

## Catalanes en los orígenes del teatro cubano

Estimados señoras y señores:

Agradezco infinitamente su presencia en este santuario de la cultura, convocados ustedes y este modesto investigador por ese espíritu inagotable que es el Dr. Miguel Barnet, quien desde la adolescencia unió a su estro poético ese otro sacerdocio que es el afán de encontrar respuestas que alimenten la definición de nuestra identidad, del ser cubano, siguiendo la inmensa obra de su maestro, Don Fernando Ortiz.

No me marcharé satisfecho si no recibo al final de mi exposición sus cuestionamientos, en especial los divergentes a mis criterios.



**Don Fernando Ortiz**

He dedicado parte de mi vida al intento de esclarecer y dar un sentido a los hechos que marcaron el origen y primeros pasos del arte escénico en Cuba. Para esta ocasión he escogido el tema del significativo aporte de algunos ilustres hijos de Catalunya, en el medio siglo que va entre 1775 -cuando comienza en La Habana la actividad teatral que podemos calificar de profesional- y 1825.



**La Habana hacia 1800**

Como preámbulo, estimo necesario compartir algunas inquietudes.

No siempre la obligada síntesis que recomienda la ciencia pedagógica actual conduce a los estudiantes a un conocimiento cabal de los fenómenos, lo que afecta particularmente a las disciplinas de la cultura espiritual. En nuestras instituciones de enseñanza general, sin excluir el nivel superior e incluso el complejo de escuelas de arte y literatura, se enseña que el ser cubano es deudor de un mestizaje de raíces españolas y africanas. Es cierto, pero en un sentido muy inmediato.

Tal reducción obvia, por ejemplo, que el África del Norte es fundamentalmente musulmana, que en la subsahariana hay diferencias culturales entre bantúes, yorubas y fulas, y que España exhibe un mosaico de culturas regionales con orígenes muy diversos. Es de todo punto imposible caracterizar en un solo molde conceptual los patrones lingüísticos de origen bantú, dahomeyano y del ya sincretizado *patuá* o de sus sistemas danzarios y mágico-religiosos en las provincias orientales de Cuba; o bien, en el occidente, la fuerte huella de yorubas, bantúes y ararás en lengua, música, bailes y expresiones místicas de acendrado esoterismo.

En cuanto a la influencia de la llamada Madre Patria, el extenso período de nuestra historia colonial permitió que arribaran a la isla, en un desorden que considero sano para la forja en el crisol, expresiones muy diversas: las del complejo montañés norteño, de

origen vasco, astur, galaico, cántabro, aragonés y catalán, además de la región castellano-leonesa, con remotos troncos celtas, ibéricos, galos, godos y latinos: la muñeira, las gaitas, así como el Baila de Ibio, la poesía y el cuento oral; las del centro: extremeñas, manchegas, murcianas y valencianas, que trajeron el falá, el dialecto murciano y el portugués antiguo, la jota y las bandas de música; y las quizás más difundidas en nuestra contemporaneidad, provenientes del vasto sur, de la época del Al-Andalús, con su enjundiosa mezcla de raíces ibéricas, cartaginesas, greco-romanas, árabes y gitanas, que se manifiestan en el habla, la arquitectura mudéjar, las coplas, el cante jondo y el flamenco. También, ¿cuánto podríamos cosechar de los aportes de la comunidad canaria? ¿No resulta insuficiente, luego de cualquier pesquisaje, reducir estas disímiles influencias a un escueto dictamen que las califique como raíces hispanas?

Es necesario ponderar en su diversidad los aportes de unas y otras, y adjudicar lo que corresponda a cada una de las manifestaciones de la cultura cubana en su devenir. Relevantes investigadores han coincidido en destacar el relativo peso de canarios, gallegos, andaluces, asturianos y catalanes sobre el resto de los peninsulares en la integración poblacional de la isla desde la conquista.

En esta aventura por los senderos del teatro colonial he encontrado confirmación sobre ese fenómeno. En aquella Cuba se destaca la obra de teatristas de las regiones mencionadas, sin obviar a importantes exponentes de otras, sobre todo los castellanos, específicamente los nacidos en Madrid -imprescindibles por su condición de capital y ciudad más numerosa en habitantes-, aunque se debe tener en cuenta que la concentración poblacional y cultural de las capitales, en todas las naciones y épocas, es resultado de la inmigración interna desde regiones menos favorecidas.

Para introducirnos en el conocimiento de lo que aportó un selecto grupo de catalanes a nuestro teatro en sus inicios, es imprescindible acercarnos a etapas anteriores, porque el hecho fundacional de una actividad escénica eminentemente urbana, profesional y sustentable en Cuba, es resultado de una acumulación de manifestaciones que los especialistas suelen denominar pre-dramáticas, acontecidas desde los primeros años de la conquista en ocasión de eventos de participación popular, tanto profanos como religiosos. Los conquistadores encontraron en nuestra isla una expresión popular, mezcla de teatro y danza, forma pre dramática a la que los taínos, la etnia con mayor desarrollo cultural, llamaban *areíto*.



**Areíto idealizado por un artista europeo**

Don Fernando Ortiz rescató de las crónicas elocuentes descripciones, sobre todo de Bartolomé de Las Casas y Gonzalo Fernández de Oviedo. Historias cantadas, literatura oral, música, danza, representación mimética, maquillaje y elementos ornamentales y de efecto sonoro en el cuerpo, componían esta forma de expresión similar a las que en casi todas las culturas suelen anteceder al teatro. No obstante, como nuestros aborígenes fueron cabalmente exterminados, los *areítos* han quedado para la prehistoria, como raíz trunca que no influyó en el nacimiento del teatro cubano.

La primera noticia sobre el quehacer escénico en la colonia data de 1520, cuando en Santiago de Cuba se le paga a un vecino “treinta e seis pesos e seis granos porque hizo una danza darcos e por lienzos y otros gastos por menudo”<sup>1</sup>, en ocasión de la fiesta del Santísimo Corpus Christi.

La festividad del Corpus, forma de culto a la Eucaristía, fue instituida en el siglo XIII por el papa Urbano IV. Luego se le incluye una procesión, que con el tiempo se convirtió en su máximo exponente. Es una fiesta de fecha móvil, que se celebra el jueves siguiente al domingo de la Santísima Trinidad, después de la Pascua de Pentecostés; siempre en la primera quincena del mes de junio.

---

<sup>1</sup> Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de ultramar, tomo I, p. 165.

En La Habana, en 1597, el Cabildo acuerda que para las fiestas del Corpus Christi haya danzas y entremeses. Es la primera ocasión en que se menciona el entremés, género breve, burlesco, que alcanza su esplendor en el Siglo de Oro, entre la segunda mitad del s. XVI y la primera del XVII. Dos años después Juan Bautista Silíceo presenta una petición, cito: “en la cual pide su trabajo de la ocupación que tuvo en dos comedias que hizo las fiestas del Corpus de este año”.<sup>2</sup>

En España, esta festividad propició desde el s. XV la inclusión de breves comedias de santos, autos sacramentales, loas, alegorías y otros géneros dramáticos, lo que influyó decisivamente en el desarrollo de la práctica escénica. Fue un espacio de expresión ideal para el desempeño inicial de grandes dramaturgos como Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca.

En Cuba, las festividades del Corpus Christi fueron una acabada expresión escénica fundamentalmente en La Habana y Santiago, aunque también se han recogido muestras en Sancti Spiritus, Santa Clara y otras localidades.

Imaginen ustedes un grupo de negros libres mezclado con algunos indios, precedido por pendones y banderolas con motivos cristianos, que danzan y cantan alrededor de una cruz, al compás de tambores y sonajas de muy diversa construcción y manejo. Tras ellos vienen personajes de reyes moros y reyes cristianos, águilas, tigres y leones, gitanos, ángeles buenos –arcángeles- enzarzados en gran batalla contra ángeles malos –demonios-, y a continuación una torrecilla campanario conducida por jóvenes que repican sin cesar mientras avanzan, escoltados por diablitos armados de vejigas infladas atadas a un látigo, con las que se atizan golpes los unos a los otros; también vienen unos títeres llamados tocotines.

Luego, acompañando estatuas y bustos de santos, desfilan varios grupos de danzantes con sus vestuarios y acompañamiento musical; les siguen escenas de combate entre gigantes –conocidos como cabezudos- y enanos. Entonces aparece el atractivo mayor, una monstruosa serpiente –la Tarasca- que puede traer a lomos a Santa Marta o a un monigote conocido como Tarasquillo.

---

<sup>2</sup> *Libro de actas (trasuntadas) del Ayuntamiento de La Habana*. Acta del 2 de julio de 1599. Cfr.: Manuel Pérez Beato, Colección manuscrita, nº 54 .



**Diablito con vejigas**



**Interpretaciones diversas de la Tarasca**

Entonces les toca el turno a los dignatarios seculares: regidores y alcaldes con sus mazas, espadas y vestuarios de gala. Por fin, bajo palio, conducido por la más alta autoridad religiosa, el Santísimo Sacramento escoltado por un coro que entona angelicales salmos.



**La Eucaristía, en el Cogollo**

Este abigarrado conjunto se desplaza por calles entoldadas o cubiertas con enramadas de pencas de coco y palmeras, entre casas y edificios públicos enjaezados con flores y cestos de frutas. Se detienen a descansar en cada esquina donde se haya levantado un tablado; allí unos niños recitan loas al Señor y representan un auto sacramental en el que generalmente se mezcla lo místico con lo profano: Marte con San Gabriel, María Inmaculada con Afrodita, Venus con Santa Genoveva. Tras la procesión, el pueblo: damas y caballeros de más y menos alcurnia con sus hijos, profesionales de los diversos gremios con sus familias, y finalmente los pobres: blancos, mestizos, negros libres y esclavos - hombres, mujeres y niños-. Todos, en gran jolgorio y mezcolanza, cantan lo que les parece y su desplazamiento es más cercano a la danza que al andar.

Otras conmemoraciones religiosas fueron también transculturadas. En Santiago, el domingo siguiente al día de Reyes se celebraba en el templo de San Francisco la fiesta del *Niño perdido*. En la noche anterior concurría una multitud a la confluencia de las calles Santo Tomás y San Francisco a presenciar lo que entonces se conocía como *Los Encontrones*: las imágenes de María Santísima y San José, conducidas por sendas distintas, arribaban a la citada esquina, las hacían saludarse como si fuesen esos grandes títeres llamados marotes, alguien preguntaba por el Niño y a una señal, se dirigían al cercano templo. A la mañana siguiente, bajo un pabellón levantado a un costado de aquella iglesia, se hallaba oculta la imagen del Niño, custodiado por los doctores de la Ley, representados en los bustos de San Buenaventura y San Juan Nepomuceno. Antes

de dar principio a la misa, se sacaban las imágenes de María y José hacia el escondite y levantado el velo, aparecía el Niño, rompía la música, se entonaba un himno, una joven vestida de ángel decía una loa y todos regresaban al templo.

También influyeron en este entrecruzamiento de expresiones, los desfiles de cabildos en las celebraciones del Día de Reyes en La Habana y Matanzas, y los mamarrachos santiagueros.



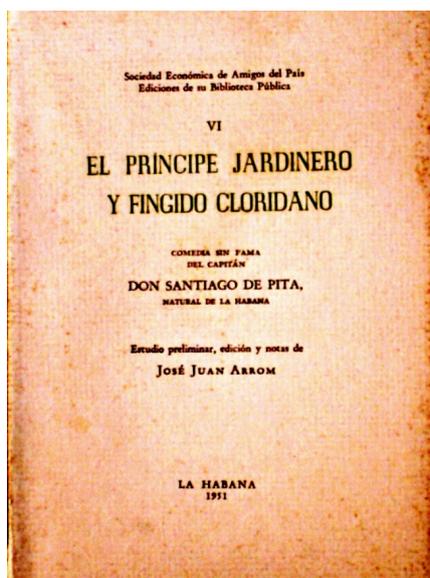
**Día de Reyes en La Habana**

El Corpus, las procesiones en días de santos y las fiestas patronales se irán acercando cada vez más, en espíritu y ropaje, al carnaval. Nada más parecido a una procesión -en su estructura y carácter itinerante- que una comparsa. El afán eclesiástico de sacar los santos a las calles contribuirá, en estas calurosas latitudes, al revestimiento profano de los más sagrados ritos. Y el componente de origen africano hará que se consolide el mestizaje en estas expresiones. Por ello, tanto la festividad del Corpus como las Carnestolendas, en Cuba, estarán cada vez más alejadas de sus equivalentes en la metrópoli.

El teatro propiamente había comenzado a mostrarse en La Habana, cuando en 1659 se da a conocer la representación de una “comedia nocturna” *Competir con las estrellas*, en la iglesia de San Agustín, poco después en el Convento de Santa Clara y finalmente en la plaza del Gobernador. Se trataba de una corrupción del título *Oponerse a las estrellas*, de Antonio Martínez de Meneses, Juan de Matos Frago y Agustín Moreto -reconocidos autores del Siglo de Oro-, estrenada en la península unos veinte años antes.

Y aunque ocurre en Sevilla, hacia 1730, es preciso citar la edición de la comedia de Santiago de Pita. *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, la obra de autor cubano más

antigua que ha llegado a nuestros días, muy representada en España y sus colonias hasta comienzos del siglo XIX.



**La importante edición de 1951, de José Juan Arrom.**

Estas y otras noticias menos relevantes son expresiones aisladas de algo que todavía no debe considerarse en la Isla como una práctica profesional y sistemática. En el contexto de la comunión alternante de lo religioso y lo profano comienzan a surgir en el s. XVIII autores e intérpretes locales, maquinistas, inventores, constructores y pintores. También esos eventos de participación popular fueron factores decisivos para satisfacer a un público que necesitaba diversión sana y prepararlo para acceder a una práctica escénica más compleja: el teatro, que requería de un espacio adecuado para su realización.

Esclarecidos estos antecedentes, arribamos a 1773, cuando en La Habana se autoriza al empresario catalán Bernardo Llagostera a ofrecer funciones y regentar una Casa de Comedia -situada en el callejón de Jústiz, entre Oficios y el callejón que luego se llamó del Baratillo- cercana a donde al mismo tiempo se edificará un coliseo, por acuerdo de un grupo de prominentes vecinos, gracias a la iniciativa del Capitán general Felipe de Fondesviela, marqués de la Torre, ejemplo de gobernante ilustrado.



**Felipe de Fondesviela, marqués de la Torre**

Este Coliseo se inaugura el 20 de enero de 1775. Situado en la calle Acosta, frente a la Alameda de Paula, entre Oficios y la Calzada de San Pedro, hoy Avenida del Puerto.



**Ubicación del primer Coliseo – 1775**

Medía 700 m<sup>2</sup> aproximadamente, con dos pisos en el exterior y cuatro en su interior, cincuenta y tres palcos y podía admitir aproximadamente dos mil espectadores: en capacidad, competía con los teatros madrileños y barceloneses. Un asociado de Llagostera, también catalán, será ahora el empresario principal: se nombra Juan Agustí,

quien es de raíz un hombre de teatro. Desde el año anterior estaba dando funciones en un sitio contiguo, conocido como El Molinillo, con una compañía traída de la península, que será la que inaugure este gran Coliseo. La Habana entraba así al privilegiado grupo de ciudades que podían disfrutar del teatro en las colonias hispanas, solo antecedida por México y Lima.

Lamentablemente no existen referencias sobre la región de origen de la totalidad de los integrantes de esta compañía, solo encontré que junto a una gaditana y un valenciano figura un catalán, Tomás Pallarés, del que no se tienen noticias en años posteriores.

La primera obra de autor oriundo de Catalunya que se estrena aquí es la comedia *No cabe más en amor ni hay amor firme sin celos*, de Francisco Carbonell, dramaturgo del siglo XVII; es mayo de 1776. Será reestrenada en La Habana en 1792 y 1804.

Un dramaturgo con mucho arraigo en el elemento popular fue Luis Moncín, barcelonés nacido en la década del cuarenta del s. XVIII. De familia de cómicos, fue apuntador y actor en Barcelona y Cádiz antes de comenzar a escribir. En el cenit de su popularidad se estableció en Madrid; allí sostuvo una polémica con uno de los ilustrados, Cándido María Trigueros, que había criticado duramente a los actores. De alrededor de cien obras que escribió, se estrenaron veinticuatro en Cuba en el período neoclásico. Su primera aparición en el Coliseo habanero, en agosto de 1776, se debe a *La más heroica piedad más noblemente pagada o El elector de Sajonia*, comedia vista al menos en catorce ocasiones hasta 1820. Otra de sus primeras piezas en La Habana es la comedia de tramoya *Lograr el mayor imperio por un feliz desengaño. Constantino el Magno*, que subió a escena varias veces a partir de 1791.

Obtuvieron mucho éxito sus comedias de figurón: *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* ofreció diez funciones en ocho temporadas; *El hijo de cuatro padres y de tres madres perdido o Para averiguar verdades el tiempo el mejor testigo* fue presentada seis veces en tres años cómicos. El género en el que se califica a Moncín como uno de los maestros es el sainete: dio nueve funciones en seis temporadas *El disfraz venturoso* y *El que a hace que la pague y robo de la burra*, doce en nueve temporadas; el más socorrido fue *Herir por los mismos filos*, con trece representaciones en diez años cómicos; otro muy representado a principios del s. XIX fue *Los dos viejos; uno llorando y el otro riendo*.

Núm. 103  
SAYNETE NUEVO  
INTITULADO:  
**LOS DOS VIEJOS,**  
UNO LLORANDO  
Y OTRO RIENDO.  
PARA OCHO PERSONAS.



VALENCIA:  
EN LA IMPRENTA DE ESTEVAN.  
Año 1816.

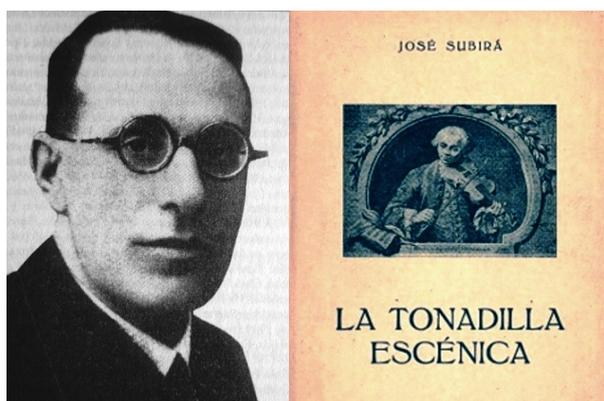
Este hijo de Catalunya también se destacó por sus versiones y traducciones: *Los amantes engañados o Los falsos celos* sobre original del francés Alexandre Moyssi y *La mujer más vengativa por unos injustos celos*, sobre *La donna vindicativa*, del más grande comediógrafo italiano del setecientos, Carlo Goldoni. Luis Moncín muere en 1801.

Aclaro que en aquel período una obra que alcanzara tres funciones en una temporada era un acontecimiento. Además, advierto que ofrezco cifras que están por debajo de lo que aconteció: la escasez de documentos y periódicos de la época en archivos cubanos y españoles no permite mayores precisiones.

Un eminente músico y escritor fue Lluís Misón, a quien se le atribuye la primera tonadilla escénica, compuesta en 1757. Nacido treinta años antes en Mataró, cerca de Barcelona, llegó a ser un destacado intérprete de flauta travesera, para la que compuso dos conciertos y varias sonatas. En Cuba fueron muy representadas, de sus más de cien tonadillas, *El maestro de música*, *Los ciegos*, *La cárcel*, *Los pastores*, *El gallego enamorado* y *Majas y contrabandistas*, así como su música para la comedia *La sirena de Tinacria*, del dramaturgo de los seiscientos Diego de Figueroa, vista por primera vez en La Habana en enero de 1777, que llegó a veinte funciones en ocho temporadas. Misón escribió la casi totalidad de las letras de sus tonadillas. Murió en 1766.

La tonadilla escénica es un género menor exclusivo del teatro musical español del neoclásico, que se interpretaba durante los intermedios o al final de un programa; su más profundo estudioso es el musicólogo y narrador Josep Subirà i Puig, nacido en Barcelona

en 1882 y fallecido en Madrid en 1980. Fue perseguido por el régimen franquista a causa de su militancia republicana.



#### **Subirá y su vasto ensayo**

Este profundo investigador nos informa que en los inicios del género, una actriz cantaba una historia de amor y terminaba bailando una chacona, tirana, jácara o cualquier otra danza al uso; que poco a poco fueron incorporándose otros actores-cantantes y llegaron a existir tonadillas de hasta doce personajes. Les añado que en Cuba se interpretaron tonadillas calificadas como generales, en las que actuaba toda la compañía.

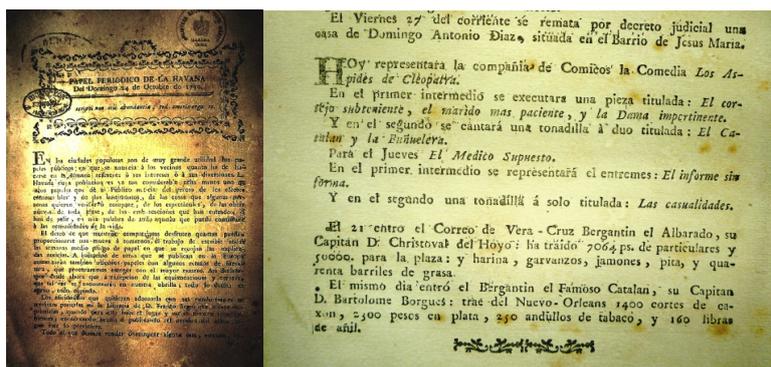
El dramaturgo barcelonés José Vallés Bohorques es autor de *Propio es de hombres sin honor pensar mal y hablar peor*, también conocida como *El hablador*, versión de una conocida comedia de Carlo Goldoni; estrenada en La Habana en 1775, tuvo más de doce representaciones hasta 1815. Fue en su juventud apuntador y luego empresario de compañías. Muere en 1779.

Volviendo al devenir de la vida teatral en la colonia de Cuba, en marzo de 1788 se ordena el cierre del Coliseo habanero ya en deplorable estado, por deficiencias en su construcción y falta de mantenimiento: “El edificio amenaza ruina, tiene goteras, las maderas podridas y los cimientos mal colocados...”<sup>3</sup> Poco después se construye un teatro provisional al final de la calle Jesús María, en la confluencia que hace con la calle Egido, casi frente del lado interior de la muralla; su corta vida transcurrió entre 1788 y 1792.

---

<sup>3</sup> Rine Leal: *La selva oscura*, tomo I, p. 174. No cita la fuente.

En ese ínterin, el 24 de octubre de 1790 sale el primer número del dominical *Papel Periódico de la Havana* Revisé los diez números correspondientes a 1790: en sólo seis, se anuncian veintitrés obras para doce funciones. La primera cartelera se anuncia ese día:



*Papel Periódico de la Havana* del 24 de octubre de 1790

“Hoy representará la compañía de cómicos la comedia *Los áspides de Cleopatra* [tragedia de Francisco de Rojas Zorrilla]. En el primer intermedio se ejecutará una pieza titulada: *El cortejo subteniente, el marido más paciente y la dama impertinente* [sainete del habanero Ventura Pascual Ferrer]. Y en el segundo se cantará una tonadilla a dúo titulada: *El catalán y la buñelera* [del catalán Pau Esteve].<sup>4</sup>

Sobre Pau Esteve y Grimau, de sostenida presencia en nuestras carteleras desde este año hasta el fin del primer cuarto del siglo XIX, informo que es barcelonés nacido en 1730. Solo se conocen sus primeros pasos en la profesión por un memorial donde expresa que comenzó a componer en serio hacia 1758. Confirmado está que en 1760 en Madrid es nombrado maestro de capilla del Duque de Osuna, para quien traduce el texto y arregla la música de *La buona figliola* de Carlo Goldoni y Nicoló Piccini, adaptada para el género zarzuela y estrenada bajo el título *La buena muchacha* en el madrileño Teatro de la Cruz en 1765. Poco después se convirtió en uno de los autores más prolíficos del género tonadillesco; se calculan unas cuatrocientas las que compuso hasta su retiro en 1790; sus más representadas en Cuba fueron *La petimeta del pleito* y *El abate y el albañil*, que dio dieciséis funciones en once temporadas.

<sup>4</sup> *Papel Periódico de La Havana*, domingo 24 de octubre de 1790.

Compuso la música y letras de canciones para la comedia *No hay en amor fineza más constante que dejar por Amor su mismo amante*, de Francisco Nifo, estrenada en el Teatro de la Cruz de Madrid en 1766 y en el Coliseo habanero en cuatro ocasiones desde 1773; también, partituras para comedias que después de sonados éxitos en Madrid y Barcelona tuvieron igual resonancia en La Habana, como *Don Juan de Espina en Milán*, de José de Cañizares y *El mágico de Salerno*, de Juan Salvo y Vela. Además de autor de la letra de muchas de sus tonadillas fue dramaturgo de obras de mayor empaque. Su más significativa creación fue la zarzuela u "ópera cómico-bufa-dramática" *Los jardineros de Aranjuez* o *También de amor los rigores sacan fruto entre las flores*, estrenada en el madrileño Teatro del Príncipe en la Navidad de 1768. Se trata de una de las primeras zarzuelas costumbristas. En 1803 subió a la escena de nuestro Principal su comedia *El amor filial* o *Por socorrer a una madre, venderse un hijo al suplicio*. Tengo referencias de más de cuarenta de sus creaciones representadas en Cuba en el período estudiado. Esteve fallece en 1794. Su música es puramente ibérica, basada en la canción popular y los aires comunes de su adorada Catalunya y de otras regiones de la península, revestida con los adornos de la armonía y aún alterada o adicionada la parte melódica con los recursos que su ingenio musical le sugería.

En otra de las primeras carteleras del *Papel Periódico...*, específicamente el 4 de noviembre de 1790, se anuncia, a pocos meses de su estreno absoluto en Madrid, *Cristóbal Colón*, comedia heroica de Luciano Comella, el dramaturgo catalán más representado en Cuba hasta 1825 –y segundo en absoluto en la etapa neoclásica, solo detrás del famoso sainetero madrileño Ramón de la Cruz-.



### Luciano Francisco Comella

Luciano Francisco Comella y Vilamitjana, nacido en Vich, poblado cercano a Barcelona, en 1751, se inició en el teatro escribiendo letras para tonadillas; en su extensa carrera no dejó de cultivar el teatro musical: óperas, zarzuelas, melólogos y tonadillas. Escribió también comedias sentimentales y heroicas, melodramas y sainetes hasta su fallecimiento en 1812. En total, unas doscientas obras. Cobró fama su polémica con Leandro Fernández de Moratín, quien en representación del exclusivo grupo de los ilustrados intentó ridiculizarlo en *El café o La comedia nueva*. El catalán respondió con una obra breve: *El violeto universal o El café*, en la que se burlaba de Moratín.

Fueron muy aplaudidas en La Habana su ópera bufa *El abuelo y la nieta*, con dieciocho funciones en nueve temporadas; la comedia sentimental *El hijo reconocido*: diez representaciones en ocho temporadas y, sobre todo, la ópera bufa *La Isabela*, con música de Joaquín Bidangos, que llegó a sesenta y nueve funciones entre 1811 y 1825 y continuó representándose hasta la segunda mitad de los años treinta; sin escatimar que en la preferencia de esta última influyó el protagonismo de Mariana Galino, diva operática de la compañía habanera.

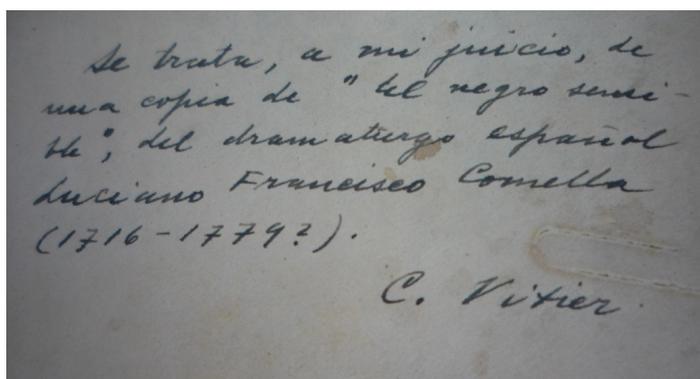
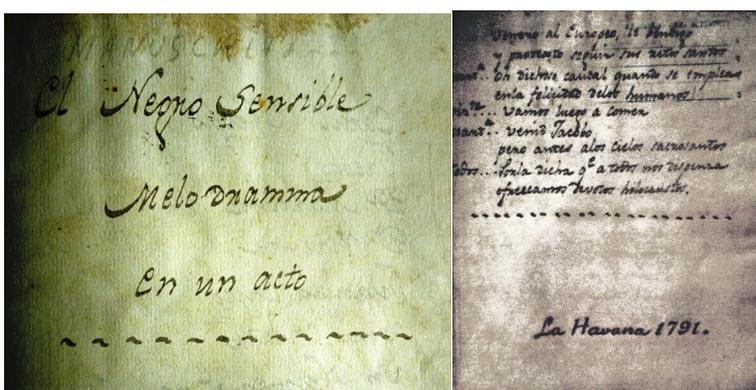
Otras importantes obras de Comella representadas en Cuba fueron *El hombre agradecido o La casa de comercio quebrada*, la que denominó comedia de costumbres españolas, con quince funciones en ocho temporadas y el drama *Pedro el Grande, Czar de Moscovia*.

Entre sus versiones y traducciones resalta el melodrama trágico *Andrómaca y Pirro*, sobre el original de Jean Racine. Ofreció diez funciones en cinco temporadas el drama *El deber y la naturaleza o El hijo criminal juez de su inocente padre*, versión del original de Benoît Peltier de Volméranges, que se estrena en Cuba después de la muerte del dramaturgo catalán. *La novia impaciente o La dama colérica*, sobre un original de Charles Étienne, se presentó en La Habana veintitrés veces en dos formatos, como comedia y como ópera bufa, con música de François Boïeldieu. Es en este último género donde Comella alcanza sus mayores éxitos, tanto en España como en Cuba: además de *La Isabela*, ya comentada, se destacan *El avaro*, con música de Ferdinando Orlandi sobre la traducción que hizo Giovanni Bertati del original de *Molière*, que dio diez representaciones en cinco temporadas; *La escuela de los celosos -La scuola dei gelosi-* con música de Antonio Salieri y libreto original de Lorenzo Da Ponte, tuvo quince funciones en siete años. Otro éxito fue *La dama soldado o El amor disfrazado -La donna soldato-* sobre libreto de

Caterino Mazzolá con música de Orlandi, que alcanzó treinta funciones entre 1812 y 1825, protagonizada por la imprescindible soprano Mariana Galino.

De sus obras breves, casi siempre jocosas, las más vistas por el público de la Isla fueron los sainetes *El posadero y su criada* o *Los tres huéspedes burlados*, *La casa de la Tararira* y *Las pelucas de las damas*.

Fue un cultivador del melodrama, género teatral donde la orquesta dialoga con las palabras del actor para expresar, mediante la música, los sentimientos que le conmueven; de esta modalidad subieron a escena en La Habana *Los amantes de Teruel* y *El negro sensible*, ambas con música de Blas de Laserna. Nuestra Biblioteca Nacional atesora un manuscrito de esta última, fechado en 1791, donde no aparece el nombre del autor. Redescubierto por Cintio Vitier, el gran poeta y ensayista le adjuntó una nota aclaratoria que coincide con las fuentes españolas que he consultado.



Páginas del libreto de *El negro sensible*, documento en nuestra Biblioteca Nacional

Luciano Francisco Comella fue, además del dramaturgo más popular de su época, un hombre culto, conocedor de la historia y de varios idiomas, lo que le permitió traducir piezas del francés, italiano e inglés, y resultó un verdadero reformador del gusto del público, hasta entonces entrampado entre las truculentas comedias de magia y las casi siempre pesadas tragedias de los neoclásicos peninsulares.

Investigadores españoles de nuestra contemporaneidad sitúan a Comella en un justo escaño; coinciden en que mostraba preocupación por asuntos como la dignidad del trabajo frente al ocio improductivo y del comercio frente a los abusos de la nobleza, así como que era un defensor de los modelos ilustrados sobre las relaciones maritales y paterno-filiales.

El médico y naturalista Juan Francisco de Bahí y Fonseca, nacido en 1775 en Blanes, cerca de Gerona, tradujo del italiano el drama *El hombre mejorado por sus remordimientos o El cadete*, quizás su único ensayo dramático, visto en La Habana al menos en diez ocasiones entre 1811 y 1822. Fue un destacado impulsor de los avances en la agricultura en España. Falleció en Barcelona en 1841.

Ya en un período que podemos calificar de prerromántico, suben a la escena del Principal algunas creaciones del barcelonés Francisco Altés y Casals, más conocido como *Gurena*, poeta, narrador, publicista, excelente traductor y autor de cerca de veinte obras teatrales, entre tragedias, dramas, comedias y piezas patrióticas. Consumado liberal, fue autor de numerosas canciones patrióticas y participó activamente en las luchas constitucionalistas lo que le acarreó censuras, persecuciones y destierros: sus obras solo pudieron presenciarse en la península durante el período 1820-1823. Fue muy aplaudida en Barcelona su versión de *La muerte de César*, sobre el original de *Voltaire*. Su tragedia *El conde de Narbona* dio siete funciones en Cuba en tres temporadas a partir de 1819; también se representaron aquí la tragedia *Gonzalo Bustos de Lara y los siete infantes decapitados por Almanzor*, la pieza patriótica *La libertad restaurada* y su versión de la comedia del alemán August von Kotzebue *La corona de laurel o El imperio de las leyes o La escuela de príncipes*. Dos veces exiliado, falleció en Marsella en 1838.

Retomo el acontecer de la escena habanera en el alborar del s. XIX: en la primera decena de octubre de 1800 se constituye la Compañía de Cómicos del País, dirigida por Eustaquio de la Fuente, que actuará en el recién inaugurado Teatro del Circo. La integran: Francisco Covarrubias, Agustina y Francisco Pereyra, Brígida Montero, Juan Cabello, Dolores Yorfe, Juan José García, Ramón Granados, Juan Nieva, Francisco Henríquez, Pedro

Poveda, Catalina Venice y Pedro Villa, en su mayoría criollos; catalán es Juan Guillet, coreógrafo y maestro de danza contratado por De la Fuente. El excelente músico negro Juan de la Peña, veterano de la compañía de 1790 es director de la orquesta y concertino. Como pintor y escenógrafo es contratado el italiano Giuseppe Perovani, procedente de New York, donde ha sido aplaudido por sus decoraciones para el Festival Ballet Dance en el Greenwich Theatre y por un famoso retrato de George Washington que hoy se conserva en Madrid. Perovani, además de sus excelentes escenografías, dejará su impronta en unos frescos de la Catedral de La Habana y en la capilla del cementerio de Espada.

El 19 de octubre ofrecen su primera función, a teatro lleno. No puedo dejar de referirme al debut profesional de Francisco Covarrubias con los melólogos *Guzmán el bueno y Annibal*. Se trata del actor cubano más afamado del siglo XIX, también autor de sainetes que obtuvieron el reconocimiento del público, aunque nunca quiso darlos a la imprenta. La Compañía de Cómicos del País cambiará su nombre en 1802 por el de Compañía de Cómicos Havaneros, lo que demuestra una temprana voluntad de existir, sin esperar a ser amamantados por la metrópoli.

Commented [CP1]:

Commented [CP2]:

Commented [CP3]: explicar

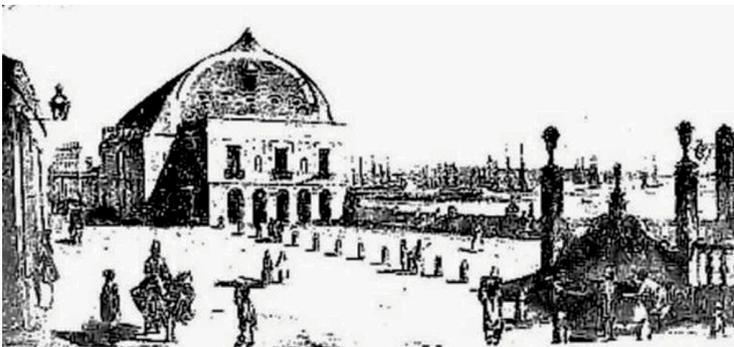


**Ubicación aproximada del Teatro del Circo**

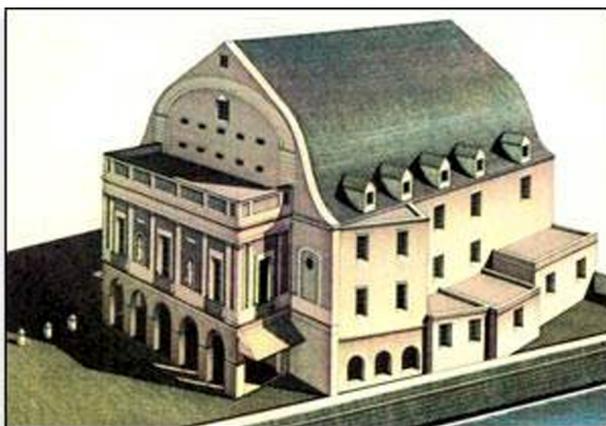
El domingo de Resurrección del 10 de abril de 1803 se inaugura el Teatro Principal de La Habana. El elenco que se integra ese año es internacional. Lo componen los fundadores de la compañía ya citados, bajo la dirección del recién llegado de la península Joseph Latorre; se han sumado una Sra. Polanco, Bibiana Monteagudo, los franceses Josefa Titi y Jorge Labottery, ambos actores, cantantes y bailarines que habían estado en La Habana

en 1800; y el coreógrafo, bailarín, músico y barítono Juan Bautista Francisqui, quien ha hecho la mayor parte de su vida profesional en Estados Unidos.

Durante el resto del año se incorporarán las también francesas Victoria y Loreto Emilia Fleury; Joseph Falconi, procedente del teatro veracruzano, Pedro Bermúdez, inmigrante de Santo Domingo, María de Sierra y Gertrudis Barreto, ambas peninsulares; un Sr. Hita, la graciosa y tonadillera gaditana Antonia Rodríguez y su pequeña hija, Luisita Bonasí; así como los bailarines Mariana Vandi y Carlos Ervias. Juan de la Peña se mantiene como director de la orquesta. Un maquinista y pirotécnico será mencionado por primera vez: Monsieur Ambrose. Esta compañía, con altas y bajas, mantendrá la actividad teatral y un público cada año más cultivado, ansioso y exigente, hasta 1810.



**El Principal y el comienzo de la Alameda de Paula, desde el suroeste; a la derecha, al fondo, la bahía.**



**Maqueta de Principal de 1803**

Ya al comienzo de esa segunda década, es justo encomiar la labor de catalán Juan Pau, actor y cantante que arriba a Cuba en mayo de 1811. Se le menciona por primera vez el 28 de ese mes: “Comedia: *Rey valiente y justiciero y rico hombre de Alcalá*, dirigida por el Sr. Antonio Rosal. El Sr. Pau, a pedimento de la empresa, cantará una famosa aria y un polo...”<sup>5</sup>. Pau, después de sus éxitos de juventud en el teatro barcelonés, había sido contratado en la temporada 1804-1805 como segundo tenor en el madrileño Teatro de los Caños del Peral, solo por debajo del genial Manuel Vicente García. Al año siguiente está en el Teatro del Príncipe, y después de dos años en Cádiz retorna a Madrid -ya como primer tenor-, bajo la dirección del inmortal Isidoro Máiquez.

En La Habana, en once temporadas, estrenó como protagonista o en roles principales unas setenta piezas musicales de envergadura: óperas serias, bufas, cómicas, operetas y zarzuelas, además de un centenar de tonadillas. Menciono solo *El barbero de Sevilla*, en las versiones de Paisiello y Rossini; *Dido*, de Piccini; *La escuela de los celosos*, de Salieri; *Tancredo*, de Rossini y su participación en el selecto elenco que estrenó en el continente americano *Don Juan*, de Mozart, en noviembre de 1818. Además, figuró en tragedias, dramas, comedias y sainetes interpretando personajes tanto de carácter como jocosos: en 1817 interpretó a Sancho Panza, junto a Francisco Covarrubias, que encarnó al Quijote, en la comedia de Juan Meléndez Valdés *Don Quijote de la Mancha y su escudero Sancho Panza en las bodas de Camacho el rico*.

Reproduzco una breve muestra de su accionar: el 22 de noviembre de 1813, se anuncia: “Dará principio con la pieza patriótica titulada: *San Sebastián por España y destruir a los franceses*; nueva, compuesta de las agradables noticias acabadas de recibir de nuestra madre patria, triunfos y heroicos progresos de sus armas, correrías de los franceses [...] el Sr. Pau promete esmerarse caracterizando un catalán de humor, y cantando unas graciosas coplas en el propio idioma...”<sup>6</sup> Llama la atención que cante unas coplas en catalán, lo que sería una primicia, al menos en el contexto del teatro profesional que se hacía en la colonia de Cuba desde 1775.

Interpretó al menos diecisiete veces el unipersonal operático *El poeta calculista* de Manuel Vicente García. En la Cuaresma de 1822, el 12 de marzo, se anuncia: “Cuarto

---

<sup>5</sup> *Diario de la Habana*, martes 28 de mayo de 1811.

<sup>6</sup> *Diario del Gobierno Constitucional de La Habana*, lunes 22 de noviembre de 1813.

Concierto, con música de Generali, Cimarosa, Rossini, Serrano y Coccó. Intérpretes: Marina Galino, Isabel Gamborino, Nicolás Garcías Reyes y Juan Pau<sup>7</sup>.

Fue la última presentación de Juan Pau ante el público habanero, a quien estuvo entregando su arte de manera ejemplar por su profesionalismo y ética. Lo más significativo de su palmarés es haber pertenecido a la más completa compañía que tuvo Cuba en la primera mitad del siglo XIX, liderada por otro catalán, el primer actor y director Andrés Prieto, a mi juicio el artista que marcará un antes y un después en el devenir de nuestra escena colonial.

Prieto arribó a nuestras costas el 12 de septiembre de 1810; solo seis días después debuta ante el público habanero con una impecable puesta en escena y caracterización de *Pelayo*, de Manuel José Quintana, quizás la tragedia más lograda del neoclásico español.

Si se realiza un estudio comparativo de la temporada teatral 1811-1812 en las más importantes ciudades del imperio español, no se le puede escatimar a La Habana un privilegiado escaño: tanto el espacioso y sólido Teatro Principal, con buenas condiciones técnicas, como el repertorio exhibido y la composición de la compañía aseguraban una calidad que por otra parte es solo sostenible cuando el teatro es un hecho de indiscutible importancia social y cultural, tanto para la clase gobernante como para el público, en abigarrada confluencia de los que podían pagar diez pesos por un palco hasta los que abonaban tres reales para ver de pie los espectáculos. Lo en aquella época resulta equiparable a la afirmación de que estábamos ante un acontecimiento artístico verdaderamente popular. Pero nada de esto se hubiera alcanzado si el repertorio escogido y la integración de la compañía no estuviesen concebidos por Andrés Prieto.

Oriundo de Reus, a fines de la década de los '70, era un intérprete de excelencia, compañero y discípulo de uno de los más grandes actores españoles de todos los tiempos, Isidoro Máiquez. Comenzó su carrera en Barcelona al alborear del siglo. Por su notable desempeño, en abril de 1805 es llamado al madrileño teatro de los Caños del Peral. Disuelta aquella compañía, en julio entra al elenco del teatro de la Cruz; algunos afirman que allí participó como protagonista en el estreno mundial de *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, en enero de 1806.

---

<sup>7</sup> DGCH, martes 12 de marzo de 1822.



**Maqueta de una representación en España, a principios del s. XIX.**

En las temporadas de 1806 a 1808, Prieto es sobresaliente en la compañía del reconstruido Teatro del Príncipe. Cuando el ejército invasor napoleónico toma Madrid, el actor catalán se bate junto a su maestro Máiquez en las barricadas. Se refugia en Cádiz, último bastión de la dignidad española. Y allí lo encuentra un audaz empresario catalán, Félix Cruet, vinculado al Principal habanero, quien lo convence de la necesidad de su presencia en Cuba.

Para Prieto, en aquel ejercicio habanero estaban igual y entrañablemente comprometidos actores y público; su accionar en los últimos meses de la temporada de 1810 y la de 1811-1812 fue apenas el comienzo, solo una muestra de su fuerza y de su empeño. Intuyo que intentó en La Habana lo que no había podido hacer en su adolescencia en Barcelona y menos en Madrid, con un Isidoro Máiquez como obligado referente antes que cualquiera: allí solo pudo secundar y aprender, y en esto –lo reconoció el propio Máiquez- fue el primero. Ahora, con un océano de distancia, en una ciudad emergente, pero que ya da muestras de su riqueza, pujanza y ambiciones en lo económico y cultural, Prieto no solo sueña con su ideal de teatro, casi puede amasarlo con sus manos: estará acompañado por un grupo nada desdeñable: los mejores son intérpretes que han probado su valía en los más exigentes escenarios peninsulares -algunos, como él, llenos de ambición por la gloria-.



**Isidoro Maiquez, el más grande actor español del s. XIX.**

Encuentra en la mayor colonia del Caribe una compañía integrada por criollos con diez o más años de experiencia, que saben representar, cantar y bailar, entre los que descuella un actor que interpreta magistralmente los graciosos y figurones, dirige los entremeses y sainetes, y es altamente apreciado por su condición humana. Este hombre, a quien sus allegados llaman Panchito, es Francisco Covarrubias, considerado hoy con justicia el fundador del teatro cubano.



### Francisco Covarrubias

Volviendo a Prieto, debo reseñar su avanzado concepto de la programación. Desde los inicios de la actividad teatral profesional en Cuba, las funciones a las que estaban acostumbrados los espectadores se estructuraban, como en la península, a partir de una comedia o tragedia de dos, tres y hasta cinco actos, en las que los intermedios estaban ocupados por tonadillas y sainetes, lo que provocaba que el espectador perdiese el vínculo emocional con los acontecimientos de la obra mayor. Prieto organiza funciones totalmente diferentes. Poco a poco va prescindiendo de las tonadillas: en los entreactos prefiere ofrecer danzas y momentos de canto lírico. Y dispone que los sainetes suban a escena después de finalizada la obra principal.

Otras nuevas ideas sobre el teatro ha traído a nuestra Isla el catalán: repertorio centrado en relevantes creaciones de la literatura dramática europea, con abundante espacio para los dramaturgos españoles contemporáneos; una de las más avanzadas técnicas de interpretación de la época –asimilada por el maestro Máiquez en sus años parisinos al lado del mítico François Joseph Talma-, una programación que disminuye o destierra lo carente de profundidad y jerarquiza lo incisivo y cuestionador para que el público asimile en plenitud los grandes temas humanos. Y aun lo más importante: como hombre de espíritu y militancia liberal, Prieto vincula -siempre que puede engañar a la censura- lo que sucede en la escena con lo que sucede en la España. Ejemplos sobran: *Pelayo*, *El duque de Pentiebre*, *Orestes*, *Numancia destruida*, *Roma libre*... El actor catalán fue siempre un hombre de ideas progresistas, opuesto a toda forma dictatorial o absolutista.

Encontrará también, en la mayor de las Antillas, un ambiente enrarecido por el severo sistema de gobierno colonial, en medio de una atmósfera de liberalismo alimentada no solo por el accionar de las Cortes de Cádiz, sino también por las nacientes revoluciones en los territorios hispanos del continente.

Pero el acento fundamental de los años de Prieto en Cuba va a centrarse en sus esfuerzos por mejorar la técnica de la actuación y otorgar un rol preponderante al director. Era, a no dudar, un dedicado estudioso, además de hombre culto y avezado en sus apreciaciones literarias, un gran observador, no solo de la naturaleza humana, también de las diversas maneras de acercarse a un personaje, gracias a tantos cómicos con los que trabajó desde que era un aprendiz, hasta estas temporadas habaneras donde, al frente de un multifacético y talentoso elenco, puso en práctica sus ideas sobre la interpretación y su concepción escénica de la literatura dramática, tanto para motivar y satisfacer a un

público siempre diverso y difícil, como para modificar en sentido cualitativo la técnica de sus compañeros.

Su primera estancia en La Habana, es asaz exitosa pero nada exenta de incomprendimientos, desencuentros, envidia, desavenencias con los asentistas, riñas internas en la compañía y de partidos entre el público -unos se oponen a Prieto, otros lo vanaglorian, sin que falten inadecuadas comparaciones e intrigas-, así como enfrentamientos a críticas de toda laya, desde las que responden a patrones de los más cultos y exigentes hasta las que formulan gacetilleros y advenedizos sin formación alguna. El talentoso catalán desarrolla en sus casi cuatro temporadas habaneras –hasta 1814- una labor encomiable. La ganancia en calidad del repertorio es ostensible y la respuesta del público excelente, dadas las cifras de asistencia. Peor aún para la sensibilidad y temperamento de Prieto serán los ataques específicos a su persona, por su responsabilidad y protagonismo, y aún más porque significaba un desafío a lo establecido: por lo general detestable y caduco.

Riguroso y polémico por sus avanzados criterios, Prieto es el factor de crecimiento cualitativo del teatro en Cuba desde 1810 hasta su extrañamiento en la cuaresma de 1814. Su poética y ese diseño de programación subsistirán, con inevitables desviaciones, algo más de un lustro, como si un raro hálito de creación verdadera se extendiese en el tiempo. No exagero si afirmo que es el período de mayor altura que consigue nuestra escena en el primer tercio del siglo XIX.

Desacuerdos, incomprendimientos y fuertes enemistades lo obligarán a marcharse en 1814; también influirá en esta decisión su condición de patriota y liberal: ha recibido en Cuba con agrado las noticias acerca de la nueva Constitución, la derrota y expulsión de los franceses, el retorno de Fernando VII y cree, ingenuamente, que España está en condiciones de acceder a un sistema social más justo. Pronto comprobará que se ha equivocado. Ignora que ese rey ha traicionado los acuerdos con los liberales, indiscutibles líderes políticos de las Cortes de Cádiz y que su maestro y amigo Maiquez ha sido puesto en prisión, sin contemplaciones.

No es el propósito de esta charla atiborrar a los presentes con títulos y fechas, pero es indispensable que tratándose de un olvidado, dé a conocer por primera vez algunas referencias acerca de su decisiva primera aventura en Cuba, aún insuficientes por la escasez de periódicos y las escuetas informaciones en las carteleras; no daré noticias sobre obras breves.



**Andrés Prieto**

En menos de treinta y cuatro meses efectivos, Prieto trabajó como actor en más de ciento cincuenta obras; dirigió unas ciento veinte, de las cuales ochenta y siete fueron estrenos. Destaco, por el reconocimiento del público y de la crítica las tragedias *Pelayo*, *El Cid*, *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *Numancia destruida*, *El duque de Viseo*, *Roma libre* y *Orestes*; las comedias *El opresor de su familia*, *El delincuente honrado*, *El celoso y la tonta*, *El sí de las niñas* y *A suegro irritado*, *nuera prudente*, así como las óperas bufas *El Califa de Bagdad* y *La feliz casualidad*.

En su retorno a España, el actor catalán pudo haber trabajado algún tiempo en cualquiera de las compañías del sur -Cádiz, Sevilla, Málaga o Granada-. Lo comprobado es que reaparece en el teatro barcelonés en 1816 donde se mantiene hasta 1818; ese año reingresa al elenco del madrileño Teatro del Príncipe a instancias de su entrañable Maiquez, ya entonces en libertad, aunque atenazado por severas restricciones. Prieto protagoniza las tragedias *Pelayo* y *Gonzalo Bustos de Lara* y secunda a su maestro en los elencos de *Orestes* y *Los hijos de Edipo*. Allí se mantendrá –aun después de la muerte de Máiquez en 1820- hasta que regresa a Barcelona como director de la principal compañía, en 1823. Se traslada a México en 1826, contratado por la compañía del Coliseo de la capital. Durante tres años podrá mostrar su talento, aunque sometido a fuertes tensiones profesionales e incluso políticas, por la animadversión que tenían los mexicanos a todo lo que olierá a español. Allí sostuvo una agria polémica con el gran poeta cubano

José María Heredia -exiliado a la sazón en tierra azteca- que felizmente culminó con la consolidación de una estrecha amistad entre ambos defensores del ideal libertario.

Regresa a La Habana en 1829. El Principal de sus más caras realizaciones sigue allí, enhiesto, frente a la fresca y acogedora Alameda de Paula. Y se mantienen con parejo éxito sus compañeros de aquellas primeras temporadas: Mariana Galino, Isabel Gamborino, “Panchito” Covarrubias, Rafael Palomera... Pero encontrará a su público de quince años atrás adormecido con deficientes remedos de su brillante quehacer, y a una nueva generación, imbuida de supuestas nuevas maneras de leer el discurso escénico: no se trataba de un fresco aliento romántico, solo de una moda mal asimilada por el teatro español que aún no entiende cabalmente lo que está ocurriendo desde hace años en Alemania, Inglaterra y Francia: en suma, Prieto es solo un recuerdo feliz.

En un par de temporadas, hará sus maletas para marcharse a Barcelona, a sus orígenes, donde será agasajado y mimado. En 1833 se le concede el título de Maestro Honorario de la Escuela de Declamación Española. Dos años después termina su libro *Teoría del arte dramático*. No llegó a verlo publicado. Pero es uno de los tratados que inaugura los estudios sobre el arte interpretativo en España, dado a luz ya como una reliquia en 2001 y merecedor del siguiente comentario del especialista Juan José Granda:

“Con carácter eminentemente pragmático y con una visión muy completa del teatro europeo de la ilustración y del romanticismo, Andrés Prieto nos expone, con profusión de citas y referencias, puntos de vista sobre temas tan actuales como el sentido de espectáculo globalizador que debe tener el teatro, la conveniencia de definir mejor el concepto de Declamación en función de su significado actoral, los sentidos técnicos de incorporación del personaje, memoria emotiva, estudio del comportamiento humano en su aplicación artística, acercamiento a una dramaturgia del espectáculo... y mucho más. Y todo ello en 1835, cuando aún no podíamos imaginar ni a Freud, ni a Stanislavsky y mucho menos a Bertolt Brecht.”

A este libro se le reconoce como el primer tratado compuesto en España por un actor de amplia trayectoria profesional, que podía entender mejor que quienes no se habían ejercitado en las tablas la viabilidad o no de ciertos preceptos.

Con referencia a los numerosos teatristas madrileños, andaluces, canarios y gallegos que aparecen en la escena cubana, quizás tenga la oportunidad de acometer trabajos como este.

Solo me resta pedirles que no olvidemos a catalanes que de un modo u otro contribuyeron al desarrollo del teatro profesional cubano en sus orígenes. Sobre el más

grande de ellos, pudiera escribir muchas más páginas acerca de sus éxitos y pequeños fracasos. Hoy solo me permito solicitar para Andrés Prieto un humilde asiento en la historia de nuestro teatro.

**Carlos Padrón**

**La Habana, marzo de 2023.**