

Amar y ser amado o

DURANTE LA XX EDICIÓN DEL FESTIVAL «LA HUELLA DE ESPAÑA», TUVO LUGAR —TODO HACE INDICAR— EL ESTRENO ABSOLUTO EN CUBA DE ESTE AUTO SACRAMENTAL DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA.

por **MONSEÑOR CARLOS MANUEL DE CÉSPEDES**

El pasado 7 de junio, llegando al final de la XX edición del Festival «La Huella de España», en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, la compañía teatral española de Pedro María Sánchez y la Camerata Romeu llevaron a escena el auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca, con música de José Nebra, titulado *Amar y ser amado o La divina Filotea*.

Muy probablemente se trata de un estreno absoluto en Cuba. No se encuentra registrada su puesta en escena después que conocemos con suficiente fidelidad los títulos de las obras que se presentaban en La Habana —o en otras ciudades de nuestra isla— desde fines del siglo XVIII.

En nuestra capital, en el siglo XVII, ya existía un pequeño teatro, muy elemental y, hasta donde tenemos referencias, muy parecido a los «corrales» de la época que, en Castilla y otras regiones de España, fueron escenarios y testigos de muchas de las obras imperecederas del Siglo de Oro de la literatura española. Son escasas las noticias acerca de lo que se escenificaba en ese rinconcillo habanero, no lejos de la Plaza de Armas, situado aproximadamente en donde se encuentran hoy la calle Baratillo y el callejón de Jústiz.

Después de la construcción del Teatro Principal y de la aparición del *Papel Periódico*, en el siglo XVIII, nada se nos informa acerca de la subida a su escenario de esta obra. Además, la representación de «autos sacramentales» fue prohibida por Carlos III en España y los territorios ultramarinos, el 11 de junio de 1765, bajo la «justificación» de que constituían «una irreverencia religiosa».

Todo parece indicar que se trataba simplemente de evitar las representaciones de un género que continuaba entusiasmando al pueblo, pero que no se avenía con el gusto de los ilustrados del siglo XVIII. Queda sólo la posibilidad de que, antes de la fecha

señalada o después del reinado de Fernando VII, haya sido escenificada dicha obra por aficionados en el presbiterio o en otro local de alguno de nuestros templos, realidad frecuente en España en relación con los autos sacramentales.

En todo caso, la versión que hemos visto en la Basílica, con la música de Nebra, sí constituye un estreno en Cuba y —por tanto— otorga una dimensión al hecho, que he calificado como «acontecimiento cultural». Pero hay más.

Si la memoria no me falla, no veíamos un auto sacramental en La Habana desde la década de los 50 del siglo pasado. No eran piezas frecuentes en nuestros escenarios o locales religiosos, pero algunos vimos. El Teatro Universitario, en su época áurea, y algunas de las compañías teatrales españolas que nos visitaron en los años 40 y 50, tenían en su repertorio autos sacramentales. Recuerdo de manera especial *El gran teatro del mundo*, también de Calderón de la Barca (y casi seguramente la obra maestra del género), que vi en más de una ocasión por aquellos años.

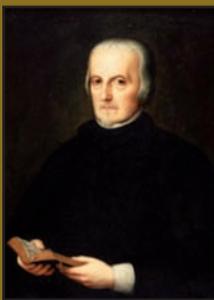
Aunque los detalles se me desvanecen, me parece poder evocar una memorable puesta en escena en uno de los patios interiores del Colegio de Belén, en Marianao; otra, en el Teatro Auditorium (hoy sala de conciertos Amadeo Roldán), y otra, la última en mis memorias desvanecidas, en el Anfiteatro de la Avenida del Puerto.

¿QUÉ ES AUTO SACRAMENTAL?

Se trata de un género de representación teatral, cuyo desarrollo es típicamente español, destinada a celebrar la Solemnidad del Corpus Christi, fiesta centrada, como el Jueves Santo, en el misterio de la Eucaristía. Esta solemnidad litúrgica empezó por ser una celebración diocesana en Lieja, Bélgica, instituida en

LA DIVINA FILOTEA





Exposición «Cien años vistiendo a Calderón», que fuera mostrada en el Oratorio de San Felipe Neri durante la XX edición del Festival «La Huella de España». Esta muestra reunió trajes y reproducciones de figurines —procedentes del Museo Nacional de Teatro, la Compañía Nacional de Teatro y la sastrería Cornejo— que se emplearon a partir de la década de 1940 en las representaciones de varias obras del gran autor español (retrato a la izquierda).

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Dramaturgo español (1600-1681) que nació y falleció en Madrid. Procedía de una familia de hidalgos. Estudió Humanidades y Teología en el Colegio de la Compañía de Jesús, de la Corte. Completó su cultura escolástico-jurídica en las universidades de Alcalá y Salamanca. Fue militar y, como tal, participó en las guerras de Italia, Flandes y Cataluña. Su vida juvenil y la primera etapa de su vida adulta fueron una carrera de desengaños, oquedad, intemperie y hastío de las glorias humanas. La atracción de lo divino, que nunca le faltó, se fue progresivamente incrementando y a los 50 años recibió la Ordenación Sacerdotal. Fue, hasta su muerte, un sacerdote ejemplar.

Calderón, por sobradas razones, ha sido el poeta dramático castellano más reconocido, con fama persistente a lo largo de los siglos, dentro y fuera de España. monseñor Carlos Manuel de Céspedes, autor del artículo, recuerda haber visto en 1962 una excelente puesta en escena de El alcalde de Zalamea, en traducción alemana, en el Burgtheater de Viena, a teatro lleno y con gran éxito de público y de crítica. ¡A pesar del «empobrecimiento» inevitable causado por la traducción del espléndido texto de Calderón!

Las censuras provenientes de la Ilustración del siglo XVIII y del Romanticismo del XIX, no lograron opacar a Calderón. Escribió obras de todos los géneros propios de la poesía dramática, siempre fiel a sus convicciones religiosas, a su concepción del honor y a su apoyo a la monarquía ibérica. La divina Filotea fue su último auto sacramental, escrito el mismo año de su muerte, a los 80 años de edad.

1246 por el obispo Roberto Thoreto. Fue celebrada, por primera vez, al año siguiente, por los Canónigos de San Martín, en esa ciudad y diócesis.

Muy poco tiempo después, el Papa Urbano IV la extendió a toda la Iglesia por la *Bula Transiturus*, de 8 de septiembre de 1264. El «oficio» —o sea, los textos oracionales propios de la misma— fue escrito por santo Tomás de Aquino. En ellos expresa con suma fidelidad los contenidos de la Fe católica con relación a la Eucaristía. En España, la Solemnidad del Corpus Christi se celebró, por primera vez, en 1319, en Barcelona, de donde pasó casi inmediatamente a Vich y Valencia, a todo el Reino de Aragón y de ahí a Castilla.

Los autos sacramentales, tal y como los identificamos en la historia de la literatura universal, constituyen un aporte español a la cultura y a la difusión de la fe católica y, especialmente, de la devoción a la Eucaristía. Se pueden señalar antecedentes teatrales a los «autos»,

provenientes hasta de la cultura clásica, no cristiana, pero su identidad es española o, quizás mejor, castellana y medieval. Por otra parte, tengamos presente que, en la Edad Media, en el ámbito de la Cristiandad, no existía la imprenta y la mayor parte de la población no sabía leer. La formación religiosa, como una buena parte de la «cultura», dependía de la vista y del oído. De ahí la importancia de las representaciones teatrales, de la música con texto y de las artes plásticas, para ilustrar la fe.

Además, no confundamos los autos sacramentales con otros géneros teatrales en los cuales hay una acción dramática: comedias, dramas y tragedias que pueden asumir argumentos religiosos. Ellos constituyen una gama muy amplia de «teatro religioso», que se prolonga hasta nuestros días bajo diversas formas: teatro hablado en prosa o en verso, ópera, oratorios dramáticos...

En la Edad Media, en toda Europa, proliferaron obras de este género agrupadas hoy, casi siempre,

DON JOSÉ NEBRA

Al parecer, nació en Madrid en 1702, y murió en esa misma ciudad en 1768. Fue organista del Convento de las Descalzas Reales y formó parte de la Real Capilla. Su obra musical se inscribe en lo mejor del barroco español de la época.

Entre sus partituras religiosas se citan su Misa de Requiem por la muerte de la Reina (esposa de Fernando VI) y su motete Circumdede runt me dolores mortis (Me rodearon dolores de muerte). La música escuchada como incidental para La divina Filotea es sumamente hermosa. En ella se entrelazan las tonalidades galantes propias del barroco, los ecos de la música popular española y —¡cómo no!— el sostén explícito de los textos religiosos, con el estilo propio de la música vocal barroca.



El día inaugural de la exposición, asistieron al Oratorio de San Felipe Neri —entre otras figuras de la cultura cubana— la Prima Ballerina Assoluta, Alicia Alonso, y su esposo, Pedro Simón, director del Museo Nacional de la Danza y de la revista *Cuba en el Ballet*, a quienes el Historiador de la Ciudad sirvió de anfitrión.

bajo el nombre de «misterios». Pensemos, para citar ejemplos más contemporáneos, en obras como *El juglar de Nuestra Señora*, de Jules Massenet; el oratorio dramático *Juana de Arco en la hoguera* (música de Honegger) o *El anuncio hecho a María*, de Paul Claudel; o *Diálogo de Carmelitas*, de George Bernanos, que primero fue novela (de Gertrude von le Fort) y, luego, guión cinematográfico que se llevó también a las tablas, como drama histórico y como ópera, exquisita, con música de Francis Poulenc.

Todos estos géneros son «teatro religioso», pero no autos sacramentales. Sin embargo, reconozco que las fronteras, históricamente, se difuminan desde el momento en que se imbrican los datos de la Fe en la Eucaristía —u otros contenidos dogmáticos— con alabanzas a la Virgen María y con las vidas de santos.

Simplificando, se puede afirmar que —en principio— los autos sacramentales carecen de una acción

dramática propiamente humana, a partir de personajes «humanos» y de conflictos humanos, cotidianos o no, éticamente recomendables o no. En los «autos» —como sucede en algunas obras no religiosas del teatro contemporáneo— los conceptos filosóficos y teológicos se personalizan simbólicamente, por el camino de los «arquetipos» o «paradigmas» y de las alegorías. ¡Pura Teología y Filosofía en verso, y en verso magnífico; así son!

No deja de sorprendernos que personas de cultura muy elemental siguieran, con interés, las especulaciones filosóficas y teológicas de alto vuelo que contienen casi todos los autos sacramentales. Quizás la explicación se encuentre en la «atmósfera» que se respiraba: la propia de la España de la Conquista, la colonización y la evangelización; de la Reforma Católica de los siglos XVI y XVII (mal llamada Contrarreforma); del Renacimiento humanista, del Barroco y del misticismo y, lamentablemente, la España de la Inquisición y de los «autos de fe», que también convocaban a todos los estratos sociales de la población.

Las representaciones de los autos sacramentales tenían lugar, después de la celebración litúrgica (Santa Misa y Procesión Solemne), en escenarios levantados en plazas públicas, o frente o hasta dentro del templo, o en los «corrales». Asistía el público más diverso que pudiéramos imaginar, desde los reyes y los más encumbrados miembros de la Corte, hasta los hombres y mujeres más sencillos del pueblo español.

Todos profesaban la misma Fe y se inflamaban fácilmente con el fervor religioso compartido. Llegaron a ser tan populares, que muy pronto su «argumento» se extendió a otros temas religiosos: diversos contenidos de la Fe católica, la identidad y el papel de la Virgen María en la historia de la salvación, vidas de santos...

Casi todos los autores del Siglo de Oro de nuestra literatura escribieron autos sacramentales, de esos que identificamos como tales *stricto sensu*: Lope de Vega, Juan del Encina, Gil Vicente, José de Valdivieso... Pero, sin discusión, los más notables fueron los escritos por don Pedro Calderón de la Barca. Se inspiró —como era la norma en este género al que él dio su identidad definitiva— en textos bíblicos y en verdades y «misterios» de la Fe católica.

SÁBADO 7 DE JUNIO

Podríamos resumir el «argumento» de *La divina Filotea* como la presentación de la lucha del alma que ama a Dios (Filotea, nombre de raíces griegas que significa «amiga de Dios») y desea mantenerse fiel a Él, a pesar de las presiones de los enemigos de ese camino de perfección: el Demonio, el Mundo, la Lascivia, el Ateísmo, la Gentilidad, el Hebraísmo y la Apostasía.

En el ámbito de los «enemigos», se encuentra también el Entendimiento, no como un enemigo en sí, sino como una entidad ambigua, que puede ayu-

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Entre los antecedentes del estreno absoluto en Cuba de La divina Filotea en 2008, consta la puesta en escena de otro auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca: El gran teatro del mundo, presentado la noche del 10 de abril de 1943 bajo la dirección del dramaturgo Luis A. Baralt en el Colegio de Belén.

Correspondió al ensayista y crítico Francisco Ichaso explicar en qué consistía ese género de representación teatral, a cuya escenificación antecedió un concierto de música sacra interpretado por la Sociedad Coral de La Habana, dirigida por María Muñoz de Quevedo, con un programa compuesto —entre otras obras— por motetes de Victoria, Palestrina y Haydn.

Aquí se reproducen fotos de aquella puesta en escena gracias a la gentileza de Germán Amado-Blanco, quien se sumergió en los archivos de sus padres: el destacado escritor y periodista asturiano Luis Amado Blanco y la actriz Isabel Fernández, quien interpretó el papel de Discreción en dicho auto sacramental, vestida de monja (foto derecha).

En esta obra se pone de manifiesto una de las novedades introducidas por Calderón: la idea del «metateatro» (teatro dentro del teatro), expresada a través de dos planos: los actores enfrentados al público (el Autor y el Mundo), y los personajes de cara a estos dos anteriores, que son los restantes: el Rey, la Hermosura, el Niño, la Discreción, el Rico, el Labrador y el Pobre.



El alcalde de Zalamea, un drama de Calderón de la Barca, también fue llevado a las tablas por Luis A. Baralt, el 27 de enero de 1949, en el Auditorium (actual Teatro Amadeo Roldán). Actuaron —entre otros— Raquel Revuelta, Paco Alfonso e Isabel Fernández de Amado Blanco. Esta última presidió durante seis años la Comisión de montaje del Patronato de Teatro, al cual se debe la puesta en escena antes mencionada, así como Nada menos que todo un hombre, de Miguel de Unamuno, representada el 29 de marzo de 1947.

Ese mismo año, Fernández de Amado Blanco y Cuqui Ponce de León de Upmann (foto izquierda) recibieron el premio «Talia», que otorgaba esa institución, por «su brillante trabajo directriz en El Loco del año, de Rafael Suárez Solís». Antes, ambas actrices habían debutado como dramaturgas al escribir en coautoría dos comedias: El que dirán y Lo que no se dice, estrenadas el 22 de febrero de 1944 y el 30 de mayo de 1946, respectivamente.



Organizada por la Asociación de Antiguos Alumnos de Belén, el auto sacramental El gran teatro del mundo fue representado a beneficio de la Escuela Electro-Mecánica para obreros cubanos especializados que sostenía esa agrupación. La escenografía estuvo a cargo de Lilliam Mederos de Baralt y constaba de un escenario de varios niveles de altura. En su diseño participó el pintor sacro Hipólito Hidalgo de Caviedes.

Al final de la obra, el personaje del Niño — que en esta puesta en escena era representado por una niña — destapaba una pequeña cesta y de ella salía volando una paloma blanca.



En esta imagen de los años 50 aparecen de izquierda a derecha: Suárez Solís, el músico Julián Orbón y Luis Amado Blanco, quien ese año fuera elegido presidente de la Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos. Precisamente con un artículo dedicado a la puesta en escena de *El gran teatro del mundo* en La Habana, este último había ganado el Premio Periodístico Enrique José Varona en 1947.

dar al desarrollo espiritual si no pretendiere en ocasiones sustituir a la Fe, pues se constituye en obstáculo si tuviere esas pretensiones.

Filotea habita en el castillo, representado esta vez por un andamio con varios niveles, con las amigas que la defienden de los enemigos y la ayudan en su crecimiento espiritual: las Tres Virtudes Teologales, o sea: la Fe, la Esperanza y la Caridad (Amor). También habitan los Cinco Sentidos (vista, oído, olfato, gusto y tacto), que, si se desordenasen a causa de las incitaciones de los enemigos, serían enemigos también ellos, pero en nuestra obra están articulados por el gobierno de Filotea y de las Virtudes Teologales; por consiguiente, los sentidos constituyen también una defensa para Filotea.

En el nivel más alto del castillo, en la torre, habita el Príncipe de la Luz, Jesucristo, de quien todo depende para la existencia y el bien espiritual de Filotea, así como de las virtudes teologales y de los sentidos ordenados. Es en este ámbito, en el de Jesucristo, en el que a mi entender encuentro la mayor objeción — y la única de peso — a esta puesta en escena.

La «presencia» no habla directamente. Lo hace por medio de la grabación de una voz femenina. En la primera parte, la presencia, evoca a Jesús bajo la imagen — me parece — del Pastor; luego, en la cruz, en una evidente alusión al cuadro de Cristo crucificado de Velázquez, una de las imágenes más difundidas de este paso de la existencia terrenal de Jesús. Es la que prefiero, al punto de que una copia de dicha imagen preside mi cuarto personal. Esta pintura de Velázquez — como toda su estética — se inscribe en el mismo clima intelectual y espiritual de Calderón.

Sin embargo, en esta puesta en escena, la corporeidad de Jesús no parece totalmente masculina, sino un tanto ambigua. Lo cual, unido a la voz femenina de la grabación, no debe ser otra cosa que una conce-

La puesta en escena de *Amar y ser amado* o *La divina Filotea* por la compañía del actor y director español Pedro María Sánchez, quien aparece en esta foto en el papel de Demonio, incluyó al actor cubano Vladimir Cruz, en el de Lascivia. La interpretación musical —en vivo— estuvo a cargo de la Camerata Romeu, que dirige Zenaida Romeu. Con música de Nebra, la obra de Calderón de la Barca fue vista en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís como parte del XX Festival «La Huella de España» gracias a la acción conjunta de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), el Museo Nacional del Teatro de España, el Ballet Nacional de Cuba y la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, entre otras instituciones.



sión, de pésimo gusto, a algunas corrientes actuales de pensamiento poco serio que traicionan o contradicen el mismo texto que se está representando. O sea, están en las antípodas del pensamiento teológico-bíblico de Calderón, el de la Iglesia Católica y el de todas las iglesias cristianas, acerca de la Encarnación del Verbo, el Hijo de Dios, verdadero Dios y hombre verdadero, con una identidad humana claramente masculina: Jesús de Nazaret.

¿Que las cosas podrían haber sido de otra manera y que el Dios Trino y Uno de la Fe cristiana podría haberse encarnado en una mujer, no en un hombre? Es posible. Dios es omnipotente y libre y, en cuanto Dios, espíritu puro, no tiene sexo. Pero en cuanto encarnado, sí. Jesucristo, Dios verdadero y hombre verdadero, es sexuado. En el ámbito de la Fe y del pen-

samiento cristiano, Jesús es semejante en todo a nosotros menos en el pecado. Así nos lo retratan los Evangelios y así hemos creído desde los orígenes del Cristianismo. Otra cosa entraría en el dominio de la teología-ficción, no de la realidad.

En esta puesta en escena, la eventual posibilidad sustituye a la realidad, y no solamente empobrece el «realismo teológico» de la obra y de todos los autos sacramentales de Calderón, sino que también dificulta su comprensión a los que no estén muy habituados al lenguaje y al contenido de este peculiar género literario dramático y, en términos generales, a todos los que no conocen bien los contenidos de la Fe Cristiana. Me parece que la escenificación habría ganado con la presentación diáfana de Jesucristo, el de los Evangelios y la Teología. Diáfana en voz y presencia, realmente

evocadores de Jesús de Nazareth, no de un ser ambiguo e inexistente.

Mi balance global de la puesta en escena es positivo. Confieso que me habría bastado con escuchar, bien dichos, los versos de Calderón, poética trasposición fiel de la teología tomista de la Santísima Trinidad, la Cristología y la Eucaristía, imbricadas con la teología tomista acerca del pecado y la gracia. En general, bien dichos estuvieron esos riquísimos versos.

No en el mismo nivel pero, en cuanto a dicción y entonación, todos los actores y actrices fueron aceptables y, algunos, más que aceptables. Por encima de lo que solemos oír en La Habana desde hace algunos años, en los que la buena dicción y la adecuada entonación brillan por su ausencia de nuestras tablas, nuestra televisión, nuestro cine y nuestra radio.

El vestuario, inobjetable. La escenificación del castillo por medio del andamio metálico me frustró cuando entré en la Basílica. Había imaginado previamente que se habría aprovechado la misma arquitectura del edificio para mostrarnos el castillo. Recordaba las imborrables puestas en escena que tenían lugar en el atrio de la Catedral cuando yo era adolescente y joven. Por ejemplo, la de *Juana de Arco en la hoguera* y la de *El juglar de Nuestra Señora*, con escenografías dependientes de la misma fachada de la Catedral. Sin embargo, una vez que la obra empezó y percibí la magnífica pero compleja utilización de las luces, me di cuenta de que aquellos tubos metálicos del andamio resultaban imprescindibles, dadas las condiciones precarias de la Basílica, en lo que a recursos escénicos se refiere. Avanzada la obra, ya el andamio era castillo a mis ojos.

La interpretación orquestal de la música de Nebra me pareció, asimismo, inobjetable, excelente, de principio a fin. Sin embargo, tengo mis reservas con relación al componente vocal, sobre todo con respecto a las voces solistas. A mi entender, sin ser voces malas, estuvieron lejos del estilo barroco de canto. Carecían de la caricia vocal de las voces medias y los pianos que se diluyen desliziándose al silencio, sin agudos un tanto estridentes y metálicos. Quizás, problemas de juventud o de insuficiente educación vocal. No se trata simplemente de cantar notas y tratar de expresar lo que el texto dice. Es necesario asumir el estilo propio de la obra en cuestión. No se canta una obra barroca como una ópera del romanticismo italiano, francés o alemán, ni como un *lied* de Schubert o una canción de Lecuona. Pero eso lo sabe Zenaida Castro Romeu, maestra indiscutida, mejor que yo, que soy sólo un aficionado. Si hubo algún patinazo en esta cara de *La divina Filotea*, la vocal, debe haber sido porque, por alguna razón, no se pudo hacer mejor.

Algunos amigos conocedores del lenguaje del teatro, me comentaron al final de la representación, que habían encontrado demasiado estática esta puesta en escena. Es

cierto que fue estática, pero —a mi entender— no demasiado. Así suelen ser las escenificaciones de los autos sacramentales clásicos, con sus personajes que son, casi todos, «personalizaciones» de paradigmas simbólicos, no de hombres y mujeres cotidianos y reales.

Las representaciones que he visto de autos sacramentales han tenido un carácter análogo, con muy escasa movilidad. Cercanas, en este aspecto, al oratorio dramático (como *Juana de Arco en la hoguera*), no a los otros géneros teatrales. Las obras de teatro de tema religioso —que no son autos sacramentales, sino dramas, tragedias, comedias u óperas—, asumen para su escenificación toda la movilidad requerida por el género.

EPÍLOGO

Para sorpresa mía, y muy agradable por cierto, la sala de conciertos de la Basílica estuvo llena hasta los topes, tanto en el día del estreno —en el que yo estuve presente—, como en la segunda y la tercera representaciones. No pensé que un auto sacramental de Calderón de la Barca, a estas alturas de nuestra historia cultural, despertase tanto interés.

No se estudian los autos sacramentales en los planes de estudio de la enseñanza preuniversitaria, como sí se incluían en los programas de enseñanza media que cursé en mi adolescencia. Hoy sólo están incluidos en los estudios universitarios de Literatura Española.

El cubano medio tampoco recibe hoy una formación religioso-teológica a la altura necesaria para una comprensión adecuada de *La divina Filotea* o de cualquier otro auto sacramental. Mi asombro llegó al colmo cuando, al final de tan difícil obra —en la que no hay intriga dramática y sí hay mucho de conocimiento y reflexión teológica—, el público, de pie, aplaudió durante muchos minutos.

Más de los usuales; ¿qué se aplaudía con tanto entusiasmo? ¿El contenido de la obra, la música o la puesta en escena? ¿Qué lecturas tiene todo esto? Se me ocurren varias, pero ellas pertenecerían a otra apostilla posterior.*

*Publicado primeramente en *Palabra Nueva*, revista de la Arquidiócesis de La Habana (disponible el 29 de septiembre en <http://www.palabranueva.net/contens/0807/0001013.htm>), este texto ha sido reproducido con autorización de su autor y complementado con evidencias documentales facilitadas gentilmente por Germán Amado Blanco.

Monseñor **CARLOS MANUEL DE CÉSPEDES** es profesor del Seminario de San Carlos y San Ambrosio de La Habana. Miembro de la Academia Cubana de la Lengua, ha publicado —entre otros libros— *Pasión por Cuba* y por la Iglesia (*Editorial Biblioteca de Autores Cristianos, 1998*), una aproximación biográfica al Padre Félix Varela cuya edición revisada lleva el título *Señales en la noche*.