

Fernando Montilla y la zarzuela cubana. La historia de un patrimonio preservado en vinilo

Ubail Zamora Muñoz. Universidad de las Artes (La Habana, Cuba) | ubaildre@gmail.com
ORCID: 0009-0006-1082-2704

DOI: <https://doi.org/10.46553/riim.2026.7443>

Resumen

Un breve recorrido por la historia de la zarzuela cubana lleva hasta sus compositores y títulos más representativos. En la actualidad, a falta de ediciones críticas de sus partituras, son los discos la forma más factible para acercarse, en materia musical, a lo que originalmente concibieron sus autores y para relacionarse con los modelos canónicos de interpretación que han sido guía para quienes han abordado el género hasta nuestros días. Cuatro de estas grabaciones históricas fueron producidas por el ingeniero de sonido puertorriqueño Fernando Montilla, una figura relevante dentro del movimiento discográfico y musical de la Iberoamérica del pasado siglo. Conocer la génesis de estos proyectos y particularidades de cada uno revela la importancia de estos soportes discográficos que han contribuido a la difusión y preservación de estas obras patrimoniales tanto dentro como fuera de Cuba.

Palabras clave: Cuba, zarzuela, discografía, patrimonio, fonografía.

Fernando Montilla and Cuban Zarzuela. The History of a Legacy Preserved on Vinyl

Abstract

A brief journey through the history of Cuban zarzuela takes us to its most representative composers and works. Currently, ought to the lack of critical editions of their scores, recordings are the most feasible way to musically appreciate what their authors original conception was and to engage with the canonical performance models that have guided those who have explored the genre to this day. Four of these historical recordings were produced by the Puerto Rican sound engineer Fernando Montilla, a key figure in the Ibero-American recording and music field of the last century. Understanding the genesis of these projects and the particularities of each one, reveals the importance of these recordings, which have contributed to diffusion and preservation of these heritage works both in Cuba and beyond its borders.

Keywords: Cuba, zarzuela, discography, heritage, legacy, phonography.

* * *

De España vengo...

Fuera de España, uno de los espacios más importantes de producción de zarzuelas fue Cuba. Este género de teatro musical fue transmutándose a partir de los preceptos que llegaron desde la península ibérica, hasta convertirse en una manifestación con estilo propio. Un breve recorrido por su historia acercará a su origen y evolución hasta alcanzar el cenit creativo, en la primera mitad del siglo XX, con sus obras y autores más representativos.

La primera obra que fue anunciada en la prensa de la isla como “zarzuela” fue *El alcalde de Mairena* en 1791, de Joseph Fallótico, un compositor muy destacado entonces en la vida teatral habanera. El género no volvió a mencionarse en ninguna publicación seriada nacional hasta enero de 1853, a raíz de la puesta en el Teatro Tacón, de *El duende*, de Luis Olona y Rafael Hernando, bajo la dirección del catalán José Robreño, quien hacía poco había contratado a la compañía de otro catalán, José Freixas, para cultivar este género en Cuba.¹ Durante el transcurso del estreno entre estos dos títulos proliferaron en La Habana las primeras tonadillas escénicas, pequeñas piezas en un acto, que se cantaban en toda España, a imitación de los *intermezzi* italianos, en los entreactos de las óperas, dramas y comedias. Este tipo de composiciones conocieron un auge extraordinario en la capital cubana e inspiraron a autores nacionales a realizar algunas piezas del mismo corte. El más sobresaliente entre todos fue el habanero Francisco Covarrubias (1775-1850), quien además de ser un notable intérprete de sainetes españoles, escribía obras de igual carácter, llamados sainetes provinciales, donde reflejaba las costumbres de la Isla. Covarrubias es considerado el creador del teatro vernáculo cubano, célula matriz del género lírico nacional y precursor del costumbrismo en otras manifestaciones artísticas.² En 1853 se estrenó *Todos locos o ninguno*, primera zarzuela compuesta en la isla por el propio Freixas, a la que le siguieron otras con música de autores como Claudio Brindis de Salas (1800-1872);³ o libretos de Víctor Patricio Landaluce (1828-1889), que se incorporaban a las compañías llegadas de la metrópoli.⁴

Ya en 1854 existían en La Habana dos compañías de zarzuela: la del Teatro Tacón y la del Teatro Villanueva. Ese mismo año comenzaron a presentarse algunos títulos en la ciudad de Santiago de Cuba por la compañía del citado Robreño, con una acogida tan favorable en esa tierra, que uno de los más importantes compositores de la zona oriental del país, Laureano Fuentes Matons (1825-1898), incursionó en títulos como *Un purgante refrescante* (1857), *Me lo ha dicho la portera* (1858) y *Recuerdos de un tenor o El do de pecho* (1862).⁵ Después, obras de Barbieri, Chapí, Chueca y Arrieta entre otros, arribaron desde la península ibérica a pocos meses de haber sido estrenadas; su éxito entusiasta, tras superar una inevitable primera fase de mimesis directa, favoreció el surgimiento de los primeros indicios de lo que sería una zarzuela con rasgos de identidad nacional.

Aparejado a este género, se desarrolló también el teatro bufo cubano, que logró su mayor auge a finales de la década de 1860 con los sainetes de costumbres. En ellos se recrearon personajes criollos y ambiente local, aguzados por una crítica social en tono burlesco. A partir de la primera compañía, llamada *Bufos Habaneros* —en 1868—, proliferaron otras similares por todo el país que, de forma análoga, realizaban pequeñas temporadas en ciudades y poblados. En plena Guerra de Independencia, estas agrupaciones exhibieron títulos en los que se manifestaron ideas abiertamente separatistas que llegaron a culminar con los eventos ocurridos en el Teatro Villanueva durante la representación de la obra *Perro huevero, aunque le quemen el hocico*, de Juan Francisco Valerio. En esa ocasión, el Cuerpo de Voluntarios arremetió contra los asistentes por sus manifestaciones independentistas.⁶

¹ Clara Díaz, “Zarzuela: Cuba”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, vol. 10 (Madrid: SGAE, 2002), 1170.

² Enrique Río Prado, *La Venus de bronce. Una historia de la zarzuela cubana* (La Habana: Ediciones Alarcos, 2010), 15-17.

³ Ángel Vázquez Millares, “De la zarzuela española a la zarzuela cubana: vida del género en Cuba”, *Clave*, año VII, N° 3, (2005): 14-23.

⁴ Río Prado, *La Venus de bronce...*, 18.

⁵ Jorge Ruiz Elcoro, “Surgimiento y desarrollo de la zarzuela cubana. Estructura morfológica y análisis”, *Clave*, año VII, N° 3, (2005): 4.

⁶ Rine Leal, *La selva oscura* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975), 70.

El Gobierno censuró el quehacer criollo y los actores de estas compañías emigraron al género dramático o a la zarzuela española, que seguía representándose con éxito en los teatros de la capital. No volvieron a aflorar los bufos hasta casi concluida la Guerra de los Diez Años (1868-1878) y extendieron sus representaciones incluso hasta otros países de América Latina. Estas agrupaciones fueron importantes en la evolución del teatro popular cubano por la utilización de temas contemporáneos y la recreación de ritmos nacionales ya no con voluntad pintoresquista sino como afirmación expresiva propia. Las zarzuelas cubanas de finales del XIX dieron mayor preponderancia a la música autóctona, destacándose en su composición autores como Hubert de Blanck, Guillermo Tomás, Ignacio Cervantes, José Marín Varona, los hermanos José y Manuel Mauri y Carlos y Jorge Anckermann —este último es el más prolífico en el género, con un catálogo que sobrepasa las seiscientas obras—. ⁷

Tales antecedentes desembocaron en una etapa posterior —según la secuencia propuesta por la historiografía tradicional del teatro lírico cubano— que aparece protagonizada por el Teatro *Alhambra* —desde finales de 1890 hasta 1935—. Allí, lo popular y lo bufo se mezcló con la música nacional para redundar en un repertorio de revistas y sainetes de irregular calidad, en una época marcada por la depresión económica. El gran salto llegó más tarde, con la inauguración del Teatro *Regina* el 29 de septiembre de 1927 y el estreno de *Niña Rita* o *La Habana de 1830*, con música de Ernesto Lecuona y Eliseo Grenet, compositores que, además, asumieron la dirección artística del recinto. Este sainete inició nuevos cambios en el teatro musical autóctono gracias a la inserción de temas históricos y a la utilización activa del canto lírico, lo que ayudó a conformar un género grande y vernáculo sobre las tablas de la isla. El rotundo éxito de esta obra principió un desarrollo de la zarzuela cubana que se afianzó con otros títulos, que crearon los preceptos que la perfilaron como género nacional a menos de cien años de arribar desde España.

Los grandes protagonistas de esta etapa fueron, además de Ernesto Lecuona, Eliseo Grenet, Gonzalo Roig y Rodrigo Prats. Al primero se debe *La virgen morena* (1928), que ha sido la obra lírica cubana de más amplia difusión internacional,⁸ y que, aunque resulte paradójico, en la actualidad es prácticamente desconocida para el público cubano. La tríada creada por Lecuona-Roig-Prats dio a la escena isleña los mejores títulos del género, en una época de oro para la creación zarzuelística en el país, que abarcó hasta la década de 1940 y que encontró su templo en el Teatro Martí. Obras como *María la O* y *El cafetal*, de Lecuona; *Amalia Batista* y *María Belén Chacón*, de Prats; y, sobre todo, *Cecilia Valdés*, de Roig, se convirtieron en títulos antológicos de la zarzuela nacional, al alcanzar un éxito extraordinario de crítica y público.

A pesar de los años, algunas de estas obras siguen estando entre las favoritas del auditorio amante del arte lírico en Cuba. La magia de su música, más allá de los libretos folletinescos y las poses acartonadas de sus personajes, conquista a los instrumentistas, cantantes, directores escénicos y orquestales, por la riqueza rítmica y ese balance entre lo clásico y lo popular. Sin embargo, en nuestros días, no existe oficialmente una edición crítica de estas obras; ni siquiera de las más relevantes. De algunas incluso, solo se conservan manuscritos fragmentarios o ediciones parciales. Por tanto, las pocas grabaciones completas que existen de algunas de ellas son casi la única posibilidad de acercarse de forma íntegra a lo que originalmente concibió el autor y de relacionarse con los modelos canónicos de interpretación que han sido guía para quienes han

⁷ Clara Díaz, “María la O”, en *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003), 238-240.

⁸ Río Prado, *La Venus de bronce...*, 119.

abordado el género hasta la actualidad. El disco constituye el principal soporte para difundirlas dentro de Cuba y más allá de sus fronteras. Revisitar los grandes hitos de la zarzuela cubana desde su discografía, puede entonces contribuir al conocimiento y preservación de obras patrimoniales, cada vez menos frecuentes en su representación escénica.

Llega el disco a Cuba... y su zarzuela al mundo

Los ritmos y las melodías de la mayor de las Antillas se perpetuaron ya desde el recién comenzado siglo XX, primeramente, con el auspicio de firmas extranjeras. Los anales del recurso discográfico en Cuba recogieron la presencia de Edison Record, Zon O Phone Record, Victor Talking Machine Co., Odeón Records y Pathé, entre otras. El nacimiento de Panart, en 1944, marcó la llegada de un sello completamente cubano que supondría una rivalidad importante ante las firmas norteamericanas dedicadas a registrar música cubana, en especial la RCA Victor.⁹ Si bien la música popular fue la base de la mayoría de las producciones llevadas al disco durante las primeras décadas del pasado siglo, el repertorio lírico también estuvo presente y se hizo eco en las voces de algunos cantantes de la isla. No fue, sin embargo, hasta finales de la década de 1940, cuando comenzaron a grabarse los primeros títulos del teatro musical cubano de forma íntegra.

La personalidad que hizo que estas zarzuelas cruzaran la frontera entre la inmediatez efímera, *hic et nunc*, de la puesta en escena, y su permanencia posterior fijada a través del vinilo, fue el puertorriqueño Fernando Montilla (1915-2014), figura clave en la historia de la discografía cubana de la época. Montilla nació el 30 de mayo de 1915 en San Juan, Puerto Rico. [Figura 1]. En la década de 1920 viajó a Nueva York, allí la NBC lo contrató como ingeniero de radio, donde trabajó con importantes estrellas como Dinah Shore, Perry Como y el mundialmente famoso director de orquesta italiano, Arturo Toscanini,¹⁰ quien reconoció su gran oído para la calibración y la ecualización sonora y lo animó a seguir una carrera en la grabación musical.

Durante un tiempo, Montilla trabajó en los laboratorios Bell y se convirtió en lo que muchos consideran uno de los precursores de la imagen estereoscópica. En 1941, se alistó en la Marina de los Estados Unidos como ingeniero de radio en dirigibles hasta que fue ascendido a teniente comandante; posteriormente, se le asignó la tarea de instalar el sistema de radar de la Marina en Brasil. Tras la guerra, regresó a la NBC y luego se trasladó a Cuba contratado como asesor técnico de la WCMQ por Goar Mestre, el gran magnate de la radio y de la futura televisión cubana. Su destino fue Radiocentro, un edificio casi a punto de inaugurarse en La Habana que integraba cine, radio, televisión y galería de tiendas, al estilo del Radio City de Nueva York.¹¹ En 1948, Montilla llevó a los estudios la zarzuela *Cecilia Valdés* dirigida por su compositor Gonzalo Roig, y marcó así el comienzo de lo que sería en el futuro su propio sello discográfico. En él quedó registrada la mayor cantidad de títulos líricos cubanos y, para algunos de ellos, hasta la actualidad, aún constituyen su única referencia auditiva.

⁹ José Reyes Fortún, *Música cubana: la aguja en el surco* (La Habana: Ediciones Cubanas, 2015), 14.

¹⁰ Cristóbal Díaz Ayala, *Música cubana. Del ayeito al rap cubano* (San Juan: Fundación Musicalia, 2003), 271.

¹¹ *Ibidem*.



Figura 1. Fernando Montilla y el actor José Ferrer con una copia de la primera grabación de *Cecilia Valdés* (PRNews. Fred Montilla)

El legado

Cecilia Valdés

Considerada la zarzuela cubana por antonomasia, *Cecilia Valdés* se estrenó en el escenario del Teatro Martí el sábado 26 de marzo de 1932. Con música del maestro Gonzalo Roig y libreto original de Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla, la obra alcanzó un éxito extraordinario desde ese mismo día y se mantuvo en cartelera por varios meses, casi de manera ininterrumpida.

Esta zarzuela nació en la voz de una soprano mexicana: Elisa Altamirano, que era en ese momento la primera figura de la compañía de Suárez-Rodríguez y que residía en la Isla desde 1927. La cantante dio vida al rol de Cecilia cincuenta y cinco veces desde su estreno y fue también la creadora de los papeles protagónicos de otras zarzuelas cubanas como *La virgen morena*, de Eliseo Grenet; *Soledad*, de Rodrigo Prats; y *Rosa la China*, de Ernesto Lecuona.¹² En el día inaugural la acompañaron, entre otros, Miguel de Grandy en el papel de Leonardo de Gamboa, Julio Gallo como José Dolores Pimienta, Juanita Zozaya como Isabel Ilincheta, Consuelo Novoa como Dolores Santa Cruz y Arturo Vila en el rol del esclavo.

Integrada por una mezcla de ritmos de la música popular cubana, desfilan a lo largo de la misma, el tango congo, la guaracha y la habanera, en armonía con las formas clásicas tradicionales, como

¹² Río Prado, *La Venus de bronce...*, 593.

la romanza de estilo operístico, el dúo de amor y el motete religioso. Sin dudas, *Cecilia Valdés* constituye la obra cumbre del teatro lírico de Cuba. Basada en la novela *Cecilia Valdés o La loma del ángel*, del escritor cubano del siglo XIX Cirilo Villaverde, la zarzuela recrea la trágica historia de los amores imposibles entre un joven de la alta sociedad habanera y una mulata criolla, que desconocen ser medio hermanos. Casi todo el libreto está elaborado con los diálogos originales de la obra literaria y, aunque su argumento se ha utilizado en la radio, la televisión, el cine y el teatro, ha sido la zarzuela la que más popularidad le ha dado, contribuyendo a la difusión del texto homónimo.

Fernando Montilla estuvo a cargo del proyecto de grabar *Cecilia Valdés*, el primer registro fonográfico integral de un título del teatro lírico cubano, el 19 de abril de 1948.¹³ En su libro, *Música cubana. Del areyto al rap cubano*, Cristóbal Díaz Ayala relata que Montilla se interesó en la zarzuela después de escuchar a la mezzosoprano Martha Pérez interpretar la famosa salida “Sí, yo soy Cecilia Valdés”. Decidió grabarla, para lo que reunió cuarenta y cinco profesores que conformaron la orquesta, que fue dirigida por el propio compositor.¹⁴ [Figura 2]. El elenco original y los cortes escogidos para el disco fueron los siguientes:

Reparto (*Cecilia Valdés*, Cafamo 1948)¹⁵

Cecilia Valdés: Martha Pérez, soprano
Leonardo Gamboa: Francisco Naya, tenor
Isabel Ilincheta: Aida Pujol, mezzosoprano
Dolores Santa Cruz: Ruth Fernández, contralto
Esclava: Aida Pujol, mezzosoprano
Dolorita: Ruth Fernández, contralto
Orquesta y coros
Gonzalo Roig, director

Piezas incluidas en la grabación¹⁶

1. “Preludio” (Orquesta)
2. “Po popo” (Ruth Fernández)
3. “Yo soy Cecilia Valdés” (Martha Pérez y coros)
4. “Tanilá” (Ruth Fernández)
5. “Eres mi sueño” (Francisco Naya y Aida Pujol)
6. “Lamento de la esclava” (Aida Pujol)
7. “El corazón no sabe mentir” (Martha Pérez y Francisco Naya)
8. “La contradanza” (orquesta)
9. “Hija del amor” (Martha Pérez)
10. “Sanctus” (Marta Pérez y coros)

Duración total: 35 minutos

¹³ Cristóbal Díaz Ayala, *Enciclopedia discográfica de la música cubana* (Miami: Florida International University, 2010), 2090.

¹⁴ Díaz Ayala, *Música cubana...*, 271.

¹⁵ Gonzalo Roig, *Cecilia Valdés*, interpretada por M. Pérez, F. Naya, dirigida por G. Roig, Cafamo, 1948, 48 r.p.m. Las grabaciones consultadas forman parte del fondo de la Biblioteca Nacional de Cuba y del archivo personal del autor.

¹⁶ *Ibidem*. Se respetan los títulos utilizados en el álbum.



Figura 2. Portada de la primera edición de *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig para Discos Cafamo en 48 r.p.m.
Fuente: Archivo Biblioteca Nacional de Cuba

Para la protagonista no hubo dudas. Martha Pérez, que contaba con veinticuatro años en ese momento, era la voz ideal para el papel. Provista de una notable técnica, dominaba con seguridad toda la tesitura y se desenvolvía en la parte de soprano con absoluta facilidad. Dueña de una articulación impecable, ofreció una pintura del personaje llena de contrastes y en sus mejores momentos (especialmente en el gran dúo y la canción de cuna), se entregó coloreando de forma acertada cada frase sin descuidar la línea vocal. Esta grabación le abrió las puertas al mercado lírico internacional. La joven mezzosoprano se presentó en los Estados Unidos e Italia, donde compartió carteles junto a Renata Tebaldi y Giulietta Simionato en el Teatro *Alla Scala* de Milán en 1954,¹⁷ en obras como *La fuerza del destino* y *Cavalleria rusticana*.

El rol de Leonardo, interpretado por Francisco Naya, un reconocido artista por aquel entonces (que había demostrado su valía también en el campo operístico tanto nacional como internacionalmente), con actuaciones en el Metropolitan Opera House de Nueva York junto a estrellas como Lily Pons y Lawrence Tibbet,¹⁸ puede considerarse el mejor de la discografía de este título, aunque la grabación no incluya la “Marcha Habana”. Su intervención en el difícil dúo con

¹⁷ Radamés Giro, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009), 221.

¹⁸ *Ibidem*, 153.

Cecilia es formidable, pues aborda con habilidad y empuje una línea esencialmente tensa y de carácter dramático. Su voz *squillante*, no precisamente hermosa, contrasta con la emisión redondeada de la mezzosoprano y aunque sus finales de frase son menos cuidados, se destaca su entrega durante este fragmento tan difícil. En contraste, en el *duettino* con Isabel, su canto es sutil, con una utilización muy adecuada de la media voz.

Martha Pérez y Francisco Naya igualmente registraron —bajo la batuta de Roig y en unión de la soprano Maruja González— una *Luisa Fernanda* ese mismo año 1948, que circuló luego en LP bajo el sello Soria (Soria 70.002). También dirigidos por Roig, Naya y González, junto al barítono Hernán Pelayo, grabaron la opereta *La viuda alegre* en 1954, para la firma RCA Victor (LPM-1039); y una selección de melodías cubanas llamada *Cuban Show Hits* en 1956, para el mismo sello (LPM-1208), que incluía algunos fragmentos de las zarzuelas *El cimarrón* y *Perlas*, de Roig; *Soledad* y *Amalia Batista*, de Prats; y *Lola Cruz* y *María la O*, de Lecuona.¹⁹

Escogidas por Montilla, la mezzosoprano puertorriqueña Aida Pujol interpretó el papel de Isabel Ilincheta y el “Lamento esclavo”; y su compatriota, Ruth Fernández, cantó los tangos congos más populares de la partitura: el “Po, po, pó” y “Tanilá”. Originalmente, el compositor había pensado para estos fragmentos en Rita Montaner; pero, ante la insistencia de Montilla, probó a la artista borinqueña y acabó decidiéndose finalmente por ella. Fernández poseía un registro de contralto auténtico que aprovechó para brindar una lectura muy particular, desolada y casi intimista, de la Dolores Santa Cruz, en contraste con el tema “Tanilá”, de carácter bufo. Pujol, siempre correcta en sus intervenciones, se adecuó a sus roles por timbre y tesitura.

En enero de 1949, la zarzuela salió a la venta bajo el sello Cafamo. Esta marca, división de la Radio Electronic Corporation SA de la Habana, estaba presidida por Fernando J. Cancio, con Fernando Fabra como vicepresidente y Montilla como técnico y director general. El álbum original contenía cinco discos de doce pulgadas, en 78 r.p.m., con un costo de \$12.50. Díaz Ayala y Río Prado plantean erróneamente que estos álbumes contenían cuatro discos. No obstante, en una visita realizada a la Biblioteca del Congreso de Washington y luego, en revisión de la colección García Montes de la Biblioteca Nacional de Cuba, pude constatar el número correcto de placas (Cafamo 115). Comenzaba el LP su carrera hacia la popularidad y al no obtener el resultado comercial esperado, Montilla arrendó por un tiempo su *Cecilia Valdés* a Darío Soria, quien la vendería en su sello Cetra-Soria como LP (Soria 70.001) con una mejor salida.²⁰ Este formato de larga duración fue aceptado en todas partes como un perfeccionamiento decisivo al producir grabaciones continuas con el dinamismo de una ejecución ininterrumpida.²¹ En la década de 1950 el título pasó al sello Angel de la EMI (Angel 65001) y se anunció en las portadas de los discos del mercado angloparlante como *cuban operetta* y no como zarzuela [Figura 3]. Este concepto, producido en Estados Unidos para las obras que contienen partes habladas, entra en franca contradicción con una pieza como esta, de alto contenido dramático; y aunque la desavenencia terminológica es del conocimiento de quienes la promocionan, se continúa vendiendo bajo esa denominación.

¹⁹ Díaz Ayala, *Enciclopedia discográfica...*, 2490-2492.

²⁰ Díaz Ayala, *Música cubana...*, 272.

²¹ Alejo Carpentier, *El disco y la cultura musical* (La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2012), 51.



Figura 3. Portada de la *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig, bajo el sello Montilla en LP.
Fuente: Archivo Biblioteca Nacional de Cuba

En carta fechada el 3 de enero el 1950, el compositor y director de orquesta norteamericano William Grant Still preguntó a Roig sobre este particular:

“[...] Hace dos días tuve el placer de saber de los records de su obra *Cecilia Valdés*, radiada por una de las estaciones de radio locales. Le escribo ahora para decirle que gocé mucho con su música y me proporcionó una real emoción en oírla por primera vez. [...] Me entusiasmó tanto, que voy a comprar los discos que me sea posible adquirir.

Una cosa me extrañó. El anunciador de radio habló de *Cecilia Valdés* como una opereta. Para mí la música tenía el giro de la música operática auténtica, en combinación con un rasgo de expresión individual. ¿Por qué llamarla opereta si es más bien una ópera? ¿Es éste su deseo o es algo que le ha forzado otra persona? [...]

En todo caso, Ud. ha escrito de la mejor música, y celebro mucho que haya sido registrada de ese modo, para que nos sea posible valorizarla en años venideros. [...]

P.D. Los cantantes de la grabación están magníficos”.²²

En su respuesta, escrita el 15 de febrero de 1950, Roig aclaró:

“[...] La obra *Cecilia Valdés*, de la cual soy su autor musical, es en la nomenclatura de nuestro teatro una comedia lírica, en dos actos y un prólogo. Desde luego que, a lo que nosotros llamamos comedia lírica, no tiene nada que ver ni tiene relación alguna con lo que, en Estados Unidos, o en Francia, Inglaterra y otros países nórdicos, son clasificados en idéntica forma. Nuestras comedias líricas —y en este caso se encuentra *Cecilia Valdés*—, son obras más depuradas y hechas con más cuidado que las llamadas zarzuelas o revistas; es un linaje de

²² Clara Díaz Pérez, *De Cuba soy hijo. Correspondencia cruzada de Gonzalo Roig* (Madrid: Editorial Música Mundana, 1995), 145.

producción más elevado que estas últimas, y más aún que lo que conocemos como operetas. Desde el primer momento solicité que se le denominara comedia lírica de costumbres cubanas, que así es realmente el asunto que se desarrolla a través de la obra y que cobra en su momento culminante la expresión cabal de un drama. Los encargados de la grabación y propaganda se encargaron de llamarla ‘opereta’, lo cual motivó también, de un crítico norteamericano, la calificación de que ‘era una obra demasiado dramática y sin forma de opereta’ [...]. Le agradezco muy sinceramente sus palabras respecto a mi obra *Cecilia Valdés*, y les haré saber a los cantantes de su grata impresión respecto a ellos y su labor en dicha obra [...]”.²³

Es importante aclarar que algunos autores como Enrique Río Prado en su libro *La virgen de bronce. Una historia de la zarzuela cubana*, el cual constituye uno de los documentos más abarcadores sobre el tema, adoptan el término “zarzuela” —en sentido amplio— para toda manifestación de arte lírico en Cuba —como país de cultura hispánica— que, en su desarrollo dramático, alterne escenas habladas y escenas cantadas, independientemente de las denominaciones particulares que los autores hayan querido dar a las piezas en cuestión o a distintos momentos en la evolución del género. No se desechan las denominaciones de zarzuela —en sentido restringido— para sainete, opereta, revista, juguete, propósito, comedia lírica y otros aún más imprecisos, siempre agrupados como subgéneros bajo la rúbrica general de zarzuela.²⁴ Este criterio es el generalizado por los investigadores, en la mayoría de los materiales revisados para la realización de este trabajo. Un ejemplo fuera de Cuba lo constituye *Luisa Fernanda*, de Federico Moreno Torroba, casualmente estrenada en el mismo año de *Cecilia Valdés*, que fue bautizada también por su autor como “comedia lírica” y es conocida mundialmente como uno de los grandes títulos de zarzuela española.

Montilla recuperó la grabación de *Cecilia Valdés* por aquella época para su propia firma (FM-118), a la que la música cubana proporcionó algunos de sus más grandes éxitos. Desde entonces se comercializó en su sello y en 1990 apareció en formato de disco compacto (CDFM-118), reeditándose por Orfeón Videovox en 1998 (CDL-13083). En 2009, la firma Naxos la ofreció con una loable restauración del sonido mono original y una aceptable presentación gráfica, quizá la mejor de todas las exhibidas en cualquiera de los soportes en los que se ha comercializado, para distribuirla de manera digital en los formatos de FLAC y MP3 (Naxos Classical Archives 9.80791).

Ernesto Lecuona graba para Montilla

Hacia 1950, Fernando Montilla se radicó en España, donde la firma disquera con su apellido comenzó a hacerse con un muy nutrido catálogo entre cuyos ítems la música de ese país y, sobre todo su zarzuela, ocuparon un lugar significativo. Sin embargo, Montilla no olvidó a Cuba e incluyó a grandes artistas de la Isla en algunas de sus más reveladoras producciones. Entre sus discos triunfó precisamente *Rapsodia de Cuba* (FM-21), donde unió el talento de Esther Borja, Luis Carbonell y Fernando Mulens. Tras su éxito, pensó en una segunda parte para ese álbum: *Rapsodia de Cuba, Vol. II* (FM-80), esta vez solo con música instrumental, y llevó a Madrid al joven director cubano Félix Guerrero para dirigirlo.²⁵ Con él a la cabeza, Montilla se preparó entonces para grabar otro proyecto relevante: tres zarzuelas de Ernesto Lecuona que serían en el futuro, de referencia obligatoria para los investigadores y amantes del género: *María la O*, *Rosa la China* y *El cafetal*.

Las cartas de Montilla a Lecuona, recogidas por el escritor Ramón Fajardo en 2012, muestran cómo se conformó el proyecto y ofrecen datos sumamente interesantes y pormenorizados sobre

²³ *Ibidem*, 146-147.

²⁴ Río Prado, *La Venus de bronce...*, 12.

²⁵ Díaz Ayala, *Música cubana...*, 273-274.

la elección de títulos, el contrato y el diseño de producción, pero sobre todo manifiestan la importancia concedida al hecho de perpetuar la música lírica cubana. La primera de ellas se remitió el 30 de agosto de 1955, desde Nueva York:

“Estimado Maestro Lecuona:

[...] Le escribo nuevamente para saber si continúa usted interesado en la grabación de algunas zarzuelas de su repertorio en España, de acuerdo con nuestras conversaciones efectuadas en varias ocasiones. Creo que deberíamos contactar ya en firme este asunto puesto que soy de la opinión de que ya deberíamos tener en el mercado algunas de sus obras grabadas.

Durante mi reciente visita a esa, pude cambiar impresiones con el maestro Félix Guerrero y soy de la opinión de que de estar usted ocupado podríamos hacer algunas de ellas con el maestro Félix Guerrero, el cual está dispuesto para ir a España el próximo mes de enero o de febrero. Félix estaría dispuesto a comunicarse con usted y revisar detenidamente las partituras, así como asimilar cualquiera que fuesen sus instrucciones para llevar a un feliz término la grabación de esas obras en España. La selección del repertorio la dejaría enteramente a su discreción y estaría dispuesto a pagarle a usted por anticipado una regalía pasada una venta inicial de no menos de dos mil álbumes de cada obra grabada. Como quiera que este es un asunto de suma importancia y que aun en España costaría bastante dinero, le suplico considere esta proposición detenidamente, ya que esta música grabada en toda su gloria produciría un gran prestigio a Cuba y por consiguiente todos deberíamos colaborar para que dicho proyecto se materializase sin pérdida de tiempo alguno [...].”²⁶

La segunda misiva la escribió Fernando Montilla el 14 de noviembre de 1955 desde la misma ciudad:

“Mi estimado maestro Lecuona:

[...] Los \$1000.00 que le ofrecí serán en forma de regalía anticipada contra futuras ventas de las obras de repertorio que lograsen hacerse en España.

Estoy perfectamente de acuerdo en grabar las siguientes obras:

María La O

Rosa la China

El cafetal

Y creo que de momento debemos comenzar con estas tres para ver si queda usted satisfecho con nuestra labor en España.

En cuanto al contrato se refiere, estoy en estos momentos tratando de comunicarme con la Srta. Luban, de E. B. Marks, para ver si ellos pueden suministrarme la lista de los números publicados por ellos de las zarzuelas seleccionadas.

Puedo asegurarle, sin embargo, que la tarifa usual para discos de larga duración es 1-1/2 centavos por cada minuto de música y por lo tanto calculándose un promedio de 40 minutos de duración por álbum asciende más o menos a la cantidad de 15 centavos por hora; en las obras españolas yo siempre pago un máximo de 15 centavos por disco de 12” y por tal motivo decidí ofrecerle a usted la misma cantidad.

Estoy en estos momentos al habla con el señor Marks para ver en qué forma podemos trabajar sus obras conjuntamente, respetando, desde luego, sus derechos de representación teatral. Acabo de terminar de hablar con el señor Marks, el cual me informa que el día de hoy le escribirá a usted directamente referente a este asunto y el propio señor Marks le enviará oportunamente los contratos, ya que está interesadísimo en que Marks sea el editor de las obras a grabar aun cuando representa hacer obras en las cuales tenga usted algunos números ya comprometidos con otros editores.

Únicamente le suplico que se me de protección por un período de cinco años de que las obras seleccionadas por mí para grabar en España no podrán ser grabadas por ninguna otra firma

²⁶ Ramón Fajardo Estrada, *Ernesto Lecuona. Cartas*. 2 vols. (La Habana: Ediciones Boloña, 2012), 38-39, Vol. II.

competidora en el período estipulado de cinco años. A cambio de esto, le ofrezco una grabación de primerísima calidad, tanto en elenco artístico como en sonoridad. Mucho le agradeceré continúe su colaboración con Guerrero ya que el tiempo está limitado y tengo marcado interés en lanzar su obra al mercado para el próximo mes de abril [...]”.²⁷

María la O

María la O es la zarzuela más popular de Ernesto Lecuona. Con texto de Gustavo Sánchez Galarraga, esta obra fue estrenada en el Teatro Payret, el 01 de marzo de 1930. En su temporada inaugural dio vida a la mulata habanera una cantante foránea: Conchita Bañuls, soprano valenciana que protagonizó en 1924 los estrenos en Cuba de las zarzuelas españolas *Los gaviñanes*, de Guerrero, y *La leyenda del beso*, de Soutullo y Vert. Acompañaron a la Bañuls, el tenor Miguel de Grandy como el Niño Fernando y el actor Julio Gallo, como José Inocente. Los papeles de la Niña Tula y Caridad Almendares correspondieron a Natalia Gentil y Mimí Cal, y Fernando Mendoza asumió el rol del zapatero Santiago Mariño. La primera temporada fue breve: solo nueve funciones en La Habana, a las que siguieron otras en Matanzas y Cienfuegos. Sin embargo, en el Teatro Martí la obra subió a escena cincuenta y seis veces en el período comprendido entre 1932 y 1936.²⁸ *María la O* fue una de las primeras zarzuelas transmitidas por las ondas radiales cubanas, dirigida por el propio autor e interpretada por Luisa María Morales y Constantino Pérez para la emisora CMQ en 1934.²⁹

Esta pieza antológica trajo al público cubano una forma nueva de zarzuela, liderada por un personaje que en nuestro ámbito lírico constituyó, según Enrique Río Prado,³⁰ el aporte más significativo de los creadores de este período histórico de la zarzuela cubana: la mulata de naturaleza melodramática, alejada de las connotaciones humorísticas a las que habían acostumbrado al público los cánones del teatro bufo precedente; un ser predestinado a la infelicidad por prejuicios raciales y sociales, objeto de placer, que no podrá evitar un final de carácter trágico.

El libreto, desigual por momentos, no llega a mostrar una caracterización dramática de los personajes, y tanto Clara Díaz como Enrique Río Prado coinciden en el carácter revisteril de la obra, del cual Lecuona no logró deshacerse en sus composiciones teatrales. No obstante, los cuadros bufos y dramáticos logran un balance justo dentro del discurso musical. El melodismo de Lecuona durante toda la obra es verdaderamente contagioso, si bien es cierto que es acusado de facilista en momentos en los que la música se repite sin variaciones, a veces recordando otras obras del propio compositor.

La integración de elementos populares y concepciones estéticas cercanas a la ópera hacen que la interpretación de esta zarzuela precise combinar cantantes de excelente formación vocal y buen desempeño dramático. Las romanzas y los dúos presentan dificultades comparables con muchas de las grandes arias del repertorio verista italiano. Entre ellas resalta la de la protagonista, famosa en el universo lírico porque ha sido cantada por numerosas voces de renombre, sobre todo del mundo hispano, sin importar la tesitura o el sexo de quien la interprete, pues en su mayoría han sido los tenores los que se han adueñado de la pieza desde que, en 1931, la interpretara el mexicano José Mojica con gran éxito. Con ella, los autores crearon un arquetipo al escribirle un intervalo de

²⁷ *Ibidem*, 40-42, Vol. II.

²⁸ Río Prado, *La Venus de bronce...*, 427.

²⁹ *Ibidem*, 474.

³⁰ *Ibidem*, 229.

dos octavas —do3 al do5—, que fue repetido luego —*Rosa la China*—, incluso por otros compositores —*María Belén Chacón*, de Rodrigo Prats—. Esta romanza se estrenó antes que la propia zarzuela y ha sido versionada de las más diversas formas. Río Prado cita a Hamilé Rozada en su *Ernesto Lecuona. Catálogo de obras*, de 1995,³¹ quien muestra una relación extensa de grabaciones de esta pieza, una de las más populares del autor.

El disco perteneciente al sello Montilla se grabó como parte del proyecto en el cual quedaron registrados, además, otros dos títulos de Ernesto Lecuona: *Rosa la China* y *El cafetal*. El compositor confió plenamente en las capacidades del joven director Félix Guerrero al delegarle la dirección musical y orquestación de estos registros fonográficos,³² e incluso la composición de los preludios que anteceden a las tres obras.³³ Bajo la égida de este importante director, fueron grabadas la mayoría de las zarzuelas cubanas que han quedado immortalizadas en el vinilo. A Guerrero se unió en España el compositor y director de orquesta español Manuel Montorio, seleccionado por Montilla para la supervisión del resultado de las grabaciones.

Los discos se produjeron en 1956 y para el elenco se escogieron artistas españoles, con la excepción del tenor cubano Maño López, que intervino en los papeles cómicos. También se integraron percusionistas cubanos a la Orquesta de Cámara de Madrid acompañados por los Coros de la Radio Nacional de España, todos bajo la batuta de Guerrero. Conformaron la grabación trece piezas, que no incluyeron el dúo de amor de la pareja protagonista. [Figura 4].

Reperto (María la O, Montilla 1956)³⁴

María la O: Dolores Pérez, soprano
Niño Fernando: Luis Sagi-Vela, tenor
José Inocente: José Granados, barítono
Chancletera, Nániga y Ronda del Amor: Luisa de Córdoba, soprano
Rey del Cabildo, Curro: Maño López, tenor
Coros de la Radio Nacional de España
Orquesta de Cámara de Madrid
Félix Guerrero, director

Piezas incluidas en la grabación³⁵

1. “Preludio y coro general” (coros y orquesta)
2. “Salida de María la O” (Dolores Pérez, Luis Sagi-Vela y coros)
3. “Romanza de José Inocente” (José Granados)
4. “Ronda del amor” (Luisa de Córdoba y coros)
5. “Cabildo de Reyes” (Luisa de Córdoba, Maño López y coros)
6. “Dúo” (Dolores Pérez y Luis Sagi-Vela)
7. “Los curros del manglar” (Luisa de Córdoba, Maño López y coros)

³¹ Río Prado, *La Venus de bronce...*, 233.

³² Fajardo Estrada, *Ernesto Lecuona...*, vol. II, 39.

³³ Jesús Gómez Cairo, *El arte musical de Ernesto Lecuona* (La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2015), 219.

³⁴ Ernesto Lecuona, *María la O*, interpretada por D. Pérez, L. Sagi-Vela, dirigida por F. Guerrero, Montilla Records, 1956, LP.

³⁵ *Ibidem*. Se respetan los títulos utilizados en el álbum.

8. “Las chancleteras” (Luisa de Córdoba y coros)
9. “Intermedio” (orquesta)
10. “Ronda de los guaracheros” (coros)
11. “Romanza de María la O” (Dolores Pérez)
12. “Intermedio” (Orquesta)
13. “Finale” (Dolores Pérez)

Duración total: 41 minutos



Figura 4. Portada de la edición en CD de *María la O*, de Lecuona, hecha por Montilla, que recrea la imagen del LP original. Fuente: archivo personal del autor

En este registro sobresale Dolores Pérez (1930-1982), una de las grandes sopranos españolas de las décadas de los cincuenta y sesenta del pasado siglo. Conocida inicialmente con el seudónimo de Lily Berchman, realizó una gran carrera operística dentro y fuera de España; sin embargo, su discografía es eminentemente zarzuelera, género en el que destacó y del que grabó más de treinta títulos entre los que se incluyeron las tres mencionadas obras de Ernesto Lecuona. Con una voz de soprano amplia y dúctil, en sus últimos años se desempeñó como mezzosoprano y puso fin a su carrera a principio de la década de 1970, para dedicarse posteriormente a la enseñanza.³⁶ La soprano despliega aquí sus facultades dramáticas y canoras, que estaban en plenitud por esos años,

³⁶ María Luz González Peña, “Pérez, Dolores”, en *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003), 458.

y acierta en su imitación del acento caribeño. Dueña de un instrumento lírico-*spinto*, la cantante es una *María la O* ideal. Su voz de color atrayente, ligeramente oscuro, se mueve con facilidad en toda la tesitura sin perder proyección, aun en los momentos en que su personaje explora el registro de pecho, siempre hábilmente, donde articula de forma clara y logra una uniformidad tímbrica estimable. Sus agudos, amplios y luminosos, son atacados con precisión y, en la romanza, se destaca un adecuado uso de la media voz, que brinda, junto a la concepción trágica de la intérprete, una terminación idónea a la pieza.

También, a apreciable nivel, se encuentran los barítonos Luis Sagi-Vela y José Granados (este último ya no repetirá la experiencia junto a sus compañeros de reparto en otras zarzuelas cubanas). Sagi-Vela (1914-2013) provenía de una de las familias más notorias de la lírica española. Sus padres, la soprano Luisa Vela y el barítono Emilio Sagi-Barba fueron cantantes que ayudaron a sostener y mantener la popularidad de un género en el que fueron reconocidos en España e Hispanoamérica. Con una importante voz de barítono, moldeable y extensa, Luis Sagi-Vela realizó una larga carrera desde la década de 1930 hasta principios de los sesenta y protagonizó multitud de grabaciones, entre ellas numerosas zarzuelas, como *La del Soto del Parral*, *La canción del olvido*, *El huésped del sevillano*, *El caserío*, *El asombro de Damasco*, *María la O*, *El cafetal* y *Rosa la China*. Fue fundador de la compañía discográfica Zafiro y de la fábrica de discos Iberofón, de las que fue presidente, como también lo sería de la firma EMI-Odeón, y durante siete años rigió los destinos del Grupo Español de la Industria Fonográfica.³⁷

Este cantante interpreta aquí, como ocurre en otros registros, una parte escrita originalmente para tenor y aunque en esta ocasión aborda con habilidad el personaje de Fernando, su voz oscura no ofrece todo el contraste que se desearía en sus encuentros con *María la O*. Su zona central carece de brillo, su articulación en el registro central-agudo es, en ocasiones, dificultosa y su emisión tiende a abrirse en la zona superior. Este particular, sin embargo, no afecta en absoluto a la unidad de la obra, pues sus intervenciones, aunque fundamentales, son escasas. Granados, de instrumento más lírico, canta con gran sentido del *legato*, cuidadoso fraseo y *fiato* controlado, para ofrecer una versión de la romanza de José Inocente de contenido dramatismo. Luisa de Córdoba y Maño López dan color en sus intervenciones con gracia y buen gusto, sin llegar a los extremos de la caricatura que muchas veces permea estos personajes en la escena. Ambos están secundados por un coro correcto y una orquesta admirable.

Reeditada varias veces en LP por Montilla (FM-73) desde la década de 1950, también se comercializó por otras casas discográficas como Zafiro (ZOR 1821 y 1033-1), Zacosa (ZCL 1076) y Serdisco (LM 3027) y apareció, además, en casete (Zafiro 1033-4; Serdisco CM-6027; y Zacosa ZCC 5076). La grabación fue transferida a CD por la propia Montilla en 1989 (CDFM-73), en 1990 por Zafiro (1033-2) y en 1995 por BMG Serdisco (74321 33460 2). La toma monofónica base, de calidad apreciable, ha mejorado mucho con la restauración hecha a toda esta serie de zarzuelas en los soportes digitales. Esta ha ganado en brillantez para los conjuntos orquestales y una clara nitidez para las voces, aunque sin perder el balance original en el que hay tendencia a acentuar en primer plano a los cantantes, para detrimento de algunos detalles de la orquesta. Otros sellos que la han distribuido en disco compacto han sido Videovox (CDL-13081) y Novoson (CDNS 581).

³⁷ María Luz González Peña, "Sagi Vela, Luis", en *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003), 639-640.

Rosa la China

Esta zarzuela cubana, con música de Ernesto Lecuona y texto de Gustavo Sánchez Galarraga, subió por primera vez a escena el 27 de mayo de 1932 en el Teatro Martí, de La Habana y constituyó el único título del mencionado binomio de autores que estrenó la Compañía Suárez-Rodríguez. La primera función se produjo sin la presencia del compositor, pues se encontraba en esa temporada en una de sus giras por España; fue dirigida por su colega Gonzalo Roig. La composición del elenco del debut difiere en las dos fuentes consultadas para este título: según Río Prado, fue el mismo de la *Cecilia Valdés* de Roig, por tanto, el papel de Rosa fue interpretado por la mexicana Elisa Altamirano, Miguel de Grandy fue José; Julio Gallo, Dulzura; y Candita Quintana, Greta.³⁸ Casares refiere que la primera Rosa fue interpretada por Esther Borja; José por Pedrito Fernández; y Dulzura por Miguel de Grandy.³⁹ La búsqueda en la prensa de la época corrobora la información de Enrique Río Prado en una reseña firmada por Francisco Ichaso, hallada en la página seis del *Diario de la Marina* del 29 de mayo de 1932,⁴⁰ que contiene los datos exactos del estreno y de los cantantes que intervinieron.

Con un planteamiento parecido al de sus títulos anteriores en cuanto a diálogo musical, donde se integran ritmos criollos junto a formas de la tradición europea extraídas de la ópera y la gran zarzuela española, Lecuona conjuga todos los ingredientes para realizar con este título otro de sus clásicos en el campo lírico. Como afirma Casares, la inagotable inventiva melódica es uno de los grandes valores del compositor, pues enriquece toda su obra cargándola de tensión, enorme riqueza, fluidez y carácter cantable.⁴¹ A esto debemos añadir, también, su ritmo enérgico en todo momento, el balance de los cuadros dramáticos y bufos e incluso la integración de personajes cómicos y serios que interactúan en varias escenas con verdadera naturalidad.

Rosa la China contiene numerosos fragmentos musicales entre los que se destacan el dúo de Rosa y José, de gran fuerza dramática y melódica; la romanza de Rosa, que ha constituido el número sobreviviente de toda la zarzuela en momentos en que el título ha desaparecido de las carteleras, por su fuerza y carácter marcadamente fatalista que confirman el infortunio del personaje; el “Dueto cómico” y los números de conjunto, casi todos de carácter festivo, entre los que sobresale el “Tango de Guaraguá”. [Figura 5].

Reperto (Rosa la China, Montilla 1956)⁴²

Rosa la China: Dolores Pérez, soprano

José: Luis Sagi-Vela, tenor

Greta, Chinita y Calixta: Luisa de Córdoba, soprano

Preciosillo: Maño López, tenor

Coros y Orquesta de Cámara de Madrid

Félix Guerrero, director

³⁸ Río Prado, *La Venus de bronce...*, 158.

³⁹ Emilio Casares Rodicio, “Rosa la China”, en *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003), 659.

⁴⁰ Francisco Ichaso, “Rosa la China”, *Diario de la Marina*, 29 de mayo de 1932, 6.

⁴¹ Casares Rodicio, “Rosa la China...”, 605.

⁴² Ernesto Lecuona, *Rosa la China*. interpretada por D. Pérez, L. Sagi-Vela, dirigida por F. Guerrero, Montilla Records, 1956, LP.



Figura 5. Portada de la edición Montilla de *Rosa La China*, de Ernesto Lecuona.
Fuente: Archivo Biblioteca Nacional de Cuba

Piezas incluidas en la grabación⁴³

1. “Preludio” (orquesta)
2. “Introducción” (Maño López, Luisa de Córdoba, Dolores Pérez y Luis Sagi-Vela)
3. “Duetto cómico” (Maño López y Luisa de Córdoba)
4. “Dúo” (Maño López y Dolores Pérez)
5. “Dúo” (Dolores Pérez y Luis Sagi-Vela)
6. “Mujeres del solar” (coro)
7. “Intermedio” (orquesta)
8. “Romanza” (Dolores Pérez)
9. “Conga del puente” (coro)
10. “Chinita linda” (Luisa de Córdoba y coro)
11. “Tango del Guaraguá” (Luisa de Córdoba y coro)
12. “Final” (Dolores Pérez, Luis Sagi-Vela y coro)

Duración total: 39 minutos

Esta grabación aún no ha perdido su frescura original; resulta vocalmente equilibrada y muy cuidada en el aspecto musical. Su restauración de sonido ha mejorado el primario, tras pasarse a soporte digital en los años noventa por Montilla (CDFM-75) y por otros que la han reeditado: Zafiro (LP 1064-1, casete 1064-4 y CD 1064-2); Zacosá (en LP, ZCL 1083 y casete, ZCC 5083);

⁴³ *Ibidem*.

Orfeón Videovox (en CD, CDL-13082); BGM Serdisco (en CD, 74321 33457 2) y Novoson (CDNS-240). Dolores Pérez vuelve a mostrar su dominio del decir, con gran sentido del drama y manejo absoluto de sus recursos vocales, en un personaje que parece compuesto pensando en su voz por color y tesitura. Con una emisión caudalosa, que sorprende desde que se escucha en la entrada de su personaje, Dolores sabe cómo utilizar los recursos dinámicos (*mesa di voce*, pianos, *sfumatura*) de forma inteligente y defiende con destreza su escena con “Preciosillo”, de numerosos cambios rítmicos. Luis Sagi-Vela, nuevamente afrontando una parte escrita para tenor, tiende a veces a deformar las vocales en los extremos agudos, con tendencia a cantar la vocal *e* en la zona de pasaje; pero sabe matizar, con una inteligente utilización del canto *spianato* en las frases más tensas. Sin embargo, las palmas se las llevan los papeles menores en las voces de Luisa de Córdoba y Maño López, que diferencian con naturalidad sus distintos roles y dan un toque ameno y chispeante a sus intervenciones, siempre en contraste con la esencia dramática de los personajes principales. De afinación muy cuidada, son ambos un ejemplo de actores cantantes que no sacrifican la música aun en los momentos más caricaturescos de sus actuaciones. Guerrero obtiene un óptimo resultado de la orquesta y los coros. Nunca más ha vuelto a grabarse, y aunque este registro es de referencia, al ser además el único disponible, la obra merece una nueva versión dada la importancia que ostenta en la historia del teatro lírico nacional. Se ha repuesto con éxito hace algunos años en la escena cubana; sin embargo, no han quedado más evidencias que las que pueden ofrecer la prensa periódica y el recuerdo del público. La vuelta a los estudios reportaría una actualización de esta zarzuela y el testimonio de los intérpretes contemporáneos del género que son raramente favorecidos por la industria discográfica del país.

El cafetal

Este título es, del conjunto de los estudiados, el primero que se estrenó en orden cronológico. *El cafetal* subió a escena el primero de marzo de 1929 en el Teatro *Regina*, de La Habana. La música de Ernesto Lecuona y la letra de Gustavo Sánchez Galarraga se convirtieron en un inmediato triunfo al producir una obra eminentemente criolla, que perfiló una forma de teatro musical donde se combinan procesos históricos, personajes y ritmos folclóricos, todo de un carácter marcadamente nacional y que dio lugar a un título prototípico de lo que tiende a denominarse hoy como zarzuela cubana. *El cafetal* muestra esos ingredientes que en Lecuona se fueron desarrollando hasta alcanzar una nota bien alta con *María la O*, todo un paradigma del género. El dúo autoral se había unido a la empresa de Pepito Gomis en una temporada que trajo con este título favorables críticas —aunque solo se representó dieciséis veces, según Río Prado—. El elenco debutante estaba compuesto por las voces de Caridad Suárez en el papel de Niña Flor y Amalia Martos en el de África, Emilio Medrano como Niño Alberto, Eddy López como Lázaro y Candita Quintana en el rol de la esclava Candelita. La puesta en escena corrió a cargo del propio Galarraga y la orquesta fue dirigida por Ernesto Lecuona, según los datos que Irazabal compilase en las notas del LP que contiene la grabación original de la zarzuela (FM-77).⁴⁴

Caridad Suárez, la única cubana que ha estrenado un título de entre los investigados en este trabajo, debutó en la compañía de Lecuona en 1929 con sus obras *Niña Rita* y *La tierra de Venus*. Su carrera, corta pero intensa —se retiró en 1937 y solo hizo apariciones esporádicas—, incluyó

⁴⁴ Ernesto Lecuona, *El cafetal*, interpretada por D. Pérez, L. Sagi-Vela, dirigida por F. Guerrero, Montilla Records, 1956, LP.

numerosos títulos de zarzuelas cubanas y españolas, así como algunas óperas. La obra conoció representaciones fuera de Cuba y se repuso en el Teatro Martí en 1932. Su música va mostrando detalles que se desarrollaron en títulos sucesivos del autor, como la fusión de distintos ritmos. En el plano dramático, se presentaron por primera vez dos papeles dramáticos para personajes negros, tradicionalmente relegados al aspecto bufo.

En la grabación de *El cafetal* (FM-77) se repiten los indispensables Dolores Pérez como África y Luis Sagi-Vela en el doble rol de Lázaro y Niño Alberto. Maño López tiene una intervención muy breve, al igual que Luisa de Córdoba, y se presentan en esta ocasión la soprano Natalia Lombay en el rol de Niña Flor y los tenores Lauri Lazari como Don José y Manuel Esclapés como el guajiro.

Merecen un comentario especial la española Luisa de Córdoba y el cubano Maño López, que se repartieron en su mayoría todos los papeles secundarios de las grabaciones examinadas. La actriz cantante tomó su apellido de la ciudad donde nació, aunque vivió parte de su infancia y juventud en Hispanoamérica. En 1950, regresó a España y, aunque se especializó en papeles de tiple cómica, en su larga trayectoria recorrió todos los géneros teatrales. Su discografía abarca más de quince zarzuelas completas, incluyendo las cubanas que nos ocupan.

Lo poco que se sabe de Maño López lo ofrece Díaz Ayala. Nacido en Cuba en 1919, este artista tocaba varios instrumentos de percusión, el tres y cantaba con distintas agrupaciones con las que recorrió gran parte del mundo. Hacia 1954 llegó España y a mediados de esa década tocaba el tres en las grabaciones instrumentales de Guerrero. Realiza con este las zarzuelas de Montilla como cantante y casi a partir de ese momento se pierde su pista hasta que, hacia 1977, Díaz Ayala vuelve a ubicarlo en Madrid.⁴⁵ [Figura 6].

Reparto (*El cafetal*, Montilla 1956)⁴⁶

África: Dolores Pérez, soprano
Lázaro: Luis Sagi-Vela, barítono
Niño Alberto: Luis Sagi-Vela, tenor
Niña Flor: Natalia Lombay, soprano
Cipriana: Luisa de Córdoba, soprano
Don José: Lauri Lazari, tenor
Guajiro: Manuel Esclapés, tenor
Coros y Orquesta de Cámara de Madrid
Félix Guerrero, director

Piezas incluidas en la grabación⁴⁷

1. “Preludio, guajira y coro de esclavos” (orquesta, Manuel Esclapés y coro)
2. “Romanza” (Dolores Pérez)
3. “Romanza” (Luis Sagi-Vela)
4. “Canción de la flor” (Luis Sagi-Vela y coro)
5. “Dúo” (Luis Sagi-Vela y Natalia Lombay)

⁴⁵ Díaz Ayala, *Enciclopedia...*, 177.

⁴⁶ Lecuona, *El cafetal...*, LP.

⁴⁷ *Ibidem*.

6. “Escena” (Dolores Pérez, Luis Sagi-Vela y Natalia Lombay)

7. “Dúo cómico” (Luisa de Córdoba y Lauri Lazari)

8. “Intermedio” (Maño López y orquesta)

9. “Tango” (Natalia Lombay y coro)

10. “Final” (Dolores Pérez y Luis Sagi-Vela)

Duración total: 39 minutos



Figura 6. Portada de la edición Montilla de *El Cafetal*, de Ernesto Lecuona. Fuente: archivo personal del autor

De las tres grabaciones españolas, es esta la que más dificultades presenta en el aspecto musical, si bien son solo algunos detalles que no minimizan la calidad del resultado global. Sagi-Vela es escogido aquí para interpretar dos papeles: Lázaro y Alberto, escritos para barítono y tenor, respectivamente. El cantante no diferencia su emisión en ambos casos y tiende a confundir al oyente que no está familiarizado con la obra. Su tipo de voz se aproxima, por su color oscuro y típica redondez, al rol del esclavo, pero ante el escaso contraste dramático-vocal el límite entre ambos personajes queda difuminado. Tiene algunos problemas con el *tempo* en la romanza de Lázaro y hace más evidente aquí sus dificultades con la articulación en la zona aguda. Dolores Pérez y el coro pierden la cuadratura en algunas piezas en las que incurren en acentos rítmicos fuera de lugar, aunque el sentido musical y la mano de Guerrero evitan males mayores. La soprano,

sin embargo, vuelve a dar una muestra de su dominio técnico en el que es, quizá, el más dramático de los personajes abordados dentro del conjunto de testimonios aquí analizado. Su emisión en el registro de pecho suena con naturalidad, rica en armónicos y sin perder calidad en su ascensión al agudo. Lombay, como Niña Flor, aporta su voz de lírico ligera con gusto y delicadeza canora, en intervenciones que presentan no pocos momentos comprometidos. Los papeles secundarios cumplen con corrección sus cometidos; destaca la Cipriana de Luisa de Córdoba, que sabe aprovechar vocalmente todas las oportunidades satíricas que brinda ese personaje.

En discos de larga duración, además de en su forma original, *El cafetal* se distribuyó en Zafiro (LM 3034 y ZOR-115), Serdisco (LM 3034) y Zacosa (ZCL 1081). En casete, la editaron la propia Montilla (FM-77), Zafiro (CM 6034 y 1061-4) y Zacosa (ZCC 5081). En formato de disco compacto se ha visto ampliamente representado en Montilla (CDFM 3010), BMG Serdisco (74321 33458 2), Zafiro (1061-2), Novoson (CDNS 582) y en su más reciente modalidad ha sido distribuido en formato FLAC y MP3 por la firma Naxos (Naxos Classical Archives 9.80834), con sonido restaurado. A pesar de que *El cafetal* se ha convertido en una de las zarzuelas más populares del repertorio de Lecuona, continúa siendo este el único registro existente de la obra. Sin desestimar las no pocas virtudes que conserva este disco aun en la actualidad, una grabación más equilibrada, contrastada en el plano vocal y precisa en el musical, aportaría otras alternativas sonoras.

Gracias, Fernando Montilla...

Tras grabar la zarzuela *Cecilia Valdés* y a algunas de las figuras más icónicas de la música popular de la Isla —como Dámaso Pérez Prado, Bola de Nieve y Benny Moré—, Fernando Montilla esbozó una base suficiente en Cuba, que lo llevó a fundar su propio sello en Nueva York —Montilla Records, en 1952—. Entonces, se trasladó a Madrid donde grabó más de ciento cincuenta discos de música española, con la zarzuela de ese país como una de sus grandes protagonistas, a las que añadió los títulos cubanos.⁴⁸ Entre los grandes artistas de su catálogo tuvo a famosos guitarristas como Carlos Montoya, Andrés Segovia y Sabicas; y entre los cantantes, al tenor Alfredo Kraus. En 1965, Montilla regresó a Puerto Rico para abrir el mayor estudio de grabación y complejo de fabricación de cintas y discos de Latinoamérica. Adquirió los derechos exclusivos de licencia y fabricación para Latinoamérica de A&M Records, Motown Records, ABC Records y Blue Thumb. Grabó el último disco del legendario artista puertorriqueño Rafael Hernández y, en la década de 1980, Montilla trasladó su estudio a Miami, donde registró música hasta bien entrados sus ochenta años. Finalmente, vendió su compañía a la firma mexicana Orfeón Records, dejando un legado imprescindible dentro de la historia de las grabaciones de música iberoamericana, para el mundo. Fernando Montilla falleció en la ciudad de Miami el 24 de junio de 2014, a la edad de noventa y nueve años.⁴⁹

En Cuba, a pesar del auge del género en los primeros años de la Revolución, la grabación de títulos líricos no fructificó terminada la década de los cincuenta del siglo pasado. Nacionalizada desde 1959, la industria del disco se centralizó en una sola entidad: la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) que, desde 1964, asumió todas las producciones discográficas del país. Esta firma capitalizó en su momento los distintos sellos productores que a comienzos de la

⁴⁸ Díaz Ayala, *Música cubana...*, 271-275.

⁴⁹ Norman van der Wildenberg, “Fernando J. Montilla, pionero de la grabación, falleció el martes”, *Maxacine*, 27 de junio de 2014.

década de 1960 existían en Cuba. Marcas como Puchito, Gema, Kubaney, entre otros, fueron el aporte fundamental con que se comenzó a formar el patrimonio de la que aún hoy es la más grande casa discográfica cubana. Pero la empresa, desde esa fecha, solo ha llevado tres zarzuelas completas al disco; la primera de ellas, *Amalia Batista*, en 1978, fue también la primera que aunó un elenco enteramente cubano. Hubo que esperar a 1990 para que se grabaran otros dos títulos (segundas versiones de *Cecilia Valdés* y *María la O*) y, hasta hoy, ningún otro ha sido registrado por firmas nacionales.

La música cubana, y su zarzuela en especial, mucho deben a este puertorriqueño. Montilla convirtió algunos de sus títulos antológicos en grabaciones de referencia que han recorrido el planeta y que son hoy patrimonio sonoro de un género, el más importante de nuestro teatro lírico. Sus discos son testigos incuestionables del legado melódico de un país y de sus artistas. Como pocos, este hombre tuvo la visión de la importancia que tendría para el futuro registrar nuestros títulos; su carta a Ernesto Lecuona lo resume de forma sencilla y, a la vez, profética: “Esta música grabada en toda su gloria, produciría un gran prestigio a Cuba y por consiguiente todos deberíamos colaborar para que dicho proyecto se materializase sin pérdida de tiempo alguno”.

* * *

Referencias bibliográficas

- Cañizares, Dulcila. *Gonzalo Roig. Hombre y creador*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978.
- Carpentier, Alejo. *El disco y la cultura musical*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2012.
- Casanova, Ana Victoria. *Escritos sobre música cubana*. La Habana: Ediciones CIDMUC, 2015.
- Casares Rodicio, Emilio. *Rosa la China*. En *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 659-660. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Música cubana. Del areyto al rap cubano*. San Juan (Puerto Rico): Fundación Musicalia, 2003.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Enciclopedia discográfica de la música cubana [versión electrónica]*. Miami: Florida International University, 2010.
- Díaz Pérez, Clara. *De Cuba soy hijo. Correspondencia cruzada de Gonzalo Roig*. Madrid: Editorial Música Mundana, 1995.
- Díaz Pérez, Clara. “Zarzuela: Cuba”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 10, 1169-1173. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.
- Díaz Pérez, Clara. “*María la O*”. En *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 238-240. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.
- Fajardo Estrada, Ramón. *Ernesto Lecuona: Cartas*. 2 vol. La Habana: Ediciones Boloña, 2012.
- Giro, Radamés. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009.
- Gómez Cairo, Jesús. *El arte musical de Ernesto Lecuona*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2015.

- González Peña, María Luz. “Pérez, Dolores”. En *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, dirigido por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.
- González Peña, María Luz. “Sagi-Vela, Luis”. En *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, dirigido por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.
- Ichaso, Francisco. “Rosa la China”, *Diario de la Marina*, 29 de mayo de 1932, 6.
- Leal, Rine. *La selva oscura*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- Reyes Fortún, José. *Música cubana. La aguja en el surco*. La Habana: Ediciones Cubanas Artex, 2015.
- Río Prado, Enrique. *La Venus de bronce. Una historia de la zarzuela cubana*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2010.
- Rozada Bestard, Hamilé. *Ernesto Lecuona. Catálogo de obras*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1995.
- Ruiz Elcoro, José. “Surgimiento y desarrollo de la zarzuela cubana. Estructura morfológica y análisis”, *Clave*, año VII, N° 3, (2005): 02-13.
- Vázquez Millares, Ángel. “De la zarzuela española a la zarzuela cubana: vida del género en Cuba”, *Clave*, año VII, N° 3, (2005): 14-23.
- Wildenberg, Norman van der. “Fernando J. Montilla, pionero de la grabación, falleció el martes”, *Maxacine*, 27 de junio de 2014.

Fuentes primarias

Grabaciones - Discografía seleccionada

- Lecuona, Ernesto. *El cafetal*, interpretada por Dolores Pérez, Luis Sagi-Vela, dirigida por Félix Guerrero, Montilla Records, 1956, LP.
- Lecuona, Ernesto. *María la O*, interpretada por Dolores Pérez, Luis Sagi-Vela, dirigida por Félix Guerrero, Montilla Records, 1956, LP.
- Lecuona, Ernesto. *Rosa la China*, interpretada por Dolores Pérez, Luis Sagi-Vela, dirigida por Félix Guerrero, Montilla Records, 1956, LP.
- Lecuona, Ernesto *et alii*. *Rapsodia de Cuba*, interpretada por Esther Borja, Luis Carbonel, dirigida por Fernando Mulens, y Daniel Montorio, Montilla Records, 1953, LP.
- Lecuona, Ernesto *et alii*. *Rapsodia de Cuba Vol. II*, interpretada por Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por Félix Guerrero, Montilla Records, 1956, LP.
- Lehar, Franz. *La viuda alegre*, interpretada por Maruja González, Hernán Pelayo, dirigida por Gonzalo Roig, RCA Victor, 1953, LP.
- Moreno Torroba, Federico. *Luisa Fernanda*. Interpretada por Marta Pérez, Francisco Naya, dirigida por Gonzalo Roig, Cetra-Soria, 1952, LP.
- Roig, Gonzalo. *Cecilia Valdés*, interpretada por Marta Pérez, Francisco Naya, dirigida por Gonzalo Roig, Cafamo, 1948, 48 r.p.m.
- Roig, Gonzalo. *Cecilia Valdés*, interpretada por Marta Pérez, Francisco Naya, dirigida por Gonzalo Roig, Soria Series Records, 1952, LP.

Roig, Gonzalo *et alii*. *Cuban Show Hits*. Intérpretes Maruja González, Francisco Naya, Intérpretes, dirigida por Gonzalo Roig, New York: RCA Victor, 1956, LP.

* * *

Ubail Zamora Muñoz (La Habana, 1972). Contratenor. Graduado con Título de Oro en el Instituto Superior de Arte (ISA), en la especialidad Canto. Máster en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas del Colegio Universitario San Gerónimo (Universidad de La Habana). Es profesor de Canto e Historia del Arte Vocal en la Universidad de las Artes de Cuba y Especialista de Música en el Centro Hispanoamericano de Cultura. Tiene una activa carrera como cantante, director artístico y asesor musical. Es miembro fundador de la *Camerata Vocale Sine Nomine* con la que ha grabado seis fonogramas y varias bandas sonoras para cine. Ha ofrecido conferencias y clases magistrales en conservatorios y universidades de Europa, Latinoamérica y Estados Unidos. Ha publicado artículos en las revistas *Cuba en el Ballet*, *Opus Habana*, *La Jiribilla* y *El Sincopado Habanero*, así como notas de comentarios para registros discográficos de los sellos *Colibrí*, de Cuba, y *Brilliant Classics*, de Holanda.

Fecha de recepción: 10 de mayo de 2026

Fecha de aceptación: 06 de julio de 2026