

Víctor Sánchez Sánchez*

LA HABANERA EN LA ZARZUELA ESPAÑOLA DEL SIGLO DIECINUEVE: IDEALIZACIÓN MARINERA DE UN MUNDO TROPICAL

Resumen

La habanera es un género que se pone de moda en Europa en la segunda mitad del siglo diecinueve, insertando un ritmo afroamericano en una canción europea. En el presente estudio se analiza la presencia de la habanera (o tango) en el repertorio zarzuelístico español, analizando a través de ejemplos significativos sus características musicales y los elementos de caracterización que se pueden extraer del contexto dramático de la representación. Se establecen así tres modelos: habanera como evocación de lo marinero, nostalgia de lo tropical (en especial de la sensualidad de sus mujeres) y a finales del siglo una asimilación descontextualizada que deriva el género hacia el tanguillo flamenco o convierte sus elementos musicales en un recursos compositivo.

Palabras clave: Habanera, tango, negro, zarzuela, teatro musical, relaciones España-América.

Abstract

The habanera genre became fashionable in Europe during the second half of the nineteenth century, inserting Afro-Cuban rhythms into European songs. The present article examines the presence of the habanera (or tango) in the Spanish zarzuela repertory, using significant examples to analyse its musical and dramatic characteristics. Three kinds of habaneras thus emerge: the habanera evoking the sea, nostalgia for tropics (especially the sensuality of tropical women) and, at the end of the century, a decontextualised assimilation leading the genre towards the *tanguillo flamenco* or converting its musical elements into compositional resources.

Keywords: Habanera, Tango, Negro, Zarzuela, Music Theater, Relations Spain-America.

* **Víctor Sánchez Sánchez**, Profesor, Historia y Ciencias de la Música, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, España.

**Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén., Bogotá, D.C. (Colombia), 3 (1):
4-26, Octubre 2006-Marzo 2007.
© 2006 Pontificia Universidad Javeriana.**

Los orígenes de la habanera han sido una cuestión polémica en la historiografía sobre la música americana. La visión tradicional la ofreció Alejo Carpentier, haciéndola derivar de la contradanza europea introducida en Cuba por los franceses huidos de la revolución haitiana en 1791, que se establecieron en la zona de Matanzas.¹ El término contradanza procede del inglés *country dance*, una danza de origen rústico y campesino que se puso de moda en toda Europa durante el siglo diecisiete a través de la corte francesa de Luis XIV. Destacando igualmente este sustrato europeo, Carlos Vega ubicó la habanera dentro de lo que denomina "Cancionero binario colonial," una de las subdivisiones del Cancionero Oriental que recoge los aportes musicales de origen europeo –fundamentalmente españoles– que predominan en la zona atlántica, caracterizados de manera genérica por el uso de ritmos binarios, la síncopa y la escala mayor.²

Sin embargo, estas referencias dejan en un segundo lugar el elemento africano, presente inequívocamente en la característica más distintiva del género: el ritmo de tango o habanera. En este sentido, Victoria Eli y Zoila Gómez colocan este ritmo dentro de lo que denominan el complejo de la contradanza binaria, "uno de los más importantes y decisivos en la conformación del repertorio de músicaailable en área de Latinoamérica y el Caribe."³ Según su acertado juicio, "en el proceso de criollización de la contradanza en Cuba tuvo particular importancia la asimilación de elementos africanos aportados por los músicos negros integrantes de las orquestas de baile."⁴ Las dos musicólogas cubanas ubican la habanera dentro del complejo de la canción, ya que se da un paso de loailable a lo cantable, donde asume un carácter suave, dulce y elegante.⁵

La cuestión clave de este entramado conceptual radica en el origen del denominado ritmo de tango o habanera. Se puede interpretar éste como una fórmula que reduce la estructura polirítmica y sincopada de ritmos afrocaribeños, en una simplificación destinada a la población criolla. En este sentido resulta significativa la poliritmia formada por la superposición del característico bajo de habanera con tresillos en la melodía. Zoila Lapique aporta interesante información histórica sobre este proceso de síntesis entre rasgos criollos y africanos, desmitificando muchos de los tópicos asumidos de manera acrítica por la historiografía.⁶ Señala que la contradanza llega a Cuba a través de los numerosos contactos con los españoles, ya que desde 1755

se constatan en España unas contradanzas denominadas nuevas, en las que aparece por primera vez el denominado ritmo de tango; así aparece en la primera publicada –en 1803 con el título de *San Pascual Bailón*–, donde ya se observan las características que serán habituales posteriormente en el género: dos secciones (mayor y menor) y el ritmo de tango escrito en un compás de 2/4.

El camino de la habanera recupera su vuelta a España, donde a mediados del siglo diecinueve alcanza gran difusión como canción de salón. En su fundamental estudio sobre la canción lírica en España, Celsa Alonso señala como la más antigua la titulada *El amor en el baile*, que se publicó en La Habana en el diario *La Prensa* el 13 de noviembre de 1842, con la indicación de “cantada en el café de La Lonja.”⁷ En España aparecen poco después otras muchas con la denominación de “canción americana” o “habanera,” siempre con el característico bajo. Después la habanera alcanzó una expansión europea gracias al compositor Sebastián Iradier (1809–1865) que la pone de moda en los salones parisinos como un género que se identifica con lo español; el mejor ejemplo se refleja en que Bizet elige *El arreglito* de Iradier para caracterizar con una habanera a la protagonista de su ópera *Carmen*.⁸

Aunque en la zarzuela la habanera se utiliza fundamentalmente como pieza cantada, existe algún ejemplo en la que se la presenta como danza de salón. Así aparece en *Un sarao y una soirée*, uno de los primeros éxitos de Arrieta para la compañía de los bufos de Arderius, estrenada en diciembre de 1866. El carácter lúdico y espectacular de la zarzuela bufa llevó a la utilización de la danza como un elemento básico del entramado escénico y musical.⁹ Así en los dos actos de esta zarzuela se ofrece un contraste entre lo antiguo –un sarao dieciochesco, en donde Arrieta caricaturiza los estilos pasados de moda (como el *minué*)– y lo moderno en una afrancesada *soirée* contemporánea que termina con habanera instrumental (no 9) bailada por todos los presentes, quienes –según el libreto– se van quedando dormidos ante la monotonía de la música. La habanera se presenta así como una aburrida danza de salón, por lo que Arrieta insiste de manera caricaturesca en los tópicos musicales del género: el *ostinato* del bajo sin ningún tipo de variación, un diseño melódico muy soso y una excesiva simplicidad armónica reducida a los acordes de tónica y dominante (Ejemplo 1).



Ejemplo 1. E. Arrieta: *Un sarao y una soirée*, no 9 (Habanera), cc. 17–22.

Los términos tango y habanera no se diferenciaban a mediados del siglo diecinueve, utilizándose indistintamente. Una carta enviada a Barbieri por José López de la Flor en 1860 nos ofrece una referencia de interés de esta ambivalencia de los dos términos y de la circulación popular de muchas de estas canciones: “Del estreno en Jovellanos de la zarzuela *Los piratas* te supongo enterado por tu madre; hay un tango o habanerita que se canta y baila en el tercer acto por Galván y coro (con caras tiznadas, por supuesto), cuya música cantan desde hace tiempo por las calles hasta los chicos que van por aceite.”¹⁰ Este comentario refleja además el carácter permeable de la zarzuela hacia estos usos populares. Como teatro musical de carácter popular en la zarzuela española –en sus diferentes variantes de zarzuela grande o género chico– no existe una diferenciación entre lo popular y lo culto, siendo un lugar de encuentro entre ambos, creando, asimilando y difundiendo músicas populares. A lo largo del siglo diecinueve se estrenaron en España miles de títulos de zarzuela,¹¹ pudiéndose rastrear en ellos elementos de la música popular española de muy variadas maneras y procedencias: desde el incipiente flamenco y la canción andaluza hasta la omnipresente jota o la música campesina del norte peninsular (*muñeira* gallega o *zortzico* vasco), pasando por la configuración de danzas urbanas (el madrileño *chotis*) o la recepción de las danzas europeas de moda (*vals*, *mazurca* o *polka*). Lo interesante de este amplio corpus popular es que nos permite su estudio sobre la propia partitura de elementos insertos en un contexto dramático, lo que nos facilita comprender no sólo sus características musicales sino también sus usos y funciones. Por ello consideramos de gran interés para reflexionar sobre la habanera el aprovechar la amplia base documental que supone el repertorio zarzuelístico, una música viva en el diecinueve reflejo de la sociedad española de su época.

La habanera evocadora de lo marinero

En la segunda mitad del siglo veinte la habanera ha pervivido en la música popular española asociada al mar y al oficio de la marinería, especialmente en localidades que han desarrollado un fuerte comercio con ultramar. Parece lógico pensar que la "canción habanera" fue traída a España por marineros y viajeros que evocaban con este canto una nostalgia del otro lado del Atlántico. En su estudio histórico Manuel Moreno Friginals ha destacado la larga relación existente entre España y Cuba desde el siglo dieciséis y cómo La Habana era el puerto de entrada en América, donde necesariamente debían parar todas las flotas, para cargar el suministro de agua y abastecimientos o reparar los navíos.¹² En este trasiego mariner no resulta difícil pensar en la circulación de la habanera hacia España, no a la manera de un viaje único sino en un flujo continuo de un comercio muy activo. Por otra parte, el tópic del bajo de habanera se asocia a lo mariner por su oscilación repetitiva dentro de un *tempo* tranquilo –generalmente *Moderato*– que refleja la monotonía de la navegación, a la que se une la fluidez –casi sensual– de la una melodía más flexible.

Paradójicamente la pervivencia de la habanera se ha producido con mayor fuerza en la costa mediterránea. Ricardo Lafuente justifica su presencia en la zona levantina por el activo comercio desde el siglo diecinueve, como sucede con la explotación salinera de Torre Vieja, localidad donde se celebra un reputado certamen coral de habaneras desde 1955.¹³ En realidad, esta relación entre la habanera y el mundo mariner se convirtió en un tópic dentro del género, tanto en las letras de las canciones como en las justificaciones que los propios intérpretes hacían. Faustino Núñez recoge de manera vaga este lugar común al comentar que "muchos han sido los marineros, comerciantes, soldados o aventureros que se han sentido atraídos por Cuba y lo cubano."¹⁴ Aunque son muchas las zonas españolas en las que la habanera se ha convertido en un referente de la música popular –no sólo costeras, sino también del interior como ha demostrado Teresa Pérez Daniel–¹⁵ es en la Costa Brava donde mejor se ha desarrollado y mantenido esta tradición, cuyo origen está también en la actividad mariner. El formato de interpretación habitual como canto tabernario era el de un terceto de voces masculinas, aunque desde el auge del turismo se han

desarrollado festivales, siendo el que más repercusión ha tenido la "cantada d'havaneres" de Calella de Palafrugell iniciada en 1967.¹⁶

Resulta significativo en este sentido que la habanera más antigua incluida en una zarzuela ofrezca tanto la referencia al mundo marinero como su relación con la Costa Brava. Se trata del tango-habanera de *Marina* de Emilio Arrieta; nos referimos a la zarzuela en dos actos estrenada con gran éxito en el Teatro del Circo (Madrid) en noviembre de 1855, que no debe confundirse con la reconversión de este título en ópera para el Teatro Real en 1871, que desvirtúa algunos elementos del original como zarzuela.¹⁷ La ópera se desarrolla "en un pueblo marinero a orillas del Mediterráneo," que en el libreto de la zarzuela se concreta en la localidad de Lloret de Mar, ofreciendo un endeble enredo amoroso en el que todos los personajes viven de la actividad marinera: el capitán de navío Jorge, la protagonista –huérfana de otro capitán y que lleva el revelador nombre de Marina–, el armador Pascual, el capitán mercante Alberto o el contraataca Roque. No extraña así que Peña y Goñi señalase que "*Marina* pertenece a un género nuevo que yo me atrevería a llamar género marítimo-popular, y al que Arrieta, entusiasta ardiente del mar, profesa cariño sin ejemplo."¹⁸

El número final de la zarzuela (no 11) lleva la indicación de "tango," siendo interpretado por el contraataca Roque, marino desconfiado y misántropo curtido por mil tempestades, que entona en este número la moraleja de la obra, alabando la vida marinera a modo de alegre celebración de la reconciliación entre Marina y Jorge. El texto hace referencia a elementos marinos, especialmente a la idea del balanceo de la navegación:

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

Merece recordarse que el libreto de *Marina* está escrito por Francisco Camprodón (1816–1870), quien conocía muy bien Cataluña, ya que había nacido en Vich (Barcelona), llegando a ser

diputado del partido progresista por el distrito de Santa Coloma de Farners. Además Camprodón mantuvo relaciones comerciales con La Habana, a donde se trasladó tras la Revolución de 1868 para hacerse cargo de la Administración de Hacienda.

Musicalmente este tango de *Marina* responde a los modelos tópicos de la habanera, con una gran sencillez musical sobre la base del *ostinato* rítmico en el bajo. Sin embargo un pequeño detalle al final, justo antes de la repetición de la canción por todo el coro de marineros, rompe la monotonía rítmica de la melodía con un cinquillo que ocupa todo el compás (Ejemplo 2); un buen reflejo de la flexibilidad rítmica de la melodía de la habanera, precisamente sobre las palabras "arrullo" y "balanceo."

The image shows a musical score for the tango 'Marina'. It is divided into two sections: 'ROQUE' and 'CORO'. The 'ROQUE' section is in 2/4 time and features a melody with a quintuplet (cinquillo) over the words 'a-gua se ba-lan-cc-cc-cc-a'. The 'CORO' section begins with a triplet of chords over the words 'Di-cho soa-quel que tie-ne'. The score is written for piano and includes a bass line with a steady rhythmic pattern.

Ejemplo 2. E. Arrieta: *Marina*, no 11 (Tango de Roque), cc. 37–42.

Esta referencia marinera a ritmo de habanera resulta escasa dentro del repertorio zarzuelístico, aunque encontramos otro buen ejemplo en *Los sobrinos del capitán Grant*, una extravagante parodia de la famosa novela de Julio Verne, estrenada en 1877 como una obra de gran espectáculo con casi una veintena de decoraciones y música de Manuel Fernández Caballero. En su disparatado viaje en busca del tesoro del capitán naufrago, un grupo madrileño cruza el Atlántico a bordo del buque *Escocia* rumbo a Chile, en el segundo cuadro del primer acto. La navegación es un buen momento para ofrecer una habanera cantada por los marineros y grumetes, lógicamente en el contexto cómico general de toda la obra. Este sentido paródico hace referencia sobre todo al tópico musical, especialmente a la asociación entre la habanera y la marinería, partiendo del propio texto que ironiza sobre esta relación:

*Así escuchando de la mar,
el melancólico rumor,
entre la luz crepuscular,*

*bogando vamos sin temor.
No hay mayor placer
que el de navegar...*

Se trata del no 6 de la partitura, que lleva la indicación de "barcarola," aunque responde sin duda a las características musicales de la habanera, en este caso con un tratamiento polifónico sencillo adecuado a su interpretación coral, dentro de una forma tripartita en cuya sección central aparecen los habituales tresillos en la melodía. El sentido irónico lleva a que el ritmo del bajo pase a la melodía, recogiendo el coro con gracia esa idea de la oscilación del barco (Ejemplo 3); no en vano en el diálogo siguiente el grupo de viajeros –todos madrileños y nada familiarizados con el mar– lamentan su descontento con la travesía ya que todos están muy mareados por el balanceo del buque.

A-sies-cu-chan-do de la mar el me-lan-có-li-co ru-mor en-tre la luz cre-pus-cu-lar

Va bo - gan - do vien - toen - po[pa]

Ejemplo 3. M. Fernández Caballero: *Los sobrinos del capitán Grant*, no 6 (Barcarola), cc. 5–8.

La habanera como nostalgia de lo tropical

Otro de los usos de la habanera en la zarzuela, dado su origen ultramarino, será la referencia al mundo de lo tropical y caribeño. Va a ser muy habitual que cuando aparezca un personaje americano se le caracterice musicalmente con la habanera, comentando de manera idealizada los placeres caribeños. Así lo podemos encontrar en la zarzuela –ópera cómica según se denomina en la partitura– *Una vieja*, una hermosa pieza en un acto estrenada en 1860 que a pesar de su brevedad constituye una de las grandes creaciones de Joaquín Gaztambide; el libreto es del ya mencionado Camprodón. Doña Petra Barbieri informaba a su hijo de este estreno, definiéndole como “de un género delicado y fino, y la música, tipo americano, ligerita pero

de muy buen efecto.”¹⁹ Este carácter americano derivaba de que la acción se desarrollaba en México en 1826, planteando un sencillo enredo a partir de una boda de conveniencia con una vieja que al final resulta ser una bella joven disfrazada, heredera de una fortuna en Texas. Se han conservado interesantes fotografías de estudio del estreno, en las que se ve –en forzada pose escénica como era habitual en 1860– a los cuatro intérpretes de la obra, los cantantes más destacados del Teatro de la Zarzuela en aquella temporada: el bajo Ramón Cubero (en el papel del pintor León), el tenor Manuel Sanz (oficial Conrado), la tiple Trinidad Ramos (Adela) y el barítono cómico Francisco Arderius (en el divertido papel del criado mejicano Pancho, una de sus grandes creaciones).²⁰

Dentro de los seis números musicales de *Una vieja* se incluyen dos con referencias a músicas americanas. El no 3 lleva la indicación de “Americana a tres,” un terceto que se inicia con un solo de tenor. La escena se produce en el momento en que ensayando una canción, el oficial Conrado (el tenor) canta una melancólica habanera en cuyo texto una mujer lamenta su amor no correspondido por un español (*Malhayan las brisas que van a España, que hacen llorar las niñas americanas... Ay mamá que noche aquella en que el falso me decía...*); el tenor realiza así el papel de mujer, al igual que más tarde la joven Adela –la protagonista– canta con voz de vieja, generando una situación fuertemente cómica. Musicalmente, aunque no responde a ningún modelo tópico de música americana, algunos rasgos recuerdan el esquema de la habanera, especialmente la articulación formal en dos secciones: una en *La menor* y otra en *La Mayor*. Además el acompañamiento de la sección inicial ofrece un *ostinato* rítmico que imita al bajo de la habanera (Ejemplo 4). Resulta significativa esta utilización indirecta, que refleja la flexibilidad creativa de Gaztambide, quien está más interesado en el trabajo compositivo de carácter culto y operístico, elaborando los modelos populares fácilmente reconocibles. De hecho merece destacarse la riqueza del discurso armónico –muy lejos de la simplicidad de la habanera– y el entramado polifónico del conjunto final, a la manera de las prácticas operísticas italianas del momento, en el que se plantea una diferente caracterización vocal para cada uno de los tres personajes.

Ayma-má quenochea-que-lla, enquecál - some de - ci-a, ni-ña mi - a por lo be-lla

Ejemplo 4. J. Gaztambide: *Una vieja*, no 3 (Americana a tres), cc. 15–21.

En la siguiente escena, el pintor León (el bajo) decide cantar un tango con la intención de parecer triste y dar pena a la protagonista; sus palabras iniciales –a manera de recitado libre– definen muy bien el carácter que se asocia a este tipo de música:

*Haré por ponerme triste
para que digan al verme así,
¿chinito te has puesto malo?
Y yo muy serio diré que sí.
Haré que me canten tangos
de esos melosos de si señor,
de aquellos que el escucharlos
en una cuna mecido voy...*

Con la idea de mecer aparece ya el puntillo del ritmo del tango, dando paso a éste, que a pesar de la denominación responde con claridad al modelo de la habanera tanto en el *tempo* (*Moderato*), en los tresillos de la melodía, en las dos secciones (*Re menor* y *Re Mayor*) y en una nueva referencia textual al desprecio del “chinito.”²¹ Paradójicamente lo único que falta es el característico bajo de habanera, aunque la melodía presenta repetidamente el puntillo (Ejemplo 5). Se percibe con claridad el tono paródico de un modelo de canción de salón muy difundido en toda España, como sucede en el famoso *El Arreglito* de Iradier, cuyo texto también hace referencia al desaire amoroso de un “chinito.” El número termina con unas seguidillas manchegas –“de Lavapiés” según dice el propio personaje– que sirven de alegre contraste para el ensayo de este juego de seducción que va de lo triste (el tango o habanera) a lo alegre (seguidillas, a “tiempo de Manchegas”).

Que ya vie-neel al - ba queyasa-leel sol, - ay chi-ni-to ve - te - pora-morde Dios.

Ejemplo 5. J. Gaztambide: *Una vieja*, no 4 (Arieta: Tango y seguidillas), cc. 27–35.

Resulta de interés en estos números musicales “a la americana” no tanto la traslación del modelo musical a través del Atlántico, sino el desarrollo del tópico en España. Pensemos que estas zarzuelas no sólo están hechas por españoles, sino que están pensadas para el público español y estrenadas en Madrid. Además el contexto de teatro cómico ofrece muchas veces no sólo una visión idealizada de la nostalgia de lo americano, sino también un tratamiento claramente paródico tanto en músicas como en textos.

Una de las referencias más repetidas en torno a la habanera es el placentero recuerdo de la mujer caribeña. Según Faustino Núñez, “la mitología creada en torno a la mujer cubana es a todas luces providencial y fundamental... El mito de la mulata, la belleza y sensualidad de la mujer cubana, su meloso acento y su sabiduría amorosa, su hipnótico atractivo ha cautivado durante siglos al españolito.”²² Este elemento alcanzó gran fortuna en los teatros madrileños a partir del éxito del género bufo, que revalorizó los aspectos sensuales y “protoeróticos”, muy bien representados en las famosas suripantas, el grupo de coristas de los bufos madrileños, quienes –según el libretista Eusebio Blasco– “alegraron con su buen ver, su soltura inesperada, sus maneras desenvueltas y sus pantorrillas izquierdas (entonces no se enseñaba más que una), y el público las acogió con entusiasmo.”²³ No en vano en la primera obra del teatro bufo de septiembre de 1866 –*El joven Telémaco* con libreto del propio Eusebio Blasco–, donde aparecieron por vez primera el coro femenino cantando a ritmo de vals el famoso tema de las suripantas, uno de los números de mayor éxito fue una habanera cantada por el protagonista (no 4) de claras referencias eróticas, en la que Telémaco expresaba su interés por las ninfas

que le rodeaban: *Me gustan todas, me gustan todas en general; pero esa rubia, pero esa rubia me gusta más*. El número tuvo tal éxito, que años más tarde lo parafraseó el propio Valle Inclán en uno de sus esperpentos, quien recordaba que "todos los madrileños en aquella hora de licencias y milagros, canturreaban algún aire aprendido en el teatro de los bufos."²⁴

Dada la enorme difusión de estas obras en el Madrid de la época –que iba mucho más allá de los propios teatros–, resulta inevitable pensar la fuerza con que se consolidaron estos estereotipos asociados a lo americano y la música de habanera. Uno de los números de mayor éxito en este sentido fue la habanera incluida en la zarzuela en un acto *El hombre es débil*, compuesta por Barbieri y estrenada en el Teatro de la Zarzuela en octubre de 1871. Se trataba una ligera pieza de circunstancias, tal como la calificaba Soriano Fuertes en una breve crítica del estreno: "Se pusieron en escena dos zarzuelas sin más pretensiones por parte de los autores poetas que las de promover la hilaridad del público y por la del compositor el dar animación y carácter a los cuadros y tipos en ellas dibujados."²⁵ La música de la habanera (no 3) se repetía poco después en la misma obra (no 5), aunque con una letra que contradecía la anterior. Fue tan popular que pronto se editó como pieza independiente en una versión para piano facilitado, mientras que el libreto tuvo hasta siete ediciones (la última en 1892) y el pianista Anselmo González del Valle realizó una versión para piano solo con carácter virtuosístico. El texto recogía todos los tópicos asociados con la habanera, con referencias a la sensualidad tropical, al mar que une los dos mundos y al vaivén, en este caso debido a la hamaca en vez de al mar:

*Te llevaré a Puerto Rico
en un cascarón de nuez,
porque yendo muy juntitos
cabremos de sobra en él.
¡Ay! que sí, tú verás
columpiarse la hamaca
en el cafetal
y venir a cantar
celebrando tu cara
el lorito real.
Lorí... lorí... lorito azul*

*cantando amor en el bambú.
Verás que bien se duerme allí,
con el vaivén marcado así.*

En este caso la visión del amor idílico caribeño –recordemos que estaba pensado para el público madrileño– se caracteriza no sólo por las sensuales referencias al mundo tropical, sino también por el carácter meloso del tempo pausado y el rítmico balanceo del *ostinato* del bajo. La habanera aparece así en otras muchas zarzuelas explotando este carácter sensual, siendo utilizada para dúos de amor y canciones seductoras, especialmente a raíz de la eclosión del género chico. Ejemplos de dúo–habanera, siempre en situaciones cómicas caricaturizadas, encontramos en el no 4 del juguete *El lucero del alba* con música de Fernández Caballero y en el no 5 de la zarzuela *Nos matamos* de Manuel Nieto, ambas en un solo acto y estrenadas en 1879 en los teatros Apolo y Eslava respectivamente, dos de los locales más representativos del nuevo género chico. En *Para una modista... un sastre* de Guillermo Cereceda (Teatro Apolo, 1878) la habanera (no 3) aparece en el momento en que el joven intenta seducir a su pareja aludiendo a los encantos americanos:

*Si quieres vivir feliz
a América niña ven,
verás en llegando allí
las gracias del Edén.
[...]
Vente conmigo, luz de mi alma,
verás qué dulce es la guayaba,
tendrás negritos, tendrás hamacas,
que te columpien, hala que hala.*

Un ejemplo más tardío lo encontramos en el sainete lírico *El bateo* (1901), uno de los últimos éxitos de Federico Chueca. Entre los numerosos tipos madrileños que se presentan hay una cómica pareja de jóvenes enamorados –Virgilio y Visita– en cuyo dúo de amor (no 2) recurren a la habanera. La primera parte del dúo es una mazurca que sirve para acompañar el animado diálogo de los dos, mientras que la habanera de la segunda parte acompaña el momento de la melosa declaración

de Virgilio. El sentido paródico hacia la habanera es evidente, mucho más cuando el joven enamorado hace referencia no a las mulatas de Ultramar sino a "*una chica muy chulapa, que me trae dislocación.*"

Una de las habaneras más interesantes de la zarzuela española del siglo diecinueve es *De la patria del cacao* de *La gallina ciega*, zarzuela cómica en dos actos estrenada en el Teatro de la Zarzuela en octubre de 1873. Fue el primer éxito de Manuel Fernández Caballero tras su regreso de Cuba, donde había permanecido entre 1864 y 1871 viviendo en La Habana y Matanzas como director de compañías de zarzuelas, dando conciertos e impartiendo clases. Aunque apenas hay información de este periodo cubano de su vida, resulta inevitable pensar que conoció los modelos de la habanera de manera directa en la propia isla, de ahí el atractivo de este número. El argumento de la zarzuela desarrolla una serie de enredos y confusiones –como en el juego de la gallina ciega que da el título– sobre quién es la madre de una pobre huérfana adoptada por el viejo Don Cleto y un tal Venancio, quien acaba de regresar de América buscando a una hija que tuvo hace años fruto de una relación con una costurera; Don Cleto, padrino de la niña, pretende casarse con ella, pero al final todo se soluciona con el habitual final feliz. La habanera se incluye dentro del no 3 que es un dúo cómico en el que se produce el reencuentro de los dos viejos amigos, Don Venancio y Don Cleto. Éste le pregunta qué tal le ha ido por Ultramar y Don Venancio contesta a guisa de "viejo verde" recordando a la sensualidad de las mujeres caribeñas:

*De la patria del cacao,
del chocolate y del café,
vengo amigo enamorado
y acaso pronto volveré.
Las mujeres que hay allí
en otra parte no hallarás,
buenas son las que hay aquí,
pues son aquellas mucho más:
si te gustan las rubias,
las hay de mi flor,
si te gustan las morenas,*

*son mucho mejor
y hay mulata que tiene pintada
la piel de color de canela
que no hay más que ver.
Te lo digo de verás,
las hembras de allí
a pesar de mis años,
me hacen tilín.
[...]
Brilla el fuego tropical
de su mirada en el ardor,
y en sus labios de coral
hay sonrisa del amor,
de su cuerpo la esbeltez
nada hay que puedas comparar,
y su dulce languidez
tiene un encanto singular.*

Resulta fácil imaginar a través del personaje de Don Venancio, al propio Fernández Caballero contando su experiencia americana. Sin embargo, el mayor interés de la habanera radica en la gran flexibilidad con que trata los elementos musicales del género. El compositor en vez de recurrir a las fórmulas estereotipadas ofrece una gran variedad rítmica en la que el bajo de habanera no es un *ostinato*, mientras que el tresillo de la melodía puede aparecer tanto en la primera como en la segunda parte del compás, además de presentar algunas síncopas. Ofrece también una gran riqueza armónica –dentro de las habituales dos secciones (*en La menor y La Mayor*)–, con giros de carácter andalucista en la sección en modo menor, que se apoya en el acorde de *Mi Mayor* y modula hacia el relativo mayor (*Do Mayor*) (Ejemplo 6). Todo esto refleja un momento de fusión entre el ritmo afrocaribeño del *ostinato* y los elementos andalucistas de la armonía y los ritmos ternarios, siendo un significativo ejemplo de la habanera como música de ida y vuelta, muy fiable además dada la reciente estancia de Fernández Caballero en la isla. Esta habanera fue muy popular, como lo demuestra que en 1877 Pablo Sarasate realizase una virtuosística versión para violín y piano.²⁶

De la pa-tria del ca-ca-o del cho-co - la-te y del ca - fé

ven-goa - mi - goc-na-mo - ra-do ya-ca-so pron - to vol-ve - ré

Ejemplo 6. M. Fernández Caballero: *La gallina ciega*, no 3 (Dúo), cc. 96-108.

La habanera descontextualizada

A finales del siglo diecinueve la habanera aparece menos en el teatro musical español, aunque se utiliza cada vez más un repertorio más amplio de géneros americanos. Un ejemplo muy interesante lo encontramos en *iCuba libre!* (1887) sainete de Federico Jaques con música de Fernández Caballero, obra que refleja el espíritu patriótico exaltado por el comienzo de la guerra de Cuba. Protagonizada por los soldados españoles, la acción se desarrolla en los campamentos militares de los destacamentos en Cuba, cuyos soldados expresan a la vez su sufrimiento por la guerra y su pasión por la isla, además de su optimismo por un fin favorable del conflicto. Los números musicales presentan una gran variedad de músicas cubanas: una habanera de carácter cómico (no 3), que en versión instrumental (no 4) servía para acompañar la mutación escénica del traslado por mar de los militares, un coro de negras vendedoras en el puerto de La Habana a ritmo de guajira (no 9), un zapateado cubano (no 12), fragmento instrumental que servía como mutación hacia el cuadro del campamento de los insurrectos donde el mulato Esteban canta una guaracha (no 13)

que parodia un ritual afrocaribeño. Todo este variado repertorio de músicas cubanas sólo podía salir de la mano de un compositor como Manuel Fernández Caballero, quien –como ya hemos mencionado– residió en la isla durante siete años. La guaracha aparece en otros títulos de estos años, asociada generalmente a lo militar, debido lógicamente al impacto social que tuvo el conflicto bélico en la década final del siglo diecinueve. Así sucede por ejemplo en *El cabo primero* (Teatro Apolo, 1895), con música también de Caballero, donde un sargento canta una guaracha, que es una especie de rataplán sobre el bajo de habanera en *tempo rápido*.

Sin embargo el género que más aparece en la zarzuela chica va a ser el tanguillo flamenco, derivación de la habanera que refleja la fusión entre lo afroamericano y lo andaluz. Un ejemplo muy interesante en este sentido se localiza en el sainete gaditano *La boda de Luis Alonso* (Teatro de la Zarzuela, 1897), en cuya academia de baile se ensaya –junto a otros aires andaluces como un bolero y varios zapateados– una habanera (no 5A), cuya partitura refleja el proceso de síntesis que se produce en la evolución de la habanera hacia el tanguillo flamenco. El *tempo* se acelera (*Allegro animato*) ofreciendo un marco más animado y alegre para un texto gracioso y divertido de la joven María Jesús (*Manué yo me sofoco, toó el aire es poco... ¡Ay Manolo! que yo necesito que me echés fresquito, no seas crué!*). La habanera ofrece las dos secciones características (*Mi menor* y *Mi Mayor*) y el uso del bajo característico, aunque debe destacarse la gran complejidad rítmica. En la introducción instrumental –es decir bailada– jaleada por las palmas de todos los presentes podemos observar una superposición sobre el bajo de tresillos –equivalente a 6/8– y unos acentos al final del compás tanto en las palmas como en el bajo (Ejemplo 7a). En el comienzo de la sección en *Mi mayor* –coreada por todos posteriormente– observamos la transformación del bajo, en un intento de escribir un ritmo similar con valores ternarios (Ejemplo 7b). Recordemos que Gerónimo Giménez el autor de la partitura era sevillano y había vivido tiempo en Cádiz, conociendo muy bien estos ritmos flamencos que intenta traducir en su partitura.

TODOS con palmas

Tutti *ff*

Ejemplo 7a. G. Giménez: *La boda de Luis Alonso*, no 5A (Habanera), cc. 13-17.

María Jesús

Ay! Yo no sé lo que sien-to sin el a-ba - ni - co ma - má

Ejemplo 7b. G. Giménez: *La boda de Luis Alonso*, no 5A (Habanera), cc. 53-57.

Al margen de estos estilos –guaracha, tanguillo flamenco o guajira–, la habanera se utiliza también como un mero recurso compositivo, descontextualizándose y perdiendo sus referencias a lo americano y marinero. La obra paradigmática en este sentido es el sainete *La verbena de la Paloma* (Teatro Apolo, 1894) de Tomás Bretón,²⁷ una de las obras emblemáticas del madrileñismo del género chico, que no obstante emplea la habanera en el momento culminante, el famoso dúo (no 5B) *Donde vas con mantón de Manila* (Ejemplo 8). El esperado encuentro de la pareja de chulos –Julián y Susana–, en el que explotan los “celos mal reprimidos” –según el segundo título de Ricardo de la Vega–, se apoya musicalmente sobre un “tiempo lento de habanera,” que culmina en un breve pero elaborado concertante cuando se suman otros muchos personajes. La referencia formal no corresponde exactamente a la habanera –sólo hay una sección en *Re Mayor* que se amplía con un círculo de modulaciones en el concertante– y además en el ritmo del acompañamiento no se utiliza el puntillo. Sin embargo, la sonoridad

evoca la habanera en su *tempo* pausado, su estabilidad armónica y la repetida base rítmica.

JULIÁN (*Muy concentrado y sin mirar a Susana*)

¿Dón-de vas con man-tón de Ma-ni-la? ¿Dón-de vas con ves-ti-do chi-né?

Ejemplo 8. T. Bretón: *La verbena de la Paloma*, no 5B (Habanera concertante), cc. 3-7.

¿Por qué recurre aquí Bretón a la habanera? No hay nada de americano, ni de marinero, ni de lo negro; al contrario nos encontramos en medio del Madrid de finales de siglo, con sus chulos, sus patios de vecindad y la castiza fiesta de agosto que da título a la obra. Quizás tan sólo haya una lejana referencia a la sensualidad del mundo tropical, con que se había asociado la habanera, aplicada aquí a un encuentro –aunque frustrado– amoroso. En realidad, Bretón aprovecha la sonoridad de la habanera para caracterizar magistralmente la situación dramática: el tenso juego de celos se apoya en una música de irritante estabilidad armónica –reducida sólo a los acordes de tónica y dominante– sobre un lento oscilar rítmico en el acompañamiento, que sirve para que los dos novios se lancen con la chulería que les caracteriza sus reproches mutuos. Bretón sólo se muestra atraído por las características musicales de la habanera, que en *La verbena de la Paloma* se ha convertido en un mero recurso compositivo, perdiendo cualquier tipo de contextualización anterior.

De la misma manera Ruperto Chapí en *La cara de Dios* recurre al bajo de habanera en la introducción instrumental con que comienza este drama musical en tres actos, una de las más ambiciosas partituras del proyecto de reactivación de la zarzuela grande del Circo de Parish, estrenada en 1899. Sus pretensiones operísticas, además de en la interesante partitura, tienen su base en un libreto de Carlos Arniches de contenido social y fuerte carga melodramática, que trata sobre el acoso sexual y laboral de trabajadores de la construcción

que termina con un crimen pasional, temática que está en la línea del verismo operístico del momento.²⁸ Al subir el telón en el acto primero vemos a los albañiles trabajando en un ambiente tranquilo, mientras cantan frases sueltas de coplas populares con las que acompañan la monotonía de su labor. Toda esta escena inicial, en la que no sucede nada, es meramente ambiental y se acompaña por una introducción orquestal (no 1), que lleva la indicación de “Tango lento” (Ejemplo 9), apoyada en una gran estabilidad armónica (un largo pedal en *Do Mayor*, una modulación al cuarto grado *-Fa Mayor-* y una vuelta a *Do*), la repetición continua de los mismos diseños ritmos, dinámicas suaves (*pp*) y una orquestación de gran delicadeza con apoyos de las trompas. Una vez más la habanera –que Chapí denomina aquí “tango lento”– se utiliza como un recurso compositivo, aprovechando la estabilidad y tranquila oscilación de la habanera para expresar el monotonía de la situación escénica.



Ejemplo 9. R. Chapí: *La cara de Dios*, no 1 Introducción (Tango lento), cc. 6–10.

El tópic de la habanera se mantuvo en la zarzuela del siglo veinte, aunque ya alejado de los contextos de mediados del siglo anterior que relacionó el género con lo tropical y el mundo del mar y la marinería. Esto resultaba lógico ya que desde la pérdida de Cuba en 1898 se había debilitado un contacto con continuas idas y vueltas, que había convertido a la isla en una provincia española más, a pesar de su lejanía. Así en la zarzuela *La Chulapona* de 1934, con música del afamado Moreno Torroba, se utiliza la habanera profusamente en los melosos dúos amorosos, apoyando en su lento *ostinato* rítmico las afortunadas melodías del maestro, como *Ese pañuelito blanco, mujer* (no 5).²⁹ En realidad la referencia no es ya la canción americana –o habanera– sino la propia zarzuela y el recuerdo de su uso en los sainetes madrileños de finales del diecinueve. Torroba

piensa más en el madrileñismo de *La verbena de la Paloma* que en lo americano. Fiel reflejo de la pérdida de un estrecho contacto entre dos continentes que a lo largo del siglo diecinueve había generado un tópico musical que alcanzó gran fortuna en la zarzuela española. Un público español que veía lo americano a la vez como distante y como propio, como ajeno y como cercano, con la mirada del otro.

NOTAS

¹ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1972) 121–152. Corresponde a los capítulos VI “Introducción de la contradanza” y VII “Los negros.” La primera edición de este libro fue en 1946 y existe otra de 1979 (La Habana: Letras Cubanas).

² Carlos Vega, *Música sudamericana*. (Buenos Aires: Emecé Editores, 1946).

³ Victoria Eli y Zoila Gómez, *Música latinoamericana y caribeña*. (La Habana: Pueblo y Educación, 1995) 195.

⁴ Eli y Gómez 204.

⁵ Eli y Gómez 261–64.

⁶ Zoila Lapique Becali, “Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades.” *Panorama de la música popular cubana*. Ed. Radamés Giró. (Santiago de Cali: Letras Cubanas, 1996) 153–172.

⁷ Celsa Alonso, *La canción lírica española en el siglo XIX*. (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998) 263.

⁸ Celsa Alonso 311–327.

⁹ Emilio Casares Rodicio, “Historia del teatro de los Bufos, 1866–1881. Crónica y dramaturgia.” *Cuadernos de Música Iberoamericana* nos 2–3 (Madrid: SGAE–ICCMU, 1996–1997) 73–118.

¹⁰ José López de la Flor, “A F. A. Barbieri.” 2 de septiembre de 1860. Legado Barbieri, Ms 14079. Casares Rodicio, Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos. (Madrid: ICCMU, 1994) 99. Carta enviada desde Madrid por el archivero de la Casa de Osuna con destino en París, donde se encontraba Barbieri de viaje. La zarzuela mencionada, en tres actos, llevaba música de Luis Cepeda y libreto de Luis Rivera, habiéndose estrenado en el Teatro de la Zarzuela (Madrid) el uno de septiembre de 1860.

¹¹ La mayor parte de este repertorio se conserva en los fondos del archivo madrileño de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), que recoge tanto partituras manuscritas, revisadas y firmadas por los propios autores, como los materiales de orquesta que se alquilaban por todo el mundo para las representaciones. Véase además para las ediciones de partituras Archivo histórico de la Unión Musical Española (Madrid: SGAE, 2000) y para los

libretos Catálogo del Teatro Lírico español en la Biblioteca Nacional (Madrid: Ministerio de Cultura, 1991).

¹² Manuel Moreno Fragnals, *Cuba-España, España-Cuba. Historia común.* (Barcelona: Crítica, 1995).

¹³ Ricardo Lafuente Aguado, *La habanera en Torrevieja.* (Torrevieja: Ayuntamiento, 1990).

¹⁴ M^a Teresa Linares y Faustino Núñez, *La música entre Cuba y España. La ida, La vuelta.* (Madrid: Fundación Autor, 1998) 198.

¹⁵ Teresa Pérez Daniel, *Castilla canta habaneras.* (Barcelona: Art-Book 90, 1991).

¹⁶ Càstor Pérez Diz, Andreu Navarro y M. Teresa Linares, *L'havanera. Un cant popular.* (Tarragona: Edicions El Mèdol, 1995). Véase además Xavier Febrés, *Les Havaneres: el cant d'un mar.* (Girona: Diputació-Caixa d'Estalvis, 1986).

¹⁷ Emilio Arrieta, Marina. *Ópera española en tres actos.* Edición crítica a cargo de María Encina Cortizo. (Madrid: ICCMU, 1994). Véase además M^a Encina Cortizo, Emilio Arrieta. *De la ópera a la zarzuela.* (Madrid: ICCMU, 1998) 219-228 y 417-430.

¹⁸ Antonio Peña y Goñi, *Impresiones musicales.* Colección de artículos de crítica y literatura musical. (Madrid: Minuesa de los Ríos, 1878) 287-288.

¹⁹ Petra Barbieri, "A F. A. Barbieri." 12 de diciembre de 1860. Legado Barbieri, Ms 14079. Casares: Barbieri. 2. Escritos 115.

²⁰ Casares Rodicio, *Historia gráfica de la zarzuela. II. Del canto y los cantantes.* (Madrid: ICCMU, 2000) 89 y 123.

²¹ El Diccionario de la Real Academia Española (20^a ed., 1992) incluye como acepción de la palabra Chino, "4. Cuba. Dícese de descendiente de negro y mulata, o de mulato y negra." además de "7. América meridional. Designación emotiva, ora cariñosa, ora despectiva, de la persona."

²² Linares y Núñez 201.

²³ Eusebio Blasco, *Olores patrios.* (Madrid: Ed. Leopoldo Martínez, 1894). Tomado de Emilio Casares, "Suripanta." *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica vol 2.* (Madrid: ICCMU, 2003) 807.

²⁴ Ramón Sobrino, "Joven Telémaco, El." *Diccionario de la Zarzuela vol 2.* 74.

²⁵ M. Soriano Fuertes, "Estrenos teatrales." *La España musical*, 26 de octubre de 1871. La otra zarzuela a que se refiere es *Don Pacífico* también con música de Barbieri.

²⁶ Se trata de la *Habanera* op. 21 dedicada a Josef Joachim, editada por Brandus en París, 1877. Luis G. Iberní, Pablo Sarasate. (Madrid: ICCMU, 1994) 162, 166 y 172.

²⁷ Víctor Sánchez, Tomás Bretón. *Un músico de la Restauración.* (Madrid: ICCMU, 2002) 212-224.

²⁸ Luis G. Iberní, Ruperto Chapí. (Madrid: ICCMU, 1995) 311-313.

²⁹ Víctor Sánchez, "Moreno Torroba y la nostalgia de un Madrid idealizado." *La Chulapona.* (Madrid: Teatro de la Zarzuela, 2004) 19-27.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Casares Rodicio, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos*. Madrid: ICCMU, 1994.

– “Historia del teatro de los Bufos, 1866–1881. Crónica y dramaturgia.” *Cuadernos de Música Iberoamericana* nos 2–3 (1996–1997). Madrid: SGAE–ICCMU, 73–118.

– *Historia gráfica de la zarzuela. II. Del canto y los cantantes*. Madrid: ICCMU, 2000.

– ed. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. 2 vols. Madrid: ICCMU, 2003–2004.

Cortizo, Mª Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU, 1998.

Eli, Victoria y Zoila Gómez. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación, 1995.

Iberrri, Luis G. *Pablo Sarasate*. Madrid: ICCMU, 1994.

– *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU, 1995.

Lafuente Aguado, Ricardo. *La habanera en Torrevejea*. Torrevejea: Ayuntamiento, 1990.

Lapique Becali, Zoila. “Aportes franco–haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades.” *Panorama de la música popular cubana*. Ed. Radamés Giró. Santiago de Cali: Letras Cubanas, 1996.

Linares, Mª Teresa y Faustino Núñez. *La música entre Cuba y España. La ida, La vuelta*. Madrid: Fundación Autor, 1998.

Moreno Friginals, Manuel. *Cuba–España, España–Cuba. Historia común*. Barcelona: Crítica, 1995.

Pérez Daniel, Teresa. *Castilla canta habaneras*. Barcelona: Art–Book 90, 1991.

Pérez Diz, Càstor, Andreu Navarro y Mª Teresa Linares. *L’havanera. Un cant popular*. Tarragona: Edicions El Mèdol, 1995.

Sánchez, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: ICCMU, 2002.

– “Moreno Torroba y la nostalgia de un Madrid idealizado.” *La Chulapona*. Madrid: Teatro de la Zarzuela, 2004.

Vega, Carlos. *Música sudamericana*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1946.

VV. AA. *Archivo histórico de la Unión Musical Española*. Madrid: SGAE, 2000.

VV. AA. *Catálogo del Teatro Lírico español en la Biblioteca Nacional*. 3 vols. Dir. Nieves Iglesias Martínez. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986–1991.