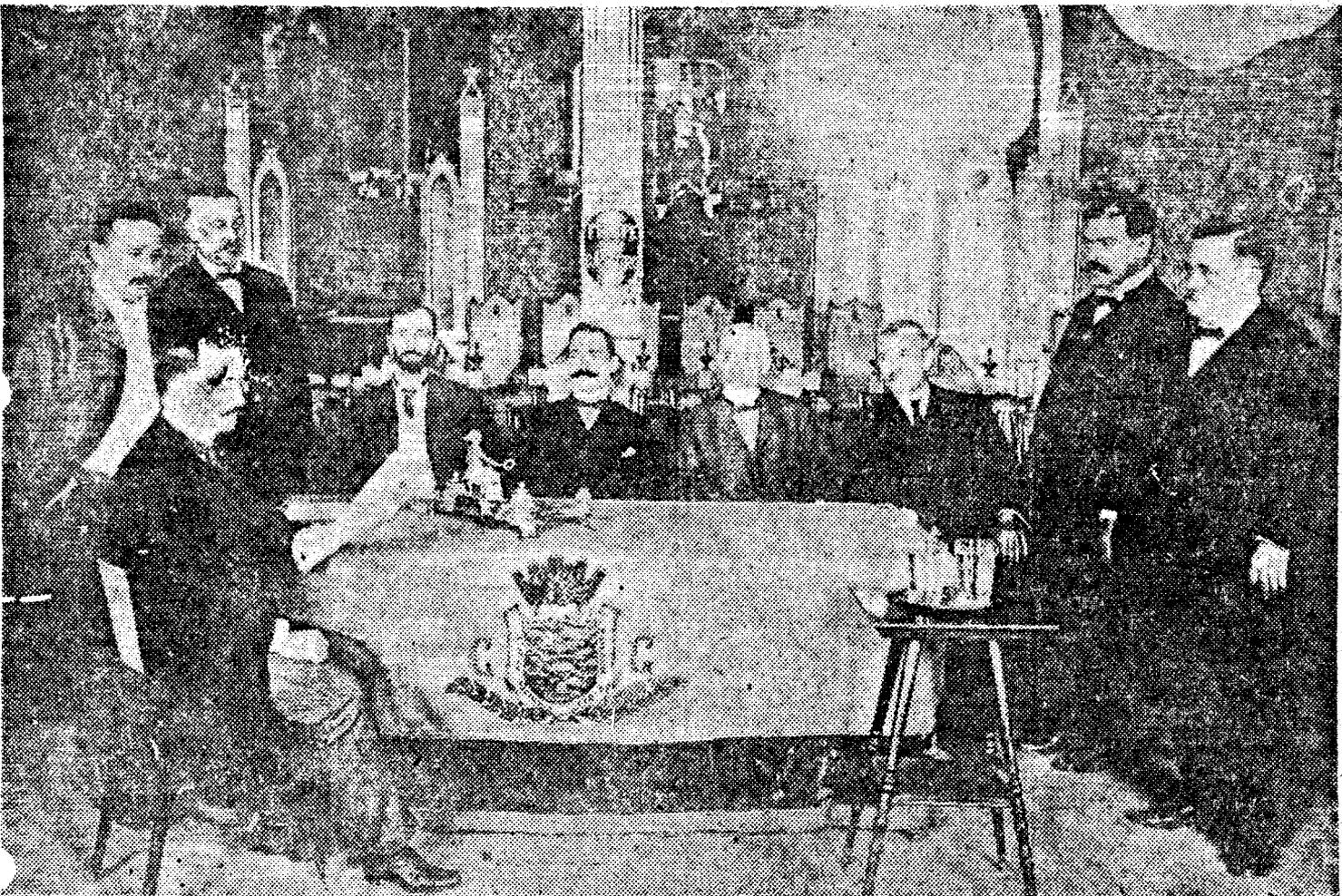


Hipólito Lázaro el tenor que más veces se ha presentado en el Teatro Nacional. Durante la época de Tacón tuvo ese honor Enrico Testa.



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA



Firma de la escritura que puso al Centro Gallego en posesión del Teatro y terrenos inmediatos. Aparecen los comisionados que estudiaron y recomendaron esa importante operación —Secundino Baños, Casimiro Lamas, Juan José Domínguez, Diego Montero, Miguel A. García, José Fernando Fuentes y José López Pérez—, el representante de la "Tación Pjealty Co." —Manuel Ceballos— y el notario Francisco Palma, que lee la escritura



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA



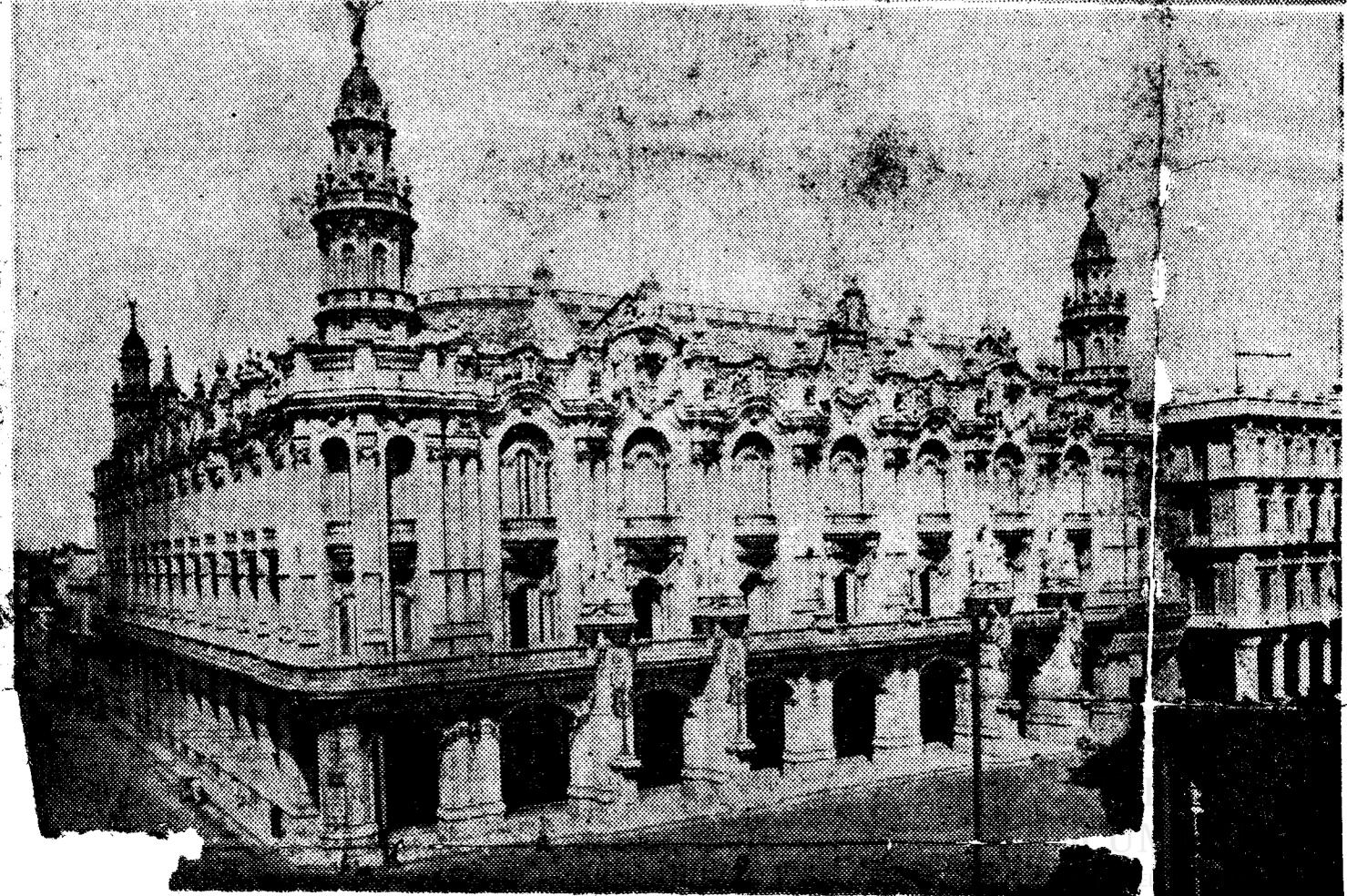
La calle de San Rafael al desembocar en el Parque Central, cuando todavía estaba emplazado el "Teatro Tacón" (a la izquierda). El Hotel Inglaterra, tal como está en la actualidad, aparece a la derecha.

PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA



Enrico Caruso, cuya temporada fué un record de altas pagas y en el precio que soportó el público por las localidades. Fué interrumpido por una bomba que estalló en plena función.



sociales del Centro Gallego: el de antes y el de ahora. Distintos en su apariencia y estructura, pero idénticos en cuanto al espíritu de superadora cooperación que cobijaron.

# Abren en Octubre el Teatro Nacional

## Comprenderá, además, el "teatro experimental"

El Teatro Nacional de Cuba, que se construye en la Plaza de la República, frente al monumento a José Martí, será inaugurado por el Presidente Batista el próximo 10 de Octubre, según se informó a los reporteros por los miembros del Patronato y el director técnico de la obra, arquitecto Nicolás Arroyo.

El Patronato del Teatro Nacional que sigue las orientaciones del ministro de Educación, doctor Andrés Rivero Agüero y que integran el subsecretario administrativo de Educación, doctor Laureano López Garrido, el Director de Cultura doctor José López Isa, el maestro Gonzalo Roig, el doctor Nilo Girado, el señor Julio Ferrer y nuestro compañero señor César Rodríguez Expósito, giró

una visita de inspección a las obras del teatro para observar el estado de las mismas.

### LA ORGANIZACION TEATRAL CUBANA

En dichas obras el arquitecto Nicolás Arroyo, como director técnico y el Ingeniero Sabí, como representante de la casa constructora informaron ampliamente a los miembros del Patronato, del estado de las distintas edificaciones que se realizan para completar la gran organización teatral cubana, que está integrada por el Teatro Nacional, con más de tres mil localidades; el Teatro Experimental, con 900 localidades; la Escuela Nacional de Arte Dramático, la Academia de Ballet y las propias oficinas del Patronato.

### SE HAN LEVANTADO 17 METROS

Allí se pudo observar sobre el terreno la cantidad de metros de construcción levantados ya, informándonos que desde los cimientos — y la cimentación ha sido trabajada debido a las condiciones del terreno — se han levantado 17 metros de altura, comprendiendo las bases, los sótanos, los escenarios, departamentos de taquillas para los músicos, tramoyistas, empleados y demás personal del teatro, locales para los talleres tanto de escenografía, utilería, cuartos de máquinas, etc. etcétera.

### ESCENARIO MONUMENTAL

También se mostraron a los miembros del Patronato los escenarios totalmente terminados, tanto del Teatro Nacional como del Teatro Experimental, independientes uno del otro con los sótanos correspondientes para la instalación de los mismos, que serán móviles, según los más modernos sistemas de escenarios que existen actualmente en el mundo, la amplitud de estos escenarios es mayor que el propio escenario del Teatro Radio City de New York.

### LA VISITA A LAS OBRAS

En la mañana de hoy y durante la visita a las obras se fundieron cien metros cúbicos de hormigón en las placas del segundo piso, que comprende la parte de los palcos y departamentos de taquillas, camerinos y otros anexos.

El arquitecto Nicolás Arroyo estuvo explicando ampliamente el ritmo de las obras y aseguró que las mismas estarían terminadas en cuanto al Teatro Experimental, en el próximo mes de marzo y el Teatro Nacional en el mes de julio, pudiendo realizarse en tres meses la instalación de los equipos, etcétera.

### LA INAUGURACION, EN OCTUBRE

En vista de la información técnica del Arq. se cambiaron impresiones por los miembros del Patronato, acordándose en principio inaugurar oficialmente el Teatro Nacional de Cuba, conjuntamente con el Teatro Experimental y las escuelas anexas, el próximo 10 de Octubre del presente año, a cuyo efecto esta iniciativa será sometida a la superior consideración del ministro de Educación, doctor Andrés Rivero Agüero a fin de que se invite especialmente, para que presida este acto trascendental al señor Presidente de la República, mayor general Fulgencio Batista y Zaldivar, a quien se debe fundamentalmente que esta obra haya dejado de ser una quimera para convertirse en una hermosa realidad, como ya se puede observar por el estado en que se encuentran las obras.

*Handwritten signature and date: 8/24*



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

## Sobre el Teatro Nacional

En el día de ayer tuvimos la oportunidad de charlar con el señor Narciso Ma. Rodríguez, presidente del Centro Gallego, sobre las obras que se están realizando en el Teatro Nacional.

Sobre el particular, Narciso no tuvo reparos en darnos algunos informes por creer, inclusive, de una oportunidad extrema por cuanto ha sufrido—dice—los rigores de algunas censuras producto del desconocimiento o deseos de molestar.

Por nuestra parte, siempre atentos a todo aquello que se produce en los centros o sociedades regionales, ofrecemos sus palabras para que se pueda apreciar la razón que le asiste en cuanto se refiere a la demora de las obras mencionadas.

—Una de las cosas que ha motivado la demora—declara—ha sido, en primer lugar, la obra de albañilería. Hay que tener en cuenta que cuantos tomaron parte en la subasta de esta obra se excedieron en el valor, pues el más bajo de todos ofreció realizarlas por \$117,000. Desde luego, esto resultaba a nuestro entender, demasiado caro. La Comisión estudió el asunto, y como quiera que en ella hay miembros que conocen de obras, aseguró que podía hacerse por mucho menos. Así tenemos que al fin fueron contratadas por \$80,000. Esto, como puedes apreciar—nos dice—representa un ahorro de más de 30,000 pesos.

Aparte de todo esto, hubo el inconveniente de ir encontrando obstáculos según se realizaban las obras, pues donde se creía que todo estaba bien sucedía lo contrario. Ello, desde luego, nos obligaba a una nueva mejora. Hay que tener en cuenta que el teatro tiene muchos años y que algunas de sus partes ha sufrido los rigores del tiempo. Pero después que todo esté hecho, es de asegurar que no tendrá problemas en el futuro.

—Quisiera—manifiesta—que por medio de AVANCE invitaras en mi nombre a todos los apoderados y socios para que visiten el teatro y vean las obras que se están realizando. Pueden hacerlo de día o de noche, pero pronto, pues una vez que se tiren las placas, parte de la obra quedará invisible por lo que será imposible apreciar la importancia de la misma.

Y a nuestra pregunta final, responde:

—Debido a lo dicho y otras cosas más no puedo asegurarte cuando estará terminado, pero esperamos que sea antes de que finalice el año. Ya estamos metidos en esto y queremos ofrecer al público un coliseo que esté a la altura del mejor. Si nos precipitamos podríamos caer en vacíos que luego lamentaríamos, y sería entonces, de verdad, cuando surgirían las críticas con base; no como ahora que quien la hace tiene el más completo desconocimiento sobre el particular.

Así es como Narciso nos explica el motivo de la demora en las obras del que será, a no dudarlo, según los planes al efecto, un verdadero teatro para disfrute de quienes gustan pasar unas horas placenteras.

*[Handwritten signature]*



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

## **U L T I M A**

### **Obras Públicas el nuevo Teatro Nacional**

**El Ministro Arroyo, su esposa,  
el Dr. Montoro y G. Zéndegui  
inspeccionaron dichos trabajos**

La próxima temporada invernal de la Orquesta Filarmónica de La Habana será ofrecida en el majestuoso Teatro Nacional que se construye en la Plaza de la República, pues las obras estarán terminadas completamente para la oportunidad de su inauguración en noviembre del presente año.

Esta noticia fue ofrecida en el curso de una visita de inspección que hicieron a ese edificio el Presidente del Patronato Nacional de Bellas Artes y Museos, doctor Octavio Montoro, y el Director del Instituto Nacional de Cultura, doctor Guillermo de Zéndegui.

La visita se hizo por invitación del Ministro de Obras Públicas, arquitecto Nicolás Arroyo Márquez, a sugerencia del Presidente.

Fueron atendidos por la arquitecta señora Gabriela Menéndez de Arroyo, directora facultativa de la obra. También estuvieron presentes el Director General de Arquitectura del MOP, arquitecto Eugenio Albarrán, cuya dependencia está a cargo de la inspección de los trabajos, y el arquitecto Raúl Álvarez.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

# Recaban el nombre 'Avellaneda' para el nuevo Teatro Nacional

**"Necesitamos un teatro con alma y con historia", dijo la poetisa Dulce María Loynaz. Otras notas**

## Actividad Cultural

Por Adela Jaume

CUANDO se trata de un tema como el desarrollado por Dulce María Loynaz bajo los auspicios de la Sociedad Cubana de las Naciones Unidas en la Casa Continental de la Cultura: el relacionado con la iniciativa de titular "Avellaneda" el Teatro Nacional que se construye, es lógico que la voz tenga resonancias extrañas; es lógico que la emoción penetre y embarque de modo extraordinario.

"Tula" Gómez de Avellaneda necesita, sí, de nosotros. Lo dijo Dulce María Loynaz cuando, al comenzar su conferencia, se refirió a la necesidad que tienen, a veces, los muertos, de la atención y el recuerdo de los vivos. Esta atención y este recuerdo lo merecen en grado sumo la gloriosa hija de Camagüey, y también la ilustre hija literaria de España.

¿Pero a qué esa defensa, a qué esa protesta—tan femenina y tan viril—, dirán algunos, que hizo Dulce María Loynaz de la Avellaneda? ¿No fue ésta, ciertamente, una figura de talento bien demostrado, para tener que repetirlo una y mil veces, y no basta esto para que se le rinda el homenaje propuesto?

¡Claro que sí! tendrían que responder a una todas las personas que aman la verdad; que no se defienden con mentiras, y que quieren, por sobre todo, que se haga justicia...

Pero la justicia—bien lo dijo la muy valiosa disertante—se teme muchas veces más que la injusticia. Y ya es hora de que se arrostre con valor esa sinrazón para que ocupen los puestos que con todo derecho les corresponde, aquéllos que hicieron por Cuba, a veces sin nombrarla tanto—y esto es también parte de la conferencia de la doctora Loynaz—, todo lo que les fue posible: desde hacerla sentirse orgullosa de haber contado entre sus hijos a personalidades de mucha relevancia intelectual, hasta haberla sabido honrar en todo momento y recordarla en tierras lejanas con la más viva y dulce emoción.

Nuestra ilustre poetisa y gran prosista que es Dulce María Loynaz, supo, desde el principio de su conferencia, encauzar ésta por rumbos que claramente perseguían una meta, que, entre paréntesis, alcanzó sin esfuerzos y de manera definitiva: esclarecer muchos puntos oscuros en relación con la actitud de la Avellaneda respecto de su patria, Cuba; y aquellos otros de los que siguen empeñados en entenebrecer más aún, y que constituyen sin duda juicios marcadamente erróneos, cuando no falaces, en relación con la nacionalidad de la Avellaneda.

La conferenciante, como decíamos, tocó todos los puntos y aspectos del tema. Pero muy principalmente ese de la supuesta nacionalidad española de la insigne dramaturga y poetisa, que si no fuera suficiente a desmentir la verdad de su nacimiento, ocurrido en Camagüey, estaría ahí, para combatirlo con denuedo, esa su declaración, mejor: firme protesta, expresada con motivo de la publicación de una Antología de poetas hispanoamericanos en que se la excluía a ella por considerarla española.

Pero, por si no fuera poco lo anterior, "Tula" de Avellaneda se vio precisada—bien lo contó Dulce María— a hacer larga explicación de todo lo ocurrido, en carta magistral al director del periódico cubano "El Siglo". La carta, modelo de corrección y elegancia en redacción y lenguaje, relata con pormenores cuanto sucedió cuando la Avellaneda recibió en Madrid la visita de una persona que la hacía para pedirle consejo en relación con qué camino seguir al publicar una obra sobre la poesía castellana contemporánea: si se habría de incluir a los poetas cubanos en la sección española, o en la de los hispanoamericanos.

La Avellaneda, según su propia declaración al respecto, se inclinó a que fuera incluida la poesía cubana en la sección hispanoamericana. Se discutió el asunto, hubo un poco de acaloramiento en la discusión; y como en ese preciso momento llegara un cubano que, al no conocer desde su raíz la verdad del asunto, "cogió el rabano por las hojas", como suele decirse, y todo lo embrolló.

"Tula" defendía en ese momento el derecho que tenía a ser incluida, por ser cubana, en la parte correspondiente a la Poesía Hispanoamericana. Y junto a poetas que, como ella, habían nacido en América. Esto lo hacía la poetisa en época muy trascendente para Cuba y España en el terreno de lo político: era el año 1868, fecha que marca una etapa de luchas enconadas entre la Colonia y la Metrópoli. Si la Avellaneda se hubiera sentido española, nada mejor que ese momento para reafirmarse en su amor a la Madre Patria; nada mejor que ese instante para permitir que quedara ya por siempre consagrada en la historia de las letras castellanas, como española.

Ese criterio totalmente pueril y absurdo que esgrimen algunas personas en lo tocante a afirmar que la Avellaneda, por haber vivido la mayor parte de su vida en España, hay que considerarla española, lo destruyó de un solo y certero golpe

Dulce María Loynaz. Sus argumentos fueron estos magníficos: si la Avellaneda es española por haber vivido y escrito en España... ¿de qué nacionalidad sería Byron, el poeta inglés que murió dando la vida por la libertad de un país extranjero?; ¿de qué nacionalidades serían Dante y el Petrarca, que vivieron muchos años fuera de Italia?; ¿de qué nacionalidad sería el portugués Camoens, que desde niño vivió lejos de su patria?; ¿de qué nacionalidades serían el nicaragüense, Darío, y el peruano, Vallejo, que al igual que los demás, no escribieron ni vivieron permanentemente en sus patrias respectivas?

Después de lo anterior... respetuoso silencio. No hay más que decir; no hay más que hablar. Quien lo hiciere, tendrá que acatar el fallo, justo, veraz, irrefutable. Quien lo hiciere en contra, tendrá que someterse a un jurado imparcial que, también haciendo justicia—esa justicia tan temida—habrá de declarar



públicamente que en la insistencia negativa no reside sino la sala fe; tal vez la envidia; acaso esas pequeñas que hacen delinquir tantas veces al espíritu humano, y que convierten esas "pequeñas" caídas, esas "pequeñas" fallas, en cosas monstruosas y horribles.

No; Gertrudis Gómez de Avellaneda fue cubana, no solamente por su nacimiento acontecido en Cuba, sino por esa adoración que nunca dejó de tenerle desde lejos a su Isla, a su "Perla del Mar", como la llamó en clásico soneto hecho al partir por primera vez de sus costas. Gertrudis Gómez de Avellaneda fue cubana porque desde lejos recordó siempre como algo maravilloso el que Cuba la viera nacer. Y fue cubana, plenamente cubana, porque a Cuba dedicó páginas brillantes, porque defendió su nacionalidad con fuerza; porque protestó con valentía cuando la excluyeron "por ser española" de una Antología de Poetas Hispanoamericanos.

Ningún otro nombre mejor, pues, —y esto hemos tenido el honor de defenderlo nosotras desde que se publicó como iniciativa admirable de Nena Aranda Hechevarría— que el de la Avellaneda para nuestro Teatro Nacional. Ese teatro que, como muy bien dijo Dulce María Loynaz, debe nacer "con alma y con historia"... ¿y qué mejor alma, qué mejor historia que la representada por la Avellaneda—alma rebelde y sin hipocresías, dramaturga y poeta de gran historia— como recordó esa otra poetisa nuestra?

Además, precisa recordarlo una y mil veces: la Avellaneda, lo han dicho todos sus contemporáneos y lo siguen diciendo todos los críticos de alguna talla del presente: fue el más grande dramaturgo de su tiempo y de todo el siglo XIX, entre los que escribieron en lengua española. Por ello recibió todos los homenajes: el más grande sin duda el celebrado en su honor en el Teatro Tacón, donde fue coronada con laureles de oro, que años más tarde donaría a la Virgen del Colegio de Belén.

No estará sola Dulce María Loynaz, como no lo han estado tampoco Nena Aranda, Aida Cuéllar, y otras, entre las que nos encontramos, en esta justa demanda que tal parece será escuchada definitivamente. Cuba debe tener un Teatro Nacional con un nombre de verdaderos prestigios, y ninguno mejor, repetimos, que el de la genial camagüeyana, gloria y asombro de su tiempo.

Magnífica la conferencia de Dulce María Loynaz por cuanto dejamos explicado. Fue una exposición sin desperdicios, sin aditamentos inútiles, maciza, llena de médula. Por ella mucho la felicitaron; por ella, le enviamos, ampliada, reafirmada, la felicitación que personalmente le expresamos.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

PAYRET



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

## Viejas postales descoloridas

### SOBRE EL TEATRO PAYRET.

Por Federico Villoch.

**L**ARGO y complicado, y nada fácil, sería escribir, aunque no fuera nada más que de un modo sucinto, la historia del teatro Payret, que, según vox pópuli, ha pasado a manos de una famosa compañía constructora de esta ciudad, y será derribado de un momento a otro para levantar, se dice—Se dice que... como diría nuestro estimado compañero Ferrer de Couto, en su leída sección del periódico «Alerta!»—el rasca-cielo más imponente e importante de San Cristóbal de La Habana.

«Teatro de la Paz», en conmemoración de la del 78, poco más o menos la fecha de su inauguración; pero el pueblo, que es el que al cabo bautiza las cosas y les da su verdadero nombre, terminó por llamarle con el de su fundador, don Joaquín Payret, quien, como catalán cabeza dura y corazón rebosante de amor artístico, no tenía otro empeño que hacerle rivalizar con el gran Teatro de Tacón, lo que le obligó a salirse de sus primeros presupuestos y entra ren gastos excesivos, que le fué imposible cubrir posteriormente; aunque se asegura que no fué él el de la idea, sino sus paisanos, empeñados por aquella época en el mejor deseo de que su colonia brillase y sobresaliese por encima de todas, intención muy plausible y elogiabile, después de todo.

Payret se inauguró con una magnífica compañía de ópera en que figuraban las famosas tiples, señoras Volpini y Bianca di Fiori, esposa ésta del aplaudido tenor Antón, padres ambos, del señor Antón, persona muy apreciada en nuestros círculos mercantiles y sociales, y actual presidente de nuestra Lonja de Víveres; y los aplaudidos tenores, señores Abruñedo y Aramburo, entonces de gran cartel en los teatros americanos y europeos. La obra escogida para el estreno fué la ópera de Donizetti, «La Favorita»; noches después se cantó «Un Ballo in Maschera».

Se ha sostenido que el Teatro Payret tenía una historia siniestra, y se han citado sucesos verdaderamente aclagos que en él han tenido lugar: el desafío de Soler y Palacios, muerto éste de una estocada en el cuello; la muerte de una criada de la familia Saaverio, que descendió en un descuido por el hueco de un ascensor; el derrumbe, después de unos fuertes aguaceros, de parte de la azotea fronteriza del teatro, ocurrido el primer domingo del mes de agosto de 1883, en que pereció el arquitecto, señor Sagastizábal, que había dirigido la fabricación del edificio, y que vivía en uno

de los entresuelos; y era el que también estuvo a punto de perder la vida el conocido periodista de aquellos tiempos y autor de la popular obra «Los hijos de La Habana», que se ponía en el teatro Torrecilla, también inquilino de otro entresuelo, Fernando Costa; y aun la propia historia de su fundador, don Joaquín Payret.

Al hablar del derrumbe del teatro recordamos, y a no pocos de nuestros lectores les pasará lo mismo, cómo, recostados de espaldas contra la cerca de madera, del frente, de la Estación de Villanueva, contemplábamos, llenos de infantil admiración, aquel bombero del «Comercio» que, amarrado de una sencilla cuerda, picoteaba con un hacha de gran tamaño sobre el muro en el chaflán de la azotea, para darle salida a la gran cantidad de agua que aún quedaba estancada en ella: para los físes de entonces no había héroes que superasen en gloria y fama a los valientes «Bomberos del Comercio».

La noticia del derrumbe, transmitida de boca en boca, porque entonces ni se soñaba en el radio, ni se habían popularizado aún los teléfonos, llenó de terror a La Habana, por que cada cual la adornaba y exageraba a su gusto, haciendo que dos terceras partes de la población acudiese en oleadas cada vez mayores a contemplar la catástrofe. La Habana provinciana de entonces halló tema para dos o tres meses de conversaciones y comentarios. Se contaba que Payret y el ingeniero Sagastizábal, que pereció en el derrumbe, estaban profundamente enemistados por cuestiones de intereses; y que don Joaquín le dió gracias a Dios por haberle cobrado a aquél los disgustos que le había hecho sufrir; pero al poco tiempo del suceso, el Supremo Juez, que nos mide a todos con la misma vara, también le hizo experimentar al rencoroso propietario serios quebrantos. Un detalle muy curioso: frente al costado derecho del teatro se levantaba, en el Parque Central, por aquella época, un hermoso eucaliptus, que había sido sembrado por el propio Sagastizábal: después de la muerte de éste en el derrumbe, el árbol empezó a languidecer, hasta que acabó por secarse y morir, siendo arrancado de allí y conducido al basurero de Tallapiedra, entre los naturales comentarios del público.

Después del derrumbe, el teatro peruaneció clausurado algún tiempo, hasta que restaurado convenientemente, pasó a poder de su nuevo dueño, el doctor Saaverio, creemos que allá por el 1886, 86.

Para el postalista fué siempre el Teatro Payret el de la buena suerte; y siempre lo miró con honda simpatía, experimentando siempre por él el más profundo y sincero agradecimiento. Guardamos de «Payret» uno de esos recuerdos de infancia que no se apartan nunca de la memoria, y que forman, por decirlo así, época en nuestra vida: el de las noches en que allá por el año 1879, fiñes de pantaloncitos cortos y cuello a la marinera, íbamos a regocijarnos con la entretenida e interesantísima obra de Ramos Carrión e el maestro Caballero, «Los sobrinos del Capitán Grant», puesta en escena por Burón, que hacía el olvidadizo Doctor Z. Z. rabel, y Alejandro Castro, el Sargento Mochila; y pintada por los magníficos escenógrafos Arias y Ruiz; y después, el de las primeras óperas que oímos, cantadas por el inolvidable tenor aragonés Antonio Aramburo, «La Favorita», «Aida», «Un Ballo in Maschera»: de Payret nos vinieron los «primeros síntomas de autor dramático», y llegamos, inspirados por la ópera de Meyerbeer, «La Africana», a escribir las primeras líneas de un libreto para ópera titulado «Hatuey», que no pasó, como es de suponerse, de la primera hoja: y fué bastante. Recordamos, de igual época, las obras de magia de la compañía española de Berny, «La Redoma Encantada», «La Paloma Azul» y, sobre todo, «La Fata de Cabra», en que nos torcía de risa don Simplicio Bobadilla Cabeza de Vaca, etcétera.

Como escribimos a la carrera y de memoria, omitimos fechas y detalles de menor importancia, que harían enojosa y larga la vieja postal descolorida que ofrecemos hoy al benévolo y desocupado lector. Si es cierto, como se dice, que este caserón color ocre, de estilo arquitectónico incierto, caprichoso, sin gusto, ni arte, desperdiciando grandes espacios de terreno sin motivo, va a desaparecer de un momento a otro, su ausencia, a los que estaban habituados a verlo durante más de sesenta años, ha de causarles un vacío desagradable; les sumirá el espíritu en una confusión dolorosa, molesta, como la del que, recibiendo inesperadamente un fuerte golpe en la cabeza, pierde el tino y ve borrarse, sin darse cuenta, la ruta por donde caminaba; y no se arguya que lo mismo sucedería con otro gran edificio de los muchos con que cuenta de antiguo la ciudad, por que aquí se trata de uno al que La Habana entera estuvo ligada y acostumbrada a ir durante más de medio siglo, en pos de entretenimientos y de supremos goces artísticos, que acabaron por hacerse necesarios, formando parte de su vida íntima. Más claro: ¿qué se nos importa la desaparición y transformación de tal cual gran edificio, que fué un almacén célebre, una secretaría, un cuartel—el de Dragones—una oficina del Gobierno? Pero Payret, no: el Teatro Payret es cada uno de los habaneros; y cuando desaparezca, se habrá llevado entre sus escombros y restos, mucho de cada uno de nosotros...

Como escribe Beaumarchais en una de sus interesantes Cartas: «Cuando todo se

ha saboreado, la vida está en los recuerdos.

Recordamos al doctor Saaverio con los desplantes, chistes y salidas de su pintoresco carácter—era un madrileño de pura cepa, un «gato»—uno de los pintorescos detalles de la antigua Habana colonial era el «tlibury» del doctor Saaverio, en que se le veía circular por las calles, cuando era médico director de la Sección de Higiene, del Gobierno Civil, y vivía y tenía sus consultas como médico homeópata en la casa de Aguilar, esquina a Obrapia, frente a la casa de don Manuel Calvo. Durante su periodo de alcalde se llevó a efecto la primera pavimentación de entarugados de madera que se conoció en La Habana, al costado derecho, por la calle de San José.

A su recuerdo se unen los de su yerno, Fémberton, el del hijo de éste, el simpático Charles, el de Cuca, la mamá, tan jovial y atrayente; las fructíferas y brillantes temporadas de nuestra compañía de Alhambra, organizadas por Ramiro de la Presa y Rodríguez Arango; nuestras relaciones, siempre tan cordiales, con Julián de Ayala, uno de los condueños del edificio, y casado con María Julia Saaverio, fallecida en París, y nuestro compañero en nuestros comienzos periodísticos, en la redacción del periódico La Iberia, de su tío Andrés de la Cruz Prieto y Pichardo, concejal de grandes iniciativas de nuestro Ayuntamiento.

También guardan un lugar en nuestros antiguos afectos los hermanos Méndez Feñate, Roberto y Rodolfo, administradores tan comprensibles como afectuosos, y el experto contador César Anaya, hoy pagador del Ministerio de Justicia; el antiguo conserje «Pancho», tan fiel a la familia Saaverio, y José Iné, el experto tramoyista, para el que nunca había problemas. Payret puede decirse que era cosa propia de la empresa López y Villoch, una «filial» del teatro de Consulado y Virtudes: allí las noches inolvidables, de oro y aplausos, de «Aliados y A'emanes», de «El Patria en España», de «El Viaje del Patria», cuya decoración de Pepe Gómez representando en escena un barco cópico, estuvo a pique de naufragar, cayendo al foso con motivo de varios tablones del piso del escenario que cedieron al ser colocada aquella en su sitio, la misma noche del estreno; «Los Dardanelos», «El Delirio de Automóvil», «La Reina del Carnaval»—la primera. Ramo-

na García—; «La Danza de los Millones», «La Isla de las Cotorras», a dos cincuenta y tres pesos luneta, y llenos y más llenos en noches interminables: dieciocho mil pesos rindió a la empresa López y Villoch, de utilidad líquida, «La Isla de las Cotorras», en menos de dos meses, constituyendo un record de taquilla que hizo eco en los anales de los teatros habaneros.

¿Quién no recuerda los llenos fabulosos del «Conde Koma»?—«Koma, el mejor tenor del mundo»—decía Saaverio. El debut de la compañía de revistas de Quinto Valverde—la Cipri, Ruiz París, el caballo Voltaire—; el brillante estreno de «La Viuda Alegre», con la inolvidable y simpatiquísima Esperanza Iris; las grandes temporadas de ópera de Alfredo Mi-

sa, el notable bajo español Mardones, el tenor Angelo Pintuchi, la Villani; Sarah Bernhardt, en su ocaso de gloria; la Chelito, haciendo «Zazá», en un arreglo de Perucho González; las exquisitas noches italianas de Tina di Lorenzo, los rebricitantes de Mimi Aguglia, las de gran arte de Novelli, las del inimitable Vilches, con su «Eterno Don Juan»; las de la

Fawlova, que dijo hizo mil pesos líquidos en un mes; las de Borrás, las de Enriqueta Sierra, las del tenor mexicano Limori, las de Pubillonos y las de Santos y Artigas, desde el 17 de diciembre de 1916; las de los conciertos de Fleta y de Bonci; las del insigne recitador Rafael Calvo; las de Emilio Thuiller, que debutó el 21 de octubre de 1902 con el drama de Echegaray «De Mala Raza»; y la del estreno de la ópera de Puccini «La Bohemia», para presenciar el cual, Saaverio invitaba a entrar de balde al público.

En ocasiones, espectadores, al presente, de las películas argentinas, españolas y mexicanas que allí se exhiben, casi no nos hemos dado cuenta de algunas, abstraídos en las añoranzas y recuerdos que despierta en nosotros aquella sala: el palco que ocupábamos con nuestra familia, todos con quince, veinte años menos; el proscenio, al que nos llamaban en noches de estreno, los carifiosos aplausos del público: es de lamentar que existan personas y entidades que, validas de su oro, contribuyendo al progreso, maten de paso esas inocentes felicidades del espíritu; para nosotros, uno de los Grandes del Arte, es el popular industrial tabacalero, Fepín Rodríguez, comprando y restaurando la casa de Julieta, en Verona, que Shakespeare immortalizó con su genio.

En sesenta y más años de vida, ya puede suponerse todo lo que ha sucedido, brillo y tenido lugar en el rojo coliseo, como le llamaban a Payret los pintorescos cronistas del tiempo viejo, refiriéndose al tono rojo que tienen los adornos de la sala del teatro, enmarcados en festones y caprichosos dibujos de oro.

Durante medio siglo duró el que pudiéramos llamar «duelo de arte», entre los dos grandes teatros habaneros, Tacón y Payret, rivalizando en ofrecernos las mejores compañías en todos los géneros, los más celebres y aplaudidos artistas, líricos y dramáticos, nacionales y extranjeros. Si uno traía a Coquelín, el otro presentaba a Novelli; si uno traía a Vico, el otro anunciaba a Thuiller, a Borrás. Si uno traía a la Vitallani, el otro nos deslumbraba con Tina di Lorenzo. Si uno, en su tiempo, presentó a Aramburo, el otro, en su oportunidad, nos asombró con Caruso.

Y allá va la nota trágica, pelicular, para que haya de todo. Cuando empezaron

las reuniones y conciliabulos secretos y tenebrosos para conspirar contra Machado, varios espíritus valientes se reunían, como los cristianos en las catacumbas de Roma, en los sótanos del teatro.

Cuando llegue, si llega, y se asegura que ha de llegar, el momento de ir echando abajo la mole de cantería, yeso y ladrillos que es el Teatro Payret, tened por seguro que, surgiendo de ella, de los enormes cantos partidos en dos, de las retorcidas y herrumbrosas vigas de hierro, de las potentes llaves y contrafuertes destrozados, de las herrumbrosas columnas hechas pedazos, de entre ese Niágara, en fin, de polvo, tierra, maderos y cascotes que se desprende y desata incontenible en los grandes derribos, habrán de oírse, como dolientes voces de espíritus despertados violentamente de su profundo sueño de años, sonoros versos, sueltos, de dramas españoles; frases lapidarias de las más aplaudidas comedias; rítmicos periodos de la armoniosa lengua del Dante; los trozos más escogidos de las sublimes y celestiales melodías de los maestros que hicieron del bell-canto el mayor y más grato consuelo de los hombres: el alma, inmortal como la otra, de tantos y tantos años de arte, que subirá a lo alto, buscando su eterno acomodo radiante cielo de la Gloria...

Hablar del teatro del doctor Saaverio, punto por punto y detalle por detalle, sería el cuento de nunca acabar. El asunto merece ser tratado con reposo, y no al correr del lápiz, como lo hemos hecho en estas líneas; pero, vayan ahora por delante estos breves apuntes Sobre el Teatro Payret, que como decíamos, se dice, que ha pasado a otros dueños para ser reedificado en su oportunidad, «a toda máquina», entiéndase, «a todo lujo y costo». El resabio periodístico, una vez más, nos mueve a adelantarnos a los acontecimientos, «y dar la noticia», aun corriendo el riesgo de caer en un fiasco o malogro, porque, como preguntaba el clásico: «¿Y si luego resulta que no hay cielo—es decir—rascacielo?» De todas maneras, y refiriéndonos a la contratación que acaba de verificarse, una de las más trascendentales de estos tiempos, digamos con el compadre Liborio: —¡Que sea para bien de Cuba... y del Teatro Cubano!



# AUTORIZAN DEMOLER EL TEATRO PAYRET

Concedida la Licencia Para ese fin. En Dicho Lugar Harán un Edificio de 10 Plantas

Concedió ayer el departamento de Urbanismo del Municipio la solicitud de licencia para proceder a la demolición del teatro Payret, demandada por la Compañía Inmobiliaria Payret. Dicha solicitud ha sido informada favorablemente por el arquitecto Joaquín Giménez Lanier, debiendo demolerse todo el edificio del teatro Payret, comprendiendo los colindantes que están situados en el Paseo del Prado, San José y Zulueta, tomando hasta el Arco del Pasaje.

Infórmase que en toda esta amplia área será construido un edificio de diez plantas y que en su planta principal se montará un gran teatro.

*M. J. L. 12*

LA MALDICION DE MARIA DEL PINO

Ha pesado sobre el teatro "Payret" durante muchos años

Joaquín Payret perdió toda su fortuna y murió en la miseria, recogido por la Beneficencia Catalana. María pidió antes de morir que su ataud se detuviera frente al teatro

Las memorias del Director Carlos Anckerman

Por F. MELUZA OTERO, De la Redacción de ALERTA

Quando el catalancito Joaquín Payret desembarcó en La Habana, no tenía más riqueza que sus quince años y sus sueños de riqueza. Vino de gorra y alparagatas y con equipaje bajo el brazo. No habían pasado diez años y tenía una fortuna de más de medio millón de pesos. Había entrado de dependiente en un comercio y ya era dueño de varios de ellos. Es posible que "su fuerte" fueran las carnicerías.

Dícese que estando cortando filetes y hachando huesos, fué que le conoció una mujer bella y rica. Era María del Pino...

Alvaro de la Iglesia, el ameno cronista de nuestra tradiciones, no habla de María del Pino, cuando en 1915 dió a la estampa su segunda parte de "Tradiciones Cubanas" y dedica uno de sus trabajos a Joaquín Payret. Expone un cuadro de la colonia criticando al comerciante por su idea de construir un teatro, "convertir el oro en piedras", y dice Alvaro de la Iglesia: "Pero don Joaquín Payret, que era un carácter y una voluntad, tanto llevó adelante su idea, que para realizarla sin que nada le distrajera, de la noche a la mañana vendió todos sus establecimientos, adquiriendo el terreno en que hoy se levanta el teatro que lleva su nombre..."

Pero Gustavo Robreño cuenta a Guillermo Anckerman, hijo del primer director de orquesta que tuvo el teatro Payret, el músico alemán Carlos Anckermann —padre también del inolvidable Jorge, creador de tan lindas y puras melodías cubanas— lo siguiente: "Intrigado yo y queriendo saber quién era María del Pino, tu padre me contó que era una amiga íntima de Payret, a quien había ayudado con dinero para sus primeros negocios, habiendo perdido en ellos toda su fortuna, generosidad que no fué agradecida ni pagada por parte de su amante, por lo que éste recibió de ella una terrible maldición que se cumplió fatalmente".

De la maldición de María del Pino son pocos los cronistas de la época que se han hecho eco. Pero las memorias de don Carlos Anckerman hablan mucho de ella. Este hombre de amplia cultura musical, que dirigió la primera obra que subió al escenario de "Payret", la ópera "La Favorita", el día 23 de febrero de 1877, muestra su asombro ante la sucesión de hechos desventurados que se originaron en la construcción y primeros tiempos del coliseo.

Cuenta el maestro don Carlos Anckerman que una tarde vió a María del Pino echar maldiciones sobre las obras del teatro, parada ella en la parte del parque que da a la calle San José. Joaquín Payret corría lleno de miedo por entre las obras hasta desaparecer, cuantas veces María del Pino se presentaba en las cercanías del lugar. Una desgracia tras otra, iban dando una triste celebridad a María del Pino. Cuando las paredes tenían dos metros de altura, un ciclón las echó abajo. Más tarde otro huracán destruyó toda una parte del teatro. El día de la inauguración, se incendió una tubería de gas debajo del escenario y por poco el fuego lo destruye. Payret empleó todo su dinero en levantar el teatro —tal vez en competencia con su paisano Pancho Marty, que había fabricado el teatro Tacón— y ya arruinado, no tuvo ni para pagar las contribuciones, por lo que el terreno y la fabricación fueron rematadas por la Hacienda. Fué entonces cuando lo adquirió el médico montañés, don Anastasio Saaverio y Barbales, que fuera alcalde de barrio y, más tarde, Mayor de la Ciudad interinamente.

Antes de que Joaquín Payret estuviera arruinado, murió María del Pino. Y por obedecer su última voluntad, su entierro pasó por delante del teatro Payret y estuvo cinco minutos parado ante el mismo. Ni después de muerta, María del Pino dejaba tranquilo a Joaquín Payret. Este murió en la mayor miseria, en la Quinta de la Beneficencia Catalana, que le dió albergue en sus últimos días.



6

21

141

Gustavo Carulla, un viejo autor criollo, político y bohemio, me ha asegurado que conoció a María del Pino. Carulla ha pasado —la mayor parte de su vida en el teatro "Payret", amigo de la familia Saaverio.

—Era una mujer muy linda — me dice—. Poseía inmensa fortuna. Todo su dinero se lo dió a Joaquín Payret y gracias a ella pudo construir el teatro. Pero al verse abandonada por el amante, lo maldijo y su maldición persiguió al olvidado hasta sus últimos días. Yo te puedo asegurar que María del Pino existió y que es verdad cuanto de ella se dice.

Cuando mostramos nuestra incredulidad, fué que Carulla nos

trajo las páginas del diario de don Carlos Anckerman, donde María del Pino ocupa gran espacio. No cabe duda que María del Pino existió. Pero sus relaciones con Joaquín Payret, el catalancito que hizo una fortuna en Cuba y toda la perdió en el teatro que lleva su nombre, entran en el terreno de las posibilidades, conforme el ángulo desde donde se les quiera mirar.

Ahora que el nuevo teatro Payret tiene señalada su inauguración para el día 10 del entrante mes, la figura de don Joaquín Payret y los primeros días de su teatro, recobran actualidad. El viejo teatro "Payret" cerró sus puertas a los 71 años de haber abierto al público, el día del natalicio de Don Alfonso XII, rey de España. La capacidad del nuevo teatro es de 1,894, platea y balcony.

Cuando el doctor Anastasio Saaverio se hizo cargo del teatro en 1890, por compra a la Hacienda Pública, desaparecieron todas las desgracias. Desde entonces llevó una existencia brillante hasta su última función, la noche del domingo 9 de marzo de 1948.

*[Handwritten signature]*



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA



El viejo teatro "Payret", tal como estaba el día 9 de mayo de 1948, que cerró sus puertas para iniciar su reconstrucción la Sucesión de Falla Gutiérrez.

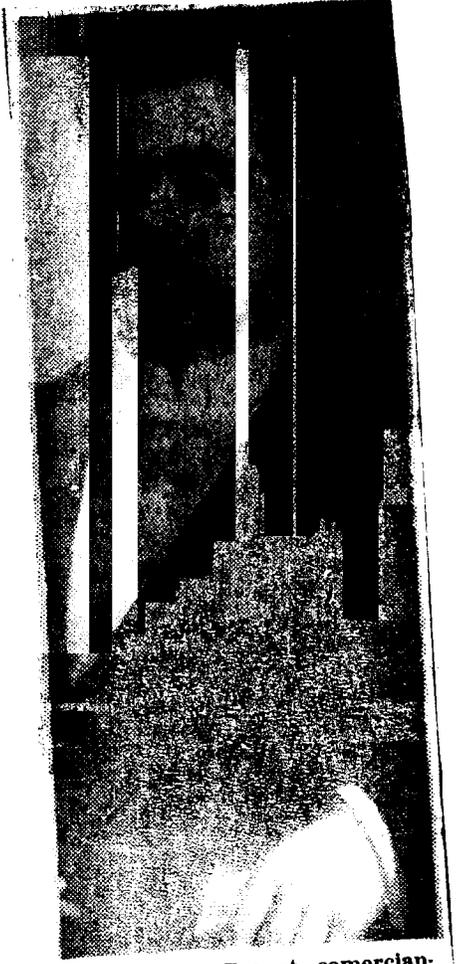


PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA



**El doctor Anastasio Saaverio y Barbales, médico montañés que fuera alcalde interino de La Habana, adquirió el teatro "Payret", cuando fué rematado por la Hacienda Pública en 1890.**



**Don Joaquín Payret, comerciante catalán, que perdió toda su fortuna en el teatro que lleva su nombre, muriendo en la mayor miseria. (Este retrato lo hizo el notable pintor cubano Aurelio Melero).**

## TABLAS Y PANTALLA

### El Nuevo "Payret", Orgullo de La Habana

Por J. M. Valdés-Rodríguez

Ante la hermosa fábrica de Payret hemos de sentirnos orgullosos los habaneros. Como habrían de estarlo las gentes de cualquier ciudad, aun de aquellas con mayor rango arquitectónico y justo renombre por sus edificios y monumentos.

El exterior, en piedra nobilísima y pulcra, línea elegante y severa con ática gracia, se debe en gran manera al interés del señor Eutimio Falla Bonet por la arquitectura colonial criolla. Débe-



VALDES RODRIGUEZ

se a él, asimismo, la presencia en la modernísima sala de la nota característica determinante de la tradicional calificación de "rojo|coliseo" que singularizó a Payret entre los teatros habaneros. El rojo vino de las butacas cumple con máxima exactitud y buen gusto esa función definidora.

Entrar en Payret es sentir una sensación de armonía y equilibrio, de ponderado buen gusto y acabada comprensión del carácter funcional, concertador de la utilidad y la belleza, de un edificio de las condiciones y fines de Payret.

No intentamos una descripción del interior del magnífico teatro que ha de ser inaugurado en la noche de mañana, en una gran función cuyo programa comprende el estreno del film "Pequeñeces" y la presentación de un gran "show", encabezado por Aurora Bautista, protagonista del film ya citado.

Desde un vestíbulo de buenas dimensiones, decorado con originalidad, con gusto delicado y muy actual, se pasa a una sala muy amplia. El lunetario dividido en tres bloques, es de peluche de un rojo oscuro. Los pasillos poseen insólita anchura y entre fila y fila de localidades hay una separación máxima, como no recordamos en teatro alguno. La decoración de la sala es en tono claro, alegre y serenador, nota representativa del nuevo Payret.

Hay en la decoración del vestíbulo y la sala, obra de la escultora Rita Longa, dos notas con subidísima calidad estética: las musas inspiradoras de la creación escénica, presentadas en relieves de línea ágil y estilizada, muy expresiva, distribuidas sobre la pared a la derecha y la izquierda de la sala en el extremo más cercano al escenario; y la figura de la ilusión, situada al centro de la pared del vestíbulo.

Tanto las localidades de la platea como las del balcón están colocadas de modo que cada una de ellas tenga una visual fácil y total del escenario y la pantalla. Unido ello a la superior calidad del equipo de proyección y a la pantalla plástica 30' de ancho se traduce en una nitidez y limpieza de visión inigualadas.

El equipo de proyección y sonido de Payret es muestra ejemplar de la técnica más acabada, verdadero milagro de eficacia y perfección. De tres proyectores de 35mm., con lámparas de alta intensidad y lentes de gran diámetro, consta ese equipo. Las lámparas trabajan con dos motores de 40HP cada uno. El cambio de proyección de un aparato a otro se hace automáticamente y se puede operar los tres consecutivamente. El equipo de sonido, RCA, es el más eficaz y lujoso, construido con cuidado extraordinario y probado hasta el límite de posibilidades. El grupo de bocinas de alta fidelidad, situadas tras de la pantalla, distribuye la voz, los ruidos, la música, las mil variedades de sonido, con absoluta fidelidad por todo el teatro, sin alterar en nada las características de intensidad y matiz de la grabación en el estudio. La acústica sala, en verdad perfecta, completa esa superior calidad del equipo sonoro. Esa acústica es el resultado de estudios prolongados y acuciosos, a fin de colmar las demandas de un teatro de primera clase, destinado a la proyección de películas habladas en español.

Como edificio y como teatro, Payret es todo un ejemplo de be-



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

lleza y de eficacia, que acrece la importancia de La Habana desde el punto de vista arquitectónico y teatral. Débese ese magnífico resultado a numerosas personas. De ellas hemos de mencionar sólo a los señores Eutimio Falla Bonet, Agustín Batista y Viriato Gutiérrez. A los arquitectos e ingenieros Ernesto y Eugenio Batista y Adolfo Arellano. Al señor Charles Pemberton, unido a Payret desde la niñez y presidente de la Compañía Inmobiliaria Payret, S. A. Al ingeniero Eduardo Chisholm, que ha tenido a su cargo la instalación del equipo de proyección y sonido. Y a don Pepe Valcarce, empresario de Payret desde hace dieciséis o diecisiete años que se ha hecho cargo del nuevo teatro para continuar operándolo como sede de las películas habladas en nuestro idioma.

En esta nueva etapa de Payret, que comienza mañana, culmina la carrera de don Pepe Valcarce como empresario cinematográfico y teatral, iniciada con modestia en 1908-10, en Pinar del Río, en el cine Milanés. El Regina fué su primer teatro en La Habana, asociado con el señor Navas. Después vinieron Rialto, Payret, Radio-Cine y el América. Ahora, el nuevo Payret motivo de orgullo para La Habana.

En la operación de ese nuevo y magnífico teatro Don Pepe Valcarce pondrá a contribución su reconocida sagacidad comercial; su certera comprensión del negocio de cine en particular; razón esencial de su éxito continuado; su sentido del deber y la responsabilidad personal y mercantil; la honrra de bien y el respeto de sí y de los demás que caracterizan su conducta y prestan insólita seguridad a sus compromisos y tratos.



## TABLAS Y PANTALLA

### Un Acontecimiento: Reapertura de Payret

Por J. M. Valdés-Rodríguez

En la noche del lunes tuvo lugar la reapertura de Payret, en una gran función a beneficio de la "Liga contra el cáncer".

Antes de comenzar el espectáculo, iniciado con el "show", el señor Miguel A. Suárez dijo unas palabras atinadas en torno a la "Liga contra el cáncer" y a la significación del brillante acto inaugural de la nueva etapa de Payret.



VALDES RODRIGUEZ

Integraron el "show" dos conjuntos de valía, la orquesta Habana Casino, dirigida por el maestro Rodrigo Prats director de orquesta de Payret, y el conjunto Los Chavales, a más de María del Pilar, Martha Pérez, Eduardo Ordóñez, la pareja de bailes Regina y Shanley y la actriz Aurora Bautista.

Aurora Bautista recitó tres poemas, tras de expresar en palabras breves e inteligentes su gratitud y simpatía por el público cubano y su emoción al ver realizado el sueño de venir a Cuba acariciado desde la niñez.

En la recitación de "Arbolé, arbolé" y "Romance de la pena negra", de Federico García Lorca, y de "El dulce milagro", de Juana de Ibarburou, demostró Aurora Bautista la fina sensibilidad y el sentido escénico que la distinguen. El gesto, el ademán, la actitud, el tono de la voz guardaron siempre íntima relación y expresaron con integridad la emoción y el mensaje lírico. El público tuvo para Aurora Bautista una acogida cálida y aplausos ardorosos para su interpretación de los poemas mencionados.

"Pequeñeces", versión de la novela del P. Luis Coloma, es un nuevo acierto cinematográfico del director Juan Orduña. No alcanza la aquilatada calidad filmica de "Locura de amor", parangoneable con las mejores realizaciones de cualquier latitud productora, pero es una película hecha con esmero e inteligencia por quien domina el oficio. Algunos pasajes, como el de la huida de Jacobo, especialmente desde la llegada ante la casa donde se le ha citado hasta que la abandona

acompañado por Curra, poseen genuino rango cinematográfico traducido en un vigoroso impacto emocional. Los factores fónicos juegan un papel principal en ese pasaje, en íntima articulación con los elementos ópticos. De ahí la unidad y la entereza de la forma filmica en ese vibrante trozo de "Pequeñeces".

Con frecuencia, sin embargo, la emoción reside más en la naturaleza misma del hecho dramático que en su ceñida expresión filmica. Es decir, no es la forma de plasmar el momento dramático lo que cuenta sino la propia condición emotiva del pasaje; lo que podríamos llamar el contenido emocional de la situación, no su continente; el dramatismo espontáneo de la escena, no su engaste estético. Bien es verdad, por otra parte, que esa es la característica de la obra del P. Coloma desde el punto de vista literario y novelístico.

Hay un pasaje, el último justante, cuya expresión en la novela aventaja considerablemente, por su sencillez y sobriedad

poseedoras de radical elocuencia, a la realización cinematográfica. En la iglesia. Elvira ha observado la agónica congoja de Curra Albornoz y cuando ésta se levanta para salir ella se le adelanta y se sitúa "del lado de allá de la puerta, junto a la pila del agua bendita". Allí la encuentra Curra, que retrocede desconcertada. Ella entonces "metió la mano en la pila del agua bendita, y se la ofreció con la punta de los dedos..." Ahí termina el libro, sin acudir al recurso obvio y manido de la caída de rodillas de Curra para besar la mano de Elvira. El énfasis dramático habría estado así en el cristianísimo gesto de Elvira, no en la reiteración del arrepentimiento de Curra explícitamente expresado con la mera ida a la iglesia y en el orar angustiado a pocos pasos de la mujer por ella victimada. Y en arte el subrayado de lo obvio y manifiesto es pecado mayor.

Por otra parte, la condenación de las costumbres desenfadas y de los vicios de la aristocracia no tiene la mitad del vigor y la decisión de la obra original. Es más, Diógenes, la figura con talante crítico más áspero, consecuente y sostenido, apenas apun-



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

ta algún que otro reproche con reducida acritud. No hemos de olvidar, sin embargo, que la rotundidad objetiva consubstancial al cine no permite la reiteración de la censura.

"Pequeñeces" tiene muy subida calidad como espectáculo, conseguida por la propiedad de la escenografía, el mobiliaje, el vestuario y los diversos elementos ambientadores. De ahí la autenticidad de la época y del medio.

La interpretación es merecimiento muy señalado de "Pequeñeces". En ello ocupa lugar preeminente, como no podía menos de ser, Aurora Bautista, la talentosa actriz. La acompañan, en un torneo de fineza histriónica, Jesús Tordesillas, en el P. Cifuentes; Jorge Mistral, en Jacobo Sabadell; Carlitos Larrañaga, en Paquito; Ricardo Acero, en Juan Velarde; Sara Montiel, en Monique superando su labor de Locura de amor; Guillermo Marín, en el Hombre misterioso.

Juan Espanteleón, en el ministro Martínez, extremó el amaneramiento y los recursos menos estimables del teatro exento de rango histriónico. Y Félix Fernández no supo encontrar y fijar la clave tipológica del tío Frasquito, desaprovechando una figura con particular posibilidad de lucimiento.

Aurora Bautista ha vuelto a probarnos que es una artista de fuste, capaz de aplicar su excepcional aptitud creadora

Mi, Sep 12/51



PAYRET HA SIDO EL TEATRO QUE MAYOR NUMERO DE PELICULAS HACHAS EN CUBA HA EXTRENADO.

Por Enrique Agüero Hidalgo

**E**L Rojo Coliseo del doctor Saaverio, como se le denominaba a fines del pasado y a principios del presente siglo a este ya veterano teatro que fué inaugurado la noche del 24 de enero de 1877, tiene en su haber varios envidiables records cinematográficos.

Uno de ellos lo constituye el haber mantenido en el cartel cuatro semanas consecutivas a teatro lleno, por lo mucho que al público le entusiasmó, la producción española "Morena Clara", interpretada por Imperio Argentina, y que fué distribuida por los señores Justo Suárez y Norberto Soliño, tan acreditados en el giro, quienes en tan acertada empresa por consiguiente obtuvieron grandes ganancias con tan importante film, cuyo estreno se efectuó el 14 de mayo de 1936, siendo retirada del programa el 10 de junio, para seguir su triunfal tournée por los demás cines de la capital y de la isla toda.

Otro record lo mantiene con motivo de ser el teatro que exclusivamente exhibe películas en castellano con un éxito ininterrumpido desde hace bastante tiempo.

A este respecto conveniente es reproducir unos párrafos que Ramón Peón publicó en sus "Rellenos" de CINEMA

cuya fecha se remonta a tres años atrás:

"Hace algunos años, el cine español estaba en decadencia. Los públicos le habían vuelto la espalda. Los más ignoraban que se hacían películas en castellano. No había teatros en Cuba que quisieran exhibir las producciones que nos llegaban de España, México y la Argentina, que por aquel entonces estaba aún en los comienzos de su industria.

"Y fué entonces que don Pepe Valcarce, se propuso abrir un teatro de capacidad para que en él se levantara la actual **Catedral del Cine Español: Payret.**

"Todos lo tildaron de loco. Nadie creyó en la posible realización de un negocio en torno del cine hispano... Y Valcarce triunfó, como triunfa siempre el que tiene fe en su propósito y lo acomete con sentido común y entusiasmo".

Y el más destacado record para la cinematografía nacional lo ostenta, según lo indica el título que encabeza esta crónica.

Hagamos una revisión de los films cubanos que con su estreno dieron motivo a que el teatro "Payret" goce actual-

mente del privilegio que citamos como curiosidad.

La primera fué "La manigua" o "La mujer cubana", que reseñamos recientemente en el número extraordinario de CINEMA, como la más taquillera de la época silente. Su estreno ocurrió el 24 de noviembre de 1915.

El 9 de enero de 1917: "El rescate del brigadier Sanguily".

El 1º de agosto del mismo año: "La hija del policía" o "En poder de los ñañigos".

El 7 de enero de 1918: "El tabaquero de Cuba".

El 12 de abril del año citado: "La careta social".

El 19 de mayo de 1919: "La zafra" o "Sangre y azúcar".

El 7 de enero de 1920: "La brujería en acción".

Todas las anteriores producciones fueron realizadas con gran esfuerzo artístico y técnico por parte del inolvidable Enrique Díaz Quesada y financiadas por los populares empresarios cubanos de más prolongado historial en el giro, los señores Pablo Santos y Jesús Artigas, quienes en la continuada exhibición de

dichas películas, que orgullo fueron de la cinematografía patria de aquella época, obtuvieron pingües ganancias que agradecerán recordarán seguramente al leer esta crónica, pensando en la favorable acogida que el público cubano les dispensó a sus producciones nacionales que les resultaron un gran negocio a tan estimados empresarios.

Para terminar su serie de películas silentes "made in Cuba", Payret estrenó el 19 de abril de 1929 "Alma guajira", la obra teatral que le había sido premiada al inspirado autor cubano Marcello Salinas, y que fué filmada por Mario Orts Ramos.

En la época del cine sonoro, la primera producción nuestra a ser estrenada en el vetusto coliseo a que aludimos, lo fué "Estampas habaneras", el 10 de mayo de 1939.

El 7 de agosto del mismo año: "Cancionero cubano".

Ambas fueron producidas por "Películas cubanas", S. A., y dirigidas por Jaime Salvador, quien actualmente en México se halla conquistando éxitos lisonjeros como gran realizador.

El 9 de octubre de 1939: "Siboney", la producción que realizó Juan Orol y donde se reveló María Antonieta Pons como una gran esperanza al estrellato de que hoy goza en el hermano país azteca.



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

El 24 de marzo de 1940: "La canción del regreso", producida por la "Cooperativa de Cinematografistas Unidos" y dirigido por Sergio Miró.

El 29 de julio del citado año: "Yo soy el héroe", producida por Federico Piñero y Ernesto Caparrós. Actuando el primero como estrella y el segundo como director.

El 3 de febrero de 1941: "Manuel García", producida por Fernando Cabezas y dirigida por Jean Angelo.

Hasta aquí, en lo que respecta a las producciones cubanas que en dicho teatro fueron presentadas por vez primera.

Ahora citaremos algunas curiosidades que hemos encontrado en nuestras investigaciones que de continuo realizamos, hurgando en la prensa diaria de antaño para buscar los datos ciertos con que reseñar nuestras informaciones.

En "La Discusión" del 19 de julio 1899, aparece un aviso del doctor Anastasio Saaverio, propietario del citado coliseo, solicitando, quizás por vez primera en la historia de nuestros espectáculos, señoritas taquilleras.

En febrero de 1878 encontramos que el teatro se nombraba "Paz", con motivo de la reciente tregua propiciada por el Pacto del Zanjón.

En "El Figaro" del 18 de agosto de 1910, se mencionan en una crónica "las entradas descomunales" con motivo de las luchas del Conde Koma.

En "Bohemia" del 17 de noviembre de 1912 aparece la fotografía de "una mujer que vence a un hombre" en las luchas del "Catch-as-catch-can".

En "El Figaro" del 15 de mayo de 1910 se cita lo siguiente: "Se oscurece otra vez para exhibir películas en única tanda, por toda la noche, al precio de 10 centavos". ¡El sumum de la barat!

En "El Figaro" del 4 de noviembre de 1910: "Es el teatro de la buena sombra". Actuaba entonces la compañía de Regino López.

Y ese calificativo que el cronista le dedicara en aquella época de actuación teatral del género vernáculo que por tantos años se cultivara en el desaparecido "Alhambra", lo ostenta de nuevo, después de diversas transiciones que tuvo el teatro "Payret" presentando distintos espectáculos con más o menos fortuna, y desde que se consagró definitivamente a la exhibición de cine, presentando producciones habladas en el rico idioma castellano, que tantos adeptos cuenta entre la gran legión de fanáticos de esta gran urbe habanera.



# Los Viejos Teatros Habaneros

Por Carlos Robreño

A fines del pasado siglo y principios del presente, La Habana gozaba justa fama de ser en las actividades teatrales una de las primeras plazas de la América Latina. Decíase también que era meta obligada de todo principiante o de todo acabante tanto en el aspecto lírico, como en el dramático, pero aun aceptando la calificación, tal circunstancia sirvió para que nuestro público pudiera admirar de cerca las más brillantes figuras que le rendían devoción a la Diosa Talía en el universo entero.

Nosotros recordamos en los tiempos de nuestra niñez el viejo "Albisu" situado en la manzana donde hoy se alza el suntuoso Centro Asturiano, teniendo su entrada principal por la calle que puede estimarse la continuación de San Rafael, a través del Parque Central.

"Albisu", coliseo de pequeñas proporciones, como son casi todos los de España que se dedican al sainete, comedia o zarzuela, era considerado desde los tiempos de la colonia como la sede del género chico hispano en contraposición con el que se cultivaba en el criollísimo "Alhambra", en la esquina de Consulado y Virtudes.

Figuras que se hicieron favoritas del público habanero desfilaron por el escenario del histórico "Albisu" y aunque por referencia sabemos que en él actuaron Rosa Fuertes, la Duato, Carmen Sobejano, el barítono Piquer, el bajo Villarreal y el actor cómico Areu, confesamos que nuestros recuerdos datan de los tiempos de Esperanza Pastor y Luis Escribá. Más tarde vimos a Consuelo Bailo y a María Conesa que alborotaba con su "Gatita Blanca", pero tras algunos años de ininterrumpida labor, cumplido su ciclo histórico, "Albisu" caía bajo la piqueta demoledora para dar paso a un moderno coliseo, levantado en el mismo lugar y que llevaría por nombre el apellido del gran poeta astur: Campoamor.

★ ★ ★

Así pasó a la Historia el legendario teatrico en cuya escena habíase representado toda la gama del género chico: "Verbena de la Paloma", "Revoltoza", "Santo de la Isidra", "Gigantes y Cabezudos", "Dúo de la Africana", "Viejecita" y tantas y tantas otras.

Campoamor fue inaugurado por una gran compañía de zarzuelas españolas que contaba entre sus principales estrellas al bajo Paco Meana y al notable tenor azteca José Limón. Mas el éxito no fue muy lisonjero y poco tiempo después la compañía cinematográfica "Universal" lo arrendó por varios años para exhibir películas norteamericanas de episodios, hasta que en 1918 un enorme fuego destruyó el edificio y más nunca ha vuelto a alzarse un teatro dentro del recinto asturiano.

★ ★ ★

El hecho de que en su sala de platea se celebraran las sesiones de la Asamblea Constituyente de 1901, a raíz de nuestra independencia, dió lugar a que el teatro "Irijoa" (Zulueta y Dragones) cambiara su nombre por el de nuestro glorioso Apóstol y bajo tal denominación asistimos nosotros por primera vez a este coliseo llamado de las "cien puertas". ¡Qué ajenos estábamos entonces, en aquellos años



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

infantiles de que sería la antigua embocadura del histórico teatro "Martí" la que habría de servir de marco a la mayor parte de nuestra producción escénica! ¡La compañía de género vernáculo que esa gran figura de nuestro teatro que fue Agustín Rodríguez organizó en sociedad con Manuel Suárez, a mediados de 1931 para comenzar una temporada que habría de durar seis años consecutivos fue la que nos brindó semejante oportunidad!

Pero antes, "Martí" había servido para dar a conocer al público habanero las últimas producciones de gran envergadura del teatro español: "La Parranda", "Los Gavilanes", "La del Soto del Parral", "Bayadera" y otras, en las voces privilegiadas de Pilar Aznar, Acacia Guerra, María Caballé, Conchita Bañuls y ese gran barítono hispano, que aun después de su muerte no ha encontrado un digno sucesor: Augusto Ordóñez.

★ ★ ★

¡Qué simpático teatro era el "Payret"! Nos referimos a aquel primitivo "rojo coliseo"—como le llamaban los cronistas de la época—situado en Prado y San José que en sus comienzos tuvo fama de atraer mala suerte, pues el derrumbe de sus paredes le ocasionó la muerte a su primer propietario, apellidado de igual manera. Más tarde pasó a manos del doctor Saavero, médico madrileño que había sido alcalde de la capital antes de la República y aunque al principio no lograba enjugar los déficits, las presentaciones de "La Bella Chelito" y Yamato Maida, más conocido por el "Conde Koma" sirvieron para librar de gravámenes con creces el amplio inmueble.

Después todo marchó a pedir de bocas y por "Payret" desfilaron con gran éxito la mayor parte de las veces, compañías teatrales de todo género. Fue en el rojo coliseo donde Esperanza Iris se ciñó la corona de "Emperatriz de la Opereta" al estrenar la universal "Viuda Alegre" y era también ese escenario el escogido casi siempre por Regino López para presentar sus huestes alhambrescas ante el público de familias con las obras más gustadas en el recinto de Virtudes y Consulado. Los empresarios Santos y Artigas tenían predilección por "Payret" para todos sus espectáculos; compañías extranjeras de renombre en todo el orbe que cultivaban la ópera, la opereta, la zarzuela, el drama, la comedia o la revista recibieron los favores de nuestro público en ese Payret, cuya conversión en un cine más, aún no acabamos de consolarnos.

Ha habido otros lugares donde también se rindió culto al arte teatral en la vieja Habana de hace unos cuantos lustros. Seguramente muchos lectores recordarán los dos "Polyteama": el Grande y el Chico, situados en el segundo piso de la primitiva Manzana de Gómez. La entrada principal era por la calle Zulueta, mediante una amplia escalera, bastante parecida a la que hoy exhibe en el mismo sitio su mármorea contextura.

Como es de suponerse, el "Polyteama Grande" servía para recibir a las compañías de ópera, de dramas y comedias extranjeras, mientras en el "Chico" libraban batallas las de género de menor categoría, tanto español, como vernáculo y la noche del 18 de mayo de 1910, fecha en que se esperaba que desapareciera nuestro planeta al sufrir el contacto de la gaseosa cola del cometa "Halley", se hallaba actuando en dicho coliseo la compañía alhambresca de Regino López, ofreciendo a los contados espectadores que se encontraban en la



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

sala, el estreno de un sainete de Villoch titulado: "El cierre a las seis".

También en el "Polyteama" recordamos haber visto, en aquellos tiempos, las primeras cintas cinematográficas que se rodaron sobre los sugestivos temas de "Quo Vadis" y "Los Últimos Días de Pompeya", así como otra película basada en el hundimiento del "Titanic", que la casa danesa Nordisk había elaborado, aunque cambiándole pudorosamente el nombre por el de "Atlantic".

★ ★ ★

"Estos campos, ¡ay dolor! que veis ahora... como un inmueble derruido, convertido en centro de parqueo, fue el "Principal de la Comedia" elegante teatrico dedicado a dicho género que construyera Luis Estrada aunque privándolo erróneamente del tipo de localidad llamado "tertulia", tan necesaria en esos espectáculos populares.

La compañía de Sazonne, con María Palou al frente, la de Margarita Xirgu, la de Mimi Agullá, la de Tordesilla con la Herrero en role de primera actriz; la de Diaz Artigas y otras ofrecieron sus grandes dotes artísticas sobre este escenario que sirvió de pedestal al gran actor cómico Rafael López Somoza, que en él comenzó su valiosa carrera, aunque fuera en el conjunto de Penella, en Payret, donde librara sus primeras intrascendentes oatallas.

El "Principal de la Comedia" se levantó en el mismo lugar donde había estado el teatro de "La Comedia", a secas, que durante varios años sirvió al veterano actor Alejandro Garrido para presentar una bien conjuntada compañía en la que alternaban como primeras actrices, Enriqueta Sierra, Pilar Bermúdez y Celia Adams, ofreciendo a los habaneros los últimos estrenos de los autores hispanos. Pero antes de la Comedia, ese coliseo llevaba el nombre de "Heredia", como sede de la zarzuela que tuvo en el inolvidable Pepe del Campo una de sus más firmes columnas y mucho antes, con la denominación de "Chantecler" que recordaba la obra de Rostand, se encubría un espectáculo drolático.

Muy cerca de dicho lugar, al doblar de la esquina, "Actualidades", que aún conserva su nombre, aunque dedicado al cine, recibía el cariñoso apodo de la "bombonera de Eusebio Azcue" brindaba cordial asilo, en igual proporción, a artistas cubanos y españoles que interpretaban el género ínfimo.

★ ★ ★

Los jóvenes habaneros al transitar por la calle Galiano, en la cuadra comprendida entre las calles de Neptuno y Concordia, al fijarse en la entrada principal de dos modernos cines, quizás ignoren que en ese perímetro, desde la primitiva "Coya de San Mus" en tiempos de la colonia hasta los presentes, allí siempre se rindió pleitesía a la Diosa Talía. Terminada la guerra, el pequeño coliseo que allí había se llamó "Cuba" para ofrecer en él pequeñas obras de profundo fervor patriótico; más tarde se denominó "Molino Rojo"—¡oh, noches de la Chelito!— dedicado al género picaresco, para ser bautizado de nuevo como "Teatro Cubano" por Arquimedes Pous, inolvidable negrito y "Pepito" Gomiz, sin igual escenógrafo en un esfuerzo laudable, y antes de ceder paso al moderno rascacielo actual, sufre otra innovación. "Regina" se le apelativa para cederle a nuestro fecundo Ernesto Lecuona, con la colaboración del desaparecido Eliseo Grenet, la oportunidad de estrenar un grupo de sus mejores producciones teatrales.



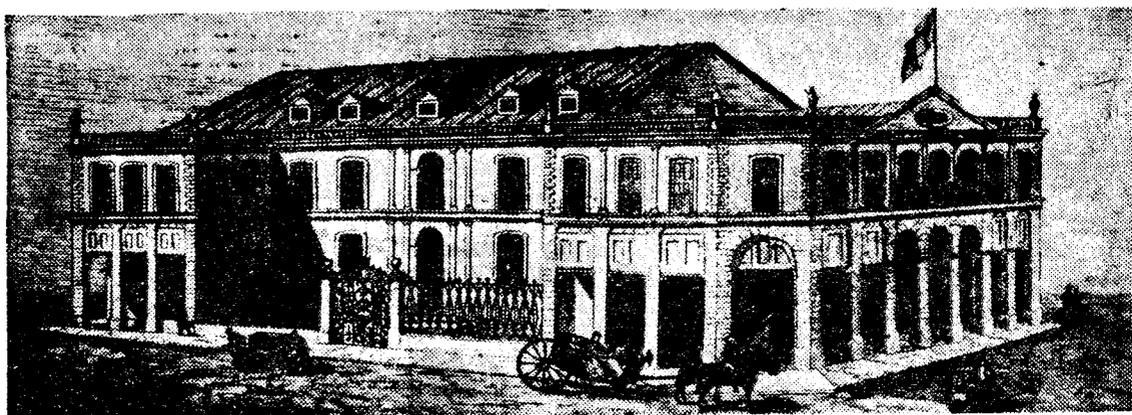
PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

De los viejos teatros habaneros que nosotros conocimos en la infancia, queda todavía uno por citar: "Alhambra". Por lo que fue en nuestra historia artística y por su duración casi imposible de igualar, creemos que la catedral del género cubano, bien merece una crónica aparte y tal es la promesa formal que hacemos para un futuro próximo.



EL YA DESAPRECIDO "Payret" tal como estaba en sus comienzos.



TRANSITO DEL ANTIGUO "Tacón" al entonces moderno "Nacional".



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

PRINCIPAL



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

# LA PRIMERA COMPAÑÍA DE ÓPERA QUE VINO A LA HABANA

Por EDWIN T. TOLÓN y JORGE A. GONZÁLEZ



María Felicita GARCIA MALIBRAN, la más famosa soprano de principios del siglo XIX.

**M**AS de un año llevaba la ciudad de La Habana sin que sus habitantes disfrutaran de la única diversión que tenían en los comienzos del siglo XIX: el teatro. Los pacíficos moradores de la capital añoraban las noches del Principal, con sus óperas y comedias, aunque ya la voz de Mariana Galino no bastará para calmar sus ansiedades filarmónicas.

A mediados de 1833 el Ayuntamiento de La Habana, con la aprobación del Gobierno, nombró una comisión para que, venciendo todos los obstáculos que pudieran presentarse, contratara inmediatamente una Compañía de Opera Italiana, sueño dorado de nuestros diletantes.

La visita de Manuel Vicente García con su Compañía de Opera a los Estados Unidos y México, efectuada entre 1825 y 1829, hizo pensar en la posibilidad de traer una a Cuba, empresa considerada hasta entonces como imposible, pues dadas las dificultades del transporte marítimo en aquella época y el concepto que se tenía de las Américas en Europa, muy pocos empresarios se arriesgaban a intentar la aventura.

La compañía de Vicente García estuvo en el Park...

*Barbiere di Seviglia*, en la versión original de Rossini. Fue él uno de los cantantes más famosos de su época, creador del *role* de Almaviva en Roma, empresario, autor de más de cuarenta óperas y padre de las célebres cantantes María Malibrán y Paulina Viardot.

En 1832, en el Richmond Theatre de Nueva York, se celebró otra temporada lírica teniendo como empresario a otro célebre tenor, Montresor, que hizo debutar su compañía con *Il Pirata* de Bellini, el 6 de octubre, cantada por él y el bajo Fornassari. La Pedrotti hizo su aparición el 17 del propio mes con la *Elisa e Claudio* de Mercadante.

Después de su trigésimaquinta representación la compañía presentó quiebra. Los ingresos de toda la temporada ascendieron a \$25.603, menos de la mitad de una recaudación semanal del Metropolitan en la época presente.

Una vez nombrada la Comisión de La Habana se dió a trabajar con gran diligencia y en muy poco tiempo logró que Francisco Brichta, empresario europeo de paso en esta ciudad, se decidiera a formar una compañía de ópera, aprovechando la que se había di-

**OPERA ITALIANA.**—Hace muchos años que el público ilustrado de La Habana desea tener en su seno y disfrutar de este espectáculo, que forma las delicias de la culta Europa, y es uno de los atractivos de las grandes capitales. El buen gusto característico, y la afición a la música de los Habaneros, los predisponían ya a las representaciones líricas cuando por primera vez en el año 12 (1) una compañía española ensayó en este teatro las de algunas óperas francesas e italianas, con tan buen éxito, que estimuló más el deseo de poseerlas con toda la perfección a que el drama lírico se ha elevado en el país clásico de las bellas artes. Con tal intento hubo de formarse una suscripción escogida de aficionados en el año 20, para tomar el teatro por empresa, aunque varios inconvenientes frustraron su primitivo empeño...

El sábado 24 de noviembre de ese mismo año apareció un nuevo aviso en las páginas del *Diario de La Habana*, informando a los abonados que podían pasar por la contaduría del Teatro Principal para recoger las entradas correspondientes a palcos y lunetas. Y que igualmente podían obtener, al precio de cuatro reales, los libretos de la ópera *Elisa e Claudio*, que era la escogida para el debut, impresos cada uno en español, italiano e inglés.

Pero Brichta, que se ocupó de todos los detalles y tomó todas las precauciones posibles, no



la vida y amenazó a los habaneros con privarlos del tan anhelado y esperado debut de la ópera italiana.

Indudablemente la corte de España era terriblemente severa e intransigente en cuanto a los lutos, porque en Francia, cuando el asesinato del duque de Berry en 1820 por un fanático llamado Louvel, a las puertas de la Ópera, sólo se suspendieron las funciones por una semana. Y eso que se trataba del heredero del trono.

Los habaneros no querían bajo ningún concepto perder su temporada de Ópera y en el mes de diciembre se hizo un nuevo llamamiento para ver si promoviendo una suscripción entre los abonados y todas las personas que quisieran contribuir, además del auxilio que el Gobierno le prestaría a la empresa y aceptando los artistas una rebaja en sus sueldos, se llegaba a un arreglo y La Habana podría disfrutar de tan culto y excelente espectáculo.

No se sabe lo que hubiera sucedido en aquellos momentos de confusión y angustia, si no hubiera llegado una Orden de la Reina Gobernadora, Doña María Cristina de Borbón-Sicilia, la cual disponía la apertura de todos los teatros del reino.

El destino, en complicidad con María Cristina, trabajaba a favor de Brichta. Y así, la empresa, que se veía asediada por las reclamaciones de los artistas y de los abonados, sin tener fondos para hacerles frente a los gastos, en un país extraño, fué salvada por una sola firma de la soberana española.

El 14 de enero de 1834 se publicó en todos los periódicos habaneros la Real Orden, fechada en Madrid el 24 de noviembre de 1833. Y ni corto ni perezoso, don Francisco Brichta, anuncia el día 15, en el *Noticioso y Lucero* y en el *Diario de La Habana* los nuevos precios de las funciones de ópera, que eran los siguientes:

**TEATRO PRINCIPAL.**—Hoy jueves 16 la Compañía Italiana dará la grande Opera semi seria en dos actos, compuesta para el teatro de Madrid (2) por el célebre maestro Mercadante, titulada.

**ELISA E CLAUDIO**

Actores:

ELISA .....	Sra. Adelaida Pedrotti.
CARLOTA .....	Sra. Elisa Papanti.
SILVIA .....	Sra. Elisa Kepell.
CLAUDIO .....	Sr. Alessandro Pedrotti.
EL CONDE ARNOLDO .....	Sr. Luciano Fornassari.
EL MARQUES FRICOZAZIO (3) .....	Sr. Giuseppe Corsetti.
CELSO .....	Sr. Pietro Verducci.
LUCAS .....	Sr. Adolfo del Pozzo.

Criados del Conde..... }  
 Jardíneros..... } Coristas.  
 Matones..... }

A las 7 en punto. Entrada General un peso. El despacho de palcos y lunetas estará abierto a las 10 de la mañana. Y allí mismo se expedirán los libros de la ópera al precio de 4 reales.

NOTA.—Se advierte que entre el primero y el segundo acto habrá un intervalo de medio hora para el descanso.

Esa noche, sin que se presentara inconveniente alguno, se cantó la ópera anunciada. Era la primera vez que los habaneros escuchaban un drama lírico italiano cantado en ese idioma.

El día 16 de enero se representó *Elisa e Claudio* en segunda noche de abono, y el domingo siguiente se publicó la primera crónica de una representación de este género que no se obtenía en la compañía local que tantos años en La Habana

nota curiosa, inserta-

Teatro Park, de Nueva York, donde se presentó por primera vez en América la Opera Italiana.



Por una Función:

Palcos primeros y segundos .....	10 pesos.
Palcos terceros .....	8 "
Lunetas .....	2 "
Tablillas .....	1 "
Entrada general ...	1 "

Abono por Catorce Funciones

Palcos primeros y segundos, con 4 entradas .....	115 pesos.
Palcos terceros, con 4 entradas .....	90 "
Lunetas con entradas .....	24 "
Tablillas sin entradas .....	6 "

Y al fin, el jueves 16 de enero apareció el anuncio de la primera ópera de la temporada, la *Elisa e Claudio*, de Mercadante, que se había representado en esta ciudad, en español, por la compañía local. En el "Noticioso y Lucero" se publicó el reparto completo en esta forma:

eso dice el refrán: el que quiere azul celeste, que le cueste; y también si mal no me acuerdo, lo confirma una seguidilla antigua en estos términos:

En Sevilla lo canta  
 el alpargatero,  
 El que quiera alpargatas  
 que traiga el dinero.

"Y viniendo sin más preámbulos al objeto de este artículo, el teatro presentaba el jueves 16 del corriente un aspecto brillante por la numerosa y escogida concurrencia que lo llenaba, y la hermosura y buen gusto de sus pinturas y adornos. La nueva lucerna es magnífica, pero alumbraba demasiado el patio, y así oscurece algún tanto el escenario (4); en todo lo demás no hemos encontrado nada que censurar, y si mucho que aplaudir.

"En cuanto al mérito de la nueva compañía seremos muy circunspectos, pues en una sola y primera representación no pueden descubrirse los medios y recursos de un actor, y es preciso esperar a que tanto ellos como nosotros nos conozcamos mutuamente. Las partes principales nos han parecido en general buenas, y desde ahora podemos asegurar que en La Habana no se había visto todavía un conjunto igual. Así nos limitaremos en este artículo a unas cuantas observaciones sobre cosas muy de bulto, reservándonos redificar o modificar nuestro juicio cuando demos cuenta de las representaciones posteriores.

"La señora Pedrotti tiene buena voz, estensión regular, flexibilidad, elasticidad, dulzura y sensibilidad; pero es demasiado atrevida, y poco animada en las tablas. Ha tenido momentos muy felices, y como no es posible acordarse de todos, hemos notado especialmente la cadencia sobre las palabras: "Lo spaventa il dolor", de su primera salida (acto I, escena 8va.) en que hizo un trino muy oportunamente; toda la escena nos pareció bien. Etc....

"En la escena 11ª del primer acto que le roban los hijos a Elisa... mucha frialdad... madre Pedrotti, parecía todo menos una madre a quien acaece esta calamidad; del mismo defecto adolecieron los "alegres" de los dúos con el conde y con el marqués y el final del primer acto.

"El señor Fornassari tiene bue-

mos a continuación los párrafos más interesantes de esa histórica crónica:

"TEATROS. — Primera representación de la compañía lírica italiana. "Elisa y Claudio". Opera del maestro Mercadante.

"Los filarmónicos y dilettanti habaneros habrán tenido ya satisfacción cumplida, al ver instalado en el teatro principal de La Habana este delicioso espectáculo, por el que tanto suspiraba. Es verdad que le sale algo caro; pero ¿cómo ha de ser? Por



El Gran Teatro Tacón como se veía en el año 1837.

**E**N 1834 se hizo cargo del Gobierno de la Isla de Cuba el general don Miguel Tacón. Si como político mereció la más dura censura y repulsa de los cubanos por su estúpida intransigencia y absolutismo, es cierto que fué un bien-intencionado administrador, que trató de sanear la ciudad de vagos, jugadores, malhechores y viciosos; dió prestigio a los tribunales y realizó muchas obras públicas, como la plaza del mercado, la pavimentación de las principales calles de la capital, la reorganización de la recogida de la basura, el paseo de Carlos III, la antigua cárcel, la quinta de los Molinos, la terminación de la alameda de Isabel II y el Campo de Marte; las notables reformas del Palacio Municipal y por último el gran Teatro Tacón.

Comprendiendo Tacón, que La Habana necesitaba además del teatro Principal y el Diorama, otro de mayor importancia, animó al rico hombre de negocios, don Francisco Marty y Torrens, que se había lucido en la contrata y construcción de la pescadería, para que acometiera esa empresa, pues el Principal, que ya resultaba pequeño, tenía el inconveniente de encontrarse en un extremo de la ciudad, muy alejado de los centros urbanos.

Aceptó Pancho Marty la encomienda y emprendió valientemente la obra con ayuda en dinero, materiales, peones y presidiarios, que le facilitó Tacón, más la garantía de una autorización permanente para celebrar todos los años, en la temporada de carnaval, seis bailes de máscaras, que en aquella época daban grandes ganancias; costándole la construcción, aparte de esos auxilios, la cantidad de 200.000 pesos fuertes.

El lugar en que se levantó el teatro no podía ser más céntrico entonces, como todavía en nuestros días sigue en el corazón de la ciudad. Miraba a la famosa alameda de Isabel II, convertida en Paseo del Prado y a las puertas de Monserrate, en un terreno realengo al norte del que fué Jardín Botánico y después Para-

dero de Villanueva, perteneciente al camino de hierro de la Real Junta de Fomento, en donde hoy se levanta majestuosamente el Capitolio Nacional, debido al espíritu progresista del doctor Carlos Miguel de Céspedes. La construcción de este teatro fuera de las murallas dió impulso a la urbanización de la modesta barriada que después fué conocida por la Habana Nueva.

Fuó construido el Teatro Tacón por el maestro albañil Antonio Mayo y el maestro carpintero Miguel Nin y Pons.

Sus dimensiones eran, en lo que se refiere al cuadrilongo que formaba el teatro, de 40 varas de anchura por unas 80 de longitud. Lo cubría una simple techura de caballete con ventiladores. Al costado derecho, saliendo, había un edificio bajo, dedicado a talleres y oficinas de Pancho Marty, para las decoraciones, maquinarias y carpintería, que daba su interior a un hermoso patio que servía de expansión a la concurrencia y de ventilación a la sala.

En cuanto a gusto artístico, no fueron afortunados los constructores del teatro, pues no ostentaba en su interior y exterior adornos, relieves, pinturas, esculturas ni detalles algunos que hubieran podido hacer del edificio, además de cómodo y confortable, bella obra arquitectónica. Pancho Marty sacrificó la belleza del coliseo, para dotarlo de un amplio, magnífico y bien provisto escenario, con un foro que tenía 69 pies de fondo y 58 de boca, capaz de competir con los mejores de Europa, habiendo tenido gran cuidado de adaptarlo a las condiciones calurosas del trópico, para lo cual se colocaron unas 22 puertas y 80 ventanas.

La distribución interior del teatro, era la siguiente: 56 palcos en los pisos primero y segundo, y 8 palcos en el tercer piso; 552 lunetas; 112 butacas en el tercer piso; 101 asientos delanteros de tertulia y 500 asientos sin numerar; y la cazuela tenía 102 asientos delanteros y 500 sin numerar; es decir, una capacidad total de

EL G

TEATRO

EDWIN T

JORGE A. C

2.287 personas sentadas, que podían alcanzar hasta 3.000 espectadores, agregando los de entrada general.

El teatro tenía una sólida construcción, una sala grandiosa y un escenario de gran capacidad. Su fachada sencilla, no correspondía con su interior, constando su entrada principal de un pórtico con tres arcos al frente, teniendo encima el del medio, una lápida de mármol que decía: "Gran Teatro de Tacón Año de 1837", que actualmente se puede ver colocada en la pared que da para el patio interior. Por esos arcos podían penetrar los vehículos los días de lluvia.

José María Andueza, celebrado autor dramático que por aquel tiempo residía en La Habana, hace la siguiente descripción del regio teatro Tacón: "Este es magnífico y honraria a la capital española, que sólo cuenta con los mezuquinos del Príncipe y de la Cruz.

"Entrase al teatro por tres puertas de reja que conducen a



Don Francisco MARTY Y TORRENS ostentando la banda de Isabel la Católica.

talvo, la célebre condesa de Merlín, que recibió en París una esmerada educación, quedó profundamente impresionada con la regia construcción de este coliseo, como lo expresara con las siguientes frases:

"Yo no conozco otro, exceptuando los primeros teatros de las grandes capitales de Europa, cuyo aspecto produce el más noble efecto por la novedad de las decoraciones, el lujo de la iluminación, toda de vela y el excelente aspecto de una platea toda con guantes amarillos y pantalón blanco.

"En Londres o en París, se tomaría nuestra sala, por un inmenso salón de gran renombre".

El escritor americano R. H. Dana, en su obra *To Cuba and Back*, afirma que "era opinión general entonces que Tacón podía figurar entre los tres mejores teatros del mundo".

Y el francés J. B. Rosemond, llega a decir: "Puede ser que no exista otro teatro tan vasto y tan bien distribuido como esta magnífica sala, al lado de la cual el mismo teatro San Carlos, palidecería".

La magnificencia de este gran teatro no se puede poner en duda. Fué la admiración de todos los cubanos cultos y extranjeros distinguidos que nos visitaron, orgullo para la capital y contribuyó poderosamente a depurar el gusto artístico del público habanero.

Fué inaugurado el teatro el 18 de febrero de 1838 con un baile de máscaras, que entonces producían grandes ganancias desde que se celebró el primero en esta capital el año 1831, en el pequeño teatro "Diorama", llegando a congregarse más de 7.000 personas en el último de los seis bailes de máscaras con que se estrenó Tacón, según refiere J. J. Arrom.

La primera representación teatral se verificó el domingo 15 de abril de 1838, poniéndose en escena el drama *Don Juan de Austria*.

La primera ópera que se cantó en Tacón fué *Il crociato in Egitto* (El Cruzado en Egipto), de Meyerbeer, el sábado 26 de octubre de 1839, con el mismo reparto que pocos días antes se usó en el Teatro Principal, tomando parte Giovanni Montresor, Attilio Valtellina, Teresa Rossi, Carolina Lazzarini, Ma-

rietta Ellerran, Federico Badiali y Clorinda Pantanelli.

Era empresario de los teatros Tacón y Principal don Francisco Marty y Torrens, y las representaciones de óperas y dramas se celebraban, tanto en uno como en otro teatro, dándose funciones de obras dramáticas en Tacón, cuando en el Principal se ofrecían óperas, y viceversa. Como empresario y director de la nueva compañía de óperas, vino el maestro y compositor Lauro Rossi, estando a cargo del tenor Montresor la dirección de escena.

Las otras óperas que se cantaron en Tacón en aquellos días, fueron *La Sonámbula*, de Bellini, *Marino Faliero* y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti y *Semiramide*, de Rossini.

Esta temporada comenzó después de dos años de no presentarse aquí el género lírico.

Dos meses después de inaugurado el teatro, inesperadamente recibió el general Tacón la orden de entregar el mando de la Isla al teniente general Joaquín de Espeleta, privándolo esta suspensión del placer de asistir a las primeras funciones de ópera que se celebraron en el teatro de su nombre.

El teatro fué vendido por Pancho Marty en la cantidad de 750.000 pesos fuertes a la Compañía Anónima del Liceo de La Habana que se reorganizó en 1857, entrando a formar parte de ella personas de capital y conservando Marty muchas de las acciones.

En los dos años siguientes, fué cerrado Tacón provisionalmente para embellecerlo y mejorar sus condiciones acústicas; pero la sala y el escenario no sufrieron modificación alguna.

A la muerte del primer dueño del teatro, su hijo don Francisco Marty y Gutiérrez heredó todas sus acciones, adquiriendo el resto y convirtiéndose en único propietario del coliseo, si bien conservó la organización social de la Compañía. Francisco Marty y Gutiérrez es el abuelo de dos distinguidos periodistas, Miguel



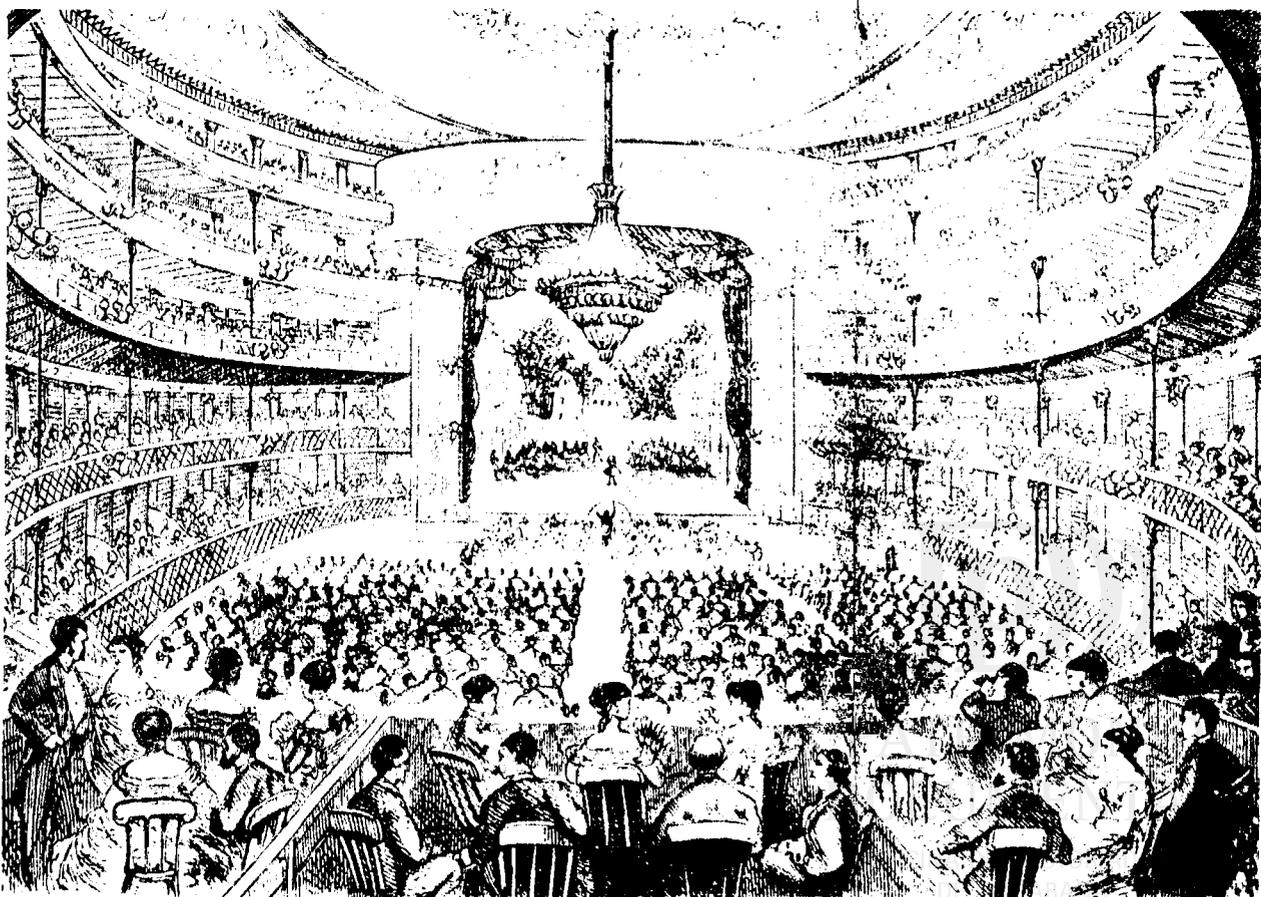
El teniente general don Miguel TACÓN, recordado como uno de los peores gobernadores de Cuba colonial.

y Francois Baguer y Marty, el primero, secretario del director del *Diario de la Marina* y el segundo, crítico teatral de *El Crisol*. Años después, el teatro fué adquirido por la Sociedad Anónima Tacón Realty Company, de Nueva York.

En enero de 1906, interesado el Centro Gallego en levantar su Palacio Social, compró el teatro Tacón y edificios anexos que constituyen la manzana en que está enclavado, por la cantidad de 525.000 pesos americanos, obtenidos mediante una emisión de bonos amortizables durante un periodo de 30 años. Presidía en aquella ocasión la sociedad gallega el caballero e inteligente Ledo. Secundino Baños, recientemente fallecido.

Con objeto de proceder a los trabajos preliminares para la construcción del palacio, el Centro abrió un concurso privado

entre los ingenieros, arquitectos y maestros del país. Se presentaron dos proyectos que no fueron aceptados. Al fin, en 1914 aprobaron el proyecto de los arquitectos Paul Belau, belga, accidentalmente en esta capital en aquel tiempo, y Benito Lagueruela, cubano, comenzando en esa fecha los trabajos, echándose abajo el viejo Tacón y demás dependencias anexas y levantándose el suntuoso edificio del estilo colonial cubano con reminiscencias del arte español de Churriguera y del renacimiento flamenco, que abarca la manzana de Prado y San José, con un costo aproximado de 1.250.000 pesos oro americano, del que forma parte importante el nuevo Teatro Nacional, que fué inaugurado con una insuperable representación de la ópera *Aida*, en la noche del 22 de abril de 1915.



La sala del Gran Teatro Tacón. (Dibujo de la época).

# GUSTAVO ROBREÑO, o del VIEJO al NUEVO "PAYRET"

Por ÁNGEL LÁZARO

¿HA visto usted el nuevo teatro *Payret*, don Gustavo? — preguntamos a Gustavo Robreno, famoso actor y autor cubano, hoy retirado en su hogar.

—Lo vi un poco por fuera, el otro día, en que salí a ver en el *Nacional* el estreno de *La Revoltosa* en película... ¡Imagine! Yo vi estrenar esa obra en Madrid.. Ya salgo muy poco de casa. ¡Tengo setenta y siete años cumplidos!... Bueno, Federico Villoch, mi compañero en *Alhambra* durante tantos años, tiene ochenta y cuatro... años!, que se dice pronto. Todos los días me llama por teléfono para preguntarme algo, porque ya le va fallando la memoria. A mí, también; pero de las cosas de hace tiempo me acuerdo perfectamente.

—Entonces se acordará usted de cómo fué su viaje a Madrid desde La Habana.

—¡Como si fuera ahora mismo! Habla don Gustavo Robreño encantado de evocar sus recuerdos. En el rostro afeitado se adivina aún al actor que hizo populares tantas caracterizaciones. ¡Aquel *Napoleón* escrito por él mismo! Más de doscientas obras le debe el género cubano. En todas ellas, Robreño interpretaba un papel, autor y actor a un tiempo como Molière, como Shakespeare, farandulero de pies a cabeza. Hablar con él es hablar con el hombre de letras que conoce todos los resortes, todas las interioridades del teatro. Su cultura es la de un escritor; sus maneras son las del hombre que alcanzó ese final de siglo que se despide con una reverencia, sin prisas y sin improvisaciones. To-

El viejo y el nuevo "Payret".—Las temporadas de "Alhambra".—La aventura de Madrid.—Una maldición que levantó "La Chelito".—"¡Son 77 años!".—EL actor y el señor.

davía su mano tiene el gesto de los grandes oradores, aquella elegancia natural de la mano que aun ignoraba el puño de Hitler, golpeando ante un micrófono; de la mano hecha para modelar una frase en el aire; de la mano del actor que lo decía todo en un ademán; de la mano pausada, elocuente, cortés, que ha podido cumplir tres cuartos de siglo sin haber escrito jamás ese horrible letrero de "Sea usted breve: mis minutos están contados". ¡Y tan contados! Como que ninguno de esos que tienen contados sus minutos logrará vivir la larga y fecunda vida de este hombre, de este verdadero señor que tenemos delante.

—Verá usted—nos dice—. Yo me fui a Madrid por una apuesta con Pancho Varona Murias, personaje habanero muy conocido a fines del siglo pasado... Luego hablaremos del teatro *Payret* y de todo lo que usted quiera... Pero empecemos por el principio...

—¿Usted era actor ya?  
—Yo soy actor desde los 18 años, cuando era estudiante to-

davía... y lo curioso es que desde el primer momento fui actor genérico, es decir, que lo mismo hacía un galán que un viejo de noventa años... Fui uno de los fundadores de *Alhambra*... Tenía diecinueve años cuando mi amigo Pancho Varona, un poco mayor que yo, me dijo en una discusión: "¡Eso no me lo dices tú a mí en Madrid!" Me fui a casa; metí en la caja de cartón de un sombrero de copa unas cuantas prendas de ropa interior, y eché a andar calle Obispo abajo hacia el muelle. Tomé un bote, y me planté a bordo del *Montevideo*, donde Pancho Varona había embarcado momentos antes para dirigirse a España. Me escondí como pude en el barco. Y a las seis horas de zarpar, aparecí en cubierta con mi chaqué negro, mi pantalón claro, y mi caja de cartón por todo equipaje. ¡La que se armó a bordo!

—¿Pero y su amigo Pancho Varona? ¿No era persona influyente y rica?

—La apuesta consistía en que yo había de llegar a Madrid por mis propios medios... es decir, sin un centavo.

—¿Cómo se arregló a bordo?  
—El sobrecargo, que era un tipo de marino fracasado, quiso meterme en la barra; pero el capitán (Izaguirre, no olvidaré nun-

ca su nombre) me preguntó: "¿Ha comido usted?" "No, señor, repuse". "¡Pues sin comer no se puede vivir!", añadió él con tono de enfado. Y a continuación, volviéndose hacia el camarero, le dijo: "¡Sírvala a este señor la comida en mi camarote!" Claro, ya había pasado la hora en que servía en el comedor de primera.

—Entonces ¿viajó usted en primera?

—Como un príncipe. Era un cubano, huésped de un marino español... Así llegué a Cádiz. Ahora venía la segunda parte de la apuesta: llegar sin dinero a Madrid... Al botero, que era un gaditano de navaja en la faja, le hice un cuento que terminó con intervención de los guardias: "¡Pero hombre, que siempre has de armar lío a la llegada del correo de La Habana...!" Total, que los guardias se habían puesto de mi parte, y nos fuimos todos a tomar unos chatos de manzanilla, y yo después a comprarme un pantalón oscuro, con diez pesos que acepté de Varona Murias, para no llegar a Madrid como un personaje del *Gedeón*.

—¿Y en Madrid, qué hizo usted?

—En realidad, nada. Vivir.

—¿Le parece a usted poco?

—Sí. Ahora veo que aquellos años fueron decisivos en mi vida de actor. En Madrid hice amistad con Joaquín Dicenta, con Manolo Paso, con todos los escritores y artistas que iban a la famosa tertulia de *Fornos*. Tuve la suerte de asistir al estreno de *Juan José*; estuve en el escenario al final del estreno. ¡Cómo estaba aquel escenario! Allí, Echegaray; allí, Sellés; allí, el picador *El Beao*... Y todo Madrid, de *frac*, en el *Teatro de la Comedia* porque entonces se iba de *frac* al teatro. Ya Galdós había estrenado *La de San Quintín* y aquel público aristocrático no sólo aceptó, sino que aplaudió de pie a Juan José el albanil en aquel final estupendo del primer acto, cuando se planta desafiante en la puerta de la taberna... Claro que Dicenta había pintado una taberna de manera magistral, elevando el sainete a obra dramática de gran estilo. El sainete es una gran cosa. Se puede convertir en lo que se quiera. Allí, en Madrid, vi yo todas las posibilidades de este género único. Y que son todavía muchas lo prueba esa misma *Revoltoza* en película que acabamos de ver aquí, en La Habana, con éxito tan grande.

\* \* \*

Hemos hecho una pausa para recibir al nieto de don Gustavo. Se llama como el abuelo, y tiene once años... Ahora, como está en vacaciones, se escapa de casa de los padres todas las mañanas, y viene a pasarse el día con el abuelo. Robreño lo acaricia un

instante y en un aparte me dice: "Parece que le gusta el teatro como a mi hijo Carlos. Esto del teatro nos viene de familia. Usted sabe que mi bisabuelo, don José Robreño y Tort, fué el autor de las primeras obras del teatro catalán. Murió en un naufragio cuando venía hacia Cuba desde Cartagena de Indias..."

—Bien, don Gustavo. Y entre sus recuerdos, ¿qué es lo que recuerda usted de ese viejo *Payret* que ahora va a inaugurarse con el mismo nombre de su fundador?

—¡Tantos recuerdos! Ahí hacíamos aquellas temporadas en que la compañía de *Alhambra*, con Regino López a la cabeza, y Villoch como principal autor daba a conocer a toda la sociedad habanera las obras que en Consulado se representaban para hombres solos... He de decirle a usted que las obras que más dinero daban en *Alhambra* eran las menos picarescas... que, por lo demás, hoy hubieran resultado inocentísimas al lado de los *shows* del día, y del "mamboleísmo" hogareño y televisado... Los llenos en *Payret* se sucedían noche tras noche. La temporada de quince o veinte días dejaba unos veinte mil pesos de ganancia. Por allí desfilaba toda la so-

ciudad habanera. Las obras, como le digo, apenas había que tocarlas; y en cuanto a la rumba, bastaba con suavizarla un poco. Freyre de Andrade, alcalde de La Habana en aquella época, era el primer censor de *Alhambra*. No faltaba a un estreno, y decía: "No quiero que los muchachos se perviertan". Allí estaba él, con su barba respetable y su traje de alpaca, el chaleco blanco de piqué, sus quevedos y su bastón, actuando de censor... *Alhambra* "era una cosa muy seria dentro del teatro cubano!"

\* \* \*

Hace una pausa el actor y prosigue:

—Por cierto, que el teatro *Payret* nació con malísima suerte. Una maldición pesó sobre él hasta que Anastasio Saaverio le quitó la *jettatura*. El fundador murió arruinado. Poco después hubo un derrumbe en el teatro, y le costó la vida a don Erique Sagasti. ¡Era la maldición gitana que alguien le había echado al difunto *Payret*! Pero Saaverio barrió la mala suerte ¿con quién dirá usted? Con *La Chelito*, con esa Consuelito Portela que todavía vive en Madrid, y que creo que está muy guapa aun... ¡Sesenta mil pesos de hipoteca, nada menos, pesaban sobre *Payret*! Sesenta mil pesos



que pagó Saaverio, peso sobre peso, con las recaudaciones que *La Chelito* metió por las taquillas. Desde entonces, *Payret* fue viento en popa, y por ahí ha desfilado de todo: ópera, opereta, zarzuelas, revistas, circo, películas...

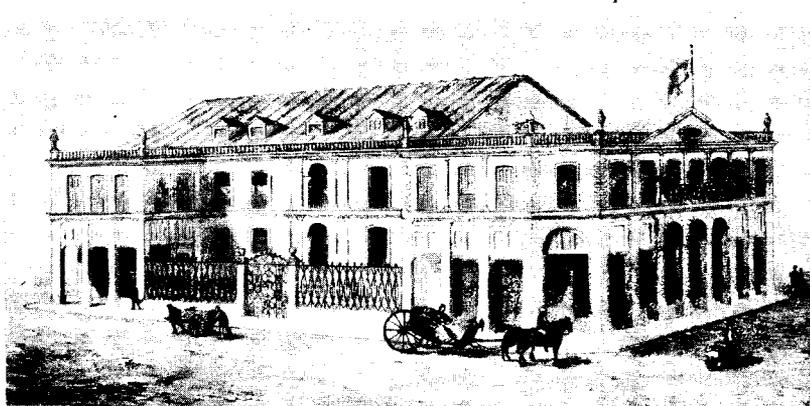
—¿Irá usted a la inauguración del nuevo *Payret*, don Gustavo?

—No sé, no sé... Salgo muy poco de casa. ¡Setenta y siete años!... Claro está que me gustaría verlo... Aunque al entrar allí, y mirar aquellas paredes, y recordar los de antes... Aquellas noche3, con aquellos palcos resplandecientes de mujeres maravillosamente vestidas y alhajadas, aquel escenario, aquel público de allá arriba, atestado el

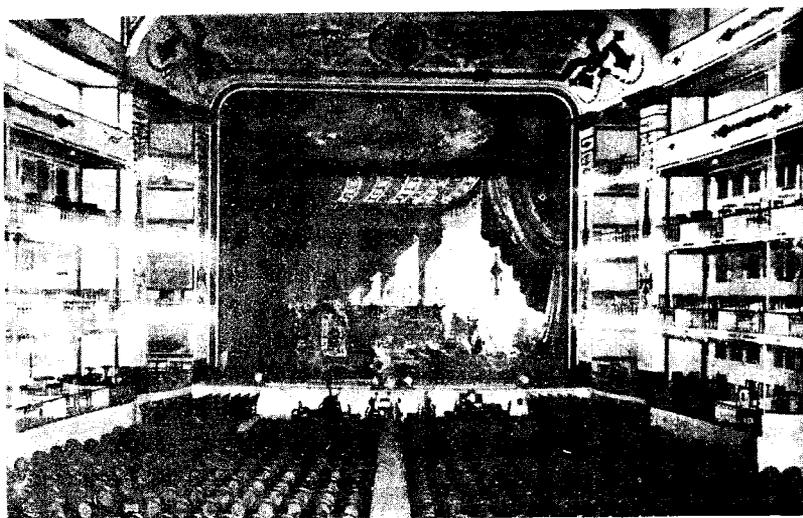
teatro hasta los topes... Y las ovaciones, y los abrazos en los camarines, y aquel Parque Central a la salida...

No habla Gustavo Robreño con tristeza. Se exalta. Parece el actor de otros días. Su cabeza se ha erguido, de pronto. Los ojos se iluminan. Una sonrisa le baña los labios, como si saludara a un público invisible mientras desciende el telón. Nos estrecha la mano con esa efusión de entre bastidores en noche de triunfo. "He hablado mucho hoy... Hacía tiempo que no había hablado tanto".

—Y que yo no encontraba a una persona, mi querido don Gustavo Robreño, a quien escuchar con tanto gusto.



El viejo "Payret", según un croquis de la época (1877).



La hermosa sala del antiguo "Payret".

5

El nuevo "Teatro Payret" que en el mismo lugar del otro se inaugurará el próximo mes de septiembre.



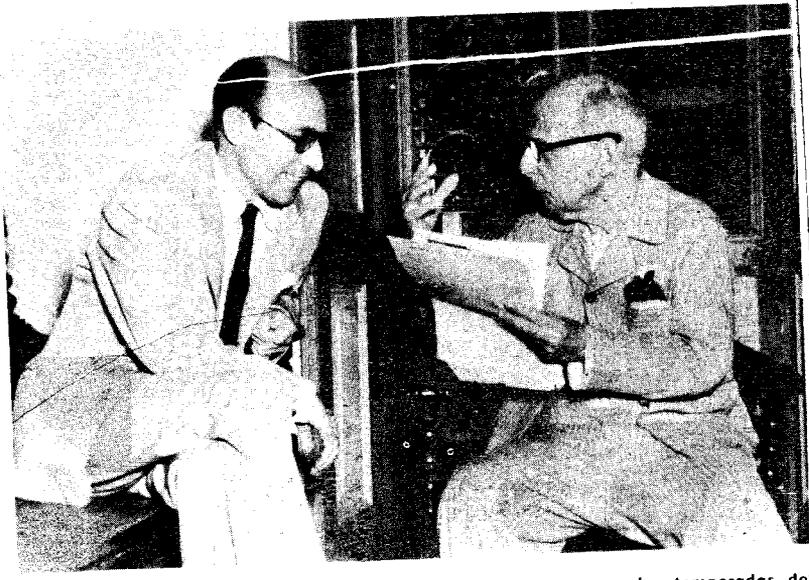
*Teatro Payret*

*1930*



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA



Gustavo ROBREÑO habla de su vida de autor y actor y evoca las temporadas del viejo "Payret" con Ángel LAZARO.



"Payret", antes de su demolición para edificar el nuevo teatro.

EL TEATRO REAL..



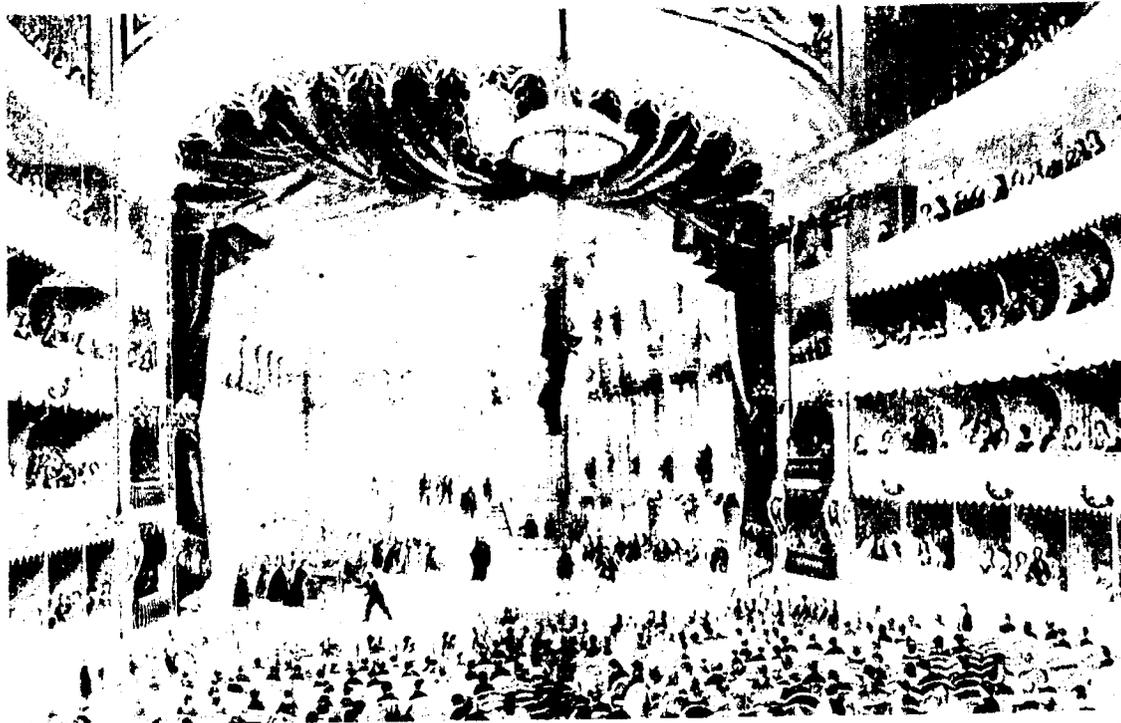
PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

AHORA

# La historia del Teatro Real

RESTAURACION.--FUNCION REGIA.--LA EMPRESA ROBLES.  
SANZ.--PRIVILEGIOS HUMILLANTES.--UNA CAMPAÑA DE  
BARRIBERÍA.--JULIAN GAYARRE.--LA MUERTE DE ALFONSO XII



El Teatro Nacional de la Opera durante una representación

pronunció con voz trémula estas palabras:

—Respetable público. El tenor Massini no puede continuar cantando porque se ha puesto repentinamente enfermo.

Pareció aquietarse con estas palabras el tumulto, pero una voz desde las alturas gritó con acento apocalíptico:

—¡Pues que salga a morir en escena! Massini comprendió lo difícil que era tener arranques con un auditorio como aquél.

Hacia las postrimerías del compromiso contraído por Robles, Barbieri comenzó una violenta campaña desde las columnas de "La Correspondencia", en la que tronaba la desafortunada protección que se prestaba a la empresa del Teatro Real en perjuicio del arte español. Una crecida cantidad de miles de duros se destinaban a favorecer al arte y los artistas extranjeros, mientras la zarzuela se arrastraba en la mayor penuria y el Español no podía contar con una subvención del Estado. Al fin, el teatro fué sacado a nueva subasta.

Después de abiertos los pliegos del concurso el Real se adjudicó en 180.500 a don José Fernandez Rovira, que aquel mismo año había sido empresario en el Teatro Príncipe Alfonso, donde dió a conocer al público a la célebre Donada



Don Alfonso XII y doña María Cristina poco después de su boda

de "Lohengrin", que él impone contra viento y marea en los escenarios latinos; Ponchielli ha escrito para él la partitura de "La Gioconda", y el "Aria del barco" se creó sólo por indicación del tenor, que no encontraba que se le hubiera dado a su papel todo el lucimiento necesario. Dicen que Gayarre es tiránico e imperioso, que está penetrado de su importancia y orgulloso de su valer; pero en la realidad ha seguido siendo siempre el sencillo aldeano que cifra su ilusión en correr de vez en cuando al valle natal para demostrar en el frontón a los mozos del pueblo su habilidad en jugar a la pelota.

Cierta noche, el elegante abono del coliseo regio contempla en una localidad de palcos por asientos una pareja singular. Son dos "paleos" vestidos de pana, con boina y faja, que, medio desplomados en la balaustrada, comentan en alta voz el espectáculo y palmorean y vociferan cada vez que el tenor da una de sus maravillosas notas.

Pronto circula la noticia por todo el teatro. Aquel "palurdo" es el padre de Gayarre, que ha venido a Madrid para escuchar a su hijo y que no parece muy convencido de que lo que hace tenga tanta importancia: "¡Y por eso aplauden! Pues si me oyeran a mí cantar la jota!"

En su primera temporada en Madrid Gayarre ha tenido que contender con el gran enemigo de los cantantes: la intri-

plido desmoralizado a la "favorita del rey".

Después también habría de conocer aquí Gayarre el pavoroso fantasma de la rivalidad y las competencias en una de las más sonadas que registra la historia del Teatro Real. Se le ponía enfrente la figura de Massini, artista magnífico, que con solo su arrogante presencia y una elegancia suprema de gestos y actitudes dominaba a un crecido sector del público. Decían los incondicionales del italiano, criticando con esto la falta de distinción del tenor roncalés, que sólo por vez a Massini bajar las escaleras en "Hugonotes" abrochándose los guantes, con aquella naturalidad y aquella prestancia de gran señor, valía la pena de pagar la localidad al precio que la pusieran.

Pero si Gayarre era victima en cierto modo de los extremos "massinistas"—reflejados sobre todo en la Prensa—, también Massini hubo de sufrir graves ataques del "gayarrismo". Cierta noche, cantando aquellos "Hugonotes" de sus mayores triunfos, advirtió Massini que el público, confabulado en una formidable "camorra", no le dejaba con sus murmullos, protestas, siseos y exclamaciones: cantar una nota. Trató de sobreponerse a su indignación, pero era hombre de arranques y sin pensarlo más abrió de un empujón violento la puerta del galante camerin de Valentina y salió a escena.

Ante el "fiasco" que arrojaba en tér-



ral y se restauró el hermoso techo pintado por Lucini. Igualmente se construyó un nuevo telón de boca, en el que el pintor Valls tuvo la generosidad de no cobrar si no las trescientas varas de lienzo que llevaba; se hizo una gran reforma en el acceso al patio de butacas, que hasta entonces había tenido el pavimento de granito, cubierto por una estera vieja. Se tiraron paredes, se colocaron cortinones terciopelo, se taparon de tela roja, se colgaron espejos.

En estas reformas la isonomía del teatro empresario más de pesetas.

Rovira era magnífico del Renacimiento. E ópera le Massenet "Il ré da fascinado al público por el espectáculo de que deado. El despacho del emperador necesante de visitas, es, de pedigüños, de negociaban as entradas del Reivero similes y la reventa. Todo ra brillo, triunfo, e. a su emperamento prócera un genio financiero. Mithabia techo en el teatro, i todo quello un pequeñogario. Cuando el éxito halu momento culminante le presentaron en masa g facturas y bancarrota.

jer velaba en el gracioso palacio Ciecichesco, a la cabecera del rey. Era ésta Blanca Escosura, el último amor del monarca, a cuyos extremos había, por fin, rendido la vida.

Una mañana, avisada súbitamente, la reina corrió al real sitio de El Pardo. Apenas las ruedas del coche resonaron en las losas del patio se hizo salir apresuradamente de la cámara real a una mu-

jer que, desesperada y desecha en lágrimas, asía la fría mano del monarca y trataba de recoger la última mirada de sus ojos turbios. El rey había muerto. Cuando Cristina entró en la alcoba, exhalaba el último suspiro. Su perfil aguzado se marcaba en silueta sobre la luz fría que filtraban los vitrales velados por la niebla... Un gran problema nacional se planteaba con aquella muerte, porque el soberano no dejaba heredero varón.

Este doloroso acontecimiento cubrió de luto a la corte y la aristocracia madrileña. Por otra parte, Rovira y su nuevo asociado el conde de Michelena no se entendían. Rovira había emigrado a París y el conde de Michelena se hizo cargo de la empresa, comenzando por realizar en ella verdaderos desastres económicos. Pero, ¡cosa extraña!, a pesar del luto de la Corte, el abono subió más que en años anteriores, y aunque, durante representaciones de gran interés, como el debut de Gayarre, pareciese el teatro vacío, la re-

T A C O N



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

T A C O N

Véase: Relación del Gobierno Superior de Tacón, Habana, 1838, Biblioteca Nacional, p. 20.

GRAN TEATRO TACON

"Necesitaba esta opulenta capital de un teatro capaz de admitir en sus localidades hasta el número de 4.000 personas a fin de que pudiesen disfrutar de este espectáculo a moderados precios las clases menos pudientes.

"Exité con tal objeto al propietario D. Francisco Marty Torrens, que había hecho un brillante ensayo en la contrata y construcción de la Pescadería. Le ofrecí en calidad de auxilio toda la piedra de las canteras del Gobierno, inmediatas al solar donde debía edificarse, y seis bailes de máscaras en los carnavales a su beneficio, comenzando desde la semana anterior a sus tres días. El edificio se levantó con magnificencia y lujo, siendo su costo aproximadamente el de \$200.00 ps.

"Su localidad es la más apropiada de cuantas podían elegirse. Situado en la antigua alameda, próxima a la Puerta de Monserrate, se halla en el punto más acomodado para que los vecinos de la ciudad y sus estramuros, concurren sin arredrarles respectivamente las distancias. En el último baile de máscaras, se hallaban dentro de este edificio más de 7,000 personas y tuvo el empresario un gran auxilio en el producto de las seis funciones de esta especie; y no podía dejar de suceder así cuando la generalidad de las diversiones públicas se han hecho necesidad en esta numerosa y opulenta población. Bailes públicos y particulares, teatros, conciertos, fiestas de toros, espectáculos de equitación y de otras especies, y hasta los cabildos

entre la gente de color sirvieron constantemente de solaz y recreo a este vecindario; pudiendo lisonjearme de que en ninguna de las épocas anteriores se ha disfrutado de igual número y variedad de diversiones.

"Lo más notable de todo es que ni el más pequeño exceso ha venido a perturbar el orden durante los días y las noches de carnaval en que andaban libremente la población disfrazada por las calles. El hábito ya formado de respetar las leyes y disposiciones gubernativas conservadoras del buen orden llegó a inspirarme tanta confianza que omití para mayor comprobante de esta verdad, la publicación del Bando que se acostumbra a reiterar con las prevenciones de estilo. Dejé al vecindario conducirse con entera libertad, bien seguro de que nada aventuraba en ello".



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

SOBRE EL TEATRO DE TACON

Relación del Gobierno Superior y Capitanía General de la  
Isla de Cuba estendida por el Teniente General Don Miguel Ta-  
con, marqués de la Unión de Cuba, al hacer/entrega de dichos  
mandos a su sucesor el Escmo. Señor Don Joaquín de Ezpeleta,  
Habana, imprenta del Gobierno y Capitanía General, 1838, p.  
20-21.



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

# LA ARAÑA DE TACÓN

Por Federico Villoch.

**N**O hemos sido nunca aprehensivos y mucho menos esclavos de preocupaciones ni recelos de ninguna clase. Convencidos como estamos de que, fatalmente, ha de sucederle al hombre aquello que el azar le tiene deparado en sus ocultos designios; y que, tuerza a la derecha, tuerza a la izquierda, tiene, al fin y al cabo, que volver a su primitiva ruta y continuar adelante su camino hasta la hora de su muerte, nunca hemos prestado el menor oído a sugerencias ni profecías; pero el caso de excepción existe precisamente como afirmación de la regla, y es por ello por lo que durante muchos años fuimos presa de una inexplicable preocupación que llegó a molestarnos seriamente. Aún hoy, cuando asistimos al teatro Nacional, si nos sentamos en cierto lugar del patio de lunetas, y se nos ocurre elevar la vista hacia el cielo raso que cubre la sala del teatro, en seguida viene a apoderarse de nuestra memoria el recuerdo que va a servirnos de asunto para la presente vieja postal descolorida; y se nos antoja oírle decir, como antaño, a cierta débil vozcita que se pierde en la lejanía de los años:

—Aquí estoy... Aquí estoy...

¡Qué profundos y gratos recuerdos encierra para el postalista, y para todos los habaneros—y llamamos habaneros en este caso, a cuantos por aquella época vivían en la Habana—qué dulces memorias despierta, decíamos, en esos espíritus, aquel desaparecido gran teatro de Tacón, donde unas tras otras se sucedían las más amenas e interesantes temporadas artísticas, y en cuyo escenario se hicieron aclamar y aplaudir los más célebres actores y los más afamados cantantes del universo!

No queremos pasar por el «Laudátor temporis acti», de Horacio; pero ¿cómo no traer a cuento la escogida y elegante concurrencia que asistía a aquellas veladas para ver desfilar a la cual se formaban dos nutridas alas a la derecha e izquierda de la salida del gran teatro, en aquel memorable vestíbulo, donde reuníanse siempre animados grupos de las personalidades más escogidas del Foro, la prensa, la banca y el gobierno? Allí veíamos salir al terminarse las funciones, regocijados por la simpatía y admiración que su belleza y elegancia despertaban: a los Condes de Fernandina, con sus hijas Josefina y Elena; a la Condesa de Romero, a

Serafina Montalvo, Marquesa de La Real Proclamación, a Rita Du-Quesne, que era la simpatía personificada; a la Condesa de Loreto, a la de San Ignacio; a los Condes de Bayona y al Marqués de Casa Calderón, a los Condes de Lombillo, a Terina Arango, a Esperanza Navarrete, a Margarita Pedroso, a Célida y Hortensia del Monte, a la preciosa e interesante Charito Armenteros... ¿Quién podía contar las innumerables estrellas que fulguraban en aquel bellissimo cielo crioillo de entonces?... Por muy brillante que hubiera sido el espectáculo, este luminoso desfile de la distinción y la gracia habanera lo superaba en mucho. En la calle piafaban los impacientes y briosos troncos enganchados a los carruajes particulares; oíase el chocar de los arneses; lucían cegadores, bajo las luces del gas y las bombas eléctricas, el charol y la plata de las elegantes berlinas; y, efluvio de aquella sociedad que pasaba la mitad de su vida en el extranjero, bullía y se respiraba en aquel maremagnum, frente al teatro, el hábito mundano y vivificador de París y demás grandes capitales europeas...

En Gran Teatro Tacón, como es sabido, se levantó allá por el año 1836, siguiendo los planos, en lo que cabía, del Gran Teatro la Escala de Milán, y en su interior colgaba del centro del techo de la sala una hermosa araña de gas a estilo de la que por entonces se ostentaba en el teatro la Gran Opera de París. No obstante su riqueza y su gran golpe de vista, aquella lámpara descomunal resultaba un estorbo para los espectadores de las altas localidades del teatro cuya parte del medio, o sea la central, veíase desocupada casi siempre, haciendo que los espectadores se apelonasen a los lados derecho e izquierdo de aquel sitio.

Cuando por exceso de entrada se veía parte del público obligado a ocupar el centro, muy a su pesar, aquellos infelices alcanzaban a distinguir, cuando más, entre los complicados adornos y colgantes de la lámpara gigantesca, y entre uno y otro de los mil bombillos de gas que la componían, ora la calva del Prior de La Favorita, desempeñado a veces por el célebre bajo cantante Maffei; ya los diminutos pies de la Gabi, la amante Eleonora del Rey Alfonso XI de Castilla; ya la barbita terminada en punta de su enamorado, el caballero Don Fernando, que solía interpretar el célebre tenor Aramburo, artista tan famoso por sus no comunes fa-

cultades de cantante, como por sus caprichos y testarudeces de aragonés indomable: el hecho es que la descomunal, aunque artística araña, resultaba un estorbo, y que inutilizaba casi la mitad de aquellas altas y democráticas localidades del Gran Teatro.

Por aquel tiempo hallábanse las «tertulias» y los «paraísos» de los teatros de la Habana divididos en dos departamentos: el de la derecha, frente al escenario, se destinaba a las señoras; y el de la izquierda, a los caballeros; mas como el de la izquierda ocupaba mayor espacio, dicho se está que el de las mujeres, en Tacón, no confrontaba el inconveniente de la araña; pudiendo las ocupantes de aquel sitio presenciar sin molestia el espectáculo, en tanto el pobre sexo fuerte era el que cargaba con la insuperable incomodidad. Siempre le tocó al hombre bailar con la más fea.

En nuestra vieja y extensa postal sobre «las noches de Tacón», hicimos una reseña, bastante ligera, a la verdad, de las compañías teatrales de todos los géneros que ocuparon aquel escenario; pero como ha de comprenderse, no pudimos detenernos en la cita de todas y cada una de las que tuvieron aquella oportunidad, viniéndonos después a la memoria al recuerdo de no pocas fiestas y veladas, que iremos citando en el transcurso de estas páginas. Una de aquellas veladas; la muy interesante que tuvo lugar en el histórico coliseo, allá por el año 1886, con motivo del estreno de la ópera del maestro cubano Gaspar Villate—«Baltasar»—libro de la Avelaneda, que había sido estrenada con calurosos aplausos en el Real de Madrid, la noche del 28 de febrero de 1885. Villate fué elegido por el Gobierno español para escribir la marcha fúnebre que se tocó en el entierro del Rey Alfonso XII, fallecido a fines del citado año 85. Se puso de moda Gaspar Villate en la Habana. Se le veía de noche en los teatros y en los paseos, con su copiosa melena negra, su pera romántica a lo Espronceda, y sus grandes gafas, estilo Francisco de Quevedo. Rara era la noche que no se tocaba alguna de sus bellas piezas musicales, en las retretas del parque y trozos escogidos de sus óperas «Zilia», «Inés de Castro», etcétera. La noche que se estrenó «Baltasar» en Tacón nos tocó ver la obra en un asiento de tertulia, frente por frente de la dichosa araña; por lo que se nos hizo imposible leer en su oportunidad las tres históricas frases que aparecen escritas en una de las paredes del palacio babilónico, durante el opíparo festín—«Mane, Thecel, Phares»—de manera que, al menos para

nosotros, no tuvo efecto la bíblica amenaza, porque «ojos que no ven, corazón que no siente».

Otra velada también memorable de Tacón: la del estreno, allá por el 86 u 87, de la obra en un acto «El Submarino Perai», música de Ignacio Cervantes, libro creemos que de Ciaño, y decoraciones de Miguel Arias. Como entonces no pertenecíamos aún a la prensa diaria, y no disfrutábamos, por lo tanto, de la consiguiente «botella teatral», cuando había alguna función notable teníamos que rascarnos el bolsillo y contentarnos con una modesta entrada de tertulia. También esta vez la famosa araña de Tacón nos impidió apreciar de visu las evoluciones del malogrado submarino en toda su amplitud, contentándonos con oír desde aquellas alturas los disparos de sus inofensivos torpedos. Igualmente otra noche vimos, o mejor dicho, oímos, poco más o menos por la misma fecha y a través de los adornos, bombillos, cadenetas y arandelas de la susodicha araña, el estreno de la obra de Aramada Teijeiro, «Non Mais Emigración»; si bien pudimos apreciar sin estorbo desde aquellas alturas, lo principal y mejor de ella: los acordados lamentos de la gaita y las melancólicas muñeiras de los coros. Como se ve por lo dicho, y por lo que pasamos a referir, la tan citada y molesta araña de Tacón influyó de manera notable en nuestro sosiego: unas veces, por mirarla «desde arriba» y otras, por contemplarla «desde abajo»... Años después ingresamos en el periódico «La Iberia», de Don Andrés de la Cruz Prieto, en calidad de cronista de teatros, y más tarde en «La Unión Constitucional» con el mismo cargo. El hecho de entrar por la puerta de un teatro, como Pedro por la de su casa, nos llenaba de pueril orgullo. Corría para nosotros esa edad, fuerte y llena de ilusiones, en que se hacen juegos malabares con las estrellas. Se nos designó—«por derecho propio», casi siempre el menos propio de los derechos—la luneta cabecera, fila octava, número 83, debajo precisamente de la famosa lámpara de que venimos hablando; lo que después de todo no tenía nada de particular; pero una noche—lo que no habíamos hecho nunca—y a la mitad de una interesante representación, si mal no recordamos, en la primera temporada de Don Antonio Vico en la Habana, se nos ocurrió mirar para arriba y fijarnos en la monumental araña, al mismo tiempo que nos venían a la imaginación aquellos conocidos versos de Bartrina, que describen la muerte de un hombre, produci-

da por una piedra que le cae encima en el preciso momento en que pasa por la calle, haciéndose el poeta esta pregunta para achacarle el caso, o a la fatalidad o a la casualidad:

¿Cae la piedra cuando pasa el hombre,  
o pasa el hombre cuando cae la piedra?  
Resolvedme problema tan profundo:  
y creeré, os lo juro muy sincero,  
en la fatalidad, si es lo primero,  
en la casualidad, si es lo segundo...

¡Para qué fué aquello! Desde aquel instante ya nos vimos con la enorme lumbrera encima, y en el mismo caso del desventurado a que se refería el malogrado poeta de Reus. No pudimos evitar un irresistible impulso de temor que se nos apoderó del ánimo; y sin tener en cuenta, ni importárenos un ardite los comentarios que despertar pudiera nuestra irrespetuosidad a aquel dios del arte que nos deleitaba a todos con su genio, nos levantamos en el acto, y como no vimos próxima ninguna luneta desocupada, no nos quedó más remedio, para ausentarnos de la sala, que remontar todo el pasillo central y volverle la espalda al artista.

Un acomodador nos preguntó solícito:

—¿Qué pasa?

Y le contestamos sin darnos cuenta de los comentarios que acarriaría tan extravagante como inesperada salida:

—¿Y si se cae la araña, y nos aplasta?

Claro que al día siguiente nos reíamos de tan insólito como injustificado presentimiento; pero también es verdad que apenas volvimos a ocupar por la noche la consabida luneta, debajo de la insidiosa lámpara, volvió a correr por las venas el mismo escozor de la víspera; sólo que aquella noche no estaba la sala tan concurrida y pudimos cambiar interinamente de asiento, sin llamar la atención del público.

Tuvimos intención de hacer gestiones para que nos cambiaran la luneta en definitiva, pero ¿y qué pretexto podíamos alegar para ello? Además, era un deber para con nosotros mismos, acallar aquel vago presentimiento y aquel temor aún no completamente definido que nos equiparaba a un maniaco; y fué por ello que pudimos dominar al cabo la incalificable preocupación, y sentarnos, pasados unos días, tranquilamente, en la luneta que desde tiempos atrás se nos había designado; por cierto, de las más cómodas y mejor situadas del teatro.

Sí, señor; como que el gusanito de la «idea fija», una vez que se ha posesionado en vuestro cerebro de la celda que mejor le ha parecido, va a retirarse tranquilamente por una débil y sencilla refutación que usted le haga. Hay que aplastarlo, que matarlo, que extirparlo de raíz con argumentos sólidos e incontrovertibles y con armas las más poderosas que se encuentren a mano. Si no es así, el diabólico gusanillo hace que se esconde, retira la cabeza, se agazapa para que nadie advierta su presencia, y cuando se le empieza a olvidar, y ya respira sosegado el ánimo, libre de su pertinacia, vuelve a esomarse de improviso guiñando sus imperceptibles ojuelos, para decirnos:

—Aquí estoy... Aquí estoy...

A veces, ¡ay!, este mortificante gusanillo se convierte en una serpiente envenenada que se enrosca al corazón; hace sucumbir las voluntades más poderosas, y mata.

Dejamos la crónica de teatros, y dejamos nuestra luneta cabecera de la fila octava, y dejé ya de preocuparnos el posible desprendimiento de la gigantesca araña de Tacón; mas si algunas veces, llevados por la fuerza de la costumbre íbamos a ocupar nuestra antigua localidad, ya como de broma, el consabido gusanillo volvía a asomar su cabecita picaresca en nuestro cerebro, para repetirnos al oído, si bien ahora en el tono del que no quiere darle importancia a las cosas:

—Aquí estoy... Aquí estoy...

Y vuelta a levantarnos otra vez, y a dejar la luneta, desde luego, en la actitud del que, como ya dijimos, no le da importancia a las cosas; pero que las respeta y se somete a ellas, por si acaso; tal y como ciertos espíritus débiles aceptan en principio las más extravagantes utopías, por lo que pueda acontecer...

Pasaron los años y pasaron las cosas; y el poder secular de España también pasó a la historia. La arrogante araña continuaba difundiendo en la sala del Gran Teatro los esplendores de sus mil bombillos, que ya desde mucho tiempo atrás se alimentaban con luz eléctrica; y aunque nuestros temores de que un día descendiese sobre nuestra cabeza y nos aplastase con su peso, habían desaparecido, el presentimiento de que alguna vez sucediese el fatal percance en perjuicio de otros espectadores venía de vez en cuando a intranquilizarnos, haciéndonos oír el eterno gusanillo, aunque entonces con voz débil y lejana:

—Aquí estoy... Aquí estoy...

Un día, corriendo el año 1900, y en ple-

no gobierno de la primera intervención americana, al leer uno de los periódicos de información de la tarde, topamos con esta noticia, acaso la que hemos leído en nuestra vida con el mayor regocijo:

«LA ARAÑA» DE TACON

Esta mañana, en los momentos de estar los encargados de la limpieza del Gran Teatro arreglando la hermosa e histórica araña que ilumina la sala de dicho coliseo, al bajarla del techo, se rompieron los cables que la sostenían, cayendo al suelo y haciéndose pedazos. Afortunadamente, por la hora en que ocurrió el suceso, no hubo desgracias personales que lamentar; las que, como se comprenderá, habrían sido numerosas, de ocurrir el accidente durante una representación teatral.

Esta artística lámpara, que durante tantos años ha admirado el público habanero, fué forjada en Francia, el año 1835, etc., etc...

Lamentamos el desgraciado percance, que nos priva, etc., etc.»

Nosotros, por nuestra parte, no lamentamos nada, y con nosotros seguramente todos aquellos infelices espectadores que en las altas localidades de dicho teatro tenían que valerse de mil subterfugios y artimañas para presenciar el espectáculo a su entera satisfacción. Después de leer esta noticia, sentimos como un descanso y materialmente experimentamos el vacío consolador que dejaba en nuestra alma aquel tenaz presentimiento, que durante una buena parte de nuestra vida la había llenado. Y le dijimos al gusanillo de marras, ya verdaderamente convencidos y como si materialmente lo hubiésemos aplastado victoriosos bajo nuestras plantas:

—Ahora sí que ya no vendrás a turbar nuestro sosiego; ni a decirnos como antes: —Aquí estoy... Aquí estoy...

Cuando vimos después los restos de la artística lámpara amontonados en un os-

curo rincón del escenario, no nos pareció, a la verdad, tan gran cosa. En lo alto parecía que lo llenaba todo, y que lucía más imponente. Lo mismo acontece con muchos personajes cuando caen desde las alturas en que tan orgullosamente han resplandecido: arriba, deslumbran e imponen; una vez caídos, abajo, hay que arrinconarlos entre los trastos inútiles.

Hablando días después con Ramón Gutiérrez, que era a la sazón el administrador del Gran Teatro, nos dijo, para quitarle importancia al suceso:

—La araña se cayó cuando la bajaban para limpiarla; pero puesta otra vez en su sitio, y atornillada, hubiera sido difícil el desprendimiento.

—Amigo Ramón—le argüimos—muchas cosas mejor atornilladas que ella se han venido al suelo. Ya ves tú cómo ha caído el poder secular de España; y sabe Dios las cosas que aún hemos de ver derrumbarse, por bien atornilladas que se encuentren.

Seis años después cayó la primera República, que mejor atornillada, ni la bóveda celeste; luego empezó a tambalearse la segunda; y allá por el año 1912, cuando dieron comienzo las obras de demolición del viejo teatro, adquirido por el Centro Gallego, estrenamos en el vetusto coliseo nuestra obra «La Casita Criolla», que como se recordará, obtuvo un éxito brillante, alcanzando cien representaciones consecutivas.

Una noche, durante una de ellas, tuvimos la ocurrencia de ir a sentarnos en aquella nuestra antigua luneta cabecera de la fila octava; pero al levantar la vista, en lugar de aquella antigua araña colgante, veíase ahora, adherida al techo, fulgurar con el centelleo de sus mil bombillas eléctricas, una bellísima estrella, emblema de nuestro ideal republicano.

—Tú sí que no te caerás—le dijimos, clavando en ella nuestros ojos, y exento el ánimo de inquietudes—porque aquí estamos todos para sostenerte e impedir que nadie te quite de ahí; ni de ningún sitio en que te ostentes, radiante y libre.



Los teatros de Cuba. Gran teatro de Tacón, Revista Económica,

La Habana, año II, número 38, 25 de Mayo, 1878

(Extenso y documentado artículo)

(Biblioteca Nacional).



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

TEATRO DE TACON  
MENSAJE DEL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA,  
TOMAS ESTRADA PALMA, AL CONGRESO, DE 31  
DE MAYO DE 1905

El Ejecutivo en virtud de la autorización contenida en la Ley de 26 de febrero de 1905, confirió al Secretario de Hacienda el encargo de entrar en negociaciones con la Sociedad "Tacon Realty Co.", para la compra del Teatro Nacional y sus anexos. El Secretario puso desde luego en relación con el Licenciado Fernando J. Zayas, representante en esta Ciudad de la citada Compañía, como lo comprueban las comunicaciones número uno, dos y tres que se acompañan, juntamente con otros documentos relativos al asunto.

El Sr. Zayas, en su contestación de 26 de abril, fija el precio de venta en \$500,000, siendo condición ésta, además, que el comprador reconozca la propiedad de dos palcos pertenecientes a los Marqueses de Estévez y de Larrinaga y un censo de cuatrocientos sesenta y siete pesos.

Una Comisión de la Secretaría de Obras Públicas, había hecho previamente el examen y tasación del Teatro y anexos, resultando de su informe técnico - documento número cuatro, - que el valor total de la propiedad no llega a \$500,000; que no se hallan en buen estado el Teatro y demás edificios; que para repararlos sin variar su carácter actual, y solo con el fin de que se conserve en buenas condiciones, es preciso hacer un crecido gasto, siendo éste excesivamente mayor si se tratara de innovaciones de otro orden. Con este informe, se hacía imposible aceptar los términos de venta presentados por el Licenciado Zayas, no solo

por considerarse excesivo el precio, sino también por no estar autorizado el Ejecutivo para disponer de los \$120,000 para realizar las obras indispensables de reparación. Así se manifestó al representante de la Compañía propietaria del Teatro.

El Sr. Juan Manuel Ceballos entonces, para facilitar la negociación de venta, propuso tomar en arrendamiento el Teatro y sus anexos, una vez adquiridos por el Estado. La proposición figura en el documento número cinco.

Siendo inaceptable la cláusula quinta, pero digna de ser considerada la proposición en general, el señor Secretario de Hacienda presentó como bases para la compra y arrendamiento simultáneos las marcadas con el número seis.

El Sr. Oscar Fonts Sterling, que había sustituido al Sr. Zayas, aceptó sustancialmente a nombre de la Sociedad propietaria y del Sr. Ceballos, las mencionadas bases, si bien con algunas modificaciones, como se vé por el documento número siete.

Cuando se estimaba que estaban próximas a terminarse satisfactoriamente las negociaciones, se recibió del señor Fonts la carta número ocho, manifestando que a consecuencia de cablegramas de New York, quedaban sin efecto las proposiciones hechas por él - a reserva de presentar otras, de acuerdo con las instrucciones recibidas.

En la conferencia que tuvieron luego con el Secretario de Hacienda los Sres. Fonts y Ceballos, se convino en que este último, que partía en seguida para New York, enviara de allí las proposiciones definitivas.

En efecto, se recibieron por conducto del Sr. Manuel Silveira, y están comprendidas en el documento número nueve.

Estas proposiciones, que se refieren sólo al arrendamiento, dando por supuesto que el Estado había de adquirir la propiedad

de que se trata, no son de ninguna manera admisibles, como no lo han sido las de venta, quedando rotas en consecuencia, unas y otras negociaciones.

Insistiendo la Sociedad "Tacon Realty Co." en el precio de \$500,000 además de la obligación adscrita a dos palcos y del censo a favor del Ayuntamiento, y siendo de absoluta necesidad invertir unos \$120,000 para poner la propiedad en buen estado de conservación, con lo cual resultaría, el precio total en mas de \$600,000 el Ejecutivo ha considerado que no quedaría justificada la compra en semejantes condiciones, y ha declinado, por lo tanto, hacer uso de la autorización que se le confirió por la Ley de 28 de febrero de este año.

Es verdad que el Secretario de Hacienda estuvo inclinado a aceptar precio pedido por los vendedores, pero a condición de que en el mismo contrato de venta se estipulara el de arrendamiento, sobre las bases que él fijo en el documento número seis, ya citado. Mas téngase en cuenta que de esta manera, si bien es cierto que el Estado pagaba quinientos mil pesos por la propiedad, obtenía en cambio ventajas considerables de la inversión de esa suma. Primero: resolvía satisfactoriamente el difícil problema de administración; Segundo: aseguraba el primordial objeto de conservarse el Teatro, mejorándole al propio tiempo sin incurrir en gasto alguno; Tercero: lograba que el valor de la propiedad adquirida, duplicase, por lo menos, su valor en el término de cuarenta años; Cuarto: aseguraba también un interés neto de cuatro por ciento sobre la cantidad empleada en la compra.

Con estas explicaciones, y lo referido anteriormente, cumple el Ejecutivo el deber de informar a los Cuerpos Colegisladores sobre el asunto relativo a la compra del Teatro Nacional, a fin de que el Congreso resuelva lo que estime procedente.

Palacio de la Presidencia, Habana, a treinta y uno de mayo de mil novecientos cinco.

(Memoria de la Cámara de Representante, t. II, 1904-1906, p. 455-457).



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

# EL TEATRO TACON Y LA FARANDULA CUBANA

Recuerdos de casi un siglo envueltos en colas y escotes de gala, en levitas y fracs, en gestas de Melpómene y de Momo, en pompas y armonías de ópera, en pasos aristocráticos de rigodón, lanceros y minué y en ritmos balanceadores de danzones y habaneras, son los que a la vista pictórica del Teatro Tacón y de algunos de los actores y artistas que a su alto escenario subieron, desempolvamos hoy del «arca vieja». Desde aquel popularísimo actor cómico llamado Francisco Covarrubias (el Yorick o el Coquelin de Cuba), que con la comedia «Don Juan de Austria» inauguró el gran teatro el año 1838 desfilan ante nosotros en infinita y policroma farándula, los José y las Adela Robreño; los Arjona, las Matilde Diez, las Sarah Bernhard, los Valero, los Buron, los Vico, las Tina de Lorenzo, los Novelli, las María Guerrero, los Francisco Fuentes, los Borrás, los Tuiller, los Catalá, los Balaguer, los Larra, las Luisa Martínez con su máscara trágica o con la risa aristofanesca; y los Aramburo, los Estéfani, los Meroles, los Stracciari, los Mardones, los Tita Rufo, los Lázaro, los Caruso, las Gay, las Tetrizini, las Borí y las Galy-Curci, con la taumaturgia de su voz y de su canto. Pasan paralelamente en gloriosa caravana ante sus pianos José Manuel Jiménez, el de las «Rapsodias Cubanas» Ignacio Cervantes, el de las «Sinfonía en do menor» el genio soberano y sin rival de Paderewski; Zertucha, Torriceli y el del arco y las octavas gigantescos, Brindis de Salas, con las maravillas de su violín; Nicasio Jiménez y Casals con la rara aristocracia de su violoncello.

¡Oh, váleme Dios y cuántos esplendores y suntuosidades de arte y de fiesta, cuántas sedas de gala, cuántos iris de pederías y de diamantes, cuántos susurros de amor en la escena y en la platea, cuánto arrullar de arpegios y cuánto estrépito de aplausos resurgen del «arca vieja de los recuerdos» en las vastas y sonoras oquedades de Tacón.

Francisco Covarrubias el padre de la risa histriónica, aquel a quien al pasar por las calles habaneras le señalaba gloriosamente el dedo del pueblo, fué el primero que subió a la magnificencia escénica del gran teatro. Allí ascendió, después de haber pasado por el vetusto y desvencijado teatro de la «Alameda», por el «Circo del Campo de Marte» y por el de Jesús María. Fué Covarrubias quien después inauguró también el «Diorama», el «Principal» y el «Circo Habanero», llamado mas adelante el teatro «Villa nueva». Había nacido para la farándula. Así lo afirmó él en unas décimas suyas

dichas desde la escena del citado «Circo Habanero»:

«Es mi destino patente  
Que un circo sea mi oriente  
Y en otro circo mi ocaso».

Semejante a Lope de Rueda, y a Moliere representó él mismo sus obras, «Quién reirá el último», «No hay amor si no hay dinero», «El forro del catre», «La valla de gallos», «La Feria de Carraquao»... Cincuenta y tres años estuvo Covarrubias haciendo reír al pueblo habanero.

Entre truenos de aplausos suenan también en la escena los nombres de Adela Robreño de Irigoyen y de José Robreño, padre e hijo. Amarillentos y gloriosos pergaminos de actores y poetas guarda celosamente en sus arca, el que heredó su arte y sus laureles; uno de los más regocijados humoristas de Cuba, en la escena y en el periodismo actuales; el autor de «Napoleón», «Los boers» y «Tin Tan», nuestro popular colaborador Gustavo Robreño.

Bisabuelo de él fué el barcelonés José Robreño, fundador del Teatro Catalán que alternó los azares de la política (sufrió en ella vejámenes y persecuciones), con los de la farándula. Trabajó con Maiquez, el más grande actor de sus tiempos en Barcelona, en Málaga, en Granada, Zaragoza y Madrid. Después, hacia América. Aplausos en los teatros de Puerto Rico, de la Güira, (Venezuela), de Curasao, de Santiago de Cuba. Fué un espíritu inquieto en continua peregrinación de arte el de este catalán. Y fué metafísica, casi satánica la sátira de las terribles décimas que solía recitar de introito o de entremés desde la escena.

En el teatro Tacón retumbó por primera vez la terrible carcajada del drama así llamado. La estrenó el hijo de José Robreño, del mismo nombre. Como estrenó también en el «Diorama» la «Pata de cabra». Actor y autor al mismo tiempo llevó a las tablas en el teatro «Villa nueva» la obra suya «Don Fernando» Introdujo en la Habana la zarzuela con «El Duende». Suya es, en este género, «El Delirio Paternal». El fundó el teatro «Variedades». Comenzaba a escribir la «Historia del teatro de Cuba», cuando murió en Pinar del Río.

Casi en vísperas de la presentación de José Robreño, (hijo), en Tacón, nacía en Trinidad la que más tarde habría de conquistar, como actriz, la soberanía de la escena cubana: Adela Robreño. Comenzó su vida artística bailando a los cinco años en el teatro de Puerto Príncipe «La Gracoviana» y «La Smolenska». A los seis años hizo un papel en el drama «Francisca» y el de Anita en la comedia de Bretón de los Herreros, «No más mu-



9

chachos». ¡Precocidad prodigiosa y prometedor la de esta mujer! A los nueve años recibía en sus manos de muñeca un diploma de Socia Facultativa de la Sección de Declamación del Liceo Artístico. ¡Había arrancado tantos y tan justos aplausos en el drama «Elsa», escrito expresamente para ella...! Era aún casi niña cuando entró en la compañía de la insigne actriz española, (la María Guerrero de su tiempo) Matilde Díez con quien llegó a compartir triunfos y aplausos. Fué después la primera actriz de la compañía de Valero.

Poetisa elogiada y cantada por Luaces, Sellén y otros insignes vates cubanos fué Carlota, hermana de Adela.

¡Progenie de artistas la de Robreño!

1001  
 1001  
 1001



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

## Viejas Postales Descoloridas

POR FEDERICO VILLOCH

# NOCHES de TACÓN

**N**OS paseábamos una tarde por el estrecho y sombrío patio del teatro «Nacional», tan distinto de aquel otro, amplio y luminoso, del antiguo «Tacón», cuando un viejo profesor de música, amigo particular y primer colaborador teatral nuestro, el maestro Fraguita—de aquellos que tanto se hacían aplaudir en las grandes orquestas en noches de ópera—se acercó efusivo a nosotros para acompañarnos en la evocación de los recuerdos, que, bien a las claras se veía, nos embargaban en aquellos instantes. ¿De qué van a hablar, cuando el azar los reúne, dos viejos profesionales del teatro? Surgieron, pues, de los misteriosos escotillones de la memoria, las amenas noches de «Tacón», que nos deleitaron en pasados tiempos; y allí fué el hablar sin tregua de las temporadas, actores y compañías que tanta gloria, aplausos y provechos habían conquistado en el amplio y cómodo escenario del histórico coliseo habanero, levantado por don Francisco Martí en tiempos del General Tacón el año 1836. según reza la lápida conmemorativa que se conserva en el patio del referido teatro. Hablar largo y detenidamente de cada una de las compañías que actuaron en aquel coliseo durante los años que permaneció abierto al público, hubiera sido cosa de no acabar nunca, así que nos concretamos, como se comprenderá, a aquellas que, por uno y otro motivo, se señalaron con mayor relieve dejando en nosotros su recuerdo. Además, como habrán tenido ocasión de observar nuestros benévolo lectores, los asuntos que tratamos en estas postales, no van más atrás de cincuenta años, ciclo que corresponde al período contemporáneo de nuestra historia social, del que pueden darse cuenta y apreciarlo sólo los que, lector o autor, lo hayan vivido.

Y con el recuerdo de aquellas temporadas, vinieron también a nuestra memoria los de los empleados que durante tantos años prestaron sus servicios a los propietarios del Teatro, la familia heredera del célebre Pancho Martí, siempre con la honradez y la fidelidad más acrisolada: Facenda, Ramón Gutiérrez, Domínguez y los que perduraron más que todos en la casa: Sabino Delmonte, el taquillero más popular de la Habana, y el hombre de las «maldades de buen humor» y los cuentos chistosos; y también el activo y constante galleguito «Maximinín», que desde mozo servía con

la más fervorosa dedicación a la familia de los Martí, hasta que éstos traspasaron la propiedad del teatro a la asociación del Centro Gallego. Sabino y «Maximinín» eran del «Teatro Tacón». El primero guardaba en la memoria las «hojas» de las principales compañías que habían actuado en el teatro; el producto total de sus primeras entradas, el brillante resultado de los beneficios más notables que en el mismo se habían llevado a cabo—el del tenor Aramburo, el de Sarah, el de la Vitaliani, la Mariani, la Guerrero, Vico, etc., etc.—los pingües sueldos que ganaron los más famosos artistas contratados para funcionar en aquél, desde Coquellín hasta Larra, Novelli, etc., etc.; el segundo, «Maximinín», era un almacén de chascarrillos, cuentos y frases de los actores y actrices de renombre que habían pasado por aquel escenario—tan enorme que casi se podía dar en él una corrida de toros—si bien costaba Dios y ayuda enterarse en definitiva de lo que el bueno de «Maximinín» intentaba referirles a sus oyentes, con aquella su característica manera de hablar a trancos, sembrada de inesperadas elipsis, frases gerolíficas y períodos cortados en lo más interesante de la narración.

—Pero me abismas con tu conversación «sincopada», «Maximinín»—le decía Rendueles, un chistoso periodista madrileño que venía representando a la compañía de don Antonio Vico. —¿Qué es lo que quieres decir? Habla claro.

—Pues, verá usted—le contestaba «Maximinín»—no es que yo... bueno; pero, en fin... y no lo digo yo, que lo dicen les «tramoístas»...

Los viejos tramoyistas de «Tacón» eran la autoridad indiscutible para el bueno de «Maximinín». A su fe se acogía siempre que quería testificar algún suceso importante, o buscaba una base para sustentar sus creencias. Lo que se explica teniendo en cuenta que su mocedad se había desarrollado entre aquellos, siendo sus guías y maestros en aquel su único mundo que era el escenario del teatro «Tacón». Cuando se intentó venderle éste al gobierno de la Primera República—lo que no llegó a efectuarse por haberse enfermado de «angina grave» el Presidente Estrada Palma—«Maximinín» sufrió lo indecible, suponiendo su probable desplazamiento una vez que pasara el coliseo a manos oficiales; pero, en cambio, respiró hondo y fuerte, en cuanto dieron comienzo los primeros pasos para comprarlo el Centro Gallego, transacción que él desde un principio daba por realizada por que, como decía:

—Lo aseguraban los «tramoístas».

Este amor por la región acabó por perder al confiado y candoroso «Maximinín». Había elegido para depositario de sus ahorros a un su paisano establecido en un café de aquellos alrededores, el cual se declaró en quiebra y desapareció de la noche a la mañana, llevándose los depósitos de «Maximinín»—más de cuatrocientos pesos—y el de otros incautos por el estilo.

2

«Maximinín» ha seguido siendo el empleado activo y respetuoso de antaño; y continúa al presente prestando sus servicios en varios teatros y cines de esta capital, encargándose de llevar los programas a la sección de espectáculos públicos del Ayuntamiento, pagar los impuestos, sacar las licencias y otras gestiones similares. Se le empezó a llamar «Maximinín» porque, cuando muchacho, andaba siempre junto a Maximino Fernández, tenor cómico muy aplaudido, de la compañía de don José Palou, que trabajaba en «Tacón»; pero su nombre real, que conocen contadas personas, es el de José Camilo Cabaleiro. También cargaba de muchacho, paseándola por aquel escenario, cuando tenía dos o tres años, a la hija de don José y su esposa Carmen Ruiz, María Palou, la hoy aplaudida artista dramática que no ha mucho trabajó en el Teatro Principal de la Comedia, bajo la dirección de Felipe Sassone y cuando aún vivía su propietario Luis Estrada.

Cuando la bella y genial intérprete de tantas obras del teatro moderno—José Quintero, Benavente, Linares, Arniches—recibía una delirante ovación del público, «Maximinín», conmovido como un buen padre, le decía a los que se hallaban a su lado:

—No, si... es que hay que ver que... bueno; ¡ya esto lo vaticinaban en «Tacón» los «tramoístas»!...

Muchas y buenas novedades se han sucedido en los teatros habaneros; infinitos actores han recibido en sus escenarios los homenajes de un público pleno de entusiasmo; se citan nombres y se recuerdan temporadas líricas y dramáticas en medio de las más calurosas frases de elogios; pero entre ése número crecido de excelentes recuerdos artísticos, sobresale y perdura el de una compañía que hizo época en los anales de nuestros teatros: la de zarzuela española, que allá por el año 89 funcionaba en el gran Teatro de Tacón, dirigida por el aplaudido barítono catalán don José Palou.

Esta compañía funcionó algunos meses; y siempre en viva competencia con la del mismo género que ocupaba, por la propia fecha, el teatro Albisu, de la que eran figuras principales el aplaudido y arrogante tenor mallorquín señor Massanet, el barítono Villareal, los hermanos Areu, y el bajo cómico don Alejandro Castro, que tanto se había hecho aplaudir de nuestro público desempeñando el «Cartuchera» de «Los sobrinos del capitán Grant». La competencia fué el origen del auge artístico a que llegó la compañía de Palou: la gloria artística fué suya; pero el éxito económico le correspondió a la compañía de Albisu. Esta compañía tenía de su parte, pudiéramos decir, el favor oficial, con la decidida protección que le brindaba el representante aquí en la Habana de la propiedad española, señor Modesto Bocce-

ta; pero la de «Tacón» tenía por parte de su director y empresario el citado barítono Palou, el firme propósito de vencer todos los obstáculos y gastarse el último centavo, ansioso de sumarse cuantos elementos artísticos de verdadero mérito se le presentaran; y así fué como llegó a tener el mejor y más completo elenco de zarzuela española que ha funcionado en la Habana... Y así fué como ello le costó al infeliz Palou, la salud, la paciencia y el dinero...

El público corría de Albisu para «Tacón»; y de «Tacón» para Albisu; y había partidarios de uno y otro teatro, que en esta época con seguridad hubieran llegado a arrojar hasta granadas de mano y bombas explosivas, que con tal enardecimiento defendían a sus ídolos respectivos. Un momento llegaron ambas empresas a disputarse seriamente la obra en tres actos titulada «Las hijas del Zevedeo», siendo el afortunado vencedor el Gran Teatro, sin otro resultado práctico que haberse dado a conocer en ella un modesto y oscuro artista, que más tarde fué la adoración del público habanero: el popularísimo y malogrado actor cómico «Pirolo»—José López—, hermano de Regino.

Se entablaron reñidas apuestas en el público por cuál de ambos teatros estrenaría la obra. Funcionó el cable submarino para ponerse las empresas en contacto con los autores de aquella, que residían en Madrid. La prensa diaria llenaba sus planas con interesantes y calurosas informaciones, bajo titulares como estos: «Tacón» se lleva «Las hijas del Zevedeo»; «Albisu no cede»; «Palou recurrirá a los tribunales»; «Azcue asegura llevarse el gato al agua», etc., etc. Era el tema candente del día en cafés, paseos, carritos urbanos y guaguas de Estanillo. Hasta que se estrenó la obra en «Tacón», y el público vió, desencantado, que más había sido el ruido de las nueces, es decir, que el Zevedeo tenía unas hijas que no valían la bulla que habían armado.

La compañía de Palou llegó a contar con cinco o seis artistas de gran cartel: Carmen Ruiz, esposa de Palou; la «Chole» Goizueta, la Quesada, Soledad Alvarez, la cubana Carmita Ruiz, que debutó con «Las campanas de Carrión» —una vocecita fina, delicada, como timbre de «boudoire»—, María Nalvert, la Padilla, la Gallardo, compañera de «Gutierrito», el tenor cómico entonces que, cargado de años y de recuerdos de teatros, falleció aquí en la Habana recientemente. Se le llamaba a «Tacón» el teatro de las siete tiple.

De hombres tenía los tenores Prats—el famoso Jorge de «Marina»—, Marimón, Varela, el galleguito, y el entonces contundente y definitivo Ricardo Pastor. El tenor cómico Maximino Fernández era el director de escena, y con estos elementos y las obras «Bocaccio», «Fatinitza», «Doña Juanita», «Tierra» «El Grumete»,



3

«Las hijas de Eva», «El Juramento» y otras obras grandes, lograba atraerse el público habanero. También aparecía en el cartel aquella célebre opereta «Campanone», que se reprisaba de continuo, para presentar una nueva tiple que se lucía en el rondó o un tenor que hacía estremecerse a las mismas diablas con sus calderones en el grandioso concertante; números todos que inmortalizaron a su autor el maestro italiano Mazza.

El gran Valentín González, actor que luego decayó bastante, dirigía la escena con Maximino Fernández.

Lo único que se echaba de menos era que aun no existía el Bataclán. De haber existido, el infeliz Palou no se hubiera arruinado, sino que, por el contrario, hubiera ganado muchísimo dinero. Ya que no lo ganó con las exquisitas voces de sus tiples, lo hubiera tenido a montones con las bellas formas de la Gallardo, de la Ruiz, de la Quesada, de la Nalvert, y, sobre todo, ¡ay!, con las de Carolina y Amelia Méndez, que los condenados «maillot» dibujaban de tan provocativa manera. Esta vez, amigo, viejo lector, se retrasó el progreso algunos años para nosotros.

Con el de la compañía de Palou se mezcla también el recuerdo de las temporadas de Grau, Mauricio, de la que pasamos a ocuparnos.

(Continuará el próximo domingo)

17/38



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

VIEJAS POSTALES  
DESCOLORIDAS

# NOCHES de TACON

por Federico VILLOCH

- II -

**M**R. Maurice Grau era aquel incansable empresario que periódicamente, por los meses de enero, o febrero, estuvo trayendo a la Habana, durante muchos años, aquellas simpáticas compañías de operetas francesas que actuaban en el Gran Teatro Tacón, con el beneplácito y el más decidido apoyo de nuestro público. Empezaba su tournée en Nuev York, después venía a la Habana, de donde pasaba a algunas ciudades del interior como Matanzas, Cárdenas, Santa Clara, Cienfuegos y Santiago de Cuba; y daba al fin por terminada la excursión en Méjico y otras importantes poblaciones de aquella república. Cuando llegaba a la Habana la compañía de Mr. Grau diríase que corría por el centro de la población como un soplo, un efluviio de boulevares parisinos. Por lo general los principales artistas se hospedaban en el Hotel «Inglaterra», en «El Telégrafo», en «El Pasaje» y demás hoteles que se levantaban en ese centro de población, al que imprimía un aspecto «sui generis» el que era entonces amplio y concurrido Parque Central, con sus múltiples y coposos laureles, rumorosas fuentes; y poéticos senderos: los coristas de ambos sexos iban a recalar al hotel «Cabrera» de la Calzada del Monte. La ancha y entonces concurrida Acera del Louvre adquiría el aspecto de sus hermanas de los boulevares de París. Los más afamados y aplaudidos artistas del género paseábanse y exhibíanse en ella: la Théó, la Benatti, la Paola Marié, la Judit, Duplau, Mess'ers, Capoul, que puso de moda su peinado y un pequeño sombrero que acostumbraba a usar, y al que después se le llamó «picnic».

Se hablaba el francés por todas partes. Las librerías de Obispo y O-Reilly vendían en el acto cuantos «Manuales de la Conversación Francesa» colgaban en sus vidrieras. El tenor Capoul tenía poca voz; pero la manejaba con arte, y en el

falsete resultaba una cosa artística y de muy buen efecto. «Mignon» era su obra favorita. Capoul publicó en «El Figaro» de París una carta en que daba cuenta de la grata impresión que la Habana le había producido; y, traducida y reproducida en nuestros principales periódicos, le granjearon al artista la más calurosas simpatías. Una de las cosas que mejor efecto le causaban—decía—era ver desde el escenario la calada barandilla de hierro de que se componían los balcones de los palcos, «porque dejaba contemplar la totalidad de los elegantes vestidos de las damas y, sobre todo, sus diminutos picesitos tan finamente calzados, los que no permanecían quietos un solo instante, demostrando con ello la vivacidad del carácter criollo». Hablaba también Capoul en su carta del simpático efecto que producía en el transeunte de la calle ver abiertas, casi de par en par, las puertas de entrada de las más distinguidas mansiones, dejando ver sin cortapisas los bellos y floridos patios y todo el interior de aquellas amplias casas de entonces. No salía una vez a escena el tenor francés que no fuera cariñosamente aplaudido por el público, sobre todo por el elemento femenino, no obstante haber dejado detrás el artista, hacía ya tiempo, sus treinta años.

El público habanero recuerda con verdadero deleite las representaciones de Man-Zelle Nitouche; «Los Mosqueteros en el Convento»; «La Bella Elena»; «Le Timbal d'Argent»; «La Gran Duquesa»; «Madame Angot»; «La Hija del Tambor Mayor»; «La Mascota»; «El Gran Mojón» y otras cuya deliciosa música por muchos años permaneció latente en nuestro recuerdo, causando hoy en el espíritu, al evocarla, esa deliciosa e intensa emoción que al transportarnos al pasado nos ayuda a soportar las amarguras del presente. Puede decirse que durante la permanencia aquí en la Habana de aquellas compañías francesas, se vivía en pleno París. Los hombres se hacan más cultos y refinados; las mujeres, más afectuosas y «versallescas». Duplan, Mess'ers y otros artistas compartían sus horas amistosamente y en la más íntima camaradería con los jóvenes de la «Acera», y ni por decir tiene que cierto elemento femenino de la «troupe» figuraba en sus fiestas más íntimas.

Cuando se iban los franceses, quecaba un vacío en las almas que afortunadamente volviase a llenar el año próximo... Un día se anunció no recuerdo si la muerte o la quiebra del empresario Mr. Grau, con lo que se cortó el hilo de aquellas horas felices. No más compañías francesas. No más «Lamnou d'Argent»; no más «Mosquetaires» auq Convent... El gusto y la moda teatral tomaron por otros rumbos; pero nada ni nadie puede quitarnos el hondo y melancólico placer de recordar aquellas galantes operetas francesas de Chivot, Halew, Audran, Blanquet, Offenbach...

PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

Y ya en pleno ambiente parisién recordamos la primera temporada de Sarah Bernahard, cuya estancia en esta capital coincidió con la del famoso torero Mazzantini, allá por el 80 y pico. Quien oyó una vez la voz de la gran trágica francesa, ya no podría olvidarla, tan variada en sus tonos: tierna en *Odette*, amargosa en *Fru-rú*, doliente en *Margarita* e imponente en *Fedora*, autoritaria y trágica en *Teodora*. Con el de Sarah se asocia el nombre del gran actor francés, su *pendant*, Coqueim mayor, que se cubrió igualmente de gloria en esta sala interpretando «*Le Mariage de Figaro*», de *Baumarchais*, obra con la que debutó, entre ovaciones delirantes, «*Le Tartufe de Moliere*» y las más notables del teatro clásico frances.

También tuvimos un agradable recuerdo para las temporadas de ópera que todos los años, llegado el mes de Enero, invariablemente, inauguraba en aquel teatro el inolvidable Napoleón Sieni: «*L'Imperatore*». No hace mucho tiempo nos encontrábamos de vez en cuando con algunas coristas que figuraron en elenco de aquellas temporadas «*Marieta*», «*Carmeta*», «*Leopoldina*», «*Antonia*», etc. El bajo Prieto, «cabeza de coro», murió relativamente no hace mucho, ya cumplidos los ochenta y cinco años. Era un almacén de datos, recuerdos, chistes, frases y anécdotas de aquella «época lírica» que tan alto puso en el mundo nuestro buen gusto artístico. Tuvimos un amable y doliente recuerdo para aquella hermosa e infortunada soprano italiana, la Gini, que murió aquí en la Habana víctima de la fiebre amarilla.

El popular y entonces joven dentista Dr. *Weber* acudía frecuentemente a estas audiciones de ópera y se sentaba en una luneta de primera fila cabecera a la que estaba abonado portando un volumen de la ópera que se representaba aquella noche para seguir en él la obra, compás a compás y página a página, deseoso de saber si la partitura se cantaba íntegra y de enterarse de los cortes y trasposiciones que de la misma se habían hecho, cosas que algunos criticaban al melómano como rara, y que es corriente ver, no obstante, en los teatros extranjeros. En estas audiciones líricas solían verse muchos tipos originales: el antiguo y olvidado director de orquesta que durante la representación iba llevando el comás de la música con movimientos del cuerpo, de la cabeza y de las manos, que, aunque ligeros, no pasaban inadvertidos; los viejos cantantes de ambos sexos desplazados de las contratas, que añoraban y le hablaban a todos de sus pasados triunfos; las abuelas que ponían los ojos en blanco a la llegada de ciertos pasajes de «*Lucia*», «*Aida*», «*Favorita*», «*Trovador*», y demás óperas del tiempo viejo, recordando que allí alguien murmuró a sus oídos las primeras

balbucientes palabras de un amor que fué luego el encanto de sus vidas; y, sobre todo, allá arriba, en la tertulia de señoras», cuando cada sexo tenía su departamento señalado, muchas *Lucías* y *Margaritas* que acababan de dejar la aguja del taller o la escoba de la doméstica, ahogaban un suspiro romántico, ansiosas de gozar la misma pena lírica que hinchaba el pecho de aquellas heroínas de *Donizetti*, *Gounod*, *Verdi*, etc.; a sus nietas les pasa hoy lo mismo en el cine con las películas. Si la vida no nos envolviera, lo mismo antes que ahora y que siempre en ese vaho de romanticismo, sería insoportable...

Otra característica de estas noches de ópera era poner en tela de juicio el mérito de los cantantes que se nos brindaban de presente, estableciendo la comparación con otros anteriores que cantaron illo tempora, en el propio escenario y muchos de los cuales sólo conocieron por referencias, los que los aplaudían y encomiaban.

—¡Oh si usted hubiese oído a la Volpini, a la Patti, a la Pasqua!...

—¡Oh Tamberlink!... Tamagno!...

Ya nos contentaríamos ahora con el gallego *Varela*, tan modesto y agradable de oír.

Recordamos las gloriosas noches del maravilloso tenor *Aramburo* en las óperas de su predilección favorita. *Aida*, *Forza del Destino*, *Elixir di Amour*, etc. sus caprichos y majaderías de cantante mimado; y la bondad y fuerza de su incansable sustituto, el magnífico tenor *Antón*, fallecido recientemente entre nosotros, y a la *Tetrazzini*, y a la estupenda *Barrientos*, en sus escalas y gorgoritos del «*Barbero*», «*Mignon*», «*Lucia*», etc. Nuestro interlocutor, el maestro *Fragueta*, uno de los primeros flautas de la Habana, compartía con aquellas artistas los aplausos que se le tributaban; y, al par de ellas, se levantaba de su asiento en la orquesta, para saludar, agradecido, al público; como años antes lo había hecho en igual circunstancia, con otras, su maestro el distinguido profesor flauta señor *Miari*; el viejo primer violinista *Don Carlos Ankerman*, padre de *Jorge*, el inspirado maestro vernáculo, sustituiría muchas veces a los directores de orquesta que traían las compañías de ópera, con beneplácito del público: en las orquestas figuraban los notables profesores del patio *Anselmo López*, *Valenzuela*, *Van-dergucht*, *Jiménez*, *Figueroa*, etc. No cayeron en olvido las noches líricas de *Margarita Pedreso*, en las que el ángel de la caridad cubría con sus alas aquel coliseo repleto en todas sus localidades del público más distinguido.

El «*Ateneo*», «*El Circulo Habanero*», «*La Caridad del Cerro*» y otras sociedades, así como las familias más nombradas de nuestro mundo elegante, complaciáanse en amenizar los programas de sus vela-

das y fiestas con los nombres de los más aplaudidos artistas de esta compañías de ópera; y por ello recuerda el postalista el incidente que cierta noche tuvo lugar en el elegante palacete del Conde de la Montera, situado en la calle del Prado esquina a Animas, a la sazón en que se celebraba una gran fiesta con motivo del onomástico de dicho señor Conde, allá por el año 92 o 93... Tenaba parte en el programa una aplaudida típica de la compañía de Sieni, que funcionaba en el Gran Teatro de Tacón, de apellido Drog, rusa ella y muy hermosa; pero tan alta y corpulenta, que la célebre torre de Malakoff no le hacía nada. Estaba cantando la artista al pie del pie de una romanza de Hernani, cuando de buenas a primeras sufrió un síncope a causa del calor y la digestión, y cayó, derrumbada, cuan alta era, sobre los invitados que se hallaban a su alrededor, uno de ellos el doctor Silverio Jorrín, a quien hubo que extraer con grandes esfuerzos de debajo de aquella mole. Quizás algunos de los que nos leen se encontraron en aquella fiesta y recuerden el pintoresco incidente en que necesitaron más de seis u ocho invitados para cargar con la enferma y trasladarla a un gabinete inmediato...

### III

ello la ardua tarea de ofrecerle al público el estreno aquí en la Habana de la obra «El Patio» de los Quintero, a raíz casi de haberse estrenado dicha obra en Madrid; y fué tan palpable el fracaso, que a los pocos días se retiraba la obra de los carteles, echándosele la culpa del desastre, con extrañeza de los que siempre los habían admirado, a sus autores, «los famosos niños sevillanos». La compañía de Larra y Balaguer escogió precisamente para su debut en el Gran Teatro la aquí fracasada obra «El Patio», y en contra de lo que se esperaba, el éxito tanto de la obra como de la compañía, fué de los más ruidosos y brillantes que se recuerdan en la Habana. Cada vez que la compañía Larra y Balaguer deseaba hacer una buena entrada, ponía «El Patio»; y el enorme Teatro de Tacón se llenaba de bote en bote. Moraleja: una buena interpretación contribuye en un cincuenta por ciento al éxito favorable de una obra teatral; y por el contrario, un conjunto deficiente, la hunde en el más injustificado de los fracasos.

El gobierno cubano, queriendo crear por aquella fecha, una escuela de declamación, puso al frente del Conservatorio Nacional, como director, al prestigioso actor señor Larra, quien transfirió su vuelta a España con ese objeto; pero... los peros que siempre hacen fracasar nuestros mejores deseos, acabó por irse sin que llegara a realizarse el bello proyecto de la escuela. Desde entonces se sigue tocando la propia sinfonía con el mismo motivo; y mientras no se funde aquí una escuela de declamación, y figuren en su cuadro de profesores artistas de la talla de Larra—que aquí los hay—el empeño de crear un teatro nacional no llegará a realizarse; a no ser que se quiera abrir un restaurant sin cocineros...

### IV

**D**IRIASE que el teatro ha desaparecido—o tiende a ello—para refugiarse en el cine. Aquellos melodramas terroríficos y sentimentales del «tiempo España», que hacían el encanto de nuestra niñez, y también de los primeros años de nuestra primera juventud, habían sido arrinconados ya obligados por las orientaciones del gusto moderno; pero he aquí que el cine, que tiene la palabra en la hora de ahora, en cuestión de gusto artístico (sic), está desenterrando aquellos melodramas «cursis», para enriquecer y darle amenidad a su filmico repertorio: «El Cura de Aldea», «El Conde de Montecristo», «La Dama de las Camelias», «Los dos Pilletes», «Los Miserables» etc., etc. constituyen los últimos triunfos de la pantalla; como si nos quisieran decir los directores de Hollywood:

—Vosotros no habéis sabido apreciar el mérito de estas obras, y he aquí que viene la película a demostrar el error en que habéis vivido.



4

Cursis o no las tales obras, es lo cierto que cuando las volvemos a ver en el cine experimentan nuestros espíritus cierta grata complacencia que no nos ocultamos en hacer pública, como una especie de desagravio a nosotros mismos, ante los severos juicios de que hemos sido objeto múltiples veces por los aristarcos modernos... Y también a veces nos sonreímos con cierta ligera conmiseración, recordando el candor con que nos subyugaron en el pasado ciertas nonadas que en verdad no tenían ni motivo ni base para ello.

No hace mucho leímos en la «crónica teatral», la crítica de un periódico madrileño—desde luego, cuando aún había en Madrid humor y motivo para ocuparse de estas cosas—en la que se daba cuenta de una reciente representación de «El Trovador», de Don Antonio García Gutiérrez, que tanta bulla armara la noche de su estreno, el primero de marzo de 1836 en el teatro de La Cruz de aquella corte, en una función a beneficio del aplaudido actor cómico Guzmán. El autor de la citada crónica se asombraba de que hubiesen podido causar tanto efecto los versos de «El Trovador». Y en verdad que aquella famosa y tantas veces citada rondilla:

Al campo Don Nuño voy  
donde probaros espero,  
que si vos sois caballero,  
caballero también soy,

lo único que probaba era la bondad y el candor de aquel público abuelo que tan complacido le escuchaba.

El éxito de «El Trovador» descansó principalmente, como indicó Don Cayetano Rosell, en que aseguraba el porvenir de una reforma social, considerada por algunos como una verdadera revolución. Un «Juan José», en versos sonoros y efectistas, pudiéramos decir. Del mismo corte es el drama de Zorrilla «El Zapatero y el Rey», que si hoy se pusiera en escena acabaría en una formidable contienda a botellazos y otros proyectiles, entre los bandos contendientes de los momentos actuales.

Una de las últimas adaptaciones de estas obras al celuloide fué la del melodrama de Pierre Decourcelle, «Los dos Pilletes», que vimos centenares de veces con nuestros hijos, representado en Tacón, Payret y la antigua Comedia, por actores de casa, o que en ella vivían: Garrido, Artecona, Segarra, Enriqueta, la Casado, la Adams etc...

Cuando evocamos la figura arrogante—era camagüeyano—de Don Pablo Pildain, se nos representa en el acto la de Maximiliano, Emperador de Méjico y príncipe austriaco que murió fusilado en Querétaro por las victoriosas tropas de Juárez, aquel gallardo caballero todo prestancia y nobleza, ojos azules, rubias patillas que le bajaban hasta el pecho... Pildain tenía andares de Emperador y también gesto altivo de Rey, cuando representaba a Luis

XVI en la obra italiana de Giacometti. Le venían como cortados para él todos los papeles pomposos, «Diego Corrientes», Don Juan de Serrallonga» y «Don Juan Tenorio», en los que la prestancia de su figura llenaban no pocas deficiencias de su declamación. La compañía dramática de Don Pablo, en la que figuraba como primera actriz, la que lo era genial, ciertamente, Anita Suárez gozaba de grande y merecido prestigio en toda la isla; la que recorría una o dos veces al año con pingües resultados. Carlos Sarzo, que después ingresó en el teatro vernáculo con buen éxito, figuró en la compañía de Don Pablo mucho tiempo como galán joven. También Eloísa Trias, la genial artista de carácter que fué una de las estrellas de «Alhambra», trabajó en sus principios con Pildain, de dama joven. «El Cochero Simón» «La Huérfana de Bruselas» que pertenecían al repertorio del actor camagüeyano, y de cuyas obras cuando hablamos siempre nos responde la sonriosa desdeñosa de algún joven interlocutor, tengamos por seguro que el mejor día nos las anuncian en Hollywood, montadas por alguno de sus famosos directores e interpretadas por Greta Garbo, los Barrymore, William Powell, etc. ¡Cuán cierto es que la verdad y la justicia al cabo se abren paso!

Al propio tiempo que Pildain honraba nuestros teatros el siempre aplaudido y muy querido y considerado entre nosotros actor español—era gaditano— Don Leopoldo Burón. Las temporadas de Burón, casi siempre en el Gran Teatro de Pancho Marty, eran deliciosas. Los pollones de diez y ocho a veinte años de entonces empezaron a «ver teatro» con Don Leopoldo. ¿Quién no recuerda al graciosísimo Dr. Mirabel de «Los Sobrinos del Capitán Grant?», que se olvidaba de todo? Era un actor que llenaba todos los gustos y satisfacía todos los ideales. El nos dió a conocer antes que nadie o, por lo menos, con más asiduidad, el repertorio de Don José Echegaray, y el muy cómico de Vital Aza. «El Gran Galeote», «O Locura o Santidad», «La Peste de Otranto», «Mar sin Orillas» etc., del primero; y «El Sombrero de Copa», «Militares y Paisanos», «El Padrón Municipal», «El Señor Cura», etc. del segundo. Burón se desenvolvía con discreción lo mismo en lo dramático que en lo cómico. El fué el propiciador del teatro barato a peso billete la luneta, que venía siendo cincuenta centavos plata de hol. Personalmente era un hombre de extrema simpatía, compañero amistoso de la juventud del «Louvre»; de su compañía salió aquella damita joven—Fernanda Rusquilla—que fué entre nosotros la estrella de primera magnitud del género chico español, que tan pingües ganancias proporcionó a las empresas que sucesivamente explotaron «El Teatro Cervantes» y el de «Albisu». Puede decirse que Don Leopoldo Burón con sus animadas y periódicas temporadas fué el que mantuvo en el público habanero la afición al teatro. Burón era cosa nuestra; así que cuando falleció en Cádiz, tan triste noticia pro-



dujo aquí hondo pesar. El teatro Principal de Cádiz fué fabricado por él; y el Ayuntamiento de aquella ciudad se lo adjudicó en pago de contribuciones atrasadas. En casa del herrero...

También indicó fructíferas y repetidas temporadas de arte en el teatro de Pancho Martí, la inolvidable actriz cubana—tan modesta y tan buena—Luisa Martínez Casado. Con ella compartían los aplausos del público su esposo, el señor Puga; su hermano, el primer actor Manolo Casado, de gentil aspecto y cualidades artísticas muy apreciables; su cuñada, la bella y discreta primera dama Celia Adams; su hermana Socorro; y su sobrinita Socorrillo, desde sus más tiernos años muy discreta y prometedora artista, que luego hemos visto ha logrado ocupar en las mejores compañías un buen puesto. Luis tenía predilección por el teatro de Echegaray; bien es verdad que en su tiempo era casi el único que aceptaban e imponían los públicos de habla española. Bordaba además el género sentimental de Don Mariano de Larra, el hijo de Figaro, autor, entre otras obras de «La Oración de la tarde». No le era extraño el repertorio de Vital Aza, Ramos Carrión, y otros autores cómicos de aquella época. También hacía, y con grandes aplausos, el teatro español antiguo: «La Vida es Sueño», etc. En «Los Amantes de Teruel», de Don Juan Eugenio Harztembush, ella y su hermano Manolo rayaban a gran altura. De haber vivido Luisa en nuestros días, hubiera sido la artista ideal para el teatro moderno criollo que ha empezado a dar señales de vida positiva, abandonando «las gavetas», en que hasta ahora vivió reposado, sino activo; y ya para siempre a merced de todas las opiniones. Siempre animó a Luisa el deseo de reinar un teatro cubano; pero entonces los autores que ahora han desparecido, por lo que se ve, con buena fortuna, vestían aún de mameluco y batica; y los que usaban ya pantalones largo no se sentían con fuerzas suficientes para medirse con los grandes maestros de la escena, lo que prueba que se aplicaban a conciencia la máxima del filósofo: «Norcor te ipsum» «conócete a ti mismo».

Jamás olvidará el público de la Habana el debut en el Gran Teatro, de Don Antonio Vico, allá por el año 93; y menos aún sus magníficas interpretaciones—no obstante su voz ya bastante velada—de las obras de Don José Echegaray, entre ellas, «O Locura o Santidad»; «Mancha que Limpia», «El Gran Galeoto» esa genial creación dramática al nivel de las mejores del teatro moderno de todos los países; aunque otro cosa piensen los que no quieren pensarlo así. «El Galeoto» es una obra que llega a todos los públicos, por el ambiente de vida real en que se desenvuelve. Recuerda el postalista una su sirvienta a quien acostumbraba regalarle entradas de favor para los teatros. Habiendo visto una noche «El Gran Galeoto» al día siguiente le preguntamos su parecer sobre la obra, y la criada interpretó con la fidelidad más exacta la genial creación de Echegaray, dicéndonos:

—¡Magnífica! chismes, chismes y más chismes; y ya se ve lo que traen los chismes.

Don Antonio vino varias veces a Cuba. En su última excursión—oh! caídas del genio—trabajaba a sueldo, de primer actor, en la compañía de Manolito Casado, el hermano de Luisa, quien tuvo el arranque generoso—loada sea su memoria—de tenderle su mano amiga al compañero en desgracia. Ya iba en plena derrota moral y física. Estando en Nuevitas se enfermó de cuidado; y allí entregó su alma a Dios aquel genio del teatro español contemporáneo, que vivió sometido por el destino adverso a tan duras y amargas pruebas...

Si no fuera por no salirnos de los límites de estas postales, referiríamos algunas de las mil anécdotas que conocemos de la vida íntima de Don Antonio Vico; pero vamos a citar, por lo menos, una de ellas. Acompañaba siempre en sus excursiones artísticas a Vico un fiel criado que tenía llamado José. En sus últimas etapas, cuando ya el público había iniciado su retirada que es como el vacío que la máquina neumática de la realidad va haciendo un día tras otro en el corazón de los artistas en decadencia, Don Antonio, desconfiado, le encargaba a José antes de empezar la función que fuera a mirar por el «agujero del telón de boca» si había poco o mucho público en la sala; y cuando aquel, como de caso, José, después de mirar por el suodicho agujero, le decía a su amo, para no herirlo con la rudeza de la verdadera frase:

—Don Antonio: les podemos.

Quería decir: son menos que nosotros. Diríase que vaga también por ese ambiente del que fué el Gran Teatro de Tancón la sombra de Don José Valero, otro gran artista que el público recordará; y que hacía aquí «La Carcajada» entre atornadores aplausos. Cierta noche, represen-

(Continuará el próximo domingo)

## NOCHES DE TACÓN

Por Federico Villogh

La cadencia de un sugestivo vals que surge en nuestra memoria, seguido de los alegres compases de un picaresco couplet, en uno y otro palpitando el alma voluptuosa de París, nos trae el recuerdo de «La Casta Susana», la linda opereta de Jean Gilbert, que allá por el 1906 nos dió a conocer en este escenario de Tacón la compañía italiana de Scognamiglio, en la que figuraban como tipos la delicada Pierretti, la finísima y atrayente Gattini y los tenores Bertini y Vanutelli. A los que pasmos de los cincuenta, al oír la hoy en película nos sabe «a carne líquida de Montevideo», aquel producto alimenticio de que era agente aquí en la Habana el popular Pedro Pablo Guillot y que la Gattini, en obsequio a él, que tanto había trabajado, con su exquisita gracia y donaire, en uno de los couplets de la citada opereta.

Scognamiglio nos dió a conocer entonces varias operetas modernas entre ellas: «La Gheisa», a cuyo ambiente japonés ya nos habían habituado Pierri Loti con su «Madame Crisantemo» y Gómez Carrillo con sus japonerías retóricas. Nada aviva el recuerdo como la música. Cuando la pantalla nos ofrece en su terso blanco espejo reproducida en un film, algunas de aquellas operetas «La Viuda Alegre», «La Casta Susana» etc., los concurrentes de cabellos grises—aunque se los tiñan, se les ve—dibujan en sus labios—descoloridos—esa sonrisa candorosa en que se baña el espíritu para abandonar el cuerpo que lo alberga y remotarse al pasado; y si alguno intenta llamarlos al presente, pierde su tiempo; porque están dormidos...

Hablando de películas teatrales nos viene a la mente el recuerdo de aquellos melodramas de que tan amennudo echan mano los directores de Hollywood; y el de los actores españoles, que en este escenario de Tacón los interpretaron.

### - III -

**L**A Guerrero, o «Doña María», que de ambos modos se llamaba siempre a la genial actriz ibérica, de quien, cuantos la conocieron y trataron hablan con emoción y cariño—Hoterisia Gelaber prueba es de ello—. Fue la época de Doña María Guerrero de Mendoza, la de Eugenio Sellés, José Echegaray, Leopoldo Cano, Codina y últimamente Marquina, Don Eduardo, quien le escribió «Doña María la Brava», «En Flandes se ha puesto el Sol» y otras piezas notables, últimas llamaradas del romanticismo moribundo. Las facultades de la Guerrero eran verdaderamente asombrosas. Puede decirse que se acomodaba a todos los géneros y es prueba elocuente

de ello los aplausos que conquistara interpretando «El Genio Alegre» de los Quinteros, «La Rossana» del Cyrano de Bergerat, «Le Bleu» de Berstein y otras obras de la Comedia Francesa del día, o por lo menos, de hace pocos días, porque en la «hora de ahora», como se dice, sería difícil darse cuenta de lo que se estilaba en el teatro.

Pedro Pablo Guillot, aquel simpatísimo Pablito Guillot, que era el optimismo y la actividad personificados, fué uno de los primeros que trajo a la Guerrero al que era aún el Gran Teatro Tacón, allá por el año de 1904. La Habana entonces se vistió de smoking y guante blanco para recibirla. Pablito tendió una rica alfombra roja desde la puerta del Hotel Inglaterra, donde se alojaba la artista con su esposo Don Fernando, hasta la entrada del teatro, para que pasara

sobre ella pisando las infinitas flores que el entusiasmado público arrojaba a su paso. Pocas veces se vió, o no se vió nunca, una más acabada demostración de la simpatía que puede despertar un artista en la muchedumbre. Desde la más elevada, hasta la más humilde clase de nuestra sociedad, se sentían atraídas todas hacia la Guerrero por la más calorosa admiración y el más sincero afecto. El escenario, el enorme escenario de Tacón, era todas las noches un perenne «bulle-bulle» de lo más escogido de la sociedad habanera, que acudía a felicitarla en los entreactos, y parecía uno de los salones de nuestra más rancia aristocracia en una noche de gran gala, y, desde luego, Pablito Guillot, de una en otra presentación, atendiendo a todos. A Don Fernando Díaz de Mendoza le gustaba montar las obras tan en grande y tan dentro de lo real, que en una del género francés, no recordamos si «El Adversario» o «El Marqués de Priolat», en uno de sus actos, donde se servía una cena, mandó traerla en realidad del próximo hotel «Inglaterra», con la vajilla y todos los accesorios, causando en el público el mejor efecto; si bien el perfume de los platos, que trascendía a la sala, hacía relamerse de gusto a no pocos espectadores golosos o les picaba a otros el paladar hasta hacerlos toser ligeramente. Gracias a que todos los artistas estaban al corriente en el cobro de sus sueldos, que sino el apuntador les hubiera hecho pasar una mal rato. En el mobiliario, Don Fernando se excedía verdaderamente. Cortinas, butacas, alfombras, lámparas, todo era auténtico y de lo mejor. Cierzo noble, de lo más rancio y distinguido de nuestra sociedad, brindó una vez sus cuadros y sus muebles para montar con ellos la preciosa «Mariana» de Don José Echegaray, obra que precisamente había estrenado Doña María en Madrid.

En la compañía de la Guerrero figuraba, además del señor Mendoza, Conde de Balazote, otros títulos de la mejor nobleza española; y artistas como Medrano,

que contó siempre en las más escogidas «peñas» madrileñas. Gente toda de frac. Por eso, cuando hicieron el «Juan José» de Dicenta, obra de gorra y alpargata, se vió que eran unos excelentes actores, pues tal parecía que estaban acostumbrados a llevarlas toda la vida. En los ensayos de la Guerrero guardaban los artistas las más correctas formas, como si se encontrasen en un lugar de alto rango; lo primero que hacía el actor al llegar de la calle y entrar en el escenario, era dirigirse, sombrero en mano, a Doña María y Don Fernando, y preguntarles por el «estado de su salud y como habían pasado la noche». Así siguió esta compañía años y años, como si fuese un alto salón aristocrático ambulante, y así gozaba en todas partes a donde iba de la más profunda admiración y respeto.

En la Habana trabajaron siempre a teatro lleno. El repertorio de Echeza-

ray fué el que más se utilizó; pero hay que tener en cuenta que al autor del «Gran Galeoto» escribió casi siempre para la Guerrero. Podría decirse que él fué quien la formó. «Mancha que limpia», «Vida Alegre y Muerte Triste», «Marina» etc., etc. fueron las obras que consagraron a la Guerrero. El padre de ésta era íntimo amigo de Echegaray. La dulce e ingenua «Mariquita» Guerrero de la primera juventud—la del «Crítico Incipiente» y «Si vis pacem para bellum», que ahora estaría de actualidad—según fué avanzando en la vida, también fué creciendo ante el público; y el viejo y genial autor la fué modelando conforme a su genio hasta convertirla en la estrella máxima de la escena española hasta sus últimos años, tristes por cierto. ¡Oh zarzapazos y mordeduras de la vida!...

El abono a la primera temporada de la Guerrero se abrió por veinticuatro funciones, a cuatro pesos la luneta y quedó cubierto a los pocos días. Pedro Pablo Guillot, que era visita diaria de la gente de arriba, se fué de casa en casa, y obtuvo éxito tan contundente, que hubo después de inventar mil excusas para contentar a los que no pudieron obtener su abono.

Decíase y creíase corrientemente que la Guerrero en donde mejor revelaba su genio era en el drama español, por lo general truculento, enfático y sonoro; pero era un error que la genial artista pudo desvanecer por completo cuando, entre ruidosos aplausos y calurosas llamadas a escenas interpretó «La Rossana» del Cyrano y las complejas protagonistas de la moderna comedia parisiense «El Ladrón», «El Adversario», «Francillon» y otras... En su última visita a la Habana, para ajustarse al gusto estragado de la época, se empeñó en interpretar las porteras y las patronas de casas de huéspedes del género astracán; y ahí sí que la pobre Doña María y su esposo Don Fernando flaqueaban bastante, porque eso no estaba en lo suyo. Díaz de Mendoza tenía los materiales para hacer aquel Cyrano en que se ganaba tantas ovaciones; la fanfarronada y el énfasis propios de su estrirpe...

A poco de estrenarse el Cyrano de Bergerac en París, en el Teatro de la Comedia Francesa, la noche del veintiocho de Diciembre de 1897—hacia ya dos años que los «Cyranos de Cuba libre» andaban por la manigua dando mandoblatos en defensa de la «Verdad»;—a poco de estrenarse, decíamos, la grandiosa obra de Rostandt, y cuando ni se pensaba que fuese puesta en la Habana por la Guerrero, el inolvidable Valdivia nos traducía de madrugada, en el Parque Central, a un grupo de jóvenes entusiastas de la literatura, del primer ejemplar de la obra que llegó a Cuba, aquellos versos de Cyrano en su agonía—traducidos más tarde por los poetas catalanes Via, Martí y Tintorer—y, dadas las circunstancias del momento político, ya puede suponerse el efecto que causaran en el pequeño grupo que oía atento al traductor:

—¿Cuántos sois? ¿sois más de mil?

¡Yo conozco! ¡sois la Ira,

el prejuicio, la mentira,

¡la Envidia cobarde y vil!

¿Que yo pacte? ¿pactar yo?

¡Te conozco, Estupidez;

no cabe en mí tal doblez!

¡Morir, sí! ¡venderme, no!...

¡Pobre e iluso Cyrano! ¿A dónde habrás ido a parar su enhiesto y glorioso penacho? Hasta en París se habla hoy de su casco de guerra como de un pobre cacharro viejo...

El Cyrano fué representado en Tacón con el siguiente reparto:

Cyrano .. .. . Díaz de Mendoza

Cristian .. .. . Allen Perkins

Conde de Guichen .. .. . Medrano

Roxana .. .. . María Guerrero

La Guerrero estuvo varias veces en la Habana, y siempre con excelentes compañías. En una de ellas figuraba el magnífico actor cómico Santiago, con cincuenta pesos diarios de sueldo y para quien los Alvarez Quintero escribieron tantos y tan excelentes papeles. Santiago llevaba a cabo un concienzudo y acabado estudio de las interpretaciones que se le confiaban, y siempre daba con el verdadero tipo creado por los autores, pues los copiaba del natural buscándolos por cafés, calles y teatros.

La primera temporada de la Guerrero se recuerda como un derroche de lujo, de buenas formas, de emoción artística intensa, de admiración loca por el teatro. La noche de su beneficio fué una valeda que quedó impresa con letras de oro en la más brillante página de nuestra crónica social. Se pagaron las entradas a cómo quisieron cobrarlas los vendedores; y entre otros regalos, todos muy valiosos y del mejor gusto, descolló el de la Colonia Española, que se exhibió en la vidriera de una de las mejores joyerías de la calle del Obispo: un aderezo de perlas y piedras finas que costó veinticinco mil pesos. A tal reina, tal honor...

Años después de la de Doña María, honró la escena del Gran Teatro la magnífica compañía de comedias de los aplau-

3

didos actores españoles Larra y Balaguer, para los que los geniales autores Alvarez Quintero habían escrito especialmente un buen número de obras, figurando en su escogido elenco la renombrada primera dama Nieves Suárez y el galán Rafael Ramírez, que bordaban de admirable manera la producción quinteraria. Succedió con esta compañía de Larra y Balaguer un caso no por corriente menos original y notable en el teatro. Años atrás la compañía de zarzuela española, que tanto funcionara en el teatro Albusu haciendo el género chico, acometió, a la verdad sin los precisos elementos para



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

## DEL PASADO

### El Teatro de

### Tacón

Por el conde de San Juan de Jaruco

EN 1834, al tomar posesión del gobierno de la Isla de Cuba el capitán general don Miguel Tacón y Rossique, más tarde duque de la Unión de Cuba y marqués de Bayamo, encontró que no había en La Habana más que un solo coliseo de alguna importancia, el teatro Principal, establecido en la Alameda de Paula, junto a los muelles, el cual por su situación y demás condiciones no correspondía a una población tan numerosa y civilizada como era ya La Habana; y los pequeños teatros de Villanueva y el Diorama, construidos de madera, no podían tomarse en consideración.

Por esta razón, el energético y laborioso capitán general Tacón, promovió la obra de un teatro más céntrico y adecuado en La Habana, induciendo para llevarlo a cabo al activo vecino de esta ciudad don Francisco Marty y Torrens, natural de Barcelona, el cual con gran éxito había ya emprendido la contrata y obra del edificio y viveros de la pescadería.

El inteligente catalán Marty, con peones y brazos del presidio, y con materiales que le suministraba el gobierno, comenzó la obra en el sitio donde hoy se encuentra el teatro Nacional, en seis mil ciento setenta y seis varas cuadradas que compró a censo a la real hacienda los años 1836 y 1839, inaugurando el teatro con seis grandes bailes de máscaras el domingo 28 de febrero de 1838, estrenándose pocos días después el drama en cinco actos «Don Juan de Austria». El edificio fué construido bajo la dirección de don Antonio Mayo, maestro de albañilería, y de don Miguel Nins y Pons, maestro de carpintería, y su costo total ascendió a doscientos mil pesos fuertes. El interior de este hermoso edificio estaba sujeto al plan de los mejores coliseos de Europa, y con una estructura, capacidad y elegancia muy semejantes a los del Teatro Real de Madrid, y del Liceo de Barcelona; pero no correspondía más que por la solidez la arquitectura exterior del edificio a la grandiosidad del salón y del proscenio. Ni un frontispicio, ni una pieza de escultura, ni el más pobre relieve embellecían la primitiva y monótona fachada de este magnífico teatro, cubierto entonces por una simple techura. La entrada principal era un pórtico de elegante sencillez, con tres arcos al frente, y uno de los costados con columnas de mármol intermedios, y

tres de relieve sobre otra de piedra en ambos ángulos. A la entrada del teatro existía un café, y en el interior había un hermoso patio que daba ventilación a la sala. En 1857, don Francisco Marty vendió este coliseo al «Liceo de La Habana», de literatura y artes, sociedad fundada por el también catalán don Ramón Pintó y López, (muerto después en el patíbulo por sus ideas separatistas), en la cantidad de setecientos cincuenta mil pesos fuertes, la cual lo embelleció notablemente con multitud de reformas, entre ellas, en sus condiciones acústicas y en el mejoramiento de sus luces. Actualmente el Teatro de Tacón ostenta el nombre de Teatro Nacional, es propiedad del Centro Gallego, el cual cuando lo adquirió realizó grandes mejoras en todo el edificio, embelleciendo notablemente su antigua y fea fachada.

Don Francisco Marty y Torrens, falleció en La Habana el 29 de mayo de 1866, habiendo dejado una gran fortuna, hecha en nuestro país debido a sus grandes condiciones personales. En 1829, fué nombrado subdelegado de marina de la Chorrera, desde la Punta hasta la playa de Santa Ana, pero no obstante se le veía constantemente en todos sus boquetes y playas en servicio del Apostadero. En 1830, se le concedió licencia para que pudiera pasar libremente a «Cayo Hueso», a diligencias propias, en uno de sus balandros viveros que tenía dedicado a los trenes de pesca (su principal negocio). Esto, como después se supo, sólo fué un ardid, pues el verdadero motivo de sus repentinas salidas no era otro que apresar la balandra «Rosario», alias «La Tonta», que mandaba el pirata Antonio Mariño, desertor de la Cabaña, como también lo había sido de la cárcel de Santiago de Cuba, hombre feroz y terrible, cuyas constantes depravaciones, asesinatos y crueldades en las costas de esta Isla, causaban terror y espanto; presa que al fin llevó a cabo don Pancho Marty en el cayo «Cruz del Padre» el 2 de enero de 1831, muriendo Mariño a balazos y trayendo a este puerto al resto de los piratas. Este hecho le valió a Marty el nombramiento de Alférez de Fragata, con que le premió Don Fernando VII y también ostentaba otras condecoraciones por los servicios que prestó en el fomento de Cuba: la Pescadería, el Teatro de Tacón y varios muelles y edificios que construyó en la ribera del puerto de La Habana, fueron sus principales obras.

Durante el breve mando de la isla de Cuba del ilustrado y valeroso teniente general don Pedro Téllez-Girón y Pimentel, príncipe de Anglona, marqués de Jabalquinto, grande de España, segundón de los duques de Osuna, se sabe que con motivo de una fiesta que se



iba a dar en palacio, la generala doña Rosario, esposa del aludido capitán general e hija de los esclarecidos marqueses de la Motilla, pidió a don Pancho Marty, como regalo, un gran pargo para el almuerzo. Efectivamente, a la mañana siguiente apareció en palacio un robusto negro, portador de una grande y hermosa bandeja de plata cubierta con lujosa servilleta. Era el pargo prometido por Marty acompañado de una tarjeta que decía: «A los Príncipes de Anglona». Cuando abrieron la barriga del pez, encontraron que estaba relleno de onzas de oro.

Don Pancho Marty, gran protector de las artes, contrataba para su gran teatro los mejores artistas del mundo. El puso en escena la obra «Macbeth», que le costó ochenta mil pesos, poseía más de doscientos telones, un vestuario de ciento cincuenta mil pesos y escenógrafos muy bien pagados. De él se citan muchas frases, entre ellas: «si te portas bien, te casarás con la hija de Pancho Marty, pero si te portas mal, será con la negra, Tomasa».

Durante el mando del teniente general don Leopoldo O-Donell y Jorris, duque de Tetuan, conde de Lucena, capitán general y gobernador de la isla de Cuba, aconteció la batalla del Ponche de Leche en la noche del 20 de febrero de 1844, martes de carnaval, durante un baile de máscaras que se celebraba en el Teatro de Tacón, y en lo que hoy es conocido por la Acera del Louvre, se colocaban vendedores de merengues, ponche de leche y otras golosinas. La música se oía desde afuera y algunos, después de saborear su ponche, aprovechaban el encontrarse allí una bailadora para echar un «cedazo». Se enfadó Pancho Marty, y con ese motivo se quejó al Corregidor, y éste en persona fué a suspender el baile de Escauriza (hotel Inglaterra). Un atrevido le tiró un merengue que le manchó el traje, y al enterarse el general O-Donell de lo que pasaba, salió de palacio a caballo con su escolta y al galope: llegó al lugar, mandó que los lanceros cargaran contra los que se encontraban frente al baile, produciéndose un gran alboroto, heridos, desmayos y detenciones. Dice Pi y Margall, en la Historia de España en el siglo XIX: «Debió, en verdad, D-Donell reservar su fiereza para empresas más honrosas».



SOCIAL

# Habana Elegante

## DEL BUEN TIEMPO VIEJO EL GRAN TEATRO «TACÓN»

En una de las fotos que ilustran esta información, verán nuestros lectores como lucía el gran teatro «Tacón»—hoy «Nacional»—allá por el año 1868. El teatro fué fundado por don Francisco Marty y Torrens, cuya fotografía ilustra también esta plana. Vedlo aquí, cruzado el pecho por la gran banda de Isabel la Católica, ganada por los valiosos donativos enviados durante la guerra en África. Uno de ellos fué de 1.000 onzas, o sean 17.650 pesos que en aquellos tiempos—como en los actuales—representaban una fortuna. Fué también condecorado con la gran cruz de Carlos III, y era Excmo. e Ilmo. Señor.

A la muerte del célebre don Pancho Marty—millonario, hombre rudo y noble, que anecdotizaba abruptamente en el vestíbulo del teatro—heredaron sus hijos, junto con el coliseo, la gran pescadería que estaba instalada al lado de la Santa Iglesia Catedral, los magníficos careneros de Casa Blanca, y la hermosa finca «Anita», en las inmediaciones de Arroyo Arenas, a donde se dirigía todas las noches, en quintrín, después de finalizadas las funciones teatrales. Francisco Marty Gutiérrez, uno de sus hijos, fué adquiriendo la propiedad del teatro hasta su totalidad. Falleció en agosto de 1888, heredando el teatro su viuda, doña Petra Pérez Carrillo, y sus hijos Francisco; Silvio; Francisca; Isabel; Mercedes; María Teresa y Petra Marty.

Los nietos—¡ay!—no alcanzaron esa espléndida renta. El teatro fué vendido en 1899 a un sindicato integrado por Zaldo, Ceballos y Cía. y éste; a su vez, lo propuso en venta al Gobierno de don Tomás Estrada Palma. Las negociaciones fracasaron por diversas causas, siendo entonces adquirido por el «Centro Gallego».

La viuda e hijos de Panchito Marty, al vender el teatro, se reservaron un grillé y un palco, con derecho al terreno que éstos ocupaban. Fueron aquellos, años más tarde, traspasados en propiedad al marqués de Esteban y marqueses de Larrinaga, respectivamente. Estos últimos vendieron hace pocos años su palco a los condes de Revilla de Camargo.

En el «Tacón» se celebraron los bailes y las funciones teatrales más brillantes de aquella época.

La compañía de Sieni—tres pesos la luneta, formidable conjunto artístico—ofrecía a la sociedad habanera

un espectáculo de primer orden. Figuraba en las huestes artísticas, como soprano dramática la inolvidable Gini, quien interpretó «La Gioconda», magistralmente.

La sala del «Tacón»—hoy «Nacional»—se aristocratizaba en las noches de ópera con la presencia de nuestras principales familias. La condesa de Buenavista, cuya elegancia es proverbial; llamaba siempre la atención por el gusto exquisito de sus «toilettes» y por sus joyas. En el palco inmediato, la marquesa de Larrinaga lucía su delicada belleza. La noche que se cantó «Andrea Chénier», llevaba la condesa de Buenavista un severo traje negro en cuyo descote abría sus pétalos de brillantes una hilera de preciosas margaritas.

Susana de Cárdenas de Arango se destacaba por la fina distinción de su figura, al igual que las bellas señoras Angellina Abreu de Goicoechea; Panchita Marty de Hernández Miyares; María Luisa Hernández de Peñalver; Nena Ariosa de Cárdenas; Serafina Cueto de Costa; María Ruiz de Carvajal; María Teresa Giralt de Demestre; Bellita Domínguez de Angulo, y Hortensia Carrillo de Almagro.

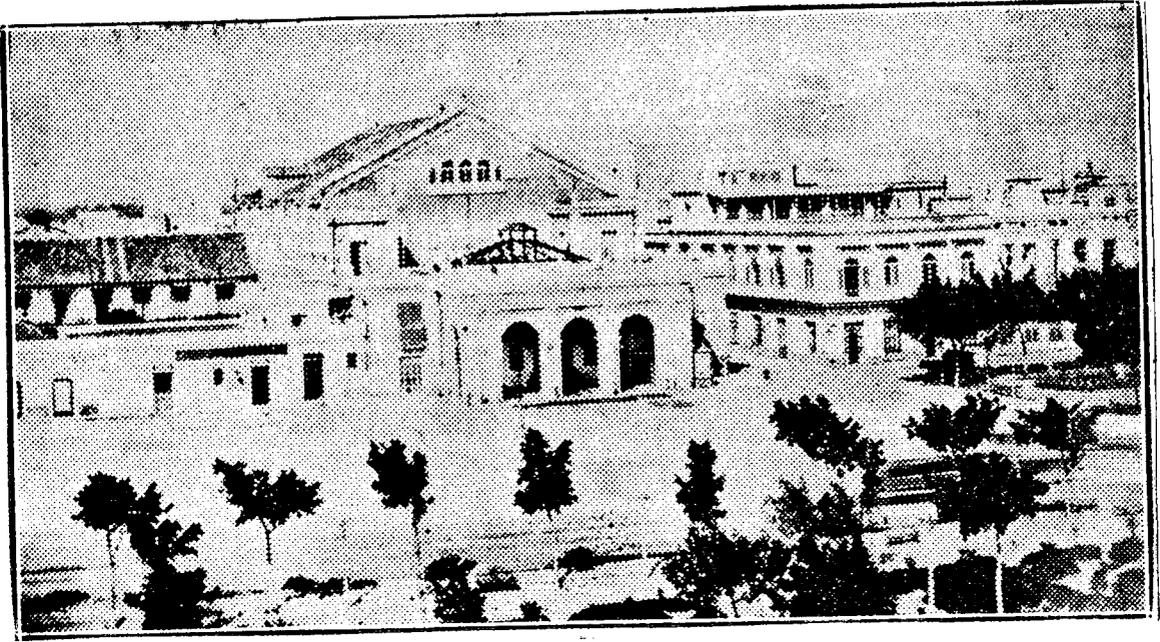
Entre las señoritas rivalizaban en elegancia y gentileza: Julia Tabernilla; Matilde y Mercedes Cueto; María Goicoechea y Lily Hidalgo.

La noche de «Gioconda» resplandecían en un palco—como en un primoroso estuche de encanto y milagrería—, las hermanas Celia y Herminia del Monte, esposas; respectivamente, de Antonio del Monte y Lorenzo Betancourt.

Margarita Mendoza llamaba la atención por su fina elegancia. Al gusto de los trajes y a la magnificencia de las alhajas había sue añadir la novedad de los peinados en las noches de ópera, en las que triunfaban el arte de Cioni, la Micucci; Bioletto; Nicoletti; Korman. Y la orquesta bajo la certera dirección del maestro Bovi. En esa temporada fué contratada por la compañía de Sieni la cantante cubana Chalia Herrera; tiple dramática que debutó con «Fedora».

Los actuales descendientes de don Pancho Marty y Torrens, han donado un busto en mármol del fundador del teatro «Tacón» al Muy Ilustre Centro Gallego de la Habana, para que sea colocado en el vestíbulo del amplio y hermoso coliseo. Esa obra se debe a un gran escultor italiano, quien esculpió los regios florones en mármol que se hallaban a la entrada del «Tacón» y que hoy adornan los acicalados jardines de la casa de salud «La Benéfica».

La ceremonia de la entrega del busto se verificará dentro de breve tiempo. Es pues, de actualidad, la publicación de estos interesantes datos sobre el antiguo teatro, en cuyo interior la sociedad habanera puso siempre una delicada nota de fina aristocracia.



# EL GRAN

# TEATRO TACÓN

Por

EDWIN T. TOLÓN

Y

JORGE A. GONZÁLEZ

**E**N 1834 se hizo cargo del Gobierno de la Isla de Cuba el general don Miguel Tacón. Si como político mereció la más dura censura y repulsa de los cubanos por su estúpida intransigencia y absolutismo, es cierto que fue un bienintencionado administrador, que trató de sanear la ciudad de vagos, jugadores, malhechores y viciosos; dió prestigio a los tribunales y realizó muchas obras públicas, como la plaza del mercado, la pavimentación de las principales calles de la capital, la reorganización de la recogida de la basura, el paseo de Carlos III, la antigua cárcel, la quinta de los Molinos, la terminación de la alameda de Isabel II y el Campo de Marte; las notables reformas del Palacio Municipal y por último el gran Teatro Tacón.

Comprendiendo Tacón, que La Habana necesitaba además del teatro Principal y el Diorama, otro de mayor importancia, animó al rico hombre de negocios, don Francisco Marty y Torrens, que se había lucido en la contrata y construcción de la pescadería, para que acometiera esa empresa, pues el Principal, que ya resultaba pequeño, tenía el inconveniente de encontrarse en un extremo de la ciudad, muy alejado de los centros urbanos.

Aceptó Pancho Marty la encomienda y emprendió valientemente la obra con ayuda en dinero, materiales, peones y presidiarios, que le facilitó Tacón, más la garantía de una autorización permanente para celebrar todos los años, en la temporada de carnaval, seis bailes de máscaras, que en aquella época daban grandes ganancias; costándole la construcción, aparte de esos auxilios, la cantidad de 200.000 pesos fuertes.

El lugar en que se levantó el teatro no podía ser más céntrico entonces, como todavía en nuestros días sigue en el corazón de la ciudad. Miraba a la famosa alameda de Isabel II, convertida en Paseo del Prado y a las puertas de Monserrate, en un terreno realengo al norte del que fué Jardín Botánico y después Para-

dero de Villanueva, perteneciente al camino de hierro de la Real Junta de Fomento, en donde hoy se levanta majestuosamente el Capitolio Nacional, debido al espíritu progresista del doctor Carlos Miguel de Céspedes. La construcción de este teatro fuera de las murallas dió impulso a la urbanización de la modesta barriada que después fué conocida por la Habana Nueva.

Fuó construido el Teatro Tacón por el maestro albañil Antonio Mayo y el maestro carpintero Miguel Nin y Pons.

Sus dimensiones eran, en lo que se refiere al cuadrilongo que formaba el teatro, de 40 varas de anchura por unas 80 de longitud. Lo cubría una simple techura de caballete con ventiladores. Al costado derecho, saliendo, había un edificio bajo, dedicado a talleres y oficinas de Pancho Marty, para las decoraciones, maquinarias y carpintería, que daba su interior a un hermoso patio que servía de expansión a la concurrencia y de ventilación a la sala.

En cuanto a gusto artístico, no fueron afortunados los constructores del teatro, pues no ostentaba en su interior y exterior adornos, relieves, pinturas, esculturas ni detalles algunos que hubieran podido hacer del edificio, además de cómodo y confortable, bella obra arquitectónica. Pancho Marty sacrificó la belleza del coliseo, para dotarlo de un amplio, magnífico y bien provisto escenario, con un foro que tenía 69 pies de fondo y 58 de boca, capaz de competir con los mejores de Europa, habiendo tenido gran cuidado de adaptarlo a las condiciones calurosas del trópico, para lo cual se colocaron unas 22 puertas y 80 ventanas.

La distribución interior del teatro, era la siguiente: 56 palcos en los pisos primero y segundo, y 8 palcos en el tercer piso; 552 lunetas; 112 butacas en el tercer piso; 101 asientos delanteros de tertulia y 500 asientos sin numerar; y la cazueta tenía 102 asientos delanteros y 500 sin numerar; es decir, una capacidad total de



2.287 personas sentadas, que podían alcanzar hasta 3.000 espectadores, agregando los de entrada general.

El teatro tenía una sólida construcción, una sala grandiosa y un escenario de gran capacidad. Su fachada sencilla, no correspondía con su interior, constando su entrada principal de un pórtico con tres arcos al frente, teniendo encima el del medio, una lápida de mármol que decía: "Gran Teatro de Tacón Año de 1837", que actualmente se puede ver colocada en la pared que da para el patio interior. Por esos arcos podían penetrar los vehículos los días de lluvia.

José María Andueza, celebrado autor dramático que por aquel tiempo residía en La Habana, hace la siguiente descripción del regio teatro Tacón: "Este es magnífico y honraria a la capital española, que sólo cuenta con los mezuquinos del Príncipe y de la Cruz.

"Entrase al teatro por tres puertas de reja que conducen a un patio espacioso, a cuyos lados hay dos cafés, uno para el despacho de helados y otro para el de los vinos. Todo es lujoso en este teatro: los palcos presentan una perspectiva elegante, y permiten, por hallarse abiertos, que las hermosas en ellos sentadas hagan alarde de sus ricos trajes y adornos, desde el peinado hasta el breve zapato de raso; además pueden hablarse las personas que se encuentran en dos palcos inmediatos, pues no lo impiden los tabiques de tabla que convierten a los nuestros en cajones o confesionarios; en el Teatro Tacón nadie se encuentra oculto a la vista de los demás, todos gozan del mismo modo, en una palabra, todos ven; las lunetas son anchas y cómodas; a fin de evitar confusiones y molestias, hay, además de la carretilla principal para pasar a ellas, otras varias a derecha e izquierda, de modo, que en los entreactos forman los concurrentes, cuando salen a desahogarse a los anchísimos corredores, cinco o seis procesiones paralelas, que partiendo de distintos puntos desde las primeras lunetas, se confunden en la puerta principal de entrada. El proscenio corresponde a la magnificencia exterior, no debiéndose omitir, al hablar de éste, el hacer mención de la famosa araña, que es una alhaja preciosa. Lo único que en mi concepto no está en armonía con la suntuosidad y grandes dimensiones de este edificio, son los vestuarios, demasiado reducidos para que los actores puedan servirse de ellos con alguna comodidad: esta falta es hija del empeño que tuvo el señor Marty de dar la mayor amplitud posible a la escena".

Llegó a ser tan famosa la "araña" de Tacón, que se recibía una copia popular que decía:

Tres cosas tiene La Habana que causan admiración: Son el Morro, la Cabaña y la araña de Tacón.

Mercedes Santa Cruz y Mon-

talvo, la célebre condesa de Merlín, que recibió en París una esmerada educación, quedó profundamente impresionada con la regia construcción de este coliseo, como lo expresara con las siguientes frases:

"Yo no conozco otro, exceptuando los primeros teatros de las grandes capitales de Europa, cuyo aspecto produce el más noble efecto por la novedad de las decoraciones, el lujo de la iluminación, toda de vela y el excelente aspecto de una platea toda con guantes amarillos y pantalón blanco.

"En Londres o en París, se tomaría nuestra sala, por un inmenso salón de gran renombre".

El escritor americano R. H. Dana, en su obra *To Cuba and Back*, afirma que "era opinión general entonces que Tacón podía figurar entre los tres mejores teatros del mundo".

Y el francés J. B. Rosemond, llega a decir: "Puede ser que no exista otro teatro tan vasto y tan bien distribuido como esta magnífica sala, al lado de la cual el mismo teatro San Carlos, palidecería".

La magnificencia de este gran teatro no se puede poner en duda. Fué la admiración de todos los cubanos cultos y extranjeros distinguidos que nos visitaron, orgullo para la capital y contribuyó poderosamente a depurar el gusto artístico del público habanero.

Fué inaugurado el teatro el 18 de febrero de 1838 con un baile de máscaras, que entonces producían grandes ganancias desde que se celebró el primero en esta capital el año 1831, en el pequeño teatro "Diorama", llegando a congregarse más de 7.000 personas en el último de los seis bailes de máscaras con que se estrenó Tacón, según refiere J. J. Arrom.

La primera representación teatral se verificó el domingo 15 de abril de 1838, poniéndose en escena el drama *Don Juan de Austria*.

La primera ópera que se cantó en Tacón fué *Il crociato in Egitto* (El Cruzado en Egipto), de Meyerbeer, el sábado 26 de octubre de 1839, con el mismo reparto que pocos días antes se puso en el Teatro Principal, tomando parte Giovanni Montresor, Attilio Valtellina, Teresa Rossi, Carolina Lazzarini, Marietta Ellerran, Federico Badiali y Clorinda Pantanelli.

Era empresario de los teatros Tacón y Principal don Francisco Marty y Torrens, y las representaciones de óperas y dramas se celebraban, tanto en uno como en otro teatro, dándose funciones de obras dramáticas en Tacón, cuando en el Principal se ofrecían óperas, y viceversa. Como empresario y director de la nueva compañía de óperas, vino el maestro y compositor Lauro Rossi, estando a cargo del tenor Montresor la dirección de escena.

Las otras óperas que se cantaron en Tacón en aquellos días, fueron *La Sonámbula*, de Bellini, *Marino Faliero* y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti y *Semiramide*, de Rossini.



Esta temporada comenzó después de dos años de no presentarse aquí el género lírico.

Dos meses después de inaugurado el teatro, inesperadamente recibió el general Tacón la orden de entregar el mando de la Isla al teniente general Joaquín de Espeleta, privándolo esta suspensión del placer de asistir a las primeras funciones de ópera que se celebraron en el teatro de su nombre.

El teatro fué vendido por Pancho Marty en la cantidad de 750.000 pesos fuertes a la Compañía Anónima del Liceo de La Habana que se reorganizó en 1857, entrando a formar parte de ella personas de capital y conservando Marty muchas de las acciones.

En los dos años siguientes, fué cerrado Tacón provisionalmente para embellecerlo y mejorar sus condiciones acústicas; pero la sala y el escenario no sufrieron modificación alguna.

A la muerte del primer dueño del teatro, su hijo don Francisco Marty y Gutiérrez heredó todas sus acciones, adquiriendo el resto y convirtiéndose en único propietario del coliseo, si bien conservó la organización social de la Compañía. Francisco Marty y Gutiérrez es el abuelo de dos distinguidos periodistas, Miguel y Francois Baguer y Marty, el primero, secretario del director del *Diario de la Marina* y el segundo, crítico teatral de *El Crisol*. Años después, el teatro fué adquirido por la Sociedad Anónima Tacón Realty Company, de Nueva York.

En enero de 1906, interesado el Centro Gallego en levantar su Palacio Social, compró el teatro Tacón y edificios anexos que constituyen la manzana en que está enclavado, por la cantidad de 525.000 pesos americanos, obtenidos mediante una emisión de bonos amortizables durante un período de 30 años. Presidia en aquella ocasión la sociedad gallega el caballeroso e inteligente Lcdo. Secundino Baños, recientemente fallecido.

Con objeto de proceder a los trabajos preliminares para la construcción del palacio, el Centro abrió un concurso privado entre los ingenieros, arquitectos y maestros del país. Se presentaron dos proyectos que no fueron aceptados. Al fin, en 1914 aprobaron el proyecto de los arquitectos Paul Belau, belga, accidentalmente en esta capital en aquel tiempo, y Benito Lagueruela, cubano, comenzando en esa fecha los trabajos, echándose abajo el viejo Tacón y demás dependencias anexas y levantándose el suntuoso edificio del estilo colonial cubano con reminiscencias del arte español de Churriguera y del renacimiento flamenco, que abarca la manzana de Prado y San José, con un costo aproximado de 1.250.000 pesos oro americano, del que forma parte importante el nuevo Teatro Nacional, que fué inaugurado con una insuperable representación de la ópera *Aida*, en la noche del 22 de abril de 1915.



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA



*El teniente general don Miguel TACÓN, recordado como uno de los peores gobernadores de Cuba colonial.*



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

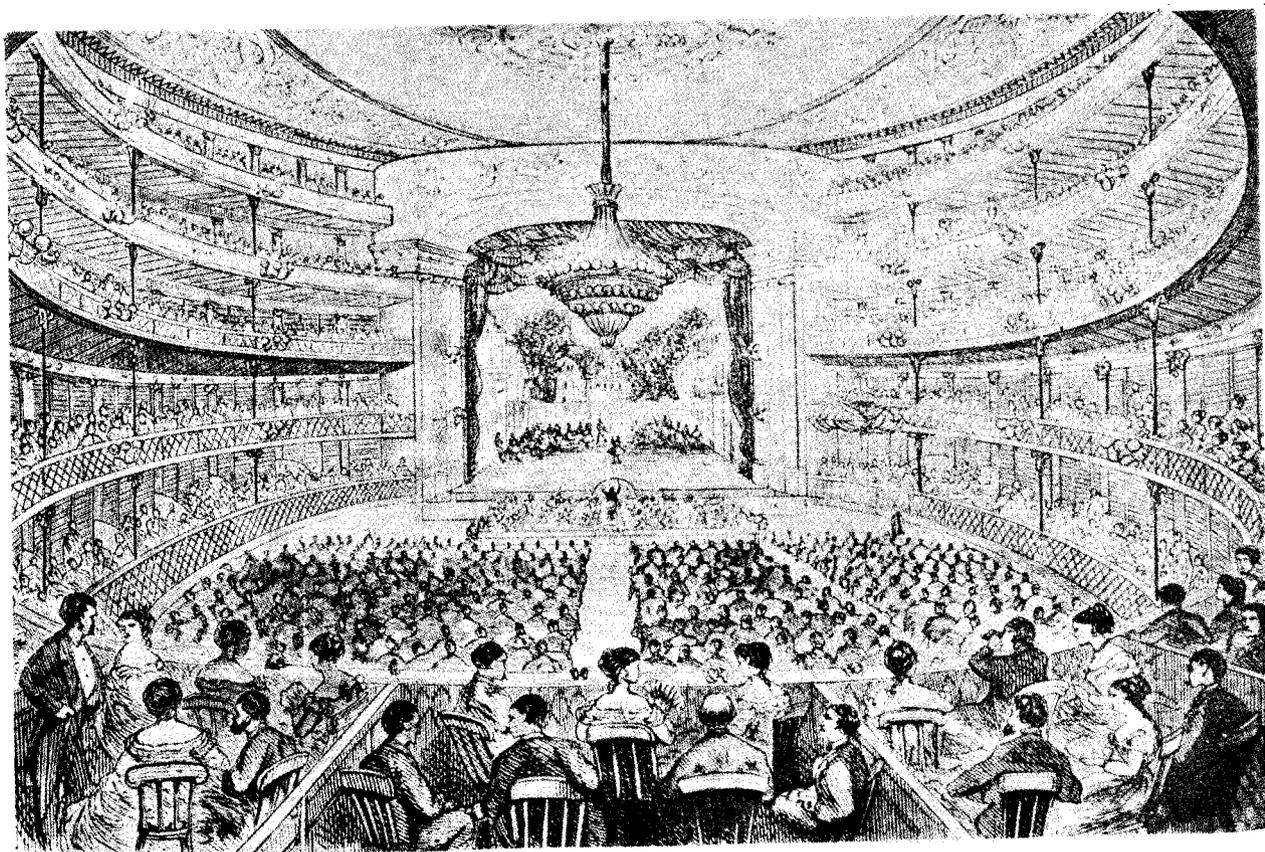


*Don Francisco MARTY Y TORRENS  
ostentando la banda de Isabel la Católica.*



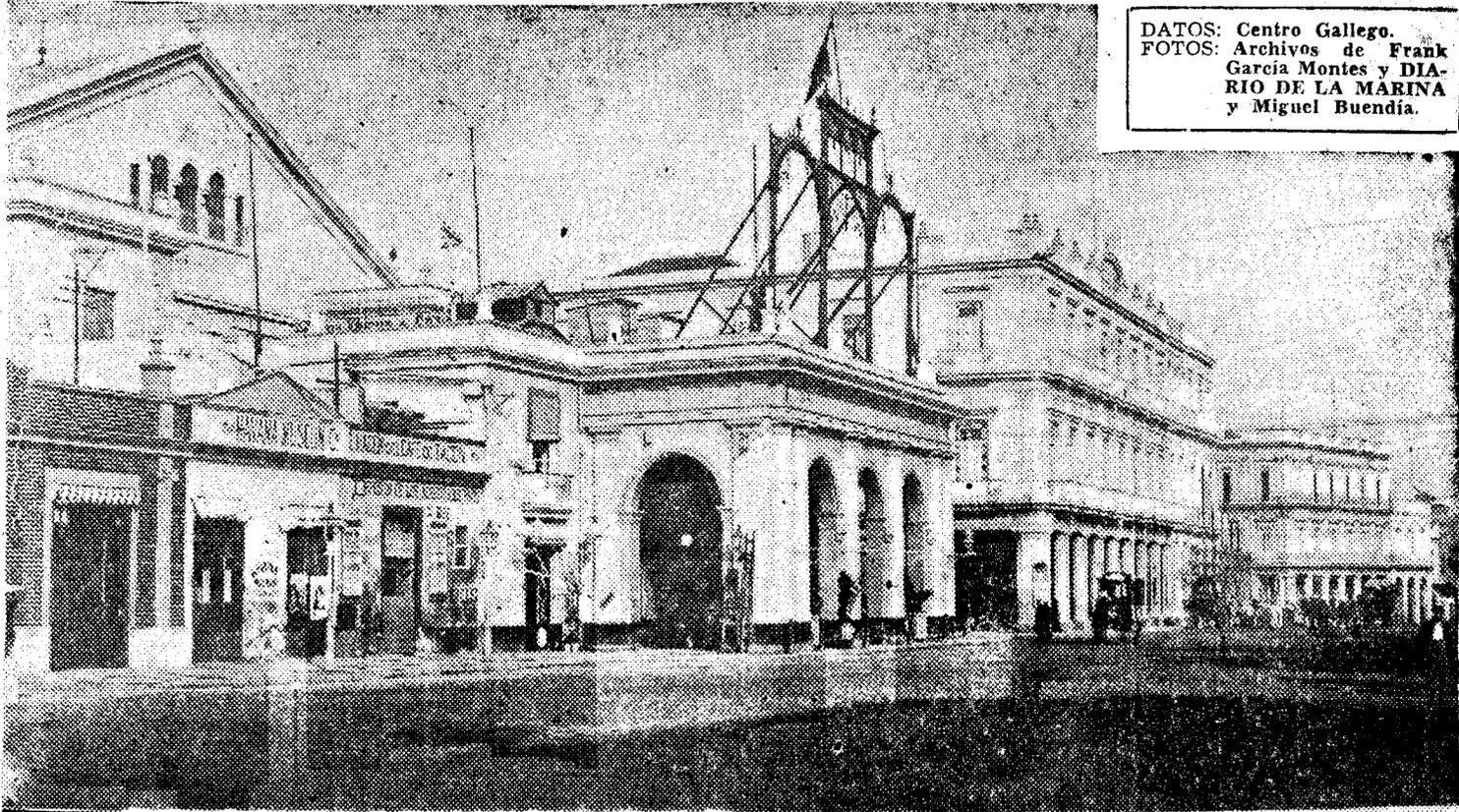
PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA



*La sala del Gran Teatró Tacón. (Dibujo de la época).*

17



DATOS: Centro Gallego.  
FOTOS: Archivos de Frank  
García Montes y DIA-  
RIO DE LA MARINA  
y Miguel Buendía.

El viejo Tacón, según se veía cuando Pancho Marty lo hizo construir siguiendo indicaciones del capitán general.



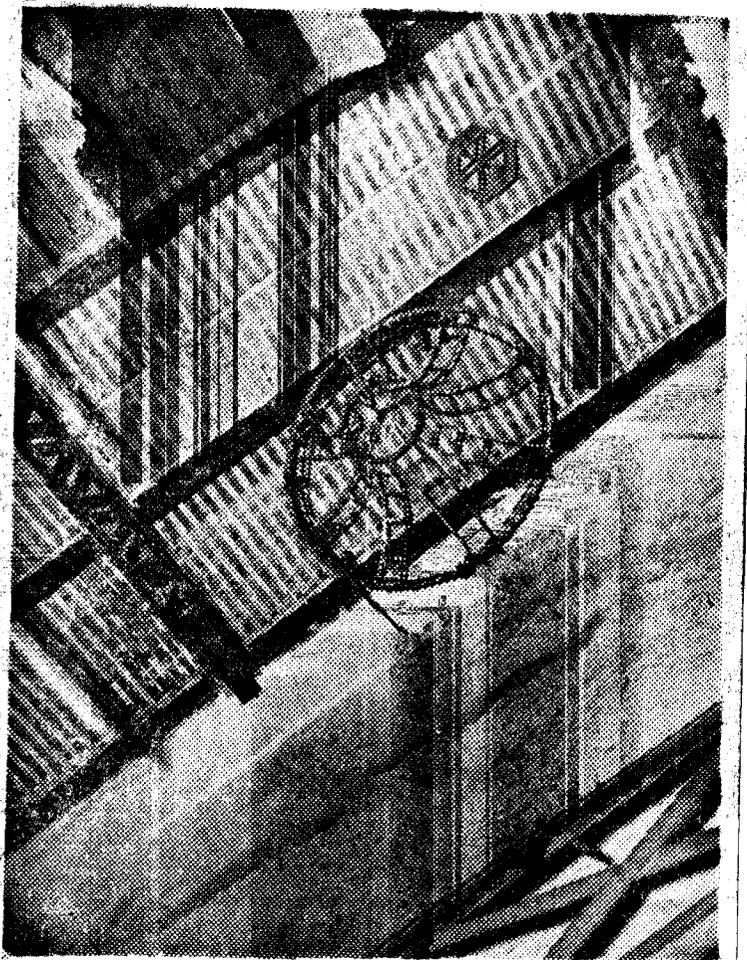
Busto de don Pancho Marty, acaudalado hombre de negocios, a quien el capitán general encomendó la empresa de construir el Teatro Tacón. Le hizo un artista italiano, en 1850, para corresponder a la generosidad con que aquél lo había tratado.



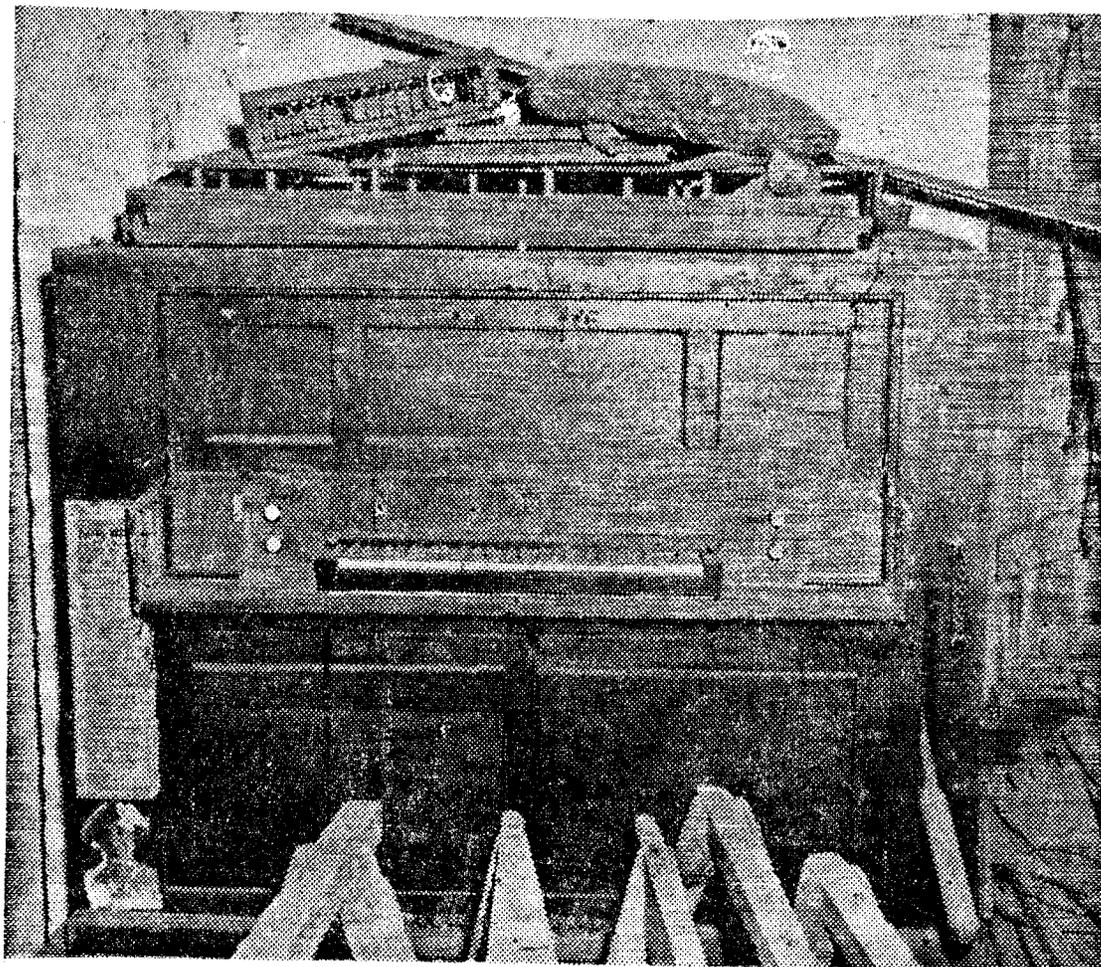
PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

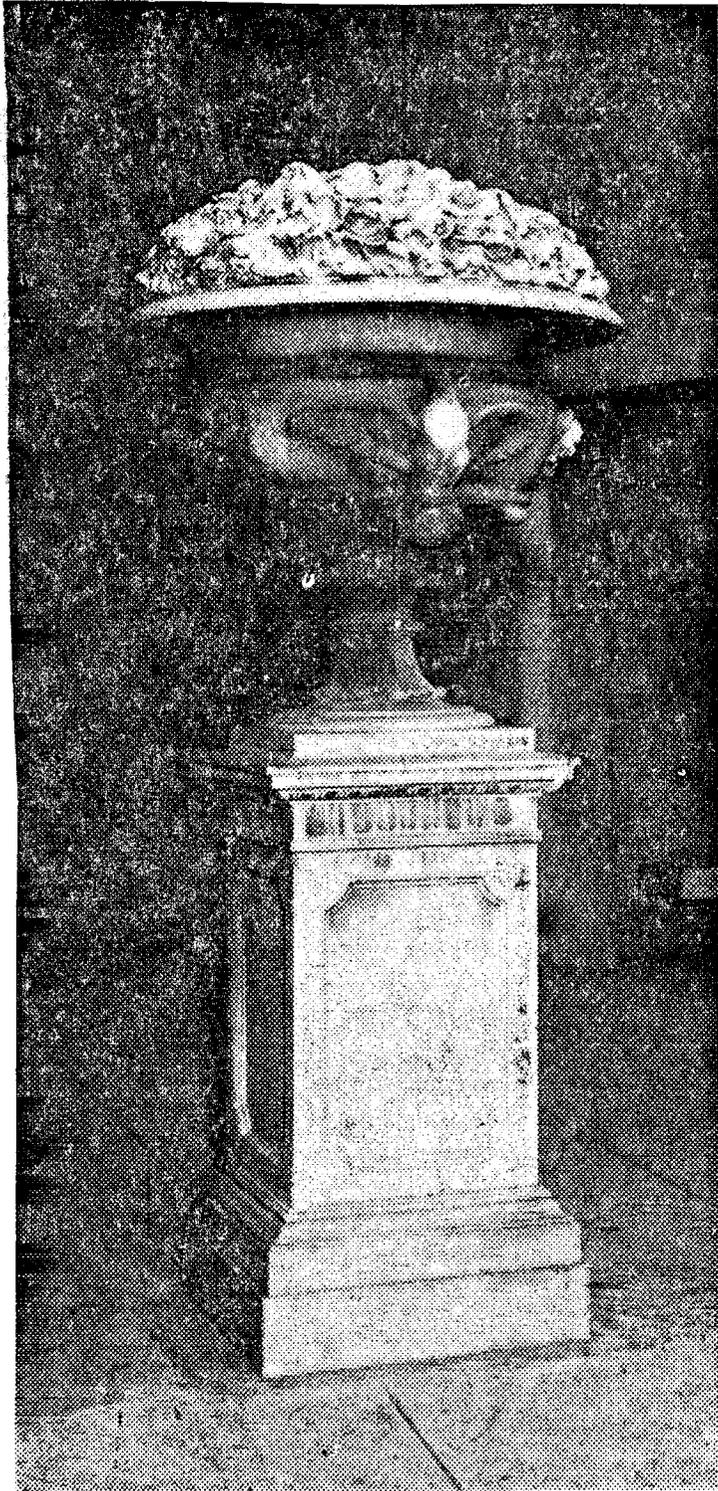
W



Lo que queda de la famosa "araña" de Tacón. Fue gran adorno de este teatro, orgullo de la ciudad y admiración de los extranjeros. En una de las transformaciones de la sala fue descolgada, y ahí está, en el escenario del Nacional.



Este órgano se escuchó con deleite al ser Inaugurado Tacón, y allí prestó servicio hasta que ese teatro fué sustituido por el Nacional, que caritativamente proporcionó al viejo instrumento el rincón del escenario donde se halla.

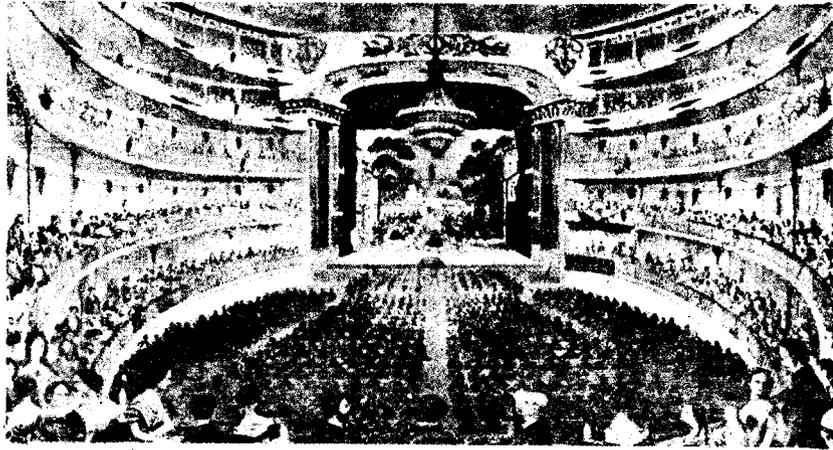


Dos jarrones como éste fueron encargados a un escultor italiano de paso por La Habana, en 1850, por Pancho Marty. Ahora están en la casa de salud del Centro Gallego.

2



Secundino Baños, undécimo presidente del Centro Gallego, según una foto tomada cuando ocupó el cargo en 1905, y a quien tocó asumir las mayores responsabilidades en la operación de compraventa por medio de la cual aquella institución adquirió los terrenos donde hoy se levanta el bello edificio social.



La sala del antiguo Tacón en noche de gala. Nótese al centro la famosa araña de luces.

# LA ARAÑA DE TACÓN

Por FEDERICO VILLOCH

**N**O HEMOS sido nunca aprensivos y muchos menos esclavos de preocupaciones ni recelos de ninguna clase. Convencidos como estamos de que, fatalmente, ha de sucederle al hombre aquello que el azar le tiene deparado en sus ocultos designios, y que tuerza a la derecha, tuerza a la izquierda, tiene, al fin y al cabo que volver a su primitiva ruta y continuar adelante su camino hasta la hora de su muerte, nunca hemos prestado el menor oído a sugerencias y profecías; pero el caso de excepción existe precisamente como afirmación de la regla, y es por ello por lo que durante muchos años fuimos presa de una inexplicable preocupación que llegó a molestar-nos seriamente. Aun hoy, cuando asistimos al teatro Nacional, si nos sentamos en cierto lugar del patio de lunetas y se nos ocurre elevar la vista hacia el cielo raso que cubre la sala del teatro, en seguida viene a apoderarse de nuestra memoria el recuerdo que va a servirnos de asunto para la presente vieja postal descolorida, y se nos antoja oírle decir, como antaño, a cierta débil vocerita que se pierde en la lejanía de los años:

—Aquí estoy... Aquí estoy...

¡Qué profundos y gratos recuerdos encierra para el postalista y para todos los habaneros —y llamamos habaneros en este caso a cuantos por aquella época vivían en La Habana—; qué dulces memorias despierta, decíamos, en esos espíritus, aquel desaparecido Gran Teatro de Tacón donde unas tras otras se sucedían las más amenas e interesantes temporadas artísticas, y en cuyo escenario se hicieron aclamar y aplaudir los más célebres actores y los más afamados cantantes del universo!

ca, el periodismo y el gobierno? Allí veíamos salir al terminarse las funciones, regocijados por la simpatía y admiración que despertaban; a los condes de Fernandina, con sus hijas Josefina y Elena; a la condesa de Romero, a Serafina Montalvo, marquesa de la Real Proclamación; a Rita Du-Quesne, que era la simpatía personificada; a la condesa de Loreto, a la de San Ignacio; a los condes de Bayona y al marqués de Casa Calderón, a los condes de Lombillo; a Terina Arango, a Esperanza Navarrete, a Margarita Pedroso, a Célida, Herminia, y Hortensia del Monte, a la preciosa e interesante Charito Armenteros... ¿Quién podía contar las innumerables estrellas que fulguraban en aquel bellissimo cielo criollo de entonces?... Por muy brillante que hubiera sido el espectáculo, este luminoso desfile de la distinción y la gracia habanera lo superaba en mucho. En la calle pafaban los impacientes y bríosos troncos enganchados a los carruajes particulares; oíase el chocar de los arneses; lucían cegadores, bajo las luces de gas y las bombas eléctricas, el charol y la plata de las elegantes berlinas; y, efluvo de aquella sociedad que pasaba la mitad de su vida en el extranjero, bullía y se respiraba en aquel *maremagnum*, frente al teatro, el hábito mundano y vivificador de París y demás grandes capitales europeas...

\*\*\*

El Gran Teatro de Tacón, como es sabido, se levantó allá por el año 1836, siguiendo los planos, en lo que cabía, del gran teatro de la Scala de Milán, y en su interior colgaba del centro del techo de la sala una hermosa araña de gas a estilo de la que por entonces se ostentaba en el

Cuando por exceso de entrada se veía parte del público obligado a ocupar el centro muy a su pesar, aquellos infelices alcanzaban a distinguir, cuando más, entre los complicados adornos y colgantes de la lámpara gigantesca, y entre uno y otro de los mil bombillos de gas que la componían, ora la calva del prior de *La Favorita*, desempeñado a veces por el célebre bajo cantante Maffei; ya los diminutos pies de la Gabi, la amante Eleonora del rey Alfonso XI de Castilla; ya la barbita terminada en punta de su enamorado galán el caballero don Fernando, que solía interpretar el célebre tenor Aramburo, artista tan famoso por sus no comunes facultades de cantante, como por sus testarudeces. El hecho es que la descomunal aunque artística araña, resultaba un estorbo, y que inutilizaba casi la mitad de aquellas altas y democráticas localidades del Gran Teatro.

En aquel tiempo hallábanse las "tertulias" y los "paraísos" de los teatros de La Habana divididos en dos departamentos: el de la derecha, frente al escenario, se destinaba a las señoras, y el de la izquierda, a los caballeros; mas como el de la izquierda ocupaba mayor espacio, dicho se está que el de las mujeres, en Tacón, no afrontaba el inconveniente de la araña; pudiendo las ocupantes de aquel sitio presenciar sin molestia el espectáculo, en tanto el pobre sexo fuerte era el que cargaba con la insuperable incomodidad. ¡Siempre le tocó al hombre bailar con la más fea!

En nuestra vieja y extensa postal sobre *Las noches de Tacón*, hicimos una reseña, bastante ligera, a la verdad, de las compañías teatrales de todos los géneros que ocuparon aquel escena-

seo allá por el año 1886, con motivo del estreno de la ópera del maestro cubano Gaspar Villate *Baltasar*, con libro de la Avellaneda, que había sido estrenada con calurosos aplausos en el Teatro Real de Madrid la noche del 28 de febrero de 1885. Villate, que había sido elegido por el gobierno español para escribir la marcha fúnebre que se tocó en el entierro del rey Alfonso XII, fallecido a fines del citado año 85, se puso de moda en La Habana. Se le veía de noche en los teatros y en los paseos, con su copiosa melena negra, su pera romántica a lo Espronceda y sus grandes gafas al estilo de don Francisco de Quevedo. Rara era la noche que no se tocaba alguna de sus bellas piezas musicales en las retretas del Parque y trozos escogidos de sus óperas *Zilia*, *Inés de Castro*, etc., etc. La noche que se estrenó *Baltasar* en Tacón, nos tocó ver la obra en un asiento de tertulia, frente por frente de la dichosa araña, por lo que se nos hizo imposible leer en su oportunidad las tres históricas palabras que aparecen escritas en una de las paredes del palacio babilónico durante el opíparo festín—"Mane, Thecel, Phares"—de manera que, al menos para nosotros, no tuvo efecto la bíblica amenaza, porque, "ojos que no ven, corazón que no siente".

Otra velada memorable también de Tacón: la del estreno, allá por el 86 u 87, de la obra en un acto *El Submarino Peral*, música de Ignacio Cervantes, libro creemos que de Ciaño, y decoraciones de Miguel Arias. Como entonces no pertenecíamos aún a la prensa diaria, y no disfrutábamos por lo tanto, de la consiguiente "botella teatral", cuando había alguna función notable teníamos que rascarnos el bolsillo y contentarnos con una modesta entrada de tertulia. También esta vez la famosa araña de Tacón nos impidió apreciar de visu las evoluciones del malogrado submarino en toda su amplitud, contentándonos con oír desde aquellas alturas los disparos de sus inofensivos torpedos. Igualmente otra noche vimos, o mejor dicho, oímos, poco más o menos por la misma fecha y a través de los adornos, bombillos, cadenetas, y arandelas de la susodicha araña, el estreno de la obra de Armada Teijeiro *Non Mais Emigración*, si bien pudimos apreciar sin estorbo desde aquellas alturas, lo principal y mejor de ella: los acordados lamentos de la gaita y las melancólicas *muñeiras* de los coros. Como se ve por lo dicho, y por lo que pasamos a referir, la tan citada y molesta araña de Tacón influyó de manera notable en nuestro sosiego: unas veces, por mirarla desde arriba y otras, por contemplarla desde abajo...

Años después ingresamos en el periódico *La Iberia*, de don Andrés de la Cruz Prieto, en calidad de cronistas de teatros, y más tarde en *La Unión Constitucional* con el mismo cargo. El hecho de entrar por la puerta de un teatro como Pedro por la de su casa nos llenaba de pueril orgullo. Corría para nosotros esa edad fuerte y llena de ilusiones en que se hacen juegos malabares con las estrellas. Se nos designó, "por derecho propio"—casi siempre el menos propio de los derechos—la luneta cabecera, fi-

la octava, número 83, debajo precisamente de la famosa lámpara de que venimos hablando, lo que después de todo no tenía nada de particular. Pero una noche—lo que no habíamos hecho nunca—y a la mitad de una interesante representación—si mal no recordamos, en la primera temporada de don Antonio Vico en La Habana—se nos ocurrió mirar hacia arriba y fijarnos en la monumental araña, al mismo tiempo que nos venían a la imaginación aquellos conocidos versos de Bartrina que describen la muerte de un hombre producida por una piedra que le cae encima en el preciso momento que pasa por la calle, haciéndose el poeta esta pregunta para achacarle el caso a la fatalidad o a la casualidad:

*¿Cae la piedra cuando pasa el  
(hombre  
o pasa el hombre cuando cae la  
(piedra?  
Resolvedme problema tan pro-  
(fundo:  
y creeré, os lo juro muy sincero,  
en la fatalidad, si es lo primero;  
en la casualidad, si es lo se-  
(gundo...*

¡Para qué fué aquello! Desde aquel instante ya nos vimos con la enorme lumbrera encima y en el mismo caso del desventurado a que se refería el malogrado poeta de Reus. No pudimos evitar un irresistible impulso de temor que se nos apoderó del ánimo, y sin tener en cuenta ni importárenos un ardite los comentarios que despertar pudiera nuestra irrespetuosidad para aquel dios del arte que nos deleitaba a todos con su genio, nos levantamos en el acto, y como no vimos próxima ninguna luneta desocupada, no nos quedó más remedio, para ausentarnos de la sala, que remontar todo el pasillo central y volverle la espalda al artista.

Un acomodador nos preguntó solícito:

—¿Qué pasa?

Y le contestamos sin darnos cuenta de los comentarios que acarrearía tan extravagante como inesperada salida:

—¿Y si se cae la araña y nos aplasta?

Claro que al día siguiente nos reíamos de tan insólito como injustificado presentimiento; pero también es verdad que apenas volvimos a ocupar por la noche la consabida luneta, debajo de la insidiosa lámpara, volvió a correr por las venas el mismo escozor de la vispera, sólo que aquella noche no estaba la sala tan concurrida y pudimos cambiar interinamente de asiento sin llamar la atención del público.

Tuvimos intención de hacer gestiones para que nos cambiaran la luneta en definitiva; pero, ¿y qué pretexto podíamos alegar para ello? Además, era un deber para con nosotros mismos acallar aquel vago presentimiento, aquel temor aun no completamente definido que nos equiparaba a un maniaco, y fué por ello que pudimos dominar al cabo la incalificable preocupación y sentarnos, pasados unos días, tranquilamente, en la luneta que desde tiempo atrás se nos había designado, por cierto, de las más cómodas y mejor situadas del teatro.

¡Sí, señor! ¡Como que el gu-

sanito de la idea fija, una vez que se ha posesionado en nuestro cerebro de la célula que mejor le ha parecido, va a retirarse tranquilamente por una débil y sencilla refutación que usted le haga! Hay que aplastarlo, que matarlo, que extirparlo de raíz con argumentos sólidos e incontrovertibles y con armas las más poderosas que se encuentren a mano. Si no es así, el diabólico gusanillo hace que se esconde, retira la cabeza, se agazapa para que nadie advierta su presencia, y cuando se le empieza a olvidar, y ya respira sosegado el ánimo, libre de su pertinacia, vuelve a asomarse de improviso guiñando sus imperceptibles ojuelos para decirnos: "Aquí estoy... Aquí estoy..."

A veces, ¡ay!, este mortificante gusanillo se convierte en una serpiente envenenada que se enrosca al corazón, hace sucumbir las voluntades más poderosas, y mata...

Dejamos la crónica de teatros y dejamos nuestra luneta cabecera de la fila octava, y dejó ya de preocuparnos el posible desprendimiento de la gigantesca araña de Tacón; mas si algunas veces, llevados por la fuerza de la costumbre, íbamos a ocupar nuestra antigua localidad, ya como de broma, el consabido gusanillo volvía a asomar su cabecita picaresca en nuestro cerebro, para repetirnos al oído, si bien ahora en el tono del que no quiere darles importancia a las cosas:

—Aquí estoy... Aquí estoy...

Y vuelta a levantarnos otra vez y a dejar la luneta, desde luego, en la actitud del que, como ya dijimos, no le da importancia a las cosas; pero las respeta y se somete a ellas, por si acaso; tal y como ciertos espíritus débiles aceptan en principio las más extravagantes utopías, por lo que puede acontecer.

\* \* \*

Pasaron los años y pasaron las cosas; y el poder secular de España también pasó a la historia. La arrogante araña continuaba difundiendo en la sala del gran teatro los esplendores de sus mil bombillos que ya desde mucho tiempo atrás se alimentaban con luz eléctrica, y aunque nuestros temores de que algún día descendiese sobre nuestra cabeza y nos aplastase con su peso, habían desaparecido, el presentimiento de que alguna vez sucediese el fatal percance en perjuicio de otros espectadores venía de vez en cuando a intranquilizarnos haciéndonos oír el eterno gusanillo, aunque entonces con vocecita débil y lejana:

—Aquí estoy... Aquí estoy...

Un día, corriendo el año 1900 y en pleno gobierno de la Primera Intervención Americana, al leer uno de los periódicos de información de la tarde, topamos con esta noticia, acaso la que hemos leído en nuestra vida con el mayor regocijo:

#### LA ARAÑA DE TACÓN

*Esta mañana, en los momentos de estar los encargados de la limpieza del Gran Teatro arreglando la hermosa e histórica araña que ilumina la sala de dicho coliseo, al bajarla del techo, se rompieron los cables que la sostenían, cayendo al suelo y haciéndose pedazos. Afortunadamente, por la hora en que ocurrió el suceso, no hubo desgracias personales que lamentar, las que, como se comprenderá, ha-*

*brian sido numerosas, de ocurrir el accidente durante una representación teatral.*

*Esta artística lámpara, que durante tantos años ha admirado el público habanero, fué forjada en Francia, el año 1835, etc. etc...*

*Lamentamos el desgraciado percance que nos priva etc., etc.*

Nosotros, por nuestra parte, no lamentamos nada, y con nosotros seguramente todos aquellos infelices espectadores que en las localidades altas de dicho teatro tenían que valerse de mil subterfugios y artimañas para presenciar el espectáculo a su entera satisfacción. Después de leer dicha noticia, sentimos como un decanso y materialmente experimentamos el vacío consolador que dejó en nuestra alma aquel tenaz presentimiento que durante una buena parte de nuestra vida la había llenado. Y le dijimos al gusanillo de marras, ya verdaderamente convencidos, y como si materialmente lo hubiésemos aplastado victoriosos bajo nuestras plantas:

—Ahora sí que ya no vendrás a turbar nuestro sosiego ni a decirnos como antes: "Aquí estoy... Aquí estoy..."

Cuando vimos después los restos de la artística lámpara amontonados en un oscuro rincón del escenario, no nos pareció a la verdad tan gran cosa. En lo alto parecía que lo llenaba todo, lucía más imponente. Lo mismo acontece con muchos personajes cuando caen desde las alturas en que tan orgullosamente han resplandecido arriba, deslumbran, imponen; una vez caídos, abajo, hay que arrinconarlos entre los trastos inútiles.

Hablando días después con Ramón Gutiérrez, que era a la sazón el administrador de Tacón, nos dijo para quitarle importancia al suceso:

—La araña se cayó cuando la bajaban para limpiarla; pero puesta otra vez en su sitio y atornillada, hubiera sido difícil su desprendimiento.

—Amigo Ramón — le argüimos—: muchas cosas mejor atornilladas que ella se han venido al suelo. Ya ves tú cómo ha caído el poder secular de España y sabe Dios las cosas que aun hemos de ver derrumbarse, por bien atornilladas que se encuentren...

Seis años después cayó la primera República, que mejor atornillada, ni la bóveda celeste; luego empezó a tambalearse la segunda; y allá por el año 1912, cuando dieron comienzo las obras de demolición del viejo teatro, adquirido por el Centro Gallego, estrenamos en el vetusto coliseo nuestra obra *La Casita Criolla*, que como se recordará, obtuvo un éxito brillante, alcanzando cien representaciones consecutivas.

Una noche, durante una de ellas, tuvimos la ocurrencia de ir a sentarnos en aquella nuestra antigua luneta cabecera de la fila octava; pero al levantar la vista, en lugar de la antigua araña colgante, veíase ahora, adherida al techo, fulgurar con el centelleo de sus mil bombillas eléctricas una bellísima estrella, emblema de nuestro ideal republicano.

—¡Tú sí que no te caerás!— le dijimos, clavando en ella nuestros ojos y exento el ánimo de inquietudes—porque aquí estamos todos para sostenerte e impedir que nadie te quite de ahí ni de ningún sitio en que te ostentes radiante y libre!

MONIO  
MENTAL  
EL HISTORIADOR  
LA HABANA

# La Temporada Dramática de Matilde Diez y Manuel Catalina en la Escena de Tacón.- Los Dramas Románticos de Hace Ochenta y Seis Años y el Amor de los Habaneros por Talía

por Mario LESCANO ABELLA

**L**OS habaneros de antaño eran muy amantes del teatro. Recibieron, con tal motivo, alegremente la noticia del debut en la escena de Tacón, en octubre del año 1853 de Matilde Diez y Manuel Catalina, actores españoles muy famosos. De la temporada que ambos rindieron en la capital de la Gran Antilla hay muchos informes interesantes en la «Revista de la Habana» que fundaron, en marzo de 1853, para que viera la luz quincenalmente, dos literatos de la época: Rafael María Mendive y José de Jesús Quintillanió García. Se imprimió en la imprenta del Tiempo, en la calle de Cuba número 110. Hojear esa publicación es tarea encantadora. Allí se insertaron los capítulos que, bajo el título «Apuntes para la Historia de las letras en Cuba», escribió Antonio Bachiller y Morales y que años después aparecían en tres volúmenes. En la «Revista de la Habana» se encontraban las firmas más autorizadas de su tiempo. Colaboraban en ella Tranquilino Sandaño de Noja, gran naturalista, Ramón Zambrana, abogado ilustre y esposo de la famosa poetisa Luisa Pérez, Sabino Losada, J. R. de los Reyes, Joaquín G. Lebreo, Andrés Poey, A. Caro, Felipe Poey y otros intelectuales muy respetados y oídos por sus contemporáneos. En un periódico dirigido por Mendive, no podían faltar los poetas. Se hallan en sus páginas versos de Narciso de Foxá, Domingo del Monte, Felipe López Briñas, J. G. Roldán, J. García de la Huerta,

Mercedes Valdés Mendoza, R. Pastor de Castro, Dolores C. y Heredia, F. J. Blanchie, A. Turla, Ventura Aguilar, etc. etc. Entre otros trabajos notables, insertos en el referido quincenario, se leen los artículos de costumbres de Anselmo Suárez y Romero, recogidos después en un libro, y varios trabajos de Don José de la Luz y Caballero. Por ejemplo, su «Informe sobre educación» y la oración fúnebre que dijera el director de «El Salvador», junto a la tumba, acabada de es-carbar en el cementerio de Espada, de Nicolás Manuel de Escovedo, de la cual es este inspirado párrafo: «Abre los brazos, oh madre Cuba desconsolada, para estrechar por última vez a uno de los primeros entre tus hijos, al primero, sin disputa, entre tus oradores, cuya voz predominante y sobrehumana para siempre se apagó en la lobreguez y el silencio de la muerte».

Se explica que a los habaneros de mediados de la centuria pasada entusiasmasé la visita de Matilde Diez y de Manuel Catalina. Ambos se hallaban en la plenitud de sus facultades. La actriz había cumplido los treinta y seis años. El actor no le iba a la zaga en cuanto a edad. Aquella, nacida en Madrid en 1818, se había revelado una de las privilegiadas de Talía a los diez años, representando en Cádiz «La huérfana de Bruselas». Cuando tenía menos de veinte estrenó un drama, «Cristina o la reina de quince años», que la escribió Juan Nicasio Gallego. A los veinte y seis debutaba en el teatro del Príncipe matritense —hoy el Español— con la comedia de Martínez de la Rosa, el poeta político, «La niña en casa y la madre en las máscaras». Poco después casaba con Julián Romea, excelente actor y distinguido li-



terato, que no la acompañó, por cierto, en su viaje a Cuba en 1853, probablemente porque estaba enfermo y retirado de las tablas a las que no volvió hasta 1866 para morir tres años después. Matilde Díez, que le estrenó a José Zorrilla, en 1849, su hermoso drama «Traidor, inconfeso y mártir», hubo de ser loada por éste en la siguiente forma: «Matilde es la gracia, el sentimiento y la poesía personificadas en escena». Comparaba su voz de contralto, con el violín de Paganini. La famosa artista, después de Cuba visitó México, y tornó a España a remozar sus laureles que le cubrieron hasta que se retiró de la escena a los cincuenta y siete años, en 1875. Murió ocho años más tarde, en el Madrid donde nació, y que siempre la reverenció. Entre los hechos más notables de su vida se refiere que cuando el estreno de «El Trovador», en Madrid, implantó la costumbre de sacar a escena a los autores a recibir el homenaje del público. El de «El Trovador», Antonio García Gutiérrez, era soldado y se escapó del cuartel para asistir a la primera representación de su drama. Para mostrarse frente a las candilejas tuvo que cambiar el uniforme por unos pantalones, y una levita que le prestó un amigo. Le venían anchos y el poeta romántico penetró en la fama con las más ridícula facha que pueda imaginarse.

Respecto a Manuel Catalina también se le anticipó en su viaje a Cuba una gran «reclame», como se dice ahora. Era un joven de ilustre familia que había debutado, junto a Teodora Lamadrid, en el Liceo Artístico, establecido en el palacio de Villahermosa, en la villa y corte. Hasta 1848 dirigió el teatro de Variedades madrileño. Gozaba fama de buen mozo y elegante. Un defecto que tenía, la tartamudez, sabía vencerla con habilidad. Amaba y cultivaba las letras y tradujo, años después, los poemas de François Copée. En su biografía aparece

haber sido el que estrenó el teatro Apolo de la capital española, que subsistió hasta hace poco. Murió en Madrid, su cuna, en 1866.

José de Jesús Quintiliano García, el crítico teatral de la «Revista de la Habana» en 1853, celebró, con júbilo, el debut de Matilde Díez, a pesar de que se la encontraba muy gorda, más de la cuenta.

Esta vino precedida de la fama de ser la primera actriz española, rivalizando con Teodora Lamadrid, conceptuada por otros como la cumbre de la escena en su patria. García, que confiesa no conocer a esta última, declara sin ambages, refiriéndose a la Díez, lo siguiente: «no hemos visto en nuestro teatro una actriz que la aventaje.» La primera presentación de la histrionisa fue con «Borrascas del Corazón», drama de Tomás Rodríguez Rubí, «inverosímil y exagerado», que exige a su intérprete principal «un estado constante de lamentación y jirimiqueo». La compañía se formó aquí y se elevaron los precios. Manuel Catalina hizo su debut noches antes, frente a las candilejas de Tacón, con «El Arte de Hacer Fortuna».

José de Jesús Quintiliano García le considera un galán bien plantado que lleva el frac con elegancia madrileña pero muy inferior a su compañera. Ambos se hicieron aplaudir, después, en «La Pena de Talión» obra muy cómica y en «La Mojigata» de Fernández Moratín. Matilde Díez, recién llegada al país, hubo de enfermar y esto y ciertos desacuerdos entre bastidores hicieron que la escena de Tacón, según el crítico citado, se convirtiera, copiamos sus palabras, «en un campo de Agramante». Restablecida la artista reapareció con «La rueda de la fortuna», también de Rubí. Se adivina que las cosas no iban bien en la contaduría, porque poco después, se formaron dos compañías para actuar en nuestro gran teatro. Una dramática en la que figuraban Matilde Díez, Manuel Catalina, la Armenta, González y José, Daniel y Adela Robreño, y otra de zarzuela en la que se destacaban cantantes muy conocidos

entonces en la Habana, como la Mur y la Ruiz García. La reaparición de la Diez fué con un arreglo de Ventura la Vega titulado «Amor de Madre». Posteriormente representó «Cecilia la ciegucecita», de Gil y Zárate, que vapuleó Manuel Martínez Villergas, agrio crítico y humorista que dirigía aquí la interesante publicación «El moro Muza». «El trovador» de García Gutiérrez y «Bandera Negra» de Rubi. La función en honor y beneficio de la Diez fue con «La trenza de sus cabellos», drama escrito expresamente para la actriz por el mismo Rubi, uno de los poetas románticos más famosos, en vida, en España y la América Española y completamente olvidado después de su muerte. Es verdad que hay motivo para sospechar que sus ripios cubren, hasta hacer que desaparezca, su tumba.

En aquella temporada del año 1853 aplaudió la Habana a un niño prodigio pianista, francés, llamado Paul Julien que, el día de su presentación primera en la escena de Tacón, cumplió los trece años de edad. Simultáneamente con la Diez y Catalina actuaba en la capital de la isla una compañía de dramas en el teatro Villanueva, que algunos años más tarde se hizo para siempre sangrientamente famoso en la historia de Cuba. En él hubo de estrenarse la comedia de Malesville titulada «Sullivan» que hace pocos años aún valía grandes éxitos a Ernesto Vilches en nuestros escenarios y que, en aquella época, gustó extraordinariamente a los habaneros. Estos gustaban entonces de todos los generos teatrales. Asi se explica que alternativamente con la Diez se presentará en la escena de Tacón la familia Lee famosa por sus actos de equilibrio y que el mismo público que aplaudía, en nuestro máximo teatro, una noche a las Diez y a Catalina en «La niña boba», «Marcela» y «La escuela de las coquetas», a la velada siguiente fuera a gozar, representado por otro cuadro, con el «Dominó Azul» de Camprodón y Arrieta, del que se acuerdan seguramente los aficionados cubanos mayores de cuarenta años porque lo cantaron, a principios de este siglo en la escena de Albisu, Paquito Calvo, Consuelo Baillo, los

tenores Casañas, Figarola y Mateu y otros artistas que gozaban de gran crédito como interpretes del llamado «género grande».

En las críticas de teatro de José de Jesús Quintiliano García insertas en la «Revista de la Habana», hallamos quien sabe si las que fueron las primeras alabanzas para Adela Robreño que, en el andar del tiempo, gozó de muchas simpatías entre los amantes de Thalia. En la obra de Ventura de la Vega «Amor de Madre», en que la Diez encarnó a la protagonista, ejemplar insigne de exaltada maternidad, hizo el rol de su hijo, Sir Arturo, la expresada Adelita. Acerca de su labor, García suscribió elogios sintetizados en este augurio: que la joven no demoraría en hacerse notable en la escena.

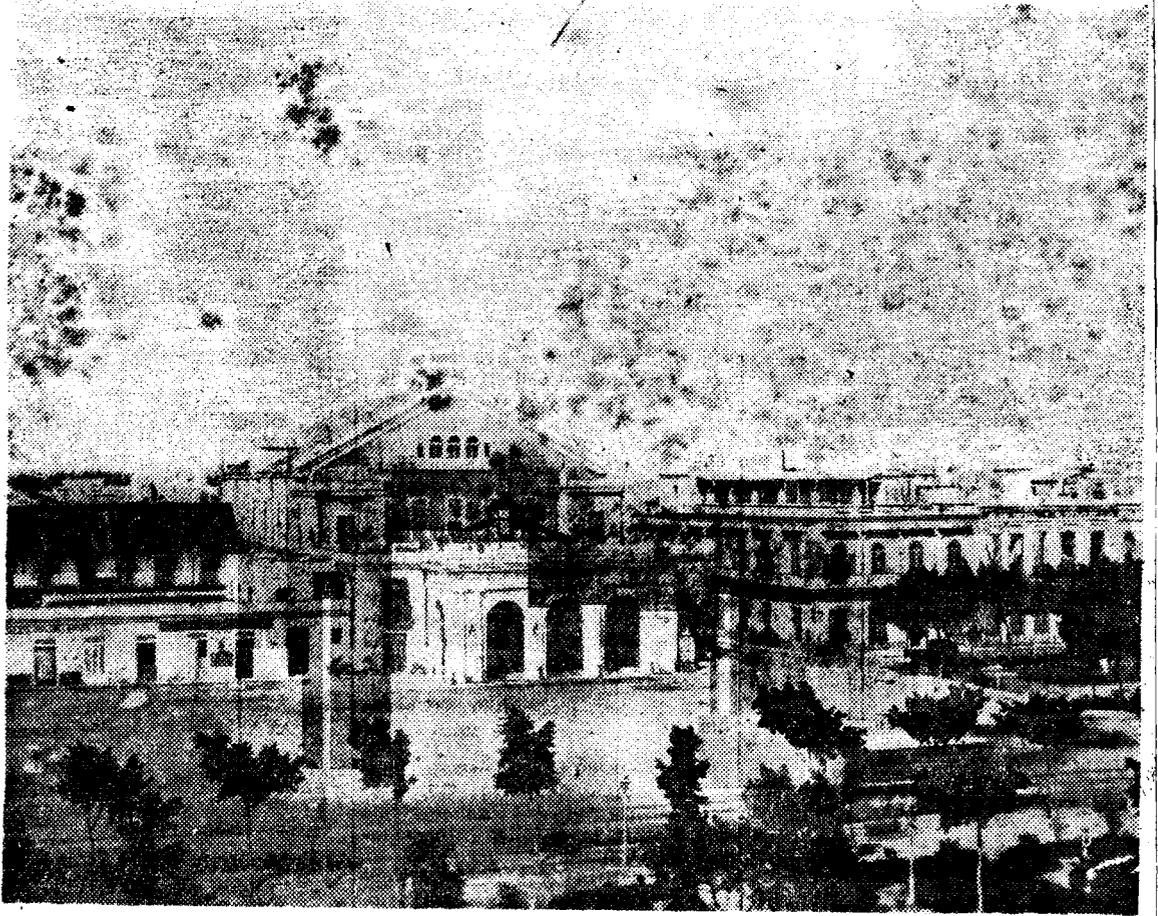
**MARIO LESCANO ABELLA.**

Agosto de 1939.

*[Handwritten signature and scribbles]*



## Gráficas de Antaño: El Viejo Louvre



Esta foto, unos cuantos años más vieja que la que publicamos recientemente del teatro Tacón, ya convertido en Nacional, muestra en la esquina de San Rafael, opuesta a la del teatro, lo que era el viejo Louvre, que hicieron famoso los Muchachos de la Acera. Entonces carecía de los amplios portales fabricados poco después. Sobre la entrada del viejo coliseo no había anuncios y, a la izquierda estaba, en primer lugar, un tiro al blanco y, al lado, la cantina de los voluntarios. Todo el grabado da una impresión de pueblo en decadencia, que desapareció, afortunadamente, en los primeros años de la República.

VILLANUEVA



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA



*El teatro Villanueva después de las obras de reformas en el año 1853*

## EL TEATRO VILLANUEVA

El 12 de febrero del año 1847, y no un año antes como asegura don José María de la Torre en su curioso libro "La Habana Antigua y Moderna", se inauguró el "Circo Habanero", celebrándose un baile público.

El teatro, propiedad de don Manuel Nin y Pons era un vasto edificio de madera, espacioso y ventilado, con capacidad para unas tres mil personas. De planta baja y de dos pisos al exterior, su construcción semejava un círculo, alterada su forma por un pequeño portal con frente a la calle de Colón donde estaban las puertas principales; coronaba la obra una cúpula semejante a un embudo invertido, pintada a rayas, rojas y blancas; el portal de que antes hemos hecho mención, era de tejas y estaba precedido de una balaustrada a modo de pequeña plaza para facilitar el acceso de los quitrines y volantas; cercano a él cruzaba una línea de ómnibus.

Su situación era la siguiente: al Norte, o sea al fondo del Circo, la calle de Refugio, donde existían unas pequeñas accesorias; al

Sur la calle de Colón; al Oriente, un descampado (hoy Zulueta), luego los fosos municipales y después las murallas; y al Poniente la calle del Morro.

Su interior tenía gran semejanza con el antiguo teatro de Albisu y sus localidades eran las siguientes: palcos primero y segundo piso; lunetas; sillones de anfiteatro; tertulia de señoras y galería general. Resultaba muy fresco por el gran número de ventanas que se abrían directamente sobre la calle; aseado y decorado con gusto, lucía dentro y fuera una hermosa iluminación de gas.

El 20 de enero del año 1850, dice el señor José N. Rivero en un interesantísimo artículo que vió la luz en el año de 1919, debutó en este teatro una compañía de verso, española, dirigida por los Robreño, fundadores de esa notabilísima familia de cómicos y escritores teatrales que aún hoy día, después de más de ochenta años, tienen quienes los representen tan dignamente como Gustavo Robreño y su hijo Carlos, autores ambos y ex actor el primero del teatro Alham-

bra. Al día siguiente, agrega Rivero, se presentó por primera vez la socia facultativa del "Liceo Artístico y Literario", niña de diez años, Adela Robreño, con el drama "La nueva gracia de Dios"; Adela según el propio Rivero, fué la mejor actriz que ha producido Cuba.

En el año 1853, su propietario realizó en el edificio grandes reformas, consistentes en cubrir la cúpula de zinc, retocar y mejorar todo el interior. Las lunetas a más de ser nuevas estaban forradas de rejilla, estableciendo al hacer dichas reformas otro sistema de alumbrado. El escenógrafo Francisco Aranda ejecutó un nuevo decorado, pintando entre otras cosas el telón de boca que dejaba ver a Apolo rodeado de nueve musas.

Con el objeto de honrar la memoria de Don Claudio Martínez de Pinillo, Conde de Villanueva, ilustre cubano fallecido en Madrid en el año 1852 le fué cambiado en ese mismo año el nombre al antiguo "Circo Habanero" por "Teatro de Villanueva".

En la noche del 21 de enero del año de 1869, uno después del grito de Yara dado por Céspedes en su ingenio "La Demajagua", se desarrolló en este teatro y durante la representación de la obra "El negro bueno" que interpretaba una compañía de caricatos cubanos, una escena que tuvo una decisiva participación en la desaparición de este teatro: uno de los cómicos, mestizo de apellido Valdés, al terminar de cantar un número que era una guaracha, gritó con voz estentórea "Viva Carlos Manuel de Céspedes", armándose el consiguiente escándalo e interviniendo las autoridades.

El célebre periódico que se editaba en la Habana en aquella época "La Voz de Cuba", escribió al día siguiente un artículo excitando a los voluntarios a tomar la venganza, y

esa misma noche, al estarse representando la obra titulada "El perro huevero" y llegar a la escena en que uno de los actores dice: "Yo digo que no tiene vergüenza, ni poca ni mucha, el que no grite viva la flor de la caña! estalló de improviso el conflicto y sin que mediase nueva provocación alguna, sonaron varios tiros y se dejaron oír gritos de viva España, generalizándose el combate.

Aquello, según las crónicas de la época fué espantoso.

El gobierno clausuró este teatro y después de una larga temporada que permaneció inactivo, fué transformado el edificio en casa de vecindad, rodeándose de accesorias y convirtiéndose finalmente en guarida de gente de mal vivir.

En el año 1874, el telón de boca pintado por Aranda, aún permanecía arrojado sobre las lunetas; el edificio se iba deteriorando según pasaban los años, y allá por el año 1887 su estado era ya peligroso para los transeuntes, razón por lo que fué demolido.

Transcurre vertiginoso el tiempo; lentamente desaparecen los últimos vestigios del coliseo y el césped va cubriendo totalmente el antiguo solar. Estalla la revolución del año 1895, se consolida la nacionalidad cubana. Meses después la Havana Tobacco Company, construye su edificio sobre el mismo lugar en que durante veinte años estuvo instalado el primeramente "Circo Habanero" y después "Teatro de Villanueva", donde en memorable noche, se desarrolló el trágico suceso que hará pasar su nombre a los anales de la historia patria.

LUIS BAY SEVILLA

W A R N E R



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

# TABLAS Y PANTALLA

## INAUGURACION DEL TEATRO WARNER

En la noche del martes tuvo efecto la inauguración del Teatro Warner, primer gran edificio de Radio Centro abierto al público. Para tan señalada ocasión se combinó un programa teatral y cinematográfico con la presentación de la fantasía musical Sueño de Navidad y la proyección del film Noche y día, (Night and Day) producción Warner en tennicolor.

La CMQ y la Warner cedieron la función a cuatro instituciones benéficas: el Patronato Pro Hospital Infantil, el Colegio Asilo San Vicente, el Asilo y Creche Habana Nueva y el Asilo y Creche del Vedado.

Especialmente invitado asistió al acto el Honorable Sr. Presidente de la República, doctor Ramón Grau San Martín, en unión de sus familiares y de los Ministros del Gobierno.

El señor Luis Augusto Mestre, uno de los ideadores y realizadores del gran empeño financiero y artístico que es Radio Centro, dijo unas palabras para hacer entrega oficial del teatro a la Warner Brothers Pictures Inc., representada por los señores Wolfe Cohen, vicepresidente de la Warner International Corporation y Harry Kalmine, director general de los teatros de la Warner en todo el mundo, y para hacer llegar a las damas representantes de las instituciones benéficas mencionadas el producto de la venta de localidades. El señor Goar Mestre puso en manos del señor Kalmine el contrato del teatro; y el señor Abel Mestre hizo entrega de los cheques a las damas.

Con palabra emocionada, pero sobria, precisa y flúida, dijo el señor Luis Augusto Mestre cómo se puso la primera piedra del hoy magno edificio levantado en las calles 23, L y M que ha de ser centro de muy variadas actividades, la planta y estudios de la CMQ, el teatro Warner, oficinas comerciales y bancarias, restaurantes. Todo un mundo de acción fecunda. Recordó los augurios pesimistas, el gesto temeroso y despegado de unos, la voz de aliento, la palabra de estímulo, la colaboración económica

de otros, los más, sin duda.

El teatro Warner honra a nuestra ciudad. Diseñado y proyectado en todos sus extremos por los arquitectos Junco, Gastón y Domínguez, que han supervisado su realización material, es un verdadero modelo de su especie. Capaz para 1.650 personas sentadas tiene una sola planta, pero distribuidas las localidades en varios planos, en forma de estadio, es decir sin balcón volado sobre el patio de lunetas. Ello se traduce en una sensación de amplitud, de espaciosidad, difícil, por no decir imposible, de lograr en un local cerrado, propio en verdad de los lugares abiertos. El diseño sigue una línea de menor a mayor, iniciada en la embocadura del escenario y ensanchada hasta el máximo al llegar a la última fila de asientos, junto a la pared opuesta.

Así, en relación con la sala, el escenario y la pantalla ejercen una acción focal, centralizadora de las miradas y la atención. Las paredes laterales propician esa concentración del espectador pues su decoración persigue tan esencial propósito.

Los dos bellos murales en hierro forjado, obra de Luis Martínez Pedro, el ágil y avisado dibujante y pintor cubano, uno de nuestros artistas más genuinamente actuales, representando la Tragedia y la Comedia, apuntan a ese fin flanqueador de la atención del público. Son un ejemplo por la gracia, la sencillez y la íntima trabazón de la composición, libre de acento naturalista, o verista, rica en fantasía. Sumado ello a la ubicación de cada localidad, en relación con el escenario y la pantalla, no es exagerado afirmar que cada asiento posibilita una visual perfecta.

La función del martes nos probó que la acústica del teatro Warner es excelente, dirigida a conseguir una audición irreprochable. Unidos los murales mencionados al palio que cubre la parte superior del escenario y la primera mitad del lunetario, forman una especie de bocina que conduce el sonido hacia la sala, hacia el espectador. Tanto durante el show, como después en la película, no perdimos una palabra y los sonidos nos llegaron

gratamente graduados, con toda la riqueza de sus variados matices. E igual pureza y nitidez tiene la proyección producto de los últimos y más aventajados modelos de máquinas y lámparas RCA, firma a la cual se debe también el equipo sonoro.

La función inaugural del martes no es ocasión propicia para el enjuiciamiento riguroso del show y la película. En el caso del primero se debió desarrollar por entero la idea del sueño de la niña y el taller de juguetes, e integrar en el mismo la presencia de Curro Moreno, los Tres Goetchis, prodigiosos acróbatas, y el Trio Moreno. O bien haber presentado a los dos números españoles aparte y dejar los Goetchis como parte del Sueño de Navidad. De ahí que el show padeciera ostensible hibridez y falta de unidad. Desde el punto de vista de la actuación personal se puede afirmar que los Goetchis y Leonela González realizaron una excelente faena. Los primeros son, sin duda alguna, de lo mejor que hemos visto.

Noche y día, interpretado por Cary Grant, Alexis Smith, Monty Wolley, Ginny Simms, Jane Wyman y un grupo de artistas de rango, es la historia de Cole Porter, autor de algunas de las melodías más populares de Norteamérica en los últimos 35 años. No conocemos a fondo la vida de Porter, pero, o el fin la adultera radicalmente o es preciso admitir que tuvo muy reducido interés humano, en íntima relación con su música endeble y dulzona que repite al infinito las melodías. Compárense esas cancioncillas blandas con las piezas de Gershwin y se verá hasta qué punto es Cole continuador sin relieve mayor, aunque a primera vista no lo parezca, de todo lo anterior, y cómo trasciende Gershwin esa marca al traer a su música una temática hondamente humana y genuinamente norteamericana, expresada en términos musicales tan nuevos como vigorosos nutridos por el folklore y lo popular.

Cary Grant logra en Porter una interpretación con los quilates en él acostumbrados. Al igual de Monty Wolley, gran actor de carácter. Y el diálogo posee, en algunos momentos, finezas litera-

rias y, sobre todo, gracia intencionada. Por otra parte, Noche y día es más un relato que una construcción dramática, algo sobrada, por otra parte, de canciones y números musicales.

Ha de sentirse satisfecho nuestro país, y en particular la ciudad de La Habana, de la construcción del teatro Warner, de Radio Centro. Por ello merecen una felicitación los hermanos Luis Augusto, Abel y Goar Mestre, iniciadores de la idea que supieron planear y desarrollar la acción necesaria para llevar a cabo la ardua empresa y enrolar en ella a un grupo de animosos financiadores; Emilio del Junco, Miguel Gastón y Martín Domínguez, que interpretaron ese proyecto y le dieron forma en los planos y diseños, presididos por los criterios más nuevos y eficaces, atentos por igual a la belleza y a los fines del edificio; a la Warner Brothers, operadora de magnificas salas en todo el mundo, que supo entender la impor-

tancia teatral de la capital habanera y acordar su interés al de la empresa de Radio Centro, tarea coordinadora en la que ha tomado parte principal el señor Peter Colli, gerente de la Warner en Centro y Suramérica.— J. M. VALDES-RODRIGUEZ.

*Handwritten signature or scribble*

**PRIMERA PIEDRA.. RADIOCENTRO**



**CEREMONIA.**—El doctor Raúl Menocal, alcalde de La Habana, poniendo la primera piedra del edificio que se construirá en el Vedado, en las esquinas de las

calles "L" y 23, denominado Radiocentro para los estudios de la Estación CMQ. Al fondo de la foto aparece el señor Goar Mestre, gerente de la expresada estación radioemisora.



**PATRIMONIO DOCUMENTAL**

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

**“El grado de cultura de los pueblos se manifiesta por el progreso del arte”, dijo Goar Mestre**

Con asistencia del Presidente de la República, doctor Ramón Grau San Martín, del alcalde de La Habana, doctor Raúl G. Menocal, y otras autoridades civiles y militares, se llevó a efecto la ceremonia de colocar la primera piedra del Edificio Radiocentro, que la emisora CMQ se propone levantar en las esquinas formadas por las calles “L” y 23, en el Vedado.

En el curso de esta ceremonia hizo uso de la palabra el señor Goar Mestre, gerente de la CMQ, explicando la importancia y proyección que habrá de tener en el mundo radial cubano el nuevo edificio que se comenzó a construir en esa noche.

He aquí el texto de dicho discurso:

“En nombre y representación del Circuito CMQ, sus artistas y empleados, deseo expresar al honorable señor Presidente de la República nuestras más sentidas gracias por habernos honrado con su presencia aquí esta noche y haber accedido a nuestra invitación a colocar la primera piedra de lo que muy pronto será nuestra nueva sede.

“Siendo el Circuito CMQ una organización dedicada al entretenimiento, solaz, información y educación del pueblo cubano, nada más propio que sea ese mismo pueblo el que coloque la primera piedra de este edificio en el cual la CMQ será un factor tan importante. Nadie mejor que el primer ciudadano de la República para representar al pueblo en este simbólico acto.

“Hace casi dos años que el Circuito CMQ viene proyectando la construcción de un edificio capaz de llenar sus necesidades presentes y futuras, no sólo en el campo de la radiodifusión tan adelantada ya en nuestro país, sino también en el de la televisión, de cuya creciente importancia estamos perfectamente conscientes.

“El grado de cultura y de civilización de los pueblos se ha manifestado siempre en el progreso alcanzado en la música, la literatura y el arte en general. En una sociedad moderna, ese grado de cultura y de civilización se refleja fielmente en la calidad de sus programas radiales, que son los medios con que cuentan hoy los pueblos para difundir su música, su teatro y sus otras manifestaciones artísticas y culturales. En este aspecto, la función del radio como vehículo portador es universal, puesto que no reconoce distinción de clases, razas ni credos.

“Por consiguiente, la calidad del equipo material con que se cuenta para la producción de programas radiales tiene hoy en nuestras vidas de pueblos civilizados una importancia cardinal y por ello creemos también que este esfuerzo del Circuito CMQ, que festejamos hoy, es motivo de orgullo y regocijo nacional.

**RIQUEZA ARTISTICA**

“Cuba, a pesar de su pequeño tamaño, es uno de los países del mundo en donde hay mayor riqueza artística para programas radiales. La música de nuestros compositores es la preferida de todo el continente americano y muchos otros países del mundo. La calidad de nuestros artistas está considerada como de las mejores.

“Sin embargo, debido a la falta de equipos y locales adecuados, el artista cubano no ha podido aún gozar de oportunidades que están al alcance del artista en otros países. En Radiocentro, el artista cubano encontrará, por primera vez, la ocasión de superar que durante tantos años viene anhelando. Pues allí encontrará campo propicio para desarrollar y mejorar sus aptitudes.

“Cuando nos detenemos a considerar los difícilísimos problemas que plantea la televisión, la cual ha dejado de ser una posibilidad futura para convertirse en realidad presente se comprende mejor la importancia de todo lo que contribuya al perfeccionamiento del elemento artístico.

**DESARROLLO DE LA TELEVISION**

“Si para la producción de mejores programas radiales es necesario contar con mayor número de estudios y mejores equipos, para la televisión es necesario lograr un desarrollo aun mucho más perfecto, tanto en el orden técnico como en el orden artístico. Aspiramos a que Radiocentro nos facilite los medios de alcanzar ese perfeccionamiento para poder ofrecerle al pueblo mejor radio y excelente televisión. Nuestra nueva sede en este edificio consistirá de lo siguiente:

Amplios vestíbulos exteriores e interiores capaces de acomodar hasta mil personas.

Dos grandes estudios teatros con capacidad para 525 personas cada uno.

Dos grandes estudios musicales y de grabaciones en los cuales se podrán originar nuestros primeros programas de televisión.

Cuatro estudios para programas varios.

Un estudio especial para el Noticiero CMQ.

Salón de descanso y camerinos para artistas.

Salón de Actos y Conferencias.

Biblioteca.

Discoteca y archivo musical.

Cafetería y restaurant para artistas y empleados.

Oficinas generales.

Talleres, almacenes, etc.

"En resumen, la CMQ contará con todos los adelantos modernos de la ciencia radial y de la televisión.

"Al iniciar hoy esta nueva etapa, queremos agradecer a nuestros oyentes y anunciantes su fiel cooperación, gracias a la cual gozamos de la envidiable posición de contar con mayor radio-audiencia que ninguna otra radioemisora cubana, según lo demuestran los chequeos efectuados por la Asociación de Anunciantes de Cuba y otros anunciantes importantes.

"Seguramente, sean estos éxitos los que hayan dado motivo a que individuos y agrupaciones que no vale la pena mencionar se hayan dedicado en los últimos meses a injuriar y a calumniar, no sólo a la empresa CMQ, sino a algunos de sus dirigentes.

#### AL SERVICIO DEL PUEBLO

"Fieles a nuestra convicción de que las ondas del Circuito CMQ, están al servicio del pueblo y no simplemente al de sus dueños o dirigentes, siempre hemos respondido con nuestro más absoluto silencio a esos ataques faltos de elegancia y llenos de falsedades. Preferimos que sea el propio pueblo el que juzgue la naturaleza de esos ataques y compruebe por sí solo que los mismos tienen como origen conceptos sustentados erróneamente o de mala fe por algunos de nuestros competidores o simplemente la envidia de hombres que tuvieron una oportunidad de triunfar y no lo lograron. Nuestra actitud en el futuro continuará siendo la misma.

"El Circuito CMQ es una organización en la que ganan su sustento más de 500 personas entre artistas, locutores, productores, músicos, empleados, etc.

"Nuestra empresa se rige por

un concepto de cooperación y organización que garantiza su supervivencia con relación a los individuos que hoy la integran. Por eso, nuestros planes pueden hacerse a largo plazo y sin embargo asentarse sobre una base firme. Por eso hoy celebramos el comienzo de muchas cosas, cuyas proyecciones futuras no alcanzamos a ver del todo y cuyos frutos tal vez recojan los hombres que en el mañana, igual que lo hacemos nosotros en el presente, tengan la suerte de ganarse el sustento digno y decorosamente a la vez que experimenten la gran satisfacción de servir a su pueblo.

"Que este aporte al mejoramiento y progreso nacional sea simplemente un eslabón en una larga cadena de contribuciones similares con que la industria privada, debidamente alentada y protegida, pueda fomentar nuestro desarrollo nacional".



PATRIMONIO  
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

