

Curso 2012/13
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/6
I.S.B.N.: 978-84-15910-78-7

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA

**Calles, plazas y salones:
textos y espectáculos teatrales
en el Tenerife de la primera mitad del siglo XIX**

Directora
ISABEL CASTELLS MOLINA



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS
Serie Tesis Doctorales

*A Isabel Castells,
maestra pero, sobre todo, amiga*

El teatro no deja ninguna huella material; justo algunos arañazos en la memoria y en el corazón de los hombres, también ellos efímeros. Son estas magulladuras incurables y afortunadamente transmisibles, los únicos indicios verdaderos para nuestras infatigables persecuciones de lo que ya no se verá nunca más, de lo que no ha existido más que una vez y ante un público limitado. Se dirá que todo hombre es efímero; es cierto, pero precisamente el arte no lo es, excepto el teatro. No el texto teatral, no el decorado teatral. No. El teatro...Pienso en aquella mujer judía que dirigía un teatro en el ghetto de Vilnő. Sí, un teatro. De su ración de pan diaria, amasaba muñequitos de miga de pan. Cada noche esa mujer hambrienta animaba tales apariciones nutritivas, dando entrada a estos actores de pan en su teatrino, ante decenas de espectadores hambrientos como ella y como ella predestinados a la masacre. Todas las noches, hasta el fin. Hay que conservar la huella de esta mujer como una llaga incurable. Es necesario, porque si olvidamos el teatrino de pan del ghetto de Vilnő, perderemos el teatro.

Arianne Mnouchkine

ÍNDICE

PRESENTACIÓN, 1

AGRADECIMIENTOS, 5

I. INTRODUCCIÓN, 7

II. EL TEATRO EN TENERIFE EN LA PRIMERA MITAD DEL
SIGLO XIX, 27

II. 1. El *Diario* de José de Anchieta y Alarcón, 28

II. 2. Las *Memorias* de Lope Antonio de la Guerra y Peña, 34

II. 3. *Diario (1800-1810)*, de Juan Primo de la Guerra, 48

II. 4. Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava (1701-1872), de Rixo, 66

II. 5. Intermedio carnavalesco, 76

II. 6. Los almacenes y salones teatros, 86

II. 7. Carlos Guigou y el teatro en Tenerife entre 1836 y 1851, 112

II. 8. Los dramaturgos “hijos del país”: generaciones truncadas, 119

II. 9. El primer edificio en la Isla: el Teatro Principal, 135

III. BERNARDO CÓLOGAN: *LA NOTICIA A TIEMPO*, 139

III. 1. Biografía, 139

III. 2. Actividad intelectual y literaria, 172

III. 3. Actividad dramática, 185

III. 4. *La noticia a tiempo*, 193

III. 5. La comedia en un acto *La noticia a tiempo*, 200

III. 6. Edición, 212

III. 6. 1. Criterios de edición, 212

III. 6. 2. Noticia bibliográfica, 212

III. 6. 3. Texto anotado, 213

IV. MÁSCARAS, DE JOSÉ AGUSTÍN ÁLVAREZ RIXO, 249

IV. 1. Biografía, 249

IV. 2. Actividad intelectual, 263

IV. 3. Actividad literaria y teatral, 273

IV. 4. *Máscaras*, 279

IV. 4. 1. *Máscara de un miedo*, 281

Sinopsis, 281

Análisis, 282

IV. 4. 2. *Máscaras o como el lector quiera llamarlas*, 285

IV. 4. 2. 1. *Una de tantas juntas. Máscara histórico-satírica*, 287

Sinopsis, 287

Análisis, 288

IV. 4. 2. 2. *Los papeles de contribución o el alcalde de Mazapez*, 290

Sinopsis, 290

Análisis, 291

IV. 4. 2. 3. *Una aduana de cuño moderno*, 293

Sinopsis, 293

Análisis, 294

IV. 4. 2. 4. *Idea para una Máscara que se podrá titular "Milagros de San Antonio"*,
296

Sinopsis, 296

Análisis, 297

IV. 4. 2. 5. *Dionisio Luis. Máscara*, 300

Sinopsis, 300

Análisis, 300

IV. 4. 2. 6. *Escenas gubernativas campesinas*, 302

Sinopsis, 302

Análisis, 303

IV. 5. Edición, 305

IV. 5. 1. Criterios de edición, 305

IV. 5. 2. Noticia bibliográfica, 306

IV. 5. 3. Edición de los textos, 309

V. EL TEATRO ESCRITO EN EL AGUA, 375

V. 1. *Las fechorías de Bigotillos*, 376

V. 1. 1. Estudio introductorio, 376

V. 1. 2. Análisis de la obra, 394

V. 1. 3. Edición, 397

V. 1. 3. 1. Noticia bibliográfica, 397

V. 1. 3. 2. Criterios de edición, 397

V. 1. 3. 3. Texto anotado, 399

V. 2. *Temir o el orgulloso arrepentido*, 449

V. 2. 1. Estudio introductorio, 449

V. 2. 2. Análisis de la obra, 453

V. 2. 3. Edición, 457

V. 2. 3. 1. Noticia bibliográfica, 457

V. 2. 3. 2. Criterios de edición, 458

V. 2. 3. 3. Texto anotado, 459

V. 3. *¡Tantos por uno!*, 465

V. 3. 1. Estudio introductorio, 465

V. 3. 2. Análisis de la obra, 471

V. 3. 3. Edición, 475

V. 3. 3. 1. Noticia bibliográfica, 475

V. 3. 3. 2. Criterios de edición, 475

V. 3. 3. 3. Texto anotado, 477

VI. CONCLUSIONES, 527

VII. BIBLIOGRAFÍA, 533

PRESENTACIÓN

En el año 2008, durante el Festival de Teatro en la Calle (MUECA), presentamos por primera vez, más de doscientos años después y en el mismo lugar, la obra que habíamos exhumado del Fondo Zárate-Cólogan *La noticia a tiempo*.

Muchos de los teatreros allí presentes se preguntaban cómo un texto de estas características había permanecido inédito durante tanto tiempo o si existían obras similares. Realmente no supimos qué contestar: cuando nos acercamos al panorama del período que va de finales del siglo XVIII a mediados del XIX, nos encontramos, como veremos, con escasos estudios monográficos y prácticamente ningún texto teatral. Parecía que la actividad teatral de entonces se reducía a celebraciones puntuales vinculadas a la fiesta religiosa o profana y a los escauceos sociales del salón, como si todo se limitara a las acciones de aficionados en la calle o el salón hasta que desembarcó el primer grupo profesional en 1833.

Para muchos grupos teatrales, como para muchos investigadores, esta falta de referencias textuales concretas ha sido un obstáculo a la hora de actualizar la posible tradición teatral en las Islas, en el caso de los grupos, y a la hora de reconstruir con cierta exhaustividad la vida dramática (tanto espectacular como literaria), en el caso de los historiadores del teatro. Este trabajo es una respuesta diferida a aquellas preguntas.

Durante estos cuatro años hemos “rastreado” en los principales archivos públicos, y alguno privado, de Tenerife. La labor parecía fácil al principio pues muchos de ellos cuentan con catálogos (de mejor o peor descripción) de sus fondos. Pero, como señalaremos oportunamente, los testimonios teatrales suelen solaparse bajo el rótulo genérico de “Literatura” o,

en algún caso, subsumidos facticiamente en “legajos de poesía” al presentar disposición estrófica.

Afortunadamente, vamos a poder presentar las obras de tres autores (Juan Corona y Álvarez, Bernardo Cologan, José Agustín Álvarez Rixo) y la edición de dos anónimos aunque haremos una propuesta de autoría para ambos. Aparentemente es poca cosecha para cincuenta años de teatro. Sin embargo, incluso siendo poco relevante numéricamente, estos textos representan un pequeño avance en esa reconstrucción que consideramos necesaria y urgente.

Para que se pueda valorar en su justa medida la edición de estos materiales, los hemos precedido de dos capítulos: el primero, la Introducción, es un breve recorrido por los problemas que nos hemos encontrado tanto metodológicos y prácticos como bibliográficos para elaborar un estado de la cuestión. El segundo es un intento de reconstrucción coherente de las vicisitudes de un periodo teatral del que solo tenemos retazos y apenas espacios de representación: esto justifica que hayamos acudido (como en los siguientes capítulos) a fuentes a veces sorprendentes o marginales para el asunto que estamos tratando.

El tercer capítulo es el de mayor envergadura en cuanto a sus fines pues, acudiendo al todavía no completamente catalogado Archivo Zárate-Cologan, hemos intentado abordar de manera totalizadora la biografía y la trayectoria de un autor que consideramos esencial para el teatro en Canarias, por su producción literaria y, sobre todo, teatral: Bernardo Cologan Fallon, origen de esta investigación.

El cuarto capítulo está centrado en la figura de José Agustín Álvarez Rixo y sus Máscaras de Carnaval. Como ocurre con el autor anterior, disponemos de abundantes noticias, eso sí, también dispersas, pero en las que se soslayaba sistemáticamente su labor dramática (planteamiento

justificado, quizás, por no haberse podido acceder fácilmente a su archivo personal). Editamos todo el material teatral encontrado entre sus papeles.

El quinto capítulo ha sido el más difícil de elaborar pues nos acercamos a tres textos, casi desconocidos, sobre los que no hay ninguna bibliografía. Las conjeturas que planteamos han sido realizadas, pues, a partir de los pocos datos que los textos en sí nos dan. Entendíamos que era necesario sacar a la luz estas obras no solo porque se correspondían con el marco cronológico planteado, sino, y es lo más interesante, porque ilustran distintos planteamientos dramaturgicos del período.

Nos hubiera gustado establecer la relación de estos textos con las distintas modalidades genéricas coetáneas en el ámbito nacional pero no podemos olvidar que cualquier intento de cotejar la producción en Canarias y la peninsular debe partir necesariamente de la realización de un catálogo y estudio de carácter regional (no solo de Tenerife, como es este caso).

Este pretende ser el primer paso en esa empresa pero también quiere ser un trabajo útil (con la edición de los textos y su contextualización) para que los historiadores del teatro y los teatreros en Canarias puedan conocer su propia tradición y reflexionar sobre ella.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar mi más profundo agradecimiento a los trabajadores de todos los archivos visitados por su paciencia a la hora de permitirme rebuscar de manera indiscriminada entre los anaqueles y cajas. En estos tiempos de penuria, su labor entre legajos es esencial. Un agradecimiento cariñoso a los descendientes de Álvarez Rixo por su generosa ayuda.

Imprescindible ha sido el apoyo técnico y humano de Daniel Mejías que ha perdido muchas horas ordenando párrafos y digitalizaciones. Muchas gracias, Dani.

Sin el apoyo anímico de José Juan Batista, Pepe Juan, este trabajo no hubiera podido salir. Gracias, compañero y amigo.

A todos mis compañeros de la Facultad y del Departamento que con su perseverancia, años tras año, en recordarme a la “innombrable” han vencido a mi indolencia amanuense. A los compañeros de pasillo pido disculpas por los improperios proferidos cada vez que saltaba la palanca eléctrica del cuadro de luces de la facultad.

A mis compañeros de la Agrupación de Teatro de Filología (los actuales y los de toda la vida) por estar; a mi familia (la biológica y la electiva); a Ardiel por sus ánimos y colaboración; a todos mis alumnos por enseñarme.

A Irma y Cleo por dejarme invadir su espacio para trabajar.

Finalmente, y también en primer lugar, a Isabel Castells Molina por asumir este riesgo personal y académico por un amigo. Me será muy difícil olvidar estos meses de trabajo y afecto. Gracias, Isa.

I. INTRODUCCIÓN

“La historia del teatro en Canarias está aún por hacer, por lo menos para la época anterior al siglo XIX”. Esto escribía, hace más de cuarenta años, el polígrafo rumano Alejandro Cioranescu en la sección Comunicación a la Dirección publicada en la *Revista de Historia Canaria* [1965-1966, p. 172]. Esta aseveración partía del descubrimiento de un expediente (incompleto) inquisitorial contra varios cómicos aficionados que habían representado un entremés irreverente en el Corpus del año 1591. Y, a pesar de los esfuerzos que reseñaremos a continuación, tal aseveración sigue siendo actual en muchos aspectos. En efecto, gran parte de los trabajos realizados chocan con un problema fundamental a la hora de reconstruir la tradición teatral en las Islas: la falta de documentación.

El trabajo que presentamos a continuación tiene como finalidad aportar a ese pobre panorama autores y textos inéditos o escasamente conocidos. El resultado, sin ser extraordinario, nos ha permitido contribuir al corpus textual conocido hasta ahora con tres autores y su producción conservada (Bernardo Cologan Fallon, José Agustín Álvarez Rixo y Juan Corona y Álvarez) y dos textos anónimos. De alguno de ellos teníamos noticia bibliográfica pero nada respecto a su labor teatral. Este resultado ha sido posible tras la investigación realizada durante estos últimos años en los principales archivos de Tenerife a los que hemos podido tener acceso.

El primer problema con el que nos tuvimos que enfrentar es la dispersión de muchos fondos (algunos repartidos en varias instituciones) o el

difícil acceso a ellos por circunstancias imprevisibles (por ejemplo, el Archivo Álvarez Rixo por disposición testamentaria del autor). Pero el problema principal ha sido la falta de catalogación completa de alguno de esos fondos (el Zárate-Cólogan) o la escasa información sobre los avatares sufridos por la documentación (el Fondo Rodríguez Moure en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife o el fondo del Prebendado Pacheco o el de Francisco María de León en el Archivo Municipal de Santa Cruz). De todo ello daremos cumplida información en los capítulos correspondientes.

De la atomizada información recogida, hemos seleccionado el período de la primera mitad del siglo XIX pues, como señalaremos a continuación, es el momento en el que aparece el teatro profesional en las Islas y, por tanto, en el que despegua una actividad teatral estable en el Archipiélago. A partir de 1851, con la inauguración del Teatro Principal en la capital tinerfeña, comienza una etapa mucho más documentada. Sin embargo, eran notables las lagunas informativas en los años previos a esta nueva realidad escénica.

Así pues, decidimos emprender esta labor por el que consideramos el paso previo y obligatorio para cualquier trabajo de reconstrucción: publicar los materiales de archivo que nos ayuden a precisar mejor un mapa de la realidad teatral. Dentro de esos materiales figuran no solo los textos que vamos a editar sino también la documentación inédita anexa que favorece una contextualización tanto de esos mismos textos o autores como de las condiciones de la representación en esos cincuenta años. Por supuesto, solo una visión archivística regional permitiría confirmar algunas de las conclusiones provisionales a las que llegaremos.

Por otra parte, al problema de la precariedad de los Archivos debemos sumar el hecho de que esa documentación del fenómeno teatral, en la mayoría de los casos, es fragmentaria o alude a él de manera tangencial. Nos enfrentamos, pues, a una tónica que parece ser general también en los archivos de algunas de las otras islas a los que hemos tenido acceso.

Hemos escogido varios ejemplos ilustrativos que afectan a periodos temporales distintos al nuestro pero con similares circunstancias: empezaremos por el Auto inquisitorial que comenta Cioranescu y a partir del cual conocemos el nombre de algunos de los actores (Diego Álvarez y Juan Gomes), su oficio (“maestre de las farsas”, “que enseña muchachos”) y la trama del entremés escandaloso (una parodia eclesiástica protagonizada por un Arzobispo, un mesonero y un bobo) por la información de los testigos. Nada más ha llegado hasta nosotros.

De la Villa de Garachico (al norte de Tenerife) conservamos varios contratos con Francisco Hernández Castellano en los que este queda obligado a “recitar la comedia con las demás gente que para ello fuere menester”. Sabemos que una de esas obras estaba dedicada a “Nuestra Señora, muy bien e muy devota, con los apóstoles en su entierro y se hizo con toda la solenidad que pudo ser” o que en 1635 se encarga de la actividad teatral un “autor de comedias” llamado Diego Bravo de Acuña o en junio de 1868 el problema suscitado por circunstancias meteorológicas que impedían, según los actores pero no según la autoridad, la actuación y del que queda constancia judicial en el Archivo Histórico Provincial [Acosta García ,1998, pp. 9-14].

De la isla de La Palma nos llega otro escándalo correspondiente al día de Navidad de 1763 y suscitado por dos monjes (Fray José de Armas y Fray Domingo de Brito) que, caracterizados como un aldeano y su mujer, representaron un sainete de un autor local en el que el aldeano expulsaba a su mujer del Portal de Belén porque se había acostado con soldados y estudiantes cuando fue a adorar al recién nacido, según nos cuenta Lorenzo Rodríguez en sus *Noticias de La Palma* [1975].

En Gran Canaria, el *Diario en estilo hiperbólico y jocosorio de la función de San Pedro de Tenoya. Año 1790* nos permite constatar la importante función que cumplían los entremeses en la estructura festiva popular gracias al testimonio de Francisco Martínez de Fuentes [1998, p. 82-87]. Asimismo, el diario de José María Zuaznavar y Francia, en la entrada correspondiente al diez de noviembre

de 1805, nos describe la actuación en tres números de un bululú “indecente”, haciendo en el primero de enano chocarrero y en el segundo número de fraile dominico con un sermón “muy puerco y obsceno” para, como fin de fiesta, ofrecer una exhibición de “aquella casta de ruidos que ofenden más al olfato que al oído” de los que distinguió hasta siete tipos junto con su “naturaleza y circunstancia” [Millares Carlo, 1932, p. 650].

De esta índole podríamos aportar cientos de noticias de fuentes muy heterogéneas: cartas, diarios, autos judiciales e inquisitoriales, artículos de sinodales, cuentas municipales, etc. Todo un universo atomizado de restos y rastros de valor irregular.

Junto a este paisaje deslavazado de informaciones, encontramos también testimonios textuales que plantean nuevos retos para futuras investigaciones: por ejemplo, dentro de los fondos del Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna ha sido depositado un fondo privado, el de la familia Van de Valle, que está empezando a ser catalogado [Signatura 68]. Las primeras cinco cajas han dado un resultado asombroso, pues, a pesar de estar afectados los pequeños cuadernillos por la acción de microorganismos, manchas de humedad o el deterioro por hongos y bacterias, estamos ante el mayor corpus teatral anterior al siglo XIX y conservado en las Islas del que tengamos noticias. Estamos hablando de decenas de sainetes, bailes y loas que abarcan un período desde 1726 hasta 1822. La mayor parte corresponde a los años centrales del siglo XVIII. Algunas piezas tienen nombre de autor (Isidoro Arteaga de la Guerra, Nicolás Massieu y Salgado), pero la mayor parte son anónimas. Encontramos, además, algunos textos manuscritos, copias de autores como Calderón, Coello y Arias o el entremés del toreador de Juan Rana. Por último, algún impreso que nos ha parecido de cierto interés, como un libreto de zarzuela.

Como último ejemplo de esta difícil constelación de textos y referencias, nos gustaría mencionar una obra paradigmática en este sentido, ya que su vida textual ilustra como ninguna otra las dificultades que hemos señalado antes. Le

dedicamos un comentario más amplio que a los anteriores ejemplos por la relación que mantiene con uno de los textos editados. Se trata de la comedia anónima *La Nivaria triunfante y su capital gloriosa*. El ejemplar estudio del historiador Juan Ramón Núñez Pestano [2001] pone en evidencia la compleja gestación y trasfondo político de la mayor y más importante sátira dramática del teatro anterior al siglo XIX. Ya había sido transcrita en 1932 como apéndice del *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias: (siglos XVI, XVII y XVIII)* por Agustín Millares Carlo [1932] como ejemplo de la persecución inquisitorial, pues el único testimonio conservado es una copia archivada en el expediente que abrió el Santo Tribunal en Las Palmas tras la denuncia del padre lector del convento dominico de La Laguna, Fray José Hernández. Sin embargo, hasta el estudio de Núñez Pestano esta pieza parecía un elemento excéntrico de nuestra tradición: no se adaptaba a las líneas maestras señaladas por la crítica a partir de las obras y autores conocidos (fundamentalmente, de carácter religioso, circunstanciales y de alegoría cívica o festiva).

La Nivaria triunfante era un abigarrado ejemplo de uso de la tradición teatral barroca (con criado-gracioso incluido) con una clara conciencia de lo insular (“Pues de asunto canario, / Babilonio, un Canario ha de baylarse” dice el personaje alegórico de la Sociedad de Tenerife como cierre).

La obra tiene la estructura de una comedia alegórica en tres jornadas basada en la acumulación de personajes en escena reunidos en torno a un personaje central (Nivaria-Tenerife). Básicamente celebra la creación de la Universidad Literaria en La Laguna (vivida como triunfo de la isla de Tenerife) frente a los inconvenientes y estorbos del Cabildo Catedralicio de Gran Canaria. Como podemos ver es un temprano testimonio del conocido “Pleito Insular” que históricamente ha enfrentado a las dos capitales canarias. Pero la obra no se queda en una mera reivindicación puntual y ataca frontalmente los problemas que están llevando a la pérdida de peso político de la ciudad de La Laguna en el contexto insular y regional: las pretensiones de Santa Cruz y La Orotava, la

influencia de las Reales Sociedades Económicas o, por último, la corrupción de las instituciones políticas y religiosas. Nada queda a salvo de la ácida mirada del autor (o autores) del texto.

En su trabajo, Núñez Pestano aporta datos suficientes para identificar el entorno de la dieciochesca Tertulia de Nava (de la que hablaremos en los capítulos posteriores) como responsable de este texto. Pero tan importante como el análisis de la obra o la identidad autoral es la práctica hacia la que señala. Al relacionar esta comedia con las representaciones alegóricas de las fiestas de la Proclamación de Carlos IV celebradas en La Laguna, el estudioso plantea paralelismos no solo de orden estético sino también de aspectos ideológicos pues estamos ante obras de propaganda política en las que se exalta el papel de La Laguna como eje del Archipiélago. La idea del pasquín (el denunciante inquisitorial tiene conocimiento de la existencia del texto por unos avisos públicos ofreciendo una gratificación a quien componga la obra requisada) y las prácticas ilustradas de la Tertulia ante la realidad política de las Islas, entre la broma y la prudencia ante una posible denuncia, tiene un epílogo, en clave menor en cuanto a objetivos pero no en el uso del pasquín y la sátira teatral, que es la obra que editamos en este trabajo titulada *Las fechorías de Bigotillos*. Según veremos, esta obra, escrita veinticinco años después, continúa una tradición inspirada en el primitivo núcleo de la Tertulia con el Vizconde de Buen Paso de utilizar el teatro, el pasquín y la sátira como medio de intervención en espacios privados o íntimos: como ocurrirá con la sátira de Bigotillos, ciertamente no hay constancia de representación pública pero, como podremos leer en algunos testimonios diarísticos, eran habituales las representaciones privadas y lecturas dramatizadas en este selecto ambiente.

Así pues, y en relación con las dificultades que *La Nivaria triunfante* ejemplifica del teatro en las Islas, nos encontramos con lo siguiente: que el texto nos ha llegado gracias a quienes lo persiguieron (el expediente judicial en sí solo nos hubiera dado un esquemático guion de sus intenciones); el autor (o autores) se mantiene en el anonimato; desconocemos las condiciones de la

representación, si la hubo, como tampoco esa campaña de panfletos que pone en alerta al clérigo denunciante; muchas de las referencias internas se nos escapan por estar muy apegada la obra al contexto satirizado y la realidad histórica de los alegorizados y, en fin, estamos ante una sátira que entronca con una forma muy particular de entender el teatro como instrumento de propaganda y denuncia muy local.

Pero, a pesar de esta presentación un tanto apocalíptica de los problemas con los que se enfrenta cualquier trabajo de historiografía teatral en Canarias, desde el siglo XIX ha habido intentos de sistematizar y establecer panoramas mínimamente coherentes del teatro canario. Algunos lo han hecho desde una perspectiva regional y otros ciñéndose al ámbito insular. El breve repaso que realizaremos a continuación servirá de presentación a los objetivos que persigue la presente investigación.

El primer historiador del teatro en las Islas aparece bajo las siglas B. R. en el semanario *La Aurora*, en una serie de artículos publicados entre el diecinueve de septiembre y el diecisiete de octubre de 1847. Comentaremos en el siguiente capítulo las conclusiones sobre la identidad y propósitos del misterioso autor a las que ha llegado el investigador Rafael Fernández Hernández en su estudio y edición de estos artículos [1999]. Los fines de esta publicación responden no solo al interés por el teatro que existe en la redacción del Semanario (en la que participan algunos hombres de teatro y críticos), sino también al propósito declarado de la publicación de profundizar en lo local desde lo universal: en otras palabras, pensar, historiar e ilustrar a los lectores de las Islas articulando los hechos, fenómenos y valores regionales en un marco universalista.

Así, si el primer artículo es una historia general del teatro desde la misma palabra "Teatro", a medida que se dan a la imprenta nuevos textos, el autor realiza un importante esfuerzo por presentarnos la actividad dramática en las islas como un orgánico desarrollo desde la "infancia" de la plaza, la calle y el carromato a los edificios teatrales como momento de despertar "adulto".

Quizás lo más importante de estos textos (aparte de la información puntual que dan de ciertas obras o de los primeros espacios específicamente teatrales) sean dos características que han hecho suyas los investigadores posteriores:

1) La necesidad de la recuperación archivística auxiliándose de documentos secundarios para reconstruir con cierta fidelidad nuestros orígenes dramáticos (las normas que atañen al teatro de las Sinodales del obispo Dávila y Cárdenas).

2) La ansiedad por establecer una continuidad de estas prácticas, fragmentariamente conservadas, con el fin de reivindicar una tradición teatral en las Islas desde el siglo XVI. El valor, por ello, de esta pequeña serie de artículos es de primer orden. Los dos opúsculos publicados por Millares Torres diez años después en el periódico *El Omnibus* de Las Palmas de Gran Canaria complementan esta información [23-9-1857/ 26-9-1857].

Durante poco menos de un siglo, no conocemos ningún acercamiento generalista a este tema salvo los consabidos estudios sobre obras, argumentos o autores concretos. En 1954 publica Sebastián Padrón Acosta un libro fundamental por la valiosa información archivística que contiene. Aunque el subtítulo parece delimitar mucho la materia, este estudio constituye una muy útil guía para los tres primeros siglos del teatro en Canarias: *El teatro en Canarias. La fiesta del Corpus*.

Ante la falta de obras de este calado, el autor se plantea como objetivo “una síntesis del teatro en Canarias durante los siglos XVI, XVII y XVIII”. El acceso a materiales historiográficos novedosos e inéditos, la hábil relación que establece entre acontecimientos personales y políticos de los autores y las circunstancias de sus textos o la continuidad en el proyecto de B. R. de construir una tradición hacen que esta obra siga siendo un texto de referencia obligada.

En 1966 se publica un trabajo fundamental de Francisco Navarro Artiles sobre teatro navideño popular (posteriormente presentado como Memoria de

Licenciatura en 1971) titulado *El teatro de Navidad en Canarias* [1966]. El trabajo de Navarro rastrea las versiones tradicionalizadas en distintos puntos del Archipiélago de la obra *La infancia de Jesu-Cristo. Poema dramático, dividido en diez coloquios*, de Gaspar Fernández y Ávila, editada en 1785. Este es el primer gran trabajo (pese a su brevedad) sobre el teatro popular de las Islas. El cotejo de fuentes y variantes perseguía no solo demostrar que toda esta tradición proviene de un solo venero sino también la importancia que tuvo Canarias como puente entre la Península y América. Importante es destacar también el esfuerzo por reconstruir las condiciones de representación de muchas de estas versiones que aún se representan en Canarias. El pionero trabajo de Navarro Artiles descubría todo un fenómeno teatral al margen de la prestigiosa tradición literaria que sigue siendo el gran desconocido de los estudios sobre el teatro en el Archipiélago.

El periodista Francisco Martínez Viera [1968] edita el primer gran trabajo centrado en la actividad teatral de índole local. Se trata de sus imprescindibles *Anales del teatro en Tenerife*. Aunque la mayor parte del estudio se centra en los años posteriores al nacimiento del Teatro Principal de Santa Cruz de Tenerife (en la actualidad, Teatro Guimerá) hasta 1930, Martínez Viera plantea un sustancioso recorrido por las primeras etapas de los espacios habilitados para las compañías profesionales que visitaron por vez primera las Islas. La importancia de esta obra radica en la combinación del dato menudo (sobre aspectos crematísticos o sociológicos) con información crítica sobre autores, obras y noticias de importancia primordial y, aunque el mosaico final puede resultar en ocasiones farragoso, ninguna de las informaciones aportadas en su rastreo de fuentes hemerográficas, archivísticas, bibliográficas o documentales es irrelevante. El tono encomiástico con el que, en ocasiones, adorna sus afirmaciones sobre la ciudad no enturbia la intensa pasión por el teatro que transmite su trabajo (por ejemplo, refiriéndose a la creación del Teatro Principal escribe [1991, pp. 37-38]: “Santa Cruz, a partir de esa fecha luminosa, irradió categoría de verdadera capital sobre los demás pueblos de la provincia”). El interés de su autor tanto por dar noticia del espectáculo

profesional como por reivindicar las distintas agrupaciones de carácter *amateur* añada mérito a su trabajo pues, como veremos, los aficionados serán un factor esencial en la construcción de la escena canaria.

Finalmente, en 1991, el profesor Rafael Fernández Hernández publica en dos volúmenes su *Teatro Canario: siglo XVI al XX*. Estamos ante la primera, y hasta la fecha, única antología del teatro en Canarias. Además de un prólogo que sintetiza de manera rigurosa y didáctica las distintas etapas de la literatura dramática producida en las Islas, el investigador reproduce fragmentos de obras que aún hoy no han sido objeto de una edición moderna y cuya única impresión tuvo lugar en el siglo XIX. El valor de estos volúmenes es, por tanto, doble: por un lado, la difusión de materiales dramáticos de difícil acceso para el público en general; por otro, por primera vez tenemos contextualizado lo más granado de la producción teatral de los autores canarios.

El propio profesor Fernández [1991, p. 12] ya advertía en unas palabras previas a la Introducción las dificultades de emprender este trabajo: “Por lo dicho, la presente antología no es una nómina de autores y obras que dé cuenta, sin exclusión, del acontecer teatral a través de décadas y siglos”. Y concluye: “No es una Historia del Teatro de Canarias, por otra parte, inexistente y necesaria”.

Efectivamente, salvo publicaciones como las de Luis Alemany [1981, 1996], de carácter divulgativo, solo dos trabajos serían reseñables en los últimos años por sus intenciones panorámicas: los dos primeros formaron parte de un proyecto editorial truncado *Literatura Canaria. Historia Crítica*. Solo se editaron los dos primeros volúmenes de una colección de cinco que pretendía recoger las mejores investigaciones especializadas sobre temas y autores canarios, además de un profuso estudio que situara esta producción literaria en su marco cronológico y estético.

La sección dedicada a Teatro fue elaborada, respectivamente, por Salvador Martín Montenegro en el volumen primero [2000, pp. 477-523],

titulado *Teatro en Canarias, siglos XVI y XVII* y Rafael Fernández Hernández en el segundo [2003, pp. 237-315], titulado *Teatro y autores canarios del Siglo de las Luces*. Ambos trabajos recogen toda la información, hasta las fechas de edición de los volúmenes, de la literatura dramática producida por autores canarios (incluyendo aquellos que desarrollaron su labor lejos del Archipiélago como José de Anchieta o Iriarte).

Conscientes los dos autores de que la reconstrucción de una panorámica de estas características exige una mirada mucho más abierta a fenómenos fronterizos con la representación o a expresiones populares, nos dan noticias tanto de la nómina de autores (de algunos solo el nombre) y de obras (muchas no conservadas) como de los espectáculos aficionados y populares que forman también parte de la historia teatral de Canarias: fenómenos parateatrales, libreas, etc.

Desgraciadamente, no contamos con una panorámica similar para el periodo que estudiamos, que hubiera facilitado enormemente nuestro propósito de clarificar el marco de partida de nuestro trabajo.

Como hemos podido percibir tras este rápido recorrido por la historiografía teatral de las Islas, excepto la obra de Martínez Viera y la introducción a la antología teatral de Fernández Hernández, la mayor parte de los trabajos se centran en los primeros trescientos años del teatro canario. Esta dedicación está en parte justificada por la necesidad de documentar el mayor número de noticias y textos que permitan seguir completando los primeros siglos de esta tradición¹. Sin embargo, sorprende el escaso volumen de trabajos dedicados a la primera mitad del siglo XIX, especialmente cuando sabemos que es en este momento cuando eclosiona en muchos puntos del Archipiélago una

¹ La nómina final de autores y obras en trescientos años es desoladora: dieciséis autores, de los cuales cinco solo son una referencia en bibliografías del periodo, cuatro desarrollaron su labor fuera de las Islas y varias obras anónimas. Gran parte de la producción conservada tiene, además, un carácter circunstancial (principalmente religioso). De los primeros años del XIX se cita a Graciliano Afonso, Rafael Bento, el barbero Rafael Soto, Mariano Romero Magdaleno, Bartolomé Martínez de Escobar y José Agustín Álvarez Rixo.

práctica escénica y receptora con cierta continuidad, origen del teatro en Canarias en la actualidad.

A la escasa bibliografía disponible hemos de añadir algunas circunstancias desalentadoras: en primer lugar, el documento testimonial más importante del que tenemos noticia y que nos hubiera ayudado a comprender la evolución artística, crítica y teórica del dramaturgo más fecundo del período, además de las prácticas escénicas en Santa Cruz de Tenerife recogidas a modo de Diario, es decir, los *Apuntes autobiográficos* de José Plácido Sansón y Grandy, se encuentra en paradero desconocido y solo tenemos la reproducción parcial realizada por Sebastián Padrón Acosta, que lo consultó. En segundo lugar, el *Repertorio teatral canario. Catálogo espectacular y bibliográfico de la literatura dramática escrita por autores de las Islas Canarias* del investigador Luis Alemany Colomé sigue inédito. Por último, en tercer lugar, tampoco ha sido publicado el estudio de José Orive sobre el teatro en la primera mitad del siglo XIX pese a su anuncio hace ya más de diez años. No nos ha sido posible consultar estos trabajos.

Si tenemos en cuenta estas circunstancias, los dos únicos trabajos de referencia que, desde una perspectiva panorámica, están a disposición del público cobran un mayor valor. Nos referimos, en primer lugar, a la Tesis Doctoral en tres volúmenes presentada en la Universidad de La Laguna por Salvador Martín Montenegro, inédita pero que se puede consultar en el fondo bibliográfico de la biblioteca de esta Universidad, cuyo título es *La literatura en la prensa de Canarias entre 1785 y 1859*. En el exhaustivo vaciado realizado de toda la prensa escrita conservada de dichos años, el profesor Martín Montenegro organiza los materiales poéticos, narrativos, teatrales o de crítica literaria que aparecieron en sus páginas. No estamos ante un simple repertorio pues la obra estudia la relación entre estos diarios, los escritores, la sociedad y las condiciones políticas del momento junto con la evolución particular de cada medio y realiza un análisis de sus objetivos editoriales.

La magnitud de este estudio ha sido vital para nuestro trabajo en dos sentidos: primero, nos proporciona un importante número de datos y detalles sobre la percepción de las corrientes teatrales en las Islas a partir del análisis que realiza de las polémicas entre redactores o lectores. Especialmente imprescindibles han sido para nosotros las páginas dedicadas a *El Atlante*, *La Aurora*, *El Eco de la Juventud* y *El Mencey*.

En segundo lugar, nos han resultado de gran utilidad los comentarios que aporta, a raíz de las noticias, anuncios o colaboraciones, sobre las condiciones materiales de la representación en las salas habilitadas antes de la construcción del Teatro Principal en Santa Cruz de Tenerife.

La segunda obra, aunque sobrepasa los límites cronológicos de estas páginas, es la tesis de María del Pilar López Cabrera presentada en la UNED (Madrid) en 1995 titulada *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*. Parte de dicha tesis fue publicada por la Fundación Universitaria Española en el año 2003. Este trabajo se enmarca y está vinculado al proyecto de estudio de las carteleras teatrales provinciales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITENT@T) que ha permitido tener un panorama más amplio de la actividad teatral española con la investigación de la vida escénica en ciudades o provincias (Ferrol, Albacete, Ávila, Pontevedra, etc.). La mayoría se ha centrado en la actividad de la segunda mitad del siglo XIX (al calor de la aparición o impulso de los edificios teatrales en estas zonas), por lo que en futuros trabajos sería seguramente provechoso comparar el desarrollo de la actividad teatral para establecer confluencias o diferencias entre las provincias estudiadas.

Nuestro trabajo viene a cubrir, en parte, este vacío bibliográfico pues se centra en la actividad escénica en Tenerife en la primera mitad del siglo XIX desde una doble perspectiva:

a) La ecdótica: edición anotada de distintos textos teatrales escritos y representados en Tenerife (algunos de ellos inéditos; otros ya transcritos por nosotros en publicaciones de carácter meramente divulgativo).

b) El análisis de estos textos en su contexto espectacular y social. No pretendemos agotar todas las posibilidades interpretativas pues el objetivo de este trabajo es sacar a la luz el mayor número de materiales teatrales en los archivos de la Isla. Esta investigación permitirá, así, ampliar el corpus textual y autoral durante un momento fértil, aunque poco estudiado, para el teatro en las Islas. La interrelación de lo culto y lo popular, la oralidad y la escritura, la fiesta y la pedagogía que establecen estos textos y autores con el público los convierte en auténticos intermediarios culturales y algunas de las producciones que presentamos acaban constituyendo textos “anfibiaos” que desbaratan la tradicional dicotomía calle-salón.

Los estudios sobre el teatro en la primera mitad del siglo XIX solían privilegiar el análisis de autores y su producción, por una parte, y, por otra, la actividad escénica en las tres grandes ciudades teatrales de la época: Cádiz, Barcelona y, especialmente, Madrid. Este enfoque parcial fomentaba una idea equivocada de cuál era la escena teatral en España: teatros estables con una programación variada, compañías teatrales profesionales, debates enconados sobre la conveniencia del teatro, nómina amplísima de autores y actores, colecciones teatrales impresas, traducción frenética de autores extranjeros o una crítica teatral de primer orden. Un buen balance de todos estos aspectos entre 1808 y 1844 lo podemos consultar en Caldera y Calderone [1988, pp. 377-624].

Pero la realidad en otros puntos del Estado era muy diferente: habilitación de espacios informales, inquieta actividad aficionada que se solapa con la profesional cuando esta existe, articulación entre lo popular y lo culto, convivencia de estilos (desde el tardobarroco al romántico) o dinámicas locales (especialmente el Carnaval y las fiestas religiosas), etc. Es, por tanto, necesario descentralizar el panorama teatral con el fin de ampliar las posibles líneas de trabajo que esta descentralización provoca: recepción y recreación de los

modelos que provienen de los centros a la periferia; la presencia de elementos diferenciales entre las distintas “vidas” escénicas pero también sus idénticas respuestas a situaciones similares; la creación local dentro de las coordenadas de las circunstancias sociohistóricas de cada zona...

Por ello será necesario contextualizar cada obra presentada en sus circunstancias históricas. Y no resulta fácil en uno de los momentos más agitados de la historia de España. Solo los cambios políticos ya dificultan este intento de contextualización: reinado de Carlos IV, el Estatuto de Bayona y la Guerra de Independencia, la Constitución de Cádiz, el Absolutismo fernandino, el Trienio Liberal, la Década Absolutista, la Regencia de María Cristina, la de Espartero y la subida al trono de Isabel II. Cada nuevo episodio trastocaba no solo las condiciones políticas de la nación: en muchas ocasiones, el teatro será ese espejo que reflejaba o deformaba, según el caso, esos cambios.

En Canarias, esos episodios están supeditados en muchas ocasiones a la idiosincrasia de la historia del Archipiélago, territorio ultramarino con marcadas diferencias por la influencia de factores geográficos (punto estratégico de la empresa atlántica), económicos (la estructura señorial agrícola), sociológicos (la continua afluencia de extranjeros y núcleos muy importantes de ellos en las ciudades), políticos (casta de funcionarios y militares temporales) o derivados de la pugna territorial (la lucha entre las islas de Gran Canaria y Tenerife, fundamentalmente). Como muy bien sintetizaron Millares Cantero *et alii* [2011, p. 15]:

Una sociedad abrumadoramente agraria que dependía de exportar sus cultivos dominantes (vinos y barrillas), apenas poseedora de escuálida industria artesana, sometida al control de la nobleza de viejo y nuevo cuño (señores territoriales y jurisdiccionales de por medio), con alta burguesía comercial (foránea a menudo) siempre a la sombra de los terratenientes nobles, escondiendo clases medias (urbanas y rurales) de poca monta entre los privilegiados y los excluidos, en donde ser campesino sin tierras (medianero-aparcerero y arrendatario), o parcelista con terruño insuficiente, era la condición de la inmensa mayoría, obligada a emigrar de tanto en tanto, analfabeta en altas dosis y fanatizada por los tonsurados, penetró en el XIX con mal pie.

Efectivamente, pese a la crudeza de estas palabras, una breve panorámica a los acontecimientos más importantes de la primera mitad del XIX

nos muestra un convulso paisaje en el que observamos cómo una sociedad cuasi feudal, pero con un papel crucial en el tráfico atlántico, pugna por mantener esa estructura y privilegios en el marco del nuevo estado burgués que se está gestando en la metrópolis. Aunque nada tiene que ver con este trabajo, sí nos gustaría señalar que gran parte de los analistas de la historia moderna del Archipiélago ven en esta lucha “adaptativa” de los señores del Antiguo Régimen en estos años la clave que explica gran parte de las dinámicas de poder en las Islas.

El comienzo de siglo es un momento de despegue económico en las Islas pese a la inestable situación bélica en Europa. Los puertos canarios, en especial los de Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria y el Puerto de La Orotava (hoy Puerto de la Cruz), se convertirán en exportadores agrícolas de primer orden en el contexto atlántico por la seguridad que ofrecen al intercambio, sobre todo de vino y barrilla. Pero esta afluencia de capital en manos de grandes familias como la de los Cólogan, como veremos, no va a variar la base fundamental de la economía: las grandes tenencias agrícolas. Ni se producen inversiones en adelantos tecnológicos o mejoras a la producción (el proletariado rural en condiciones terribles sigue siendo la pieza fundamental en el proceso productivo), ni en crear tejido industrial (la producción casi doméstica se dirige al consumo interno). La restauración absolutista en 1814 y su proyecto de centralizar todo el aparato fiscal contra los privilegios fiscales regionales (las famosas “contribuciones” y “oficinas” del nuevo estado burocrático que se desarrolla entre 1820 y 1845) conllevarán la aparición de nuevos aranceles aduaneros y, posteriormente, la lucha contra el contrabando. Si la burguesía comercial y los grandes terratenientes, en el periodo de vacío de poder peninsular durante la Guerra de Independencia, habían constituido un breve gobierno al calor de las Juntas, ahora verán mermado su margen público de maniobras e intentarán adaptarse a las nuevas circunstancias ocupando cargos públicos gracias al sufragio censitario (conformándose una simbiosis entre política y los vástagos de clases nobiliarias y mercantiles). Esta clase de terrateniente verá, además, acrecentarse su propiedad gracias al cercamiento de

zonas baldías y comunales o la expansión por repartos y las medidas desamortizadoras.

Hacia 1820 se produce la profunda crisis que afectará al Archipiélago hasta los años cincuenta del siglo. La caída de las exportaciones por la apertura del tráfico marítimo tras las guerras napoleónicas y la consiguiente debacle de los precios del vino y la barrilla, la independencia de las colonias americanas (y, ahora, competidoras) y el estancamiento agrícola (junto con factores coyunturales como las sequías, las plagas de langosta o las hambrunas) marcarán estas décadas. No podemos olvidar que, además, se producen epidemias de fiebre amarilla, viruela y cólera en varios momentos del periodo (1810-1812, 1828, 1838-1839, 1847-1848, 1851) que, junto a la emigración a causa de las penurias en los campos, producen una ligera regresión demográfica. Solo a partir de la declaración de Puertos Francos en 1852 podemos hablar de una recuperación económica vinculada a este privilegio fiscal. Durante todo este periodo veremos cómo el peso político y económico de Isla se va decantando hacia la actual capital, Santa Cruz de Tenerife, que va acumulando no solo la actividad portuaria (desbancando al otrora principal Puerto de La Orotava), sino la militar (sede del Capitán General) y la política (desbancando definitivamente a La Laguna).

En los primeros años del siglo la producción intelectual, a falta de una estructura educativa básica (no hay Escuela de Segundas Letras hasta 1846 y en 1860 el analfabetismo alcanza el 86'20 %), está en manos, principalmente, de las elites que han recibido una educación fuera de las Islas o de inquietos sacerdotes con aspiraciones más allá de la liturgia que cuentan con la estructura bibliotecaria del convento o la catedral para sus pinitos escriturales. El resultado es cierto fetichismo afrancesado, una ansiedad por lo novedoso y la reunión en pequeños cenáculos de *connoisseurs* mezcla de célula ilustrada y club de bromistas (como es el caso de la Tertulia de Nava).

Se trata, pues, de una Ilustración que podemos calificar de conservadora. Las imprentas dedican gran parte de sus esfuerzos a papeles de

índole administrativa o religiosa y no existe una clase literaria con aspiraciones de profesionalización: las creaciones se insertan en el círculo cercano como parte de los mecanismos de sociabilidad.

En los años treinta, la aparición de una prensa distinta al *Boletín Oficial* será un instrumento esencial para cuajar las aspiraciones intelectuales de una burguesía urbana, cercana o miembro de la clase funcionaria, mucho más informada e inquieta que sus antecedentes ilustrados gracias al conocimiento de las novedades artísticas de la metrópolis y un alto grado de autodidactismo (el teatro será otro de esos instrumentos). La preocupación por el pasado y el nacimiento de una conciencia de la identidad que aparece especialmente a partir de los años cuarenta, aunque hunde sus raíces en la agenda historiográfica y filosófica ilustrada, es fruto de un desasosiego por explicar no solo el pasado de los canarios desde la época de los aborígenes, sino también su presente.

Este marco histórico general [Millares Cantero *et alii*, 2011, pp. 15-170] que hemos expuesto a vuelapluma solo quiere servir de primer acercamiento puesto que es nuestra intención perfilar los datos más relevantes en la contextualización de cada obra.

Pero, del mismo que es muy difícil realizar una síntesis de las circunstancias históricas, también lo es la reconstrucción de la vida teatral que nos hemos planteado, no solo por la precariedad de la mayor parte de los archivos (agravada actualmente por los recortes gubernamentales) sino por la fragmentación pública y privada de muchos de ellos.

Pero, antes de comentar el objetivo de este trabajo, haremos un escueto repaso a lo que este trabajo *no* es. Este trabajo no pretende ser una historia del teatro en Tenerife en la primera mitad del siglo XIX. Tampoco es un análisis de las obras que las compañías profesionales pusieron en escena o un estudio sobre ellas y su precaria supervivencia.

Como ya comentaba Martín Montenegro [1994, pp. 192-293], las 678 obras que entre los años treinta y cuarenta de ese siglo fueron presumiblemente representadas siguen muy de cerca la cartelera teatral madrileña: autores franceses como Scribe, Varner, Ducange, pero también de otras nacionalidades como Kotzuebe o Alfieri. Entre los autores españoles, encontramos que Bretón de los Herreros es el más representado y, junto a él, Moratín, Gil y Zárate, Manuel Eduardo Gorostiza, Ventura de la Vega, Larra, el Duque de Rivas, Martínez de la Rosa, Zorrilla o Hartzenbusch. También algunos canarios como José Plácido Sansón o Saviñón y Yanes.

Estos análisis serán, seguramente, futuros trabajos necesarios para, ahora sí, cumplir el viejo y repetido deseo de cubrir ese vacío de una historia del teatro en Canarias en relación con la tradición escénica peninsular y, por qué no, establecer los hechos diferenciales con esta.

Pero para poder hacerlo, creemos que una de las labores primeras y más urgentes consiste en sacar a la luz aquellas obras que tuvieron algún tipo de vida escénica. Dicho rescate persigue, primeramente, un objetivo arqueológico, para, seguidamente, poner en circulación un repertorio que no por decimonónico ha perdido sus valores dramáticos para una posible actualización escénica. Hemos dejado a un lado las obras que fueron impresas alguna vez (por ejemplo, las de José Plácido Sansón o Ignacio Negrín) pues corresponden a un marco distinto al planteado por nuestro estudio.

Por tanto, este es un trabajo que se quiere concentrar en la edición y estudio de un corpus de manuscritos teatrales inéditos (salvo las excepciones ya señaladas) relacionados con los espacios de representación aficionada (la calle y el salón, principalmente) con el fin de dar cuenta de la intensa y compleja actividad teatral en este periodo en la isla de Tenerife.

Hemos estructurado el trabajo en tres grandes núcleos. El principal es la edición anotada de los textos a partir de los manuscritos consultados. Con el fin de acercar los textos al lector actual hemos modernizado las grafías, la

puntuación y la acentuación en todos los testimonios transcritos (salvo en aquellas ocasiones en las que era pertinente su mantenimiento). Esto permite ofrecer un texto más limpio (con las notas filológicas estrictamente imprescindibles).

El segundo núcleo está conformado por la recopilación del mayor número de testimonios contemporáneos posible que permita contextualizar la obra concreta, su realización escénica (si la tuvo), la reconstrucción del nicho lector de sus autores (biblioteca, influencias) y los propósitos del autor o del grupo. Esto incluye tanto la consulta directa de los materiales de archivo como la bibliografía correspondiente.

El tercer núcleo estará constituido por un apéndice documental de los textos digitalizados en soporte electrónico (en el *pendrive* que se adjunta). Esto permitirá el cotejo de la edición con los manuscritos.

Por supuesto somos conscientes de que los textos presentados son, ante todo, “documentos culturales” cuya calidad radica más en su existencia concreta en el menesteroso panorama teatral canario que en su presentación literaria (aunque algunos de los textos indican un hábil dominio de la “carpintería” teatral). El ámbito de estudio también puede resultar reducido (Tenerife), por no decir extremadamente localista pero, como ya dijimos, nuestro propósito es iniciar desde este punto tan específico un primer paso de trabajo archivístico que extenderemos al resto de las Islas en próximas investigaciones.

Por último, es posible que ocuparse de estas aventuras escénicas de algunos autores (Rixo, Cólogan) y actores (Juan Corona y Álvarez) o celebraciones festivas (las Máscaras de Carnaval) y panfletarias (el anónimo *Las fechorías de Bigotillos*) pueda parecer excesivo dado su carácter de “teatro amateur”. Pero recordemos que todos los estudiosos que se han acercado a la historia del teatro en Canarias han destacado la labor fundamental que los aficionados cumplieron en el mantenimiento y desarrollo de esta actividad

antes de la llegada de las compañías profesionales y antes de la construcción de los teatros en las ciudades. Como veremos en el siguiente capítulo, su trabajo jugó en estos años una importante baza tanto en el campo de la crítica periodística como en la interacción con las compañías de cómicos visitantes. Así pues, no solo por estas razones sino especialmente por una cuestión de justicia histórica, consideramos necesario el rescate de estos autores y su producción para las tablas.

Por último, nos gustaría recordar, a modo de justificación y cierre de esta introducción, la reivindicación que Domingo Pérez Minik hace de este tipo de teatro en “Una teoría sobre el teatro de aficionados” [1988, pp. 569-570] después de mostrarnos su importancia en la gestación del teatro moderno:

Hemos de reconocer que el actor aficionado está más lejos de la dialéctica de la realidad del público que el actor profesional. Este va atemperando su personalidad al gusto del espectador, atento a las necesidades de su trabajo y a las urgencias cotidianas. El actor aficionado, por su propia formación, por los planos vitales en que se mueve, más reducidos, más peligrosos, quizás ensoberbecido por su personal independencia, tiende más a deslizarse hacia los extremos de aquel plano inclinado que lo lleva lo mismo a lo arbitrario más redomado que a los artificios de la torre de marfil. Pero también se ha de decir de manera terminante que todo gran renacimiento artístico va soldado con furia hacia los extremos de la historia y nunca flotan graciosamente sobre los puntos medios de un equilibrio aceptado.

II. EL TEATRO EN TENERIFE EN LA PRIMERA MITAD DEL S. XIX

En el capítulo introductorio anterior dábamos noticia de las dos importantes panorámicas sobre el teatro en las Islas Canarias con las que contamos, mas la interrupción, como hemos señalado, del proyecto editorial de los volúmenes de la *Literatura Canaria. Historia Crítica* nos ha impedido contar con una panorámica similar para el período que nos ocupa. La corta nómina de autores y textos y las escasas noticias de momentos espectaculares allí reseñados permiten confirmar la aseveración de Luis Alemany [1996, p. 17]: “El período histórico que va desde 1750 hasta las primeras décadas del siglo XIX

encierra lo que, con justicia y precisión, se podría llamar el Siglo de Oro de la literatura canaria". Por ello, antes de intentar reconstruir la vida teatral tinerfeña en la primera mitad del siglo XIX, será necesario realizar una pequeña cala en la última mitad del siglo anterior pues gran parte de esa vida teatral tiene un carácter continuista con respecto bien a prácticas arraigadas en la vida comunitaria, bien a los nuevos hábitos implantados por la clase ilustrada de la isla.

El profesor Fernández Hernández, en su estudio sobre el teatro del siglo XVIII [2003, pp. 237-315], establece cuatro grandes núcleos de estudio:

1) la pervivencia del teatro barroco y sus autores (Poggio, Valcárcel y Lugo, Arteaga de la Guerra, Fray Marcos de Alayón o Mateo de Herrera).

2) La existencia de un teatro popular vinculado a manifestaciones religiosas (generalmente complementando otras tradiciones parateatrales) en las que algunos de los autores anteriores participan.

3) Autores de clara adscripción ilustrada que escriben en Canarias (dedica especial atención a José de Viera y Clavijo).

4) Finalmente, los ilustrados canarios que protagonizan la vida cultural de la metrópolis (los Iriarte, Clavijo y Fajardo o Antonio Saviñón). Exceptuando el último grupo cuya repercusión en la elite intelectual isleña es pequeña si tenemos en cuenta las importantes polémicas que sucedieron en Madrid, estas manifestaciones autorales y festivas se superponen en la experiencia cotidiana del espectador de la época.

Ya hemos comentado el valiosísimo papel que cumple, a este respecto, la consulta de la literatura diarística o la memorialista contemporánea para esta labor de recreación dramática de la época. Por esta razón nos vamos a centrar en el comentario de dos textos que aportan noticias importantes sobre este teatro: el *Diario* de José de Anchieta y Alarcón y las *Memorias* de Lope Antonio de la Guerra y Peña. El segundo autor ha sido utilizado en ocasiones para dar fe

de la actividad teatral especialmente en La Laguna. El primero, editado recientemente por Daniel García Pulido [Anchieta y Alarcón, 2011], sin ser una fuente excepcional, aporta algunas referencias curiosas. Las *Memorias* de Lope de Guerra abarcan los años de 1760 a 1791. Las de Anchieta y Alarcón de 1722 a 1767. Ambas pueden leerse, por tanto, como relatos complementarios. Comenzaremos con las notas de diario de Anchieta y Alarcón.

II. 1. El *Diario* de José de Anchieta y Alarcón

Nacido en La Orotava en 1705, se traslada a La Laguna en torno a 1735. Ocupa distintos cargos burocráticos tradicionalmente ejercidos por personas de su origen (nobleza menor): Procurador Mayor, Regidor Perpetuo, Diputado de Navíos o representante del Cabildo ante la Real Audiencia de Canarias en Las Palmas. Muere en 1767 [Anchieta y Alarcón, 2011, pp. 25-76]. La edición de estas anotaciones (breves, y muchas veces ilegibles, apuntes y recordatorios informales) ha sido una labor ímproba pero que ha permitido adentrarnos como ningún otro texto de la época en la vida cotidiana, objeto privilegiado de la mirada del autor. La actividad teatral tiene escasa presencia en sus notas, quizás porque gran parte de su labor pública se desarrolló en La Laguna en un momento en el que no se habían habilitado los almacenes y salones que después de la década de 1760 comenzaron a funcionar en esta ciudad (el desarrollo de una actividad escénica al aire libre estaba muy condicionada por su climatología). Tampoco podemos olvidar que una detenida lectura del Diario nos desvela a un acendrado creyente (la obsesión por los oficios religiosos, su compostura y el enriquecimiento material de la liturgia exterior de los actos es omnipresente); por tanto, hemos de pensar en una mentalidad con ciertos reparos y prejuicios a la hora de comentar los espectáculos. Ello explicaría, por un lado, que las únicas comedias que ve y cita son las escenificadas en otras poblaciones. Por otro, la ausencia de comentarios sobre la actividad lúdica de las celebraciones del Corpus, al que dedica muchas páginas, pero de las que solo cita algunas danzas en el plano teatral, lo cual nos llevaría a pensar que: o durante este intervalo no hubo representación teatral y parateatral en el Corpus

o Anchieta y Alarcón se inhibe de realizar cualquier referencia por recato religioso.

A continuación, reproducimos las alusiones del *Diario* a demostraciones dramáticas [Anchieta y Alarcón, 2011]:

1737. mayo. 28

... yo estuve leyendo una comedia [en] casa de la granadina de Bernardo del Carpio y conde de Saldaña. [I, p. 175]

1738. junio. 22

Hubo comedias en la Villa [el] domingo, a la tarde, en San Juan, en la iglesia nueva de la Villa, 22 de junio de 1738 años, y el día de San Juan, que es mañana, hay otra, y hubo otras [el] año de 1739, [el] día de San Juan y San Pedro. Fue la de San Onofre, muy bien hecha. [I, p. 196]

1740. junio. 14

Murió el canónigo don Francisco de Carvajal [el] martes 14 de junio, por la mañana, [año] 1740. Yo, José de Anchieta, y mi compadre don Antonio del Manzano veníamos de Agüimes, de la fiesta de San Antonio, que hubo dos comedias. Salimos de Agüimes a las dos de la madrugada y una hora antes de amanecer llegamos a Telde. [I, p. 221]

1749. junio. 8

Pasó la procesión después de la una, muy aseada. Llevaba una danza de muchachas y uno de turco; no iba ni corregidor ni teniente ni regidor ninguno detrás, que yo viera, aunque lo reparé. Iban los papahuevos y [los] *diabletes*;... [I, p. 467]

1749. diciembre. 1/8

Hubo un buen palenque de fuego al pie de la torre y en él, como trono hasta la segunda ventana, cinco damas bien hechas y dos *monifatos* de hombre, un mundo y, sobre él, una serpiente; de verde el mundo y [la] serpiente, pintada y bien grande, abajo. Junto a] la pila, dos árboles de fuego y, sobre cada uno, un negro en uno y [una] negra en otro bien hechos. Hubo comedores y todo lucido el palenque, que era para lo último. [I, pp. 513-514]

1752. marzo. 29

Compuse el diablo que ha de ahorcar a Judas. [II, pp. 24-25]

1752. marzo. 31

Acabado esto vine a casa y, después de comer, colgué a Judas para acabarlo de componer... [II, pp. 27-28]

1752. abril. 1

Estuve acabando de componer a Judas (...) A la tarde el foguetero llenó de fuego al Judas. [II, p. 29]

1752. abril. 2

En los Remedios también hubo voladores y cámaras. Por último, llevaron a Judas para ponerlo en la torre cuando el agua se aminoró algo (...) En la torre eché cuarenta ruedas y voladores y todas las cámaras que se pudieron a la función, que ni a ello daba lugar el agua. Por último, no se podía quemar a Judas, que estaba colgado en la torre y teníanlo aún dentro porque no se mojara atravesado. No pudo despedirse la Hermandad de los Remedios del Señor sino que cada uno se fue como pudo y el beneficio lo mismo y siempre lloviendo, que quedaron cargadas las cámaras que estaban para cuando saliera la Hermandad. Por último pegaron fuego a Judas aunque ya no lució y fue de ver los saltos que el diablo daba sobre Judas porque estaba el diablo sentado sobre los hombros de Judas como ahorcándolo y después saltaba sobre él y levantábase, que era todo el cuento ver a Judas colgado y el diablo ahorcándolo. Tenía mucho fuego. Cada piña tenía una docena de truenos, fuera de otros que con pasadores estaba rodeada y la bolsa con otras piñas de tronadores. Estaba de casaca colorada y la lengua más de un palmo de fuera, con dos caras, y de dos varas de tamaño él y medias blancas. Después, el Judas de san Agustín lo tenían entero arrastrándolo los muchachos en la plaza de la Pila Seca. [II, pp. 29-30]

1753. junio. 24

Debajo de tal pabellón, al pasar, [se] cayó el que llevaba la *papahuevos*, que salió como mujer con enaguas, capotillos y con su tocado. Antes salía con ropón, como Andriel. [II, p. 94]

1753. agosto. 4

Esta año de 1753 fui a la fiesta de Taganana. [El] sábado [4 de agosto] a las dos estuve en casa de Antonico y doña Andrea y otra de Santa Cruz y salí de camino; llegué como a las cuatro, acabado maitines. Fui a cenar a casa de Juan Martín Cuervo; asistí luego a los entremeses y luego acóstemme. [II, p. 101]

1756. marzo. 3

Este año de 1756, que fueron Carnestolendas a 3 de marzo, no hubo juego ninguno en casa ninguna, ni muchacho jugó con otro, ni máscaras de ninguna especie de juego, ni un limón se debió tirar. Esto es en la ciudad; me parece [que] habrá sido lo mismo en toda la isla. [II, p. 165]

1762. febrero. 23

Este año de 1762 cayó el martes de carnestolendas el día de 23 de febrero, víspera de San Matías, y se guardó la vigilia del santo dicho martes. En Cádiz se cumplió con la vigilia el sábado de Carnestolendas, que así lo traían los almanaques y, con todo, hubo muchas *mojigangas* y de juegos de hombres vestidos de mujeres, muy aseados, por las calles. [II, p. 187]

En veinticinco años solo trece referencias a cuestiones teatrales o parateatrales. La mayor parte viene a confirmar la conocida relación entre

actividad escénica y período litúrgico. En este caso, en los años de 1738 y 1739 se representaron por las fiestas de San Juan y San Pedro (es decir, 24 y 29 de junio, respectivamente). De las varias comedias representadas, Anchieta y Alarcón cita la dedicada a San Onofre (su festividad es el 12 de junio). La cercanía no es solo de fechas: San Onofre era eremita y en muchas ocasiones se le relaciona con San Juan Bautista en calidad de anacoreta (recordemos el grabado de Durero titulado “San Juan Bautista y San Onofre” compartiendo el espacio de retiro). Es posible que estemos ante la comedia *El gran rey anacoreta San Onofre* (1676) de Pedro Francisco Lanini y Sagredo publicado en *Parte quarenta y dos de Comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*. O bien una recreación local a partir de las hagiografías o Relaciones de Sucesos que podemos consultar en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español entre los siglos XVII-XVIII.

La siguiente referencia a un espectáculo tiene también como período festivo el verano: la popular fiesta de San Antonio que se celebra el trece de junio. La cita es del año 1740 estando de visita en la localidad de grancanaria de Agüimes en un viaje que hizo como representante del Cabildo a la Real Audiencia. Habla de dos comedias pero no añade nada acerca de su contenido o título.

Es importante destacar estas sucintas referencias a estos tres santos porque, como veremos, en otros testimonios memorialísticos y también en alguna de las obras que editamos, tanto el tiempo en el que se inscriben estas celebraciones (principio del verano y momento de recogida de cosecha) como en su trasfondo simbólico (los tres están relacionados con ritos de fertilidad) serán momentos propicios para la celebración teatral junto con las fiestas locales y las de Carnaval, Navidad y Corpus [Hernández González, 2007, pp. 352-378] .

La última referencia que encontramos se refiere a las fiestas de Taganana en agosto, en las que asistió a unos entremeses. La fiesta a la que se alude es la de la Virgen de las Nieves cuya imagen sale el cuatro de agosto por

la noche y al día siguiente al mediodía. Anchieta y Alarcón se refiere a la segunda celebración.

Las otras referencias son:

1) A la lectura de una comedia sobre Bernardo de Carpio. Es posible que sea la obra de Álvaro Cubillo de Aragón *Segunda parte del Conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*, editada en Madrid (1660) por Mateo Fernández en una recopilación titulada *De los mejores el mejor, libro nuevo de comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*.

2) A una procesión con los tradicionales papahuevos y diabletes (además de una danza de muchachas y de turco) en 1749 y una anécdota sobre un papahuevos travestido.

3) Dos referencias a los Carnavales: en 1756 no hubo animación alguna en La Laguna (quizás por el recuerdo del terremoto de Lisboa en noviembre de 1755 que cita previamente Anchieta y Alarcón y que sobrecogió a toda Europa). También habla de los de Cádiz en 1762, que celebró su Martes de Carnaval pese a la coincidencia con la vigilia de San Matías.

4) Descripción de una alegoría hecha a partir de las imágenes del Mundo y del Diablo en diciembre de 1749 que fue quemada junto la torre (suponemos que se refiere a la de la Virgen de los Remedios por la siguiente alusión).

5) Hemos dejado para el final la especial dilección con la que nos da noticias del espectáculo de la Quema del Judas. Son cuatro entradas del Diario el año 1752. En ellas nos dice que él es este año el encargado de “componer” el monifato que representa a dicho personaje. Vemos que la descripción de un acontecimiento tan nimio ocupa uno de los pasajes más extensos y narrativos de todo el Diario. Esto es debido a la especial carga honorífica que tenía la financiación y organización de este espectáculo en las fiestas de la Isla.

Para percibir mejor la enorme distancia que en menos de cien años se produce en la mentalidad de las clases dirigentes del Antiguo y Nuevo Régimen (y que afectará también a su percepción de lo espectacular) leamos lo que escribió Álvarez Rixo sobre el Judas [2003, p. 174]:

Desde tiempos muy antiguos se hacía aquí un fastamón lleno de fuegos de pólvora que denominaban el *Judas*, el cual se quemaba en la Plaza de la Iglesia la mañana de Pascua de Resurrección al salir de la función. Tanto los vecinos de este lugar como los de los circunvecinos concurrían a ver esto llenos de entusiasmo. Importaba el dichoso *Judas* hasta cientos y más pesos, que costaba la persona a quien remitían un ramo los últimos interesados que le habían costado; o bien contribuían gustosos estos habitantes si nadie se personaba, habiendo persona tan mentecata que daba solo cuatro reales de plata para el culto del Santísimo y entregaba cuatro pesos para quemar a *Judas*, no faltando también entre el vulgo quien tuviese por aciago el año que no había *Judas*. Quemado este, la plebe machacaba a palos la armazón y la conducía arrastrando al mar. Desde el año 1822 hasta el 1834, dejó de hacerse, y en este último año se quemó en la Plaza Real.

Considerando que solo se hubiese hecho cien años y que unos con otros no costase más de cien pesos, ¡resulta la suma de diez mil! Cálculo en el cual nadie se ha parado. Causa dolor que tanto dinero en tantos años no se hubiese invertido en algo útil y permanente. Algunas veces le pusieron un gato dentro, y cuando salía asustado y chamuscado el pobre animal, era la mayor fiesta, llamándole el *alma de Judas*.

Este testimonio permite apreciar la estabilidad en Tenerife durante el siglo XVIII de las prácticas que conocemos de los dos siglos antecedentes. Pero, a partir de la década de los sesenta, coincidiendo con la Proclamación de Carlos III en 1760, veremos que la introducción de la nueva mentalidad ilustrada entre un buen número de miembros de las clases letradas y nobiliarias (con mayor o menor profundidad en su calado) solapa sobre lo conocido nuevas propuestas y procesos (lectores, receptores y creadores). En tal sentido, las *Memorias de la Guerra* que a continuación tratamos son un buen testimonio de una mentalidad en transición.

II. 2. Las *Memorias* de Lope Antonio de la Guerra y Peña

La edición hecha por Enrique Roméu Palazuelos puso el subtítulo *Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII* a estas *Memorias* con bastante justicia pues nos encontramos con una de las fuentes historiográficas locales más ricas

en datos, personajes y sucesos [Guerra y Peña, 2002]. Su autor dividió su testimonio por años desde 1860 con la muerte de Fernando VI y las Reales Exequias a 1791 (apenas unas líneas). Conjetura Roméu que el cansancio o tal vez una interrupción temporal que se convirtió en definitiva fuera la causa del brusco final de esta obra sin cierre textual [Guerra y Peña, 2002, p. 743]. Las comenzó con veintidós años “próximo a dexar la enfadosa tarea de los estudios, i sin aquella propensión al juego, i a ocupaciones inútiles propias de la puerilidad”. Era el inicio de su carrera burocrática como correspondía a alguien de su clase social (al igual que nuestro autor anterior). Estaba a la espera de su primer cargo: Regidor Perpetuo de Tenerife.

Guerra y Peña nació en La Laguna en 1738 como primogénito de un segundo matrimonio de su padre, Domingo de la Guerra y Ayala (lo que le permitió heredar el mayorazgo de la familia materna). Además de Regidor Perpetuo, fue Síndico Personero² de la Isla, Capitán de las Milicias Provinciales y Socio Fundador de la Real Sociedad Económica de los Amigos del País en 1777 [2002, p. 10]. En estos años, Guerra participará en dos de las aventuras intelectuales más importantes de nuestro siglo XVIII: primero, las reuniones y recreaciones ilustradas de la Tertulia de Nava alrededor del Vizconde de Buen Paso, el Marqués de Villanueva del Prado y como animador principal a Viera y Clavijo. En segundo lugar, la Real Sociedad, instrumento menos informal e irónico que el anterior pero igual de combativo contra lo que definían como el espíritu “seiscentista”. De cualquier modo nunca podemos olvidar que el núcleo de estas aventuras ilustradas en la mayor parte del mundo hispánico está conformado por las clases altas y el clero lo que influye en cierto “revolucionarismo” de salón y una actitud contemporizadora con el estatus social y las estructuras de poder.

² También llamado “Síndico Personero del Común” cargo remozado del oficio de “Procurador Síndico” en el Antiguo Régimen por la reforma de Carlos III en 1766. Se realizaba por el voto activo de todos los vecinos y contribuyentes dividido en parroquias. Era anual y servía como defensor de los intereses de la comunidad ante instancias administrativas superiores.

En las *Memorias* de Guerra y Peña [2002] esta postura ilustrada aparece especialmente en esa mirada irónica y distanciada sobre los sucesos cotidianos más que con los acontecimientos políticos o de gestión pública, aunque paulatinamente la edad y la responsabilidad cada vez mayor en los asuntos de sus cargos pesarán contra la narración curiosa de los primeros decenios. Muere en 1824, es decir, treinta tres años después de su última anotación.

Su empresa, que plantea tanto en un plano personal (contra la ociosidad) como en el del servicio público (un registro omnímodo de los acontecimientos administrativos y gubernamentales), aparece en las páginas introductorias:

Es la ociosidad uno de los vicios que hacen al hombre más inútil a la sociedad, i pernicioso al bien común. Huyendo, pues, de constituirme por su vasallo, o, por mejor decir, buscando un entretenimiento que pueda serme de alguna utilidad, i que en medio de otras ocupaciones desabridas, i que causan hastío, me divierte el espíritu, he elegido el escribir estas memorias, con lo que ocuparé honestamente muchos ratos, que había de estar en un rincón de mi quarto dando entrada a la melancolía, i desterraré otros discursos dañosos, i proyectos vanos. Reduciránse, pues estas Memorias a notar los días, en que emprendo, o me sucede algún acontecimiento digno de tenerlo presente: hazer una breve relación de las funciones extraordinarias, i sucesos memorables de la Isla: señalar el día de llegada de sus Comandantes Generales i Obispos, i sus recibimientos o de otras personas, que ocupen los principales empleos, o dignidades como de Juezes, Títulos de Castilla, Regidores, Coroneles, i sus Thenientes, o quando por muerte, o retiro de alguno de estos se confieren a otros, i si estos empleados se embarcan, casan, ascienden, o mueren, con todo lo demás, que me parezca digno de memoria [2002, pp. 75-76].

La primera referencia de Guerra a espectáculos es la Proclamación de Carlos III el primero de junio tras finalizar el luto por su antecesor. Es una larga y minuciosa descripción de los tres días de celebración pública [2002, pp. 93-96]. Desde los fastos religiosos y militares a las distintas alegorías y homenajes poéticos realizados a las libreas de los gremios (una de ellas “monstruosa”) que desfilaron por las calles laguneras (existe una relación impresa en Santa Cruz sobre tal acontecimiento). Lo más destacable es la mención a una librea con la que finalizaron los actos: “i después salió una librea burlesca que costearon los gremios de zapateros i herreros, que se reduxo solo a divertir al Pueblo”. Como indicamos en el capítulo anterior este tipo de puesta en escena necesitaría un estudio pormenorizado que establezca no solo los aspectos espectaculares sino

los ideológicos presentes en estas manifestaciones (en el caso de Canarias, frente a expresiones similares en la Península, depararía seguras sorpresas por el uso de lo diferencial insular en las propuestas locales).

La siguiente noticia es del año 1765. Es una de las excursiones de la Tertulia, en esta ocasión a la población de Tegueste, en aquellos años un pago de La Laguna. Como ha señalado Roméu Palazuelos en su trabajo *La Tertulia de Nava* [1977], estas excursiones, así como las reuniones y debates internos, eran parte del programa asociativo ilustrado de esta Tertulia que tenía como doble objetivo el intercambio de información sobre las novedades y la actualización de lecturas y propuestas, por un lado; y la unidad de combate contra la reacción religiosa e intelectual de sus conciudadanos, por otro.

En Tegueste, durante el mes de abril, son invitados a la casa del capitán don Juan Antonio Porlier, allí, tras mencionar a los miembros de la Tertulia que asistieron, comenta: “gozamos de un día alegre, que se llenó con contradanzas, Minuetos, paseos, i representación de una comedia traducida de Molier (*sic*) intitulada: *el amor médico*, i un espléndido convite, bolvimos por la tarde en nuestros briosos cavallos, i llegamos con felicidad a nuestras casas”. Ese mismo año y en el Sitio de Daute, la casa de recreo que sirve de retiro creativo a los tertulianos (allí se pasea pero también se copia colectivamente la *Gazeta de Daute* o se recrean en conciertos o “conferencias morales”), escribe Guerra que después de un paseo “se representó una Comedia de Molier (*sic*) traducida intitulada: *el Amor médico*, que divirtió a los circunstantes”. Se refiere nuestro memorialista a la obra *L'Amour médecin*. Con toda probabilidad la traducción y la puesta en escena es una de las actividades del grupo de Nava (seguramente una escenificación parca en elementos y posiblemente leída en parte). La influencia de Molière en la literatura dramática castellana es importante. Su impronta ha sido estudiada tanto en la faceta espectacular y literaria [Andioc, 1996] como en las traducciones, especialmente las realizadas por Moratín [Cañas Murillo, 1999, pp. 463-475]. Sabemos por las carteleras teatrales que la presencia en los escenarios de finales del XVIII y durante la primera mitad del

XIX es frecuente, ya en montajes originales sobre su obra, ya a partir de adaptaciones e, incluso, como base argumental de sainetes como los de Ramón de la Cruz. Desconocemos la traducción pero es posible que el texto que sirvió de base saliera del abundante fondo francés de la biblioteca del Marqués de Villanueva del Prado. Molière y su crítica de costumbres se avienen al conservador espíritu reformista de la mayor parte de los miembros de la Tertulia. Significa un pequeño toque de novedad ante la persistencia del teatro áureo en las tablas insulares. Dicha novedad se cifra en la aparición en escena de esa clase social notable que se asemeja bastante a la clase alta canaria (mezcla de nobleza terrateniente, alta burguesía comercial y burocracia peninsular civil y militar) y cuyos problemas están alejados aparentemente de los planteamientos del teatro barroco hispano (derechos de la mujer, las virtudes públicas como espejo de las privadas, la sociabilidad mundana a modo de espejo de la Nación, etc.). El origen francés del autor garantiza, de manera fetichista, la pátina ilustrada. Pero estas menciones a Molière se limitan a este año de 1765.

Sin embargo, sí tenemos alusiones a obras del otro teatro que coexiste en los escenarios del período a pesar de la crítica reformista. Así, en 1773 escribe [Guerra y Peña, 2002, p. 324]:

Se han hecho varias representaciones y Comedias. Por Reyes se representó en casa de Don Cesáreo de la Torre un auto Sacramental de Alayón de la adoración y después se repitió. El día de la Purificación se representó en casa de Doña María Candelaria Caraveo la Comedia del Príncipe tonto y después se repitió un día de los de Carnestolendas en casa de dicho Cesáreo y otro de los expresados días de La Vida de Sueño (*sic*). En el Puerto se hizieron otras comedias en la Pasqua de Pentecostés a fin de sacar limosna para un Retablo en el Convento de Santo Domingo para lo que obtuvieron en 21 de Abril licencia del Cabildo, y señaló banco para el Corregidor y Regidores: Después las hubo en Icod, y por el mes de Octubre en La Orotava, y en dicho Puerto a fin de hazer otro retablo en el Convento de San Francisco con lo que se han divertido algo los Pueblos, que después de tantas calamidades estaban llenos de tristeza y confusión.

Y en la Navidad de 1780 y los primeros días de 1781 comenta [Guerra y Peña, 2002, p. 588]:

En 5 de Enero Víspera de la Epifanía al tiempo de sus Maytines se representó en ambas Parroquias de esta Ciudad un Auto sacramental del Misterio de la Fiesta compuesto por el Definidor Mayor de la Orden de San Agustín, que, aunque tiene algunas impropiedades, ha sido apreciable y se ha repetido varias ocasiones su representación. Da principio con una Labradora que sale cantando: A vender vengo perdices a la Corte de Judea, quiera Dios que orégano sea. El concurso de la gente fue grande en ambas Parroquias, y en la de los Remedios precedieron algunas diferencias, por querer el Vicario que se le pidiese licencia, como lo ejecutaron los de la Concepción: Para no adelantarlas tomó el Vicario el medio de decir en el auto que expidió para que se representase en la Concepción, que, siendo la misma que se quería representar en los Remedios, se hiciese saber a los Beneficiados que se les daba la licencia; pero quando se les hizo saber respondieron que ni la habían pedido ni la necesitaban, y protextaron que no les parase perjuicio, etcétera. Ocurrieron al Obispo y Provisor y éste les respondió que habían hecho bien, por ser ellos los que debían mandar en su Iglesia. La noche de Navidad también hubo en ellas algunas representaciones alusivas al Misterio, y otros entremesillos, que son disimulables, en un tiempo en que el Pueblo se halla afligido con la Guerra y otras calamidades. El día de la Epifanía también hubo representación en el Convento Dominicó.

Varios son los datos valiosos que estos dos fragmentos aportan. En primer lugar la intensa actividad que presentan los principales núcleos de la Isla: Icod, La Orotava y el Puerto de La Orotava. Son momentos de esparcimiento colectivo ante la grave coyuntura bélica internacional y la penosa situación local (en 1781, la hambruna por la falta de abastecimiento de cereales obliga al Gobierno a la introducción de grano en barcos neutrales). En segundo lugar, la “cartelera” aurea que se pone en escena: un Auto Sacramental de Alayón, Calderón (*La vida es sueño*), posiblemente la comedia de Francisco de Leyva Rodríguez de Arellano *Cuando no se aguarda y príncipe tonto* (que Guerra llama “Comedia del Príncipe tonto”) y un auto sacramental sobre la Epifanía, varias veces escenificado por su éxito, escrito por un miembro de los Agustinos. Resulta interesante notar la censura encubierta de Guerra a este tipo de espectáculos religiosos cuya única justificación es aliviar la tensión de la población (“... son disimulables, en un tiempo en que el Pueblo se halla afligido con la Guerra y otras calamidades”). Pero quizás el dato más interesante que podemos extraer de estas relaciones es la existencia de espacios específicamente preparados para la actividad teatral en fechas señaladas. Estamos hablando de las dos casas particulares que cita Guerra: la de “Don Cesareo de la Torre” y la de Doña María Candelaria Caraveo”. Según anota Roméu Palazuelos [Roméu Palazuelos, 2005, p. 269]:

En La Laguna, además de las representaciones teatrales en las plazas, se podían celebrar en la casa de *las arañitas*, en la esquina de Juan de Vera con la del Clavel, que se conocía como las cuatro esquinas del Ecce-Homo, en la de 'don Cesáreo' en la calle de la Carrera y en esta otra que citó Lope, de doña Catalina Prieto.

Exactamente la casa de *las arañitas* estaba casi frente al lugar que ocupó el Teatro Viana y la don Cesáreo en el actual Hotel Agüere frente al Teatro Leal [Roméu Palazuelos, 2005, pp. 83 y 92]. Seguramente, y a falta de otra descripción, estamos ante almacenes amplios habilitados de manera tosca con un tablado, telón y algunas decoraciones pintadas. Similares adaptaciones espaciales veremos en el Puerto de la Cruz y en Santa Cruz. Esto permitirá que La Laguna disfrute de las actuaciones de una compañía llegada a Santa Cruz en 1783 [Guerra y Peña, 2002, pp. 683-684]. En la información de Guerra encontramos en germen lo que será una práctica habitual de las compañías. Desembarcan en Santa Cruz seguramente desde Cádiz, tras sus actuaciones allí, visitan otras poblaciones, en este caso La Laguna, pasan a la isla de Gran Canaria y finalmente retornan a Santa Cruz. Por los datos que da en otros momentos de este año, estuvieron cerca de seis meses en las Islas ("Huvo este día convite que asistí; y por la noche concurrieron en la casa donde los Volatines³ vaylaban en la maroma y hacían otras pruebas, como queda ya referido folio y después de cenar se bolvieron para Santa Cruz" en la página 689 y "Por la noche asistimos a la casa de los Volatines, y acabado esto nos bolvimos a la Ciudad" en la 696). Así describe Guerra la actividad no meramente acrobática de dichos Volatineros ("sombras chinescas", "Pantomimos" o "Pruchinelis", ¿espectáculo de Polichinelas?):

Haviendo llegado al Puerto de Santa Cruz, parte de una Compañía de Volatines, que ya había corrido por España y Portugal, que se componía de un Romano llamado Joseph, de la muger de éste, de un chiquito de 9 años, y dos Niñas, un Mallorquín llamado Félix, con un hermanito de 15 años, y un Andaluz llamado Blas, que hacía de Payaso, formaron una especie de Teatro en dicho Lugar donde iban a vailar en la Maroma, dar vueltas extraordinarias y hacer otras pruebas particulares, y equilibrios como eran mantener con la lengua un fusil con su bayoneta, una salvilla llena de tazas de vino, sin derramarlas y sentarse al mismo tiempo, mantener una esclara de mano con los dientes, ponerse sobre ella de

³ Para una breve noticia sobre este mundo de la acrobacia, base del circo moderno, tan apreciado por el público de estos años, Pernas [1999, pp. 519-521]. Para una noticia más detallada desde finales del siglo XIX, fundamentalmente, Armero y Pernas [1985]

cabeza, y sobre un puñal con una moneda en la punta, saltar por sobre dos caballos, y por sobre diez hombres, y por medio de las espadas que estos tenían en las manos, y dar otros grandes saltos que algunos llamaban mortales, además hacían Pantomimos, sombras chinescas, Pruchinelis, etcétera. La entrada costaba 20 reales al que tomaba Gabinete, 4 al que tomaba asiento, y dos a todos los demás que entraban aunque fuesen a Gabinete, de este modo sacaban mucho dinero; pues había noche que les pasaba de 100 pesos. Yo baxe en 23 de Junio a conducir a mis Sobrinas Doña María Benítez y Doña Isabel Machado, que iban a ver dichos Volatines, entrando la mañana del 29 de dicho mes de Junio, 3,4 y 6 de Julio; en que me volví para la Ciudad, a donde no tardaron mucho en venir dichos Volatines, entrando la mañana del 25 de Julio a toque de tambor en bien enjaezados cavallos, y con Vanderas paseando las principales calles. El mismo día por la tarde empezaron a hacer su vailes, saltos y pruebas en una casa de la calle de la Carrera perteneciente a Doña Catalina Prieto, quatro días se exercitaron en esta ocasión, y el 29 retornaron a Santa Cruz a continuar allí otras cosas y bolver a la ciudad, como volvieron empezando a continuar el Domingo 31 de Agosto y siguiendo por las noches del 1, 3, 6, 8, 10 en que hubo eclipse de Luna, 12, 14, 19, 22, 26 y 30 de Septiembre, 2, 8, 15 y 19 de Octubre hasta que ya concurría poca gente, y que el agua pocas veces les permitía excitarse: todas las noches repetían lo mismo y tenían una cosa nueva para llamar la gente. El Mallorquín y Andaluz tuvieron alguna noche a su beneficio, y otra de las últimas se dedicó para la Concepción, y otra para los Remedios, y fueron a continuar a Santa Cruz, en donde gozé el 24 de Noviembre. El principal de la Compañía era el Romano, que tenía buena y agradable presencia, que ayudaba a atraer las gentes, y hacía todo bien, ya habría 50 años que aquí no se vía vaylar en la maroma, y habiendo recogido bastante en esta Isla pasaron en el mes de Diziembre a la de Canaria a continuar la recolección. [Pp. 683-684]

Junto a estos episodios teatrales, las habituales referencias a la vida teatral y parateatral relacionada con las festividades populares y Carnaval:

[En 1765 durante el trayecto a Daute de la Tertulia, en un descanso en la casa de Don Agustín de Bethencourt y Castro] “gozamos de los Balcones de los fuegos, carros, i Libreas, que estaban prevenidos en la Plaza”. Y continúa: “El 14 asistimos en el Coro de la Iglesia a la fiesta del gran Poder de Dios, que es de las más célebres de aquel Puerto, hay Feria, i mucha concurrencia de Gentes de los Lugares circunvecinos. Predicó el Reverendo Padre Maestro fray Pedro Oropesa del Orden de Predicadores. Fuimos a ver la Procesión a la casa del referido Castro, a esta procedía un Carro, seguían los Estandartes, Cruz etcétera acompañaban una danza de Arcos, i compañía de Turcos. Las calles estaban enramadas, i colgadas, i con altares para parar al Señor. Por la tarde estuvimos gozando de la avilidades de la 4 Señoritas de la casa de nuestra asistencia, i lo mismo por la noche, en que hubo sarao, i concierto de Instrumentos. [Pp. 157-158]

[Año de 1771, en una procesión de Los Remedios, a la vuelta por la tarde] “haviendo hecho aquellos vezinos algunas representaciones, i danzas imitando a las de los Guanches, i mostrando todos Júbilo con su llegada. [P. 285]

[El mismo año y en celebración por el nacimiento del Infante] I hubo una función solemne, i por la noche salió una Máscara de los Oficiales mozos del Regimiento de Güímar, que fue a las Casas de los Oficiales de Plana Mayor, en donde al son de cajas i violines vaylaron algunas contradanzas, i se les obsequió. [P.288]

[En el resumen del desastroso año de 1773 destaca] que ha havido Comedias en los Pueblos más formales, con las que ha[n] recobrado estos infelices habitantes alguna alegría y han respirado del letargo en que se hallaban. [P. 327]

[En 1775] En las vísperas del Corpus 14 de Junio salió vestida de nuevo una Danza que el Cabildo costea para dicha Festividad, que ya había algunos años que no la había, porque las personas que se vestían eran gentes indignas, y ha costado trabajo para hallar muchachos decentes para una Danza que se dedica a tan alto objeto como el Obsequio de Su Majestad Sacramentado. [P. 367]

[En 1777 tras entrar las prohibiciones para el Corpus que llega en Bando Real, el Cabildo decide acordar] “que se suspendiesen las danzas de muchachas, Gigantes y Papahuevos y demás con que se celebraba el día del Corpus, y que lo que se impedía en esto se invirtiese en un Sermón, bestir algunos pobres, y dar algo más a la Cofradía de santísimo para la fiesta. [P. 419]

[1781 referencia a la misa de la Luz en las clarisas bastante concurrida el 20 de diciembre] que se levantan muchos a ellas, especialmente gente moza que llevan panderos, flautas, y otros instrumentos rústicos con que hacen bastante bulla, y suele haber coplas y otros entretenimientos. [P. 612]

[Año 1782] En 24 de Mayo se presentó en Cabildo una Real Cédula con fecha del 21 de Julio del año antecedente para que en la Procesión del Corpus no se saquen Gigantes, Tarascas ni otros Figurones que se acostumbran en algunas Ciudades. En su cumplimiento se acordó no sacar los que salían aquí, como eran Gigantes, Papa-huevos, Vicha, Diabletes, y Danzas que bailaban al son de Vihuelas, y Tambores, y se determinó que lo que se gastaba en esto se dedicase por este año en ocho Hachas de a tres pabilos que llevasen los Capellanes encendidas, dándoseles alguna gratificación por llevarlas en toda la Procesión, y que además se añadiese alguna cera en la Iglesia. Así se executó. [P. 638]

[Prohibición de máscaras por bando del Corregidor en 1783. Gran descontento (sólo se permitió alguna Librea) y circulación de pasquines. Sin embargo en Santa Cruz se celebró brillantemente.] En el mes de Marzo se publicó un Bando por Orden del Oydor Don Vicente Duque de Estrada, como Corregidor, para que en las próximas Carnestolendas, no se usasen Máscaras por estar prohibidas por Reales Órdenes. Como en los años antecedentes se había tolerado el que la hubiere, y muchos las tenían preparadas, fue sensible este manadato, por faltar esta causa de diversión en un Pueblo tan escaso de ellas, e instaron muchos a dicho Oydor que por tener ya hechos varios gastos en algunas Libreas y Máscaras se le permitiese el usarlas con la debida moderación; pero no se les concedió, sino que de usar alguna Librea fuese con cara descubierta. Esto se llevó a mal por los que querían divertirse con disfraz, desfixaron el Vando, y pusieron otro en su Lugar expresando la inteligencia, que se debiera dar el publicado, y baxo de esta se podían usar dichas Máscaras: y no paró aquí porque se añadió el poner algunos Pasquines contra el Oydor, y el Alcalde mayor a quien consideraban que tenía mucha parte en la prohibición: no obstante el Oydor llevó adelante con vigor su mandato, y a alguno encontró con algún disfraz en la cara, aunque sin Máscara, lo hizo poner preso con lo que atajó el que otros se estendiessen a más, y también hizo arrestar a un carpintero que dixo que el Alcalde mayor le habían salido por la noche tres enmascarados de cuyo susto se había puesto enfermo: pero al mismo tiempo que en la Ciudad se procedía con este rigor contra las Máscaras, en el Pueblo de Santa Cruz, que estaba tan inmediato, había entera libertad de usarlas, y se supo que en canaria fueron célebres estas Carnestolendas, porque con la noticia de estar ajustada la paz se iluminó la Ciudad por la noches, y habiendo llegado allí algunos operantes hubo conciertos, saraos, máscaras, y otras diversiones. Aquí continuaron los Pasquines, y la noche

del 23 del mismo Marzo amanecieron rotas las Vidrieras de las casas del Oydor y del Alcalde mayor, y a la madrugada se sintió tropel de algunos que huían por este hecho, con cuyo motivo y de otros desórdenes, se empezó a hacer ronda todas las noches, no obstante los Pasquines continuaban... [Al final descubren al autor de los pasquines, un militar de Gran Canaria desterrado y otros amigos. Se le estrechó la prisión y se le prohibió escribir y solo hablaba con el Castellano y el Soldado que le servía, p. 666].

[Su última anotación sobre un acto festivo en 1788] El 6 del mes de Enero, celebridad de los Santos Reyes, por la noche hubo unas representaciones con Música en la casa del Doctor Don Bartolomé de Casa-buena Juez Superintendente del Juzgado de Indias y de Alzadas, Oydor honorario de Lima: éstas se habían hecho ya algunas en el día de Inocentes. Asistió gran número de Madamas, y muchas personas distinguidas, cuya conjunto pasaría de 400. Siguiese un sarao que duró hasta las tres de la mañana del día siguiente. Como éste es un pueblo que tiene falta de tales diversiones le hace un buen servicio el que le proporciona algunas. [P. 730]

Mención aparte merecen dos noticias:

1) La alusión a la edición del Diálogo Joco-serio *Donde las dan las toman* de Iriarte (“sobre la traducción del Arte Poética de Horacio”) y “sobre la impugnación que de aquella obra ha publicado Don Juan Joseph López de Sedano al fin del Tomo 9 del Parnaso Español”. Se trata de la reproducción de una nota de prensa en la “Gazeta del 15 de Octubre”. Nada más añade Guerra. Vemos así, pues, la percepción de las polémicas teatrales peninsulares en el Archipiélago tiene un carácter más bien anecdótico por cuanto no existe ni una tradición teatral enfrentada (ni siquiera hay espacios teatrales estables) ni un grupo de ilustrados que vean en la actividad teatral un instrumento prioritario de regeneración pública (quizás por la razón anterior en claro círculo vicioso). Esta noticia aparece en el año 1778 [Guerra y Peña, 2002, p. 473].

2) La segunda referencia es la copia “de Parágrafo de Carta de Don Joseph Van de Valle de Cervellón a los Diputados del Ayuntamiento de Tenerife con fecha en Madrid a 6 de Noviembre de 1775 dando noticia de una Comedia intitulada Los Guanches de Tenerife”. Se trata de una breve semblanza de un ejemplar de la obra de Lope de Vega en la biblioteca de los Dominicos de Madrid. Tras citar la otra obra de Lope sobre las Islas Canarias y otra de Cañizares propone que la imprenta de la Isla haga una edición con “algunas Notas” para la memoria colectiva (“para formar idea de los Pueblos y

sus costumbres”). Esta preocupación por rescatar el pasado aborigen y los episodios de la Conquista se convertirá a partir de Viera en el proyecto intelectual más ambicioso de todo el siglo XIX que termina contagiando a algunos de nuestros dramaturgos (como podremos ver en la obra de Juan Corona y Álvarez que abordaremos en el capítulo quinto).

Este recorrido por los acontecimientos escénicos y parateatrales a partir de las anotaciones biográficas de Guerra y de Anchieta nos ayuda a acceder de manera cercana, de primera mano, a la actividad pero también a la percepción que del fenómeno teatral tiene un espectador letrado del XVIII en Tenerife. El panorama es algo descorazonador: salvo la visita de la compañía profesional de acróbatas (y posiblemente la novedad sea la causa de la larguísima apostilla a sus actividades por Guerra), toda la actividad parece reducirse a los cíclicos entremeses y jocosidades de las fiestas religiosas (tenidas por tan fútiles que ni se mencionan sus tramas), las máscaras de Carnaval y la representación de autores y géneros vinculados a la escena barroca. Su mención es meramente anecdótica y no parecen estimular mayor reflexión. Ni siquiera las encendidas luchas por un nuevo teatro en la Península, incitadas muchas veces por autores de origen canario, como Iriarte o Clavijo y Fajardo, parecen despertar demasiado interés en los ilustrados isleños.

Incluso un autor tan perspicaz e informado como José de Viera y Clavijo no parece estar muy interesado en este campo de acción reformista. La historiadora Victoria Galván González, al referirse precisamente a la actividad como dramaturgo de Viera afirma [1998, p. 305]:

A pesar de que Viera sintió preocupación por el teatro, no se dedicó a él profusamente, por cuanto no albergó nunca el propósito de desarrollar una trayectoria dramática plena. A partir de su exigua producción en este campo, cabe deducir su falta de voluntad en la creación teatral. Las obras que nos ha legado son resultado de su labor docente, a modo de breves piezas dramáticas que no constituyen por sí solas auténticas obras, o derivan de una función social y patriótica.

Salvo *La lealtad de Tenerife* (representada con motivo de la coronación de Carlos IV en 1789 por encargo del Marqués de Villanueva del Prado), las otras

dos obras originales responden a su labor como preceptor y, según el profesor Fernández Hernández, lo convierten en “el precursor del *teatro infantil* en nuestras islas” [2003, p. 253]. Ya el propio Viera observa con irónica mirada que los fastos e invenciones que se están preparando para la coronación “no dudo lleguen a ser dignas de la Pluma de un Padre Isla” [Galván González, 1998, p. 308]. La razón de esta desencantada afirmación quizás sea la obligación de servir al gusto del público:

La obra, cuyo tema central es la invasión de Tenerife al mando del almirante inglés John Jennings el 6 de noviembre de 1706, hace gala de todos aquellos recursos que los reformadores de nuestro teatro-incluido Viera y Clavijo-desdeñaban; aquel teatro, que en versión de don Ramón de la Cruz (nacido el mismo año que Viera), entusiasmaba al público que acudía a ver sus sainetes. [Fernández Hernández, 2003, p. 254]

Las traducciones de Viera son, sin embargo, un campo de trabajo que puede ayudarnos a situar los anhelos reformadores de nuestro polígrafo. Traducciones de autores como De la Harpe, Chamfort, Voltaire, Scipion Maffei o Racine hablan de la heterogénea curiosidad de Viera. También señala Fernández Hernández [2003, pp. 256-257] la importancia para el estudio de su labor de las *Censuras y dictámenes sobre diferentes libros, obras y tratados, dados de orden del Supremo Consejo de castilla, y de la Real Audiencia de la Historia de Madrid, por D. Jph. De Viera y Clavijo*, pues aparecen referenciadas la tragedia *Hermenegildo, la virtud consigue el premio*, el drama histórico *La Maya*, el drama *Castor y Polux*, la comedia *El delincuente feliz* y el drama *Las tres maravillas de España*. Con toda seguridad esta labor dramaturgica de Viera protagonizó más de una velada social o reunión erudita pero su influencia sobre la escena del momento fue más teórica que práctica.

El siguiente episodio aparece narrado por José Agustín Álvarez Rixo en su *Cuadro histórico de estas Islas Canarias de 1808 a 1812* [1955, pp. 12-13]. Viera y Clavijo cumplía sus obligaciones religiosas en Gran Canaria y un grupo de jóvenes inquietos deciden pedirle una tragedia para representar. Como bien sugiere Rixo, las posibles implicaciones políticas de la obra escogida carecen de relevancia en el contexto de la sociabilidad de salón:

Pero tan lejos estaba la generalidad de los canarios en cavilar en sucesos políticos ni falta de comercio, que algunos jóvenes dispusieron representar una tragedia. Ocurrieron al Señor Viera para que les favoreciese con una de su elección, y este sabio les dio la de *Merope Reyna viuda de Mesenia*, obra del Marqués Scipion Maffei, la cual había traducido nuestro historiador en 1801, época en que Bonaparte estaba subiendo a la cumbre de su poder. Seguramente no careció esto de misterio; porque en el carácter de Polifonte, tirano usurpador de Mesenia, se tocan varias especies que obligan a mirar con prudencia y cautela semejantes héroes militares. Pero nadie profundizó la materia, y habría sido delito en lo enfatuado que estaba entonces nuestro pueblo por las maravillas andantescas que se contaban de Napoleón. La tragedia se representó, y su digno traductor con multitud de sus amigos asistió a un ensayo general, que se hizo para él expresamente. Quedó la gente aficionada a esta clase de entretenimientos, y poco después se representó la Zoraida en que ya actuaron dos señoras, que mostraron que las damas de Canaria saben desempeñar con propiedad cualesquiera cosa en que ponen en su atención.

Este acontecimiento ocurrió en otoño de 1807 y ofrece interesante datos que nos permiten enlazar el teatro del XVIII con el de la siguiente centuria: cómo en pocos años entre los dos siglos se multiplican los espacios preparados para representaciones puntuales que serán la semilla de la creación de almacenes adaptados primero y finalmente los primeros coliseos a mediados del siglo; cómo nace un público con aspiraciones que van más allá de las funciones teatrales tradicionales de las festividades locales o litúrgicas; en fin, cómo pasamos en treinta años de un panorama desolador a la aparición y permanencia de compañías teatrales profesionales.

Tanto en este testimonio como en los que aportamos a continuación, será muy importante el testigo que recoge una juventud urbana, ya casi burguesa en sus gustos y orígenes, organizada en salones y tertulias, con cierta formación literaria e informada a través de las gacetas, y que protagonizará gran parte de los hechos teatrales. Los casos que veremos de Bernardo Cologan Fallon (educado en Francia e Inglaterra) o el de Rixo (en el Seminario Conciliar de Las Palmas) nos ayudan a comprender el peso que esta actividad juvenil toma en la vida cultural de la Isla. Como los jóvenes grancanarios de Viera, el entusiasmo seguramente no iba acompañado de un conocimiento profundo de las producciones europeas, pero su empeño movilizará seguidores y será la primera etapa en la creación de un público teatral (que demandará

paulatinamente mejores condiciones de representación tanto espectaculares como de repertorio).

El otro factor tiene un nombre claro: Francia. Sería ocioso aquí intentar siquiera esbozar una síntesis de la influencia que la literatura francesa (especialmente la ilustrada) tiene sobre la literatura española en este período. Sirva como referencia el estudio de Francisco Lafarga *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)* [1983] para apreciar la importancia de este trasvase fundamental en el ámbito de literatura dramática. En el caso de Tenerife, además de la experiencia francesa de personalidades como Viera, el Marqués de Villanueva del Prado o Bernardo Cóloman, debemos añadir la recepción de un importante flujo bibliográfico y el contacto con viajeros científicos que tienen a Canarias como destino o como etapa. Pero hay un factor que por anecdótico no se suele tener en cuenta y que, sin embargo, puede haber sido significativo en este periodo inaugural del teatro en las islas. Nos referimos a la presencia, durante los años de la Guerra de la Independencia contra Francia, en la Isla de militares y de ciudadanos franceses en régimen de arresto o de vigilancia. La situación de estos es bastante ambigua: si bien suelen estar agrupados y vigilados por las milicias, principalmente en La Laguna y Santa Cruz, por otro lado, suelen recibir visitas de la mejor sociedad con la excusa de comprar algunas de las manufacturas (cestería, fundamentalmente) que realizan para su manutención. Es posible que algunos de estos encuentros despertaran la curiosidad teatral de esta "afrancesada" juventud y, como nos informa Lope de Guerra, llegaran a dirigir espectáculos.

En los momentos más tensos de la guerra, estos franceses serán también el objetivo de otra parte de la población hostil a su presencia en las Islas. En el siguiente capítulo veremos cómo en La Orotava en 1810 se inician acciones violentas contra el maestro de baile italiano de la nobleza local creyendo que es francés, lo que deriva en el macabro asesinato de dos franceses relacionados con Bernardo Cóloman (al que acusaran de "jacobino" por su intensa actividad teatral afrancesada).

Pero estos dos factores, los jóvenes y la influencia francesa, quizás no hubiesen sido suficientes sin la presencia de un tercer desencadenante: la nueva sociabilidad desarrollada por los altos militares destinados en la Isla. Especialmente nos referimos al comandante general, el Marqués de Casa Cagigal y al teniente de Rey, Carlos O'Donnell. La situación geoestratégica de Canarias durante el conflicto napoleónico y la categoría de puerto principal de Santa Cruz favorece que estos cargos militares disfruten de un estatus destacado. El momento bélico es sentido, por otro lado, en las Islas de una manera muy distinta a lo que está ocurriendo en la Península y, pese a algún que otro susto (fruto más de la incomunicación que de algún peligro real), la vida cotidiana en el Archipiélago transcurre sin grandes sobresaltos (solo los políticos generados por la ausencia de gobierno peninsular). Así, las familias de estos mandos desarrollarán como parte de la escenografía de su autoridad un amplio programa de recepciones, visitas y festejos imitando la actividad lúdica y cultural a la que estaban acostumbrados, convirtiéndose en el eje prestigioso de actividad pública en la Isla. El teatro, junto con veladas de recitación en los salones, los conciertos públicos por la banda militar o los bailes, serán los elementos que estructuran esta nueva sociabilidad.

Por otro lado, frente a estas novedades que van conformando la transformación teatral de la Isla, veremos que se siguen desarrollando las actividades acostumbradas en fechas señaladas aunque los testimonios que vamos utilizar en esta parte ya comienzan a distinguir con comentarios clasistas entre los espectáculos de origen popular y esta nueva teatralidad asociada a la moda cultural, síntoma de una percepción burguesa del fenómeno escénico.

Al igual que con el siglo anterior nos valdremos de dos testigos privilegiados: Juan Primo de la Guerra y José Agustín Álvarez Rixo.

II. 3. *Diario (1800-1810)* de Juan Primo de la Guerra

El tercer Vizconde de Buen Paso nació en 1775 en La Laguna (sobrino del anterior memorialista Guerra y Peña). Combina el abolengo con una clara vinculación a los ideales ilustrados de talante conservador de su tío y de su padre. A diferencia de ellos su actividad pública no fue relevante y su actividad más importante sería la gestión de sus propiedades agrícolas de las que da abundantes noticias en su *Diario* [Edición de Leopoldo de la Rosa Olivera, 1976]. Comienza a escribir su *Diario* con veinticinco años tras la muerte de su padre. Lo interrumpe su muerte en 1810 a consecuencia de la epidemia de fiebre amarilla que asoló Santa Cruz. La importancia de este Diario es doble: por un lado, su pasión frustrada por Vicenta, hija del Marqués de Casa-Cagigal, lo convierte en un asiduo visitante de las ceremonias festivas que organiza la Marquesa en las que se exhiben ella y sus hijas como centro de atención; lo que permite que tengamos una narración muy vívida y detallista del activo salón de la Comandanta y de las imitaciones que otras familias santacruceñas realizan de él. Por otro lado, su deseo de recoger hasta los datos más nimios del recorrido por sus tierras y la obligada presencia como terrateniente en las celebraciones locales lo convierten en una de las más importantes fuentes para el conocimiento del teatro popular de este momento.

Salvo alguna ocasión en que nos relata un acto singular, las fechas en las que aparecen referencias a actividad teatral se organizan en dos momentos del año: Carnaval y las fiestas locales en Valle de Guerra o Tejina (núcleos de sus principales propiedades). Como vemos, el calendario teatral heredado parece no haber variado pero sí, como a continuación señalaremos, su proyección. Presentaremos las entradas año por año para poder así captar las pequeñas transformaciones que se van produciendo:

[Año 1800] Sábado 30 [agosto], en La Laguna.

El 23 fuimos por la noche a Tejina, en donde, en celebración de la víspera de san Bartolomé, patrono de aquel lugar, se hicieron los regocijos que ordinariamente se acostumbran en los campos circunvecinos. Esto es, la librea, que se forma de los mozos del lugar, adornados con cintas y otras vestiduras, un capitán de entre ellos mismos que se distingue por más lucimiento y que marcha adelante. El tambor, a cuyo son se hace la marcha y algunos mogigangos de papelón que figuran toros o caballos y preceden esta comparsa iluminada con varios hachos.

La de este año en Tejina tuvo la ventaja de que estando allí a la sazón un destacamento del regimiento de Ultonia, los soldados se incorporaron en la marcha llevando fusiles y sirvió en esta función el tambor de la tropa. Es también constitutivo de estas fiestas el navío. Fómase este con algunos ligeros maderos sobre una carreta tirada por bueyes. Llevaba dentro algunas muchachas que cantaban en obsequio de San Bartolomé. Al frente de la iglesia estaba puesto el tablado que debía servir para las representaciones; pero estas no tienen otro mérito que el buen deseo, la unión y el empeño en que todos se interesan y coadyuvan a la celebración de su santo patrono. [I, p. 53]

La mirada condescendiente del noble ante los entremeses es clara en las últimas palabras del registro. Estas obrillas servían de colofón a otros actos de naturaleza parateatral, algunos de ellos aún vigentes en algunas zonas de la Isla (libreas, navíos) y otras recientemente rescatadas aunque descontextualizadas (los caballitos de papel).

[1801] 25 de junio, en La Laguna.

La ciudad ha ofrecido este año un nuevo espectáculo en la celebración de San Juan, en su ermita del Llano de los Molinos. En la víspera, por la noche, hubo fuegos, entremeses y navíos, todo conforme al gusto de las fiestas que se hacen en los campos. Vinieron a desempeñarla unos hombres de Arafo. La composición, el teatro y la música, estaban acordes con los actores. No obstante se pretendía representar la invasión de Nelson y defensa de Santa Cruz. [I, p. 68]

Los datos más interesantes que ofrece esta breve relación (además de la recurrente mirada paternalista hacia el esfuerzo de los aficionados “se pretendía representar”), tiene que ver con los actores (venidos de la población sureña de Arafo) y el montaje. Frente a la idea de unas representaciones hechas por la feligresía local y de una temática jocosa, este apunte parece señalar la existencia de espectáculos entremesados de mayor complejidad que el chascarrillo (“La composición, el teatro y la música”, “se pretendía representar la invasión de Nelson y la defensa de Santa Cruz”) y la posible presencia de grupos semiprofesionales (como hemos visto en la Introducción). En 1802 aparecen algunas anotaciones que no vamos a comentar pues aluden a la representación de Cóllogan que será tratada en el próximo capítulo:

[1802] 22 [enero], en La Laguna.

Díjose del depósito de la novia; de las noticias o llegada del correo y de la representación de una tragedia que se prepara en el puerto de la Orotava, en celebración de la paz, a cuya función piensan hallarse varias personas de este pueblo, y entre ellas, el corregidor. La dirige y costea la casa de Cologan. [I, p. 81]

30 [enero], en el Valle.

Me escribe mi hermana que han vuelto del Puerto algunos de los que fueron a gozar de la tragedia, muy complacidos del buen desempeño de ella. Añaden que se repetirá mañana. La pieza es la *Zaira*, obra creó de Voltaire, traducida al castellano por Huerta. [I, p. 84]

12 [febrero] en el Valle.

Mi hermana me dice que no estaba enteramente recobrada de su indisposición, que el frío la desazona y que se alegrará pasar algunos días en el Puerto de La Orotava, donde, si me acomoda, buscaría una casa y que el carnaval es buena ocasión, por las diversiones que se presentan en dicho pueblo. [I, p. 89]

28 [febrero] en el Valle.

En la ciudad se prepara unas máscaras que representan las disputas que refiere don Alonso de Ercilla entre los indios del Arauco para la elección de jefe. Esta misma idea se desempeñó en La Laguna en el carnaval del año 800. Conducían un madero en que hacían la prueba de las fuerzas. Ensayaron una danza lucida y acordaban las acciones a un concierto de música adecuado. [I, p. 95]

1 de marzo, en La Laguna

Mi madre y mis hermanas fueron anoche con mi tía doña María de la Guerra a ver la máscara de los araucanos en casa de Nava. Largo rato esperamos la comparsa en la sala del marqués. Allí concurrieron doña Catalina Prieto y su nuera doña Ana Benítez y Alzola, y también salió la novia depositada. Iluminóse la pieza y había una mesa preparada con dulces y licores. Quien primero entró en la sala fue un negro que llevaba el atril para la música; luego los tres músicos de la tropa que hicieron sonar un violín, un bajón y un clarinete. Al compás de los instrumentos se presentaron los indios con las mazas en las manos, armas de su uso, según refiere *La Araucana*. Bien sería de doce a quince el número de los de la pantomima. Sobresalían entre ellos, por la aptitud del cuerpo y el desembarazo, don Luis Román y Antonio Campos, oficial del regimiento de América. De La Laguna entraron también don Miguel Baulen y don Miguel Herrera; don Juan de Osuna, don Baltasar Peraza, don Francisco Villers, don Alonso y don Mateo Fonseca. Había además algunos oficiales de Ultonia. Imitaban los cuerpos desnudos con trajes de color carne tan bien ajustados que parecían al natural. Adornábanles la cabeza altos y vistosos plumachos. Brillábanles piedras al cuello y guarnecíanles la cintura y la garganta del pie ciertas fajas de terciopelo negro bordadas de perlas iguales a los rodetes de la frente o llantos en que, a imitación de los indios, estaban fijas las plumas. La pantomima constaba de una especie de consulta o deliberación para la que todos se arrojaban al suelo con las manos en ademán de pensativos. Seguía la prueba del madero y terminaba con una danza bien ensayada, con varias figuras graciosas. Fueron por las casas en que entró la más cara. Para la elección de esta se dice que entre sí se convinieron los que la componían en que cada autor señalase una casa. [I, pp. 95-96]

2 [marzo], en La Laguna.

Ayer, lunes de Carnaval, apenas se vieron máscaras por el pueblo. Los que habían formado la de los indios en la noche antecedente se congregaron ayer en la casa de don Diego Lercaro tiene vacía en la calle Real, entre todos costearon la comida y concurrió el corregidor. [I, p. 97]

Miércoles 9 [junio], en el Valle.

Por el capellán don Tomás del Castillo supe ayer de la función que en la noche antecedente se hizo en La Laguna, en la ermita de San Benito, cuyo culto está al cuidado de los labradores. Hubo entremeses y navío y mucha concurrencia. El corregidor dio la orden de que soltaran las mantas y garrotes todos los pastores y boyeros. Este traje se ha hecho en la actualidad sospechoso y temible. [I, p. 116]

Miércoles 6 de octubre, en el Valle.

El 3 del corriente se ha hecho en la ermita del Rosario de este Valle la función de su Patrona. Hubo porción de gente a los entremeses y navío de la víspera noche. [I, p. 134]

Sobre las alusiones al teatro de los pueblos (San Benito en La Laguna y el Rosario de Valle de Guerra) apuntamos la curiosa disposición del corregidor de no permitir las mantas y los garrotes. Veremos en anotación posterior que, en ocasiones, había altercados al finalizar las actuaciones.

Pero son las entradas del *Diario* dedicadas al Carnaval las que nos resultan más destacables. La sugerencia de su hermana de buscar casa en el Puerto de La Orotava para pasar las fiestas y el viaje realizado por algunas familias para ver el espectáculo de Cologan indica el peso que en estos momentos tiene el Puerto en la vida social y económica de la Isla. La Máscara que describe Primo de la Guerra es una reposición de una similar montada en 1800. Es un episodio de *La Araucana* de Ercilla y se desarrolla de la manera acostumbrada: las comparsas visitan las salas de las principales familias donde son convidadas y aplaudidas. La minuciosa mirada de Primo de Guerra da cuenta tanto de la simple trama pantomímica como de la música y del vestuario. Los participantes (“entre doce a quince”) pertenecen a la juventud distinguida de la ciudad y al grupo de oficiales de los regimientos destinados allí.

Como podemos ver en esta descripción, esta Máscara parece potenciar más los elementos del vestuario (esos “trajes de color carne tan ajustados que

parecían natural” y demás adornos) y dancísticos que a una trama argumental. Señalamos esto porque veremos que uno de los cambios más importantes en estos años será la conversión de la pantomima en un libreto de mayor complejidad argumental y escenográfica, fruto, seguramente, del interés por la superación año tras año. En 1803 la Máscara realizada en Santa Cruz es objeto de comentario pero, al no haber estado presente, Primo de la Guerra no aporta descripción. También en ese año cita la desaparición de una costumbre festiva en el monasterio de Las Claras a la que había hecho referencia su tío en 1781, quizás una versión “libre” de la Adoración de los pastores:

[1803] Sábado 26 [febrero], en el Valle.

Yo bajé a Santa Cruz el jueves 24. Allí se hablaba de las máscaras que en los precedentes días habían divertido aquel pueblo, con especialidad de la ideada y ejecutada por el cuerpo de artillería, que representaba el robo de Proserpina y de la que sacaron algunos individuos del batallón de Canarias que representaba a Pigmalión labrando la estatua de Venus. [I, p. 168]

Domingo 25 [diciembre], en La Laguna.

Estuve con mis hermanas a la misa en las monjas claras, quienes omitieron este año el vestuario de pastoras y la algazara con que en tal noche acostumbraban salir al coro algunas de las mozas de aquel monasterio. [I, pp. 221-222]

Parco es el año 1804 en cuanto a noticias pues en las fechas de celebración nuestro autor no se encuentra en Santa Cruz aunque informa de que se ha preparado una casa para esas fiestas. Añadimos la entrada en la que habla de la petición de su hermana (a la que debemos como informante de su hermano algunas sabrosas noticias) porque vuelve a insistir en los núcleos poblacionales que en este momento animan la vida social:

1804. Miércoles 15 [febrero], en La Laguna.

En la plaza de Santa Cruz se ha celebrado el carnaval, reuniéndose muchas personas de aquel pueblo en una casa adornada a este fin y en ella ha habido bailes y larga concurrencia. [I, p. 230]

Domingo 18 [marzo], en el Valle.

Mi hermana me escribe animándome para que pasemos la Semana Santa en la villa de La Orotava o en Santa Cruz; le he respondido que a Santa Cruz la acompañaré con mucho gusto. [I, p. 236]

Lunes 8 [octubre], en el Valle.

Anoche estuve a la fiesta que se hace en la plaza de la ermita de este Valle por víspera del Rosario. Hubo fuego, entremés y librea. [I, p. 260]

Las menciones a la actividad espectacular correspondientes a los años 1805 y 1806 son escasas. Primo de la Guerra ocupa gran parte de su tiempo en sus posesiones agrícolas y no coincide con los festejos más relevantes. Si refiere algún recital con música y versos españoles e italianos en casa de los Casa-Cagigal [el miércoles 23 de enero de 1805, I, p. 271] o la celebración en una casa de la calle del Castillo de bailes de Carnaval desde el lunes veinte de enero al miércoles diecinueve de febrero (no cita Máscara alguna), casa que será usada más adelante para otros actos teatrales; y la representación de una comedia en la casa de Manuel de Armas en la calle del Norte, otro de los puntos de encuentro festivo [I, p. 301]. No sabemos si el término comedia usado por Primo de la Guerra alude a una obra original, extensa, a una Máscara o a un entremés.

1805. Martes 8 [octubre], en el Valle.

El 5 por la noche hubo acostumbrados festejos de fuego, librea, entremeses y navío y en este año se añadieron algunas tiendas de cintas y otros efectos de ferias [I, p. 290]

1806.

Nuestro diarista comenta en varias entradas que entre el lunes 20 de enero hasta el miércoles 19 de febrero varios bailes de Carnaval por suscripción en una casa de Serrano en la calle del Castillo [I, pp. 300-301]

Sábado 22 [febrero], en Santa Cruz.

Los bailes de carnaval continuaron hasta las siete de la mañana del miércoles 19. En la noche del domingo 16 se representó una comedia en casa de don Manuel de Armas, vecino de este pueblo, que vive en la calle del Norte [I, p. 301]

El siguiente año proporciona noticias de gran interés para nuestro tema. Por un lado la participación de la tropa francesa en el Carnaval con una Máscara que ha llamado la atención. Seguramente Primo de la Guerra no la describe al no haber presenciado el espectáculo.

La siguiente función parece aludir a un melólogo al estilo francés como podemos deducir de la descripción (“representación teatral cantada, con acompañamiento de música”). Nos informa Cioranescu en su *Historia de Santa*

Cruz de Tenerife [IV, 253] que el “extranjero a que se refiere nuestro autor es el cónsul de Francia Cunéo d’Ornano, y como es poco probable que su familia hablase español, es de suponer que el espectáculo se había desarrollado en francés, cosa que no desentona en absoluto con los usos de la buena sociedad de la época y que, por lo visto, a Primo de la Guerra le pareció normal”.

La celebración en el domicilio de un alto mando militar indica los vasos comunicantes que se establecen entre la sociedad santacruzera, la prestigiosa aportación foránea del cónsul y esta clase militar que reproduce la sociabilidad de la metrópolis.

Otra aportación importante de este testimonio es la información sobre la puesta en escena, mucho menos inestable escenográficamente que las Máscaras hasta ahora vistas (por su naturaleza nómada en los días de Carnaval). Aquí parece haber un intento de reproducir un espacio escénico a la italiana (“algunos lienzos pintados que figuraban el teatro”).

La otra novedad informativa tiene que ver con la visita de dos compañías: una de teatro mecánico (figuras de cera que accionadas por un dispositivo eléctrico realizaban alguna breve acción, en este caso el funcionamiento de la guillotina) y otra de teatro de figuras de yeso (suponemos una exhibición estatuaria con algún tipo de telón pintado que enriquecería el marco de explicación del empresario).

También Álvarez Rixo se hará eco de estas compañías en su visita al Puerto de la Cruz y, como hicieron antes los Volatineros y repetirán las primeras compañías profesionales de teatro, el circuito de actuación comprende poblaciones principales de Tenerife y el salto, agotada la curiosidad en la Isla, a Gran Canaria. Por primera vez en su Diario, Primo de la Guerra nos suministra algunas incidencias provechosas de las representaciones populares.

En la de Tejina, por la celebración de San Bartolomé, la puesta en escena de los actores era pésima y la reacción violenta de los espectadores indica que

incluso en este tipo de funciones había unos mínimos de calidad (debidos seguramente a una tradición teatral arraigada).

La otra noticia es el choque entre el clero local y los vecinos por la entrada en el templo de comparsas. Como vimos antes, a pesar de las distintas sinodales que insistían en la separación del espacio sagrado de los espectáculos profanos que enriquecían la fiesta, era generalizado su incumplimiento (aquellas monjas clarisas que citábamos o esta invasión de lo profano en la Iglesia de Valle de Guerra). La permisividad de la propia Iglesia ante estos divertimentos se observa en la actitud del vicario de La Laguna que intercede ante el Mayordomo de la Virgen para que se siga realizando la fiesta como es costumbre.

Por último, y como dato singular, llama la atención el nombre de un director aficionado de espectáculos en fastos diversos, Antonio Miguel de los Santos, médico y quizás autor teatral.

El siguiente año presenta un panorama muy similar al anterior:

1807. Sábado 31 [enero] en Santa Cruz.

En el presente carnaval han salido en este pueblo varias comparsas de máscaras que componen danzas y otras invenciones. Entre estas se ha distinguido la que han sacado los franceses músicos de la columna de milicianos. [I, p. 329]

Sábado 7 [febrero] en Santa Cruz.

[En casa del coronel de artillería don Antonio Eduardo el jueves 5 por la noche] También se hizo una representación teatral cantada, con acompañamiento de música, cuya pieza desempeñaron un hijo del extranjero que reside en este pueblo con la denominación de cónsul de Francia y otros de su familia. A este fin plantificaron en la sala algunos lienzos pintados que figuraban el teatro, y el dicho drama o entremés duró poco más de media hora. [I, p. 330]

Lunes 15 de junio en Santa Cruz llegada de compañía de fabricantes de figuras de cera que viene del Puerto de La Orotava. Otros italianos que la hacen de yeso se han ido a Gran Canaria. El 10 de julio regresan de Gran Canaria. [I, pp. 342-343]

Martes 15 de julio, en el Valle. El domingo vio el museo de figuras de cera. Descripción minuciosa de las escenas y experimentó la electricidad al tocar la máquina eléctrica. [I, p. 344]

Domingo 2 de agosto, en el Valle.

[Al hacer memoria de los médicos de los que tiene memoria cita a Antonio Miguel de los Santos, natural de La Palma, que fue médico titular de La Laguna]

Escribía muchos papeles en prosa y en verso. Compuso elogios del rey, dirigía carros triunfales y representaciones en las fiestas reales. [I, p. 347]

Lunes 24 [agosto], en el Valle.

He estado anoche en Tejina, donde se celebraron las vísperas de san Bartolomé, patrono de aquel lugar, y con este motivo hubo concurrencia, una tienda y ventorrillos y diversión. La de entremeses fue indecente: los que salieron a representar, en lugar de hacer sus papeles, se descompusieron en las palabras. Del patio empezaron a tirarles piedras y se bajaron del tabladillo a toda prisa. La librea estuvo regular, y el capitán bien vestido y el fuego bueno: dos árboles con muchos voladores, ruedas y otros artificios. [I, p. 352]

Lunes 5 de octubre, en el Valle.

En este lugar se ha celebrado ayer la función de la Virgen del Rosario, su patrona. Predicó un clérigo de La Laguna llamado Brito y hubo concurrencia. En la diversión de librea, entremeses, fuego y navío, que se da en la plaza la víspera por la noche, se ofreció un disturbio entre el capellán de la ermita don Josef Ramos y Ángel Figueroa, mayordomo nombrado por el obispo. El punto era que Ramos no permitía que se repicasen las campanas al tiempo de la llegada de la librea, ni que esta dicha comparsa entrase en la ermita formada y con tambor batiente, como acostumbra. Mandó cerrar la puerta y decía que la iglesia es para hacer oración con respeto y decencia y que las máscaras y diversiones profanas no deben mirarse como culto propio ni digno del templo. Se hallaba a la sazón allí el vicario don Josef Martínez, quien había venido de La Laguna, acompañando a mi tía doña Antonia Fierro y a mis hermanas y les dio gusto a los de la librea, permitiéndoles que entrasen y previniéndoles que lo hiciesen con juicio. [I, p. 357]

Los últimos años representan un despegue notable en el número y la complejidad de los espectáculos ofrecidos en la capital:

[1808] Jueves, 7 de enero, en Santa Cruz.

En la noche precedente estuve también a los maitines, que se cantaron con solemnidad en la misma iglesia, a cuyo tiempo se celebró una gestión que llaman “correr la estrella” y, efectivamente, un farol en figura de estrella, que tirado por cuerdas sale de la baranda del coro, va hasta la capilla colateral en donde está el nacimiento. [II, p. 5]

Lunes, 29 [enero], en Santa Cruz.

Anoche acompañé a doña María de Lahanty, mujer de don Josef Calzadilla, quien fue en casa de don Patricio Murphy, donde hubo concurrencia de algunas señoras y entraron máscaras y se bailó hasta cerca de las tres. Se hallaron en la concurrencia la familia del teniente coronel don Juan Creagh, Doña Isabel Blanco y su familia; tres señoras de lacasa, de las cuales una es hija de don Juan Diego Mead, otra de Anran y otra de Murphy, y don Josef Iriarte, don Bernardo Tamayo y otros oficiales y paisanos. La casa de Murphy es de las más altas, más de gusto y bien adornadas que hay en este pueblo. Las salas de recibir estaban iluminadas; en una había mesas con rosquetes y bizcochos, ponche y otros licores, y en el comedor se servía el té cuando llegamos. Se halla en la pieza inmediata a la sala un escritorio de caoba con embutidos y puertas de cristales, que contiene una considerable colección de libros españoles, franceses e ingleses. Nunca había tratado yo a los de aquella casa, cuya atención y obsequios dan idea

de su civilidad. La máscara que primero entró a la sala contenía varios interlocutores con casacas antiguas y otros trajes a lo ridículos; llevaban música de trompas, flautas y otros instrumentos y cantaban. Entraban en la representación algunos oficiales de La Laguna, que se hallan en esta guarnición, y hacían los primeros papeles don Fernando del Hoyo González y don Francisco Villers. Siguió una danza de arcos y cintas; llevaban algunos de lo que bailaban trajes blancos y unas capas cortas de seda encarnadas, guarnecidas de oro, que le hacían favor. La tercera máscara, la cual llegó a la sala cerca de las once, era la más numerosa y de mayor apartado. Después de plantificar un teatro, con telón, bastidores, bosques, un barco y cierto incendio que se percibía a la distancia, uno de los actores que representaba a Orfeo con la lira en la mano ejecutaba sobre una peña ademanes de dolor por la muerte de Eurídice. Esta pantomima, desempeñada al compás de la música y con acciones muy teatrales, era seguida de otra en que salían con diversos trajes y terminaban con una danza, en que había marcha y otras figuras. Se dice que son franceses quienes dirigieron la invención, en la que entraría más de veinte actores. [Añade Primo de la Guerra que el viernes 4 de marzo se vuelve a representar en la casa de don Antonio Quevedo, II, pp. 12-13].

Viernes 4 de marzo, en Santa Cruz.

[En la casa de Urtusáustegui] Allí entraron muchas máscaras de diversas invenciones y trajes, pero sin representación histórica, hasta que llegó a la misma sala, con su correspondiente música, la que idearon en casa de don Francisco Tolosa. Esta representaba el robo del fuego sagrado que hizo del cielo Prometeo, para animar los hombres y la venida de Pandora, con la cajeta de los males. En esta máscara intervenían más de veinte actores y terminaba con una danza en contornos de la estatua colocada sobre un pedestal. Mi hermana fue de casa de Urtus[áustegui] en casa de Quevedo, aunque no es visita de doña Faustina, entró en la sala tapada y en compañía de doña Elvira García, mujer de don Josef de Mesa. Había en dicha casa también en la noche del martes iluminación y baile y, abiertas las puertas, era continua la entrada y salida de máscaras. Allí volvimos a ver la de las damas de Tolosa y allí entró cerca de las cuatro de la mañana, la invención proyectada y desempeñada maravillosamente por las familias del teniente coronel don Juan Creagh y de don Patricio Murphy, en la que intervenía oficiales y varios de sus amigos y conocidos. Lo suntuosos y extenso del teatro, para cuya formación entraban artífices a plantificarlo; la variedad de las decoraciones y perspectivas, todo hacía desear que esta representación hubiera llegado a ser un drama en que cada actor declarase con palabras su papel. Era el asunto la discordia de las diosas, la sentencia de Paris y el robo de Elena. Los vestidos eran ricos, brillaban las armas y las telas de oro y plata; la música, las danzas del intermedio de los actos y la cabalidad de cuanto se practicaba, todo manifestaba que el buen gusto y las facultades concurrieron a la composición de este espectáculo (...) Es bien digna de aplauso la elección de los placeres y recreos que se presentan en Santa Cruz: debe elogiarse la decencia, la educación que domina en sus sociedades, lo ingenioso y alusivo de sus ideas, el buen orden, la armonía y civilidad que se echan de ver en estos días en medio de un pueblo numeroso. [II, pp. 13-14]

Martes de Pascua 19, en Santa Cruz.

Vinimos a ver colgar un Judas que estaba colgado en medio de la plaza del Castillo, pero antes de llegar oímos el ruido de la pólvora y solo vimos arder la cabeza, en medio de una gran multitud de gentes que concurrieron. [II, p. 21]

Martes 3 de mayo, en Santa Cruz.

En este mismo pueblo se ha ofrecido una contestación por escrito entre el beneficiado del Pilar, como ministro del Santo Oficio de la Inquisición, y el teniente de rey don Carlos O'Donnell acerca de la representación de una tragedia inglesa titulada *Otelo*. Parece que el dicho ministro don Carlos Benavides ha pedido la pieza y el teniente de rey, quien dirige la representación, se la ha negado. [II, p. 25]

Sábado 7 [mayo], en Santa Cruz.

Anoche se ha representado la tragedia de *Otelo*, en un almacén de la casa que está fabricando el castellano don Josef Monteverde, en la calle [en blanco]. Se dice que ha de repetirse y que los concurrentes entrarán con boletines, los cuales distribuye el teniente de rey. [II, p. 25]

Sábado 14 [mayo], en Santa Cruz.

Cuando volví del Valle de Guerra en la mañana del miércoles 18 del presente, hallé en casa a mi hermana María, quien vino el martes 17 de La Laguna, para hallarse a la representación de la tragedia *Otelo*, que se repitió en el mismo martes por la noche. [II, p. 29]

Miércoles 25 [mayo], en Santa Cruz.

Tercera representación de la tragedia *Otelo* se hizo anoche en el almacén de don Josef Monteverde. [II, p. 29]

Lunes 3 de octubre, en el Valle.

En la noche del sábado estuvieron en la plaza, a la diversión de fuegos, navío, entremeses y librea. En la representación del navío y el castillo, en lugar de las batallas de moros y cristianos que parecían otros años, representaba la llegada de una embarcación de Bonaparte y la resistencia de esta isla. Gritaron ¡viva el rey!, y dirigieron sus obsequios a la Junta establecida en La Laguna y su presidente. Ayer hubo loa al tiempo de la procesión, y también insertaron los asuntos del día, preguntando a la Virgen dónde está nuestro rey Fernando VII y refiriendo el cuidado con que nos tiene el deseo de recibir noticias de S. M. [II, p. 63]

Hemos incluido la primera llamada del Diario porque representa una tradición, la del "correr la estrella", de la que tenemos poca información y que probablemente iba acompañada de alguna acción escénica.

La siguiente noticia abarca los días de Carnaval en varias viviendas: la de los Murphy, la de Antonio Quevedo y la de Francisco Urtusástegui. También se mencionan dos casas que organizan Máscaras, la del teniente coronel, Juan Creagh, y la Francisco Tolosa, capitán de artillería. Como podemos ver, volvemos a encontrar esta simbiosis entre la casta militar y la alta burguesía comercial de la ciudad. En la Máscara del veintinueve de enero se representan varias pantomimas, pero destaca la ejecutada sobre escenas de Orfeo y Eurídice ("Se dice que son franceses quienes dirigieron la función")

pues volvemos a encontrar como nota característica frente a las otras Máscaras la pretensión de recrear espacialmente y actoralmente un sala teatral según los usos en el continente (“Después de plantificar un teatro, con telón, bastidores, bosques, un barco y cierto incendio que se percibía en la distancia...”, “acciones muy teatrales”).

En la siguiente noche la actuación fue en casa de Urtusáistegui y la Máscara principal estaba centrada otros dos temas clásicos: el robo del fuego de Prometeo y la historia de Pandora. Resulta curiosa la distinción que hace Primo de Guerra entre Máscara con o sin “representación histórica”, refiriéndose, con toda probabilidad, a la mera comparsa con danza y música frente a aquella inspirada en alguna fuente libresca con una trama argumental aunque mínima.

Pero esta paulatina complicación de la puesta en escena llega a tal grado en la siguiente actuación en casa de Quevedo en la Máscara, escenificada por las familias Murphy y Creagh que tiene como motivo “la discordia de las diosas, la sentencia de Paris y el robo de Elena” que nuestro autor afirma: “todo hacía desear que esta representación hubiera llegado a ser un drama en que cada actor declarase con palabras su papel”. Por lo que nos cuenta en su Diario, la organización escenográfica era sobresaliente e, incluso, la propia representación (con intermedios entre actos que se entretenían con danzas y despliegue de vestuario).

Comprobamos, así, cómo va creciendo el interés por emular la pompa de celebraciones similares no solo en el continente sino las que se celebran en la todavía cosmopolita población del Puerto de la Cruz por las grandes familias de la burguesía comercial.

Pero en este año sucede un episodio que, si bien ha recibido la atención privilegiada de los historiadores como posible causa de la disensión entre el Comandante General Casa-Cagigal y el teniente de Rey O’Donell, podemos interpretar también dentro de este contexto de despegue teatral que estamos señalando. En mayo, fuera de las fechas rutinarias de actos teatrales, la tertulia

vinculada al salón de la señora O'Donell decide representar la tragedia *Otelo* de Shakespeare. Parece que el origen de esta iniciativa venía gestándose después de las espectaculares Máscaras del Carnaval de ese año o así lo interpreta Cioranescu [1979, IV, p. 254] a partir de una entrada de Primo de Guerra del mes de marzo [1976, p. 14]:

Lunes 7 [marzo], en Santa Cruz.

[Refiriéndose a Pedro Forstall] Ayer se detuvo un poco donde yo estaba, me habló de las máscaras de carnaval y del pensamiento que algunos han tenido de ensayar una tragedia para representarla en saliendo la cuaresma. Con este motivo habló del teatro francés y me dijo que había visto representar en París y en Lila muchas piezas de dicho teatro.

La importancia de este suceso radica en su celebración fuera del calendario habitual, lo que apunta al intento de fomentar una escenificación autónoma al Carnaval aunque el origen de este entusiasmo escénico surgió en esa fecha. Además las circunstancias casi profesionales del acontecimiento: dirección escénica del propio O'Donell, reparto de boletines de invitación, ocupación de un espacio más amplio ("almacén") que los salones al uso, repetición de funciones (tres en mayo). El almacén es de José de Monteverde y, a pesar de que en esta entrada no figura la calle, en otro momento posterior se nos informa de que esta casa de grandes dimensiones está en la calle de La Caleta [Primo de la Guerra 1976, II, p. 217], es decir en el Barrio del Cabo fuera del circuito señorial de las grandes casas (calle del Castillo, calle del Norte). Pero si las anotaciones de Primo de la Guerra solo parecen destacar la negativa del director a entregar al ministro del Santo Oficio una copia del libreto para su censura, veamos la tramoya del acontecimiento tal y como lo narra el erudito Francisco María de León en su *Historia de la Islas Canarias* [1978, pp. 66-67]:

Diferencias entre Casa-Cagigal y el teniente de rey O'Donell- Proyecto de engrandecimiento sobre la ruina de aquel formado por este.

Hallábase entonces en la misma plaza de santa cruz, con el empleo de teniente de rey de ella, don Carlos O'Donell, descendiente de Irlanda, capitán que había sido del regimiento de este nombre al servicio de España, y graduado de coronel por gracia obtenida en su enlace matrimonial con una camarista de la reina María Luisa de Borbón; y este era entre todos los demás jefes de la guarnición de Santa Cruz, a quien Casa-Cagigal distinguía y honraba con su confianza, y cuyo dictamen y concierto solía consultar, pero como es un axioma de eterna verdad que las más pequeñas causas a veces producen grandes e

importantes efectos, esto justamente se realizó entre ambos jefes, a causa de una cosa en sí verdaderamente insignificante.

Fue esta el que, habiéndose representado en una función casera cierta pieza, y hecho en ella la mujer de O'Donell [Josefa Jorís de Casavilla] el papel de primera dama, criticóla o no lo criticó la marquesa de Cagigal; pero hubo sobre ello hablillas y chismes, y nada más fue preciso para que arrebatados de cólera O'Donell y su esposa, jurasen odio eterno a la familia del general. Mediaron ciertas cartas agrias en demasía, y Cagigal mostróse resentido en tanto grado, que negara a O'Donell la confianza hasta allí tenida; resultando que este, aquejado de la enemiga, ambicioso del mando y diestro en aprovechar la coyuntura que se le ofrecía, comenzó a censurar públicamente la conducta del primer jefe, concluyendo frecuentemente sus discursos con estas alarmantes e incendiarias expresiones: "después de los sucesos de Aranjuez, Cagigal no existiría en otro pueblo que no fuese el de Canarias". De este modo, pues, ponía O'Donell los cimientos de su elevación.

Más novelesca es la relación que nos llega de José Desiré Dugour en su *Historia de Santa de Tenerife* [1994, p. 195] publicada originalmente en 1875 sobre el episodio y sus consecuencias:

Cierto lance de etiqueta ocurrido entre la marquesa de Casa-Cagigal y la esposa del Teniente de Rey O'Donell habían enfriado considerablemente las relaciones de ambos gefes. El General no se aconsejaba ya con su segundo, y hasta le ocultaba las órdenes que recibía del Gobierno. Había desaparecido entre ellos toda especie de cordialidad y franqueza. Agravóse semejante estado de cosas con la aparición de cierto libelo infamatorio para el Marqués, del cual se vengó la Marquesa con algunas espresiones mordaces relativas a la señora de O'Donell. Estas ocurrencias fueron las señales de una guerra implacable entre las dos familias, y el origen del descrédito en que vino á caer el Comandante general.

Efectivamente, la disputa entre estos dos militares tendrá graves repercusiones durante el confuso momento de ausencia de poder en las Islas durante la Guerra de Independencia: O'Donell apoyará a la Junta Suprema de La Laguna y durante un tiempo será la máxima autoridad de la Isla (encarcelando incluso a seguidores de Casa-Cagigal en el castillo de Paso Alto, como ocurrió con Primo de la Guerra) frente a un Casa-Cagigal depuesto y acusado de enriquecimiento ilegítimo durante su mando (es encausado y enviado a la Península).

Pero ¿pueden unos insidiosos comentarios sobre *Otelo* iniciar tales consecuencias? En nuestra reconstrucción del episodio hay dos factores que convierten esta representación teatral en un punto de inflexión en la vida social de la ciudad:

1) Que se haya gestado fuera del área de influencia social más prestigiosa durante estos años (el salón de la Marquesa de Casa-Cagigal) en clara competencia mundana frente al reinado de la “Comandanta” por parte de la mujer de O’Donell.

2) Que represente frente a la solera de las actividades de salón tradicionales (declamación, veladas musicales, tertulias), la novedad de una representación teatral casi profesional en una población que solo practicaba las artes escénicas en fechas convenidas y aceptadas por todos los sectores (incluida la Iglesia).

No sería de extrañar, por tanto, que el Beneficiado del Pilar solicitara la obra a instancia de los Casa-Cagigal con el fin de retrasar o amedrentar a los participantes. Tampoco podemos olvidar que la obra de Shakespeare es un magnífico vehículo de lucimiento del papel femenino y que este, de manera extraordinaria, fue desempeñado por la mujer de O’Donell. Desgraciadamente, los acontecimientos nacionales e internacionales interferirán en los años sucesivos este inicio de actividad dramática.

Por otro lado, las informaciones de Primo de la Guerra sobre el teatro popular también proporcionan novedades destacables: además del testimonio de la pervivencia del *Judas* en Santa Cruz, observamos la capacidad de adaptación de la fiesta en el campo a los acontecimientos contemporáneos, haciéndose eco de y reinscribiendo en el ámbito festivo la problemática política o bélica. En este caso, la conversión de la fiesta en honor a la Virgen del Rosario en Valle de Guerra en un exaltado manifiesto contra los franceses y reclamando la vuelta de Fernando VII: la librea, la batalla de moros y cristianos, las loas procesionales a la Virgen se organizan en torno a estos sucesos, se modifican con los nuevos protagonistas y se ofrecen a la exaltación de la Junta Suprema que había tomado el control gubernativo sobre la Isla.

La prisión en 1809 de Primo de la Guerra durante gran parte del año impide que tengamos un relato de primera mano de la posible actividad teatral

de ese año. Las referencias son muy escuetas: la lectura de una obra teatral de Zavala y Zamora, la visita de un grupo de acróbatas, que también cita Álvarez Rixo cuando visiten el Puerto de la Cruz, la actuación de los prisioneros franceses con un espectáculo de teatro de sombras y la de un titiritero con un espectáculo de juegos de manos, además de las polichinelas. Quizás el dato más interesante sea el uso del almacén de Serrano en la calle del Castillo pues señala la práctica de alquilar y habilitar este tipo de espacios (generalmente la trasera de un establecimiento) que continuará durante esta primera mitad del siglo:

1809. Lunes 6 de marzo, en Pasoalto.

Anoche leí una comedia en prosa que me prestó don Pedro Quiroga, intitulada *Los patriotas de Aragón*, por don Gaspar de Zavala y Zamora. Su objeto es inspirar el valor marcial y referir proezas de la presente defensa de Zaragoza, de su confianza en la protección de la Virgen y acciones heroicas de las mujeres en campaña. [II, p. 105]

Domingo 15 [octubre], en Santa Cruz.

Han venido a este pueblo, a tiempo en que yo estaba en Pasoalto y después en La Laguna y en el Puerto de La Orotava, dos volatines o maromeros, que bailan y hacen otras pruebas. [II, p. 162]

Martes 17 [octubre], en Santa Cruz.

En el domingo 15, por la tarde, fui a La Laguna por día de mi hermana. Los franceses prisioneros que hay en aquel pueblo han dado allí la diversión de títeres de sombra o sombras chinescas. [II, p. 163]

Domingo 12 [noviembre], en Santa Cruz.

Esta noche he estado en el teatro de un titiritero y jugador de manos español, situado en un almacén de la casa de Serrano, en la que asistí a los bailes de carnaval en el año de 1806. Llegaría a cien personas el número de los concurrentes; dieciséis luces iluminaban la pieza y el tabladillo estaba decente. [Describe a continuación algunos de los trucos puestos en escena]. Tenía música de violín y una guitarra y dieron la diversión de títeres o polichinelas. La entrada era dos reales. [II, p. 165]

Finalmente, en el último año las noticias parecen reducirse a las representaciones de otro titiritero profesional (en un almacén de la misma calle del Castillo) en clara rivalidad con el anterior del almacén de Serrano. Esta será la mayor diversión este año: se describe su mayor preparación (“El de anoche le lleva ventaja por más fino y entendido, más lucimiento en los espectáculos que presenta y más locuacidad”) y la variedad de sus presentaciones (además de los

juegos de manos y títeres, Primo de la Guerra describe su espectáculo de sombras con cierta condescendencia).

Gran parte de esta pérdida de auge lo debemos a la situación de inestabilidad local (además de la bélica internacional). No olvidemos que en febrero de 1810 los levantamientos en La Orotava y el Puerto de la Cruz durante el Carnaval (derivando de una protesta antifrancesa a un cuestionamiento del gobierno insular) obligaron a una militarización represiva en toda la Isla para evitar el contagio subversivo y el control de los actos jocosos. Quizás ello explica la entrada del Diario el lunes 12 de febrero en la que vemos cómo la función eclesiástica en honor de la Junta Suprema transforma los navíos de la fiesta popular en exaltación del presidente, el Marqués de Villanueva, en claro uso político del acto.

Lo más destacable de la información de este año es la visita a la villa de Candelaria en la que cada quince de agosto se celebra la ceremonia “guanche” del encuentro con la patrona de la Isla y que este año se ha adelantado. La descripción de Primo de la Guerra es prácticamente idéntica a la celebración que seguimos hoy en día.

A toda esta inestabilidad política hay que sumar la epidemia de fiebre amarilla que obliga a la creación de cordones higiénicos entre las poblaciones y a evitar las aglomeraciones para evitar el contagio.

1810. Lunes 29 [enero], en Santa Cruz.

Anoche he concurrido al teatro de un titiritero, músico y jugador de manos, el cual parece italiano, se llama don Vicente Bois y trabaja en un almacén de esta calle del Castillo, cerca del que había tomado el otro pruebista español de quien di noticia en 12 de noviembre próximo. El de anoche le lleva ventaja por más fino y entendido, más lucimiento en los espectáculos que presenta y más locuacidad, a que se añade que a este concurren muchas damas y de lo más estimado del pueblo. La entrada es a tostón. Tiene tabladillo con cortinas encarnadas y la pieza está bastante iluminada. La concurrencia subiría de cien personas. [A continuación describe algunos de los juegos de magia exhibidos, II, pp. 172-173]

Sábado 3 de febrero en Santa Cruz.

[Estando en Candelaria asiste a una “adoración” cantada por un grupo vestido de guanches] Esta fue entonada por doce o quince hombres, vestidos de guanches, entre los cuales dos levaban insignias de reyes y los otros, medio desnudos,

llevaban pieles y gorras de pelo, barba larga y unas lanzas de tres varas de alto. Aunque la concurrencia de estos guanches es propia de la función del 15 de agosto y no la de ayer, que es costeada por el Cabildo, parece que en este año se dio lugar a esta variedad en obsequio del diputado vocal de la Junta de gobierno don Manuel María Avalor, quien fue a Candelaria convidado por el Cabildo. Los padres cantaron el Nombre, y por último otro coro de mujeres de La Esperanza cantaron a la Virgen una salve compuesta en versos españoles. [II, pp. 175-176]

Lunes 12 [febrero], en Santa Cruz.

Anoche se han encendido luminarias en este mismo pueblo por haber entrado en la Junta Central el marqués de Villanueva del Prado. En La Laguna ha habido función de iglesia con el propio motivo y se dice que han sacado por las calles un carro o navío en celebración del suceso. [II, p. 182]

Sábado 24 [febrero], en Santa Cruz.

Don Vicente Bois ofreció que anoche haría ver en su teatro al fantasma Golía. Concurrió tanta gente que el almacén estaba lleno. Yo fui a ver este espectáculo; después de varias pruebas y de haber tocado sus seis u ocho instrumentos, hizo apagar todas las luces y sobre un lienzo, en medio del teatro, aparecieron sucesivamente varias figuras, en las que solamente había iluminación y estaban pintadas de colores. Allí se vieron soberanos, damas, un esqueleto, cabezas y figuras de varios trajes. Aumentábanse las figuras o se disminuían, guardando siempre sus proporciones. Algunas eran de mascarones horribles, y como estaba a oscuras, al aumentarse parecía que se acercaban a los circunstantes, que era todo el intento de la fantasma Golía [II, p. 184]

Los diez años descritos por Primo de la Guerra, salvo alguna referencia esporádica a otras poblaciones (Puerto de La Orotava, Candelaria), nos ayudan a recomponer tanto la actividad popular (especialmente en el campo, pero también alguna fiesta en La Laguna) como el nacimiento de una sensibilidad teatral independiente de la recurrencia anual de la fiesta que, y de ahí su importancia, no se limita a la exhibición privada o la mera lectura dramatizada sino que asume su práctica con una puesta en escena con mayor rigor dramático.

En el caso de Santa Cruz de Tenerife, la confluencia en estos años de familias patricias y sus vástagos con inquietudes artísticas o literarias (Primo de la Guerra se asombra de la cantidad de libros en castellano, francés e inglés tienen en su sala los Murphy), la casta militar que pretende reproducir la vida de la metrópolis por medio de veladas y una extrovertida política de actos culturales y, en fin, la presencia francesa contribuyen a estos intentos de remedar lo más destacado de la teatralidad continental.

En el Puerto de la Cruz la situación será diferente. Pese a la existencia de familias con un bagaje cultural amplio e inquietudes mucho más “afrancesadas” que sus conciudadanos laguneros o de Santa Cruz, este impulso del teatro más allá del entremés popular o la función doméstica de influencia restringida se lo debemos al ilustrado Bernardo Cologan Fallon (y su colaborador artístico Bartolomé Miguel de Arroyo) de quien nos ocuparemos en el próximo capítulo. Pero si teníamos un testigo privilegiado de la vida teatral en Santa Cruz y La Laguna en Primo de Guerra, también tenemos uno para el Puerto de la Cruz: José Agustín Álvarez Rixo.

II. 4. *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava (1701-1872)* de Álvarez Rixo

Con un marco temporal que abarca más de ciento setenta años de acontecimientos históricos y cotidianos de la vida de una ciudad, pero también de la del Archipiélago, los *Anales* de Rixo [Rixo, 1994] son uno de los mayores productos de la historiografía decimonónica de Canarias (si no el mayor). Puesto que dedicaremos a este autor un capítulo más adelante nos limitaremos a comentar la estructura que guía esta obra fundamental. Rixo divide los *Anales* por décadas con un Apéndice que titula “Estado de las Costumbres” al finalizar el siglo XVIII y un “Resumen general de los diez años” al finalizar la primera década del siglo XIX. No se trata, como en los anteriores, de unas Memorias (aunque en más de una ocasión intervienen sus recuerdos personales) sino, como él mismo dice, de “una curiosa apuntación de cuanto me pareció más notable, principalmente en materias gubernativas”. Por tanto prima en la narración histórica el dato estadístico, la organización civil del gobierno municipal o comarcal y los problemas de naturaleza política o económica. Pero Rixo también incluye en su Relación episodios escabrosos, anécdotas humorísticas o, que es lo que nos importa, noticias de la actividad escénica del Puerto. Las fuentes de Rixo son variadas pero en el caso del teatro durante la época de Cologan, sin contar con su particular interés por la práctica y la escritura dramática, a buen seguro consultó una fuente para nosotros desconocida (¿algún libro de cuentas de la casa Cologan que no figura en el

Archivo Provincial? ¿La madre de Cologan, Isabel Fallon, mecenas de los espectáculos de su hijo? ¿El hermano de Bernardo, Juan? ¿Algún registro municipal? ¿Los recuerdos transmitidos oralmente de algunos participantes?). Para los demás datos es seguro que acudió a su vivencia personal del hecho o al Archivo Municipal. Puesto que el objetivo de este trabajo atañe al siglo XIX, incluiremos en un solo tramo temporal las diez décadas del siglo XVIII pues tampoco ofrecen mucha información en lo que a teatro se refiere:

1742. Item 4 reales de plata de cada taberna en el mes de junio, para habilitar *la Tarasca* que salía en la procesión del Corpus y enramar la calle. [P. 60]

1751. Por este tiempo todavía se acostumbraba a sacar en procesión del Corpus, la *Tarasca*, acompañada de otros figurones denominados Papahuevos, los cuales iban delante de la comitiva haciendo mojigangas; y según se indicó en el año 1742, los señores Alcaldes Pedáneos cobraban 4 reales de plata en cada taberna so pretexto de alistar dichos armatostes.

Cosa risible sería ver a un señor Capitán y Juez del pueblo ir cobrando sus 4 reales de plata por tabernas para sacar a plaza aquellas sandeces, efecto de tal época. [P. 69]

1760. Año del cual únicamente sabemos que los tres primeros días del mes de junio fueron de júbilo y hubo luminarias del orden del Cabildo por la subida al trono de su Majestad el señor don Carlos III. [P. 72]

1765. En esta propia época se prohibieron en Sevilla los autos sacramentales que iban representándose a par de *la Tarasca* y gigantes en la procesión del Corpus, a causa de las muchas irreverencias que con tal farsa se cometían. Y como desde la misma época más o menos se descontinuó en este Puerto la sandez de *la Tarasca* en la procesión, creemos que los efectos de la Real Orden se hizo extensiva a nuestras islas. [P. 80]

1766. Llegado el mes de agosto se recibió Real Provisión de la Audiencia, aunque fecha de abril, intimando la prohibición de los festejos denominados velorios, en los cuales se cometían por los concurrentes mil inmoralidades (libro municipal nº 5). [P. 81]

1778. La fiesta de la imagen del Poder de Dios fue este año concurridísima, a causa de las representaciones teatrales que se hicieron por algunos aficionados de la clase pobre, a solicitud de don Antonio Betancourt, Presbítero Mayordomo de dicha imagen. Situóse el tabladillo en la Plaza Parroquial junto a la acera que mira al Norte y una de las piezas representadas fue "La muerte de Absalón".

Pero la celebridad de ésta y otras fiestas del verano no impidió que el mes de noviembre se sufriese la plaga de la langosta, recibíendose orden general del Cabildo para su exterminio. [P. 99]

1780. En 21 de julio de este año se prohibió en Sevilla la ridícula costumbre de sacar *La Tarasca* en la procesión del Corpus. En nuestro pueblo parece que ya estaba en desuso desde el año 1765 al 70, según queda dicho en su lugar; y nos sirve de satisfacción se hubiese percibido antes que en aquella ciudad esta sandez popular, para que no continuase. [P. 102]

1789. Desde luego, según costumbre, se fijó el auto de buen gobierno, en el cual fue preciso renovar la prohibición de los velorios, a causa de los desórdenes que en ellos se cometían contra la moral pública (...) Las fiesta por la coronación del nuevo Rey Carlos IV, fueron moderadas en este Puerto, pero no así en la vecina villa de La Orotava, donde procuraron hacerlas ostentosas a su manera, vistiendo algunas calles con ciruelos y otros árboles arrancados de raíz y cargados de frutos. Rusticidad despilfarrada que llenó de admiración a las personas de instrucción que lo presenciaron. [Pp. 122-123]

1790. Ninguna de estas cosas perturbaba la alegría de la gente; y en las cuatro esquinas de la calle de Venus y de Las Cabezas se erigió un tablادillo y teatro, sobre el cual se representaron comedias por la clase pobre, a cuya novedad no faltó concurrencia aún de los lugares vecinos. [P. 129]

En “Estado de las Costumbres” en extenso se refiere Rixo a los Ranchos o Cantadores de Pascuas, a las celebraciones del tres de mayo, día de la Cruz, el Judas de Pascua que se quemaba en la Plaza Parroquial, las máscaras y bailes de Carnaval aunque estos solo los menciona. [Pp. 163-169]

No insistiremos aquí en lo expresado cuando comentábamos con Primo de la Guerra las características de las representaciones populares. En el Puerto es la fiesta del Gran Poder de Dios, imagen vinculada a la Cofradía de Pescadores y cuya fiesta es el 13 de julio. Junto a referencias a los habituales acompañamientos de la procesión del Corpus (papahuevos, mojigangas...), la insistencia sobre la Tarasca responde a la percepción común del mundo ilustrado (a Rixo tenemos que situarlo, aunque a destiempo, en esa sensibilidad) contra estas demostraciones profanas en el contexto sacro (similar será su posición, como hemos visto antes, sobre la quema del *Judas*).

Nos llaman la atención las dos únicas referencias que encontramos a actos de estricta naturaleza teatral: por un lado, la representación, en 1778, de la obra *La muerte de Absalón* en honor a la imagen del Gran Poder (entre otras). ¿Estamos ante una versión de *Los cabellos de Absalón* de Calderón de la Barca, pervivencia barroca, o la obra de un autor local? En el archivo familiar de los Cólogán existe una extensa obra manuscrita, posiblemente de este periodo, pero centrada en la figura de José de Arimatea.

Nos cuenta Rixo que a tal fin se elevó un tablado en la plaza principal de la villa y su organizador fue el presbítero Antonio Betancourt. Por otro lado, nos informa de la colocación de un tablado, ya no en la parte noble y céntrica de la Plaza Parroquial, sino en la confluencia de la calle Venus (actual calle Iriarte)

y Las Cabezas (hoy Calle Blanco, aunque se conserva parte del tramo antiguo con el mismo nombre). Según Rixo, estos aficionados provenían de la “clase pobre”, aludiendo bien a los artesanos y gremios vinculados al muelle (proletariado portuario y pescadores), bien a los empleados de extracción popular de las casas comerciales (dependientes, cargadores...) y ya encontramos que su celebración atraía a público foráneo de otros pueblos. En clara relación con lo que veíamos en Primo de la Guerra, este tipo de producciones aficionadas, y seguramente vinculadas al género breve del Entremés, no tienen mayor interés para nuestro historiador. Pero es la década primera del siglo XIX cuando asistimos al momento más brillante de la historia teatral de estos años en las Islas.

1801. El pueblo seguía alegre y el 11 de junio hubo comedias representadas por varios menestrales. [Pp. 174-175]

1802. El 1º domingo de enero se representó la tragedia de Zayda y un gracioso sainete para lo cual pintó cuatro lucidas decoraciones nuestro joven pintor don Luis de la Cruz y Ríos. Los actores aficionados eran don Bernardo Cologan Fallon, que hacía de *Orsinan*, su hermano don Juan, de *Zaida*, don José Páez, de *Lusiñán*, don Diego Barry, junior, de *Fátima*, don Pedro de Grijalva, de *Bouillon*, don Luis Rodríguez, de *Nerestán* y don Ramón Mathielo, de *Orosmín*. La concurrencia de éste y demás pueblos comarcanos fue extraordinaria, como así mismo en otras representaciones que hubo en el mes siguiente, cuyos primeros días estuvieron lloviendo. [P. 176]

1803. Estos moradores continuaban contentos y en el mes de enero se representaron comedias y la tragedia de Zenobia salida de las aguas, asimismo cenas espléndidas, siendo la última en casa de don José Francisco Páez. [P. 177]

1807. Pero para suavizar estos pesares llegó a este Puerto procedente del de La Madera cierto titiritero provisto de varias estatuas de cera representativas de la Familia Real Española, su Ministro Príncipe de Paz, Napoleón y otros personajes. También la guillotina, máquina eléctrica e hidráulica. Alojaron en la casa terrera de don Juan Nieves, calle San Juan esquina a la de Venus, donde ganó buenos reales con sus maravillas. [P. 197]

1808. Todavía en los primeros meses del año permanecía en nuestro pueblo el titiritero de las estatuas de cera, llevando a medio duro de entrada por persona mudado en la casa-cuartel calle de Las Cabezas (...) Esto, no obstante, [se refiere a la tensa situación bélica con Francia] en mayo y junio hubo aquí representaciones de lucidas tragedias que estaban ensayadas de antemano. [P. 200]

1810. [Refiriéndose a Bernardo Cologan y contra quienes lo implicaban en lo acontecido en el carnaval de este año] El Personero era joven, muy rico y popular, porque con su genio afable y opulencia contribuía a divertir al pueblo, con sus máscaras y representaciones teatrales. [P. 212]

Aunque el próximo capítulo de este trabajo estará centrado en la figura de Bernardo Cóloman, adelantaremos alguna noticia sobre su intensa dedicación a las labores dramáticas como glosa a estas entradas de Rixo. Las primeras referencias a estas lides del autor portuense provienen del cónsul inglés entre 1825 y 1830, Francis Coleman Mac-Gregor⁴ en su fundamental obra, *Las Islas Canarias según su estado actual y con especial referencia a la topografía, industria, comercio y costumbres*, publicada en Hannover en 1831. En el capítulo quinto dedicado a la formación intelectual de los habitantes de la Islas y tras enumerar y explicar el estado de la educación, las bibliotecas existentes o aspectos culturales y científicos, Mac-Gregor añade una “Noticia de los mejores escritores canarios, los que han conseguido reconocimiento dentro de la Literatura Española, y enumeración de sus obras”. En esta sección cita a escritores desde Anchieta o González de Bobadilla hasta los Iriarte o Clavijo y Fajardo. Después de tratar la figura de Viera y Clavijo, escribe el cónsul [Mac-Gregor, 2005, pp. 193-194]:

Bernardo Cóloman Fallon, nacido, en 1772, en el Puerto de La Orotava, en el seno de una importante familia de origen irlandés, estudió en España y Francia, completando sus estudios con una serie de viajes a los principales países de Europa. A su regreso a Tenerife publicó un poema didáctico de 212 versos en Latín, que dirigió a don Antonio Tavira, obispo de Gran Canaria, para que hiciera todo lo posible por el desarrollo de las escuelas públicas, cuya implantación y promoción había ordenado el Gobierno hacía poco tiempo. Este poema llevaba el título de *Illustrissimo ac dilectissimo Domino Antonio Tavira et Almazán, Canariensi Episcopo- hoc carmen humilissime offert Bernardus Cologa-Fallon, ut Studia literaria jam Regio concessa decreto, his in Insulis promoveat foveatque, Lacuna Nivariensi, 1795, 4º*. Además, escribió varias comedias cortas y otras piezas de teatro, que sin embargo, no han sido impresas. Fue, durante mucho tiempo, director de una importante casa de comercio en Tenerife. En 1814 marchó a Londres, para pedir consejo a los médicos de allí sobre la curación de una fístula que tenía largos

⁴ Agradecemos al profesor José Juan Batista Rodríguez, traductor y editor de Mac-Gregor, la información acerca de la copia y apropiación de muchas noticias de otros autores por dicho escritor, especialmente de Sabino Berthelot. Por ejemplo, la lista de escritores es una síntesis de la Biblioteca canaria que incluye Viera en su *Historia de las Islas Canarias*. En el caso de Cóloman la fuente es, con toda probabilidad, familiar pues como cónsul inglés tuvo necesariamente que entrar en contacto con la firma comercial con sucursal en Londres (¿Juan Cóloman?) y es el único que cita la trayectoria como dramaturgo de Cóloman y la existencia de un grupo de piezas teatrales manuscritas (“comedias cortas” y ¿las Máscaras de Carnaval descubiertas en su Archivo?). Apoya esta hipótesis de la procedencia familiar de la noticia el que sea el único autor de la “Literatura Española” con solo un testimonio impreso en latín frente al conjunto de escritores citados. El único testimonio indiscutible de la afirmación de Mac-Gregor lo representa la pequeña pieza que descubrimos en el escrutinio del Archivo Zárate-Cóloman y que editamos en este estudio.

años. Pero los problemas domésticos y el profundo dolor que le supuso, durante su ausencia, la conducta de su mujer, que se había quedado en Tenerife, minaron su salud y apresuraron su muerte que le sobrevino, en la flor de su edad, en la misma capital londinense, pocos meses después de su llegada.

El siguiente testimonio proviene del escritor Graciliano Afonso (nacido en La Orotava en 1775) que pudo conocer la producción teatral de Cólogán a través del fluido contacto que mantiene con familia y amigos. En la “Advertencia preliminar” a su *Oda al Teide* lamenta de su pérdida y alude esta labor. Reproduciremos dicho testimonio en el siguiente capítulo.

Gracias a estas alusiones conocemos la capital labor que como animador teatral y dramaturgo despliega en estos años Cólogán en el Puerto. El cambio en la percepción del nuevo ambiente escénico es la comparación de la entrada de 1801 y la de 1802. En la primera, la obra, sin más dato, es la que representan tradicionalmente en las fiestas del Gran Poder los aficionados pobres (identificados esta vez como “menestrales”); en la segunda, a la que nos referiremos por extenso en la siguiente parte, es la función en la que se escenificó la comedia que editamos, protagonizada por la juventud pudiente del Puerto. Rixo no solo nos aporta el título sino a sus principales actores, el escenógrafo y su repercusión exitosa en la comarca.

En 1803, seguramente durante el Carnaval, se representó una tragedia titulada *Zenobia salida de las aguas*, desconocemos su autor pero es posible que fuese una recreación de la obra de Crebillon, *Radamisto y Zenobia*, centrada posiblemente en el rescate de dicha reina de la aguas del río al que había sido arrojada por su marido tras ser apuñalada. Como veremos, la tradición dramática francesa es una de las principales fuentes de inspiración del trabajo dramático de Cólogán.

Las siguientes anotaciones remiten a la visita de las compañías profesionales de “titiriteros” de las que ya teníamos noticias por Primo de la Guerra en Santa Cruz.

En 1808 en mayo (¿por la Fiesta de la Cruz?) y junio, aquellos entremeses populares conviven con tragedias que aspiran a cierta calidad profesional (“ensayadas de antemano”).

La siguiente década solo aporta tres referencias:

1813. Volvió el público a recuperar su buen humor olvidándose de las angustias de los tres años pasados [se refiere a la epidemia de fiebre amarilla que diezmó al Puerto], y en la Pascua de Resurrección algunos aficionados representaron la tragedia de Ydomeneo con numerosa concurrencia de la Villa vecina y de Los Realejos. [P. 249]

1814. El primer domingo de esta Cuaresma tuvo aquí principio la diversión denominada la Piñata, en la Plaza Parroquial, casa número 2, donde vivía don Juan Grande del Castillo, natural de Santa Cruz y vista de nuestra Aduana. Ocasionando notable escándalo, pero luego se fueron mitigando los escrúpulos. [P. 252]

1818. Conservábase el pueblo en grande sosiego, mucha salud y bastante opulencia que se dejaba conocer en las continuas máscaras y bailes que hubieron en los primeros meses del año. [P. 262]

Teniendo en cuenta que la muerte de Bernardo Cóllogan se produce en 1814, quizás sea la tragedia *Ydomeneo* su último trabajo artístico. Volvemos a encontrarnos con una tragedia de Crebillon de 1705 aunque en este caso hay una versión del poeta español Nicolás Cienfuegos estrenada en Madrid en 1792 y editada en 1798 que pudo servir de libreto [Valverde Sánchez, 2008, pp. 371-378]. Por lo demás, parece que el Carnaval continúa siendo la época privilegiada para las representaciones.

En la siguiente década ya se nombra la casa que se habilitó durante años para las funciones teatrales y a la que se referirá el historiador teatral B. R. en el semanario *La Aurora* cuando aluda a los primeros teatros de las Islas. Como podemos leer, estamos ante una iniciativa de las clases adineradas (“las clases más visibles”) y por tanto se ocupa una vivienda de la zona prestigiosa de la villa (“la Plaza Parroquial”). La discriminación entre Carnaval y el teatro aficionado parece indicar una dinámica autónoma más que complementaria de este con respecto a la fiesta. Da noticia de un Judas extemporáneo y de espectáculos de circunstancia cívicos (la visita del Comandante General):

1822. Muchos años había que no se hacía aquí Judas en la mañana de Pascuas, pero en ésta se quemó uno en la Plaza Parroquial. [P.281]

1823. Antes de estos sucesos [se refiere a la caída del régimen constitucional en el mismo año] en que todavía se conservaba la gente de buen humor, se alquiló por las clases más visibles la casa nº 6 de la Plaza Parroquial, para celebrar el carnaval y establecer el teatro de aficionados, que vemos [parece indicar un uso continuado hasta la redacción de estas líneas años después]. [P. 283]

1828. En julio vino a este Puerto por algunos días el Excelentísimo Señor Comandante General don Francisco Tomás Morales, donde fue obsequiado con convites, bailes y representaciones; el día treinta y uno pasó a pagar la visita al Ayuntamiento. [P. 300]

La siguiente década marca el punto álgido en la percepción de la decadencia del Puerto. Sin embargo, la noticia más importante que nos aporta Rixo es la visita, por vez primera, de una compañía profesional de teatro proveniente de la Península. Este dato confirma (junto con el que aportaremos más adelante, inédito hasta ahora) que es en esta fecha de 1833 (y no en 1832) cuando se inicia la presencia estable del teatro profesional en las Islas:

1833. Según costumbre se hizo la fiesta a la imagen del Poder de Dios el segundo domingo de julio y la Plaza parroquial manifestó tanto la decadencia del pueblo, que no hubo concurrencia, ni una sola tienda de ropa, cosa que nunca había sucedido (...) Hemos tenido aquí este año una turba de entretenedores. Primero un pruebista genovés, luego cómicos de España por la primera vez y unos saltimbanquis con pájaros hábiles y un perro que reúne las letras de cualquier nombre que se le diga. [Diez años antes, en la entrada dedicada al año 1823, Álvarez Rixo ya había anunciado el proceso de decadencia del Puerto a causa de la ruina de la Casa Cologan, principal impulsora hasta entonces de muchos de los festejos. Así lo resume en su entrada de ese año: Entre los acontecimientos memorables del año 1823 fue la ruina de la casa comercial titulada don Bernardo y Juan Cologan. El mal sistema seguido por éste, los pleitos por la tutela del sobrino, hijo de don Bernardo, sus profusiones, anhelo de figurar en lo político, véase el regalo al Predicador del año 1820, le redujeron arresto consular desde los primeros meses del año 1823, arruinándose sus dependientes, acreedores y artesanos que ocupaban, los cuales tuvieron que emigrar para ganar el pan, y empezó a menguar la población del Puerto]. [P. 324]

La siguiente y última década que nos interesa para nuestro análisis⁵ indica que el Puerto se incorpora al circuito insular de las compañías que

⁵ Pese a que queda fuera del marco temporal de este trabajo y es su extensión puede resultar excesiva nos permitimos reproducir las restantes referencias teatrales de los *Anales* de Rixo porque, además de enriquecer la panorámica, podemos observar cómo los espectáculos teatrales profesionales son cada vez más frecuentes o cómo las funciones populares, además de mantenerse, van a ser en ocasiones montadas con fines cívicos recaudatorios. Destacamos, también, el comentario final de Rixo sobre la mezcolanza social que paulatinamente se va produciendo en las fiestas del Carnaval a finales de los años sesenta, signo de la disolución aparente de las señas de identidad de las castas en el Nuevo Régimen:

1858. Abril. Asimismo, para alegrar al vecindario y los campos del contorno, reprodujo dicho magistrado la quema de un Judas la mañana de Pascua, 4 de abril, que importó cosa de cien pesos corrientes cuya tosca diversión atrajo innumerables camponeses por el bárbaro placer de arrastrar y apalear aquel disforme armatoste. Además hubo música, cucaña, iluminándose la plaza constitucional por la noche, fuegos artificiales; y por la tarde algunos jinetes corrieron suertes en el barranco de Martiánez, con gusto de los espectadores que nunca habían visto este espectáculo. [P. 418]

1859. Domingo y martes de carnaval y domingo de piñata hubo bailes de máscaras en la casa Casino n.º... de la Plaza del Charco, a beneficio de los jóvenes artesanos aprendices de la banda de música; la entrada peseta por persona, que produjo cosa de 40 duros la noche primera (...) La mañana del 24 se reprodujo la quema de un Judas, que costó 50 duros, pero se deslució por incendiarse los materiales mal combinados de que constaba. [P. 421]

[En las observaciones al final de la década 6ª, Álvarez Rixo habla de la relación entre clase alta a la europea y clases populares del pasado y observa que los espectáculos y festejos tenían un carácter educativo para aquellos que no conocían educación europea. También habla de los edificios teatrales: Existía una casa de baile y teatrillo en la Plaza Parroquial sostenida por dichos pudientes a la par que por personas hacendadas. En cuyo local era de juro haber bailes o representaciones por las Pascuas, Carnaval, etc. Esto fue decayendo poco a poco hasta cesar del todo en 1854. Y rematada dicha casa por la hacienda nacional en 1860, su nuevo dueño, vecino de Santa Cruz, hizo quitar el teatro y mueblaje, convirtiendo el edificio en almacén de papas y cebollas. Casa es ésta merecedora de ser respetada, basta que en ella naciese nuestro sabio e ilustre paisano el General don Agustín de Bethencourt y Molina (...) Don Tomás Fidel Cologan, según referimos en el año 1857 en que fue Alcalde, quiso popularizarse alegrando a los vecinos introduciendo bailes de máscaras por carnaval en la fonda, a fin que a beneficio de la careta se mezclasen las familias del pueblo, que a pesar de ser muy decentes no eran de la reunión de las que se tenían por más encumbradas, puestos que estas últimas, siendo ya menos, no se bastaban para llenar la sala de la primitiva casa de baile. Todo salió bien, y tanto, que al año siguiente ya no necesitaron de la incumbencia de Cologan y se divertieron de la misma manera]

1861. Día 24 [de noviembre].- Llegó a este pueblo el señor Siciliani (italiano) quien ha presentado al público sus "ratas industriosas" en la casa que antes fue del baile en la Plaza de la Iglesia. [P. 450]

1862. [Abril 4] Este año por Pascua de Resurrección no hubo quema de Judas, pero en su lugar hubo música, fuegos artificiales e iluminación en toda la Plaza Constitucional, cuya diversión si no tan concurrida del vulgo, es sin duda más grata y más económica para la gente de gusto y de razón. [P.453]

1863. [Febrero] El domingo de carnaval, día 15, estuvo poco animado, pero el martes 17, por la tarde, el mismo Alcalde [Tomás Fidel Cologan] primero queriendo alegrar al pueblo salió de máscara a caballo, guiando a unos 18 ó 20 jinetes disfrazados *ad limitum*, corriendo por las calles. Húbose de olvidar que su bando de buen gobierno había marcado algunos reales de multa a los que corriesen en la población. Todavía el primer domingo de Cuaresma, día 22, repitió esta carnavalesca escena, disponiendo que se tocasen tambores y se enmascarase la gente, cual si fuere otro domingo de carnestolendas (...) [Marzo 5 y 8] Por la noches bajaron de La Orotava los cómicos peninsulares y representaron en este Puerto en un salón preparado de teatro en el ex-convento

estrenan en Santa Cruz y que sigue manteniendo las puestas en escenas populares por las fiestas de junio:

1843. La noche del 15 de febrero, el célebre violinista genovés, Augusto Robela dio función durante una hora en el dormitorio de este convento de monjas. Se le había contratado por cinco onzas de oro, a cuyo pasatiempo concurrió mucha gente visible de otros pueblos, por decirse que imitaba en el violín las voces de distintos animales (...) Y el 27 recibida de haber sido S. M. declarada mayor de edad, hubo mucho volador, tres noches de luminarias, *Te Deum* el 29, y carro triunfal por las calles con el retrato de la reina. [P. 361]

1850. El 13 [de junio] por la noche ejecutaron muy bien pruebas de trapecio, equilibrio, juegos malabares, etc. Un español, un chico y un francés sirviéndoles al efecto el teatrillo que en la calle de San Juan hicieron para comedias algunos jóvenes el mes último. [P. 383]

1851. Mayo. La fiesta de la Cruz, el tres de mayo, fue lucida como siempre, correspondiéndole ser Prioste al vecino don Andrés Espinosa de los Monteros y varios mozos artesanos quienes se han dedicado a aprender música en instrumentos de viento, tocaron con gusto de la concurrencia en la iglesia y procesión (...) Sin embargo, la población se divirtió con la llegada del señor Castella, catalán, que trajo cuatro chicos que bailaban y tañían sobre zancos por

de monjas. La primera noche deducidos los gastos realizaron 72 duros y la segunda 76. Siendo la entrada a ocho reales de vellón, por personas de la abonadas y nueve reales de vellón las no abonadas (...) [Jueves y Viernes Santo] Uno de los días se trajeron de La Orotava los músicos de la ópera peninsular para cantar en nuestra iglesia, cuya función estuvo muy lucida. [P. 458]

1864. [Marzo 28] En la noche del siguiente día hubo representación teatral por jóvenes aficionados, cuyo ingreso consistente en 320 reales de vellón se destinaron para costear la apertura del camino por la falda de La Montañeta. [P. 464]

1869. [Enero 6] Por la noche hubo representación teatral, por algunos aficionados con objeto de reunir algunos fondos para comprar una o dos bombas contra incendio (...) [Febrero] El miércoles de ceniza por la primera vez se quebrantó aquí la seriedad del día, yendo algunos individuos de huelga en un carro a enterrar la sardina, al uso de Madrid, precedidos de hachos de tea, dando alaridos, sin que nadie les chistase. Uno de los de tal diversión era el mismo sacristán de la parroquia y el organista, éste último también Regidor del nuevo Ayuntamiento republicano (...) [Abril 12] Llegaron algunos cómicos que han puesto en escena algunas piezas, cuya entrada al espectáculo es a dos pesetas (...) [Hablando de la nuevas costumbres y el nuevo auge del Puerto] También se nota más cordial comunicación entre la clase que se consideraba de aristocracia por su riqueza o por distinguida educación y la clase menos rica, mezclándose en los casinos y concurriendo a los bailes de máscaras que se suelen dar en ellos por Pascuas o Carnaval. [Pp. 484-491]

1870. [Mayo 12] Llegaron unos gimnastas, el principal de los cuales atrajo la atención por estar desengoznado. [P. 493]

las calles. Trabajaron en la cuerda floja y la tirante, haciendo muchas y raras pruebas de gimnasia en el claustro de este exconvento de monjas, por tres tardes, con notable concurso de público complacido. [P. 394]

Acabado el recorrido por esta literatura testimonial que ha aportado valiosas noticias sobre la actividad teatral no profesional durante estos años, podemos afianzar, en gran medida, la hipótesis mantenida en el capítulo anterior acerca de la importancia del Carnaval en la génesis de un público y una sensibilidad específica hacia el hecho teatral. Quizás el cotejo de algunas Máscaras y lo presenciado por Sabino Berthelot en 1820 sea la mejor ilustración.

II. 5. Intermedio carnavalesco⁶

En la investigación emprendida en los archivos Zárata-Cólogan, hemos hallado cuatro Máscaras de Carnaval que pueden ejemplificar los tres tipos principales de acción dramática carnavalesca que nos han transmitido nuestros memorialistas como muestra de la sociabilidad acomodada. Con toda certeza, tres de ellas fueron creadas en el círculo Cólogan, e incluso por el mismo Cólogan, tanto por la fecha que figura en alguna (1806, 1807) como por las características del soporte material [Apéndice documental digital. Carpeta 1]. Ya en 1797, el viajero francés André-Pierre Ledrú [1982], contrastaba la vulgaridad del teatro en Santa Cruz (que aún no había despegado como capital de la Isla) con la perfección de los espectáculos en la sociedad del Puerto de La Orotava.

Así, en Santa Cruz:

⁶ Para esta parte del capítulo han sido importantes los siguientes trabajos relacionados con el Carnaval y el teatro o sobre el Carnaval en Tenerife: *El Carnaval en Santa Cruz de Tenerife. Un estudio antropológico* de Carmen Marina Barreto Vargas [tesis doctoral publicada en 1993 por la Universidad de La Laguna, especialmente el capítulo II], García Valdés [1997, pp. 25-55], Huerta Calvo [1989], Santos Perdomo y Solozarno Sánchez [1983].

Esta ciudad posee un teatro muy frecuentado, en donde se encuentra a veces una sociedad interesante. Fui allí un día con el capitán Baudin. Nos colocamos de manera que pudiésemos ver cómodamente a los actores y a los espectadores. La mayoría de los músicos no sabían leer las partituras y solamente ejecutaban de memoria cinco o seis fragmentos, que componían todo su conocimiento. Los papeles de mujeres eran representados por hombres disfrazados. No hay cosa más ridícula que ver figuras con el mentón barbudo vestidas con el traje de una actriz amorosa o de oír sus voces fuertes y roncas. [Pp. 51-52]

Mientras que de su visita al exquisito círculo de Cólogan y los jóvenes portuenses escribe [1982, pp. 75-76]:

[1797] Al día siguiente [26 de febrero] fui temprano al Puerto, a casa de Mr. Little, negociante inglés que me había ofrecido alojamiento. Por la tarde mi anfitrión me condujo a casa de sir Burry, negociante irlandés, en donde encontré una sociedad deslumbrante. A las ocho nos visitaron treinta jóvenes canarios, ricamente vestidos, quienes representaban la llegada de Sancho a la ínsula Barataria. Esta escena, extraída de Cervantes, fue interpretada con la mayor veracidad, tanto por la vestimenta como por el tono y el lenguaje de los valientes caballeros del siglo XVI. Después de haber visto varios bailes españoles, acompañados de una buena música, se sirvió la comida. La cena fue todo lo alegre que pueda ser una reunión de cincuenta comensales, excitados por la buena comida, el malvasía y todo un cortejo de risas y diversiones.

Al día siguiente esta misma sociedad se reunió en casa de M. Cólogan, negociante francés, y nuestros amables Quijotes de la víspera, transformados en agás, visires y pachas, nos recordaron toda la pompa brillante de la corte del Gran Señor.

El último acto de una comedia es generalmente el más agradable. El tercer día nos reunimos en casa de sir Favenc, ex-cónsul inglés, y nos entregamos a la diversión y a la locura, que se volvieron más alegres y ruidosas con la llegada de los dioses, que se quisieron unir a nuestros juegos y compartir nuestras diversiones. Cada uno estaba adornado con los atributos del arte que había inventado. El caduceo de Mercurio representaba al rey del comercio; Ceres, ceñida con una guirnalda de espigas y manteniendo en la mano una hoz, anunciaba la más dulce la más útil de la artes; la lira de Apolo daba conocer al dios del Parnaso; un casco de oro, un escudo de acero y unas armas brillantes señalaban al dios terrible de los combates. Todas estas divinidades se olvidaron muy pronto del Olimpo al unirse a los felices mortales que embellecían la fiesta. Esta feliz unión del cielo y de la tierra recordaba la edad de oro, que vio descender a Júpiter y Venus de la morada de los inmortales para venir, en los bosquecillos consagrados al amor, a respirar la voluptuosidad con Latona y Adonis. Se comprende cuánto debió agrandar en la reunión este espectáculo ingenioso. Nos separamos bien avanzada la noche, después de haber rendido culto a Terpsícore y cantado con entusiasmo algunos himnos famosos que tantas veces ha conducido a Francia a la victoria.

Amables invitados de La Orotava, en mi patria conservo el recuerdo de las fiestas compartidas con ustedes, y cuando en el seno de mi familia celebro cada año el aniversario de esos días de alegría, una dulce ilusión me lleva de nuevo entre mis amigos Little, Barry, Cólogan, Favenc y Bethencourt.

Como podemos ver, cualquier motivo (Cervantes, el mundo clásico o el oriental) puede servir de excusa para la pantomima. De las Máscara descubiertas, algunas son meros guiones de movimientos con algún elemento textual como la siguiente (sin fecha pero, por el papel y la letra, suponemos que es coetánea a las dos siguientes) basada en la deformación lingüística y la parodia del aparato burocrático:

MÁSCARA

A vos todos los celebrantes con amor y la debida formalidad estas fiestas de Baco instituidas para desahogo de la salud y mejor cultivo de la Parra, Salud y destemplada concordia en estos días de Gracia.

Sabed como antra noticia ha llegado el empeño con que habéis principiado estas devociones anuales, pero habiendo entendido al mismo tiempo que obrabais sin juicio en la celebración de estos misterios Bacarrálicos [subrayado en el original] por esta nuestra Carnaválica carta os mandamos que precedidas las formalidades de estilo os juntéis y hagáis que se junten todos los que Nuestro Señor Baco rinden el debido vasallaje y mandado que sea a guardar el silencio amonestéis y advirtáis a los concurrentes celebren este Bacarrálico Aniversario con el recato, el juicio, la moderación, la formalidad, la prudencia y demás virtudes que recomienda Baco en su Código [al] Capítulo 4 en que trata del vino y sus efectos. Y en prueba de obediencia, leída que sea nuestra augusta carta haréis que se toque una caja destemplada y suene la trompeta y otros instrumentos altisonantes que publiquen a no dudarlo el entonamiento de vuestra congregación.

Item haréis que los concurrentes den cuatro brincos en señal de conformidad, y para más formalidad soltaréis una Carcajada de las más penetrantes e ingratas al Oído.

Item Serenada que sea la juiciosa asamblea, imitaréis el ronquido de los borrachos en Cuerpo y Alma.

Item despierta que este vuestra fina penetración lloraréis por los hermanos difuntos, y luego os haréis unos a otros una de aquellas cortesías que enseña el ceremonial y denotan una cortés despedida: Dado en Nuestro Palacio Bacarrálico, Carnaválico, Entrudístico alias Carnestoléndico día 12 de febrero del año cuatro mil y pico del hallazgo de la Parra siempre que no mienta la Historia.

[Rúbricas] Carnaval, lugarteniente de Baco, Regechudo Dr. de la Facultad.
Buen Vidueño, Secretario.

Registrado por Orden del Consejo

[Rúbrica] Cara de Panza, Escribano Público.

Esto se lee en tono de Magisterio, sentados todos, vestidos ridículamente y ocultando los instrumentos, que han de llevar que serán un cencerro, almiros, tambor, pitos etc..., y ejecutando al pie de la letra todo lo que se ha expuesto.

La siguiente está fechada en 1806 y tiene como fondo la parodia del Juicio de Paris (dos años después en casa de Urtusátegui en Santa Cruz se

celebra otra con el mismo tema, ¿casualidad o emigración de libretos y motivos entre ambas poblaciones?). Es del tipo de Máscara cuyo eje es la danza mímica. Parece más un borrador y “el Perico entre ellas” que figura esquinado se debe referir a una disposición en tres partes en la que la escena de Perico, en hoja suelta, sería la segunda. La reproducimos a continuación:

ASUNTO PARA UNA MÁSCARA. 1806.

Una comparsa de mujeres. Un joven a lo tunante.

[Aparte: Perico entre ellas]

Representación.

Música

Allegro. Se representará una comparsa de mujeres que demostrarán por sus gestos y ademanes sus pretensiones a las atenciones de los hombres, creyéndose cada una la más perfecta hermosura.

Rondó. Entrará el joven. Las mujeres se partirán en dos comparsas. El joven las saludará con desdén. Le harán demostraciones de afecto, dando cada una a entender de por sí que pretende la preferencia. El joven las mirará con indiferencia aparente. Cada una le presentará un regalo. El joven los recibirá sin manifestar cuál sea la preferida.

Contradanza. Se pondrán en actitud de baile. El joven las saludará bailando a cada una y por último escogerá la más ridícula, dará una vuelta con ella y se retirará.

Presto (en tono de enfado) Las despreciadas se airan, se fomenta una contienda, otra se aflige; otra se enfurece, en fin hay un disgusto general, hasta que unas más cuerdas las alienta expresándoles que aquel proceder exige una venganza determinada, por lo que van en busca de los fugitivos.

Estos se vuelven a presentar, y bailan.

Perico entre ellas.

Allegro. 16 compases. Se presentarán unas ninfas en ademán de baile. Demostrarán por sus gestos que cada una se cree hermosa y acreedora de atenciones. **Rondo. 16.** Entrará Periquito, las Ninfas se repartirán en dos comparsas. Perico las saludará a todas con afecto. Le harán las Ninfas alternativamente demostraciones de cariño y le darán a entender que pretende cada una la preferencia. Él expresará a cada una el deseo que tiene de complacerla. **Contradanza.** Cada ninfa le presentará un regalo a Perico. Este los recibirá sin manifestar cuál es la preferida. Se pondrán en actitud de baile: cada una le mira y para ofrecérsele; Perico da una vuelta y las deja. **Presto. En tono de combate. 8 compases. Andante.** De aquí se sigue una especie de contienda entre las Ninfas: a una le da un flato, otra manifiesta furia, otra se aflige, en fin hay un **Allegro** disgusto general, hasta que una más cuerda, las alienta expresándoles que el picarón se ha burlado [tachado: con razón], porque su cariño estaba demasiado manifiesto; que [tachado: le declaren] no le hagan caso **Contradanza** y verán cómo las busca. Todas se resuelven a seguir este consejo que les parece

juicioso, y se retiran como determinadas a declarar guerra al infame que las ha despreciado.

La tercera es mucho más elaborada y toma como motivo uno de los libros de *Numa Pompilio* del Caballero Florian, novela histórica muy popular entonces (Lope de Guerra en su Diario da testimonio de su lectura, por ejemplo). Nos encontramos ante una verdadera pantomima dramática coreografiada como con la precisión de un ballet en el que cada pequeño cambio de tensión escénica es tratado musicalmente (hay que tener siempre en cuenta la pasión y conocimiento de la música que alabaron en Bernardo Cologan sus contemporáneos) y la intercalación de diálogo, alguno explícito, otro apuntado:

ASUNTO PARA UNA MÁSCARA. Año 1807. Sacada del Numa Pompilio de Florian.

Pantomima Heroica.

Papeles

Sofanor

Otro Senador

Aulon

Pentheo

Liger

Astor

Leonte

Dos embajadores

Varios soldados Marsos

Marcha. 1ª parte. Entrarán los Antecedentes marchando y se colocarán en sus respectivos puestos en actitud de deliberación y sobresalto.

Andante. 4 compases. Se presentarán los Embajadores, bajas las cabezas y los semblantes melancólicos. Después de colocarse en el medio de la Asamblea dicen (**Calla**): “Valientes Marsos, preparad vuestras Clavas, Rómulo ha elegido la flecha y se atreve a hablaros de Yugo”.

Prestísimo. 16 compases. Estas palabras excitan una indignación general y hacen ademán de querer marchar al instante.

Larghetto. 8 Compases. Los ancianos reprimen aquel ardimiento y les dan a entender que deben primero nombrar a un General digno de hacer frente al Rey de Roma.

Largo spiritioso. 8 compases. [Tachado: **Andante**] Cada uno de los actores por sus ademanes y en su turno manifestar su ambición de lograr el mando, y

después de una contienda entre ellos que va a ser consecuente Sofanor les detiene y les habla.

(Aquí el discurso de Sofanor según está en el Libro)

Allegro en tono animado y a modo de marcha. Los circunstantes aprobarán el dictamen de Sofanor. Los pretendientes dejarán sus armas y jurarán en las manos de Sofanor que obedecerán al Vencedor: Alguno de los Marsos atará la cadena al árbol de modo que quede suelta y caiga. Los ancianos se sientan para juzgar y entonces (**Marcha. 1º parte. 4 compases**) se aparece Leonte según lo pinta el libro y les dirá lo siguiente.

(Aquí el discurso de Leonte)

Allegro. 8 compases. Sofanor se levanta, da señas de alabar el brío de Leonte y después les anima a que empiecen la prueba.

Andante que exprese el esfuerzo de cada uno. 16 compases. El primero será Pentheo, luego Astor y enseguida Liger, Aulon, y el último Leonte. Cada uno hará poco más o menos lo que expresa la descripción que hace el mismo Autor hasta que Leonte logra derribar el árbol y vencer a sus competidores.

Fanfare. Presto. 16 compases. Los circunstantes dan señas de aprobación y alegría y expresan su obediencia.

Leonte dirá lo siguiente.

Sofanor le responde.

Leonte vuelve a hablar.

Repítase la marcha. Concluye con una marcha.

La cuarta y última ya podemos calificarla como una Máscara plenamente teatral, una mojiganga dramática (la primera con testimonio textual conservado del teatro en Canarias). Aunque pertenece al mismo fondo documental tanto el soporte material como la letra son muy distintos a las anteriores. Es un pequeño divertimento estructurado sobre la ridiculización de los exámenes escolares pero en el entorno del Puerto de la Cruz y el vino, su principal industria. Las referencias a personajes concretos y bodegas no ha sido posible identificarlas pero está clara su intención paródica de determinados hábitos relacionados con el vino y sus derivados, tanto su mecánica como en su lenguaje engolado, contrahecho en clave etílica:

Examen de borrachos

Personas: El presidente, dos doctores y tres que son los que se van a examinar. Estos estarán retirados en el ínterin que no fueren llamados. Se sentarán los tres Doctores y el presidente después de hacer algunas acciones ridículas dirá:

Presidente

¡Qué tormento! ¡qué dolor!
con cuanta pena estoy viendo
como a tierra va cayendo
la estatua de nuestro honor.
Infinito(s) ¡qué rubor!
ni los estudios cursados
se fingen sabios doctores
de los más gratos licores
y del más grande cuadrado.

Doctor 1

¡Ah! Licencia, poco a poco
ese es tan duro tormento
que quisiera ser jumento
antes de volverme loco
(llora)
yo lloro a lagrima y moco
la fatal relajación
de muchos, que su pasión
les llega tanto a arrastrar,
que no sabiendo yescar
se tragan un limetón.

Doctor 2

Muy bien brilla en este Puerto
ese modo de beber.
Yo por no volverlo a ver
quisiera quedarme tuerto,
mas yo prometo por cierto
fundado en razón bastante
que de hoy mismo en adelante
ninguno sea aprobado
sino aquel que hubiese dado
pruebas de un gran estudiante.

(Llama el Presidente al primer estudiante quien irá vestido de colegial y le llama
haciéndoles señas muy ridículas y le dice)

Presidente

Para ser buen bebedor
Dic mihi: ¿con qué armadero
tomarás un frasco entero
del más precioso licor?

(Responde reyéndose y con mucha satisfacción.)

Estudiante

Eso lo sé yo señor
pues fui colegial de beca:
con ojos de vieja seca
o con carne de cochino
me atrevo a beber el vino
de tío Ignacio el de la Meca.

(Levántase el Presidente lleno de cólera y dice)

Presidente

¿qué dices hombre malvado?
Apártate de aquí luego,
antes que te arroje al fuego
y mueras todo quemado
¿Acaso alguno ha ignorado
esa yesca para armar?
Lánzate vete a estudiar
quítate luego de aquí
y se arranque el paladar.

(Retírase muy confuso, siéntase el Presidente y el primer doctor haciendo a este una gran cortesía. Llama al segundo estudiante del modo arriba dicho.)

Doctor 1 (mirando para todos dice)

Este es estudiante fino
dime: ¿qué yesca has de usar
si te dieran a probar
una bodega de vino?

(Responde como el primero muy contento.)

Estudiante 2

Hasta quedarme sin tino
juro por mundo entero
que teniendo de armadero
unas lascas de jamón
daría fin al bodegón
de tío Francisco Marrero.

(Levántose el Presidente más enfadado y dice:)

Presidente

Cállese lengua maldita
detén tu grosero acento,
pues por un bello jumento
tu respuesta te acredita.
Esta Asamblea erudita
¿así te había de graduar?
¿tú lo llegaste a pensar?
Ca tonto mentecato
no te detengas ni un rato
lárgate vete a estudiar

(Retírase llorando; siéntese el Presidente, y el 2º Doctor haciéndole a este una cortesía llama del modo dicho al tercero, este vendrá temblando y suspirando; el doctor mirando para todos dirá)

Doctor Segundo

Este nos dará otro rato
Chascoso con boberías
Dime: ¿con qué bebemos
un tonel de lo barato?

(Responde temblando.)

Estudiante

Ténganme por mentecato
por un trompeta, un legaña
si aquella bodega extraña
de Juan el del Margasal
no me la beba cabal
yescando con miel de caña

(Levántase el Presidente muy regocijado y dice:)

Presidente

¡Ay qué borracho excelente!
Ven acá dame los brazos
como indisolubles brazos
que duren eternamente
abrázame estrechamente (Abrazanse)
dame un beso dulce y fino; (Bésanse)
y ya que así lo previno
tu dichosa y feliz suerte,
toma, y usa hasta la muerte
de doctor borracho el signo.

(Dale una limeta con vino, y los doctores se pondrán de pie cuando hable el presidente en esta última vez y luego dirá el 1er doctor.)

1er. Doctor

Ya que tu yesca es la miel
no habiéndose oído tal
para que seas inmortal
te adorno con el laurel.

(Le pondrá sobre el hombro y por dentro de un brazo una buena cepa, luego dirá el 2º Doctor.)

Yo que pienso ser cruel
azote; y duro martillo
de cualquier mentecatillo
saliendo tu victorioso
es justo que a un laborioso
se premie con este anillo.

(Dale un vaso e inmediatamente beberá y en el ínterin dirán los tres examinadores.)

Bebe varón erudito
y para darte más gloria
sea inmortal la memoria
de tu examen exquisito.
Tu nombre en fin será escrito
en nuestros bellos anales.
(Hablan con los excluidos)
y vosotros animales
si no queréis ver quemaros
no volváis a examinaros
en las fiestas bacanales.

Estas piezas que podemos fechar en la primera década del siglo XIX son, como dijimos antes, básicamente guiones pantomímicos o de estructura episódica con texto (el *Examen de borrachos*).

Sin embargo, en 1820 el viajero Sabino Berthelot [*Misceláneas Canarias*, 1997, pp. 31-32] contempla durante los Carnavales de Santa Cruz una Máscara muy distinta a estas sucintas tramas:

La animación reinaba en la ciudad: por todas partes se veían parrandas y grupos bailando; los tocadores de guitarra canturreaban bajo los balcones, y unas notas de piano que resonaban en la calle, hacían de señuelo para las máscaras. En aquel momento irrumpió en la calle del Castillo una alegre comparsa. Jamás había visto nada más extravagante: una compañía de aficionados recorría los salones para representar una comedia de nuestro Molière, *El Anfitrión*, traducido en verso castellano por un poeta local. Esto merecía la pena verlo. Santa Cruz no tiene teatro, por lo que raramente, durante los carnavales o en las grandes solemnidades, los jóvenes de la ciudad montan alguna obra dramática o un sainete burlesco. En tales ocasiones, todos colaboran en la realización de la obra: se piden prestadas viejas vestimentas o se confeccionan otras nuevas, se montan y pintarrajean los decorados sobre bastidores portátiles. Si la representación lo exige, los árboles de los montes contribuyen con sus ramas a mejorar la decoración. Tras algunas representaciones, la compañía reemprende la marcha, seguida por una orquesta ambulante. A menudo, en el curso de la noche la misma obra se representa en tres o cuatro casas distintas. Al cruzar la compañía de aficionados por la plaza mayor me obligaron a que les acompañara. ¿Cómo iba a resistirme si el mismísimo Anfitrión insistía en invitarme? Bajo ese disfraz se ocultaba el modesto traductor, quien, tomando ejemplo de su ilustre patrón, hacía al mismo tiempo de autor y actor. A despecho de Júpiter ofrecí mi brazo a Alcmena y ocupé un lugar entre los dioses. Nuestra comitiva era en verdad digna de Molière: nos precedía Mercurio y la Noche, retozando; detrás seguía nuestro grupo, reforzado por Sosia y Cleanthis. Nos escoltaban los músicos y los portadores de todo el tinglado: los bastidores, el telón de fondo y el del proscenio, todo lo llevaban en alto, como en triunfo. Todavía más atrás, los criados cargados de ramas verdes. Cerraba el desfile la multitud de curiosos que crecía a mediodía que avanzábamos.

Pero esto no era todo. El espectáculo comenzó a cobrar mayor interés cuando Mercurio, al que enviamos como mensajero a los salones del gobernador, anunció la llegada de la bojiganga. Por el gran revuelo que se produjo en el baile comprendí que la comitiva era esperada con impaciencia. En el acto se detuvo el baile al tiempo que se producía un repliegue general en la sala para que los actores pudieran disponer de la mitad de la misma. El escenario se montó sin dilaciones. Dos granaderos de la guarnición, situados detrás de sendos bastidores, mantenían las barras que sostenían el telón. El resto de los decorados se confió igualmente a los soldados. Después de una breve obertura dio comienzo la representación.

Debo confesar que aquella parodia de Molière no carecía de gracia. El traductor había hecho maravillas. Las bellezas de Santa Cruz no se esperaban tanta gentileza de las divinidades paganas. Había en la intriga amorosa de la farsa algo que llegaba a sus sentidos con una intensidad no alcanzada por el gracioso sainete. Donde Molière, con su creadora fantasía, había hecho intervenir al Cielo, ellas captaban realidades terrenas. Aquella franqueza de lenguaje,

aquella audacia y bravura de estilo, como dirían los españoles, fueron calurosamente aplaudidos, hasta el punto que Sosia hizo llorar de risa al auditorio. ¡Cuántas expresiones ardientes y apasionadas se podían ver entre aquellas muchachas, que se ruborizaban de pudor y de amor! ¡Cuántos sueños provocaría el dios de los dioses!

Concluida la representación teatral se reanudó el baile con más animación, participando todos en la fiesta. Me detuve un rato en admirar aquellas danzas voluptuosas en las que las canarias derrochan tanta gracia y delicadeza. Entretanto, nuestra compañía de cómicos cargaba con los bártulos del escenario portátil, dispuestos a hacer las delicias en otros salones y proseguir el curso de sus éxitos nocturnos.

La descripción minuciosa de Berthelot no deja lugar a dudas: estamos ante un acto teatral acabado. Aún se siguen los rituales de aquellas esquemáticas Máscaras de las que nos daba noticias Primo de la Guerra (la visita casa por casa, el convite, etc.) pero los decorados, la música, la organización espacial del conjunto, los preparativos de los ensayos y del montaje y, sobre todo, la base textual (Molière traducido por un desconocido autor local con aptitudes: “el traductor había hecho maravillas”) y la interpretación actoral (“Aquella franqueza de lenguaje, aquella audacia y bravura de estilo”) nos permiten entender el gran paso que en pocos años había hecho evolucionar la Máscara festiva hacia la auténtica representación dramática, señal inequívoca de unas condiciones mínimas para su práctica: un público y unos entusiastas, pese a aficionados, cómplices (autores, actores, tramoyistas, músicos). Solo se necesitaba un espacio mínimamente estable (desvinculado de los ocasionales domicilios en Carnaval) y la concurrencia estable de compañías para que el teatro en Tenerife prosperara. Y tendremos que esperar trece años para que esto ocurriera.

II. 6. Los almacenes y salones teatros

Entre el episodio narrado por Sabino Berthelot y el primer testimonio de una compañía de cómicos peninsulares, cuya visita generará la exigencia de un espacio exclusivamente teatral en 1833, pocas son las referencias que podemos aportar. Coleman Mac-Gregor, que escribe, como hemos dicho, en la década del veinte, cuando alude a la vida social de *la gente visible* comenta:

Como no hay ningún teatro y solo rara vez se dan conciertos, el número de diversiones públicas es extraordinariamente limitado; especialmente pobre en diversiones resulta el verano, porque el calor no permite los bailes y muchas familias se trasladan al campo. Así que el único entretenimiento consiste en dar un paseo por la *alameda* aprovechando el fresco del atardecer. [Con respecto al Carnaval añade] las clases altas no toman parte en las alegrías del Carnaval más que unas semanas antes de Cuaresma. En esta época, todas las casas se apresuran en acoger a las Máscaras y a los que bailan, obsequiándolos con refrescos (...) A cada momento, ya sea solas o en grupo, entran máscaras en la sala, las cuales representan, en parte mímica y en parte dramáticamente, todas las antrujadas de la vida popular, retirándose después, para repetir en otra casas las mismas bufonadas [Mac-Gregor, 2005, pp. 157-161]

Es una lástima que la mirada de Mac-Gregor no posea el mismo entusiasmo etnográfico que la de Berthelot y prevalezca la explícita censura a las *atávicas* costumbres de las Islas desde la *altura* civilizada del cónsul. Posiblemente esa distinción que establece entre Máscaras mímicas y dramáticas nos hubiese ayudado a completar este intento de reconstrucción si el británico hubiera ilustrado la afirmación. Comparemos aquella sucinta nota a las celebraciones de Carnaval con la prolija descripción que nos ofrece Berthelot de la última representación popular dedicada a la Virgen de Candelaria antes de que su figura desapareciera tras una tempestad en 1826 [Berthelot, 1997, p. 94]:

Allí al fondo del santuario, la morena madona estaba colocada sobre su trono de plata y revestida con sus más bellos ropajes. Sus muñecas, sus manos y su cuello estaban adornados con espléndidas joyas, collares de perlas, brazaletes de esmeraldas y rubíes; de su cintura pendían rosarios de piedras preciosas y sobre su cabeza brillaba la celeste corona toda refulgente de diamantes. Las mujeres la contemplaban con los ojos llenos de lágrimas y el corazón oprimido por los suspiros. Los hombres musitaban oraciones. Pero a esas manifestaciones de piedad siguieron pronto otras más llamativas. Comenzada la ceremonia, la misma adquirió enseguida un carácter de representación dramática: treinta atléticos campesinos, vestidos de pieles como los guanches, desnudos de brazos y piernas, entraron en el templo saltando con sus largas lanzas. Se representaban las escenas a la Virgen en la Playa de Chimisay. Los actores de hoy imitaban los silbos y los gritos salvajes de los antiguos; se aproximan a la Virgen, gesticulan y hacen muecas lo mejor que pueden, hacen como si la amenazaran y simulan lanzarle piedras. De pronto reconocen su error, un santo temor se apodera de ellos, se hincan de rodillas a los pies de María y la adoran como a una divinidad protectora. Acto seguido se pusieron de pie para entonar el canto popular cuyo estribillo repitieron mil gargantas:

¡Oh, Virgen de Candelaria
lúcida estrella del mar!

De estos años, si exceptuamos las referencias ya comentadas de Álvarez Rixo para el Puerto de la Cruz, solo algunas fragmentarias noticias nos

permitirían conjeturar la actividad teatral en la Isla. En primer lugar, nos encontramos con los contextos festivos (religiosos cíclicos o cívicos puntuales) que favorecerían las representaciones. Así, Carlos Acosta García [1998, p. 16] al hablar del teatro en Garachico durante el siglo XIX apunta:

Por lo que respecta al siglo XIX tenemos noticias de que en varias casas eran instalados pequeños teatrillos, en los que se declamaba, se tocaban instrumentos musicales y se representaban pequeñas comedias o diálogos. Pero, además, había celebraciones de matiz patriótico, en las que se ponía de manifiesto el carácter declamatorio de las distintas intervenciones públicas, que tenían lugar al aire libre en medio de espectaculares decoraciones, a base de columnas, arcos de triunfo, cortinajes e iluminaciones, todo ello en medio del entusiasmo enfervorizado de los vecinos, los cuales veían en estos actos, no solo el sentimiento patriótico que los habían propiciado, sino un espectáculo popular, al que tan dados eran nuestros mayores.

Es todo cuanto pudo observarse en celebraciones como la que tuvieron lugar cuando fue nombrado alcalde mayor el titular de Garachico; en la toma de posesión de los castellanos de San Miguel; en la celebración de la Constitución en 1812; en la reconquista de Sevilla; en el regreso a España de Fernando VII; en el título de la Villa...Y, sobre todo, en los festejos que celebró Garachico para conmemorar la decisión del Gobierno de designar a Garachico como capital de partido de Daute. En todas estas efemérides hubo luminarias, danzas, música, disparos de salvas de artillería, desfiles, lecturas, discursos, fuegos artificiales... ¡y comedias!

No nos han llegado, sin embargo, títulos de obras.

En el caso de La Laguna, tenemos el testimonio que nos ofrece la obra que editamos en la quinta parte titulada *Las fechorías de Bigotillos*, en la que aparecen explícitas referencias a celebraciones de Máscaras teatralizadas durante el Carnaval compuestas por el mismo protagonista de la obra, junto a una descripción jocosa de la celebración popular durante estas fechas. Además, el erudito lagunero José de Olivera en su obra *Mi álbum (1858-1862)*, recuerda la ciudad en los primeros años treinta donde la Academia de aficionados a la música, formada por jóvenes inquietos de clase alta, se reunía en el pequeño pabellón o cenador que se construyó en el jardín de la casa Viana [Olivera, 1969, pp. 155-157] en la que se daban selectos recitales y, con toda probabilidad, se escenificaban en versión concierto las operetas que se ensayaban en la casa de Mateo Fonseca o de Lercaro [Olivera, 1969, p. 154].

En cuanto a Santa Cruz tenemos el testimonio de Juan de Aguilar y Fernández, que en enero de 1924 asistió a la “funcionata” patrocinada por el alcalde accidental de Santa Cruz para festejar “el restablecimiento” de la monarquía absolutista y fin del periodo constitucional. Podemos leer la descripción de este acto en el Diario conservado de este año en el Fondo Aguilar [F. A. 1] de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Estamos ante una comitiva parateatral en la que, después de la Misa de Acción de Gracias en la Iglesia de la Concepción, se paseó una copia del retrato de Fernando VII pintado por Luis de la Cruz por las calles con acompañamiento de unas Ninfas que lanzaban vivas al Rey y una canción final que decía “muera para siempre la Constitución”. En el Diario de 1826-1827 [F. A. 4], cita una Máscara el 26 de enero pero nada más añade. Tenemos que tener en cuenta que durante estos años las Juntas de Purificación crearon cierto clima de sospecha y delación en las que muchos ciudadanos se señalaron políticamente bien como Realistas, bien como Constitucionalistas; esto ayudó poco a fomentar el clima festivo. Por ejemplo, el propio Aguilar y Fernández sufrió un proceso depurador que tardó un año en resolverse.

Como decíamos, a la luz de estas fuentes, el relato que podamos hacer de estos años de los acontecimientos teatrales no pasa de ser un mero inventario de retazos. De ahí la importancia que para la historia del teatro en Tenerife y las Islas tiene la serie de artículos publicados en 1847 por B. R. en el Semanario *La Aurora* que presentamos en el capítulo anterior. En su artículo 4º y refiriéndose a la Isla de Tenerife escribe [Fernández Hernández, 1999, pp. 75-78]:

Entretanto, se construía en el Puerto de la Orotava, en el curso del año 1823 a 1824, el primer teatro algo regular que ha habido en las Islas Canarias, a expensas de los principales vecinos reunidos desde algunos años antes en sociedad privada. Su construcción es sencilla y de poca capacidad, pero el escenario está adornado con lindas decoraciones pintadas por los mismos aficionados. Entre las varias piezas ejecutadas en este teatro por los socios con mucha habilidad, las principales son: *Un paseo a Bedlam*, *Quiero ser cómico*, *Un tercero en discordia*, *Hacerse amar con peluca*, *Mi secretario y yo*, *Coquetismo y presunción*, *Lances de Carnaval*, etc. Y lo que es digno de recordar es que la primera ópera oída en [las] islas es la que se ejecutó en el Puerto el año 1832, de cuya representación no nos atrevemos a dar cuenta, aunque tuvimos el placer de presenciara, por dos motivos: el primero, porque no nos hallamos con suficientes conocimientos en el arte músico para hacerlo debidamente; y el segundo, porque tenemos entendido

existe en la redacción de este periódico un trabajo acerca del estado de la música en nuestras islas, que se insertará en sus columnas cuando haya llegado su turno, por orden de materias.

El teatro al que se refiere B. R. es la llamada Casa del Baile en la casa número 6 de la Plaza Parroquial del Puerto de la Cruz de la que da noticia Álvarez Rixo tanto en sus *Anales* (*vid.* Entrada del año 1823) como en su *Descripción histórica del Puerto de la Cruz* [2003, p. 174]:

Después del año 1822, la gente principal ha tomado una casa capaz en la Plaza de la Iglesia, y se hizo un pequeño teatro en su sala, el cual se ejercita por los aficionados en el invierno, en cuya estación todas las noches de días de fiesta se bailaba y jugaba al *monte* luego de su establecimiento.

Como señalaremos más adelante, este teatro de 180 asientos (según una tabla final que inserta B. R. con la capacidad de todos los teatros citados) funcionó con cierta regularidad por lo menos hasta 1838.

En Icod de los Vinos en 1824 (con 179 asientos) y en La Orotava en 1837 (con 260 asientos) se encuentran los siguientes datos que suministra B. R. en su artículo. Además añade que las representaciones se celebraban en invierno y la recaudación se destinaba “a obras útiles”. Nuestro autor cita también el título de una de las piezas escenificadas por los aficionados icodenses: la traducción por Antonio Saviñón del *Bruto Primo* de Alfieri con el título *Roma libre*. Desgraciadamente no se nos ofrecen datos de la repercusión local o insular de este estreno y de las razones por las que, en plena represión absolutista, se pone en escena esta obra: estrenada apoteósicamente en Cádiz para celebrar la nueva Constitución de 1812 y pieza con la que se celebró la liberación de Madrid del control napoleónico en septiembre del mismo año, *Roma libre* es una exaltación del poder popular y una denuncia contra los tiranos que costó la cárcel a su autor en 1814 bajo la acusación de liberal [Romero Peña, 2006, p. 832].

Finalmente, B. R. centra su atención en Santa Cruz y La Laguna. De la primera población escribe:

En el año de 1833, habiendo sido llamada la compañía del actor Pazo por los habitantes de Santa Cruz, la Junta de Beneficencia de esta capital construyó provisionalmente el actual teatro, hasta que circunstancias más favorables permitieran a estos vecinos levantar otro edificio de mayor capacidad y digno de

su bien notoria afición al arte dramático. Constaba al principio de cuatro palcos de platea, un orden de palcos por encima con galerías en el antepecho, el patio, y un rango de gradas por detrás. Pero con motivo del establecimiento del Liceo Artístico-Literario en el año 1842, el local recibió la forma en que se halla hoy día con el fin de darle más cabida y proporcionar a estos habitantes bailes de máscaras durante el carnaval, espectáculos desconocidos antes en la provincia, y los que vemos reproducirse cada año con igual magnificencia y numeroso concurso.

En la nota explicativa del profesor Fernández Hernández [1999, p. 79] a esta información de B. R. aclara que el teatro al que hace alusión es al de “la calle de la Marina o ‘coliseo-bodega’; llamado así por la zona bodeguera en que estaba emplazado, entre la antigua calle de San Felipe Neri -actual Emilio Calzadilla- y el callejón de Boza”. Y completa la nota:

El Teatro de la Marina había reemplazado a otro anterior, que no era otra cosa sino un almacén situado en los bajos del nº 5 de la calle del Tigre [actual calle Villalba Hervás]. También se utilizaba otro depósito como espacio teatral en la parte más alta de la calle del Castillo [en la actual Suárez Guerra, antigua San Roque]

Con respecto a La Laguna, B. R. apostilla lo siguiente:

Finalmente, por los años 1838 o 39, habiendo subido a La Laguna la compañía cómica de Navarro, se fabricó un teatro en uno de los salones del convento de Santo Domingo en el que se dieron varias representaciones. Pero con motivo de haberse cedido este edificio a los señores curas del Sagrario de la Catedral, se halla en el día convertido en almacén para acopio de granos, medida previsora y prudentísima para los casos de hambre. [Fernández Hernández, 1999, pp. 79-81]

La valiosa información que aporta Martínez Viera en sus *Anales del Teatro en Tenerife* de este período proviene de la reunión de estos datos del crítico de *La Aurora* y de la consulta de material hemerográfico contemporáneo. Con viveza periodística, dedica el primer capítulo a una somera mirada a los “Albores del teatro en Tenerife” en el que básicamente sigue a B. R. en su relato de una evolución del teatro en las Islas en la que conviven la función popular festiva, por un lado, y la practicada por las clases altas, por otro. En los siguientes cuatro capítulos sintetiza los casi veinte años que transcurren entre la llegada de la primera compañía profesional a Canarias y la construcción del Teatro Principal, apoyándose, principalmente, en las noticias publicadas en los periódicos de entonces: las carteleras teatrales, las polémicas suscitadas o las aportaciones de lectores y críticos. De manera un tanto apremiante, aparecen

nombres de autores, actores, críticos, obras y fechas, junto con los problemas logísticos que plantean los espacios (los teatros almacén) habilitados para la actividad escénica o anécdotas como la presencia del reconocido actor del Teatro de la Cruz madrileño, José Galindo, deportado a las islas por razones políticas.

Martínez Viera plantea al comienzo de estos capítulos un dilema cronológico que creemos haber resuelto a la luz de uno de los testimonios inéditos que aportamos [Martínez Viera, 1991, p. 19]:

El autor de los interesantes artículos de *La Aurora*, refiriéndose al comienzo de las actuaciones teatrales en esta capital, de compañías de profesionales, nos dice que fueron 'establecidas' en 1832 y que "pasaban momentáneamente a la ciudad de Las Palmas" regresando a la nuestra. La primera compañía de la que tenemos noticias que viniera de la península, es la de Pazo o Paso, si bien no aparece claro que lo hiciera en el citado año, pues el mismo B. R. nos dice que fue en 1833, cuando los habitantes de Santa Cruz 'llamaron' a dicho autor, y además es completa la carencia de datos en cuanto a actuaciones de compañías en 1832. Por ello nos inclinamos a creer que fue a partir de 1833, cuando comenzaron a venir compañías teatrales a nuestras islas, pues es indudable que estos artistas dieron sus primeras representaciones en el último de los citados años, continuándolas en el siguiente, de 1834.

Ya en los *Anales del Puerto de la Orotava* de Álvarez Rixo habíamos leído en la entrada correspondiente al año 1833 lo siguiente: "Hemos tenido aquí este año una turba de entretenedores. Primero un pruebista genovés, luego cómicos de España por la primera vez y unos saltimbanquis con pájaros hábiles y un perro que reúne las letras de cualquier nombre que se le diga [la cursiva es nuestra]". Esta era hasta ahora la única fuente que permitía confirmar la creencia de Martínez Viera en la fecha de 1833 como año de llegada de la primera compañía profesional. Como veremos en el capítulo que le dedicamos, Álvarez Rixo es un historiador metódico y que contrasta sus fuentes; sin embargo, contra la plena fiabilidad de Rixo podría aducirse el hecho de que este autor escribe y estructura sus *Anales* muchos años después y cabía la posibilidad de que la procedencia de la información pudiera haber sido una consulta de *La Aurora* a la que añade un año siguiendo la rutina de las giras, a otras poblaciones, de estas compañías durante estos años.

Afortunadamente contamos con un nuevo testimonio que corrobora lo escrito por Rixo y la opinión de Martínez Viera sobre las fechas. Se trata de los dos únicos diarios conservados de Juan Francisco Aguilar y Fuentes, hijo del Juan Aguilar y Fernández que citábamos arriba. Tanto Juan Francisco como su hermana Dolores de Aguilar y Fuentes, siguiendo la costumbre paterna, escribieron sendos cuadernillos en rústica a modo de diario. Desgraciadamente solo conservamos los Diarios de los años 1832-1833 de Juan Francisco; y el de 1838, en el caso de su hermana, al que volveremos más adelante.

A diferencia de su padre, mucho más detallista y con cierta sorna ante los acontecimientos de la ciudad (califica de “sainete” o “farsa” alguno de estos episodios locales), los hermanos se dedican a un registro de las entradas y salidas de barcos o viajeros notables por el Puerto de Santa Cruz, en muchas ocasiones reproduciendo meramente la información de los boletines diarios. Casi podemos afirmar que si podemos hoy reproducir la noticia de la primera compañía profesional a las Islas es porque no tenían otro remedio que llegar por mar. Los diarios se encuentran en el citado Fondo Aguilar de la RSEAPT, el de Juan Francisco con la signatura F. A. 8 y el de su hermana Dolores con la signatura F. A. 10. No encontramos ninguna referencia teatral en el Diario de Juan Francisco durante el año 1832. Pero, en el de 1833 nos encontramos con la siguiente entrada correspondiente al mes de abril de ese año [Apéndice documental digital. Carpeta 2]:

Llegó de Cádiz la Goleta Española *La Antoñita* y viene una compañía de cómicos para establecerse aquí. Se ha hecho una subscripción para construir un teatro, y ínterin se efectúe la obra representarán en un almacén de la Casa del General. La compañía consta de 18 personas

El día veintiocho de abril anota: “Anoche representaron por primera vez, en el dicho almacén, y lo ejecutan bastante bien”.

El siete de agosto del mismo año escribe:

Llegaron el Correo, no dice nada, la Goleta Española *La Antoñita* de Cádiz trae a un napolitano que tiene unos pájaros canarios que hacen pruebas muy particulares, y una perra que las hace admirables (véase al fin de este libro) [No hay ninguna referencia al final del cuaderno]

Si cotejamos estas anotaciones con la de Rixo, vemos que ambas coinciden en los dos espectáculos que ese año arriban a Tenerife (la compañía teatral y el espectáculo con animales) y si tenemos en cuenta que Aguilar y Fuentes no cita la llegada de ninguna *troupe* dramática en 1832 y que hubiese sido un hecho tan novedoso que figuraría con toda seguridad si hubiese ocurrido, podemos afirmar, a la luz de estos testimonios, que la primera compañía profesional de teatro (la de Paso) llegó a Canarias en abril de 1833.

En los años posteriores a esta fecha, la aparición de prensa periódica, semanarios y revistas ha permitido tanto enriquecer extraordinariamente el panorama teatral como realizar un mapa coherente de su evolución [Recursos Digitales: *Jable, Memoria Digital de Canarias*]. Sin embargo, la retroalimentación entre estos nuevos medios de comunicación y el establecimiento de una cartelera regular a cargo de colectivos profesionales oculta, en gran medida, las noticias relativas a la actividad no profesional sobre la que habíamos tenido alguna que otra pincelada y es síntoma del paulatino triunfo del teatro burgués, íntimamente relacionado con el espacio ciudadano del Teatro como edificio autónomo en la trama de la localidad. El salón y la calle (el aristocrático recreo y la abigarrada cultura popular) van perdiendo peso en las pautas de la sociabilidad pública para recluirse en el ámbito privado, salvo en aquellos casos en los que, por un lado, grupos aficionados, con aspiraciones artísticas, actúan simbióticamente con los profesionales (como veremos en varias ocasiones estos años entre aquellos y los jóvenes inquietos de la Isla o las Sociedades que los agrupan), o, por otro, el espacio profesional del teatro es vicariamente usado para fines cívicos, festivos o benéficos por agrupaciones locales.

Pero, volviendo al momento de esta primera visita, es importante destacar que la efervescencia escénica que podemos apreciar a partir de los datos sobre la habilitación de espacios en varias poblaciones y su aforo aportados por B. R., viene confirmada por la urgencia con que, según se apunta en el Diario de Aguilar y Fuentes, se inician los trámites para la construcción de

un teatro. Sin embargo, un año después, en 1834, el *Boletín Oficial de Canarias* (BOC) del cuatro de junio publica el siguiente aviso:

En Junta General de los Sres. accionistas de la empresa para la fábrica de un teatro [en] esta villa, celebrada anoche en la casa-posada del Sor. Subdelegado Principal de Fomento de esta Provincia, después de haber pulsado detenidamente la imposibilidad de continuar dicha obra con los fondos ingresados por la misma empresa: se acordó invitar al público para que si algún individuo particular, no accionista, quisiese continuar la expresada fábrica pueda presentar sus condiciones o propuestas para este objeto que siendo equitativas, se recibirán en la Secretaría de la Comisión de la Empresa; para lo cual se han señalado ocho días de término desde la fecha. Santa Cruz Junio 4 de 1834. José Berriz de Guzmán. Por acuerdo de la Junta General. Secretario Bernardo Forstall.

En su *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Alejandro Cioranescu [1979, IV, pp. 257-275] nos describe las vicisitudes de los distintos espacios teatrales de la ciudad en estos años: así comienza con el primer teatro que acogió durante varios años (1833-1836) las representaciones, conocido como “teatro de la calle del Tigre”, ubicado en un almacén de la casa del Comandante General.

El día de Navidad de 1835 se inauguró la “casa teatro” en un almacén propiedad de Juan de Matos Azofra en el entorno de la Calle de La Marina (probablemente “un depósito de vinos que se había quedado sin empleo”). Este sería hasta la inauguración del Teatro Principal en enero de 1851 el teatro de referencia en la capital. La iniciativa empresarial jamás salió de la primera fase de construcción pese al decidido apoyo público de la Municipalidad y las gestiones realizadas en Madrid. Según Cioranescu, la participación decidida de la Junta de Beneficiencia en el alquiler de la “casa teatro” de La Marina se debe a su interés por “las rentas que de los espectáculos solía sacar para sus fines propios”. Tanto la primera sala como la posterior fueron objetivos de la crítica en la prensa por sus insuficientes condiciones para los montajes teatrales o el acomodo del público, por ello fueron habituales las peticiones de relanzar el proyecto de un edificio digno. El cuatro de octubre de 1834 un lector que firma como “Un aficionado” comunica con cierta socarronería a la redacción del *Boletín* lo siguiente:

Señor Redactor. Muy Señor mío; al ver que todos escriben permítaseme también cierto desahogo, pues si no hablo estoy expuesto a padecer alguna de las enfermedades reinantes, que V. se ha servido manifestarnos en el artículo

comunicado de su número 34 y a la verdad, que no me gustaría nada, pues hasta la idea de poder caer malo, me pone en la precisión de adoptar un método preservativo. Este (estoy persuadido) debe ser el que me saque V. de dudas y se sirva decirme algo del estado de *un cierto teatro* que a mi salida de esta capital dejé empezado. Por Dios le suplico a V. no deje expuesta mi salud por más tiempo, pues una indigestión teatral puede acarrear graves resultados y teniendo V. en la mano el antídoto, creo no será tan cruel que se complazca en ver sufrir tanto a su seguro servidor.

La respuesta del editor mantiene el registro irónico y testimonia el estado en el que quedó la ansiada obra:

Mucho sentimos no poder satisfacer los deseos del aficionado de modo que quedara libre de su justamente temida indigestión; pero le aconsejamos se dirija al propietario del terreno donde se han colocado los cimientos del teatro pues como tan interesado en la obra tendrá sin duda noticias sobre ella de que nosotros carecemos. Lo que el público ha visto ha sido que por una providencia de muy buen gobierno se ha cercado la obra empezada con un muro, a cuya atinada medida debemos se haya quitado de la vista aquel aspecto de ruinas que en las noches oscuras asustaba al bello y tímido sexo, turbando su amable festividad cuando concurría al paseo de la plaza.

Algunos días después, el quince de octubre, otro interlocutor que parece identificarse como propietario del terreno en el que se estaba construyendo este teatro (el solar pertenecía a Joaquín de Villalba, comandante de Marina, y a su mujer, María Casalón) replica al Redactor y alude a posibles irregularidades en la gestión y animadversiones personales como razones del retraso:

Muy Señor Mío: dando V. solución a la pregunta que se hizo en el boletín del 36 sobre cuál es el estado del teatro dixo: que esa pregunta debía dirigirse al propietario del teatro donde se han colocado los cimientos del dicho teatro; y por cierto que esta solución ha admirado no solo a dicho propietario, sino a todos los que en este pueblo han leído el Boletín, porque todos saben que nadie más que un empleado del Gobierno Civil debe saber el estado de una obra que salió de la esfera particular y paso a ser pública, no como quiera, sino con todo aparato, con música y acompañamiento, con el acto de enterrar para las generaciones venideras la inscripción que contenía todas las señas, personas, fechas y demás requisitos que ilustrasen a los arqueólogos nivarienses de los remotos siglos. Del tal enterramiento no ha habido aun ni el oficio de cabo de año, averigüe V. el asunto de los verdaderos albaceas, y libre V. de contestaciones al propietario del terreno que con las mejores veras se ofrece de V. su affmo. servidor, Q. S. M. B.; J.C.

Tanto Salvador Martín Montenegro [1991, 1994] como María del Pilar Fernández Hernández [1994] en sus trabajos sobre estos años destacan los problemas que desde un principio acarrear tanto el inadecuado espacio como los vaivenes en la calidad de los comediantes y su repertorio.

Reproducimos a continuación el anuncio de la llegada a Tenerife de la compañía tras sus actuaciones en Las Palmas. Las advertencias del redactor del *Boletín* un año después de la primera visita de la compañía no solo nos ayudan a recrear las duras condiciones para la representación, sino también sintetizan las principales críticas que encontraremos durante los siguientes quince años de esta actividad profesional [BOC, 25-10-1834] a la que se le recuerda su fundamental papel en la “ilustración pública” del gusto:

El jueves llegó a esta capital el resto de la compañía cómica que se hallaba en Canaria, cuyos actores conoce ya este público. El edificio, que no nos atrevemos a llamar teatro, donde deben dar sus representaciones, se halla ya preparado; y aunque se ha puesto el mayor esmero en distribuir las localidades lo menos mal posible, no salió de la clase de un estrecho almacén; está situado en la calle del Tigre número 5. Los espectadores no gozarán de mucha comodidad, y el espectáculo habrá de carecer necesariamente de todo lo que lo hace interesante; la imaginación no podrá engañarse y la impropiedad de la escena, indispensable cuando su magnitud es tan reducida, hará las situaciones ridículas casi siempre, imposibilitando a los actores desplegar sus facultades cómicas; por esta razón aconsejamos al director de escena no presente en ella piezas en las que el aparato forma una parte principal de su interés, contentándose por ahora con las que el reducido local permita representar. También le aconsejamos destierre los indecentes y chocarreros sainetes que si en ningún tiempo han debido ofrecerse en espectáculo, en el día no puede tolerar la ilustración pública. Con esto, con que algunos de los actores se apliquen a estudiar mejor sus papeles, que en la temporada última, y el director de la escena no consientan se represente pieza alguna sin hallarse bien ensayada, ni que salgan trajes impropios o indecorosos, pueden prometerse los actores que el público pasará por las incomodidades del local, y los favorecerá con su asistencia que es cuanto en primer lugar se desea.

A esta incomodidad espacial hay que añadir los abusos en las entradas o la “parcialidad” en la distribución de palcos y asientos que denuncia un anónimo lector que firma como “El preguntón” [BOC, 16-11-1834], reclamando la intervención de la Junta del Teatro. Esta segunda temporada acaba con el anuncio de la división de la compañía en dos grupos (“dos trosos”, dice la nota) que irán a La Orotava y La Palma uno, a Icod de los Vinos, el segundo. Durante el año 1835, en el que las funciones se siguen representando en la calle del Tigre, las noticias publicadas atañen a los movimientos de la compañía (Icod, La Orotava, La Palma, Lanzarote) y el avance de la repetición de la ópera que se estrenó en el teatro del Puerto de la Cruz en el año 1832.

Por fin, el seis de enero de 1836 el *Boletín* publica un extenso parte sobre el nuevo espacio que sustituirá al teatro de la calle del Tigre y que se había

inaugurado el 25 de diciembre del año anterior. La descripción pormenorizada incluye las dimensiones de cada parte del edificio, la distribución del aforo y sus partes (palcos, lunetas, galerías, grada y una cazuela sobre el palco de presidencia), la ornamentación interior, la iluminación (“tres hermosas arañas de cristal alumbran la sala con 26 ceras de esperma que se colocan en ella”) o el hermoejamento de algunas zonas con papel pintado o frisos alegóricos. El telón fue obra en su mayor parte de Cirilo Trullé y tomó como inspiración el *Poema de la Música* de Tomás de Iriarte:

...en el centro del telón que representa un hermoso paisaje está colocado el grupo con que aquel autor que tanto honor ha hecho a las Canarias su patria, representa la unión de la música y la poesía, a cuyo pie se hallan inscriptos los dos versos del poema citado '*Música y Poesía/ en una misma lira tocaremos*'.

De esta noticia nos interesan, sin embargo, los aspectos relacionados con la implicación de un grupo de entusiastas que, pese a la fracasada experiencia de la suscripción anterior, llevaron adelante el proyecto: son esos “jóvenes apasionados de las bellas artes” que se encargaron de la pintura decorativa a pesar de que era “para ellos un género nuevo el de esta clase de pintura”. Con carácter altruista, otros “varios jóvenes se encargaron de pintar el arco y las pilastras de la embocadura, pegar el papel, y desempeñar otros trabajos para los cuales no había fondos de que costearlos, y eran necesarios para el ornato que se deseaba dar al salón”. Las contribuciones públicas y privadas indican el grado de compromiso colectivo y el interés por la empresa: el Ayuntamiento pagó el palco de presidencia, un “sujeto que desea se oculte su nombre” costeó las candilejas de la orquesta y parte del atril corrido, el antes citado Joaquín Villalba los atriles móviles, el blanqueo de los techos de la entrada y, junto con Bernardo Forstall, prestaron las arañas (“con sus velas puestas”). Hay que añadir las sucesivas aportaciones ciudadanas mediante suscripción. La conclusión del artículo no deja dudas de que serán los aficionados la pieza fundamental de este nuevo periodo teatral:

Por último, estas muestras de patriotismo, este generoso deseo de mejorar este pueblo, y de hacerle ocupar el lugar que le corresponde, han sido repetidas, después de haberse principiado las representaciones, por la orquesta de aficionados que dirigida por D. Carlos Guigou, ha concurrido a dar la mayor

brillantez al espectáculo que disfruta ya esta villa, y que no es dudable reciba nuevas mejoras sucesivamente con el apoyo de los agentes del poder y el patriotismo de los habitantes de la capital de Canarias.

La figura de Guigou y su importancia en este contexto como animador cultural es destacado por José de Olivera en sus recuerdos [1969, p. 161] aunque volveremos sobre ello más adelante:

Como íbamos diciendo, cuando nosotros, muy satisfechos, seguíamos con nuestra Academia de Música, arribó al Puerto de Santa Cruz un verdadero genio de este arte, el célebre Guigou, de nación francés y por fortuna para el país se quedó establecido en él este y más que profesor, hábil director de las más numerosas orquestas. Él fue quien puso en Santa Cruz en un pie brillante la que allí había de aficionados y la iglesia de aquel pueblo en sus funciones religiosas y el teatro, donde se llegaron a ejecutar algunas operetas arregladas o compuestas por él mismo, que ganaron un mil por ciento, proporcionándonos ratos de completa satisfacción.

En su biografía sobre este músico, Armando Alfonso [2003] no solo destaca el carácter aventurero de Guigou (su primer destino era Brasil cuando desembarca en Tenerife; abandona la isla para dirigir una compañía de ópera italiana en Cuba entre 1837-1838 y regresa a Tenerife hasta su muerte en 1851), sino su apasionada labor de dinamizador musical y teatral (en 1828 funda la primera sociedad filarmónica de España en Santa Cruz de Tenerife o su colaboración con jóvenes dramaturgos como José Plácido Sansón). No es, por tanto, difícil de conjeturar que entre estos jóvenes estén José Desiré Dugour (veintitrés años en este momento) y el precoz José Plácido Sansón y Grandy (veintiún años). El tercer dramaturgo del que hablaremos en este trabajo, Ignacio Negrín, tenía en aquel entonces solo diez años. De ellos se hará mención en el siguiente epígrafe.

En este mismo número del *Boletín* aparece entre las colaboraciones de la sección de Comunicados la primera crítica teatral de cierta enjundia, la firma "Fígaro" (evidente homenaje a Larra por parte del crítico insular). La obra a la que dedica su artículo es *No más mostrador* (de Larra) y, además de la crítica al pésimo apuntador (al que el propio público mandó a callar), destaca la afirmación de que comparando:

... las actrices actuales de la compañía con las que formaron la primera que vino a estas Islas, es indudable que en general hemos mejorado, aunque no tanto en los actores, si ellos no tratan con su aplicación de mejorar algunos defectos.

Esta irregular calidad será motivo central de las críticas hacia estos colectivos inestables en los siguientes años: la necesidad de mantener un cartel variado casi semanalmente, los escasos recursos económicos, el reciclaje de atrezzo, escenografías y vestuarios, la participación de actores aficionados de relleno sin formación o las precarias giras repercutirán en las posibilidades espectaculares de las compañías. Todavía en estos momentos que podemos llamar *fundacionales* del espectáculo profesional el público será también parte de la crítica teatral. La escasa tradición y educación como espectadores parece ser la causa de las censuras periodísticas a este público: en la crítica de Fígaro del nueve de enero de 1836 a la obra *A la vejez, viruelas* (de Bretón de los Herreros) y de *Don Dieguito* (de Manuel Eduardo de Gorostiza) reclama la creación municipal de un director que evite la falta de decoro de la compañía pero también los comportamientos poco cívicos entre los asistentes:

...; en el entretanto bien pudiera V. aconsejar que no se permitiera a los criados que con el achaque de esperar a sus amos embaracen los tránsitos y se asomen a las puertas de los palcos, en las que presentan un cuadro no muy halagüeño a la vista y el olfato; se ha aplaudido la medida de que no se fume en los corredores, pero quisiéramos que se hiciese extensiva al vestuario: la otra noche ardían algunos puros, bien que la clase de virginios, entre bastidores, y su humo no purificaba la atmósfera.

El dieciséis de enero (1836) Fígaro comenta el enfado del público porque se anunció la repetición de una obra: “se movió cierto ruido sordo en el patio, que yo creí iba a romper en tempestad”. En el mismo número, “Un tinerfeño” escribe irónicamente a Fígaro pidiendo que añada a su crítica a los actores, tan minuciosa, aspectos extrateatrales:

Y tal vez le seríamos deudores de una mejora general; por ejemplo, aquellos soldados que se colocan en el paso a las lunetas o en las puertas de los Palcos; aquellos corredores llenos de aceite, cal y tierra, y toda la suciedad que quedó de la fábrica del teatro: la falta de colocación de muchos que toman solo las entradas y que, acomodándoles, situarse en las gradas queda de pie donde les parece molestando a todos y tal vez podría decirse también algo del frontal y cortinas encarnadas que a veces me ha hecho pensar si ha pasado allí algún nicho de los Conventos suprimidos, siguiendo la costumbre de al descubrirse el Santo principian la función.

El veinte de enero aparece el primer artículo de crítica teatral de “Juan, el Chasnero”, sardónico apelativo de un colaborador⁷ que se presenta como orgulloso oriundo de Chasna, que va “a hablarte del teatro de Santa Cruz (que para mí es lo mismo que si fuera el teatro francés de París, o el de Londres, o el de Madrid, de los cuales no tengo desventuradamente la más remota idea) de sus representaciones y de sus actores”.

Se entabla a partir de esta intervención un debate entre jocoso y libresco en sucesivos números. Supuestamente, las duras críticas de “Juan, el Chasnero” se dirigen a los elementos accesorios de la actuación que suele hacer “El Fígaro Tenerifeño (que antes hubieran llamado Tinerfiano)”, de tal manera que sus comentarios “tan picantes sobre trajes y pelucas, cual no lo hiciera un maestro sastre o barbero, y que ha pasmado de admiración a los dichosos lectores de sus artículos”. Se trata evidentemente de un intercambio más cercano al juego tertuliano que a posiciones polémicas aunque, con toda probabilidad, su intención es imitar las confrontaciones de los críticos peninsulares. Para Martín Montenegro [1990, I, v. I, p. 212]: “En el fondo de la cuestión parece columbrarse la existencia de posiciones, más que irreconciliables, confusas en ambos lados, que remedan la polémica entre clásicos y románticos”.

El nuevo crítico en liza acusa a Fígaro de ser despiadado con los cómicos sin tener en cuenta la función civilizatoria que cumplen (“en los países cultos consideran esos suntuosos establecimientos como el templo de las bellas artes, de la moral y de la historia”) y los escasos recursos de las compañías que actúan en las Islas.

El veintitrés del mismo mes una airada respuesta despreciativa de Fígaro inicia este duelo un tanto artificial al que se unirán otras voces. Ya en la

⁷ Para Armando Alfonso detrás de este seudónimo estaría probablemente Carlos Guigou quien ya había utilizado el seudónimo de “Juan Cabrera” en una polémica anterior contra el Método de Música de Virués. Según Alfonso [2003, p. 165]: “Pero las observaciones excesivamente ‘expertas’ que sobre temas musicales apuntó ‘Juan el Chasnero’ a propósito de las actuaciones de un grupo de gimnastas y equilibristas conocidos por *Los Alcides* –en cuyo espectáculo participaba una tal Sra. Emilia Amanati cantando algunas arias-, nos hacen sospechar que tras la máscara de un nativo pretendidamente rústico y paleta se agazapara la personalidad polemista y batalladora del músico francés.

extensa respuesta de “Juan el Chasnero” del veintisiete de enero, comienza un debate teórico que terminará fagocitando una parte importante de la originaria crítica de espectáculos de las funciones de la “casa-teatro” e, incluso, mucho espacio del propio *Boletín*. La justificación a sus duras críticas la hace Fíguro acudiendo

...a la debida justicia a la ilustración de los habitantes de esta Capital, los creo en igualdad de circunstancia con lo que son de la Corte y residen en las demás Provincias de la Península; así que los considero acreedores a que se les guarden todos aquellos miramientos que se deben a un público que no ignora sus derechos y de aquí la necesidad de tratarlo con el decoro correspondiente. [BOC, 30-1-1836]

Añade en su respuesta factores que denuncian esta falta de profesionalidad: la falta de iluminación general en la sala mucho después de la hora de comienzo de la función a las siete y media o el llanto de los niños que son mantenidos durante la obra en pasillo y vestuarios.

A partir de esta fecha, los artículos estarán protagonizados por la solvencia lectora y la citación bibliográfica defendiendo sus posturas intelectuales sobre el teatro, aunque ejemplifican algunas de las opiniones en obras vistas sobre el escenario capitalino. Sirva como ilustración el párrafo final de la crítica a la representación de la tragedia de Quintana *Pelayo*, publicado el seis de febrero, a la que dedica un largo comentario relativo al texto y sus valores en relación a lo que ha expuesto en números anteriores sobre lo que debe ser el teatro. La única referencia se dedica al actor José Galindo y su buen hacer. Acaba diciendo:

Ahora siento que el corto espacio de tiempo que queda de hoy y la falta de lugar en el Boletín Oficial me impidan hablar de la parte más delicada y difícil de una representación teatral, que es la que toca a los Señores que concurren a su desempeño; pero espero hacerlo en el próximo número de este periódico según me lo permitan mis cortas luces, mi propia convicción y el placer que he experimentado en la función de anoche.

Cumplió su promesa pero ya la crítica, alejada en el tiempo, queda más como ejercicio literario y pierde su eficacia comercial (tanto es así que dedica la mayor parte de los artículos a loar la figura del actor Galindo y su trayectoria en la Península). En ese mismo número, el *Boletín* amplía sus páginas con un

Suplemento de tres páginas con un “Artículo Comunicado” de Fígaro contra “Juan el Chasnero” en el que reproduce un ficticio encuentro con su maestro en estas lides al que llama Aristarco que le aconseja frente a la posición de “Juan el Chasnero” que: “Empero indulgente siempre en vuestra crítica, a favor de la infancia en que aun se encuentra el teatro de esta Villa, excitad una noble emulación entre sus actores para que redoblen sus esfuerzos”. Y así “desaparezcan en su cuna unos abusos que no pueden menos de reparar los ilustrados espectadores que por primera vez concurren a *nuestro muy imperfecto Coliseo*”.

El diez de febrero y posicionándose con “Juan el Chasnero” se publica un Comunicado firmado por “Celedonio Antiplagario” en la que desvela el plagio perpetrado por Fígaro de la crítica a la obra *La esposa delincuente* publicado en la *Revista Española* en 1835. En la posdata, este nuevo interlocutor añade un problema de funcionamiento en la distribución de los boletines de entrada que genera situaciones engorrosas.

Con las siglas P. M. aparece en el Suplemento del Boletín del trece de febrero un Comunicado dirigido a “Celedonio Antiplagario” en el que se hace una somera síntesis de las posiciones expuestas por los contrincantes y solicita que Aristarco, maestro de Fígaro, intervenga o escriba la crítica de las funciones. Se trata, a todas luces, de una pequeña provocación para continuar el debate. Provocación que es aceptada y Aristarco sale en defensa de Fígaro ante la acusación de plagio el veintisiete de febrero.

Un extenso artículo del veintitrés de marzo, un Suplemento al *Boletín* de cuatro páginas a dos columnas, firmado por Aristarco o Greco-Isleño, vuelve a plantear el debate sobre el teatro en términos de erudición literaria. A este hay que añadir la publicación el seis de abril de un amplio Comunicado firmado por “El amigo de Aristarco” criticando la incompetencia como crítico de “Juan el Chasnero”, no tanto por las críticas dirigidas a los espectáculos como por su escasa formación literaria.

Así, entre breves referencias a las actuaciones concretas de la compañía e interminables glosas a cuestiones teóricas sobre los géneros teatrales y sus taxonomías, sacadas de manuales y compendios sobre arte dramático de la época, termina esta polémica de seudónimos con una importantísima intervención de “Juan el Chasnero” titulada “El público y los actores de esta Compañía dramática” y publicada el cuatro de mayo de 1836 en la que avisa, a su vez, de la finalización de la temporada teatral en Santa Cruz. El objetivo del articulista es averiguar las causas de la “revolución que se ha operado tan repentinamente en las costumbres de estos habitantes, y cambiando su entusiasmo por las representaciones teatrales en una aparente y fría indiferencia”. El temor de “Juan el Chasnero” es que se pone en peligro la supervivencia de las compañías profesionales en las Islas.

Para el crítico, varios son los factores que influyen en esta transformación del público. El primero es el propio espacio teatral que con el tiempo ha demostrado que resulta inadecuado en sus dimensiones. El segundo es la escasa educación y constancia para apreciar el teatro del público tinerfeño:

...no sería menor extravagancia el exigir de un autor cómico nos trajese una compañía a modo de las de Madrid, Barcelona y Cádiz, por solo tener el gusto de excitar la curiosidad de estos isleños durante una o dos temporadas, y lo restante del año pasarlo en correrías a manera de comediantes de la legua (...) ¡Y ojalá fuéramos todos conocedores y apasionados al arte dramático, que quizás nuestras costumbres mudarían de peor a mejor! Con esto, asimismo, estaríamos más dispuestos a disimular los defectos de un cómico que aquellos espectadores materiales cuya sola diversión en el teatro consiste en recrear la vista y los oídos, y dar señales de desaprobación cuando estos sentidos no están plenamente satisfechos.

Exime de cualquier culpa de la situación a la compañía de cómicos “ni porque en fin estos actores no se hayan esmerado en complacer al público, sino por motivos que existen en la constitución y organización de nuestra sociedad”. Estos motivos son explicitados más adelante; en primer lugar, el público:

Aunque algunos disgustos no se hubieran suscitado entre varias personas de este pueblo y ciertos actores de esta compañía, nunca hubiera podido sostenerse el entusiasmo que se manifestó en la primera temporada: entusiasmo que para la generalidad de las gentes era efecto de la *curiosidad*, y no de la verdadera *afición* al teatro: dos pasiones que hallo ser muy distintas entre sí, y a cuyos efectos quizás se pueda atribuir la poca concurrencia de este público a las presentes funciones.

En segundo lugar la situación económica:

...existe otro radical y poderoso que obligara en todo tiempo hasta a sus más constantes apasionados a renunciar a una diversión que aman y quisieran fomentar por todos los medios posibles, que es la grande y general escasez del dinero, y en las casas que, algunos años hace, hubieran podido fácilmente sostener una empresa dramática.

Finalmente, alude a posibles rencillas personales que se materializan en desanimar al público y “alejalo de las diversiones teatrales a las que quizás no han asistido todavía”.

Frente a este panorama, el crítico describe el círculo vicioso resultante que termina repercutiendo en la promoción de los talentos locales:

Los pocos aficionados que siguen con constancia las funciones de esta última temporada no es posible que puedan proporcionar a los actores los medios de subsistir, y menos aun de hacer gastos necesarios para mejorar el decoro del escenario y ofrecer a este público (según lo tenían pensado) tres piezas nuevas, composiciones de algunos jóvenes literatos de este país y que ya están en poder del autor de esta compañía.

La noticia que proporciona de estas tres obras es la de que son dos tragedias en tres actos (*Rodrigo y Albencerrajes*) y un sainete de circunstancia (*Los literatos en sociedad o el club director, ordenador, regenerador y apreciador de la literatura Canariense*, “obra escrita en lenguaje de invención moderna que no es prosa ni verso”), cuyos autores estarían ocultos bajo los motes de D. Epítafio, D. Mortuorio y D. Póstumo. La cartelera teatral del año siguiente no las cita.

Como hemos estado viendo, no será fácil para las compañías teatrales desempeñar su actividad con las condiciones físicas de un espacio insuficiente, un público más atento a los aspectos sociales de la cita mundana y la novedad que a los valores artísticos de la función, y, por si ello fuera poco, una crítica periodística y algunos lances personales que tejen el desprestigio público de los cómicos. Sin embargo, según Martín Montenegro [1990, p. 212]:

La definitiva instauración de las representaciones teatrales produce en un breve plazo, entre otras consecuencias, primero, la conformación de un público espectador; segundo, reactiva, en especial en los dos grandes centros urbanos canarios, la necesidad de contar con edificios exclusivamente diseñados para el quehacer dramático, que amén de dignificar y salvaguardar la labor teatral, suponen, como símbolo de civilidad, un prestigio para la ciudad y la clase dominante; tercero, facilita la presencia de obras de autores isleños en los

escenarios, influye en su estilo y formación, y hace posible una mayor fecundidad de estos dentro del género; cuarto, coadyuva a la creación de sociedades dramáticas de aficionados; y quinto, se desarrolla a su calor una crítica e información dramática periodística, que a la vez que se nutre de esa actividad, se consolida como uno de los capítulos más atractivos para el escritor, el lector y para la misma prensa.

Para nuestro trabajo nos interesarán las consecuencias que atañen a los autores que hacen sus pinitos dramáticos al calor de la compañía y a estas sociedades aficionadas que se ven impulsadas por la emulación⁸. Si la cartelera de 1837 registra más de veinte montajes entre reposiciones y estrenos en Santa Cruz durante la temporada enero- abril, el siguiente es particularmente reseñable por la extensión del calendario de representación, la cantidad de puestas en escena y la aparente recuperación del interés del público.

Martín Montenegro comenta a este respecto lo siguiente [1991, p. 149]:

En 1838 se regularizan las representaciones y parece haber pasado el mal momento del año 36. La compañía la dirige Fernando Navarro, con los cómicos sobrevivientes de anteriores temporadas, actúa en S. C. de Tenerife, primero desde el 21 de enero hasta mediados de marzo y luego en Pascua, hasta el 17 de mayo, día en el que se abre otro período de actuaciones, con la incorporación de nuevos actores llegados de Cádiz, que finaliza el 7 de agosto. Las funciones se restablecen el 2 de diciembre, lo que permite pensar que en este lapsus la compañía, como era norma, se trasladó a Las Palmas de Gran Canaria y a otras poblaciones.

De cómo ese puntual resurgir del gusto por el espectáculo profesional influye en los aficionados tenemos una muestra en el Archivo Zárata-Cólogan. Entre los papeles de la Caja de Comedias (ahora AZC 949) encontramos varios libretos de ensayo, manuscritos, que se corresponden con los papeles de Don Ciriaco, barba de la obra *Un tercero en discordia*, de Bretón de los Herreros, y de Don Dimas, segundo barba de *Quiero ser cómico* de Ventura de la Vega. Los interpretaba Juan Antonio Cólogan por la relación de actores aficionados que

⁸ Para lo que concierne al análisis de la crítica e información teatral en la prensa de la época, especialmente los de *El Atlante* (1837-1838) y *La Aurora* (1847-1848), remitimos a los estudios de Martín Montenegro [1990, 1991, 1993, 1994], Zamora Lloret [1980], Fernández Hernández [1999]. Es necesario destacar que la crítica que mostrábamos en el año 1836 preocupada por el debate literario o el anecdótico más que por el acto teatral en sí, también sufre una gran transformación: se profesionaliza a su vez y destaca por sus perspicaces análisis de las obras y los actores. En *El Atlante* la participación de José Plácido Sansón que firma "P. C.", con varias obras escritas en esta época, permite tener una perspectiva más elaborada del espectáculo aunque se mantengan los problemas señalados en años anteriores [Martín Montenegro, 1993].

aparecen en la portadilla entre los que figuran: Wenceslao Heredia, Eustaquia Heredia de Cólogan, Francisco Ventoso, Tomás Fidel Cólogan, Juan Antonio Cólogan, la señorita Ana Ventoso y María Dolores Toscano de Lavaggi. Todas estas personas pertenecían a la alta burguesía local del Puerto de la Cruz. Según reza en la portada *Quiero ser cómico* se representó en “el Teatro de la Casa del Baile, en los días 25 y 27 de Febrero 1838 (Domingo y Martes de Carnaval)”. *Un tercero en discordia* en el mismo lugar “en los días 15 y 17 de abril 1838 (Domingo y Martes de Pascua)”. Los libretos están profusamente anotados con indicaciones escénicas y retoques por parte del actor que indican cierta soltura y competencia. La primera de ellas formaba parte del repertorio habitual de la compañía que actuaba en Santa Cruz.

Además de estos que nos informan de las fechas de la representación, en la misma caja, encontramos otros libretos sin portada ni fecha identificativa de representación: el papel de Fernando en *Tu amor o la muerte* de Larra; dos cuadernos incompletos con el texto de *Los primeros amores*, vodevil de Scribe en traducción de Bretón de los Herreros y el papel de Alfredo de Roseval en *Un paseo a Bedlam* desde la tercera escena hasta el final en refundición de Bretón de los Herreros del texto Scribe; cuatro libretos de los papeles de Olivier, joyero, Alfonso y Miguel de *Hacerse amar con peluca o el viejo de 25 años* de Scribe y, por último, el papel de Fermín en *Coquetismo y presunción* de Flores Arena. A estas hay que añadir un cuaderno con encuadernación en tapa dura con cierre de tela que contiene manuscritos fragmentarios de dos piezas en francés: *L'Important au L'Auberg Frontières, Comédie en 2 actes et en Prose* y *Le Lendemain du bal. Comédie en un Acte et en Prose*.

Así pues, nos encontramos con un grupo de aficionados portuenses que continuando una actividad escénica que desde los años veinte tenía cierta regularidad (especialmente en la época de Carnaval como veremos en el capítulo dedicado a José Agustín Álvarez Rixo donde estudiaremos su dedicación al género de las Máscaras dramatizadas por lo menos desde la década de los veinte), deciden escenificar estas comedias a imitación de la

cartelera de la capital en el teatro al efecto preparado en la Plaza Parroquial. Todos estos retazos textuales están bajo el epígrafe de “Obras teatrales de Tomás Fidel Cologan” (hijo de Bernardo Cologan al que dedicamos nuestro próximo capítulo). Efectivamente, gracias al testimonio de Rixo [Álvarez Rixo, *Anales*, 1994, p. 418] sabemos que, aunque sin la maestría de su padre, Tomás Fidel participó puntualmente en la vida teatral portuense. Todos estos textos formaron parte del repertorio de la compañía profesional de Santa Cruz, lo que nos lleva a conjeturar que o bien hay intercambio de libretos (préstamo o compra) entre el grupo profesional y el aficionado, o bien por imitación de lo que se realiza en Santa Cruz se piden ejemplares de estas obras a la Península y se copian manualmente para los ensayos por personajes. En cualquiera de los dos casos, la influencia de la escena profesional es innegable.

Por estos años, también se representaban tragedias durante las fiestas de San Pedro de Güímar por aficionados, a tenor de las palabras del redactor de *La Aurora* en el número 47 [23-7-1848] y sus recuerdos de ocho años antes. Pese a la extensión de la cita, la reproducimos íntegramente por cuanto nos ayuda a percibir aquellos efectos de emulación escénica que en pocos años permiten pasar de una representación al aire libre con toscos medios al intento de reproducción de un espacio teatral como el de la capital. La obra es el *Agamenón vengado* de García de la Huerta:

Has de saber que nuestros amigos de Güímar son poco aficionados al drama moderno; les gusta mucho más el vuelo majestuoso de la tragedia clásica, con su desnudez de espectáculo, su sencilla majestad y sus elevados pensamientos: es verdad que no es por esto solamente por lo que les gusta; la causa principal es que les suena más horripilante el epígrafe de tragedia que el de drama.

La que se iba a representar la tarde de S. Pedro era el *Agamenón vengado* del Sr. Huerta; la representación que ocho años antes me acordaba yo de haber visto ejecutar entre cortinas, sábanas, y una buena parte de árboles del monte vecino, tenía lugar este año con un verdadero palco escénico; vistosa y lucida decoración pintada por el distinguido aficionado a este ramo de las Bellas Artes D. Gumersindo Robaina, que también se hallaba, como verdadero artista, contemplando con orgullo y desprecio su misma obra, sin cuidarse para nada del regularmente ingrato público que ve, oye, aplaude tal vez y vuelve la cabeza en busca de nuevas y mejores sensaciones. Por último principió la tragedia. La plaza estaba inundada de cabezas que se estrechaban y de cuerpos que se oprimían, y, además, de unos cuantos centinelas que llevaban de militar el fusil y la bayoneta,

y todo lo demás de paisanos; los cuales teniendo por consigna el que todo el mundo estuviese sentado, se ahorran de dar la voz preventiva aplicando desde luego los cañones de sus fusiles, con no pequeña fuerza y denuedo, a toda cabeza que sobresalía dos dedos por encima de sus colaterales.

¿Qué puedo yo decirte, querido Bigotes, del *Agamenón* representado en Güímar? Ya conocerás que no estoy muy en el orden que yo vaya a criticar a aquellos mismos que nos franquearon un techo hospitalario, mucho más cuando tengo para mí que el público se va a enterar de nuestra correspondencia, pero bien puedo decirte (puesto que al Sr. Huerta nada le debemos) que el autor del *Agamenón vengado* estaba durmiendo sin duda cuando hizo tal pieza, y que no dieron pequeña muestra de su dramática disposición y buena memoria los aficionados de Güímar, cuando pudieron declamar los interminables monólogos de que está sembrada la dichosa tragedia.

Finalmente, ofrecemos las referencias teatrales encontradas en el único Diario conservado de Dolores Aguilar y Fuentes que registra los acontecimientos del año 1838. Al igual que su hermano y su padre, Dolores Aguilar se centra principalmente en las novedades que entran por el Puerto de Santa Cruz, pero también las actuaciones en el teatro de La Marina. El documento se encuentra en el Fondo Aguilar de la RSEAPT con la signatura F.A. 10 [Apéndice documental digital.Carpeta 2]. Conocíamos su existencia a través de un artículo de Roméu Palazuelos publicado en el periódico *El Día* el seis de noviembre de 1988 y recogido, posteriormente en libro [Roméu Palazuelos, 2005, pp. 269-171] titulado "La señorita va al teatro".

El valor de estas entradas teatrales en su diario es relativo pues muchas no pasan de ser mera reproducción de los avisos teatrales que se publicaban en la prensa o en carteles. Sin embargo, nos permite conocer la frecuencia en la asistencia a los espectáculos (cinco veces entre enero y agosto) y alguna noticia suelta sobre otros espectáculos. Cotejada la información del Diario y la cartelera teatral [Martín Montenegro 1991], vemos que, en ocasiones, hay vacíos diarísticos (quizás por ausencias de la capital) pero las funciones de ese año, recogidas en la prensa, se corresponden con los datos aportados por Dolores Aguilar (incluso estas entradas nos ayudan a confirmar las fechas de la cartelera de enero dudosas o el orden de las representaciones). También sabemos que su gusto por el teatro no es solo como espectadora ya que tanto ella como su hermano pertenecerán al Liceo Artístico y Literario que se crearía en el año 1842 como Socios de Mérito en la Sección de Música, ella como pianista y él por

viola. Extractados los contenidos de teatrales de cada entrada, estas serían las noticias que destaca:

Enero

7, Ayer trabajó la compañía de volatines romanos en el Teatro.

8, Anoche hubo también teatro.

22, Anoche trabajó por primera vez la compañía cómica recién venida de Canaria; echaron el drama nuevo en 3 actos del célebre Ramón de Arrial, titulado *¡Sin desafío!*, baile y sainete.

23, Teatro, comedia nueva del célebre D. Ventura de la Vega titulada, *Acertar errando*, baile y sainete.

27, Comedia nueva en dos actos titulada *Luisa o el desagravio*, baile y sainete.

28, Teatro. Comedia titulada *La duquesa de la Valliere*, baile y sainete.

30, Cumpleaños de la Serenísima Señora Infanta Doña María Luisa Fernanda; en celebridad hay esta noche teatro, comedia en dos actos del célebre literato D. Francisco Martínez de la Rosa, titulada *El liberal enamorado y el seroil arrepentido o sea lo que puede un empleo*, cachucha y sainete.

Febrero

2. Hoy corrió el agua por primera vez en la Fuente de Morales que han construido en El Cabo; la música de la Milicia Nacional concurrió, hubo fuegos y mucha concurrencia y por la noche teatro.

4. Teatro, comedia nueva titulada *“El asesino encubierto o el mendigo Morín*, baile y sainete.

6. Teatro, comedia nueva en dos actos y en verso titulada *Cecilia y Dorsan o los efectos de la crueldad Paterna*.

10. Teatro, comedia nueva en dos actos titulada *José II en Salzbourg o la huerfanita*, baile y sainete.

11. Teatro. Comedia en cuatro actos *La expiación*, baile y sainete. Nosotros estuvimos.

13. Teatro, la comedia de espectáculo en tres actos *El desertor Húngaro o la cabeza de bronce*, baile y sainete.

17. Teatro, repitieron *La expiación*.

18. Teatro.

24. Teatro, comedia (*Macías*), baile y sainete.

25. Domingo de Carnaval, baile en casa de Lemí y teatro, la comedia en 6 actos titulada *Los 30 años o la vida de un jugador*, baile y sainete.

26. Lunes de Carnaval, teatro, *Los dos Pedros*, baile y sainete.

27. Martes de carnaval, teatro, comedia en dos actos *El pilluelo de París*, baile y sainete; nosotros estuvimos.

Marzo

4. Anoche hubo teatro a beneficio de la música de la Milicia Nacional, comedia *A la vejez, viruela*, hubo mucha concurrencia; nosotros estuvimos.

5. Baile de Piñata en casa de Gros, estuvo muy bueno y se concluyó a las cinco. Nosotras nos retiramos a las cuatro.

7. Teatro, tragedia (*Macías*), baile y sainete.

10. Teatro, comedia moderna en tres actos del célebre literato Martínez de la Rosa titulada *Los celos infundados*, boleras y sainetes.

13. Teatro, representación de la comedia *El pilluelo de París*, baile inglés y sainete.

17. Teatro, melodrama, nuevo en tres actos *Roberto Dillon o el católico de Irlanda*, baile y la pieza titulada, *No más muchachos*.

19. Teatro, el drama trágico titulado *La viuda de Padilla*, baile y sainete.

Abril

15. teatro, comedia, *El pintor fingido*, baile y sainete.

17. Teatro, el drama (*Macías*), representó un cómico que va en la fragata Cantabria para Montevideo.

29. Teatro, comedia en tres actos nominada *El carpintero en la Livonia*, baile y sainete.

Mayo

[Anotación en el día 19] El 17 hubo teatro, *La muerte de Torcuato Tasso*, esta noche la pieza titulada *Hernani*, baile y sainete.

20. Teatro, comedia *El marido de mi mujer*, baile y sainete.

24. Teatro, comedia *Me voy a Madrid*, baile y sainete.

29. Teatro, comedia *La mujer firme*, baile y sainete.

31. Teatro, drama en cinco actos, *El trovador*, baile y sainete.

Junio

2. Repitieron del *Trovador*; nosotros estuvimos.

7. Teatro, comedia *El Soprano*, baile y sainete.

10. Teatro, comedia *Caprichos del Gran Federico Segundo o sea el barón de Felchein*.

13. Teatro, comedia *A Madrid me vuelvo*, baile y sainete.

17. Teatro, comedia, *Los dos sobrinos*, baile y sainete.

22. Teatro, comedia, *Retascón y Comadrón* (se refiere la obra *Retascón, barbero y comadrón* de Scribe y Varner), baile y sainete.

24. Teatro, comedia *El amor o la muerte*, baile y sainete.

29. Teatro, comedia del célebre Scribe titulada *Las capas*

Julio

1. Teatro, comedia titulada *Coquetismo y Presunción* de D. Francisco Flores y Arenas, baile y la comedia en un acto de Bretón de los Herreros titulada *Ella es él*.

29. Teatro. *El último día de un sentenciado a muerte*

Agosto

2. Teatro a beneficio de la Milicia Nacional, comedia *Muérete y verás*, baile, intermedio de música y sainete.

5. Teatro a beneficio de la música de esta capital. Drama de don Eugenio de Ochoa, titulado *Incertidumbre y amor*, baile y la pieza titulada *Quiero ser cómico*. Nosotros estuvimos.

7. Teatro, comedia *El pilluelo de París*, baile y sainetes. Última función.

Diciembre.

2. Anoche hubo teatro, tragedia *Doña Blanca de Borbón*.

8. Día de la Purísima Concepción, función en la Iglesia con Música, procesión por la tarde, marcharon las [Milicias] Nacionales con su música.

Teatro, el drama titulado *Ricardo Darlington*.

Sainete *La inocente Dorotea*

10. Anoche hubo teatro, drama trágico en tres actos titulado *Los asesinos de Florencia en la Quinta de Paluzzi*", baile y la jocosa pieza de Bretón de los Herreros titulada *El amante prestado*

16. Teatro, drama en cuatro autos *Ángelo, Tirano en Padua*, baile y sainete.

22. Anoche hubo teatro, comedia en cinco actos de D. Pedro de Gorostiza *El desconfiado*, baile y sainete

23. Teatro. Comedia en dos actos titulada *¡Chitón!*, baile y sainete.

Sin embargo, este auge entre 1838 y el siguiente (el estreno de las producciones de José Plácido Sansón *Elvira* el veintisiete de enero y *Atreo y Tieste* el dos de febrero parecía señal inequívoca de innovadoras simbiosis) no significaría, sin embargo, un despegue definitivo. Así, entre el año 1840 y 1847 y, a pesar de la creación del Liceo artístico y Literario como foco de agrupación artística aficionada en 1842, la situación de las compañías sigue siendo de carencia estructural: "no ganan lo suficiente para sus primeras necesidades", tampoco son suficientes en número y al no renovarse por temporadas "se reducen o se fraccionan, se disuelven o se recomponen con nuevos actores

venidos de Cádiz”; ni siquiera disponen de cuerpo de baile o de músicos propios [Martín Montenegro, 1994, p. 291]. Martínez Viera [1991, p. 31] describe de esta manera el comienzo de los cuarenta:

La temporada cómica del 41 al 42 resultó bastante floja. *Revista Isleña* se quejaba del “estado a menos”, a que había llegado el teatro en esta capital: “Desiertos los palcos, desiertas las lunetas. La empresa, que en el pasado año había comprometido su capital, iba a terminar sin haber cubierto gastos”. El público era escaso. Las causas de este retraimiento eran, según el citado periódico, ¡que no cobraban sus sueldos los empleados públicos!, y eran estos la mayor parte de los concurrentes [también cita la publicación como causa “la venida de un mal cómico, esperando como se esperaba uno regular”].

La citada *Revista Isleña* llega a augurar: “Seguramente el teatro será en adelante imposible en Santa Cruz”. Pese a la atonía casi consustancial a las compañías profesionales en Canarias, los colectivos aficionados en Santa Cruz parecen vivir su edad más fructífera, no solo aparece un grupo de dramaturgos vocacionales, no ocasionales, sino también un sincero compromiso desde el campo de la crítica periodística o la innovación escénica para revalorizar las artes escénicas como pieza importante del proyecto de modernizar e ilustrar a la población. Aunque siempre se cita a José Plácido Sansón y Grandy o a José Desiré Dugour en calidad de autores y críticos como los grandes protagonistas de estos años en el ámbito dramático, queremos desde estas páginas reivindicar la figura de su mentor, el músico Carlos Guigou, como catalizador de los jóvenes artistas de la Isla y también colaborador necesario en la mayor parte de las novedades que suben al escenario de La Marina. La amplia investigación presentada por Armando Alfonso [2003] nos ha permitido resituar la figura de este músico en el ámbito de las artes escénicas del momento.

II. 7. Carlos Guigou y el teatro en Tenerife entre 1836 y 1851

Llega este músico de origen francés a Tenerife en la primera mitad de 1828 y ya ese mismo año compone una Misa que se estrena por el colectivo filarmónico que ha logrado reunir. Este colectivo de cantantes e instrumentistas será la semilla del futuro Liceo catorce años después. Además de la composición orquestal y vocal, Guigou escribe varios tratados didácticos, imparte clases, escribe sobre música en el *Boletín Oficial de Canarias* (con el

seudónimo de “El filarmónico Geresol” o “Amila”), dirige la banda de la Milicia Nacional para la que compone más de doscientas piezas, etc. Nos interesa, sin embargo, su relación con la actividad escénica. Como ya dijimos, una de las carencias notables de las precarias compañías de cómicos era la de los músicos que amenizaban imprescindiblemente la función. La estructuración común en la época (con un inicio musical y una o varias actuaciones de bailes como entreacto de obra mayor y el sainete; o bien con intermedio de piezas musicales) obligaba a contar con un pequeño grupo de músicos (“los filarmónicos”, como se les denomina en las noticias teatrales). En *El Atlante* [21-1-1837] podemos leer: “Los Sres. aficionados filarmónicos que tan generosamente se prestan siempre a proteger a los artistas con su cooperación, contribuirán muy principalmente a variar el espectáculo, y darle todo el interés a que no alcanzan los pocos medios de la Compañía”.

Como director de las distintas orquestas que tuvo la ciudad, y como complemento económico, Guigou colaborará desde un principio bien personalmente dirigiendo durante las funciones, bien preparando y suministrando filarmónicos (tanto de los aficionados como de las bandas militares que dirigía) necesarios para las giras: salvo el año que estuvo en Cuba (1837-1838), será Guigou el protagonista musical del teatro de la capital hasta su muerte en 1851 (curiosamente meses después de la inauguración del primer espacio exclusivamente teatral, el Teatro Principal). Se conservan en el Archivo del Conservatorio de Música algunas de estas piezas de obertura musical.

Poco después de su regreso de Cuba, encontramos a Guigou espoleando a la compañía teatral de Navarro para que ampliara su repertorio y cantara una opereta. Él mismo se encargó de enseñarles a cantar. El 12 de marzo de 1839 se estrena *La ópera cómica* (opereta en un acto, “traducida del francés, y puesta en música para representarse en este teatro”, actualmente perdida). En el aviso en prensa, y ante el riesgo que supone el canto para estos actores, podemos leer:

Los actores que la representarán ofrecen a la benevolencia del público que los favorece, una prueba de su reconocimiento y deseos de complacer, habiéndose encargado de unos papeles que no pertenecen a su profesión; y a esperar su indulgencia. En esta pieza se estrenará una decoración nueva, que representa un salón de arquitectura gótica y en obsequio a la sociedad filarmónica ha pintado el mismo aficionado que ejecutó la de la cárcel en el drama titulado *El último día de un sentenciado a muerte*.

La experiencia fue tan provechosa que, entre 1839 y 1841, Guigou compone doce obras para las distintas temporadas teatrales [Alfonso, 2003, p. 378]: en 1839, *Un día en el serrallo* (opereta en dos actos, perdida), *Doña Urraca* (ópera cómica en un acto, perdida), *El príncipe Leandro* (ópera en un acto), *El Templario* (ópera seria en dos actos, perdida), *El licor de amor* (ópera jocosa en dos actos); en 1840, *Tamir* (ópera en cuatro actos, perdida), *Constantino el Grande* (drama lírico en tres actos, perdida), *Una Vestal* (drama lírico en dos actos); y en 1841, *El monje* (drama lírico en cuatro actos, perdida), *Raulo Barba Azul* (drama lírico en tres actos) y *Los dos osos y el Bajá* (tonadilla en dos actos de la que solo se conserva el libreto pero no la partitura). Como podemos comprobar a simple vista la mayor parte de esta producción se ha perdido y la conservada (en el Archivo del Conservatorio de Música de Santa Cruz de Tenerife) se encuentra incompleta o en mal estado.

Esta fructífera relación entre el músico y los actores es recordada con ironía por Plácido Sansón en sus *Apuntes autobiográficos* [Padrón Acosta, 1954, p. 67]:

Don Carlos Guigou imaginó escribir pequeñas piezas mezcladas con música, a modo de zarzuelas que luego se pusieron en planta en la Península, y habiéndome comunicado su idea la creí de excelente resultado. Dimos en principio con la ópera cómica en un acto; y Guigou tuvo la paciencia de enseñar a cómicos, ajenos completamente al arte musical, arias, dúos y tercetos. El éxito excedió nuestras esperanzas. Ensanchándose el cuadro, se escribieron verdaderas óperas en español, cantadas por cómicos de la legua y, lo que es más sorprendente aún, aplaudidas. Algunas como *El Templario*, *La ópera cómica* y *Constantino* se repitieron varias veces. Por aquella época llegó a Santa Cruz una compañía de cantantes, de paso para Montevideo; se les hicieron proposiciones; dieron dos conciertos; el público oyó cantar bastante bien arias, dúos y hasta piezas concertantes de las mejores óperas italianas, y nuestra empresa quedó herida de muerte. A poco tiempo hubo que renunciar a las óperas en español, cantadas por cómicos de la legua.

De algunas de estas obras existen testimonios periodísticos tanto de sus anuncios (con la correspondiente llamada hiperbólica a los espectadores “No se

han ahorrado gastos” o “En el primer acto aparecerá un carro triunfal, que añadirá mayor lucimiento al espectáculo”, leemos en *El Daguerrotipo* del cinco de marzo de 1841 avisando del estreno de *Constantino*), como de los estrenos. Así, del mismo montaje se dice:

Esta interesante composición se ha presentado la noche del 12 del corriente en esta Capital de un modo que sorprende, atendidas las circunstancias de los actores. Estos, sin conocer la música en lo más mínimo, cómo, milagrosamente, han aprendido y ejecutado con soltura no solo muchos y variados cantos, sino también difícilísimos recitados [tras comentar las actuaciones de los más destacados termina]. Sin embargo, nunca una ópera se representa con la perfección debida la primera vez; preciso es pasar por el susto de una primera representación para poder luego desplegarse en su desempeño la totalidad de las fuerzas artísticas: esperemos, pues, que en lo sucesivo se vaya perfeccionando más y más la ejecución de la que nos ocupa.

En algunos de los libretos participó activamente José Plácido Sansón: por ejemplo en lo conservado de *Una Vestal* aparecen modificaciones, intercalaciones o añadidos sobre la letra de Guigou de Sansón [Alfonso, 2003, p. 214]. Según Martínez Viera [1991], fue Sansón el autor de los libretos de las óperas *El Templario* y *Constantino el Grande*.

Acabada en agosto la temporada de 1842, cesó la actividad teatral y se disolvió la compañía. Tras una infructuosa gestión para crear una cátedra de Historia, “facultad tan ignorada entre estos jóvenes, y que les sería tan necesario conocer” Alfonso, 2003, p. 250], se constituye en Santa Cruz de Tenerife el Liceo Artístico y Literario. Para Armando Alfonso [2003, pp. 254-261], además del impulso del nuevo Jefe Político del Archipiélago, Epifanio Mancha, fue importante la labor de Guigou: él es el que remite al *Boletín* las bases de un concurso celebrado por el Liceo Artístico y Literario de Madrid que pudieron ser el acicate necesario para imitar algo similar en Tenerife. De este colectivo poca más información tenemos que su Reglamento (además de algunas referencias a su participación en actos culturales). Tuvo cuatro secciones: Literatura, Música, Pintura y Declamación. Guigou sería el presidente de la Sección de Música. Es posible que fuera en la Sesión de Declamación, dirigida por Pedro Mariano Ramírez Atenza, donde Plácido Sansón “encontró eco a sus juveniles obras teatrales” [Fernández Hernández, 1999, p. 26].

Además del acompañamiento y animación de la actividad escénica, Guigou organizó en 1840 el mayor espectáculo musical nunca antes realizado en las Islas. Reunió a músicos aficionados de Santa Cruz, La Laguna, La Orotava, el Puerto de la Cruz e Icod de los Vinos para un concierto (ochenta y cuatro músicos y solistas). Dada la poca capacidad del teatro de La Marina, se habilitó un espacio en el ex convento de San Francisco [Alfonso, 2003, pp. 223-229]. Resulta sugerente notar que estos músicos aficionados provienen, precisamente, de los lugares que el artículo de B. R. menciona como poblaciones con teatro y cita habitual de las giras de las compañías, lo que parece indicar una estrecha relación entre el desarrollo de agrupaciones musicales y dramáticas al calor de los espacios regulares de labor escénica. Esta relación complementaria entre ambas actividades sí podemos testimoniarla en los periódicos de la época pues en otro concierto de características similares celebrado al año siguiente en los días del 18 y 20 de mayo el *Folleto de Noticias Políticas* [28-4-1841] informa: “La compañía dramática prepara escogidas funciones en el teatro para los días intermedios”.

Entre los años 1843-1844 (compañía de Argente) y 1847 (la de José de Sarramián) decae la actividad profesional en la Isla [Martínez Viera, 1991, p. 32]. Coincide este vacío espectacular con la inexistencia de publicaciones periódicas, salvo el *Boletín Oficial de la Provincia de Canarias*. En estos años la actividad de Guigou se centra en la docencia y en hacer valer ante las autoridades educativas peninsulares su producción pedagógica. Sin embargo mantiene su función de aglutinador de lo más selecto de la cultura de la ciudad y de ello es prueba su intensa participación en el proyecto periodístico más ambicioso de la época, *La Aurora. Semanario de la Letras y las Artes* que se editó entre septiembre de 1847 y octubre de 1848. Aunque serán Sansón y Dugour, sus discípulos y compañeros en aventuras escénicas, los principales animadores de la empresa, Guigou colaboró activamente con su firma y, según Alfonso [2003, p. 302], habría que atribuirle algunos más de temática musical, sin firma, pero claramente escritos por el compositor (cita como ejemplo “El sonido y el eco”, que aparece en el primer número).

Importante, en este sentido, es citar la polémica que comienza el tres de octubre de 1847 cuando José Plácido Sansón publica una crítica desfavorable hacia una obra poética de Francisco Belmonte y Vilches: esta polémica superará el ámbito de la crítica literaria e, incluso, personal para plantearse en términos raciales-insularistas entre la revista franco-canaria (por la participación de ciudadanos de origen francés) y la nueva revista *El Eco de la Juventud*, más españolista por el origen peninsular de sus principales colaboradores y participantes en la polémica, aquel Francisco Belmonte y Luis Casamayor (con firmas como “Hijo de la tierra de María Santísima”). El aspecto teatral sería un arma arrojadiza entre los dos grupos, como se verá poco después, con el estreno de la comedia *Un diputado a Cortes* de Belmonte [*El Eco de la Juventud* 17-2-1848] que reavivará las descalificaciones. En Martín Montenegro [1990, I, v. I, pp. 387-404] encontramos una minuciosa crónica de los avatares de esta rivalidad.

En la polémica de *La Aurora* con la revista rival *El Eco de la Juventud*, pudo influir la rivalidad entre la orquesta de Guigou (a la que pertenecía el redactor, José Plácido Sansón) y la nueva filarmónica de su antiguo alumno, Rafael Béthencourt Mendoza, a la hora de acompañar a la compañía teatral de Sarramián en sus actuaciones (se anunció a Guigou el 30 de junio de 1847, pero terminó actuando la de Béthencourt Mendoza). En esta pequeña “guerra” filarmónica (que se extendió a Las Palmas, según crónica del corresponsal de *La Aurora* Melquiades el 18 de agosto de 1848), en la que se llegó en un momento a la insinuación de duelo, se vieron implicadas las dos redacciones y una de las consecuencias fue que, en enero de 1848, *El Eco de la Juventud* apenas presta atención a la puesta en escena de la refundición de la obra de Calderón *El mayor monstruo, los celos*, realizada por José Plácido Sansón (con el título de *El Tetrarca de Jerusalén*) y para la que Guigou había compuesto dos piezas.

La fase final de esta “batalla mediática” acaba con la intervención del Jefe Superior Político y los tribunales. En sus *Apuntes* [Padrón Acosta, 1978, p. 42], Plácido Sansón nos informa de que tanto él y su hermano Juan, Guigou, los dos hermanos Dugour e Ignacio Negrín fueron condenados por injurias a “tres

días de arresto en la cárcel pública, diez duros de multa y las costas. Apelamos”.

Parece que este varapalo, considerado como injusto, y la muerte de su mujer, Matilde del Castillo, retraen al músico y será su hijo Matías Guigou quien colaborará puntualmente en actos públicos. Tampoco algunos de los jóvenes inquietos vivían ya en la capital (Ignacio Negrín estaba en El Ferrol y Plácido Sansón en Madrid). Muere, como ya dijimos, en 1851.

En nuestra opinión, y a la luz de los datos expuestos, la influencia de Carlos Guigou en el teatro de estos años es crucial. No solo estimula los primeros intentos artísticos de los principales jóvenes autores de la Isla, no solo crea las condiciones básicas para el desarrollo colectivo y público de estos intentos (la filarmónica, los conciertos extraordinarios, el Liceo), sino también le debemos las articulaciones entre las compañías profesionales y estos autores o concertistas aficionados de las que Guigou era puente fundamental por su colaboración, más allá de lo musical, en las funciones. Si añadimos a estas aportaciones sus intentos de dignificar la labor de las compañías ampliando su repertorio dramático al lírico o favoreciendo, desde la prensa, la ilustración necesaria del público⁹, podemos afirmar que el teatro en Tenerife hubiese ido por derroteros diferentes y seguramente su evolución hubiera sido menos

⁹ Más allá de los artículos o las polémicas sirva como muestra de su influencia lo siguiente: el primer historiador del teatro en nuestras Islas aparece en las páginas de *La Aurora* en cuatro artículos que se publican entre septiembre y octubre de 1847. La firma B. R. ha sido identificada por el investigador Fernández Hernández [1999, pp. 7-42] como “Buró de Redacción” y, aunque parece tratarse de un proyecto colectivo de la redacción con Sansón y Dugour, además del corresponsal Melquiades Espínola y Béthencourt, Fernández Hernández afirma que se trata de José Plácido Sansón. Llama la atención que B. R. inicie su Historia con un intento de conectar la evolución del teatro en las Islas con los orígenes y evolución del teatro occidental (aunque en una ocasión afirme que se trata de una empresa que podría tacharlos de “imprudentes”). Podemos conjeturar que el impulso teórico para esta empresa proviene también de Guigou pues, como ya dijimos arriba, durante mucho tiempo intentó que se le admitiera la impartición de una cátedra de Historia. En la *Revista Isleña* del uno de mayo de 1842 aparece un anuncio con los temas de que constaría ese programa: dividido en cuatro partes, la primera llegaría hasta la conquista de Grecia por Alejandro; la segunda hasta los inicios de Roma; la tercera, Roma hasta su caída; la cuarta desde las monarquías godas hasta el reinado de Isabel II. Es posible que estos redactores, y, en especial, Sansón, tuvieran en mente esta vieja aspiración de su maestro y se inspiraran en esta estructura que va de lo antiguo a lo actual en el tiempo, de lo lejano a lo cercano en la geografía, para construir su Historia.

intensa en estos años en los que Guigou se encargó de dinamizar la actividad artística.

II. 8. Los dramaturgos “hijos del país”: generaciones truncadas

El apelativo de “hijos del país” para aquellos autores locales que probaban sus primeras mieles escénicas gracias a la predisposición de las compañías profesionales bien por interés (crematístico o no), bien por tácitas presiones coyunturales (sobre todo si el autor es crítico teatral, caso de Sansón, o es protegido de una publicación, caso del sevillano Belmonte o de Ignacio Negrín), nos sirve para hacer una pertinente discriminación entre este grupo de dramaturgos aficionados cuya obra se queda en los estrictos límites de la escena insular y autores como Tomás de Iriarte, Saviñón y Yañez o el poeta grancanario Rafael Bento Travieso, que Fernández Hernández [1991, I, pp. 32-33] sitúa en la transición entre los siglos XVIII-XIX, los cuales conocieron en el primer caso, un lugar importante en el teatro ilustrado; en el segundo, sus libretos para actores de la escena peninsular importantes como Isidoro Máiquez; o ediciones peninsulares de su obra (*La recompensa del amor* [1817]), en el caso del tercero.

Nos centraremos, pues, en estos autores locales que, aprovechando las distintas circunstancias ya citadas, vieron subir sus textos a las tablas por parte cómicos profesionales. Su producción se sitúa entre 1830 y 1852 pues ya desde esta última fecha dos de ellos se encuentran fuera de las Islas.

El primero y más prolífico de estos autores es José Plácido Sansón y Grandy (1815-1875). Como ya adelantábamos en la introducción, las noticias autobiográficas sobre su trayectoria literaria dependen, fundamentalmente, de dos manuscritos actualmente en paradero desconocido y a los que solo tuvo acceso el sacerdote Sebastián Padrón Acosta (*Apuntes biográficos y Reminiscencias*). Los escasos estudios dedicados a su obra parten de las afirmaciones fragmentarias que dicho erudito repartió entre su producción crítica sobre este período, especialmente en *El teatro en Canarias. La fiesta del*

Corpus [1954], ya citada en la introducción, *Poetas Canarios de los siglos XIX y XX* [1966] y *Retablo canario del siglo XIX* [1968]. Así presenta los manuscritos que consultó [Padrón Acosta, 1966, p. 9]:

Entre los viejos papeles de la biblioteca de un amigo, sujeto muy aficionado a las cosas de la tierra canaria, hallé la autobiografía inédita de José Plácido Sansón, la cual quiero reproducir. La obra de referencia, escrita de puño y letra de José Plácido, forma un grueso volumen con el título *Apuntes biográficos*. De este curioso manuscrito reproduzco los apuntes que abarcan hasta el año 1846, año en que termina la forma autobiográfica del libro. Desde el año 1846 en adelante Sansón adopta en su obra la forma de diario (...) En otro manuscrito, también inédito, titulado *Reminiscencias* que comienza a escribir en 1838, narra, aunque sin la gracias de los "Apuntes biográficos", su estancia en Londres, de lo que nada nos dice en sus citados *Apuntes biográficos*.

Nuestro interés estará centrado en su producción dramática en relación con la escena local pues merecería estudio aparte un análisis de toda la producción que se conserva susceptible de ser comparada y contrastada con de sus compañeros de estos años.

El ascendiente francés por parte paterna de Sansón y Grandy le permite entrar en contacto con esta lengua, desde la que traduce desde muy joven: gran parte de sus influencias vendrán de los clásicos franceses pero también de la literatura popular en el momento. Sabemos, por ejemplo, que las novelas del Caballero Florián (*Gonzalo de Córdoba* o *Numa Pompilio*) serán lecturas de juventud que marcarán sus primeros pinitos dramáticos. Varias son las etapas por las que pasa su obra, dependiendo, principalmente, de vaivenes de índole íntima (crisis de fe) o estéticas (al calor de nuevas lecturas o repudio de anteriores). Esto es síntoma de la precaria recepción que muestran nuestros autores de la literatura de su tiempo o de las noticias de la metrópolis sobre nuevas modas escénicas o poéticas: la llegada de libros o comentarios sobre ellos conforma en muchas ocasiones su única formación o es la razón del cambio de rumbo artístico.

Entre 1830 y 1834, Sansón toma como modelo a los trágicos franceses (Voltaire, Corneille, Racine), a clásicos como Molière, a autores españoles como Cienfuegos o Quintana o al Martínez de la Rosa del *Edipo*. El resultado es un pequeño grupo de tragedias que comienza a escribir con catorce años.

La primera es *Anacoana* (de 1830 aunque rehecha hasta cuatro veces en función de las nuevas lecturas que hacía), la segunda, *Aben- Hamet y Atreo y Tieste* (ambas de 1834). Las tres tragedias compondrán el segundo tomo de sus *Ensayos Literarios* (el primero y tercero están dedicados a su poesía) publicados en 1841 en la Imprenta de La Amistad (edición de la que citamos).

De *Anacoana* sabemos que se hizo una lectura pública ante amigos de la primera versión y “algunos amigos, tan ignorantes y niños como yo, que la celebraron y aplaudieron” (refiriéndose seguramente entre ellos a los hermanos Murphy, jóvenes poetas, desaparecidos tempranamente víctimas de la tisis). Esto indica la existencia de un pequeño núcleo artístico juvenil que será el germen de la primera generación romántica de la Isla. La gestación de esta primera producción es narrada por Sansón en sus *Apuntes* [Padrón Acosta, 1966, p. 11]:

Dediquéme más que nunca a la lectura, y sin saber a punto fijo lo que era un tragedia, pues ya había olvidado mis humanidades, me arrojé a componer la que título *Anacoana*, pobrísimo y raquíctico ensayo, de versificación incierta, risible tentativa, solo perdonable, por la edad y la ignorancia del autor.

Esta obra juvenil, ambientada en Santo Domingo (en la que se ve cierta influencia de la *Atala* de Chateaubriand, según Padrón Acosta [1966, p.25]) es una tragedia en cinco actos en la que ya Sansón establece analogías entre las consecuencias genocidas de la conquista de América y las de Canarias. En la advertencia inicial comenta: “El insigne Bencomo, Tinguaro, Aquiles del Teide, y otros muchos héroes, claman desde sus sepulturas contra sus feroces conquistadores”. El Teide se convierte en tumba que ocasionalmente permite salir “las sombras de los desventurados Guanches” y ello arrebató al autor. La reina Anacoana o el cacique Pilpatoe representan a esos indígenas víctimas del abuso colonial.

La obra está cuajada de actitudes extremas (estupores varios, exclamaciones, abismos y condenaciones continuas), a imitación del estilo grandilocuente de sus modelos. Interesante es el discurso antieuropeo del

cacique Pilpatoe antes de matarse pues veremos que estamos en la raíz de una actitud crítica sobre la conquista que le traerá problemas en el futuro.

Su “segundo ensayo dramático”, *Aben-Hamet o el último Abencerraje*, es una tragedia en tres actos a la que define como “juguete” por su “reducido volumen”, según reza la advertencia preliminar: “fue compuesto en once días, exaltada la cabeza del autor con la repetida lectura del *Último Abencerraje* de Mr de Chateaubriand”. Y añade: “Aunque adoleciendo con frecuencia de la hinchazón a que la pompa del drama clásico arrastra a los jóvenes autores” [III, p. 114]. Como es previsible, las relaciones entre Aben-Hamet y Blanca, hija de Rodrigo, acaban en la muerte final de los amantes, con los consabidos “gemidos se oyen do quier que mi alma aterrorizan” o “sangre y luto y moribundos miro”.

De *Atreo y Tieste* contamos, afortunadamente, con un trabajo de Martín Rodríguez [2007, pp. 143-175] que estudia las raíces clásicas de esta tragedia, sus relaciones con las fuentes de Sansón y su aportación al conjunto de reformulaciones modernas del mito. Se trata de una tragedia en cinco actos de la que nos dice el autor:

La presente tragedia fue el tercer ensayo del autor en la carrera dramática, que sin apoyo, ni estímulo alguno humano ha emprendido. Tal cual es, cinco años después de compuesta vio la luz teatral, si no en medio del brillo de los escenarios europeos, en el local reducidísimo que para tales esparcimientos tiene destinados la patria de los Vieras y de los Iriartes. [II, 1841, pp. 155-156]

Se refiere Sansón al estreno en el teatro de La Marina el dos de febrero de 1839¹⁰. Es clara la percepción tanto de su soledad autoral en el panorama insular como de las pésimas condiciones que reunía el espacio habilitado. No olvidemos que por estas fechas (1838), Sansón colaboraba como crítico teatral del periódico *El Atlante* y que muchas de sus

¹⁰ En enero se había estrenado *Elvira* (según Martínez Viera [1991 30], “la primera obra original, de autor tinerfeño, estrenada en esta capital”). En menos de dos semanas dos obras de un autor local cuya crítica en *El Atlante* tenía una importancia fundamental sobre el público y la programación (continuas siempre fueron las sugerencias, en sus artículos, de programar más autores nacionales).

colaboraciones se centraban en la imposibilidad de realizar montajes adecuados de las obras por las dimensiones del teatro.

En la Advertencia nos informa de la génesis del texto:

Su argumento, tan sabido, no ha sido esencialmente variado por el autor. El drama de Crébillon no le era aun conocido, pero sí la tragedia de Voltaire, de la cual se confiesa ha sacado algunos materiales. Él se ha servido del célebre “agnosco fratrem” de Séneca, como se sirvió Crébillon y por creerse incapaz de sustituir otro rasgo equivalente al inimitable latino. Si se perciben en el discurso de su composición, imitaciones marcadas de algún autor nacional, preciso es que el lector instruido recuerde que el que no comienza en sus años tempranos por imitar los grandes modelos raya casi en lo imposible llegue nunca a conocer las dotes de su idioma, los recursos de su arte, la índole de su nación. [II, pp. 155-156]

Martín Rodríguez, tras establecer la genealogía de la historia de Atreo y Tieste en las fuentes dramáticas conservadas (Séneca, Crébillon, Voltaire, Foscolo, José María de Heredia), destaca algunos elementos originales del texto de Sansón: un Tiestes joven, una Érope que se mantiene casada con Atreo después de su adulterio, un Atreo más humano o la aparición de la fuerza de la fatalidad romántica.

Pero en 1834 entra en contacto con las novedades madrileñas a partir de la difusión en las Islas del periódico *El Artista*, “periódico que publicaba en la Corte D. Eugenio de Ochoa, con objeto de difundir por la Península las doctrinas románticas, en su apogeo ya en Francia, y en otros Estados de Europa” [citado por Padrón Acosta, 1966, pp. 13-14]. El choque entre un joven provinciano autodidacta y amante de los modelos prestigiosos y la nueva rebelión estética no se hace esperar [Padrón Acosta, 1966 pp. 13-14]:

Al principio mi mente se rebelaba contra tales doctrinas, pues herían en lo más vivo mis creencias, los artículos de mi religión artística; pero *La Conjuración de Venecia* primeramente, y después *Lucrecia Borgia* cambiaron del todo el rumbo de mis ideas literarias. El efecto que ambas piezas me causaron es inexplicable. Vi otro mundo ante mis ojos y salté de extremo a extremo.

Fruto de tal transformación son dos obras no conservadas: en 1834 el drama *La noche de San Bartolomé* (previsiblemente sobre el choque de hugonotes y católicos) y, al año siguiente, *Zaluca*, “cuyo argumento saqué del poemita de Mr. Bitaubé, *José Ensalzado* (alude Sansón a la obra *El triunfo de la inocencia oprimida* o *Josef ensalzado*, poema en prosa traducido en 1787 y prohibido por

edicto de 9 de abril de 1799, según nos informa Aguilar Piñal [*Bibliografía*, 1981, v. 5, p. 96]).

En 1836 escribe el drama en tres actos *Rodrigo*, “exageradamente romántico” y el drama en cinco actos *María* en 1837. No se conserva ninguna de los dos y es posible que la razón, como veremos, sea el radical cambio que sufrirá poco después, transformación de la que sus *Apuntes* dan un elocuente testimonio [Padrón Acosta, 1966, pp. 12-13]:

A los dieciséis años, las lecturas de tan diversas especies, ya honestas ya deshonestas, ora lógicas, ora sofisticas, unas veces religiosas, otras impías, que ocupaban mi tiempo, habían sumergido mi entendimiento en un mar de contradicciones y de dudas y si el amor verdadero me preservó de la relajación [se refiere al matrimonio con su prima María de la Concepción Sansón contra el deseo familiar], no por eso era menor el extravío de mis ideas morales, llegando el de mis ideas antirreligiosas hasta rechazar a un Ser Supremo, Creador y Conservador del mundo. ¡Época borrascosa y violenta! Por fortuna fue breve. A dos obras de dos autores inmortales debí su feliz término: la *Profesión de fe de Vicario saboyano* me restituyó a Dios, y *Pamela* a la virtud. Rousseau y Richardson fueron mis salvadores, sí, porque el ateísmo y la inmoralidad me desgarraban el corazón.

De poco antes de este período crítico personal en el que revisa, a lo beato, toda su producción (habla de ciertos cambios formales en *La noche de San Bartolomé*) es la obra *Elvira* (1838), estrenada el 27 de enero 1839, de la que conservamos el texto impreso original [Imprenta de *El Atlante*.1839.Santa Cruz de Tenerife] pues, posteriormente, hacia 1845, aunque no conservamos esa versión, el autor nos dice: “Varié además el plan de *Elvira*, y alargué algo este drama, despojándole de inmoralidades”.

Presentado como “drama en tres actos, original”, *Elvira* es una pieza bizarra ambientada en el Aragón del siglo XIV. Contiene todos los elementos predilectos del teatro lacrimógeno y alguna que otra pedantería erudita (por ejemplo, el drama comienza con la confidente Matilde diciendo: “Hablaís de la gaya ciencia...En Aragón y en el siglo 14 es esta la conversación favorita de todo el mundo”). La meteorología de vientos y truenos también acompaña a los protagonistas en su caída melodramática. La trama tiene como telón de fondo los amores adulterinos de la esposa del conde Osano, Elvira, y el trovador Federico. Son amores que se iniciaron siendo aún soltera la protagonista y como

fruto nació un niño con una señal grabada en su pecho. En una refriega con unos bandoleros, Federico deja el niño en manos de unos aldeanos a los que luego no logra localizar. Años después, al castillo, y en ausencia del conde, llega Federico para una cita con Elvira. Al mismo tiempo llega otro joven trovador, Alfonso, del que se enamora inmediatamente Elvira despertando la ira celosa de Federico. Un hermano de Alfonso lo viene a buscar pues su padre en el lecho de muerte quiere revelar un secreto. Ese secreto, como no es difícil de suponer, es que Alfonso no es el hijo de estos humildes aldeanos y que la señal que lleva en su pecho es la única marca que puede ayudarle a encontrar a sus padres verdaderos. Alfonso regresa a la corte de Osano para la cita con su enamorada Elvira. Se desencadena una pelea entre Federico y Alfonso: Federico hiere mortalmente a Alfonso. Este antes de morir narra su triste sino y muere en los brazos horrorizados de sus padres (“¡¡¡Expira!!” gritan los dos al unísono como cierre del drama).

Pese a la apresurada síntesis, es evidente la exacerbación que hace Sansón de los elementos más patéticos de la nueva moda: adulterio, matrimonio forzado, amago de incesto, el niño recuperado, la anagnórisis, la muerte en circunstancias de naturaleza fatalista, etc. Desconocemos las inmoralidades sobre las que actuó Sansón pues la obra está tan agobiantemente planteada sobre el triángulo amoroso, sin casi tramas paralelas, que es muy difícil suavizar el planteamiento (quizás en rehacer el adulterio a posteriori del matrimonio de Elvira con el Conde).

Pero entre 1838 y 1839 hay una vuelta de José Plácido Sansón a los modelos juveniles y de esta época es *Una mujer* “cuyo argumento estaba fundado en una aventura de mi amigo D. Patricio Murphy”. Desconocemos la obra excepto en el breve fragmento [José Plácido Sansón, 1853, pp. 51-55] que incluyó en la primera edición de su libro *La familia: colección de poesías*, editado en Madrid en 1853. Según el autor, en 1846 lo reformó distribuyéndolo en cuatro actos, pero nada nos queda de esta reelaboración. El fragmento conservado es un diálogo con ribetes oníricos entre una madre y una hija con la

muerte y su influencia como fondo. Sansón no se percataba entonces de que esta vuelta al modelo dieciochesco de su formación autodidacta juvenil estaba abocada al fracaso:

Mis ideas literarias iban tomando un nuevo rumbo. Los excesos del romanticismo me repugnaban, y después de tanto tiempo en que yacían en mis libros sin abrir, las tragedias de Corneille, Racine y Voltaire, volví a ellos con el ansia que en los pasados años, volviendo a arrobarme en las bellas páginas del *Cid*, *Ifigenia* y *Merope*. Sin embargo, no conocía como conozco ahora la imposibilidad de aclimatar esa pura, hermosa y saludable planta, que se ha querido llamar "tragedia clásica", en el agitado y heterogéneo terreno del siglo XIX.

De 1842 es la obra de mayor repercusión pública del autor, *Hernán Peraza*. El mismo Sansón nos cuenta las vicisitudes del texto:

En 1842, después de un descanso de cerca de tres años, compuse el drama de tres actos *Hernán Peraza*, sacado de la Historia de Canarias, y que encargó la Sociedad dramática de Santa Cruz. En esta obra yo no era el romántico "decidido" de *Rodrigo y Elvira* sino el romántico "desengañado".

Hernán Peraza no se representó, pues era censor D. Luis G. del Mármol, enemigo particular mío por causas que explico en la advertencia escrita para el drama. Mármol influyó con el jefe político y Capitán General D. Miguel Araoz y se prohibió la obra como *subversiva*. [Acosta Padrón, 1966, p. 16]

No se conocen las causas de tal enemistad pues el gaditano Luis Gonzaga de Mármol (que trabajaba en la fiscalía de Hacienda de la provincia de Canarias) era colaborador también de *El Atlante*. ¿Quizás una exacerbada denuncia antiespañolista que pudo molestar al funcionario peninsular? Desgraciadamente, la única escena conservada aparece en la colección de poesía antes citada, *La familia*, en la que el criterio de selección establecido por Sansón de los fragmentos y poesías es su adecuación al tema estructurador, es decir, los sentimientos relacionados con la familia. En este caso, es la escena titulada "Quejas de la esposa" en la que el conquistador Hernán Peraza disimula ante su mujer el amor que siente por una aborigen. Con toda certeza lo subversivo del texto estaría más en el tratamiento proindígena de Sansón y no tanto en la acostumbrada trama adúltera. Sirva como contrapunto que de este mismo año es la obra de Juan Corona y Álvarez que presentamos en el último capítulo y no sufrió problemas de censura alguna por su visión españolista y conciliadora de la conquista de Canarias.

Este año parece que fue un momento importante en la reivindicación artística del pasado insular prehispánico. Así, además de la obra de Corona que editamos, podemos leer en el *Boletín* el prospecto anunciador de la obra del Manuel de Ossuna y Saviñón *Los guanches o la destrucción de las monarquías de Tenerife*, obra que se presenta como relato histórico aunque aderezado con “algunas ficciones” acerca de la barbarie de los conquistadores contra “la felicidad en que vivían los antiguos moradores de las islas (sic) de Tenerife, la dulzura de sus costumbres y las crueldades que con ellos cometieron sus conquistadores. También se anuncia el estreno para el viernes 28 de enero del “drama original en tres actos de un aficionado de Santa Cruz de Tenerife nominado: *Fernán y Huay-Hanira o sea Guanches y Castellanos*”. Por último, en mayo del mismo año, se anuncia como función extraordinaria, tras el drama *Un monarca y su privado* de Gil de Zárate, lo siguiente: “Concluirá la función con el drama nuevo en un acto original de D. José Plácido Sansón titulado *Los amores de la reina Faina y de Martín Ruiz de Avendaño*”.

Desconocemos a qué obra se refiere pues ni el propio Sansón la cita entre su producción dramática: la única referencia que vincula esta leyenda canaria, sobre los amores del vizcaíno con la reina aborigen de cuya unión nació Ico, con Sansón es una recreación que este publica seis años después en el semanario *La Aurora* [Martín Montenegro, 1987, pp. 457-477].

Se trata de una variante más de los mitos reconciliadores conquistador-indígena (como Dácil y Castillo que tanta fortuna ha tenido en la literatura en Canarias). Es posible que Sansón prosificara el texto teatral (aunque no sabemos si llegó a representarse) pues es una narración extensa (números 28, 29 y 31). Si se representó, con permiso y sin alharacas censoras, fue por el carácter amoroso y fundacional mestizo de este tipo de mitos. Con toda seguridad su *Hernán Peraza* prohibido escenificaría los aspectos más brutales de la represión señorial en La Gomera (además de los amores con la princesa Iballa) y la rebelión de los aborígenes que acarrea la muerte del conquistador.

Esta afición por el pasado del Archipiélago hemos de achacarlo no solo al gusto romántico por la ficcionalización de la Historia (especialmente la medieval y la exótica, como es, en ambos casos, la prehispánica junto con los primeros choques con los europeos); es posible que la figura tutelar entre estos jóvenes de Francisco María de León y Xuárez de la Guardia [Padrón Acosta, 1968, pp. 104-109] ayudara a acrecentar el interés por este pasado pues era poseedor de una riquísima biblioteca de valiosos manuscritos de los primeros momentos de la historia insular, difusor de las crónicas y de las leyendas que transmiten (ofreciendo sus archivos para el fundamental proyecto de la *Biblioteca Isleña* que sirvió de base a muchos intelectuales de entonces) y animador de las tertulias capitalinas. Debemos tener en cuenta, en ese sentido, que el valioso documento de las Sinodales del Obispo Dávila y Cárdenas con que B. R. inicia su trayecto por el teatro en Canarias le fue proporcionado por este polígrafo. O que la obra de Corona y Álvarez sobre Rejón esté dedicada a él y su esposa.

Volviendo a José Plácido Sansón, salvo las correcciones que realiza en 1845 en sus dramas *Elvira* y *La noche de San Bartolomé*, antes citadas, no encontramos más referencias a su labor dramática hasta 1846, cuando un drama de tres actos titulado *Un ángel caído*, la refundición de la obra calderoniana *La Cisma de Occidente* (que tituló *Enrique VII*) y otra reelaboración de *Una mujer* (ninguno de estos textos se conservan). No volvemos a tener noticias como dramaturgo de Sansón hasta su etapa madrileña. Quizás su labor como funcionario público (que tiene como consecuencia la crítica a la corrupción en la Administración) y las decepciones políticas instauran cierto pesimismo estoico que le hace decir: “Disipadas las nubes que me envolvían, he vuelto a la sana lógica, y así como mi religión se resume en una magnífica palabra ‘Dios’, así mi política se encierra en otra única y solemne palabra ‘Pueblo’”.

Sin embargo, y como hemos visto, es uno de los principales animadores y redactores de *La Aurora* hasta su desaparición tras las polémicas que ya comentamos. Ya en 1846 escribía: “Cuento hoy treinta dos años, y estoy

proyectando pasar a la corte. ¿Se verificará este viaje? No lo sé”. Finalmente, en 1850, se embarca para Madrid.

Padrón Acosta cita otras obras (entre ellas una zarzuela y una ópera) que escapan al periodo y territorio que nos hemos delimitado en este trabajo. Sin embargo, por conservarse, junto a aquellos fragmentos citados, en su libro de poemas *La familia* como parte final, completa, y por su rareza en la producción conocida de este autor nos gustaría hacer un pequeño comentario sobre el drama en tres actos *Víctima y juez*. Originariamente se iba a titular *Reichstein*, pero “Hartzenbusch aconsejó a Sansón que cambiara el título de *Reichstein*, que era el que primitivamente tenía este drama” [Padrón Acosta, 1966, p. 26].

Estamos ante un estudio sobre los sentimientos de la paternidad (de ahí que Sansón justifique en una nota al pie su inclusión como cierre del volumen). La ambientación roza el goticismo: un castillo de señores sospechosos de actos sangrientos, un bosque atravesado por historias de vampiros y criaturas malignas o bestiales, un ambiente de fanatismo por las luchas entre protestantes y católicos (está ambientada en 1571 entre las guerra contra Lutero y la batalla de Lepanto), un loco fanático religioso, etc. En tal escenografía, una leyenda funciona como catalizador de los acontecimientos: dicen que si alguien quiere recuperar a su hijo tendrá que matar a un niño como sustituto. Los señores del castillo de Reichstein desesperan por la vuelta de su hijo Rodolfo de Lepanto. Walter, el guardabosques, un personaje semialucinado por sus lecturas religiosas y terrores atávicos, cree que los señores quieren matar a su pequeño para que vuelva su hijo sano y salvo de la guerra. El niño desaparece y al mismo tiempo regresa Rodolfo. Walter entiende que los amos han degollado a su hijo o lo han emparedado y decide matar a Rodolfo. En su intento mata al padre y huye. En su huida encuentra el cadáver de su hijo devorado por los lobos, indicio de que no ha sido asesinado sino que ha sucumbido a las fieras tras perderse. Vuelve al castillo y pide ser ejecutado tras pedir protección para

su mujer. Cuando parece que los ruegos de su mujer pueden amnistiar a su marido, aparece el verdugo con el hacha sangrienta.

Este mundo macabro, lleno de delirantes alegorías parece indicar un acercamiento de Sansón a ciertas corrientes del tremendismo literario que parecen no haber tenido el éxito esperado: Padrón Acosta [1966, p. 26] remite a algunas páginas de *El Museo Canario*, editado en Santa Cruz de Tenerife en las que relata algunas anécdotas sobre sus fracasados ensayos dramáticos en Madrid. En la nota final de esta obra aparece el dictamen del censor Valero y Soto firmado el veinte de julio de 1851, fecha que debemos considerar *ad quem* de la composición.

Esta apretada y breve crónica de la trayectoria teatral de Sansón en Tenerife pretende ser una introducción a una futura y necesaria investigación que localizara estos materiales y profundizara (como se ha hecho con su poesía) en las relaciones de su obra tanto con el Romanticismo, como con el contexto escénico local o con su inserción en la crítica dramática de la época. Pues como sentencia Padrón Acosta [1966, p. 21]: “Su figura es imprescindible cuando se escriba la historia del teatro de Canarias”.

Los dos autores que a continuación trataremos comparten con Sansón tanto sus inquietudes dramáticas como los proyectos editoriales. No obstante, presentan una menor producción (realmente trataremos una obra de cada uno). El primero, cronológicamente hablando, José Desiré Dugour (1814?-1875), es contemporáneo de José Plácido Sansón y miembro de esa juventud santacruzera vinculada a Guigou desde finales de los años veinte. El segundo, Ignacio de Negrín Núñez (1830-1885) es acogido desde muy joven en el círculo de Sansón y Dugour, colaborando en el semanario *La Aurora*.

Como en el caso de Sansón o Guigou, el origen francés de Dugour permite su rápida integración en la sociedad culta de la Santa Cruz. Su llegada a la isla no está exenta de cierta aureola: naufrago en las costas de África cuando viajaba con sus padres, recalca con su familia en la Isla a los trece años. La

importancia de la figura de Dugour en nuestra panorámica se debe, fundamentalmente, al estreno el diecinueve de noviembre de 1852 por la Compañía de Mendoza de su obra representada “con general aplauso en este teatro” *Tenerife en 1492*¹¹. Pese a que su estreno se produce en el Teatro Principal y posterior a los límites temporales de este estudio, pertenece y es epítome de todo ese conjunto de obras que proponen una relectura del pasado canario y cuyo resultado final se acerca al pastiche: las fuentes históricas son recreadas libérrimamente “como solución muy otra de la misma sustancia histórica, y sobre la base del vianismo romántico, pero colocándose en una vertiente pretendidamente conciliadora entre aborígenes-canarios y conquistadores castellanos” [Fernández Hernández, 1991, p. 138].

La obra se divide en cinco actos en verso estructurados equilibradamente (los dos primeros en territorio guanche, el tercero como eje en un espacio fronterizo entre los dos bandos y los otros dos en el espacio guanche nuevamente). Esto permite que el exotismo indígena ocupe prácticamente toda la atención del espectador frente a la “normalidad” militar del conquistador. La misma presentación de los personajes aborígenes, con extensas explicaciones pseudoetnográficas sobre su vestimenta así parece indicarlo. Por ejemplo, el Mencey Bencomo se presenta de la siguiente guisa [Dugour, 1853, p. 5]:

Calzón y camisa interior color carne de tinte algo moreno. Túnica color ceniza hasta más debajo de la rodillas, con vuelta de piel blanca. Cinturón de juncos pintados con bandas oblicuas del que cuelga una daga de palo negro endurecido al fuego. Mangas anchas, guarnecidas de pieles blancas. Pelo y barba canosa y larga. Una banda de juncos pintados sujetará la cabeza y una pluma de garza real se ostentará al lado derecho de la misma. Sandalias con cintas de juncos de colores que formarán un entrelazado al capricho, sujeto con un lazo de conchas encarnadas. Al cuello un collar de conchas blancas del que cuelga una bolsita, especie de amuleto”.

Por su parte, Gonzalo del Castillo es caracterizado con el simple sintagma “traje de guerra”. Lo mismo ocurre con todo el elenco de los bandos guanche y castellano. Por supuesto, este peso de lo nativo también afecta a la

¹¹ Padrón Acosta [1968, p. 115] cita obras posteriores (algunas representadas por la misma compañía) que no hemos podido localizar: *Un corazón de otros tiempos*, *El hombre propone y Dios dispone*, *La reina Faina*, *Agencia matrimonial*, *Una noche en Santa María*, *Poder contra poder*, *Rafael de Urbino*.

perspectiva adoptada en la trama; basada en la recreación de supuestas ceremonias y comportamientos aborígenes sobre los que se superpone la figuración eurocéntrica.

Quizás la expresión máxima de esta labor de traducción/sustitución sea la entrada de la corte de Bencomo con danzas guerreras y luchadores en pantomima en la escena quinta del acto primero, aunque el autor en la nota final aclara que no fue lo que se realizó en el estreno. Se prefirió incluir un cantable entre un guanche y coro del que se incluye la letra.

Este *Tenerife en 1492* intenta articular la trama legendaria de los amores de Dácil (aquí Dacila) y el capitán Castillo con la conocida situación crítica del bando aborígen ante la última batalla contra los castellanos: desconfianza de los jefes aliados ante un Mencey Bencomo demasiado taciturno ante los invasores, el posicionamiento de parte del mundo aborígen con el extranjero (Añaterve y bandos del Sur), los malos augurios la derrota de Tinguaro.

Dugour intenta reunir tantos hilos argumentales a partir de la figura de Ruimán, enamorado de Dacila pero también capaz de la traición y de empujar al desastre bélico a su gente. Durante cinco actos y más de cincuenta escenas (dominada la mayor parte por un telón pintado con la vista del Teide) la obra se resiente por la morosidad de muchos pasajes (las descripciones, por ejemplo, del sagrado recinto natural en el que se encontraron los amantes o los pensamientos atormentados de Bencomo).

La resolución a partir de largos monólogos o de escenas extensas permite ir conjugando este doble propósito; sin embargo, el resultado final, pese al título, es que el triángulo amoroso Gonzalo-Dacila-Ruimán se convierte en la clave que resuelve la histórica derrota final del mundo aborígen: el matrimonio de la princesa indígena y el castellano cierra un mundo e instaura una convivencia sustentada en la superioridad masculina del foráneo (la muerte de Ruimán a manos de Gonzalo del Castillo y la extracción de Dacila de su tumba pétrea tiene más lecturas que la simple y justa desaparición del opositor

amoroso o la salvación “in extremis” de la amada): “Ya Castilla y Tinerfe son hermanos:/ ¡Que viva el pueblo guanche, Castellanos!”.

Con esta ambigua exclamación por parte del castellano Lugo (tras el juramento de lealtad a los Reyes Católicos por los guanches) en la que parece identificarse al pueblo aborígen como castellano, a la par que incita a sus hombres a aclamar al vencido, finaliza la obra.

Como ha señalado Fernández Hernández [1991, I, p. 39], la solución de Dugour se contrapone profundamente a la adoptada por su amigo Sansón¹² y simbolizan dos maneras artísticas de posicionarse ante la pregunta sobre los orígenes con que la publicación de materiales novedosos interpela al intelectual de las Islas (materiales no solo historiográficos sino de interpretación científico-etnográfica moderna como los escritos de Sabino Berthelot).

En el mismo posicionamiento que Sansón parece encontrarse nuestro siguiente autor, Ignacio de Negrín. Remitimos para una escueta biografía sobre su trayectoria como marino, teórico de Derecho Marítimo y poeta a Padrón Acosta [1966, p. 40-62].

Aunque nos interesa su obra *Gonzalo de Córdoba* estrenada en noviembre de 1848, nos detendremos en su primera obra, un largo canto, publicada en 1847 por la Imprenta Isleña a los diecisiete años de edad: *Ensayo poético sobre la conquista de Tenerife*. Su propósito es “recordar al mismo tiempo aquel tipo grandioso, mezcla de generosidad salvaje y de rústico orgullo, que caracterizaba a los primitivos habitantes de nuestras islas”. No se trata de una evocación nostálgica, sino desde una actitud combativa; los versículos de Mateo que acompañan a la introducción no dejan duda: “Guardaos de los falsos profetas que vienen a vosotros con vestidos de ovejas, y dentro son lobos robadores”.

Y en su exordio inicial se canta:

¹² Mientras que en 1842 se prohíbe la obra de Sansón, la última página de la obra impresa de Dugour contiene la censura firmada “por el Censor de turno” de la Provincia de Madrid firmado en 1852 con el escueto “puede representarse”

Pobre gente indefensa do no había
Fuertes aceros ni aceradas mallas;
Do tan solo la carne resistía
El golpe fiero de horrida metralla,
Que sin piedad el frente esclarecía
De la animada y colosal muralla
Que levantó al patriótico desvelo
De héroe mil del *Echeydano* suelo.

Antecede al primer canto le antecede una cita extensa de Viera y Clavijo comparando críticamente la guerra castellana contra los guanches y contra los indios americanos. Incluso el mito de Dácil y Castillo, por vez primera quizás, es más símbolo de muerte (“El tálamo trocando en ataúd”) que de futura convivencia entre pueblos. Termina con una triste salutación al Teide:

¡Yo, Teide, te saludo
Inmensa roca triste y solitaria!
Que en tu lenguaje rudo
Estás diciendo mudo
“Aquí fueron los hijos de Nivaria”

La intención del joven Negrín, colaborador de *La Aurora*, es rehabilitar mediante este poema narrativo las figuras míticas de Tinguaro y Bencomo, del mismo modo que sus amigos de redacción están popularizando en distintos números personajes del pasado aborigen. La estética del vencido por la moderna tecnología de guerra y el desprecio a estas armas (espadas, arcabuz, cañones, incluso caballos) frente a la resistencia *natural*, se acerca bastante al imaginario ilustrado sobre el salvaje y sus virtudes, parte del discurso moderno ante la mala conciencia colonial y establece ricas relaciones intertextuales entre el discurso filosófico y el artístico [Bartra, *El salvaje artificial*, 1997].

Se trata, pues, de insertar al guanche derrotado en la iconografía romántica del perdedor que no se ha humillado y cuya sombra o fantasma impregna el paisaje del que fue desplazado (o mantiene ocultas las virtudes ancestrales en sus descendientes).

Pero Negrín no profundizará en esta línea de denuncia de la guerra injusta o del genocidio aborigen¹³. *Gonzalo de Córdoba*, estrenada al año siguiente y publicada por la Imprenta Isleña como drama en tres actos y en verso, es una obra inspirada en los amores entre cristianos y musulmanes a la que antecede una dedicatoria a José Plácido Sansón, amigo y protector, y unos versos de Martínez de la Rosa. Terminó de escribirse el cuatro de abril de 1848 y Sansón le dedica una laudatoria nota en *La Aurora* [9-4-1848] *instando* (con un elegante “tenemos entendido”), dada su calidad, a su estreno “pasada la Semana Santa” para que el público pueda apreciar las virtudes dramáticas de Negrín. Resulta curioso que la obra que sirve de base para el drama sea la novela de Florián del mismo tipo, aquella que tanto gustaba en su juventud a Sansón (¿recomendación del mentor?).

La trama es común a todas las obras relacionadas con los Abencerrajes y la conquista de Granada que fueron tan populares en escena [Carrasco Urgoiti, 1956]. En este caso, la pareja está formada por la princesa de Granada, Zulema, y Gonzalo de Córdoba. El tercero en discordia, como titularía un sainete coetáneo, es el etíope Alhamar (“Tengo la tez tostada y renegrada”). En su vuelta de Fez para luchar en Granada, Gonzalo rescata a Zulema del bajel de Alhamar y este, celoso, intentará acabar con la vida de la princesa. En el ínterin veremos cómo Lara, amigo de Gonzalo, mata a Almanzor, hermano de Zulema, y aunque personaje “in absentia” en la obra, representa las virtudes del guerrero musulmán. La entrada de las tropas cristianas en la ciudad nazarí desencadena el final: Alhamar obliga a Zulema a beber una copa con veneno y Gonzalo mata a Alhamar. Mientras abraza el cuerpo inerte de la amada, Gonzalo recuerda las palabras de Lara de que por encima del amor está “Granada, el mundo y el honor” (acto I, escena 3ª). Por eso su exclamación final será: “Granada, por Isabel”.

¹³ La otra obra de la que tenemos noticias, *El Conde de Villamediana*, a la que no hemos podido acceder, seguramente recrea la muerte de Juan de Tarsis que ya había inspirado varios romances al Duque de Rivas. Según Padrón Acosta, basándose en los *Apuntes* de Sansón, esta obra se estrenó el mismo año (aunque no hay constancia en la Cartelera). Por otro lado, Alfonso [2003] afirma que Negrín envió el libreto desde El Ferrol para su estreno en 1851, tres años después.

A diferencia del mito genesiaco aborígen, estas relaciones cristiano-musulmanas, históricamente marcadas no por la hibridación sino por la expulsión, son relaciones destinadas a la destrucción del vínculo. La obra poética posterior de Negrín va a adscribirse a esta versión manida del romanticismo que pone en escena en esta obra.

II. 9. El primer edificio en la Isla: el Teatro Principal

Llegados a este punto este último epígrafe tiene más una intención de recopilar datos que narrar las circunstancias de creación del primer espacio exclusivamente teatral de la Isla. Tanto Martínez Viera [1991, pp. 37-51] como Cioranescu [1979, IV, pp. 355-357], han comentado el nacimiento del Teatro que llamamos en la actualidad Guimerá desde que la propuesta del Jefe Superior Político, tras el derribo del antiguo convento de Santo Domingo, fue publicada por *La Aurora* [30-1-1848]. Los pasos de la Comisión Municipal creada a tal efecto, el coste de la compra, los preparativos de la inauguración, etc. son comentados por ambos autores. Por fin, el veintiséis de enero de 1851 se inaugura el Teatro Principal de Santa Cruz. A Martín Montenegro [1990, I, v. II] debemos las noticias de las funciones teatrales en los primeros años.

Pero, independientemente de las gestiones municipales o la demanda ciudadana de “un local digno de su objeto, y en armonía con la civilización y cultura de sus habitantes” (como anunciaba *La Aurora*), también del Real Decreto del 30 de agosto de 1847 y febrero de 1849 que organizaba legalmente el Teatro como actividad cívica¹⁴, es importante tener en cuenta las palabras de Martínez Viera, con las que cerramos este capítulo, sobre las causas de esta necesidad de tener un lugar digno para la representación.

¹⁴ Así resume Canet [2011, pp. 215-254] la transformación, que desde el punto de vista legislativo, va a trastocar las prácticas escénica en el medio siglo a raíz de estos decretos, pese a las críticas que suscitará a causa de su ineficacia: “...se ordena la creación de un ‘Teatro Español’ en la capital de la monarquía; se crean arbitrios para financiarlo; se regulariza y se mejora la condición de los actores; se clasifican los teatros del reino; se pone freno al abuso de arbitrios sin la garantía suficiente; se destina a los teatros al desempeño de géneros dramáticos especiales; se establecen premios al estímulo de los autores; y finalmente se pone fin al abuso de la contratación de los poetas por las empresas, fijando un tanto por ciento de la recaudación como remuneración de sus obras”.

Su diagnóstico es una síntesis de lo que esta panorámica perseguía: dar a entender que la consecuencia aparentemente lógica de la construcción de un teatro en Tenerife debe mucho a las sinergias que se dieron entre compañías profesionales y aficionadas, crítica teatral y recepción de novedades artísticas, hábitos teatrales festivos populares y de salón, personalidades carismáticas y jóvenes inquietos cultural y políticamente, población autóctona y variedad de orígenes de muchos, además de los residentes ocasionales de la Administración metropolitana o de las milicias...

Por último, y esto es esencial, tenemos que destacar la paulatina creación de un público con las temporadas estables y las giras de los cómicos (especialmente al final del período estudiado, con la dignificación que se produce a partir de 1847 con “la primera compañía de verdadera importancia de cuantas habían actuado aquí hasta este año”, la de Mendoza, y su conversión empresarial con Francisco Mela desde el año siguiente). En suma [Martínez Viera, 1991, p. 37]:

Pueblo (...) con una gran afición al arte escénico, que dentro de sus reducidos medios y con escasos elementos mantenía, bien asistiendo y prestando ayuda a cuanta compañía o “sociedad dramática” visitaba estas islas; bien organizando y sosteniendo excelentes cuadros de aficionados que eran, como ya hemos dicho, gala de la sociedad santacrucera; con un plantel de escritores y poetas cuyas producciones se llevaban a escena, compartiendo los éxitos intérpretes y autores, era lógico que anhelara tener un coliseo adecuado, decente, suntuoso, como el que luego, alentados por la patriótica propuesta del jefe político, con una actividad asombrosa y un entusiasmo sin límites, construyeron, dotando a esta capital de un Teatro...

Sí-dijo-, en esta casa tenemos lo mejor en materia de vinos, cervezas, carnes y tabaco, además de establos, juegos de bolos y muchos otros placeres.

Lo siento-intervino Bologna, claramente incómodo a diferencia de Grimaldi, que estaba al borde de la risa-, pero pensaba que usted no tenía relación con el comercio.

Claro que no-repuso Mackintosh y guiñó un ojo-. ¡Este local pertenece a mi madre!

Bologna reaccionó molesto; Grimaldi soltó una risa franca que Mackintosh quiso acoger como un cumplido destinado a él.

En efecto, puede decirse que soy un caballero porque no hago otra cosa más que pasearme en carruaje-dijo apuntando a su carro viejo- o deambular con mi fusil y mi caña de pescar. Mi madre es toda una mujer de negocios y como soy su único hijo, imagino que un buen día tendré que hacerme cargo de la posada.

(Charles Dickens, *Memorias de Joseph Grimaldi*)

CAPÍTULO III

BERNARDO CÓLOGAN: LA NOTICIA A TIEMPO

III. 1. Biografía

La cita que antecede este capítulo pertenece a las memorias del famoso payaso londinense Joseph Grimaldi: acompañando al actor, especializado en Arlequín, Bologna, acude invitado a una cacería organizada por un admirador

llamado Mackintosh. La sorpresa para ambos es que a quien creían un caballero en Londres era hijo de una posadera en el campo. La idea de un comerciante con maneras y gustos de caballero desvela la transformación social del paso del Antiguo Régimen a la movilidad social de las sociedades urbanas industrializadas. La percepción del comercio en oposición a la cultura o el ocio artístico irá perdiendo peso con el siglo mientras se produce el ascenso de la burguesía urbana como clienta y, también, creadora cultural. Este episodio de la cita transcurre a principios del siglo XIX en Inglaterra, pero ilustra perfectamente cómo hemos de afrontar el primer acercamiento a la biografía de Bernardo Cologan Fallon: la falta de sintonía entre un destino profesional obligado por la tradición comercial de la familia y sus aspiraciones artísticas.

Bernardo Cologan Fallon nació en el Puerto de la Cruz de La Orotava el 8 de septiembre de 1772. El papel de primogénito de la tercera generación de comerciantes de origen irlandés afincados en Tenerife marcará toda su vida.

La familia Cologan ha recibido especial atención en la historiografía canaria por ilustrar la rápida adaptación de estos linajes irlandeses a la vida económica insular y su participación en la vida pública¹⁵. La familia MacColgan, como otras familias católicas de Irlanda, se ve obligada a salir de su isla por la política religiosa de los Orange. Para evitar la persecución y represión de sus creencias, muchas de estas familias se refugian en España: a la conveniencia de una monarquía titulada como católica hay que añadir la facilidad del comercio ultramarino (especialmente con la América hispana) y los privilegios que la Corona dará a estos “jacobitas” perseguidos. La llamada “diáspora” irlandesa se desperdigará por toda Europa, especialmente en los enclaves comerciales asomados al Atlántico (desde Rotterdam a Burdeos, de Cádiz a los puertos canarios).

¹⁵ Resultan imprescindibles los dos estudios de Agustín Guimerá Ravina [1985, 2005] sobre esta implantación irlandesa.

Juan Cólogan y White¹⁶ (John Colgan White, 1710-1771), abuelo de Bernardo, tras su matrimonio con Margarita Valois, es el primero que se establece en el Puerto de la Cruz (1742) al calor de la vida portuaria pujante tras la decadencia del Puerto de Garachico a raíz de la erupción volcánica de 1706, que destruye sus infraestructuras. La llegada de estos “extrangeros” a Canarias supone un revulsivo para la economía insular por cuanto dinamizan internacionalmente una economía vinculada a los grandes terratenientes agrarios, pero su dedicación comercial y prestamista, junto con las políticas matrimoniales con otras familias irlandesas desplazadas (tanto en las islas como en otros destinos) que tienden a reforzar la red económica clientelar y familiar de los clanes, no deja de suscitar recelos en la población de la isla. Así, Álvarez Rixo, en su *Descripción Histórica del Puerto de la Cruz de la Orotava* no duda en hacerse eco de esta predisposición negativa [cit. en Cólogan Soriano, 2010, p. 18]:

Aunque estos comerciantes han sido ingleses, pero más irlandeses, o de sus progenies, perseguidos estos últimos por sus dominadores los ingleses en su país, aquí han hallado amparo y hecho su fortuna, o a los menos este vaya y venga que lo parece, siendo protegido y favorecido por leyes sabias y benéficas cual fortuna nunca lo fueron en su propia patria, lo que ha dado margen a su mucho engreimiento. Sin embargo, también ha sido estar a la inglesa. Pero quien lee alguna cosa de su historia sabe cómo esta nación imperiosa ha considerado a los pobres irlandeses. Lo que más choca es que han criticado y abusado, unos y otros advenedizos, de las mismas leyes y la nación simple que les ha favorecido. En ciertos versos que tuve oportunidad de leer, y hubieron de ser escritos al intento, noté la sal con la que criticaban estos. Pero otros que poseo dicen así:

Décima

Llega aquí un pobre extranjero
tan humilde y afligido
que por su pobre vestido
se juzga de su dinero.
Visten a este majadero
vase de estrado en estrado
las putas le dan su lado
y la semana siguiente
lo vemos hecho insolente
soberbio y desvergonzado.

¹⁶ Como curiosidad, señalaremos que el tío de Juan Cólogan era abuelo del escritor José María Blanco White.

En este fragmento de Rixo aparecen las principales críticas contra este colectivo extranjero: los privilegios legales y económicos de los que disfrutaban (“favorecido por leyes sabias y benéficas como nunca lo fueron en su propia patria”), la endogamia (“sus progenies”) y su movilidad social al amparo del afán de novedad local (“Vase de estrado en estrado”). Esta desconfianza se mantendrá tanto en la clase alta tinerfeña (la nobiliaria y la vinculada al ejército o la burocracia) como en las clases humildes y será el sustrato de algunos de los episodios conflictivos de la vida de nuestro autor.

Las alianzas matrimoniales de los hijos de Juan Cólogan Blanco y Margarita Valois ilustran estas relaciones clientelares-familiares señaladas antes: Tomás Cólogan Valois (padre de Bernardo Cólogan) con Isabel Fallon y Gante, Bernardo Cólogan Valois con Laura Franchi y Mesa, Juan Cólogan Valois con Ana Coghland Mariana Fitz-Gerald, Francisca Xaviera Cólogan Valois con Tomás Quilty Valois. Esta segunda generación Cólogan también ilustra la vocación transnacional de estas alianzas: Tomás y Bernardo estarán vinculados a los negocios de la familia en el Puerto de la Cruz, Juan en Londres y su cuñado Tomás Quilty en el sur de la Península. Es en este tupido contexto de alianzas matrimoniales y proyección financiera en el que se desarrollará como cabeza de la tercera generación la vida de Bernardo Cólogan Fallon.

Sus primeras letras en el convento de los Dominicos de La Orotava no parecen satisfacer a unos padres, Tomás Cologan y Valois e Isabel María Fallon y Gante, que conocen tanto las ventajas de la educación en el extranjero (Tomás Cólogan y su hermano Bernardo estudiaron en el colegio jesuita de Rheims y en Londres) como la importancia de la preparación intelectual en la proyección social y económica del apellido Cólogan. No en balde la casa del Puerto de la Cruz será destino habitual de visitantes extranjeros (especialmente viajeros con intereses científicos) y entre los corresponsales y conocidos de la pareja se encuentran personajes de la época como Benjamín Franklin¹⁷. Con doce años es

¹⁷ Como ejemplo de esta relación en la que lo social y lo comercial se confunden sirva la siguiente misiva de Isabel María al estadista norteamericano: “De la Señora de Cólogan/ Lunes 24/ La Señora de Cólogan tiene el honor de dirigir sus cumplidos al Señor Franklin y le solicita si tuviese la bondad remitirle una carta de recomendación para el Señor John Shaw, quien se

enviado al Colegio Real de Navarra en París. Las intenciones paternas son claras: una formación de base humanístico-mundana en los primeros años (especialidad del currículum del centro parisino) e incorporación en prácticas a la red comercial de la familia de manera paulatina hasta su completo aprendizaje en el negocio de importación-exportación. Para ello cuenta con la ayuda de su hermano, Juan Cólogán Valois, socio de una próspera compañía en Londres (la *Cólogán, Pollard and Cooper*). El tío de Bernardo será el valedor y protector del joven en esta primera etapa hasta sus desavenencias finales. Entre 1784 y 1788 Bernardo descubre una comunidad educativa con la que mantendrá estrechos lazos hasta el final de sus días: algunas cartas de profesores y condiscípulos conservadas en el archivo familiar (4 de octubre de 1788, 8 de junio de 1790) atestiguan este vínculo. Artes como la declamación, la danza, la oratoria son parte de las enseñanzas oficiales. Está aquí seguramente el origen del dominio de las artes espectaculares que testimoniarán algunos contemporáneos.

En 1788 abandona el Colegio de Navarra para trasladarse a Inglaterra y comenzar la etapa profesional de su educación en el Colegio de Istleworth. De este paso tenemos un precioso testimonio conservado por su hijo Tomás Fidel Cólogán: *Libro de memorias de mi padre y señor D. Bernardo Cólogán y O'Fallon del año 1788, teniendo él entonces 16 de edad. En cuya época salió del colegio llamado de "Navarra" en París para trasladarse a Inglaterra a continuar allí su educación*¹⁸. Este pequeño cuaderno en octava no es propiamente un Libro de Memorias: son breves instantáneas de lugares de paso, algún episodio familiar, descripciones de lugares emblemáticos, todo ello entreverado de esbozos de composiciones poéticas, práctica de firmas...El texto tiene fragmentos en latín, francés e inglés

dirigirá a Tenerife con una carga de mercancía con la intención de intercambiarla con vinos destinados a Filadelfia y otras partes de Estados Unidos de América. Está en Londres y deberá partir de inmediato. Si el Señor Franklin tuviese la consideración de enviar unas letras a la Señora Cólogán, ella le enviaría esta noche un correo dirigido a Londres y tendrá el honor de dispensar sus agradecimientos al Señor Franklin, a quien se dirige con la mayor de las distinciones" [Original en francés, traducción del autor, compilación de la correspondencia de Franklin, *Benjamin Franklin Papers*, recogido en Cólogán Soriano 2010, p. 129].

¹⁸ Este *Diario* se publicó junto con la comedia que editamos con motivo del Festival Mueca 2008 [Cologán Fallon, 2008].

y destacan dos composiciones latinas dedicadas a Baco y Dionisio (atribuidas a un Ludovico Pilón, “Orador veterano de San Quintín en la Real Navarra. Año del señor de 1788 mes de julio”) y unos curiosos “Versos escritos en una carta”:

El amor une corazones, por largos años aquí firme/ permanecerá la devoción, y luchando esta durante mucho/ contra el voraz tiempo, por fortuna conducirá o bien hacia Orestes/ a su querido Pílates, o bien hacia Pílates conducirá a Orestes.

Las composiciones latinas son una clara parodia de la homilía, muy común en la literatura escolar desde la Edad Media (comienzan con la invocación “huc o Bacche pater, huc pater Lenae”) y los versos remiten a una despedida tanto amistosa como pedagógica tomando como modelo la relación Orestes-Pílates. Es fácil deducir de estas dos muestras que Bernardo Cólogan aprovechó bien los cuatro años de formación en Francia.

Caso distinto será su educación para el comercio. En primer lugar leemos las precauciones de su tío antes de su salida de París a Inglaterra en septiembre de 1788¹⁹:

Tiene Vds. razón en decir que no saben cómo hacer para quitar a Bernardito de los riesgos del mundo [subrayado en el original], bien pueden Vds. creer que haré cuanto pueda para conservarlo inocente como hice cuando estaba conmigo en París y en otras partes, y puedo decir que no ha ido en ese tiempo a donde no convenga. [Carta de Juan Cólogan desde Londres a sus hermanos Tomás y Bernardo, 12 de febrero de 1788. Subrayado en el original]

Pero Bernardo parece escapar al estricto control de su tío el estricto control sobre su futuro:

El Bernardo se adelanta mucho y dentro de poco tiempo en estado de volver a Tenerife para empezar su Carrera. Aunque tiene mucho juicio y su conducta es la más regular, ya es muy arriesgado su quedada aquí mucho tiempo y soy de parecer que vuelva a casa dentro de poco tiempo además que no conviene el que se acostumbre a esta Ciudad de bullicio, en la que pocos resisten las tentaciones diarias. Lo tengo muy sujeto dándole solamente aquella libertad que conviene para conservar su confianza la que tengo entera. También soy de opinión que después de algunos años en Tenerife vuelva otra vez al norte y casarlo cuanto antes. [Carta de 13 de abril de 1789]

¹⁹ Toda la correspondencia familiar citada pertenece al Fondo Zárate-Cólogan, formado por numerosos testimonios no catalogados aun temáticamente, solo cronológicamente, por lo que señalamos el día exacto para su mejor localización.

Y, así, el once de agosto del año siguiente escribe con consternación y cierto autoritarismo:

También soy de parecer que se vaya Bernardito, todo lo que los muchachos ven por acá les hace tanta impresión que con dificultad se les desarraiga. Yendo joven se acostumbrará con más facilidad a nuestras costumbres canarias. Sigo las ideas de vos que no vea mucho mundo, lo he examinado estas últimas vacaciones que estuvo en mi casa de campo donde veo muy poca gente; tengo la mejor opinión de sus habilidades y creo que bien gobernado les será muy útil, aunque lo único a que repugna son las Cuentas y Libros de comercio, sin usar de fuerza, la que no conviene no se necesita, me sirvo de todos los medios para que adquiera todo el conocimiento del Estado que deberá tomar.

Descubrimos ya en esta carta uno de los principales motivos de enfrentamiento futuro con su padre: su escaso interés por los negocios de la familia. Pero también adivinamos cierta aprensión por la mundanidad del joven Cólogan. Para alejarlo de la influencia de las costumbres londinenses, Bernardo es enviado a Holanda. Pero si ya en la correspondencia citada el desinterés profesional era minimizado por su tío y se achacaba al ambiente la posibilidad de corrupción del joven, en una carta fechada el 5 de julio de 1791 Juan Cólogan alude directamente al carácter extrovertido del joven como causa de alarma (esa afabilidad que sus coetáneos siempre alabarán pero que su tío interpreta negativamente):

Como te dije en mi anterior, hasta ahora no tengo más que recelos sobre la conducta de Bernardo tu hijo; pero mucho me temo que tendrás que lidiar con él; Casalon, que lo conoció antes de su viaje a Holanda y lo halló tan adelantado y bien portado en todo, me ha dicho este segundo viaje haberlo hallado muy mudado y me consta que delante de él estaba más sujeto, el poder que tenía yo sobre él lo he perdido y mucho me hubiera alegrado que no hubiera vuelto a Londres, aún me temo que si no tomas buenas precauciones lo mismo sucederá en Cádiz u otra parte, se hace querer de todos y entonces se aprovecha de la parcialidad que descubre a su favor (...) te confío que estoy muy sobresaltado con Bernardo y no te puedo expresar lo que su mudanza o lo que descubre de su genio me da que sentir (...) suspende tu juicio hasta que lo hayas tratado algún tiempo, además puede ser el fuego de la juventud.

Las aprensiones de su tío sobre su comportamiento derivan en la necesidad del regreso a Tenerife del joven y su incorporación al negocio de vinos. El regreso se hace a través de Lieja (donde visita a su hermano Juan), Londres (junto con su hermana retorna a España), Málaga (escala en casa de su tío Thomas Quilty) y, finalmente, Cádiz (con su primo Eduardo Gough). Este viaje suscita las quejas de su padre, en Madrid por asuntos de herencia, y el

comentario a su hermano de que Bernardo “está tan cansado de Málaga como yo de su pereza” [Carta de 24 de enero]. Pese a las quejas del joven Cologan por las noticias que su tío da a su padre (“Sobre el asunto que, estoy convencido, debe haberle a usted inquietado, jamás, mi querido padre, ¡jamás he estado más sorprendido en mi vida! Y quisiera saber qué ha empujado a mi tío de Londres a escribirle esas falsedades de mi cuenta.” Carta desde Cádiz del 26 de agosto de 1791) asume el papel de primogénito de la compañía familiar y sus últimas palabras en esta misma epístola son elocuentes:

En cuanto a usted, mi querido padre, estaré presto a ayudarle con sus negocios. Todavía no tengo todos los conocimientos que se necesitan para ser negociante, pero la costumbre, dicen, hace mucho. Esperando que usted tenga a bien hacerme el honor de contestar a esta. Yo tengo el honor de ser, mi muy querido padre, Vuestro más humilde y muy obediente hijo, Bernardo Cologan de Fallon.

La ciudad que dejó con apenas doce años es un territorio en plena transformación urbana pero, por supuesto, muy alejado de los atractivos de las ciudades de su adolescencia. El bagaje acumulado en estos años no es meramente letrado: siente pasión por el violín, conoce los entresijos de la mundanidad, gusta de la fiesta teatral. Si el Colegio de Navarra parece ser el que forma “teóricamente” a nuestro autor, es seguramente Londres y Cádiz donde surge su vocación dramática. El ambiente teatral londinense era en este momento extraordinario. Las anteriormente citadas *Memorias de Joseph Grimaldi* que se ocupan del período 1782-1833 son un prontuario exhaustivo de las cientos de obras que se estrenaban en los escenarios ingleses. La moda de la pantomima, la comedia en un acto, la Comedia del Arte o la canción escénica, la reescritura paródica o sintética de grandes obras: en fin, la gran elasticidad de los géneros pudo ser la primera escuela de Bernardo en su etapa británica. Al no tener testimonio en los archivos solo podemos aventurarlo. Para la etapa gaditana, sin embargo, sí contamos con un marginal pero valioso comentario epistolar. En carta remitida desde Cádiz el 10 de septiembre de 1802 por su primo Eduardo Gough, intentando renovar la amistad juvenil, este escribe:

Con el primer barco que salga te remitiré una docena de piezas de Theatro, para ser representadas por aficionados. Tendrán el mérito de ser elegidas por un amateur hembra, la que dedicándose a ejecutar en su casa comedias y tragedias

con infinito aplauso, entenderá mejor que yo qué clase de obras son mejores para el efecto que apetece. También te remitiré un catálogo de los libros que se hallan en nuestras librerías, ya sea pidiéndolo aquí o haciéndolo venir de Madrid.

La adaptación de obras para ser representadas en “espacios particulares” es una práctica editorial popular en el período [Ríos Carratalá, 1996]. La “amateur hembra” a la que puede referirse Gough posiblemente sea su hermana Elena Gough y Quilty que fue académica de Mérito por la Pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [Cólogan Soriano, 2010]. Todo parece indicar una petición anterior de Cólogan con vistas a su puesta en escena (“...qué clase de obras son mejores para el efecto que apetece”) y curiosidad por las novedades editoriales del momento (la petición de libros o de “cajones” de libros de contenido heterogéneo –diccionarios, antologías, manuales...- desde Cádiz, Sevilla, Madrid, Barcelona o Lille aparecen en las facturas de la Casa Cólogan como, por ejemplo, en la Caja de Entradas de Facturas nº 159 o la nº 221 del Fondo Zárata-Cólogan).

Pero Cádiz también pudo ser un magnífico laboratorio de aprendizaje pues en el tiempo en el que Cólogan estuvo esperando su regreso a Tenerife la ciudad pasaba por ser una de las más vitales escénicamente de España (debido en gran medida al flujo de capitales del comercio atlántico). No sólo poseía una cartelera teatral en la que confluían los clásicos áureos con el actualísimo teatro neoclásico o los sainetes de González del Castillo, además, la pudiente burguesía comercial francesa y genovesa (mayoritaria en la ciudad) había edificado dos teatros, uno para la representación de obras francesas y otro para ópera italiana, respectivamente, que se suman a la programación del Teatro Principal [Romero Ferrer, 1993, pp. 97-105]. En sus notas al estudio del teatro francés en Cádiz, la profesora Ruiz Negrillos [1993, pp. 107-113] aporta algunos datos que nos pueden ayudar a entender la trayectoria artística de Cólogan: la importación masiva de libros franceses por libreros gaditanos que en alguna ocasión condujo a denuncias inquisitoriales, la representación privada en domicilio de piezas de Voltaire (¿Como esas “comedias y tragedias” caseras de las que habla su primo en la carta?), el autor que fue más representado (entre las obras estrenadas está *Zayre* en 1774 de la que nos ocuparemos al hablar de

la obra de nuestro estudio). Aunque Cologan no pudo conocer en persona la actividad de este teatro (su último acto fue en 1779), con toda seguridad sí conoció sus efectos en la vida cultural de la elitista colonia comercial de la ciudad que le sirve de antesala a su viaje de vuelta.

El Puerto de la Cruz de 1793-1794, fecha de la llegada de Bernardo, no es precisamente la populosa y cosmopolita Cádiz. Para hacernos una idea general del ambiente social, geográfico y económico en el que se desenvolverá Cologan, valgan los siguientes datos en el tránsito del siglo XVIII al XIX de lo que se ha considerado el nacimiento de la ciudad “dieciochesca”: entre 1802 y 1812 la población oscila entre 3.806 y 3.845 habitantes, con una importante parte de la población (frente a los pagos rurales de escasa entidad) repartida en dos zonas bien diferenciadas del núcleo urbano si atendemos a la morfología de su patrimonio histórico; por un lado estaría el llamado barrio Centro constituido por la vivienda burguesa de dos y tres plantas (el 80% frente al 8.1% de edificaciones de una sola planta, “casa terrera”); por otro, los barrios aledaños (La Hoya, Ranilla) con cifras significativas de viviendas populares de una planta (80% y 88%, respectivamente). A esta segregación espacial corresponde una segregación del tejido social: el barrio Centro estará vinculado a la oligarquía de la ciudad y en él encontramos los principales espacios de la actividad económica, pública y simbólica de la ciudad. Así, ventajas de tipo logístico (convergencia de las comunicaciones de toda la comarca), comercial (acceso a la zona portuaria y de intercambio económico) y ciudadano (dos plazas, la de la Iglesia Parroquial y la del Charco) hacen que sea ocupado no sólo por la elite civil, sino también por las principales órdenes religiosas (dominicos, catalinas, franciscanos). Este será el principal escenario de la actividad teatral de Bernardo Cologan y de las principales celebraciones religiosas y laicas del periodo. El resto de las zonas urbanas tiene carácter residencial de las clases menos pudientes [Barroso Hernández, 1997]

Pero donde mejor podemos calibrar el primer desencuentro de Bernardo Cologan con la vida a la que le tenía destinado su padre es una

composición que le dedicó el que será su mejor amigo y cómplice artístico hasta el final de sus días: Bartolomé Miguel de Arroyo. El 19 de noviembre de 1793 dirige una composición (la primera de una correspondencia más profusa, según se puede deducir por los testimonios conservados) a Bernardo “que manifestaba desapego al comercio en que su padre lo ejercitaba”. Su tono e inspiración responde al molde lírico de rehabilitación de la poesía clásica por parte del Neoclasicismo pero con una curiosa adaptación al episodio concreto que le da origen (la *consolatio* y conformidad ante un destino ineludible). Arroyo usa como modelo para su composición la Sátira Primera de Horacio e incluso añade su propia traducción de los primeros versos. Las tres primeras palabras del primer verso de la Sátira, “*Qui fit Maecenas...?*” (“¿De dónde nace Mecenas...?”), servirán de motivo para advertir a Cólogán contra inconstancia de sus deseos letrados y la seguridad del estado de comerciante:

Conformarse los hombres con su estado,
eso será lo justo y lo arreglado.

Ya la pluma cortada,
con el papel abierto,
la regla tomo, y con acierto,
de lápiz bien rayada,
hago la primera línea, donde escribo
debe Fulano ha de haber en cuenta:
luego a los lados otras rayas siento
donde pongo el producto de mi venta,
y a su frente con orden va el descuento
según son las partidas que recibo.
Busco al deudor por Abecedario,
hallo su folio luego
que pronto me remite
al Mayor Libro, y este, al Diario.
Voy mirando su cuenta con sosiego,
cuanto que me lo permite
mi corto Numen para Negociante:
Pero ¡Ay, Dios! cual me quedo,
cuando vuelvo los ojos a un estante
donde veo a ¡Virgilio,
a Horacio, Séneca y Ovidio!
Trastorno las partidas,
en el papel me caen dos mil borrones,
y las Líneas que iban bien unidas
son mal formados, torcidos renglones;
me sofoco, me afano
dejo pronto el asiento,
y por un cierto influjo nada humano,
antes sí por Divino movimiento
tomo al Grande Marón²⁰ y lo releo,
admiro de sus versos la Energía
y mi cansado ánimo recreo
con lo sublime de su Poesía.
Tomo al Horacio, ¡pero caso extraño!
lo primero que leo es su gran Pieza
de la humana inconstancia desengaño,
que si mal no traduzco así empieza:
“¿Por qué será Mecenas, que ninguno
viva contento con aquel Estado
que los dioses le han dado,
o la Casualidad, y cada uno
alabe el rumbo, que otros han seguido?
Exclama el militar envejecido
y de muchos trabajos quebrantado,
¡Mercaderes dichosos!
Y cuando los Austros procelosos
ve su barco agitado
el Mercader desea ser soldado...”
Semejante discurso a mí me toca,
dije al instante bien avergonzado.
Mercader es mi Estado,

²⁰ En el original aparece “Virgilio” tachado.

no hay sino conformarme, y punto en boca:
y tú quédate a Dios Amada Musa,
que me voy a los Libros que la suerte
ya sin ninguna excusa
por límites me pone hasta la muerte,
pues si Tareas del comercio ajenas
tomo, Horacio dice: *Qui fit, Macenas?*
Se fue mi Musa y me deja solo
y por el suelo enfadada tira
el instrumento, que tomé de Apolo,
y en vez de delicada y dulce Lira
una pluma me deja, mal cortada
con que seguir la cuenta, ya empezada.
Así querido Fabio
a quien mis malos versos se dirigen
si tus Padres exigen
que seas comerciante cierra el labio
que es arreglado y justo,
pues no ser obediente y darles gusto
podrá causarte impensadas penas,
y Horacio te dirá *Qui fit Macenas?*
Colofón:
Por B. M. A.

Puerto de la Orotava 19 de Noviembre de 1793

Dirigidos a Don Bernardo Cologan Fallon que manifestaba desapego al comercio
en que su padre lo ejercitaba

Podemos dividir esta composición en cuatro partes. La primera describe desde la perspectiva del destinatario, Cologan, la rutina diaria en el despacho contable de la empresa familiar. La monotonía mecánica del escritorio mercantil descrita con morosidad en los primeros versos se cierra con una triste alusión a su falta de pericia para la tarea (“Mi corto numen para negociante”). En la segunda veremos cuál es el verdadero deseo de este aprendiz: la “Poesía”. Pero el encuentro con una de las composiciones de esos poetas clásicos que lo desvían de su tarea marca una ruptura narrativa en la escena: el propio Horacio con su Sátira alecciona al joven a conformarse con su lugar en el mundo (su “Estado”). La Musa se va enfadada y le deja en sustitución de la Lira, “una pluma mal cortada”. Por fin, en la última parte, Arroyo asume el papel de mentor de la epístola horaciana y con un “Así querido Fabio” insta al joven a asumir su papel de primogénito del comercio con un brusco “Si tus padres exigen/ que seas comerciante cierra el labio”, en el que queda clara la relación entre los conceptos labio/libro (ambos deben ser cerrados).

Pronto, sin embargo, los papeles se intercambian y será Bernardo el que inoculará a su prudente amigo el veneno hedonista de la nueva sociabilidad. En una anacreóntica de 1794 dedicada a Cólogan y titulada “Si a Cupido solicitas/ tu libertad esclavizas”, Bartolomé de Arroyo advierte de los peligros que acarrea entregarse al “bello sexo” y acaba:

Huyamos lo encantos
Que la hermosura ostenta
Debajo de las flores
Se oculta la culebra.

Pero el 18 de octubre del mismo año la “Junta de la Sociedad de las cuatro musas de La Paz” dirige a Arroyo un desesperado llamamiento como si de Apolo se tratase y tras finalizar con un “Entre tanto todas os dirán ayudadas de su musa lo que cada una le ocurrirá, pidiendo disimuléis la poquedad, que en tales cabezas no cabe más que sólo ser firmes Amigas de D. Bartolomé de Arroyo” y se remata el “documento oficial” con la firma de cada una de las musas con un breve poema dedicado a él. La firmas son I. M. F. (Isabel María Fallon de Cólogan, madre de Bernardo), Juaniquilla (¿Juana Margarita Cólogan?), María (¿María de los Dolores Cólogan fallecida un año después en Londres?), Pepilla (desconocida). Tanto el tono como la referencias a una comunidad bajo la advocación délfica es parte de esa imagen de una “Edad de Oro” fraternal, en una naturaleza amable y la vuelta a cierto paganismo culturalista, descanso utópico que las tertulias, grupos poéticos o salones literarios recrearán frente a la inestable situación política y bélica de unas potencias en pugna por el control territorial (especialmente, las colonias), religioso (catolicismo frente al avance de las libertades posrevolucionarias) e ideológico (el Antiguo Régimen y los nuevos modelos teórico-prácticos de organización civil, jurídica y política). En esta tesitura, la práctica poética o la “poetización” de la vida cotidiana asumen la función de punto de fuga bucólico de las tensiones del presente. En menos de un año desde su llegada, Bernardo Cólogan, con la complicidad de su madre, trasplanta a la casa de recreo de la familia (Finca de la Paz) este marco greco-pastoril del ocio europeo (esa “Junta” délfica de las cuatro musas).

La respuesta de Arroyo al requiebro de las musas Cólogan tiene un color muy distinto al del prudente amigo que aconsejaba “conformarse” con su estado. Respondiendo a la queja de Bernardo por su ausencia de las sesiones de la “Junta” poética de La Paz, Arroyo escribe:

Tu carta recibí Bernardo amado
que del seis era fecha
y se quedó deshecha
la esperanza de verte en este Prado.
No admito tus excusas
pues bien he conocido
que con solas las musas
estarás más contento y divertido.
Esta sola es tu gloria
este tu solo gusto;
y cuando ya creí que sería justo
que hubiese en tu memoria
reliquia alguna de tu amigo
que al menos te moviera
a hacerle una visita, aunque ligera,
me canso y me fatigo
con tales pensamientos
pues otros sentimientos tu corazón ocupan
que en vez de disculparte más te culpan.

¡Oh! Distracción perversa,
tú mis disgustos causas
pues con bien lentas pausas
y por senda diversa
haces que llegue a mí la deseada
amistad que debiera
andar apresurada y más y más ligera.

Mas iros de mi mente persuasiones
que seréis sin efecto ya aplicadas
y será más posible
de los años mudar las Estaciones,
los montes colocar en las llanadas
o que Neptuno horrible
en las cumbres habite,
y en el Teide famoso
eleve y precipite
su elemento furioso,
esta es menor empresa
que mudar de Fallon la ligereza.

Este es solo el fragmento inicial de la extensa epístola en verso que acaba con imprecaciones a esas musas que entretienen al amado amigo. Describe su lugar de descanso en Tacoronte con los rasgos del “lugar ameno” y da una extensa descripción en clave mitológica de sus paseos hasta que de

manera sorpresiva remata con un repentino “Mas qué es esto, Bernardo, yo deliro. De mi carta he perdido ya el asunto”. La ligereza de la que acusa a su amigo (hiperbólicamente contrastada con fenómenos más fáciles de trastornar, incluyendo una erupción del Teide, que su carácter jovial) tiene ecos de la poesía de despecho amoroso como corresponde a esa fraternidad pastoril en la que las fincas familiares o los terrenos de cultivo son transmutados en escenografías bucólicas y las relaciones amicales se tiñen de homofilia. Esta influencia “trastocadora” de Bernardo (que ya su tío había denunciado en carta a su padre) sobre Arroyo y el entorno de jóvenes portuenses nos hace aventurar que, poco después de llegar a Tenerife, ya había logrado insuflar sus mismas inquietudes artísticas a este grupo de incondicionales con los que iniciará su breve carrera en las lides teatrales.

El siguiente episodio importante en la vida del autor está muy alejado de esta ambientación cortesana. El 25 de julio de 1797, en Santa Cruz de Tenerife, tiene lugar una escaramuza bélica en la que de modo accidental participa Bernardo [Cola Benítez y García Pulido, 1999]. El episodio conocido como la “Gesta del 25 de julio” por la megalomanía historiográfica insular ha sido interpretado hasta nuestros días como un intento por parte de la armada del Almirante Nelson de invadir Tenerife (y, por ende, Canarias)²¹. Bernardo Cologan se encuentra en la sucursal santacruzera los días del ataque inglés. En el archivo familiar existen tres testimonios de este episodio: la *Carta de Bernardo Cologan a su padre*, la *Relación de la defensa que hizo la plaza de Santa Cruz...* y una “Alocución” con el título *A los defensores de la Patria las Islas agradecidas* [Ontoria, Cola y García, 1997, p.81].

²¹ Sobre estas jornadas de julio se ha levantado una pequeña épica isleña en la que unos pocos soldados y la población de la ciudad lograron vencer y herir al imbatible almirante. En una reciente conferencia de un ciclo conmemorativo celebrado en Santa Cruz de Tenerife (“Nelson y Tenerife: una doble mirada”), el historiador del CSIC, Agustín Guimerá Ravina, ha desmontado esta interpretación del acontecimiento: “Nelson no vino a invadir Tenerife. La batalla del 25 de julio de 1797 en la capital chicharrera fue una operación corsaria, similar a la que los británicos realizaban entonces en otros lugares de España”. Para este investigador, el ataque fue parte de la estrategia militar británica para forzar a España a salir de la contienda que en ese momento mantenían Inglaterra con Francia.

El primer testimonio es un relato escrito al calor de los acontecimientos, pues tiene fecha del mismo 25 de julio, y comienza con una reveladora alabanza a su papel en el suceso: “Mi muy estimado padre: esta vez será mi relación poco larga: pero permítala usted a un hombre que en algún tanto ha contribuido a la defensa de la Patria en un día que hará época en los anales de nuestras desdichadas peñas”.

Sin embargo, tras la lectura de la carta, las únicas acciones en las que aparece son:

Fonpertuis se apoderó de un cañón violento que dominaba la plaza detrás de la aduana, e hizo fuego a metralla con los pilotos que estaban apostados allí, y yo fui llamando las milicias, el paisanaje, etc.

En la plaza quedó la tropa por algún tiempo, pero pronto se retiró a recobrar sus fuerzas, pues es cierto que se trabajó bastante, se les dieron refrescos y se hizo una contribución general para darles una muestrcita de nuestra gratitud, aunque el honor nunca se paga con plata.

Dos o tres Tenientes están mortalmente heridos, Mr. Ernshan y Mr. Whelterhead, bellos mozos, que tuve el gusto de haber asistido hasta quedarme sin camisa por ellos, sin pañuelos de nariz y garganta para hacerles hilachas, y ver cómo les atajaba la sangre de que estaba lleno el Cuerpo de Guardia, donde me ocupé en este (cometido) honroso, que me dictaba la humanidad, después de haberme guarecido mientras duraba la tramoya; a este era necesario darle agua, a otro vino, a otro arrastrarlo, etc.

En fin diré algo más mañana, que estoy cansado hasta no más, sin haber dormido sino un instante, después de haber rondado cuidando la casa, mientras temí el cañoneo vivo que no dejaba descansar y después de haber servido de Ayudante en el Cuerpo de Guardia, y de Cirujano a los infelices heridos de los que uno ciertamente me debe la vida.

La extensión de estas citas está justificada por cuanto tanto el comportamiento humanitario de Cologan con los invasores como la pasividad de las Milicias de la Orotava serán importantes a la hora de explicar el germen de la desconfianza que en años posteriores generará la actividad pública y artística de nuestro autor: la acusación velada de ayuda al extranjero será el contrapunto a la labor ilustrada de Cologan [Paz Sánchez, 2010]. Sirva como ejemplo la acusación abierta que José María de Zuasnávar y Francia elevó a la Corte después del ataque en la que dice que “he visto las naves enemigas, haciendo la extracción de vinos con bandera neutral en el Puerto de la Orotava”. O el “Poema al mal comportamiento de algunos de sus paisanos en la

defensa que hizo Santa Cruz contra el almirante Nelson” de Graciliano Afonso, oda satírica contra la tibieza de la Milicia de la Orotava (el estribillo de la composición es “Ah, Orotava, Orotava / Oprobio de estos tiempos”) y en cuya sexta estrofa leemos:

No recuerdes de Cólogan
Lo compasivo y tierno,
Ni a Blanco ni a Correa
Con el cañón violento.

Entre este año y 1800 Cólogan logra compaginar, como veremos, la incorporación paulatina a la compañía familiar con su participación en actividades artísticas y literarias. A partir de este último año se inicia su incorporación a la vida política de la isla. También aquí se ve obligado a continuar una tradición familiar y una práctica habitual de las elites canarias. Su padre fue Alcalde Real del Puerto en dos ocasiones (1774 y 1798), su tío Bernardo en 1780. Además, su padre fue Apoderado del Agua en 1759 y 1778, Síndico Personero en 1772 y 1803. Su tío fue Personero en cuatro ocasiones y Alcalde del Agua entre 1786 a 1790 y luego en 1792. Su hermano Juan sería alcalde real en 1816, constitucional en 1820 y 1823. Por último, el único hijo de Bernardo, Tomás Fidel, será alcalde en varios periodos del siglo XIX [Guimerá Peraza, 1992, pp. 199-250].

Su primer cargo con veintisiete años fue el de Síndico Personero. En 1804 y 1805 es elegido Alcalde Real. A pesar de que el cargo era anual, el Personero de la Orotava solicitó a la Real Audiencia de Canarias su reelección [Guimerá Peraza, 1979, pp. 329-330]. La defensa que realiza de la actividad ciudadana de Cólogan nos desvela una verdadera “agenda” ilustrada local:

Ya hace algunos años que tiene el pueblo una escuela de primeras letras que estableció él mismo costeando no sólo todo lo necesario para su establecimiento sino manteniendo en ella anualmente a su costa porción de niños pobres; de cuyas buenas obras se ven los efectos saludables en nuestra juventud que antes carecía de este recurso. En el año presente se han empedrado algunas calles, se ha reedificado los paseos públicos y se han puesto transitables y cómodos los caminos que conducen al pueblo cuya obra aún sigue dicho Alcalde supliendo casi todo el costo de sus propios haberes. Él con esto ha sostenido durante todo el tiempo de su Alcaldía la inoculación de la vacuna proporcionando por este medio la vacunación de los pobres; y en suma a cuantas han sido las necesidades del público se ha presentado exponiendo sus intereses y facilitando el remedio

que ha perdido de sus facultades. No debiendo omitirse que en este mismo año ha fomentado el establecimiento de otra escuela de primeras letras para los mareantes no sólo promoviendo la idea con su influjo y persuasiones sino formando un plan que pudiese asegurar su estabilidad.

Otros defensores añaden a este currículo público que “ha fomentado el recurso pendiente en esa Real Audiencia a fin de poner este pueblo en un pie menos dependiente del de la Orotava persuadido de las ventajas que se habrían de seguir a sus convecinos”.

Rixo nos informa a su vez: “Formó el primer padrón civil más circunstanciado y curioso que había tenido el pueblo, cuyo borrador escrito y corregido en parte de su buena letra existe en el Archivo Municipal”.

Lo más destacable de estos testimonios es su clara conciencia de los puntos conflictivos que impiden el progreso de la población denunciados desde múltiples atalayas por los ilustrados: la educación, la sanidad, las infraestructuras... Pero podemos ver también su interés en emancipar al Puerto de la Cruz de su dependencia administrativa y política de una Orotava arraigada en el modelo señorial-terrateniente que lastran o podrían lastrar sus intentos modernizadores.

En 1807 es Alcalde de Agua, al año siguiente es nuevamente elegido Síndico Personero. Entre 1808 y 1810 nuestro autor desarrolla su más intensa actividad política en unos momentos convulsos nacionalmente: secuestrado Fernando VII en Francia por Napoleón, se nombra a José Bonaparte como rey de España. La reacción en muchos territorios fue crear Juntas de Gobierno que asumen el papel de “gobiernos provisionales” hasta la vuelta de Fernando. La falta de coordinación estatal, la guerra en la Península, la precaria comunicación entre las islas y el continente, y entre las islas entre sí, condujo a un estado de continuo sobresalto: cualquier barco extraño, la visita de viajeros extranjeros, las desconfianzas entre las distintas oligarquías (militar, burocrática, agraria, comercial, religiosa), todo parece ayudar a crear un clima de conspiración. Las hipótesis sobre el destino unas islas alejadas de la protección hispana se

disparan [Hernández, 2005]: convertirse en protectorado inglés, pedir la anexión al Reino de Brasil, establecer contactos con los recién Estados Unidos.

En La Laguna, frente a la autoridad estatal del comandante general, el marqués de Casa-Cagigal, se celebra un Cabildo General que acuerda deponerlo y erigir una Junta Suprema Gubernativa, presidida por el marqués de Villanueva del Prado, que elegirá a Cólogán (entre otros) como representante por el Ramo del Comercio [Buenaventura Bonnet, 1980]. La presencia de Cólogán y otros comerciantes de origen irlandés despierta los recelos de algunos como Miguel Cabral, que escribe en un Manifiesto [cit. en Guimerá Peraza, 1979, p. 334]:

O'Donnell y Creagh son los primeros que se eligen o que nombra el Marqués de Villanueva. Añádanse a estos algunos seglares, pocos del país, y los más descendientes de Irlanda y el resto se compone de frailes y clérigos ¿Y unos extranjeros sacados de las heces de Irlanda no sólo han de trastornar el Gobierno de su país, usurpando la autoridad...?

La Junta Suprema celebra su última sesión en julio de 1809. La oposición de la Junta de Canaria o las revueltas en la Gomera, entre otras causas, fuerzan la disolución de la junta lagunera. Algunas de las acciones realizadas por Cólogán en ella fueron el levantamiento de la prohibición de importación de géneros de algodón de fabricación extranjera, fortalecer la financiación de la escuela del Puerto y dotar de algún subsidio económico a los miembros del Gremio de Mareantes que “por vejez, achaque u otra causa se hallasen imposibilitados de ganar su vida”.

En 1810 es elegido Síndico Personero. Será un año doloroso para Cólogán: pierde a su padre en febrero (que seguía llevando el peso de la empresa), vuelve su hermano Juan arruinado desde Londres y ocurre el conocido como “Motín contra los franceses” en el que Cólogán tendrá un papel importante [Martín Perera y Ramos Arteaga, 2010, pp. 1894-1910].

“De Vms. el consternado, el asustado y el abandonado amigo”. Con estas elocuentes expresiones Bernardo Cólogán Fallon se despide de los hermanos José y Patricio Murphy en una carta fechada el 8 de marzo de 1810.

Son palabras escogidas cuidadosamente por el comerciante portuense para impresionar el ánimo de los Murphy y promover la intervención de la tropa bien de Santa Cruz, bien de “otros pueblos” para sofocar el motín que se venía desarrollando en el Puerto de la Orotava desde el 5 de marzo, lunes de Carnaval, y del que han sido puntualmente informados desde sus inicios. “Consternado” pues dos ciudadanos franceses muy cercanos a Cologan han sido asesinados brutalmente: el maestro Brual y Bressan, el escribiente de su casa comercial, a quien “principalmente no lo podré jamás olvidar ¡Pobrecito!” También “asustado” pues después de los crímenes no se ha calmado la situación y “Muchos gritaban: no basta con matar a los franceses, hagamos lo mismo con los aliados y tenían listas”. Con estos “aliados” alude no sólo a los portuenses de nación francesa que reclamaban los primeros días (Lavaggi, Emeric), sino también a los “caballeros” del pueblo a los que se acusaba de escaso fervor patriótico, cuando no, directamente, de entregar la isla a una supuesta invasión napoleónica²². Por último Cologan se siente “abandonado” tanto por la debilidad de las autoridades civiles y militares locales (“...y como aún tiemblo por mi propia seguridad es preciso que Vms. nos salven [subrayado en el original] pues las autoridades de por aquí están acobardadas y la tropa no se ha manifestado para nada”); como por la demorada intervención de la autoridad militar insular (“¡Por Dios, hagan Vms. algo por nosotros; sin una fuerza regular no pueden quitarse de aquí una docena de asesinos que cebados ya en la sangre abrigan el inicuo pensamiento de saquear nuestras casas ¿Es posible que no nos manden tropa!”). Esta indolencia ante los acontecimientos le hará exclamar poco después: “¿Es posible que por tanto como hemos pagado al Rey, no hemos de merecer siquiera una guarnición siquiera de 50 a 60 hombres a su costa?”²³

²² En la Sumaria judicial se afirma que los Abreu, acusados, habían dicho que “era preciso matar a más de cuatro Españoles que había en el Puerto, y se habían vuelto franceses”. *Protocolo de la causa por insurrección y motín populares, ocurridos durante el carnaval del Puerto de la Orotava en los días 5, 6, 7 y 8 de marzo de 1810*. Dicha Sumaria se encuentra en el Fondo Documental de la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, Cajas 77 y 78.

²³ Las cartas corresponden a los días 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 19, 26 y 27 de marzo de 1810.

Después de leer estos testimonios epistolares en los que parece quedar clara la lealtad de Cologan al gobierno legítimo del momento (con independencia de la confusa situación de gobernabilidad tanto peninsular como regional después de las experiencias de las juntas gubernativas), el historiador portuense Álvarez Rixo reitera, en sus distintas narraciones sobre el motín, los rumores acerca de una conspiración cuyo máximo inspirador sería el Síndico Personero, Bernardo Cologan.

La crónica del motín abarca desde el lunes 5 de marzo hasta el jueves de la misma semana. Pese a su carácter estrictamente comarcal no es posible interpretar este acontecimiento sin tener en cuenta el contexto regional y la situación europea continental. Evidentemente, las deficiencias estructurales de la sociedad tinerfeña de finales del Antiguo Régimen favorecen estos cortocircuitos sociales [Hernández González y Albelo García, 1984], pero nuestra interpretación (en la que el papel de los rumores contra Cologan tiene una especial relevancia) conecta también este episodio con la convulsa situación del Atlántico (nunca olvidemos la importancia del Puerto de la Cruz en el tráfico portuario de la época): los procesos emancipatorios de las Provincias americanas y los levantamientos de los esclavos, del proletariado urbano relacionado con los puertos y de campesinos contra las autoridades coloniales en el Caribe desde mediados del siglo XVIII son el telón de fondo de las aspiraciones y ansiedades de los distintos grupos sociales protagonistas del choque [Linebaugh y Rediker, 2005].

Los antecedentes del motín portuense están en La Orotava cuando algunos vecinos bajan al Puerto en busca del maestro de baile de la familia Machado, el francés Pedro Clavellina ("Monsieur Perico") que se iba a embarcar para los Estados Unidos y a quien acusan de espionaje. Al alboroto se unen algunos vecinos del Puerto. A la mañana siguiente, Nicolás del Rosario, El Carnicero, denuncia a un supuesto espía francés que no era otro que un músico y artista de malabares italiano recién llegado de Santa Cruz. Esta histeria antifrancesa está ligada a la presencia y sostenimiento público de un importante

número de prisioneros franceses en la isla y los rumores sobre la situación de Fernando VII en Francia. No podemos olvidar que tanto franceses como irlandeses e ingleses son vistos por gran parte de las clases subalternas como enemigos posibles de “los del País” (sospecha que se extiende a las familias oligárquicas insulares relacionadas con ellos). La mañana del lunes 4 de marzo apedrean la casa del maestro de primeras letras y música, Beltrán Brual, propiedad de Cologan. El martes de Carnaval fuerzan a las autoridades a liberar a Brual, que se había refugiado en la batería militar y es asesinado a palos y puñaladas, arrastrado y abandonado en la marina. Seguidamente, se dirigen a la casa comercial de Cologan y le exigen la entrega de Joseph Bressan, escribano de la empresa y francés. Con la amenaza de prender fuego a la casa, Cologan entrega a su dependiente y, a pocos metros de la vivienda, es asesinado, también arrastrado y abandonado junto a Brual. Esa misma noche apedrean las casas de distintos caballeros *aliados* de los franceses. Queman y expolían la casa-escuela de Brual. El miércoles, 7 de marzo, arrastran los cuerpos de los asesinados y los cuelgan en la Plaza del Charco. Al grito de “¡Viva Fernando VII y mueran los traidores y los ricos!” los amotinados planean subir a La Orotava y asesinar a los prisioneros franceses refugiados en el Colegio de los Jesuitas, también extorsionan a las familias acomodadas del Puerto con la amenaza de quemar sus propiedades e, incluso, violar a sus hijas. La comunicación entre las autoridades del Puerto y La Orotava permite apaciguar una posible comunicación de la revuelta a la zona alta de la comarca y comienzan los arrestos entre el jueves y viernes. Son acusadas 49 personas y se nombra una Junta Ejecutiva por el cabildo para juzgar y castigar a los reos.

Nos hemos detenido tanto en la narración de este suceso porque para entender el efecto del programa reformista y artístico de Cologan es una fuente imprescindible la interpretación que en diferentes textos nos aporta el historiador Álvarez Rixo. Si, al hilo de estos acontecimientos narrados por los testigos y acusados la actuación de Cologan es irrelevante hasta el último día, muy distinto será a la luz de lo transmitido por Álvarez Rixo. He aquí las tres referencias aludidas:

No ha faltado quien diga que la idea de estos alborotos fue otra, y que estaba implicado siendo móvil en ella una persona distinguida del Pueblo, a quien se le frustró el cálculo que ciertamente no era que asesinasen franceses ni que gobernase la ínfima plebe. Aún más, que del expediente se dejaba traslucir algo de esto, y que todo fue tapa, tapa...Pero yo sólo creo haber sido este alboroto parte del arrebató acalorado del vulgo necio. Ni tampoco aparece otra cosa de la relación circunstanciada que para infausta memoria ha quedado en el Archivo del Ayuntamiento, y ocupa desde el fol. 30 al 42. Lib. del año 1810.[Álvarez Rixo, 1955, pp. 110-111]

Reflexionando acerca de este fatal suceso, decimos: que no ha faltado quien diga, que la idea de estos alborotos fue otra, y que el mismo Personero estaba implicado, si acaso no era secreto móvil en ella. Pero que se frustró el cálculo porque la mira no era que la plebe tomase el mando absoluto, ni se encarnizase derramando sangre, mucho menos la francesa por él protegida. Lo cierto es que un letrado y conocido personal del Síndico, el cual vio el expediente, le he oído algo de esto, y que todo fue tapa tapa...Este tapa tapa, por personas de la hez de pueblo, aborrecidas por sus atentados y que no tenían quien les valiese en la apariencia no parece regular; luego algo más se manifestaría. A otro individuo visible que todo vio y era amigo contemporáneo del Personero Cologan, también le he oído medias palabras. El Personero era joven, muy rico y popular, porque con su genio afable y opulencia contribuía a divertir al pueblo, con sus máscaras y representaciones teatrales. Había sido además educado en Inglaterra y Francia, donde pudiera haber embebido algunas teorías Jacobinas, continuándolas con la lectura de libros revolucionarios y trato de otras personas de iguales ideas aquí. Pero también es cierto que él estuvo de miembro de la Junta Gubernativa de Tenerife, con aceptación de todos, y cuyos individuos, aunque se diga de ellos lo que quiera por su desacierto en materia de gobierno, eran y son de los realistas más distinguidos de esta Provincia. Pero, ¿por qué no tendrá parte en esta tacha alguna envidia secreta contra este sujeto?

¿Sería posible que esta inquietud se meditase como preludeo para ulteriores resultados en colisión con alguna de las provincias americanas que pensaban en su revolución? o ¿sería con el mismo gobierno francés? Yo no lo creo; no obstante, que en mi patria como en otra partes también se han pensado muy solemnes boberías [Álvarez Rixo, 1994, p. 212].

Preciso parece vindicar a dicho caballero de los feos e improbables rumores que también se esparcieron en su contra luego que empezó el proceso de los reos, por si acaso en algún papel inconsiderado se conservase alguna detracción de su buena fama.

...No faltado quien diga que la idea de estos alborotos fue otra, y que el mismo Personero estaba implicado sino era secreto móvil en ella; pero que se frustró en cálculo; porque la mira no era ya que la plebe tomase el mando absoluto, ni encarnizase derramando sangre, mucho menos la francesa por él protegida. Lo cierto es que un letrado y conocido personal del Personero, el cual vio el Expediente le he oído algo de esto, y que todo fue tapa tapa. Este disimulo por personas de la hez del pueblo, aborrecidas por sus atentados, y que no tenían quién les valiese en la apariencia no podía ser...A otra persona visible que todo vio y era amigo contemporáneo del Personero, también he oído medias palabras...

Había sido como queda visto, educado en Inglaterra y Francia, donde pudo haber embebido algunas teorías jacobinas, continuándolas con la lectura de

libros revolucionarios, y trato de otras personas de iguales ideas aquí. Pero también es cierto, que él estuvo de miembro de la Junta Gubernativa de Tenerife con aceptación de todos, y cuyos individuos, aunque se diga de ellos lo que quiera, eran de los realistas más distinguidos de esta Provincia. Pero ¿por qué no tendrá parte en esta tacha alguna envidia secreta contra este sujeto?

¿Sería posible que esta inquietud se meditase como preludeo para ulteriores resultados en colisión con alguna de las Provincias Americanas que pensaba en su revolución? o ¿sería con el mismo Gobierno francés? Yo no lo creo: no obstante que en mi patria como en otras partes también se han pensado muy solemnes boberías.

El que escribe esta memoria ha registrado minuciosamente las Actas del Ayuntamiento, ha leído correspondencias particulares de amigos de juicio y talento que se comunicaban noticias de pueblo a pueblo, y no ha visto rastro que indique semejante tramoya. Aunque si convenimos en que Don Bernardo Cologan Fallon era apasionado de la nación y la literatura francesa. Pero ¿qué hombre de medianas luces habría de desconocer cuánta ventaja nos lleva esta en ilustración? Quizá su ingenuidad y decirlo entre gentes preocupadas, le acarrearía el que le tergiversasen la rectitud de sus sentimientos. [Álvarez Rixo, 2008, pp. 258-260]

Es interesante hacer notar que cada uno va haciéndose eco y amplificando las informaciones. En el primer testimonio se habla de “una persona distinguida”, el segundo ya aclara su identidad y las posibles causas que generaron el rumor, en el tercero desecha tal posibilidad tras una investigación minuciosa de varias fuentes informativas contemporáneas. Los escrúpulos de Rixo responden no sólo a su prurito de historiador, también al interés personal por la figura del Síndico cuya biografía y logros públicos no deja de ensalzar en sus textos.

Pero antes de la materialización de políticas ilustradas gracias a sus cargos públicos, nuestro personaje ya había realizado, con personas de su círculo social y familiar, una importante labor cultural de gran repercusión social. Testimonios de viajeros extranjeros, alusiones en diarios particulares, correspondencia del momento y varios textos recientemente publicados indican que hay en Cologan un proyecto maduro reformista en el que las artes cumplen un papel esencial como instrumento pedagógico. La representación pública (y es importante este matiz pues casi siempre, salvo en momentos de fiesta popular, estas obras se escenifican en el ámbito privado del salón) de obras de Voltaire [Lafarga, 1982], autor problemático y prohibido eclesiásticamente; su crítica a las levadas forzosas y la guerra en el texto que editamos en este trabajo, *La*

noticia a tiempo, o la organización de celebraciones populares en momentos señalados, son episodios destacables de este proyecto ilustrado. Por último, habría que añadir su contacto continuado con las novedades literarias y musicales tanto peninsulares como europeas que su intercambio epistolar nos revela (librerías, peticiones a viajeros, familiares en el exterior...).

Esta es la persona que los rumores señalan como secreto móvil de la revuelta. Según Álvarez Rixo estos rumores comenzaron “luego que empezó el proceso de los reos y señala sus fuentes: ...un letrado y conocido personal del Personero, el cual vio el Expediente, le he oído algo de esto y que todo fue tapa tapa y ...otra persona que todo vio y era amigo contemporáneo del Personero, también he oído medias palabras”. Es decir, una de las fuentes no fue testigo directo de los acontecimientos y deduce la implicación de Cologan tras la lectura del Expediente judicial en calidad de letrado (en otras palabras, un experto), la otra fuente adquiere su legitimidad al ser testigo presencial. Los dos además fueron conocidos o amigos del Personero. Sin entrar en la casuística estéril de intentar adivinar quién está detrás de este escueto apunte, y partiendo de la idea de que la noticia dada por Rixo es verosímil, veremos a continuación cuáles pudieron ser las causas que generaron estas medias palabras. Rixo propone tres: la envidia personal, su afrancesamiento y la posible relación con las emancipaciones americanas. La primera aparece solamente en el segundo testimonio aportado y alude en concreto a su labor pública de animación cultural: “El Personero era joven, muy rico y popular, porque con su genio afable y opulencia contribuía a divertir al pueblo, con sus máscaras y representaciones teatrales”. Esta popularidad de Cologan se logra no a partir de las pautas de respetabilidad burguesa sino en una cierta relajación de las fronteras de clase en espectáculos en los que no sólo el espectador y el espacio son de acceso libre (la calle), también la mezcla se da en el escenario, en el que “caballeros” y “clases populares” participan en la función. Late por tanto en la alusión de Rixo un posible rencor social por parte de aquellos que no entendieron el carácter educativo de la actividad del Personero.

Las otras dos causas sí aparecen en los dos testimonios extensos sobre esta cuestión. La acusación de afrancesado o jacobino viene avalada por su educación, la lectura de ciertos autores y el trato con otros afrancesados. Rixo no puede negar la evidente relación de Cologan con “la nación francesa” pero desmiente que hubiese algo más que una lógica admiración por los logros ilustrados, admiración que fue malinterpretada por alguno. Su pertenencia a la realista Junta Gubernativa es argumento suficiente para refutar a sus acusadores. Si, por una parte, este sentimiento anti-francés es una compleja amalgama de motivos puntuales (la situación de Fernando VII en Francia, la guerra peninsular, los supuestos privilegios de los prisioneros franceses en la isla,...) y de mayor calado ideológico (frente anti-ilustrado de la iglesia y de algunos intelectuales, el ejemplo de los derechos ciudadanos frente al mundo del privilegio señorial,...); también hay que señalar la ansiedad que produce en los poderes públicos el acceso a información alternativa a la oficial que sobre la situación continental se pudiera recibir o difundir a través de los intercambios epistolares o las gacetas. Esta “otra” información incontrolada podría ser fuente de conflictos en el momento de vacío de poder que vive la isla. En esta clave hay que leer la comunicación que Carlos Luján envía al Gobernador de Armas del Puerto de la Orotava el 30 de septiembre de 1809, cinco meses antes de la revuelta:

He llegado a entender, que con mucha facilidad y poca moderación hablan algunas personas de los asuntos políticos del día, y extienden noticias nada lisonjeras, como extraídas de papeles, que copiando los boletines Franceses, dejan el arbitrio de darles el crédito que se merecen.

Esparcidas aquellas por sujetos débiles, que piensan con melancolía, o por otros poco o nada afectos de la Justa causa que defiende la Nación, suelen exagerarlas y producir consecuencias poco agradables.

Así pues, encargo a V.S. cuide con la mayor vigilancia no se extiendan semejantes noticias falsas, o papeles, que mal entendidos puedan debilitar el espíritu público; y que formando inmediatamente una breve sumaria información contra cualquiera que propague especies melancólicas, o dirigidas a inducir desconfianza contra el actual Gobierno, me los dirija Vd. inmediatamente para tomar las medidas convenientes según el caso lo exija, acusándome entre tanto el recibo de este oficio, que comunicará V.S. también a quienes corresponda para su cumplimiento.²⁴

²⁴ Fondo Documental de la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, Caja 56.

La tercera causa resulta más interesante porque sitúa a nuestro personaje en el contexto crítico que desde mediados del siglo XVIII vive el mundo atlántico. Las distintas revoluciones en las colonias inglesas protagonizadas tanto por clases acomodadas como por esclavos y masas paupérrimas que conducen a la independencia americana y a varios experimentos, algunos exitosos, en el Caribe, serían conocidos y comentados seguramente en el marco del intenso intercambio comercial que se da con estos puertos atlánticos por las casas comerciales del Puerto. También las llamadas “Provincias Americanas” estaban dando los primeros pasos para su emancipación y es en este clima de incertidumbre político-militar peninsular, y para asegurar la estabilidad económica y política, en el que se gestan proyectos como los de Gaspar de Franchy, Marqués del Sauzal, de unión con las Provincias Unidas de América, con el reino de Brasil o con “nuestras Américas” [Hernández González, 2005 y Paz Sánchez, 1994]. Es seguramente su vinculación con el puerto como espacio de intercambio y, a su vez, resonador de las experiencias de la otra orilla lo que señala a Cologan como instigador.

A estas causas de Rixo cabría añadir algunas que podemos extraer de la correspondencia de esos días con los Murphy y, sobre todo, de la Sumaria. Si el detonante de los acontecimientos es la Junta celebrada en La Orotava, en carta del 4 de marzo Cologan inquiriere:

Digan Vms. que se piensa ahí del Cabildo General: pues a mí me majan aquí como Personero y andan recogiendo firmas para pedir al Cabildo de la Isla haga que se junte para deliberar sobre nuestro estado. Yo no quisiera excederme. La experiencia debe guiarnos.

¿Pudo interpretarse esta prudencia de Cologan como indolencia ante la defensa pública? Su actuación durante los días de la revuelta es muy discreta para el protagonismo de su cargo: razonando con los sediciosos, temeroso con respecto a sus propiedades y en continuo contacto con Páez, persona con un ambiguo papel en lo sucedido, pues si, por un lado, amortigua alguno de los arrebatos de los cabecillas, por otro, es nombrado insistentemente por ellos como capitán. En dos ocasiones pide a los Murphy que sus cartas no sean

consideradas “cabeza de proceso” aunque a renglón seguido insiste en la necesidad de sofocar militarmente el motín.

Otro dato parece redundar en la relación que durante esos días se da entre algunos “caballeros” y los amotinados: en el desenvolvimiento de los hechos se pasó del asesinato de los franceses a la petición de cambios en el orden público (gobierno popular, reparto de la dehesas, de la organización de todo lo referente a carnicería, la ocupación de las casas principales y, en un plano anecdótico, el casamiento entre ellos y las hijas de los señores). Uno de esos cambios era la elección de tres jueces para el Valle. Los nombrados serían Páez, Nieves y Cólogan; y así se lo fueron a comunicar a su finca de La Paz:

...que tranquilizado el Pueblo de aquellos alborotos y que después que ellos se hubiesen encargado del Gobierno decían también era preciso apoderarse de la Pólvora y más municiones y efectos de Guerra para prepararse a la defensa por si venían los franceses.

Por último la relación de Cólogan con el principal acusado, Nicolás García del Rosario, “quien muchos años ha debió haber estado en un presidio, y es bien conocido por ser el carnicero mulato de este Puerto” [Carta del 8 de marzo], no era de mera vecindad pues años antes no cumplió condena “por haber intercedido D. Bernardo Cólogan”.

A estos elementos circunstanciales que reunidos pueden justificar el rumor, hay que añadir la obsesión de la Comisión de la Sumaria en interpretar los sucesos como materialización de un plan premeditado de desestabilización. Así, si bien Nicolás el Carnicero figura como principal “revolucionario”, se señala como autor intelectual (“seductor, director y tumultuario de lo acaecido”) a Luis Aday el Palmero, sangrador y barbero, uno de los pocos acusados que sabe escribir, y al que se intenta responsabilizar de papeles y reuniones previas al estallido. Quizás sea a partir de esta estrategia judicial cuando las sospechas sobre el Personero hayan empezado. Un episodio cuyo inicio fue seguramente circunstancial, en el que vemos aparecer intereses de índole personal, social, económicos o políticos (y que, eso sí, derivó en algo más complejo de lucha de clase), deviene meses después, a los ojos de la

Comisión, en un levantamiento popular que utilizó el fervor patriótico para trastocar el gobierno primero en el Puerto, y luego en el resto de los pueblos, siguiendo instrucciones. Esta teoría conspirativa resulta útil en un momento en el que la disolución de la Junta Suprema el año antes, las noticias alarmantes desde el continente y la inestabilidad económica sufrida principalmente por las clases menos favorecidas, obliga a una exhibición represora mayor por parte de las autoridades. La gran cantidad de acusados y la variada representación profesional, generacional y geográfica de estos obligará a un castigo ejemplar. El que ningún “caballero” haya sido acusado, teniendo en cuenta la percepción del Pueblo como incapaz por sí solo de tales objetivos revolucionarios, hace del “popular” Cologan un buen chivo expiatorio para la rumorología (a pesar de haber sido fundamental su papel en la represión de la revuelta la tarde del 8 de marzo): una conspiración que fracasa por la descontrolada fuerza de ese Pueblo y que tendría como principal objetivo extender los principios revolucionarios contra el orden estamental, instaurando un territorio autónomo (y, en el peor de los casos, una entrega a Francia) aprovechando la situación bélica de la metrópolis. Este sería básicamente el *secreto móvil* de Bernardo Cologan según las fuentes de Rixo.

Como podemos ver en estos testimonios, la percepción de la actividad cultural y dramática de Cologan es interpretada por algunos personajes influyentes de su comunidad como síntoma inequívoco de “contaminación” extranjerizante. Desconocemos si nuestro autor fue consciente de esta relación que la mentalidad conservadora de sus convecinos estableció, pero a partir de ese año cesa la actividad artística pública de Cologan. Es posible que su nueva situación (la jefatura de la casa comercial tras la muerte de su padre), el inicio de la primera relación amorosa conocida, la epidemia que asoló el Puerto durante estos años, o todos estos factores a la vez, influyeran en esta retirada.

La fiebre amarilla (“vomito prieto”) se extiende entre 1810-1811 por el Puerto de la Cruz y Santa Cruz. Cologan se refugia en La Laguna. Allí se intensificará la amistad con su futura esposa, María del Rosario Bobadilla, a la

que había conocido en mayo de 1810 en el Puerto. Así narra Álvarez Rixo [2008, p. 261] este encuentro:

A principios del año anterior de 1810, a consecuencia de los desastres ocurridos en la Península se vinieron a refugiar en el benigno y sosegado clima de este Puerto de la Cruz algunas familias procedentes de aquel punto. Entre ellas el teniente general Don Domingo de Nava con su entonces entenada Doña María del Rosario Bobadilla. Joven muy guapa y hábil en la música y el canto. Don Bernardo Cologan la admiró y enamoró de ella decididamente. Y, no obstante, que la señorita séase porque había dejado en España algún otro comprometido, según se decía, o porque su afición no simpatizaba con la de don Bernardo, le hacía continuos desvíos que lejos de arredrarle, contribuyeron a inflamarle extraordinariamente. Era su destino haber de ser mártir de esta pasión.

Ni su presencia que seguramente era el sujeto más gallardo del pueblo, el más bien educado, el más rico y más considerado, fueron parte a hacerle amar de quien el tanto adoraba. No obstante esto, se casaron a de 1812, de cuyo matrimonio nació Don Tomás Fidel Cologan, su única prole.

Cologan vivirá esta pasión con gran entusiasmo (lo que impide que preste oídos a los avisos de su madre²⁵ y otras personas de su entorno sobre la inconveniencia de la unión). En una carta fechada en mayo de 1810, a la que antecede una nota de su hijo, somos testigos de los inicios de esa pasión (en la que la común afición por la música tuvo mucho que ver). Volvemos a encontrar a Bartolomé Miguel de Arroyo ayudando a su enamorado amigo.

En primer lugar, aparece una nota de Tomás Fidel Cologan, hijo de nuestro autor y recopilador de algunos de sus testimonios, que antecede a la misiva de Bernardo Cologan en la que se incluye como colofón poético la composición de Arroyo:

Décima compuesta o, mejor dicho, improvisada por D. Bartolomé de Arroyo, ya viejo y perlático, después de oír cantar a mi Madre y carta de mi Padre a esta remitiéndosela. (Esto pasaba en Mayo 1810).

Mi Madre acababa entonces de llegar a Islas con su familia huyendo de Cádiz, sitiada por los Franceses; de no ser por este acontecimiento no hubiera venido a Islas jamás, pues su padrastró el Señor de Nava, se había afincado en Valencia, con ánimo de no volver a salir.

[Carta de Bernardo]

²⁵ En la correspondencia de su madre encontramos una reveladora carta, enviada a un Bernardo enfermo en Londres, donde le recuerda las noticias recibidas a través de conocidos de Cádiz, durante el cortejo, que hablan de amoríos mantenidos allá por María del Rosario.

Muy estimada Señora mía: Vmd. habrá sabido que Don Bartolomé de Arroyo versifica; pero no creería que, de resultas de su perlesía, pudiera aún tener disposición para eso. Pues sí Señora: Vmd. ha despertado su musa aletargada, y la Décima, de que incluyo copia, es efecto del gusto que tuvo al oír a Vmd. el Domingo pasado.

Dispense Vmd. que cumpliendo con el deseo de mi amigo me tome la libertad de dirigírsela a Vmd., y que con este motivo se ofrezca de nuevo a las órdenes de Vmd. este su mayor servidor. Bernardo Cologan.

[Composición de Arroyo]

Décima hecha de repente por D. Bartolomé de Arroyo con motivo de haber oído cantar a la Señora Doña María del Rosario Bobadilla.

Bien puede ser, y lo creo,
lo que dicen que pasó
a Euridice a quien sacó
del negro Tártaro Orfeo:
porque hoy en mí mismo veo
escena más inaudita;
la parálisis maldita
que mi ánimo encadenó,
lo dio libre, así que oyó
cantar a esta Señorita.

En sus tres últimos años, y pese a esta relación amorosa que le hace olvidar los sinsabores de los últimos tiempos, el avance de su malestar físico es notorio. Así, el abandono de algunas de sus aficiones (el violón al que alude en la posdata):

Paz y Julio 24 de 1811.

Estimado Compadre y Amigo: Hay días que no he sabido de Vmd., y lo deseo porque Bartolico me dijo estaba Vmd. con su dolor de piedra. Así pues, que alguno de esos chicos se acuerde que he sido por muchos años el mejor amigo de su Padre, y me avise cómo se halla Vmd.

[En posdata] No he sabido si Núñez da alguna lección al muchacho y si mi violón está bien cuidado.

Pero también la nostalgia de los tiempos de agitación artística compartidos con su colaborador:

Puerto y Junio 6 de 1812.

[Despedida] ¡Muy separados estamos! Varios obstáculos impiden nuestra reunión y yo voy pensando en retirarme del peligro. ¡Qué tibia está ya la pasión de la música! No lo está, sin embargo, el afecto que profesa a Vmd. su verdadero amigo y servidor.

Y la progresiva tibieza en su amistad provocada por la distancia y las nuevas responsabilidades profesionales:

La Laguna, Agosto 22 de 1812.

Mil gracias por los versos con que Vmd. me felicitó en mi día. Este no se pareció a los de otros tiempos pero no se hizo mal. Los chicos dirán de la lucida concurrencia que hubo por la noche. Ahora me tocará a mí felicitar a Vmd. en sus días que se acercan; pero, amigo, yo no versifico, y mis males no permiten esfuerzos intelectuales con el agregado de mis quehaceres. Conténtese Vmd. pues con mis buenos deseos y la seguridad y verdad de mi antiguo afecto.

Tampoco su amigo se encuentra en buen estado de salud. En una carta que remite el médico Domingo de Saviñón a Bernardo sobre la salud de Bartolomé le informa tanto de sus males físicos como del estado anímico (“melancolías” a causa de sus esfuerzos intelectuales) que minan su carácter.

La enfermedad de Bernardo se agrava en 1813. Decide viajar a Londres tras dejar en orden las voluntades testamentarias: la tutela de los hijos de Diego Barry que había asumido tras la muerte de su padre, la casa de negocios bajo el control de su hermano y, finalmente, las disposiciones sobre su mujer y su hijo:

Y encargo a mi citada mujer Doña María de Rosario Bobadilla, cuide de la educación de mi hijo con arreglo a las ideas que le he comunicado antes de ahora, y en que estamos acordes. Aconsejándose en lo preciso con el citado mi hermano, no dudando del buen talento que la distingue que se esmerará en criar a dicho mi hijo...

Poco después del Carnaval de 1814 es descubierta su mujer en flagrante delito de adulterio con el hijo de Barry²⁶. Los detalles que rodearon el suceso y sus protagonistas pueden leerse en una carta que la madre de María del Rosario envía a Bernardo: el escribano y el alcalde escondidos para descubrir el delito, la mala relación entre las familias, la resolución escandalosa del hecho. La razón aducida por la suegra puede ayudar a entender la división de opiniones entre la

²⁶ Este es el retrato que Rixo hace de Diego Barry [2008, p. 229]: “Don Diego Barry, júnior, hijo de don Diego Barry y O’Brien y de doña Juana Cambreleng y Durant, nació en este Puerto de la Orotava en 1778. Se educó en Inglaterra, tradujo algunas obritas cómicas o trágicas, se dedicó mucho a la literatura francesa, en cuyo idioma durante uno de sus viajes a Europa, escribió y publicó algunas hojas en París referentes a la honestidad y virtudes que deben adornar a las mujeres. Objeto muy raro a la verdad por ser conocidamente inmoral la conducta del escritor, hasta que entre las damas de quien fue seductor era la misma esposa de su tutor o curador, cuyo escandaloso lance en que fue sorprendido judicialmente en marzo de 1814 causó un escándalo ruidoso en nuestro pueblo, y aun abrevió la muerte del esposo ofendido que a la sazón se hallaba enfermo en Londres.”

sociedad del Puerto que comenta Rixo: la indelicada gestión judicial y pública del suceso parece responder a la inquina personal contra su hija de la madre de Bernardo. Otras cartas sobre el mismo acontecimiento hablan de la “donjuanesca” vida amorosa de Barry, de la ligereza de la esposa, de la difícil cohabitación familiar.

En una carta fechada en el Puerto el 8 de marzo y dirigida a su hijo en Londres, su amigo Bartolomé lo pone sobre aviso:

El pobre Don Bernardo es el que ha salido mal parado con su Rosarito porque esta le ha sido infiel, y suponemos que lo seguirá un divorcio de modo que nunca se volverán a juntar. Doña Isabel tiene en su casa a su nietito y Rosario con su madre están en Garachico. Dios de Fe, fuerza a Don Bernardo para resistir esta noticia cuando la reciba, porque el estado de su salud ya perdida se agravará más con semejantes desgracias. Si por casualidad llegaras a Londres no te des por entendido de que sabes cosa alguna.

Bernardo, informado del asunto, redacta un nuevo testamento (que comienza perdonando a su mujer “como cristiano”) dejando la tutela de su hijo en manos de su familia y establece disposiciones económicas para el mantenimiento de su mujer²⁷. La enfermedad y este último episodio truncan la existencia de este ilustrado reformista, científico aficionado, dramaturgo a tiempo parcial, animador público, comerciante a disgusto...La última carta que escribe va dirigida a su amigo Arroyo, aquel que le pedía en su juventud que se conformará con su destino de comerciante. Entre las firmas que acompañan a la Cóloman está la del Abate Germaine, exiliado francés en Londres y amigo de juventud en el Colegio de Navarra. Como si un círculo se cerrara, Bernardo acaba sus días en aquella ciudad en la que maduró su pasión teatral, acompañado de uno de sus compañeros de la infancia y destinando sus últimas palabras al adusto amigo que fue su cómplice en las incursiones teatrales. Según Rixo, Cóloman “escribió una carta muy lamentable a su compadre Don Bartolomé Miguel de Arroyo diciéndole que había sabido la escandalosa

²⁷ Sin embargo, Rixo señala que la falta de acuerdo entre las familias será la causa de la futura ruina de la Casa Cóloman. Una copia del testamento inglés y su traducción se encuentran en el Archivo Histórico Provincial en los protocolos notariales de Domingo González Regalado.

tropelía ocurrida en su casa y familia del Puerto de la Orotava y para que no se creyese que él estaba loco o delirante, hizo que su médico y su paje firmaran también la dicha carta atestiguando que el señor Don Bernardo estaba en su plena razón y conocimiento”. Transcribimos esta última señal de amistad llena de dolor por lo ocurrido pero también con la queja por la injusticia de morir cuando se sentía en disposición de emprender nuevas tareas:

Londres 14 de marzo 1814

Sr. Don Bartolomé de Arroyo, o quien le represente.

Mi excelente amigo: Ya bajando al sepulcro por una disposición del Altísimo ha llegado a mí noticia lo que ha pasado en mi casa y puede usted juzgar de mis sensaciones especialmente considerando a mi madre, mi hermano y mi hijo. Hablemos breve y claro, no he perdido un momento en dar infinitas gracias a Dios, que no ha permitido mi muerte, dejando triunfar la injusticia, esto es, dejando las cosas como estaban, y así he revocado el testamento que otorgué en La Laguna antes de embarcarme, haciendo justicia a mi familia, a quien se iba a seguir un mal incalculable, no sólo a ella, digo yo, sino a la Isla entera, porque ¡ pobre caudal si va a parar a tales manos!

Espero que las Leyes, los Magistrados, y todos los hombres de bien, apoyarán la justa causa en cuanto sea posible, yendo de acuerdo con mis intenciones, y nuevas disposiciones. He perdonado a la ingrata como cristiano, y aún quisiera poder perdonar al delincuente si el público no estuviera por medio, a quien ha agraviado aún más que a mí con su escándalo; y debo declarar que en todo esto he obrado libre y espontáneamente, sin influjo alguno de los que me rodean excepto con el de Dios; según pueden asegurar en todo tiempo mi confesor y antiguo amigo el Abate Germain, mi cirujano Mr. Wilson y otros que me han oído hablar, porque hasta ahora mi cabeza está libre, y me ahorrarán el repetir aquí otras especies importantes.

Perdone usted, mi excelente amigo, si no puedo decir más. Siento morir, cuando mi razón libre de fuertes pasiones, y mi caudal me hubieran permitido hacer más bien del que he hecho. ¡Adiós! Amigo; me voy cansando, y muero contento agradeciendo al mismo Señor que no me ha cortado aún la vida. He recomendado a usted y su familia a mi hermano. ¡Adiós! Amigo; la tos me sofoca. ¡Adiós!²⁸

²⁸ Sin ánimo de desembocar en el melodrama y sí completar las consecuencias del episodio adúltero, resulta estremecedor imaginar la escena final de la vida de Cologan *in absentia*: en 1815, muerto ya Cologan, se produce una reconciliación privada entre los representantes legales de María del Rosario y los tutores de su hijo en la finca de La Paz, recogida por el mismo Tomás Fidel Cologan en los papeles de la testamentaría de su madre, una de cuyas condiciones es la

III. 2. Actividad intelectual y literaria

En su *Biobibliografía de escritores canarios* [1975-1993, tomo III, pp. 289-292], Agustín Millares Carlo y Manuel Hernández Suárez atribuyen a Bernardo Cólogan cinco obras:

1) *Insinuación a la Real Sociedad de Amigos del País de Tenerife por un amigo del País, MDCCLXXXI*. Es un manuscrito de 14 hojas en cuya portada se lee: *Discurso sobre el mejoramiento de los terrenos por el Sr. Patulo, traducido del francés, Parte 2ª, 4º del Despacho de los Granos; firmado por Bernardo Cólogan*. En la Biblioteca de la Real Sociedad Económica. Este texto no aparecía en el *Ensayo de una biobibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*, antecedente de la *Biobibliografía* publicada en 1932. Guimerá Peraza [1979, p. 313] ya ha descartado esta atribución que partió del estudio de Alejandro Cioranescu, *Alejandro Humboldt en Tenerife*, y que Millares y Hernández incluyen como obra de Bernardo. En aquel momento (1791) Cólogan tiene sólo nueve años. El autor es su tío, Bernardo Cólogan Valois, que como confirma el Libro de Actas de la Sociedad.

2) *In festivam S. Dominici diem anni Domini 1795*. Comienza: *Audite o cives! En vero numine plena* y el manuscrito tiene dos páginas. Según Guimerá Peraza [1979, p. 314] se trata de una traducción al latín de un poema inglés

3) *Ilustrissimo ac dilectissimo D. D. Antonio de Tavira et Almazan, Canariensi episcopo, tertia decima Junii Sancti Antonii festiva die, Hoc Carmen Humillime Offert Bernardus Cologan Fallon, Ut Studia literaria jam Regio concessa Decreto, His in insulis Promoveat, foveatque Anno Domini M.DCC.XCV Nacto*

desaparición legal y física del expediente judicial iniciado por la familia Cólogan contra su esposa: "5º Quinto: respecto a existir un expediente a que se había dado principio ante la Justicia de dicho Puerto en el cual apoyaban los señores Tutores la Defensa de los intereses del Pupilo, este tal expediente por proposición del Señor mediador supuesta esta transacción y concordia lo dan por roto y cancelado, y respecto a que nunca (en aquel supuesto) podrá hacer uso de él convienen en que sea reducido a Cenizas en este mismo acto a presencia de dicho Señor mediador, de los Señores Otorgantes y de los testigos" [Testamentaría de Tomás Fidel Cólogan, AZC 907]

Permissu: Lacuna Nivariensi: apud Michaëlem Angelum Bazzanti, Regalis Societatis Typographum. Este es el primer ejemplo conservado de nuestro autor. Los testimonios son varios: Ejemplar BU (Biblioteca Universitaria de La Laguna) *Varias poesías a diferentes asuntos y en diferentes metros que ocupan treinta folios.* Nacto permissu Lacuna Nivariensi: apud Michaellem Angelum Bazzanti, Regalis Societatis Typographum, 1795. Sign. C IV-7 P.V. 95. Ejemplar RS (Real Sociedad Económica de Amigos del País) *Asuntos públicos y políticos desde 1695.* Tomo III. Fondo Rodríguez Moure. Sign. RM 116 (20/37) f.42r-47r. Impreso de la Real Sociedad Económica, La Laguna, 1795. Ms. 67 *Colección de varias poesías sagradas y profanas por distintos autores de las Islas Canarias. Reunidas por D. Antonio Pereyra Pacheco y Ruiz.* S. XIX, Biblioteca de la Universidad de La Laguna.

En un reciente trabajo presentado en el XIX Coloquio de Historia Canario Americana [Martín Perera, Ramos Arteaga, Real Torres, en prensa] destacábamos la importancia de este poema latino para reconstruir los primeros pasos del proyecto ilustrado de Cologan al poco tiempo de su periplo europeo.

En junio de 1795, dentro de su intensa agenda pastoral por las islas, el obispo Antonio Tavira y Almazán visita el Puerto de la Cruz.

El historiador José Agustín Álvarez Rixo [1994, pp. 145-146] nos cuenta de esta visita:

Llegado el mes de junio estuvo en visita pastoral el Ilustrísimo Señor don Antonio Tavira y Almarán, Obispo de estas islas, sujeto muy distinguido por su sabiduría. Advirtió lo poco decorados que estaban algunos de los altares del cuerpo de nuestra parroquia, mandó a sus dueños que lo reformasen y como no lo hicieron se quitaron. El uno de ellos era un solo cajón con una imagen dentro. Su Ilustrísima visitó la escuela de primeras letras que daba gratis el Presbítero don Juan Agustín de Chaves en la calle del Norte, donde vivía, número 40, a quien aprobó su caritativa ocupación entregándole cincuenta pesos corrientes para que repartiase con los discípulos pobres, lo cual se verificó desde luego. Asimismo le dijo: señor Chaves, puesto que usted es un hombre ingenioso y entiende de libros, le doy el encargo de que los forme para la colecturía de esta parroquia, por no estar los antiguos con el esmero que corresponde. Dicho don Juan que era colector, encuadernó los que desde aquella fecha sirvieron en la iglesia que parece que fueron costeados por el propio ilustre prelado, quien en otras varias determinaciones dio a conocer sus sentimientos cristianos y filantrópicos.

Entonces el joven don Bernardo Cologan Fallon, sensible a los merecimientos de este excelente varón, escribió un poemita latino en su elogio, sobre todo por el deseo de propagar la instrucción pública asaz descuidada en nuestro país.

En otro texto de Rixo citado por Millares y Hernández [1975, p. 290] se añade una escueta noticia sobre la posible coautoría de Bartolomé Miguel de Arroyo y una breve síntesis del contenido:

En junio de 1795 en que se hallaba en este Puerto el ilustrísimo señor don Antonio Tavira y Almazán, que tenía orden del Gobierno para promover la instrucción de la Provincia, don Bernardo Cologan Fallón compuso y dedicó, en celebridad de su día, 13 del mismo mes, un poemita latino en honor de este insigne prelado, cuya obrita se cree consultada con don Bartolomé Miguel de Arroyo, por ser buen latino, a par que feliz poeta...Contiene 212 versos. Su asunto es demostrar la grata de reputación que merece y alcanza la persona que contribuye al restablecimiento y propagación de las bellas letras, por ser estas plantel de la verdadera virtud y felicidad. Y por esta razón Francisco I, rey de Francia, a pesar de haber sido desgraciado por la armas, fue llamado grande por lo mucho que favoreció a los hombres de letras, quienes han conservado y dilatado su fama. Elogia al señor obispo don Francisco N., predecesor del señor Tavira, que obtuvo la Real Orden para el establecimiento de un Colegio para la instrucción literaria de la juventud isleña, sin tener esta que ausentarse lejos de sus padres y patria para saber algo (como le había sucedido al mismo Cologan). Y, por lo tanto, siendo el señor obispo Tavira un sabio, excelente orador, encargado asimismo por nuestra Corte para fomentar los establecimientos literarios en estas Islas Canarias, debían estas felicitarle, según le sucedía al autor, porque saldrían de la ignorancia que las había ocupado, y adquirirían el conocimiento de la importancia de su mismo suelo, aumentando su feracidad artes y ciencias que son las que proporcionan la dicha y opulencia de todos los países de la tierra. Finalmente, que el amor por la civilización de esta su patria, con la propagación de aquellas, había estimulado al autor a formar este Poema.

Este “Poema” o “poemita latino” del que habla Álvarez Rixo está dedicado a una de las figuras más controvertidas del reformismo católico de la época: el obispo Tavira²⁹. El prelado, nombrado por el Papa Pío VI en 1791, después de su llegada a Gran Canaria ya había impulsado grandes cambios en las parroquias de Fuerteventura y Lanzarote, también había visitado el resto de

²⁹ Como ejemplo de presentación negativa y ultramontana de la figura de Tavira, reproducimos las palabras de Menéndez Pelayo en ese “cajón de sastre” del pensamiento disidente hispano que es su *Historia de los heterodoxos españoles* [1987, II, p. 468]. En el capítulo dedicado al jansenismo regalista en el siglo XVIII retrata así al obispo Tavira: “En el mismo catecismo, o en otros peores, había aprendido el famoso obispo de Salamanca, antes capellán de honor, don Antonio Tavira y Almazán, tenido por corifeo del partido jansenista en España, hombre de muchas letras, aun profanas, y de ingenio ameno; predicador elocuente, académico, “sacerdote ilustrado y filósofo”, como entonces se decía; muy amigo de Meléndez y de todos los poetas de la escuela de Salamanca, y muy amigo también de los franceses, hasta afrancesarse durante la guerra de Independencia, logrando así que el general Thibaut, gobernador y tirano de Salamanca, le llamase el *Fenelón* español.”

la islas. Tras viajar a La Gomera, regresa a Tenerife para terminar su agenda pastoral [Saugnieux, 1986, p. 48]. Es en este marco de agitada implicación con sus fieles y la iglesia canaria en el que se da el encuentro entre el joven Cologan y Tavira.

Otra referencia a este poema la encontramos en otro momento de la obra de Rixo [2008, p. 251]:

En julio de 1795, en que se hallaba el Ilmo. Señor don Antonio Tavira y Almazán, obispo de estas islas, orador muy sabio y célebre, que tenía orden del gobierno para promover la instrucción en la provincia, don Bernardo Cologan Fallon compuso y dedicó en celebridad de su día 13 del mismo mes un poemita latino en honor de este insigne prelado, cuya obrita se cree consultada con don Bartolomé Miguel de Arroyo, su amigo, por ser un buen latino, a la par que feliz poeta y parece fue impreso en la ciudad de La Laguna por Miguel Ángel Bazzanti, impresor de la Real Sociedad de Tenerife.

Con relación a este poema, anotemos que cuando don Graciliano Afonso publica su libro *Las hojas de la encina o San Diego del Monte. Leyenda canaria*, incluye en ella una *Oda al Teide*, compuesta el 6 de junio de 1837, que encabeza con una «Advertencia preliminar», alusiva a los poetas canarios que no se han ocupado del Pico de Tenerife, para los que tiene, *nominatim*, muy duras críticas [1853, pp. 5-6]:

Sólo me acuerdo haber leído, estando aun en el Colegio Seminario, unos hermosos hexámetros latinos del también malogrado don Bernardo Cologan, nacido asimismo en el puerto de La Orotava en las faldas del Pico, en elogio (y no desmerecían de su grande objeto) del prelado más digno de ser alabado, corona del clero español, del ilustrísimo señor Obispo de Canarias don Antonio Tavira. Allí se leen algunos versos que pintan al Teide elevado, sus amenas faldas y las ninfas y musas canarias danzando alegres al contemplar cuánto podían esperar de un tal patrono de las ciencias, de las que él mismo era una viva enciclopedia.

Es muy reciente la memoria del malhadado Cologan para que toda la presente generación no llore la temprana muerte del sabio y discreto amigo de Talía y Melpómene; y estoy persuadido que si su salud, negocios de su largo comercio, y mejor suerte en sus amores hubieran dejado encender tranquila su hoguera poética, el Teide hallase en él su Pindaro u Horacio vengador, si no en el idioma del cantor de la Flor de Gnido, del de las ruinas de Itálica, del Joven de Austria, de la Profecía del Tajo o de otros célebres modernos, a causa de su educación en países extranjeros, a lo menos en el de aquel que pintó el Atlas soberbio, y a Mercurio alado volando sobre su corona de verdes pinos, de los ríos corriendo por su barba y ésta con eternas nieves, y de los imitativos sublimes versos de los mugidos horrorosos del Etna siciliano; o de Triphón gigante, en su centro revolviendo su encendida espalda; lanzando su llama arrebatadora, que lame las estrellas. Es preciso haberle conocido para calcular el tamaño de la pérdida y para no maldecir eternamente las causas de su prematura ruina

*Varium ac inmutabile
Semper faemina . .³⁰*

Fuerza, lenguaje, armonía estudiada, delicadeza, todo acompañaba y formaba el carácter de este poeta, ministro de Temis.

Todas estas referencias, en especial la de Graciliano Afonso, insisten en que, aparte de su valor como poesía de circunstancia, estamos ante una composición que persigue ensalzar uno de los principales objetivos del reformismo ilustrado: la educación [Guimerá Peraza, p. 314]. El poema se conserva tanto en copias impresas como manuscrito. Las primeras en la imprenta de Buzzanti, el manuscrito en una colección poética realizada por Pereyra Pacheco.

El fondo Zárate-Cólogan, depositado en el Archivo Histórico Provincial de Tenerife, no posee ningún testimonio, al igual que el fondo Arroyo en la misma Institución.

El poema puede ser caracterizado como un logrado ejercicio de poesía laudatoria. El hexámetro, verso escogido para la composición, es el metro usual en las composiciones épicas (imitación colegial de Virgilio) y ese parece ser el objetivo de Cólogan: pintar a Tavira como un héroe cultural capaz de instaurar la instrucción necesaria en las islas. A un lector moderno el halago puede parecer excesivo; sin embargo tenemos que tener en cuenta dos factores que ayudan a contextualizar esta composición entre las prácticas habituales del momento: por un lado, el retorno a la latinidad clásica como modelo del buen decir y de la herencia más prestigiosa es una de las aspiraciones de los autores del XVIII (en contraste, por supuesto, con el vilipendiado latín de las iglesias que había transformado la lengua de Roma en un galimatías, a decir de muchos ilustrados, entre ellos muchos eclesiásticos)³¹. Conociendo la preocupación de Tavira por la pésima educación que se daba en Latín (escribió un *Papel sobre los defectos del método actual de aprender en lengua latina*), este texto es un guiño de

³⁰ Versos de Virgilio (*Eneida*, IV, 569): *Varium et inmutabile semper femina* ("Mujer siempre caprichosa y voluble").

³¹ No es ocioso traer a colación la formación de Fray Gerundio de Campazas en la primera parte de la obra del Padre Isla, de la que sale hecho "un horroroso latino" de la escuela del dómine. Esta preocupación del clero ilustrado va más allá de un celo gramatical pues se trata, ante todo, de la denuncia de una religiosidad enferma de verborragia sin valor teológico o humanista.

Cólogan a los modelos prestigiosos aprendidos durante su juventud en el Colegio de Navarra de París, con Horacio y Virgilio como maestros en clara sintonía con la reconocida formación clásica del obispo.

Por otro lado, el contenido del poema es desplegado como una lucha titánica entre las luces que traen las bellas letras, la instrucción y lo informe del estado natural; de ahí ese carácter heroico del prelado [Infantes Florido, pp. 24-25]. No estamos, pues, ante sutiles juegos eruditos; por el contrario, se trata de una puesta en escena de complicidades entre un entusiasta de los nuevos tiempos y un destinatario al que presupone iguales inquietudes. Para Cólogan, el Obispo Tavira, con su participación en instituciones como la Real Sociedad de Amigos de País, su firme propósito de luchar contra formas degradadas de la religiosidad (fue conocido por su esfuerzo en simplificar las formas exotéricas de las manifestaciones católicas, especialmente el exceso espectacular del Corpus) o los gestos que tuvo en su población durante la visita (narrados arriba por Álvarez Rixo), supuso un referente en su formación: el calificativo peyorativo de “afrancesado” que aplicaron a ambos su contemporáneos, salvando las distancias, es bastante elocuente.

Podemos señalar en la composición algunos elementos que redundan en este común campo ilustrado desde el que Cólogan quiere interpelar a Tavira. Comienza el texto con una exaltación de Francia que celebra al rey Francisco I no por su irregular currículum militar (cita la batalla de Pavía en la que fue derrotado por el emperador Carlos V), sino por su apoyo extraordinario a las artes y la cultura. Cólogan se hace eco en este caso del importante papel que tuvo Francisco I en el mecenazgo renacentista. También son citadas como naciones privilegiadas Alemania e Inglaterra. Como podemos ver, la triada tópica de las naciones ilustradas. Por supuesto, tampoco falta Italia con el Papado como mecenas.

El uso de una escenografía bucólica-pastoril como telón de fondo de esta batalla por instaurar las luces es de ascendencia clásica como el uso de deidades mitológicas confirma. Resultaría paradójica esta profusa utilización de

material mitológico pagano para exaltar la labor pastoral de un obispo católico, pero no podemos olvidar que la restauración de la cultura latina por la literatura del período ha desactivado de cualquier valor teológico estas referencias.

Estos “dioses” son, en suma, máscaras de conceptos (inteligencia, justicia, guerra...) por todos consensuados. Recordemos la recreación del propio Cóloman en su finca de la Paz de una hermandad poética de corte horaciano en la que participaron su madre, sus hermanos y el erudito Arroyo.

También es importante señalar la idea nostálgica de una España que conoció épocas de mayor lustre cultural frente a las otras naciones citadas. Pero es, quizás, la dicotomía Naturaleza/Ingenio el elemento más significativo de esta alabanza. El problema de la Naturaleza está en el corazón del pensamiento dieciochesco. Frente al tópico panorama escolar de una Ilustración que persigue domeñarla (con la tecnología, la ciencia, el ingenio humano, las luces, en resumen), hay una Ilustración naturalista, reivindicadora de cierta virtud natural frente a los vicios de la comunidad histórica humana. Muchos de los mejores pensadores del momento no logran resolver esa tensión entre progreso humano y pérdida de su raíz natural (Felix de Azúa [1983] dedica un importante ensayo a esa paradoja, especialmente en sus implicaciones filosóficas titulado *La paradoja del primitivo*).

En el poema, Cóloman no parece interesarse por un planteamiento ambiguo del problema. Probablemente el interés por destacar la labor de Tavira a favor de los estudios literarios en las islas lo obliga a usar un tipo de imágenes maniqueas en las que todo lo que hace referencia a la naturaleza se entiende como estado bruto o como oscuridad, mientras las obra del ingenio tiende a despejar y organizar de forma provechosa dicho panorama natural. Algunos ejemplos nos ayudarán a verlo con claridad³²:

³² La traducción del texto es de la profesora Carolina Real Torres.

Así, dando vida con sus rayos (se refiere a Febo, es decir, la poesía, el arte) a tantos campos estériles, a tantas tierras desde hace tiempo áridas, los torna fecundos...,

Despejada la niebla, aparecieron ante los ojos un millar de nuevas luces...,

Una vez disipada sin orden la niebla, una bárbara condición oscurecía a nuestros antepasados, hasta que una edad más noble arrebató un claro augurio de luz naciente...,

La Naturaleza no ofrecía voluntariamente las verdaderas semillas de los rectos caminos sembradas en nuestras mentes...,

Sin embargo, a las mentes despiertas inspira fuegos hasta hoy desconocidos; ya el ingenio había nacido en un parto placentero...,

Pero si estas consideraciones no distinguen a este poema de miles de composiciones similares del momento, en latín o romance, el uso que hace de Canarias, y, en concreto, de Nivaria (por Tenerife) dentro de esta batalla entre Naturaleza e Ingenio sí resulta novedoso.

Ya Graciliano Afonso había destacado la utilización del paisaje canario como concreción material de la batalla. La orografía agreste de la isla se transforma en materia para ser ordenada por las musas cuando se instauren los nuevos tiempos que Tavira anuncia con su llegada. Incluso el devenir histórico de las Islas participa de esta apoteosis ilustrada. De esta manera los *antiguos colonos indefensos* que fueron vencidos por el *fiero Marte*, ahora ya no serán sojuzgados por *la espada de hierro* sino por *la razón* y la *inteligencia* del prelado. Como ejemplo de la predisposición de esta tierra para dar frutos ilustres en un verso dice:

Con la ayuda del arte de la noble Nivaria fue prospera ¿Acaso aquella no dio su vate como regalo a Madrid?

En nota a pie de página, este vate es identificado como Iriarte (sin especificar cuál de ellos). Esta exaltación insular permite a Cólogán realzar la figura de Tavira a modo de Salvador, en un conjunto de versos en los que insiste en la necesidad de la promoción de los estudios literarios. Cierra el poema con una *captatio benevolentiae* que no deja de ser un cierre retórico.

En el intento de reconstruir la formación intelectual de Bernardo Cólogán, este episodio con el Obispo Tavira resulta revelador. La proyección y

solapamiento que hace el joven comerciante portuense de sus aspiraciones reformistas sobre la figura del intelectual eclesiástico revela no tanto la verdadera impronta de Tavira como la *imago* que Bernardo presupone en un ilustrado de su época y que él asumirá en su corta vida. Refresquemos algunos de los frutos de esa labor: la necesidad de la instrucción pública desde la infancia (él mismo se encargará de dotar al Puerto de la Cruz de la primera escuela), el saneamiento público de calles y de salud pública (la vacuna), la recuperación del gremio como elemento de defensa profesional (el Gremio de mareantes), la participación activa en los asuntos de interés local como medio de progreso de la población, la promoción de la cultura y de fiesta como medio de cohesión ciudadana...Estos fueron algunas de las virtudes reformistas del Cologan adulto. Seguramente, sin modelos como el Obispo Tavira, que materializaban ese reto de la modernización europeizante, Cologan, no hubiera pasado de ser un discreto comerciante con ínfulas artísticas. El poema es síntoma de la gestación de una vocación ilustrada que la reacción triunfante catalogó despectivamente como “afrancesada”.

4) *Biografía del Excelentísimo Sr. Don Antonio Benavides, González de Molina, Teniente general que fue de los Reales ejércitos y natural de la isla de Tenerife; compuesta y presentada a la Real Sociedad Económica de Amigos del País en dicha isla por don Bernardo Cologan Fallon, vecino y del comercio del Pto. de La Orotava, en virtud del premio ofrecido en 7 de marzo de 1795 aun sin señalar en el año de 1796.* Esta entrega a la actividad pública con carácter reformador que señalamos en el poema se repetirá más adelante en este texto de Cologan de naturaleza, también, laudatoria. En su *Elogio a Benavides*, Bernardo Cologan, tras un extenso recorrido por la vida del militar canario Antonio Benavides (desde sus hazañas juveniles hasta su dilatada labor política en América), termina destacando que sus virtudes militares se vieron sobrepasadas por su interés caritativo por la situación de la población desfavorecida, tanto en América como en Canarias.

Comienza el elogio con una exaltación de la función de la poesía como instrumento para honrar a “aquellos varones tan apreciables como raros que

han contribuido a ilustrar su patria especialmente con sus virtudes...Paréceme que para ellos la lira del poeta suena con mayor armonía y que la historia pinta con más vivos colores los hechos en que se perpetuó su memoria". El homenaje le permite reivindicar "los anales de aquellas naciones, cuyo espíritu ha pasado en algún modo a nuestras leyes, a nuestras costumbres, a nuestras artes y ciencias: examinemos los hechos, las virtudes que aplauden, y veremos sin duda, pruebas incontestables de esta verdad".

El modelo vindicado en Benavides no es el militar (pese a la cita latina que antecede a la obra: *Iam túmulo Mari impossuit sua proemia lauros/ Nime patria excipiat Novilis urna manu*); Cólogan se fija más en sus virtudes ciudadanas: tras un repaso a los cargos ocupados durante su carrera (Teniente General, Gobernador, Mariscal de Campo, General) y los lugares en los que ejerció el mando (Florida, Veracruz, Yucatán), sus últimos días de vida son exaltados por Cólogan con una eficaz concatenación de preguntas retóricas:

¿No fue Santa Cruz testigo de sus virtudes como lo había sido la Florida, como lo había sido Veracruz y Campeche? ¿No lo recibió como un modelo de virtud y de benevolencia? ¿No lo vio practicando mil actos de caridad, deseoso de hacer bien por el solo bien mismo, lejos de ser llevado por la vana ostentación de haberlo hecho? ¿No se advirtió este acostumbrado intento de ocultar sus actos de generosidad para que no perdiesen su mérito, y haciéndolo todo sin que una mano lo diese a entender a la otra? ¿Y esto no se le vio desempeñar con las repetidas liberalidades que acostumbraba para con las religiosas Dominicas del convento de la Recoletas de Sta. Rosa de la Puebla de los ángeles, acciones que al fin llegaron a ser publicadas en la catedral del espíritu santo de aquel pueblo? ¿No se admiró al verlo cuando se hallaba sin arbitrios para socorrer al necesitado que imploraba su auxilio, alargarle sus vestidos y aun hasta su espada, objeto el más precioso de un militar, para mitigar sus sinsabores? ¿Por ventura nos hemos de la elección que hizo del Hospital de Desamparados para su habitación en la Villa de Santa Cruz, en el que se gastaba la renta mensual que percibía por su sueldo, gastándolo en su reedificación, todo en beneficio de los indigentes, dirigiendo la obra por sí mismo con el mayor empeño de que se pudiesen encontrar allí los infelices todo auxilio?

En los archivos familiares hemos encontrado una nueva copia manuscrita que nada añade al texto conocido. Se editó en el año 1857 en *El Eco del Comercio* (números de 578 a 581 y 584 a 587) prologado por el acuerdo de concesión del premio a Cólogan:

Acuerdo de la Real Sociedad ante dicha aprobando este Elogio; declarándolo digno del premio ofrecido, y de su lectura en la junta pública.

Vióse en sesión de tres del mes de Noviembre del presente año de 1796 este discurso optando al premio que se señaló al que más acertadamente lo compusiese; y habiendo merecido la unánime aprobación de los Sres. Jueces, se acordó su lectura en la Junta pública de mañana y que se remita el premio de una onza de oro, acordado en sesión de 7 de Marzo del año próximo pasado, al Sr. D. Bernardo Cologan Fallón que parece ser su autor, según la carta que lo acompaña; dándosele las gracias por el acierto con que lo ha formado. Juan Tabares de Roo. Secretario.

Pese a que esta obra fue pieza ganadora de un concurso organizado por la Real Sociedad Económica de Amigos de País y el interés del autor está mediatizado por el premio, es indudable que el destacar los orígenes sociales “honrados” del militar y su preocupación social por sus gobernados frente al mero relato bélico indica esa ansiedad burguesa de Cologan por los individuos que se forman a sí mismos o que destacan frente a la mayoría (la actitud de Tavira frente al integrismo de su Iglesia). Esta manera de estar en el mundo será fundamental para entender muchas de las acciones políticas del Cologan que empezará a asumir en 1800 cargos de responsabilidad pública.

5) *La erupción del Chahorra (Pico Viejo)*. La narración de Rixo en sus *Anales* en el año 1798 [1994, pp. 151-152] da cuenta no sólo del acontecimiento, también de la relación escrita por Cologan:

No contenta con este sobresalto (se refiere el historiador a la viruela) para los padres de familia, la providencia nos preparaba otro susto, cual fue: que del 8 al 9 de junio se sintieron en toda la isla ruidos subterráneos con algunos temblores precursores de la erupción del volcán de la montaña nombrada Chahorra, al S.O. de esta isla. Y al siguiente día salieron de este Puerto a verlo don Juan Commins, don Domingo Nieves, don Roberto Power, don Domingo Alcalá y otros. Estos al llegar a Icod de los Vinos, hallaron a su vecindario consternado, rezando por las calles, los templos abiertos y discurriendo abandonar el lugar, como que hubo quien solicitó barco para transportar su menaje. Pero la erupción no se dirigió a Icod.

Estimulados de las noticias que trajeron los viajeros, fue don Bernardo Cologan Fallon con otros el día 18, y el mismo Nieves repitió la expedición dando vuelta al pico en dirección de norte a oeste y de oeste a este, puesto que regresaron por el Portillo. La ceniza de dicho volcán la traía el viento, hasta nuestro pueblo, cuyas azoteas y tejados amanecían empolvados de ella. Y la relación de este fenómeno escrita por dicho don Bernardo mereció se tradujese por Mr. Bory de Saint-Vicent en su obra, página 216.

La relación de Cologan será publicada incompleta en el diario *La Arautupala* el 27 de noviembre de 1909. A raíz de la erupción del Chinyero, este periódico orotavense recopila testimonios de erupciones del pasado e incluye

fragmentos de las observaciones de Cólogan. Hay edición actual íntegra [Romero Ruiz, 1991, pp. 571-575]. La importancia que tendrán estas observaciones para algunos expedicionarios extranjeros es la rigurosa descripción documental del fenómeno por parte del privilegiado testigo presencial, además de datos relevantes desde el punto de vista geológico. En este mismo gusto por los fenómenos naturales y su estudio hay que situar dos textos similares inéditos: el relato de una excursión al Teide en 1799 y unas noticias sobre terremotos *acaecidos en las islas*. Algunos fragmentos de esta relación de la erupción del Chahorra pueden servir de ejemplo de esta curiosidad cuasi científica acorde con su formación e intereses ilustrados [Cólogan Soriano, 2010, p. 195]:

Las detonaciones del volcán son de naturaleza diferente: unas se asemejan al estampido del trueno, otras la ruido de una gran masa en ebullición en una inmensa caldera, suponiendo que sea posible formarse idea de una caldera de semejantes dimensiones.

Los torrentes de lava que han surgido de los diversos cráteres, han formado, en ciertos sitios, conjuntos de piedras de materias de más de veinte pies de elevación...

Las rocas lanzadas por el volcán se remontan a una gran elevación, y el tiempo que transcurre desde que comienzan a elevarse hasta que caen es de diez a quince segundos.

Este texto de Cólogan tuvo fortuna en la literatura viajero-científica de la época dedicada a Canarias: en 1799 durante la visita de Alexander von Humboldt y el naturalista Bonpland a las islas en el inicio de su periplo americano, el volcán sigue estando en boca de todos. Esta visita se incluyó en el tomo I de su *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente* y se ha editado separadamente con el título de *Viaje a las Islas Canarias* [Humboldt, 1995]. Cuando llega a La Orotava, el vicecónsul francés Le Gros le sirve de guía y despierta el interés del científico alemán por la erupción: “Fue él quién comunicó a los sabios de Europa las primeras nociones exactas sobre la erupción lateral del Pico, el 8 de junio de 1798, que muy impropiamente ha sido llamada la explosión del volcán de Chahorra [1995, p. 98] En días posteriores acompañará al científico en su ascensión al Teide.

Durante su visita, Humboldt conoce a los Cólogán a quienes describe así:

Es imposible hablar de La Orotava sin recordar a los amigos de las ciencias el nombre del Sr. Cólogán, cuya casa ha estado abierta en todas las ocasiones a los viajeros de todas las naciones. Varios miembros de esta respetable familia se han educado en Londres y en París. Don Bernardo Cólogán une a sólidos y variados conocimientos el más ardiente celo por el bien de su patria. Es una sorpresa encontrar en un grupo de islas situadas cerca de las costas de África esa amabilidad social, ese gusto por la instrucción ese sentimiento artístico que se cree pertenece exclusivamente a una pequeña parte de Europa. [Humboldt, 1995, pp. 99-100]

Sin entrar a valorar el prejuicio eurocentrista que parece desprender el comentario de Humboldt, este encuentro permite descubrir que un año antes de entrar en la liza pública ya destacaba en Cólogán “el más ardiente celo por el bien de su patria”, lo que hemos llamado arriba la “agenda ilustrada”. Pero también es importante este encuentro porque se ha especulado con la posibilidad [Cioranescu, 1960, pp. 77-78] de que Humboldt, enterado de sus anotaciones, solicitará a Cólogán la redacción de las notas que tomó durante su visita al Chahorra:

Don Bernardo Cólogán había visitado esas bocas ocho días después de abiertas y había descrito los principales fenómenos de la erupción en una memoria de la que me envió una copia para insertarla en la Relación de mi viaje. Trece años han corrido desde esa época; y habiéndose adelantado el Sr. Bory de Saint-Vicent en la publicación de esa memoria, dirijo al lector al interesante *Ensayo sobre las Islas Afortunadas* de aquel autor. [Humboldt, 1995, p. 158]

En esta alusión a Saint-Vicent hay, por parte del alemán, algo de mala intención pues si bien Saint-Vicent usa la relación de Cólogán en su *Ensayo*, se atribuye la autoría de la imagen (su visita se realizó cuatro años después de la erupción) que ilustra el episodio y que había sido realizada por el portuense, como denunciará uno de los acompañantes de Saint-Vicent, François Péron, posteriormente [Cólogán Soriano, 2010, p. 193].

Este conjunto que acabamos de presentar constituye el breve corpus de autoría indiscutible de Cólogán. El acercamiento que hemos hecho ha intentado destacar aquellos aspectos que configuran nuestra visión de este autor como un ilustrado, limitado por condiciones vitales y sociales que van cercenando su desarrollo pleno. Así, tanto el elogio a Tavira como a Benavides o la relación de

la erupción volcánica se redactan en un momento “dulce” de la existencia de Cóllogan: todavía no ha asumido ningún cargo público, su padre gestiona la casa comercial y su entusiasmo intelectual y artístico se despliega en recepciones a visitantes extranjeros (como Ledrú, del que ya hemos visto su descripción de las fiestas de carnaval en este entorno refinado del Puerto) o en celebraciones locales. Serán estas últimas expresiones las que quedarán como reflejo de esa mentalidad ilustrada.

III. 3. Actividad dramática

Hasta el año 2008 la producción teatral conocida de Bernardo Cóllogan se reducía a las referencias frecuentes de Rixo, el comentario a vuela pluma de Graciliano Afonso, la descripción festiva de Ledru y alguna cita en la literatura memorialista de la época (Lope de Guerra). La cesión del archivo familiar de los Zárate-Cóllogan permitió el descubrimiento de aquellos guiones dramáticos y máscaras de Carnaval transcritos en el capítulo tercero que, como dijimos, sería arriesgado atribuir a nuestro autor y también la obra que vamos a editar, único ejemplo de su escritura teatral hasta el momento.

Las referencias concretas de Rixo a la participación de Cóllogan en dicha actividad aparecen en varios de sus textos y se pueden resumir en esta entrada del año 1810 citada ya [1994, p. 212] cuando comentamos los sucesos del motín contra los franceses: “El Personero era joven, muy rico y popular, porque con su genio afable y opulencia contribuía a divertir al pueblo, con sus máscaras y representaciones teatrales”. Pero nada más sabíamos de ello.

Millares Carlo y Suárez Hernández (*Biobibliografía*, 1975, Tomo I, p.124) citaban el primer verso de siete composiciones, a medio camino de la broma y el homenaje, dedicadas a una función teatral, el *Agamenón vengado*, celebrada en el Puerto de la Cruz. Consultado el Fondo Maffiote del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria editamos a continuación estas siete composiciones de Fray Bernardino de Acosta, testigo y autor de ellas, que se encuentran en el *Libro de órdenes generales*. Podríamos calificar estos poemillas como

excepcionales por cuanto este tipo de testimonio casi doméstico de un estreno teatral son infrecuentes en las islas, salvo como curiosidad etnográfica por viajeros. Estos versos, pese a su no disimulada adulación, nos permiten intentar una reconstrucción hipotética de ese espectáculo de los Cólogos, quizás uno de los primeros espectáculos fuera del ámbito doméstico de Bernardo. Como hemos señalado antes, exceptuando las referencias de Rixo, es difícil establecer una cronología de la trayectoria teatral de Cólogoan. En este caso las fechas límites que manejamos oscilan entre 1797 y 1803. Antes de 1797, la formación los negocios paternos parece reducir la actividad cultural de Bernardo al círculo poético de la Finca de la Paz y la organización de pequeñas mascaradas de Carnaval. Después de 1803, Fray Bernardino ya está en Lanzarote y Juan Cólogoan (parte fundamental del espectáculo) posiblemente se había trasladado a la sucursal londinense de la familia (en el año 1804 aparece en el *Padrón general de los vecinos del Lugar del Puerto de la Cruz* como *Ausente*). Teniendo en cuenta que Rixo nos hubiera dado noticia segura de este estreno si la fecha hubiera sido posterior a 1802 (como hará con *Zayde*, de la que hablaremos a continuación) y que el fraile define a Bernardo y su “troupe” como “ingeniosa juventud” podríamos aventurar los últimos tres años del siglo como posible datación del episodio.

A LA RISA QUE CAUSÓ EL LLANTO DEL PADRE FR. BERNARDINO
ACOSTA A SUS AMIGOS QUE REPRESENTARON LA TRAGEDIA DE
AGAMENON VENGADO

Si una tragedia pues representáis
con tanta propiedad, con tal viveza,
que movisteis mi Alma a la tristeza,
¿Por qué de mis sollozos murmuráis?
¿Por qué mis tiernas lágrimas burláis,
si una vida inocente con vileza,
sacrificada veo a la fiereza?
¿Qué queréis que haga? ¿Qué pensáis?
Agamenón difunto por un loco
Amor (¡qué vil e infame desatino!)
¿No es digno de mis llantos? Aún es poco:
y así de mi morada, y mi destino,
al mundo entero todo le convoco,
a llorar con el tierno Bernardino.

A DON BERNARDO CÓLOGAN

Si estar no puede oculta, ni escondida
la Ciudad sobre un monte fabricada
¿Cómo quieres que viva oscurecida
tu fama ya en el Teide colocada?
Y cuando esta no fuera conocida
ni de todas las gentes aclamada
venías, Gran Bernardo, en dulce trino
cantarla por el mundo a Bernardino.

A DON JUAN BARRY POR HABERLE ACOMPAÑADO A LLORAR EN LA
DICHA TRAGEDIA

¿Llegaste mi querido a reparar
con qué atención las gentes nos miraban
cuando en la triste escena derramaban
lágrimas nuestros ojos sin cesar?
Yo con verdad te puedo asegurar
que ya, ya los alientos me faltaban,
cuando Orestes y Electra se abrazaban
entre el gozo, la dicha y el pesar.
¿Y por esto nos llaman los llorones,
y dicen que el sentir fue desatino?
Lloremos siempre en tales ocasiones,
supuesto que la suerte nos previno
hubiésemos piadosos corazones,
los tiernos D. Juan Barry y Bernardino.

A LA DULCE CANCIÓN QUE CANTARON DOS NIÑAS DE LA TRAGEDIA
DICHA

Cesó en fin la borrasca de mi pena,
sosegóse mi llanto, quedé en calma
anoche en la funesta y triste escena
que antes había herido toda mi alma.
De gozo me llenó la canción buena
que cantaron (ganando lauro y palma
de Gloria), Julianita y Mariquita
a quienes Bernardino felicita.

A LOS SEÑORES DON BERNARDO COLOGAN Y SU HERMANO DON JUAN

El gusto que habéis dado en este Puerto
a infinitos que así lo han confesado
retumbe en lo profundo, en lo elevado,
resuene en lo poblado, en lo desierto.
¿Con qué gran propiedad y con grande acierto
no habéis, Oh gran Bernardo, tanto hablado
en la triste Tragedia del vengado
Agamenón injustamente muerto?
¿Y tú, ilustre Don Juan, con tus acciones
no brillaste también en esta historia?
¡Oh dignos del loor y clamaciones!

Celebraremos ya vuestra memoria,
y si oíros pudieran las Naciones
cantarían sin duda vuestra gloria.

A LA NOBLE POESÍA DE UN BELLO AUTOR QUE MANIFIESTA EL GRANDE
LUCIMIENTO DE LOS OTROS SEÑORES EN LA REPRESENTACIÓN DE LA
TRAGEDIA DE AGAMENÓN VENGADO. EL MAESTRO PINTADO DEL
CONVENTO DE SAN AGUSTÍN.

Por más que junte el grande entendimiento
lo que en el arte hay maravilloso
la magnífica idea, el pensamiento
noble, brillante, el título pomposo,
jamás hará de vuestro lucimiento
el retrato más fiel y más hermoso.
Sólo exceptúo el númen de un Pintado
que sube más allá de lo elevado.

OCTAVA. A LA INGENIOSA JUVENTUD QUE CON TANTO ESMERO Y
PROPIEDAD HA DESEMPEÑADO EN EL PUERTO DE LA OROTAVA LA
REPRESENTACIÓN DE LA TRAGEDIA AGAMENÓN VENGADO

Virtuosa juventud, edad afable
único de tu especie, amor y encanto,
recibe con aspecto favorable
el tributo de honor, que en dulce canto,
rinden las ninfas de este Valle amable
a la Gracia que diste al suyo llanto
de Agamenón Vengado, al talento
con que la Patria sirve de Ornamento.

Detengámonos ahora en la figura de fray Bernardino, que resulta tan apasionante como la del portuense. Es nuevamente Álvarez Rixo [I, 2003, p. 84] quien proporciona los pocos datos que hemos podido encontrar sobre este personaje. Hablando de una fiesta comenta:

Ni las señoras ni los galanes, que los más eran casados, tenían nada de notar que atrajese la atención: mas no así un fraile dominico conventual de la Villa de Teguisse nombrado fray Bernardino de Acosta, que extrañé sobremanera ver en dicha concurrencia, divertido más que nadie, haciendo muecas y gracias que le celebraban todos. Y, como por ser yo extranjero, me creyó afecto al dios Baco, me llamaba a echar tragos de vino y agua o sangría, diciéndome: `capitán, vámonos a drink drink'. Pero viendo que no le imitaba, se reía de mi poco ánimo indicándome su ejemplo e importunándome con preguntas de algunas voces inglesas relativas a bebida, comida y muchachas, y al quererlas repetir sin acertar su sonido, se volvía a reír de nuevo. Mas yo me reí a mi vez cuando supe que este reverendo padre era el predicador cuaresmal. Este hombre, que parece más bien cómico que fraile, en el púlpito hace llorar a esta gente y en la ponchera reír. Acostumbra predicar y concurrir a todas las fiestas de campo; y si por estar

enfermo no va, no se divierten los concurrentes. Asimismo es -dicen- medio músico y poeta, y autor de una memoria o relación sobre regocijos religiosos y profanos del penúltimo año, cuatro, en que fue traída aquí la vacuna.

Tras las revueltas de 1810 en Lanzarote, Rixo comenta:

A fray Bernardino de Acosta, que, siendo prior de Santo Domingo, también era acérrimo cabildista, y a otro fraile de su orden, padre Medina, les hizo expulsar de la isla el señor duque la madrugada de 1º de junio, cogiéndoles de sorpresa y embarcándolos acto continuo para santa Cruz, a la cual aportaron el 4 del mismo, cuya providencia causó tanto terror a los demás farautes de los alborotos que algunos no se atrevían a dormir en sus casas. [I, 2003, p. 130]

En otro momento describe la reconciliación de fray Bernardino y el teniente coronel José Perol, de la que fue testigo [I, 2003, p. 132]: “El fraile se enterneció, bebieron juntos y toda la noche estuvieron recordando no agravios ni persecuciones sino las diversas fiestas en que se habían divertido”.

Finalmente, tras incluirlo entre aquellos frailes que “como tenían el vientre lleno sin costarles mucho trabajo, eran alegres, correntones, revoltosos, comelones, ambiciosos y celosos de que se les respetase su santo hábito para gozar de inmunidades”, Rixo termina narrando una anécdota jocosa acaecida con unas monjas y cuenta su final:

Al llegar desterrado el capitán general duque del Parque desde la isla de Lanzarote a la de Tenerife, escribió a mi padre y le decía. `Que pasada la sorpresa y el susto, se hallaba igualmente alegre que antes, según debía estarlo todo fraile`. Era aún de mediana edad y falleció poco después en su convento de la Villa de la Orotava el mismo año de 1811.

Rixo también conserva una carta a su padre en la que el fraile en 1809 se queja de los dolores de reumatismo que le han obligado a dejar el servicio de capellanía durante un mes.

Esta escueta semblanza biográfica nos ayuda a entender en parte el tono enfático de los poemas y de la recepción que su comportamiento tuvo entre los asistentes: estamos ante un carácter sanguíneo, que diría la medicina del momento, mundano y más cómodo entre los negocios de salón que en los asuntos conventuales. Ello justifica el tono histriónico de su defensa y las zalamerías a los cortesanos portuenses.

La obra, motivo de este corpus poemático, el *Agamenón vengado*, es la reescritura hecha por Vicente García de la Huerta de una adaptación del siglo XVI de la *Electra* de Sófocles escrita por el humanista Fernán Pérez de Oliva en 1528. La leyó, García de la Huerta, en *El Parnaso Hespáñol* (1772) de López Sedano [Cañas Murrillo, 2003, II, p. 1596]. Cólogan pudo conocer dos ediciones de esta tragedia, la edición de Antonio Sancha en Madrid 1778 (tomo I) y 1779 (tomo II) titulada *Obras poéticas de don Vicente García de la Huerta*. En el primer tomo encontramos la tragedia *Raquel*, poemas como *Endymion*, la *Égloga Piscatoria*, versos circunstanciales (en castellano y latín)...El segundo tomo contiene el *Agamenón vengado. Tragedia en tres jornadas y varia de poesía y traducciones*.

La otra edición es el tomo I del Suplemento del *Theatro Hespáñol* (1786). Nos inclinamos a pensar en esta última como fuente de Cólogan pues, como veremos, la representación de la pieza que vamos a editar fue el fin de fiesta teatral de la tragedia *Zayda* que seguramente era la traducción de la obra de Voltaire por García de la Huerta, de la que se conserva una edición suelta pero que fue incluida junto con *Raquel* y *Agamenón vengado* en el Suplemento citado. En esta edición el título es *Agamenón vengado. Tragedia griega*.³³

Sebold [1988, pp. 465-490] ha realizado el cotejo entre el original de Sófocles, *Electra*, y las versiones castellanicas de Oliva y García de la Huerta con el fin de establecer los vehículos de connaturalización llevados a cabo por García de la Huerta y sus aportaciones creativas a los modelos anteriores. Señala en este trabajo Sebold que la versión de García de la Huerta hay que situarla en el marco de los intentos de Iriarte o Moratín de aclimatar lo más prestigioso de la producción clásica o francesa al molde del castellano en respuesta al “cultiparlantismo” y el casticismo chabacano de la escena de su época: modernizaciones, creaciones (el coro es asumido por una dama de *Electra* de nombre Fedra) y modificaciones (por ejemplo, el efectismo de las muertes de Egisto y Clitemnestra), los cambios en la distribución de escenas o

³³ Se puede consultar este volumen en la Biblioteca Digital Hispana de la Biblioteca Nacional de España: <http://bibliotecadigitalhispana>.

de réplicas y el uso de la versificación castellana del romance o la silva son algunas muestras de las intervenciones destacables del dramaturgo sobre el material anterior. En la nota que precede a la obra consultada en la edición de la Biblioteca Digital Hispana, García de la Huerta expone su humilde propósito con esta adaptación libre: “En cierto tiempo deseaban una Damas representar y declamar una Tragedia Griega y no hallándose otra más a propósito, se puso en verso esta por el autor con aquellas adiciones y moderaciones que bastaban, a que quedasen con menos impropiedades”.

Huerta parece pensar con estas palabras más en un uso doméstico de su obra que en la escena pública. En ese sentido, frente al extraordinario éxito de su tragedia original *Raquel*, Cañas Murillo afirma [2003, II, p. 1596]: “No contamos con datos sobre *Agamenón vengado* que permitan afirmar que fue escenificada en alguna ocasión”. Contamos, gracias los versos de fray Bernardino de Acosta, con ese dato: la tragedia de García de la Huerta fue representada en el Puerto de la Cruz entre los últimos años del XVIII y los tres primeros del XIX por un grupo de aficionados capitaneados por Bernardo Cólogán. Además de aquella representada varias veces en Güímar de la que dábamos razón en el capítulo anterior³⁴: ¿coincidencia o estamos ante la existencia de vasos comunicantes creativos entre grupos y textos?

A partir de la lectura de los poemillas de Acosta podemos reconstruir algunos datos de esta representación: todo parece indicar que el “autor” de la escenificación fue Bernardo Cólogán (la “gran propiedad y con grande acierto/ no habéis, Oh, Gran Bernardo, tanto hablado...”), es posible que la representación tuviera lugar en la calle por el hiperbólico comienzo de uno de los poemas (“El gusto que habéis dado en este Puerto/ a infinitos que así lo han confesado...”) y porque la de *Zayda* de 1802 lo fue. Los actores (ocho como

³⁴ Esta presencia de la obra de García de la Huerta en el repertorio tinerfeño es un hecho singular que merece un análisis que abarque todas las Islas pues no disponemos ni de carteleras, ni de opiniones críticas, ni de colecciones, ni de ideas autorales, ni siquiera de sala estable teatral que nos pudieran ayudar a reconstruir la transmisión o la recepción de esta u otras obras, proceso más fácil de documentar en períodos posteriores. [Lama, 2003, II, pp. 2085-2104]

mínimo) fueron aficionados jóvenes del círculo acomodado del Puerto (algunos de sus nombres aparecen en el libreto de *La noticia a tiempo*), su hermano Juan Cólogan tuvo un papel protagónico (“Y tú, Don Juan, con tus acciones/ ¿No brillaste también en esta historia?”), la introducción de una canción al final de la obra cantada por dos niñas, Julianita y Mariquita que no aparece en el original de Huerta (¿una canción original de Arroyo, la loa que antepone Huerta en su obra y que empieza con “Pagana atrocidad, Griegas costumbres”; o los últimos versos que cantan todos al final de la tragedia: “Que no hay maldad que el cielo no castigue/ que no hay piedad sin ser galardonada?”). Quizás lo más llamativo sean los comentarios a la recepción de la obra: la truculencia de las escenas representadas con “propiedad y viveza” por los actores en escenas como la final o el abrazo de Electra y Orestes producen un gran efecto en algunos espectadores (fray Bernardino y Juan Barry): en dos de los poemas se defiende de la acusación de “llorones”. Hay una clara ironía en los versos de Acosta pero acierta al señalar el efectismo que añade Huerta a esta adaptación en estas dos escenas.

Desconocemos el alcance de esta elección de Cólogan: ¿Era consciente de la polémica sobre los modelos franceses que se daban en la Villa y Corte, protagonizados, en algún caso, por figuras de origen insular como Iriarte? ¿Conocía los debates con los galicistas? ¿Es la elección del *Agamenón* una apuesta negociada entre la defensa de la tradición castellana de Huerta y el referente clásico? Ni la correspondencia, ni otro documento de su archivo aportan luz a estas cuestiones. Pero puede ayudarnos a entender estas elecciones la segunda y última información teatral vinculada a Cólogan: la representación de la *Zayda* y la comedia en un acto *La noticia a tiempo*.

III. 4. *La noticia a tiempo*

La comedia autógrafa que Cólogan tituló *La noticia a tiempo* [Apéndice documental adjunto: MS 1] se representó en enero de 1802 (aunque escrita en 1801 como indica el cuaderno) tras la tragedia de Voltaire *Zayra* (o *Zaïre*), una de las obras más conocidas y traducidas del filósofo francés [Lafarga, 1982]. La

tragedia, en cinco actos y en verso, se estrenó en París en 1732 y fue publicada al año siguiente. Es una obra de corte historicista ambientada en un serrallo de Jerusalén durante la Edad Media. La obra está protagonizada por la esclava cristiana Zayra, enamorada del sultán Orosmane. En una complicada negociación para liberar a los prisioneros franceses, en poder del sultán, Lusignan, príncipe descendiente de los reyes de Jerusalén, descubre que Nerestán (prisionero también) y Zayra son sus hijos, a los que creía muertos. Mientras el sultán empieza a sentir celos de Nerestán, Nerestán prepara en secreto el bautizo de Zayra para consolar a su padre (ya que Orosmane se niega a entregar a su futura esposa). La cita para el sacramento es interceptada por el sultán y, celoso, mata a Zayra. Apresado Nerestán, este confiesa al sultán la verdad de los orígenes y del fin de la cita secreta. Orosmane permite que el hermano traslade el cuerpo de su amada a Francia y él se suicida.

Este apresurado resumen no hace justicia a la compleja dicotomía entre deber y amor que fatalmente planea sobre los amantes de distinta religión. En el contexto en el que esta obra se representa, el mensaje conciliador del final y los males que conlleva el prejuicio, la incomunicación o el fanatismo es claro y evidente. Que sea además un filósofo sospechoso y francés el que lance tan razonable mensaje, refuerza este ambiente de concordia entre naciones que la Paz creó y Cóllogan intentó recrear.

Desconocemos cuál puede ser la fuente impresa de Cóllogan pero ilustra las dificultades para establecer con certeza la base del libreto: *Zaïre* fue una obra de enorme éxito de Voltaire por lo que no es descabellado pensar que nuestro autor conocía e incluso podía tener un ejemplar de la misma. Por otro lado, se conocen varias traducciones castellanas a partir de una de las cuales, anónima y publicada en Barcelona, Huerta versiona la de Voltaire, titulándola *Xayra*. Existe una edición suelta de esta en Madrid de 1784.

Esto en cuanto a García de la Huerta, pero, entre las versiones posibles, también hemos de tener en cuenta la de Olavide, titulada *Zayda* y estrenada en

1771 y que, según Lafarga [2003, II, p. 1752], pudo ser el modelo de la reescritura de Huerta. No podemos olvidar tampoco la posibilidad de una traducción propia por parte de Cólogan.

En relación con este embrollado tema y, teniendo en cuenta que el *Agamenón vengado* antes visto está en el mismo tomo de obras de Huerta (como indica uno de los testimonios coetáneos), nos inclinamos a pensar que estamos ante la versión del autor de *Raquel* en la que Cólogan ha devuelto la fonética orientalista a la protagonista frente a la andalusí (quizás siguiendo al anónimo barcelonés del que Huerta cita un fragmento en el prólogo a su obra, en el que llama a la protagonista Zayda). Como veíamos en el caso anterior del *Agamenón*, Cañas Murillo [2003, p. 1596] afirma de *Xayra*: “Ni el público ni la crítica dispensaron una destacada atención a esta obra, que no fue representada hasta 1804, tras lo cual no vuelve a montarse hasta 1806, y aquí sólo en cuatro ocasiones”. La representación de Cólogan parece, pues, adelantarse en dos años a los testimonios conocidos.

En un trabajo que sigue muy de cerca el cotejo realizado por Sebold del *Agamenón vengado*, Margarita Santos Zas [1999, pp. 457-479] realiza una comparación entre la obra de Voltaire y la versión de Huerta. Según esta investigadora las obras de Huerta, ya sean originales ya sean versiones clásicas o francesas, deben inscribirse en un marco mucho más amplio que la mera creación literaria: son parte de un programa teórico-práctico de renovación temática, técnica e ideológica de la escena neoclásica. Pero Santos Zas también destaca las contradicciones de su proyecto dramático. Si *Raquel* es la respuesta nacionalista contra quienes pensaban que era imposible una tragedia “española”, sus versiones pretenden defender la idea de que un castellano limpio de barroquismos puede trasladar cualquier producto de calidad extranjero (ya sea del griego, ya del francés). En la “Advertencia del Traductor” (consultamos la versión de la Biblioteca Digital Hispana) Huerta ataca a los pésimos traductores tanto del país como el mal conocimiento del castellano por parte de los traductores franceses.

Estas son, siguiendo a Zas, algunas de las intervenciones de Huerta sobre el original volteriano: cambio del nombre de la protagonista (Xayra), eco de la literatura morisca; adición de la disyuntiva aclaratoria al título (*Amor triunfante del amor y cetro o Xayra*); cambio en los patrones métricos; mayor número de precisiones didascálicas; como en el *Agamenón*, cambios en réplicas para agilizar los parlamentos de los personajes o amplifica determinados conceptos...Pero *Xayra* cumplirá también una función esencial en la polémica de Huerta contra los galicistas que comentábamos en el capítulo primero. Según comenta Santos Zas [1999, p. 472]:

A la luz de estas ideas podría explicarse la decisión de traducir a Voltaire. Se trata de un escritor -con Racine y Corneille- modélico para los "espíritus afrancesados" y *Zaïre* es una pieza considerada perfecta por críticos, creadores y público ¿Qué mejor elección para cumplir su objetivo?: demostrar que la traducción es mejor que el original, porque la lengua castellana -el genio español- es superior a la francesa, de donde se infiere que el teatro español tiene "más ingenio, más invención, más gracias y generalmente mejor poesía, que todos sus Theatros correctos y arreglados" (García de la Huerta, 1786a: CXLVIII).

Pero hay algo más: en *La Escena Hespánica defendida en el Prólogo del Theatro Español* Huerta cita su propia traducción de *Zaïre* (García de la Huerta, 1786a: CI-CIII), al tiempo que censura, ya se ha dicho, con extremada dureza la de Calderón (*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*), a cargo de Voltaire. Este puente creado entre los dos textos, a mayores de reforzar su interconexión, arroja luz sobre el sentido oculto de su *Xayra*, que de modelo práctico de "traducción poética" -magisterio inocente-, pasa a ser ejemplo de bondad del teatro español -supera al original- y, por fin, dedo acusador de la "indigna tarea" realizada por Voltaire con una obra española. Tres pájaros de un tiro y un denominador común: denunciar la injusticia que ajenos y propios vienen cometiendo con el teatro español.

La razón por la que escoge Cologan esta tragedia aparece explicitada en una pequeña nota de la comedia que presentamos: "Esta Comedia se escribió luego después de la Paz hecha en Octubre de 1801 entre Francia, España e Inglaterra para representarse con motivo de este regocijo en este Puerto de La Orotava por varios aficionados. Se representó primero la tragedia intitulada *Zayda* y después esta comedia, ambas con mucho aplauso".

Estamos, pues, ante una conmemoración cívica, puntual, ante lo que se conoció como los Preliminares de la Paz de Amiens que supone un breve interregno en las guerras europeas. La escritura del texto podemos fecharla entre octubre y diciembre de 1801, teniendo en cuenta que los Preliminares se

firmaron en Londres el uno de octubre de 1801 y la representación se llevó a cabo el primer domingo de enero de 1802 (tres de enero según el calendario perpetuo). El año de 1801 es un año de grandes cambios en las alianzas europeas y supone un respiro en las tensas relaciones entre Francia e Inglaterra. El Tratado de Amiens se firmará el 27 de marzo de 1802 y supondrá un momento de euforia en el bélico escenario europeo. Bernardo Cologan se hace eco de esta euforia y, como miembro de la clase política del Puerto (recordemos que su primer cargo público es en 1800), organiza esta celebración ciudadana de la nueva disposición de las potencias europeas.

La *Zayda* no supone una elección arbitraria. Posiblemente en el ánimo del organizador del acto hay una lectura mucho más sutil que la enunciada por la glosa al título original añadida por Huerta (la fe frente al amor y el cetro). La ambientación en las Cruzadas remite a la situación cruenta vivida por Europa antes de la Paz. La trama amorosa entre Zayda (de origen francés y cristiana) y Orsinán (musulmán y así llamado en la noticia de Rixo pues en la obra de Huerta es Orosmán) puede muy bien leerse como trasunto de los países en liza (Francia e Inglaterra/ católicos y protestantes³⁵) y la solución trágica de los protagonistas como un canto a la reconciliación entre estas naciones, ya que la obra finaliza con la siguiente intervención de Nerestán, hermano de Zayda, ante el cuerpo inerte de Orsinán: “¡Oh, infeliz Orosmán! ¿A quién no pasma/ tropel tan horroroso de tragedias?/ Fuerza será, que en día tan terrible/ Yo mismo, yo de ti me compadezca”.

Actores masculinos jóvenes representaron los papeles femeninos de Zayda (Juan Cologan) y de la esclava Fátima (Diego Barry, júnior) y hay un detalle en el reparto que nos gustaría destacar: en la obra hay dos hermanos (Zayda y Nerestán), sin embargo, en lugar de aprovechar la feliz coincidencia para solapar lo escénico y la vida real (creando un efecto especular), Bernardo asumirá el papel de Sultán y su hermano el de la enamorada Zayda. Podríamos pensar en cierta necesidad protagónica de los hermanos pero también en el

³⁵ En 1801 se había firmado también el Concordato entre la Francia napoleónica y la Santa Sede.

juego metafórico que refuerza la idea de la reconciliación entre naciones que los Cólogan sienten como hermanas por su formación.

La crónica que ofrece Álvarez Rixo de este espectáculo parece indicar un conocimiento mayor de este acontecimiento que del resto de los actos teatrales que reseña en sus *Anales* (en esas fechas Rixo tenía cinco años y estaba en otra isla): ¿Fue la actividad teatral más importante del Puerto? ¿Reproduce Rixo el recuerdo de alguno de sus protagonistas? ¿Un documento de trabajo o un programa consultado? Lo importante de esta crónica es que encontramos en ella la primera referencia a *La noticia a tiempo*:

El 1º domingo de enero se representó la tragedia de Zayda y un gracioso sainete para lo cual pintó cuatro lucidas decoraciones nuestro joven pintor don Luis de la Cruz y Ríos. Los actores aficionados eran don Bernardo Cólogan Fallon, que hacía de **Orsinan**, su hermano don Juan, de **Zaida**, don José Páez, de **Lusiñán**, don Diego Barry, junior, de **Fátima**, don Pedro de Grijalba, de **Bouillon** [errata de Rixo debida seguramente a la ambientación en las Cruzadas de la obra: no se trata del histórico Bouillon. En Voltaire es Chatillon, en la traducción de Barcelona que cita Huerta es Castillón y en la versión de Huerta es Chatillón], don Luis Rodríguez, de **Nerestán** y don Ramón Mathielo, de **Orosmín** [el hermano de Ramón Mathielo, que sabemos por la comedia, también estaba entre los actores, interpretó, seguramente, el único papel que falta del reparto, Meledor, un oficial del Sultán]. La concurrencia de éste y demás pueblos comarcanos fue extraordinaria, como así mismo en otras representaciones que hubo en el mes siguiente, cuyos 15 primeros días estuvieron lloviendo.

La referencia a la labor como escenógrafo de Luis de la Cruz es recogida aquí por primera y única vez (su fama posterior como retratista de Fernando VII ha eclipsado esta etapa de entusiasta colaborador de la actividad pública en la que llegó a ocupar el cargo de Alcalde Real en 1808). Existen retratos de Bernardo Cólogan por Luis de la Cruz que son de una gran sobriedad y belleza [Rumeu de Armas, 1997]

El elenco de Rixo sólo cita (como el del cuaderno) a los protagonistas principales (falta el hermano de Ramón Mathielo) de ambas representaciones, pero, por necesidades del texto, sabemos que hubo una participación actoral mayor además de los músicos (¿aquellos aficionados “pobres” que sostenían cierta actividad dramática en el Puerto de los que hablamos en el tercer capítulo?). El acto fue un completo éxito como concluye Rixo.

Pero no es el único testimonio del acontecimiento. En la entrada del 22 de enero de 1802 de su *Diario* Juan Primo de la Guerra [1976, p. 81] escribe:

...y de la representación de una tragedia que se prepara en el Puerto de La Orotava, en celebración de la paz, a cuya función piensan hallarse varias personas de este pueblo, y entre ellas el corregidor. La dirige y costea la casa de Cologan.

El día treinta de enero, Guerra escribe [1976, p. 84]:

Me escribe mi hermana que han vuelto del Puerto algunos de los que fueron a gozar de la tragedia, muy complacidos del buen desempeño de ella. Añaden que se repetirá mañana. La pieza es la Zaira, obra que creo de Voltaire, traducida al castellano por Huerta.

Los valiosos retazos de Guerra corroboran las palabras de Rixo, aunque no su cronología: ¿La representación a la que asistió su hermana Teresa fue un reestreno, dado el éxito local? ¿El público lagunero que acudió fue con este fin exclusivo como sugiere el segundo fragmento? Lo que sí queda claro es quién organiza y dirige el evento y el “buen desempeño” de los participantes: la casa Cologan. No cita el “sainete” del que hablaba Rixo y esto se debe, fundamentalmente, a dos razones: por una parte, es un testimonio de segunda mano que seguramente extracta una noticia más pormenorizada; por otra, la naturaleza vicaria y menor del texto teatral breve frente a la tragedia.

Antes de abordar el estudio de la comedia, incorporamos una composición incompleta de naturaleza parateatral (intervención de *comparsa* y breve diálogo) que posiblemente se recitó en ese mismo acto pues parece referirse al mismo acontecimiento (aunque no figura fecha de redacción) y que figuraba entre los papeles sueltos del archivo familiar:

La Paz celebrada

Minerva, una ninfa y comparsa.

UNO: *Ved ahí, gran Minerva, que no en vano
nos dicen los poetas que naciste
del cerebro de Jove Soberano;
y que armada saliste,
dotada de talento y de experiencia:
Diosa por excelencia,*

*de las Artes y ciencias protectora,
a ti como a su Madre y su señora
reconoce, y venera
feliz sabiduría.*

*Cuando ufano Neptuno pretendía
que el Orbe le debiese un donativo
capaz de hacer al hombre más dichoso,
tú criaste el Olivo
símbolo de la Paz, el más glorioso.*

MINERVA: *Si los Dioses entonces congregados
por mi opinión votaron,
y de eternos elogios me colmaron.*

TODOS: *Hoy más que nunca, bienhechora Diosa,
nos es grato y preciosa
tu dádiva importante...*

OTRO: *Debiera el hombre con amor constante
un árbol cultivar tan exquisito:
en su verdor consiste nuestra dicha,
y si se ve marchito,
el presagio será de la desdicha
Y de eterna desventura³⁶*

MINERVA: *El que esa idea conservar procura
tomará del olivo el fruto hermoso
y a su apacible sombra reclinado
del Amor y Concordia acompañado
gozará del reposo:
lo escudará mi Égida
y a su celo estaré reconocida.*

Luego la Canción.³⁷

III. 5. La comedia en un acto *La noticia a tiempo*

III. 5. 1. Sinopsis

La obra comienza con la llegada al lugar de un sargento para quintar a los jóvenes del pueblo. Presentado con la tipología del soldado fanfarrón, el sargento Chispas (nombre ya significativo) y su joven tambor esperan reclutar un buen número de mancebos. Paralelamente, este suceso amenaza con abortar la boda de Pancha con Domingo. Tanto el Alcalde del lugar como el Fiel de Fechos (persona con mínima formación letrada para realizar la labor de escribano público en poblaciones que no lo tienen) intentarán retardar y

³⁶ Este verso está tachado.

³⁷ No conservada.

entorpecer semejante sangría de juventud. Junto a ellos, la Tía Rosa y, en el papel de gracioso, Blasillo. Los civiles argumentan en sus intervenciones los males del servicio militar forzoso: las malas condiciones, la carnicería de la guerra, las pésimas costumbres que aprenden los reclutas. El sargento defenderá, en principio, el valor intrínseco del oficio, pero sólo podrá convencer a Blasillo con el soborno y pintando las ganancias que conseguirá con los despojos del enemigo. Pese a la argucia puesta en práctica por las autoridades civiles para impedir el quintado (hacer pasar a los jóvenes por inválidos), el sargento recluta a Domingo, Blasillo y otros lugareños. La noticia de la Paz oportunamente llega cuando están saliendo del pueblo y todo vuelve a la normalidad en tono festivo (que seguramente contagiaría al público presente, feliz también de la nueva situación internacional tras Amiens).

III. 5. 2. Análisis de la obra (género, temas, espacio, tiempo, ritmo textual personajes y comicidad)

Género

La noticia a tiempo se plantea como contrapunto cómico a la tragedia representada previamente. Por tanto, todos los elementos que en el primer espectáculo definían el género aparecen aquí en claro contraste jocosos: si la *Zayda* transcurre en el patio de un serrallo en Jerusalén, la comedia lo hará en un espacio campestre indeterminado; si el tiempo trágico remite a un pasado verosímil pero lejano (en el tiempo pero también en lo geográfico), el paso cómico se ambienta en el presente inmediato; con respecto a las intervenciones, la tragedia se apoya en parlamentos extensos (la interioridad del personaje se exterioriza) en un tono declamatorio que ralentiza morosamente la acción, las réplicas de esta comedia son breves y de escasa entidad autoanalítica; los temas grandilocuentes de *Zayda* se metamorfosean en anecdóticos en su fin de fiesta; por último, si los personajes de la obra seria de cabecera son, como exige la preceptiva neoclásica, nobles en origen y acciones (tanto en el campo cristiano

como musulmán) y de caracterización algo maniquea, en la comedia existe cierta elasticidad moral, nada acorde con los principios elevados que guían a los protagonistas trágicos.

Con respecto al género al que podemos adscribir esta obra (que en su título presenta como *Comedia en un acto* pero en la indicación escénica previa califica de *sainete*) suscribimos las palabras de Lafarga [2003, p. 1756]:

Otra modalidad de gran popularidad en el siglo XVIII en Francia fue la llamada **petite pièce**, comedia en un acto, a menudo de tono satírico y anecdótico, cuando no paródico, que solía darse como complemento de una tragedia o de una comedia. Este tipo de obra, tanto por su aspecto formal como por su contenido, intención y función, se asemejaba al sainete. Por ello, no es de extrañar que cierto número de ellas se convirtieran en sainetes en el teatro español, sobre todo gracias a la labor de Ramón de la Cruz.

Al hilo de estas palabras, podemos afirmar que el modelo “afrancesado” proviene, probablemente, de más de un estímulo: quizás persiguiera un mayor esmero en la composición [Sala Valldaura, 2003, p. 1655], su propia formación literaria en modelos franceses, quizás el conocimiento de las opiniones de su paisano Bernardo de Iriarte de adoptar la estructura francesa (como nos recuerda Palacio Fernández al abordar el debate neoclásico sobre el teatro breve [2008, pp. 585-596], es posible que influyera su escaso éxito con la versificación (como afirma en la carta a María del Rosario Bobadilla transcrita arriba, problema que solventa en la obra con la composición de las letras de las canciones por su amigo Arroyo) o, sencillamente, por decisión autoral de ofrecer, tras la tragedia, un episodio de catarsis cómica puesto que es un momento de celebración.

Temas

La extensión de este tipo de textos no permite una excesiva complejidad de líneas argumentales y suele reducirse a una principal y alguna secundaria (en *La noticia a tiempo* la trama secundaria que sirve de contrapeso a la principal son los amores de Domingo y Pancha). El episodio vertebrador de toda la obra será, como hemos dicho, la llegada a un pueblo de un sargento reclutador en busca de quintos para la guerra.

Desde 1770 (Ordenanza de 3 de noviembre bajo el reinado de Carlos III) el reclutamiento de jóvenes para el servicio militar se realiza a partir del sistema de “quintas” anual (uno de cada cinco en edad militar mediante sorteo). Los nombres se extraían del padrón y las autoridades municipales (con la colaboración de jueces municipales, los curas párrocos y los directores de casa de beneficencia) eran quienes se encargaban de la formación del alistamiento y reclutamiento del ejército [Castellano Gil, 1990, p. 38].

Las quintas se cebaban, sobre todo, en las clases populares (especialmente campesinos pobres) que no podían pagar la “redención en metálico” o el “sustituto” (como detalle anecdótico, Bernardo Cologan pagó a un “sustituto” en el reclutamiento de las Milicias de La Orotava). La impopularidad, por tanto, del servicio militar era general (“impuesto de sangre para los pobres, impuesto en dinero para los ricos” como se decía en la época [Sales, 1974, p. 233]). La literatura se hará eco de este tema [Feijóo Gómez, 2002, pp. 94-116] y en un estremecedor estudio que titula muy acertadamente *Sobre esclavos, reclutas y mercaderes de quintos*, la historiadora Nuria Sales [1974, especialmente pp. 207-277] no solo desvela el origen de algunos bancos y casas de seguros actuales (la conmutación por dinero del servicio militar y el alquiler de sustitutos entre la clase popular), también la fortuna de este tema en nuestra literatura: Fernán Caballero (*El quinto*, entre otras), Clarín (*El sustituto*), Pereda (*La Leva*), H. Sol Dado (*La contribución de sangre*). En Canarias es el eje argumental de la novela centrada en las relaciones caciquiles de los pueblos de Luis Rodríguez Figueroa, bajo el seudónimo *Guillén Barrús*. Pero, quizás, la referencia más interesante de este estudio se encuentre en el primer apéndice en el que se transcriben varios romances catalanes de “soldats de les dobles” que si, por un lado, parecen fruto del descontento popular, por otro sirven como propaganda comercial de los beneficios materiales y morales del reclutamiento. En nuestra obra veremos unos ejemplos de ambos usos.

También el teatro tocará de este tema. Marie Salgues [2010, pp. 191-210] analiza un corpus de obras catalanas y madrileñas que, al calor de las protestas

generalizadas contra el servicio militar, se llevan a escena, fundamentalmente, a partir de 1868. Para Salgues este tipo de obra “de tesis” en el contexto burgués del teatro de mediados del siglo XIX contenían en sí mismas una contradicción evidente:

Sin embargo, semejante producción plantea la cuestión de la validez de un tipo de literatura que podríamos llamar comprometida, o sea de un teatro utilizado aquí como arma de propaganda, como medio para difundir un mensaje, dejando al margen esta parte de distracción y espectáculo que debe tener toda representación y que le da su eficacia, precisamente. Además, haría falta dilucidar hasta qué punto, con este teatro, puede uno ir en contra de su propia «clase». ¿De verdad se puede imaginar una denuncia teatral de las quintas? Estas obras ¿no llevaban en sí, escrito ya de antemano, su propio fracaso?

En el caso de *La noticia a tiempo* ¿estamos ante una obra crítica con respecto al sistema de quintas? La experiencia militar de Cologan en este sentido es corta, se reduce a la intervención circunstancial en el asalto de Nelson y un episodio narrado por Rixo [2008, pp. 252-253] en el que tanto él como otros jóvenes caballeros del Puerto son ridiculizados en el patio del cuartel de La Orotava:

Poco después de este suceso (el ataque inglés), el comandante general don Antonio Gutiérrez instó por medio del alcalde mayor de La Orotava licenciado Minoves para que el Puerto diese cierto número de reclutas para la artillería. Opúsose el alclade real en unión de los vecinos, alegando a favor de los pobres que unos eran milicianos, otros artilleros o barqueros; y no había mozos. Instaba Minoves, y los jóvenes visibles como don Bernardo Cologan Fallon, don Mateo Commins, don Domingo Nieves, etc., se presentaron al general para que viese los únicos que había, y creyendo que por razón de su cuna, delicadeza y haberes, les respetase y al pueblo en su nombre. Mas no fue así. Les tuvo en el patio esperando largo tiempo; se les presentó en bata, los llamó **amotinados** y despidió con un término soez, haciéndoles ir al cuartel de artillería. Y algunos, como fue Cologan, llegó el caso de hacer guardia en una batería, teniendo cada cual que dejar un hombre pago para poder restitirse a sus casas, por lo que no sé si diga que éste pudiera llamarse un premio a la isleña, porque con agasajos semejantes suelen en el país favorecerse a los que le sirven algo.

Si atendemos a la caracterización del sargento reclutador, algo de ese episodio biográfico parece estar como telón de fondo. Pero, como bien matizaba Marie Salgues (aunque la estudiosa se refería a obras en el contexto urbano de la segunda mitad del siglo), Bernardo pertenece a la clase favorecida por la posibilidad de sustitución en metálico y, si tenemos en cuenta que el motivo origen de la fiesta teatral es la celebración de los Preliminares de la Paz de

Amiens, la leva reclutadora aparece como excusa para hacer concurrir en la escena la actualidad cotidiana del espectador (la guerra hasta la firma de la Paz) y no un alegato antimilitarista.

Espacio y tiempo

Como vemos habitualmente en el sainete y otros textos breves cómicos, el espacio es usado prolépticamente para anticipar caracterizaciones de personajes y, en ocasiones, la propia acción (el campo, la ciudad, el interior o lo exterior se convierten en auténticas determinaciones temáticas y actorales). En *La noticia a tiempo*, la acción transcurre en un espacio único, la plaza de un pueblo (“La acción se pasa en la plaza de un lugar de campo”), esto significa, en primer lugar, que estamos ante una acción de “exteriores”, es decir, los personajes ocupan un espacio marcado por el tránsito de la comunidad y en el que se desarrollan las principales actividades colectivas. Este espacio abierto permite el trajín de personajes sin justificar su presencia (algo que un espacio de interior privado obligaría). En este punto neurálgico, la llegada del sargento significará el trastoque del día a día.

En segundo lugar, el campo también adelanta la tipología de los personajes: la inocencia socarrona del pueblerino, su sabiduría práctica, sus apetitos sencillos y su torpeza lingüística serán algunos de los rasgos definidores. Esta generalización ayuda en la mayor parte del teatro breve al rápido reconocimiento por parte del espectador de los roles de las actores. La economía escénica es fundamental en textos cuya fuerza radica en la acción concentrada más que en el desarrollo psicológico de los caracteres. La ventaja de este tipo de recursos reside en la recreación portentosa de los tipos teatrales del género, su desventaja es la esclerosis tipológica que en muchas ocasiones produce (tanto en los autores como en la percepción del espectador).

Por último, el espacio rural permite a Cologan desplegar mejor el tema central: en un contexto no urbano, con pocos habitantes y la consabida

solidaridad comunal, tanto la función de quintar como las respuestas de las autoridades y los jóvenes se convierten en un eficaz elemento de la trama pues divide la obra en sólo dos posiciones conflictivas (lo que se traduce en economía argumental).

Con respecto al tiempo, la obra transcurre simultáneamente al tiempo del espectador (la *hora* que da como plazo el reclutador al alcalde) en la cuarta escena, salvo alguna referencia temporal al día anterior que ayuda a entender ciertas actitudes del sargento (“Desde ayer le tengo citado para quintar la gente, y todavía no veo ni un alma”) y de las autoridades del pueblo (“...toda la noche hemos nadado mi compadre y yo cazando muchachos como conejos, y lo mismo fue oler guerra, sargento, tambor y quintos, que tomaron las de Villadiegos”). Esta condensación temporal y la utilización de la plaza como eje espacial ayudan al ritmo ágil de la obra.

Para los espectadores del momento hay, además, una relación añadida entre la fecha concreta de la representación y el acontecimiento central de la obra: el período de quintar jóvenes se extendía desde el primer día de enero hasta marzo. La obra se representó el tres de enero, por lo que en escena se solapan la práctica real a la que los espectadores (especialmente los jóvenes) están acostumbrados anualmente y el episodio ficcional (podríamos incluso pensar en cierta catarsis al presentar la comedia el fin del reclutamiento gracias a la Paz suscrita).

Ritmo textual

La obra está dividida en 23 escenas (hay numeradas 22, pero el autor, por error, incluye dos escenas octavas). En la primera escena ya se presentan no sólo las dos tramas de la obra (el peligro para la relación amorosa entre los dos jóvenes por la quinta), también los principales protagonistas (el alcalde, el Fiel de Fechos, la tía Rosa y el sargento). En las tres siguientes ya hacen su aparición todos ellos. Exceptuando la cuarta, son escenas breves que permiten mostrar de

una vez para todas las cualidades de los personajes: la simplicidad amorosa de Pancha y Domingo, la función protectora y astuta de Tía Rosa, la fanfarronería del sargento, la aparente torpeza mental del alcalde y del fiel de fechos. La cuarta escenifica la sorda lucha entre la imperativa actitud del militar y la lenta reacción de las autoridades del pueblo. Es en esta escena en la que se da el plazo inapelable que da pie al desarrollo de la argucia central. La escena sexta presenta a Blasillo, el gracioso de la comedia, un joven simple (“el tonto del pueblo”) pero cuyas réplicas suelen contener ese fondo de verdad que el teatro suele adjudicar a los locos. El resto de las escenas son breves avances en la acción hasta la escena 15 (la más larga y en la que el ardid es descubierto) que reúne en la plaza a todos los personajes masculinos. La partida de los, por fin, quintados se desarrolla en las dos siguientes escenas. Las escenas 18 y 19 presenta el primer desenlace: las quejas ante el abuso de los que se quedaron. Entre la 20 y la 22 el segundo desenlace: la noticia de la Paz hace innecesaria la quintada y vuelven los jóvenes (por tanto, se resuelve felizmente también relación amorosa).

Las oposiciones binarias en cada escena permiten un ritmo agilísimo que ayuda a mostrar tanto a la ansiedad creada por el cumplimiento de la orden militar como a la confrontación de ideas y caracteres: civil-militar, hombre-mujer, propio del lugar-extraño, guerra-paz, intervención airada- intervención pausada, uniforme-vestido civil, joven-viejo, letrado-no letrado... Esto se refleja, además, en la conformación de las parejas: Domingo-Pancha, sargento-tambor, alcalde-fiel de fechos.

Desgraciadamente, al ser este texto el único testimonio de la escritura dramática de Bernardo Cologan, no nos es posible cotejar etapas de una posible evolución teatral (las obras conocidas de Cologan, de las que hemos hablado antes, pertenecen a géneros no dramáticos consagrados y, por tanto, supeditadas a los parámetros estrictos del molde retórico al que se adscriben). Lo que sí demuestra en esta comedia es su dominio de los resortes del género breve y ya no sólo por su eficaz uso de las estrategias espacio-temporales: el

equilibrado reparto de escenas largas y cortas (las más extensas para desarrollos humorísticos -4ª, 6ª y 15ª- y las más breves para hacer avanzar la trama) consigue un tempo de gran dinamismo. También habría que tener en cuenta en este apartado sobre el ritmo la irrupción de las canciones (tres, aunque tendrían que haber sido cuatro) que enriquecen la partitura escénica (sobre todo la apoteosis final) y la poca extensión de la mayor parte de las réplicas.

Estamos seguramente ante el producto maduro de un experto conocedor teórico como lector y también práctico como director y actor (cabría añadir aquí su experiencia reconocida como músico). Quizás la suerte en el futuro nos depare el descubrimiento de otros textos similares de Cologan, origen o consecuencia de esta única muestra.

Personajes

En *La noticia a tiempo* el número de personajes es de diez, de los cuales dos no hablan (Pepillo y Nicolasillo). Es decir, los mismos que participaron en la tragedia de la que esta obra es vicaria. Ocho de esos personajes son masculinos y, como ocurría en la *Zayda*, los dos personajes femeninos serían interpretados por actores varones³⁸.

Siguiendo las pautas de aquella economía escénica señalada para el género breve, los personajes son trazados a grandes rasgos para su rápida identificación por el público. Los jóvenes quintados y Blasillo comparten el diminutivo en sus nombres: en el caso de Pepillo y Nicolasillo parece ser signo de extrema juventud, en el caso del gracioso Blasillo es un nombre popular vinculado a la simplicidad que tuvo fortuna en la literatura española (Unamuno llama así también al tonto de su novela *San Manuel, bueno, mártir*)³⁹: “aquí más

³⁸ No sabemos si Cologan conocía el “Sainete nuevo para nueve personas”, de Ramón de la Cruz, titulado *El gracioso engaño creído del duende fingido*, con el que tiene algunas coincidencias: aparece un Blasillo, un personaje se llama Bernardo, hay dos personajes femeninos y, también, un sargento fanfarrón.

³⁹ Conocidos son los refranes que aluden a esta circunstancia: “Habló Blas, no se hable más”, “Habló Blas y dijo mu” o “Habló Blas, punto final”.

bien me traen atosigado los muchachos”, comienza explicando al sargento. Y en la escena 12º, el fiel le espeta un “¡Bobo! ”.

El apellido *Corujo* que da el reclutador (único apellido de la obra) remite también a su origen popular y a su precaria situación vital (¿sin padre?): “Voy a contarle todo a mi tía Pascasia que es quien me cuida la ropa desde que murió mi madre”. Blasillo, que primero teme a la guerra, caerá en las redes embaucadoras del sargento y se convertirá en su cómplice reclutador. Su papel sirve de articulación jocosa entre las dos versiones de la guerra en conflicto: la del sargento y la del resto de los personajes.

El sargento pertenece, como hemos dicho, a la estirpe del *miles gloriosus*. Su nombre, *Chispas*, es un “nombre parlante” pues remite a varios significados relacionados con su profesión y carácter: la chispa de la pólvora (“El Señor Sargento es una pólvora”, dice el fiel) o las armas, su mal genio, su agudeza y el apresuramiento en acabar con su misión. Además, suele ser su exclamación de enfado ante los inconvenientes. Cumple la doble misión de generador del conflicto y de oponente amoroso de Domingo. Sus loas al servicio militar basculan entre la retórica del honor (canción de la escena 6ª) y el pragmatismo profesional (“Si el oficio no fuera bueno, yo no estuviera metido en él”). Su presencia viene anunciada por el sonido de un soldado con tambor (que apenas interviene dialógicamente) a modo de fámulo del sargento lo que acrecienta el efecto humorístico.

Las autoridades civiles del pueblo son el alcalde y el Fiel de fechos. Su autocaracterización aparece desde un primer momento: “A espacio, Señor Sargento. No se altere Vmd. Nosotros no queremos sino la tranquilidad, el sosiego, la paz...”. Y queda rematado con la afirmación del fiel en la escena 4ª: “Mi abuelo decía: ‘Vísteme a espacio, que estoy depriesa’”. En este choque entre puntos de vista descansa gran parte de la confrontación entre el poder civil y el militar que subyace en el texto. Son los únicos que no tienen nombre en la obra (exceptuando el Tambor) y, a modo de dúo cómico, simbolizan esa razón ladina que se les presupone a muchos personajes de pueblo (Blasillo funcionaría de

contrapunto en la doble visión del pueblo en la escena del momento). La idea de dividir la autoridad en dos representantes permite equilibrar los enfrentamientos desde el punto de vista visual (sargento-tambor, alcalde-fiel) pero con ventaja para lo civil con la estrategia de la doble réplica a cada insinuación del sargento. La pertinencia de estos personajes en escena viene de la reproducción realista que hace Cóllogan de los mecanismos de quintas [Castellano Gil, 1990, p. 39]: como apuntamos arriba, en la primera quincena de enero, las autoridades municipales formaban la lista de alistamiento de ese año y, finalmente, el primer domingo de marzo, el Ayuntamiento realizaba la clasificación y declaración de los mozos. Como podemos ver, el papel que cumple la autoridad municipal en estos procedimientos es parte esencial del realismo de la pieza.

Domingo y Pancha, los enamorados, son una clara antítesis de la grandilocuente historia amorosa de Zayda y Orosmán de la tragedia de Voltaire, por la sencillez con la que expresan sus sentimientos (la canción que canta Domingo en la escena 2ª). La interferencia del sargento en sus planes de boda (y el interés de este en Pancha) da protagonismo a las protestas de la joven y la convierten en portavoz del descontento general: “¿Qué gloria, ni gloria? ¡Esas son cosas de ese Sargentón que ha causado nuestra desgracia!”

Por último, el personaje de Tía Rosa permite introducir en la caracterización de los campesinos al personaje astuto y enredador que intenta desactivar los efectos de la visita del sargento (la escena 14ª es su momento de lucimiento en este papel). Como ella bien se define: “ya sabes que siempre he de ser la madrina de todo el lugar”. Su función de oposición y alineamiento en el campo de los desfavorecidos queda explícita cuando esconde a Domingo del sargento: “Ven, hijo, que mi casa es un abrigo para desamparados”.

Comicidad

Cólogan es consciente de la importancia que tiene el lenguaje en este género teatral. De ello da fe la nota que acompaña al libreto: “Toda la gracia de este sainete consiste en la suma pesadez y mala pronunciación del Alcalde y el Fiel de Fechos y en el tono marcial y jaquetón del Sargento. Este mérito no puede conocerse sino en la representación y así lo perderá la obra en la lectura. La crítica, pues, no debe formarse sino vista que fuere en las tablas”.

Como conocedor de las reglas prácticas de la puesta en escena, la caracterización lingüística de los personajes se convierte en su baza más importante. La gama de recursos que pone en marcha es variada: por un lado, efectivamente, estuvo la propia interpretación sobre las tablas contrastada de los tres protagonistas (que, como bien aclara, la mera lectura no puede reproducir). Pero hay en el texto otros indicios que ayudan a soportar esta partitura actoral: el uso incorrecto de términos (*destrubutiva* por *distributiva*), la recreación de una lengua supuestamente popular (*garzetas* por *gacetas*, o *flancos* por *francos*), la ironía (el encuentro entre el sargento y Blasillo en el que el primero no hace más que alabar su buen porte físico) o el uso de refranes (especialmente en el caso de las autoridades civiles).

La correspondencia entre el personaje y su lenguaje está, a su vez, muy conseguida. Aunque en la nota sólo hacía referencias a una de las parejas (alcalde-Fiel de fechos) y el sargento (el acento castrense de Chispas, aderezado con maldiciones e imprecaciones grandilocuentes) el resto también está singularizado: la torpeza de Blasillo, las expresiones sentenciosas y populares de la Tía Rosa, o el lenguaje del amor en Domingo y Pancha, son ejemplos de una variada construcción lingüística social, cultural y profesionalmente. El humor, sin dejar de ser amable, recurre a veces al doble sentido sexual (Tía Rosa y “el horno de su casa”, las insinuaciones de Pancha al sargento y autoridades o esa “herida” por la que llora la novia).

Junto al humor verbal, Cólogan añade la propia caracterización en la guardarropía: las ropas campesinas en contraste con el vistoso uniforme del sargento (del que nos podemos hacer una idea gracias a la Colección de Dibujos

de Pereira Pacheco. La Laguna. 1809. A.C.C.): casaca blanca, roja en cuello y mangas, y azul en la pechera acompañada de un alto gorro con visera charolada. Sirve incluso de argumento para destacar las ventajas del servicio militar frente a Tía Rosa: “¿Y qué? ¿La casaca no es nada? Conozco yo mujeres que se casaran sólo con una casaca”. O convencer a Blasillo: “Si tú tuvieras una casaca de dos colores, parecerías un príncipe”.

Por último, el humor de situación es explotado por Cologan especialmente en tres escenas: la 13ª en la que el “tonto” Blasillo organiza la farsa contra el sargento ensayando a los mozos sus discapacidades, la 15ª, escena central, en la que es representada esa farsa y la 20ª en la que la entrada y salida de Blasillo retarda la solución del conflicto.

III. 6. Edición

III. 6. 1. Criterios de edición

Se han modernizado las grafías, la acentuación y la puntuación del manuscrito (salvo en aquellas ocasiones en las que era pertinente su mantenimiento).

En alguna ocasión hemos recurrido a la restauración de un punto del testimonio por *adivinatio* pues el estado de la página o la tinta no permitían dilucidar el trazo (especialmente en el caso de la puntuación).

Se han desarrollado las abreviaturas excepto las de tratamiento (Vmd. y el plural Vms.) al considerar que ayudan a marcar las diferencias de trato en algunas situaciones (uso irónico). Se desarrollan también las contracciones.

Se regularizan las alternancias v/b, i/y, u/v (con valores vocálicos o semivocálicos), las alternancias qu/cu, la n, m antes de p,b y la acentuación de las palabras compuestas con enclíticos.

Se mantienen las palabras subrayadas o destacadas en otra tinta.

III. 6. 2. Noticia bibliográfica

La noticia a tiempo se encuentra en un cuadernillo con tapa en aguada en el Archivo Zárate-Cólogan que actualmente se encuentra en calidad de cesión en el Archivo Histórico-Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Figura con la signatura AZ 949 y el título de “Caja de Comedias”. Se conserva en un estado óptimo salvo en la esquina de la parte superior en la que ha sufrido el ataque de xilófagos y la tinta desvaída en algunas páginas. Sólo contiene la comedia. Ficha del documento en Bibliografía.

III. 6. 3. Texto anotado

La Noticia a tiempo

Comedia en un acto

por Bernardo Cólogan Fallon

La Poesía de las Canciones es de

D. Bartolomé Miguel de Arroyo

1801

Papeles

El Alcalde del Lugar

El Fiel de Fecho

Tía Rosa⁴⁰, vieja y amiga de

Pancha, novia de

Domingo⁴¹ } mozos del lugar

Blasillo

Pepillo

Nicolasillo } estos no hablan

El Sargento Chispas

Un tambor, que acompaña a este.

La escena se pasa en la plaza de un lugar de campo.

Nota. Toda la gracia de este sainete consiste en la suma pesadez y mala pronunciación del Alcalde y el Fiel de Fechos y en el tono marcial y jaquetón⁴² del Sargento. Este mérito no puede conocerse sino en la representación y así lo

⁴⁰ En el padrón municipal de 1798 y en el de 1804 figura una Rosa Estévez, viuda, y de unos cincuenta años como criada de la casa de los Cólogan.

⁴¹ También encontramos un Domingo González, mozo de bestias, de unos veinte de edad en los mismos años.

⁴² 'Valentón, perdonavidas' (Aumentativo de "Jaque"). También aparece en lenguaje de germanía como *Rufián*.

perderá la obra en la lectura. La crítica, pues, no debe formarse sino vista que fuere en las tablas.

Esta Comedia se escribió luego después de la Paz hecha en Octubre de 1801 entre Francia, España e Inglaterra para representarse con motivo de este regocijo en este Puerto de La Orotava por varios aficionados⁴³. Se representó primero la tragedia intitulada *Zayda* y después esta comedia, ambas con mucho aplauso. Fueron los Actores D. Pedro Grijalva, D. Josef Páez, D. Luis Rodríguez, D. Dieguito Barry, D. Ramón Mathieu Ventoso y su hermano, D. Bernardo y D. Juan Cólogan Fallon, etc.

Escena 1^a

(PANCHA y DOMINGO.)

PANCHA.— (*Estará a un lado llorosa y dirá*) No hay duda, mi querido Domingo. Tía Rosa nuestra vecina ha visto al Sargento, y como a ella no le queda nada por saber⁴⁴, se ha impuesto de lo más mínimo, y, según dice, esta tarde misma le han de entregar los quintos.

DOMINGO.— Si es así, a mí me toca la suerte.

⁴³ Al igual que ocurre con la Nota anterior, estas pequeñas referencias a las limitaciones de la actuación o la calidad de los actores son signo de la conciencia del autor de las limitadas condiciones del espectáculo.

⁴⁴ Se adelanta en este comentario al público la personalidad mediadora en la trama de Tía Rosa.

PANCHA.— Pero tú pudieras esconderte en alguna parte. La misma Tía Rosa me ha ofrecido recogerte en su casa, y como se lleva tan bien⁴⁵ con el Fiel de Fechos, quizás este disimularía...

DOMINGO.— ¿Cómo puede ser eso? En el lugar somos pocos los muchachos, y el Alcalde nos conoce a todos...

PANCHA.— Si tú me quisieras, no pusieras esos reparos...

DOMINGO.— Estoy dispuesto a hacer lo que tú digas.

Escena 2ª
(*Los dichos*, TÍA ROSA.)

TÍA ROSA.— Panchita, te venía buscando, hija: ya sabes que siempre he de ser la madrina⁴⁶ de todo el lugar.

PANCHA.— Dios se lo pague, Tía Rosa.

DOMINGO.— Yo siempre he contado con Vmd. pero en la ocasión presente veo mil imposibles.

TÍA ROSA.— Anda, mi alma, no debemos desmayar por eso: en los lances apretados es cuando lucen las buenas cabezas⁴⁷. Yo estoy por esconderte en mi casa, ¿eh?

DOMINGO.— Su casa de Vmd. es chica y fácil de revolver.

TÍA ROSA.— Anda, que en el horno estarás como una torta⁴⁸.

DOMINGO.— Tía Rosa, y si...

TÍA ROSA.— Calla, niño: no seas así; déjate gobernar; yo soy mujer que lo entiendo.

Canción⁴⁹

⁴⁵ A tenor de las acciones posteriores de Tía Rosa, hemos de entender estas palabras con doble sentido.

⁴⁶ 'La que favorece o protege a otra persona en sus pretensiones o designios'.

⁴⁷ Primera muestra del lenguaje sentencioso de Tía Rosa.

⁴⁸ Posible alusión erótica acompañada de un gesto, probablemente, con un gesto a sus faldas.

DOMINGO.— Las banderas del Dios Marte
no me infundieran terror
a no ser que el tierno amor
no me permite dejarte.
En aquel feliz momento
para mí tan deseado
veo mi gusto trocado
en el más fatal tormento.
Rigorosa situación
menos cruel sería mi suerte
si prefiriera mi muerte
a nuestra separación.

(Se oye un redoble de tambor.)

PANCHA.— Dios mío, ¿qué es esto?

DOMINGO.— *(Mirando hacia donde oyó el tambor.)* No hay remedio. Es el Sargento, y acá viene. Yo me marcho a casa de Tía Rosa, y allí me avisarás lo que hubiere.

TÍA ROSA.— Ven, hijo: que mi casa es un abrigo de desamparados. *(Se oye el tambor.)* Mal año te pudra con tu tambor. *(Vase con DOMINGO.)*

PANCHA.— Este contratiempo va a retardar mi boda. ¡Qué desgracia!

Escena 3ª

(PANCHA, EL SARGENTO y EL TAMBOR.)

EL SARGENTO.— Sígueme, Tambor... ¡hola! Buena moza, ¿Vmd. por aquí?

⁴⁹ Seguramente con acompañamiento musical como las demás que aparecen.

PANCHA.— Para servir a Vdm., Señor Sargento.

EL SARGENTO.— ¿Y qué tiene Vdm., niña?... Parece que esos hermosos ojos han derramado lágrimas. Chispas⁵⁰, ¡y qué guapos son!

PANCHA.— ¿Quién no ha de llorar con estas cosas?

EL SARGENTO.— ¿Qué cosas? friolera. Oiga Vmd, mi alma, ¿quiere Vmd venir conmigo al Ejército? (PANCHA *se va.*) No se vaya Vmd.: dígame primero si ha visto al Señor Alcalde.

PANCHA.— Ahí viene, Señor Sargento. (*Yéndose.*)

EL SARGENTO.— ¡Eh! pues espero que nos volveremos a ver las caras. Adiós, chica. (*Vase PANCHA.*) ¡Habrase cachaza⁵¹ igual a la del Alcalde este! Desde ayer le tengo citado para quintar la gente, y todavía no veo ni un alma. Esta familia⁵² no entiende lo del paso redoblado, no...

Escena 4^a

(*Los dichos, el ALCALDE, el FIEL DE FECHOS.*)

EL SARGENTO.— ¿Acabaron Vms. de llegar, caballeros?

EL ALCALDE.— Santos y buenos días, Señor Sargento.

EL SARGENTO.— Pues Señor Alcalde, ¿en qué altura andamos? ¿Cuándo es mi marcha?... ¿Vmd. se descuida?

EL ALCALDE.— Aquí donde Vmd. me ve, no he cerrado el ojo en toda la noche. Estos asuntos de estado [vuelven] loco al más cuerdo⁵³.

⁵⁰ Primer uso de esta expresión que da nombre al militar y está en consonancia con su carácter.

⁵¹ 'Lentitud y sosiego en el modo de hablar o de obrar; flema, frialdad de ánimo'. Como vemos, el diagnóstico del Sargento adelanta la definición de estos personajes.

⁵² Esta alusión parece unificar a los dos personajes en uno, pero también a todo el pueblo, que desconoce la prestancia militar (*el paso redoblado*).

⁵³ Consideración hiperbólica de la función de un alcalde de la época.

EL FIEL.— Por cierto, Señor Sargento, toda la noche hemos andado mi compadre y yo cazando muchachos como conejos, y lo mismo fue oler guerra, sargento, tambor y quintos, que tomaron las de Villadiego⁵⁴: y si no vamos con pie de plomo, como deben ir todas las cosas bien ordenadas, Vmd. se irá de este pueblo tan solo como ha venido⁵⁵.

EL SARGENTO.— ¡Chispas! ¡Y con qué cachaza lo dice usted señor cazador! ¡Cree Vmd. que yo he venido a humo de paja⁵⁶ y que mis órdenes no se han de ejecutar?

EL ALCALDE.— Poco a poco, caballero. Aquí a lo que se trata es del buen acierto.

EL FIEL.—Eso digo yo, Señor Alcalde. Se trata de ir pesando las cosas para que la justicia sea **destrIBUTIVA**⁵⁷. Poco a poco, como Vmd. dice muy bien.

EL SARGENTO.— ¡Chispas! ¿Qué poco a poco del demontre⁵⁸? Luego, luego digo yo.

EL ALCALDE.— A espacio, Señor Sargento. No se altere Vmd.: nosotros no queremos sino la tranquilidad, el sosiego, la paz...

EL FIEL.—...pues... la moderación, el tino, la prudencia...

EL SARGENTO.— ¿Qué tino ni prudencia? ¿Qué tiene que ver todo eso con mis órdenes? Haga Vmd que se junte la gente moza y quintaremos de una vez⁵⁹.

EL ALCALDE.— (*Suspenso.*) ¿Qué le parece a Vmd., compadre?

EL FIEL.— Ello es que parece cierto que el Señor Sargento tiene razón; pero así [no se] quinta la gente. Si fuera un montón de carneros, se hiciera con esa facilidad⁶⁰.

⁵⁴ Por "Huir".

⁵⁵ Retahíla de frases hechas, al estilo de Sancho Panza, con las que trufan sus intervenciones estos personajes.

⁵⁶ Locución: 'ligeramente'.

⁵⁷ El Fiel de Fechos, como persona letrada, tiende al uso de *tecnicismos* propios de su cargo. La mala pronunciación era, con toda probabilidad, enfatizada por la dicción del actor.

⁵⁸ Interjección familiar para "Demonio".

⁵⁹ Era el bando del alcalde, como máxima autoridad municipal, lo que obligaba a la reunión de jóvenes para la clasificación y sorteo.

EL SARGENTO.— Bien se ve que Vms. no han sentido el palo en las costillas...Andarían un poco más diestros.

EL ALCALDE.— Esto es decir y hablar en confianza...

EL FIEL.— Pues... en estos asuntos de peso, es necesario ir con tino y con la sonda en la mano⁶¹. Mi abuelo decía: “vísteme a espacio, que estoy depriesa⁶²”.

EL SARGENTO.— ¿Y qué tiene que ver el vestido de su abuelo con los quintos?

EL FIEL.— Esta es una comparación, porque Vmd. bien sabe que el que no mira, tropieza y el que tropieza, cae⁶³.

EL SARGENTO.— ¡Qué tropiezo ni qué caída! Cítese a la gente y manos a la obra. Tambor, toca la llamada.

EL FIEL.— Pues espanta Vmd. el ganado.

EL ALCALDE.— Eso del tambor me parece muy ruidoso y aquí no estamos acostumbrados a esas barahúndas.

EL SARGENTO.— ¡Es lástima!...El tambor es la voz de la guerra y asústese quien se asustare. Toca muchacho.

EL FIEL.— Señor, mire que huye la gente moza: a bien que aguantará Vmd. las resultas.

EL SARGENTO.— ¿Pues señores, en qué quedamos? Ello conviene al Real Servicio... Vms. cumplen o salen responsables⁶⁴ porque dentro de una hora me marchó.

⁶⁰ La comparación del reclutamiento con los rebaños de ganado o a la cosificación del recluta es un motivo común en las obras que tratan este tema. En la novela de Rodríguez Figueroa, *El cacique*, lo podemos ver en la escena de la reunión de mozos expectantes ante la lista que leerá el cacique y, a su vez, alcalde del pueblo.

⁶¹ Expresión para indicar que hay que proceder con mesura.

⁶² Frase proverbial “con la que se encarece la conveniencia de no actuar con precipitación y atropello y menos cuando se tiene prisa, pues lo único que se consigue es perder más tiempo aun”. [Doval, 1997, p. 162].

⁶³ Ejemplo del razonamiento “pesado” que persigue el autor.

EL ALCALDE.— Señor Sargento, vamos a espacio...

EL FIEL.— Amigo, refrésquese Vmd....

EL SARGENTO.— ¡Chispas! ¿Quién diantre me dio semejante comisión?... Vamos claros... apostemos que me formalizo.

EL ALCALDE.— Vaya, pensarémoslo.

EL FIEL.— Sí, eso digo yo, compadre: no todo ha de ser fuego, más vale arrepentirse de no haber hecho que de haber hecho demasiado. El Señor Sargento es una pólvora, y no reflexiona.

EL SARGENTO.— ¿Qué pólvora ni qué reflexiones? Cumplan Vms. de una vez, y no me levanten la tapa de los sesos con su cachaza.

EL FIEL.— Poco a poco Señor, que somos hombres **flancos**, y tal cual el Señor es el Juez.

EL SARGENTO.— No entiendo de jueces. Vengan los quintos luego, y después reflexionarán Vms. cuanto quieran.

EL ALCALDE.— Apostemos que cuando a Vmd. le quintaron, también se escondió debajo de la naguas⁶⁵ de la madre, ¿eh?

EL SARGENTO.— ¡Chispas! ¿Con que tengo trazas de cobarde?

EL FIEL.— Eso digo yo, Señor Sargento; en confianza...

EL SARGENTO.— Acabóse, estoy sordo: dentro de una hora me han de poner Vms. los quintos en la plaza; no digo más. Vamos, Tambor. (*Yéndose aparte.*) ¡Qué dos cabezas para sacar a uno de un lance!

EL TAMBOR.— La viveza misma⁶⁶, mi sargento. (*Vanse.*)

⁶⁴ El incumplimiento del sorteo de quintos por los responsables civiles llevaba aparejadas penas de prisión y multas [Castellano Gil, 1990].

⁶⁵ 'Enaguas'.

⁶⁶ Ironía del Tambor que resume la presentación de los dos personajes abúlicos en contraste con la laboriosidad de su superior.

Escena 5^a
(*Los dichos.*)

EL ALCALDE.— ¡Qué apretón, compadre!

EL FIEL.— ¡Si este Sargento es un foguete⁶⁷! Ni da espera ni tiene paciencia para oír las razones.

EL ALCALDE.— Pero, compadre, es menester juntar esos muchachos: que a lo menos vengan los que citamos anoche.

EL FIEL.— Pues, compadre, la verdad, como yo pueda, de aquí no sale ni uno⁶⁸.

(*Se oye la llamada a cierta distancia.*)

EL ALCALDE.— Esto va de veras.

EL FIEL.— ¡Si le digo a Vmd. que el dichoso Sargento es un azogue⁶⁹!... No hay remedio; vamos en busca del hijo de Tía Catana, Domingo el de mi comadre Maruca, y los sobrinos de Tío Rebollo⁷⁰... Vamos luego.

EL ALCALDE.— Vamos luego (*Vanse muy despacio.*)

(*Se sigue oyendo la caja y poco a poco se va acercando.*)

Escena 6^{a71}
(BLASILLO, y luego el SARGENTO con el TAMBOR.)

BLASILLO.— (*Atraviesa la plaza huyendo.*) Maldito sea el Tambor.

⁶⁷ 'Volador, cohete' (canarismo).

⁶⁸ Mientras el Alcalde intenta contemporalizar para evitarse consecuencias negativas derivadas del incumplimiento, el Fiel plantea el eje de la trama: evitar que ningún joven sea reclutado.

⁶⁹ 'Inquieto'.

⁷⁰ Estos nombres en el contexto urbano de los espectadores del Puerto tienen finalidad humorística.

⁷¹ En esta escena se ponen en marcha, por parte del Tambor y el Sargento, los mecanismos de propaganda del reclutamiento voluntario que Sales [1974, pp. 247-249] comenta al referirse a los "Romances de Ciegos" de carácter "optimista". También cita los que denuncian la imposibilidad de escapar a este servicio.

EL SARGENTO.— (*Descubriéndole, le sigue gritando.*): hola, hola, camarada... ¿de qué huye Vmd.? (*Trayéndolo para dentro.*) ¡Chispas, y qué guapo mozo!

BLASILLO.— Yo no huía, Señor Sargento sino que el ruido del Tambor me atolondraba.

EL SARGENTO.— Calla, muchacho, si tú te hicieras a él, ya tú verías qué bonito sonido es.

BLASILLO.— Pues déjeme Vmd. ir; que yo volveré.

EL SARGENTO.— No. Tú y yo nos hemos de decir cuatro palabras primero. No te asustes.

BLASILLO.— (*Aparte.*) No las tengo todas conmigo.

EL SARGENTO.— Hombre ¡qué bello mozo eres!

BLASILLO.— ¿Es posible, señor?

EL SARGENTO.— ¡Y qué bien plantado! ¡Qué presencia! Si tú tuvieras una casaca de dos colores, parecerías un príncipe.

BLASILLO.— Pues no sabía yo todo eso. Antes aquí más bien me traen atosigado los muchachos.

EL SARGENTO.— ¿Y qué? ¿Tú te dejas sopetear⁷²? Yo te haré valiente ¿Quieres venir a servir al Rey?

BLASILLO.— Yo fuera de buena gana; pero si me dicen que dan tanto palo...

EL SARGENTO.— Eso es falso, y si no, que lo diga el Tambor.

EL TAMBOR.— ¡Palos! Mira... (*Enseñándole unos reales y su uniforme.*⁷³) No seas bobo. Lo mismo me decían a mí, y me pesa no haber entrado antes.

EL SARGENTO.— Mira lo que dice el Tambor... ¿Eh?

⁷² 'Maltratar'.

⁷³ El contraste entre la vestimenta militar y la campesina es también desarrollado por el subalterno.

BLASILLO.— ¿Y nunca te han castigado? Di la verdad.

EL TAMBOR.— Allá no he visto otros palos que estos (*Le enseña los del tambor.*)

BLASILLO.— ¿Y siempre tienes dinero?

EL TAMBOR.— El dinero allí está a patadas: y si quieres, aquí tienes... Toma (*Le da un duro.*)

BLASILLO.— Yo lo guardaría; pero si me llevan a la guerra... ¿eh?

EL SARGENTO.— Calla, hombre, ¿y los despojos del enemigo?

BLASILLO.— ¿Conque lo que yo cogiere es mío?

EL SARGENTO.— ¡Oh! por supuesto. Mira: yo te haré la pintura de la guerra. Ten paciencia y escucha:

Canción

1ª copla

Marchemos resueltamente
adonde la guerra llama,
a recibir los laureles
de la mano de la fama.
A la guerra, a la guerra
cogeremos despojos
empleos y dineros
y seremos famosos.

2ª copla

En la guerra el buen soldado
su noble valor inflama;
y es, cuando menos se piensa,

comandante de una plaza

A la guerra, etc. (*Se repite.*)

3ª copla

Mataremos enemigos

con violentas estocadas

porque el valor de la bolsa

se comunica a la espada.

A la guerra, etc. (*Se repite.*)⁷⁴

BLASILLO.— Pues yo tenía otras ideas de la guerra y todos aquí en este pueblo están en eso, porque cuando viene el correo y trae Garzetas (sic) las lee el señor cura y dice que ha habido refriegas y batallas, que murió fulano y mengano... muchísimos... y oiga Vmd... decía el señor cura que allí no ponían ni la mitad de los que morían⁷⁵.

EL SARGENTO.— ¡Disparates! qué gacetas ni gacetas... tú no te fíes sino de lo que yo y este te decimos. Si el oficio no fuera bueno, yo no estuviera metido en él.

BLASILLO.— Es verdad pero ¿Vmd. me engaña, señor Sargento?

EL SARGENTO.— Un soldado no es hombre que engaña a nadie.

BLASILLO.— Pues crea Vmd. que todo el pueblo está en el aire y, desde que Vmd. vino a quintar, no se oyen sino ayes y lamentos y si Vmd. supiera todo lo que dicen contra los soldados... ¡ay!... Mi prima Pancha, cuando lo vio llegar aquí, casi no se cae muerta.

⁷⁴ Esta canción recuerda a los romances anteriormente citados de Sales [1974]. La canción se estructura en dos partes bien diferenciadas en cada estrofa: los dos primeros versos aluden a los valores bélicos consagrados por la guerra y los dos siguientes a las ventajas materiales para los que participan en ella.

⁷⁵ La escena del cura leyendo en público las noticias de las gacetas tiene cierto aire cervantino y, por un lado, refleja un tipo de lectura tradicional en lugares de alto analfabetismo pero, además, ayuda a entender la percepción negativa de todos ante el reclutamiento.

EL SARGENTO.— ¡Hola! ¿Conque esa es la niña de las lágrimas?

BLASILLO.— Y no lloraba sino porque se casa y porque Vmd. será causante de que le quiten el novio.

EL SARGENTO.— ¡Hola!... ¡Eh! pues ya tú eres de los nuestros. Toma este duro más. (*Le da un duro.*)

BLASILLO.— Bien, pues voy a contarle todo a mi tía Pascasia que es quien me cuida la ropa desde que murió mi madre.

EL SARGENTO.— Pues dime tu nombre y apellido. Apunta, Fernando.

BLASILLO.— Blas Corujo me llamo.

EL SARGENTO.— (*Dictando.*) Blas Corujo, ojos... (*Da sus señales y lo mide.*) Vete y llama a tus compañeros, y mira si puedes traer al novio de tu prima también, ¿entiendes?

BLASILLO.— Sí, Señor. (*Aparte.*) Así soy yo soldado toda mi vida. Con dinero baila el perro⁷⁶. (*Vase.*)

Escena 7^a (*Los dichos.*)

EL SARGENTO.— A lo menos ya este está en la jaula y si fallaren las diligencias de mi amigo el Alcalde, llevaremos este de muestra. Pero aquí vuelve su merced. ¿Qué novedad será esta?

⁷⁶ Una versión del refrán es: “Por dinero baila el can, y por pan, si se lo dan”. Se refiere a que todo se hace por interés. [Doval, 1997, 201]

Escena 8^a
(*Los dichos, el ALCALDE*)

EL ALCALDE.— ¿No decíamos, Señor Sargento, que las cosas querían bien reflexionadas?

EL SARGENTO.— ¿Qué? ¿Todavía estamos en eso? ¡Adiós, paciencia!...

EL ALCALDE.— Vmd. no se enfade; pero bien decía yo que con ruido nada se conseguía..., con todo, a no ser una duda que tenemos, ya hubiéramos juntado dos o tres.

EL SARGENTO.— ¡Buen puñado son tres moscas!

EL ALCALDE.— Es que, diré a Vmd. con su licencia, para un pueblo como este, es más que suficiente.

EL SARGENTO.— ¡Pues hemos quedado lucidos!... ¿Y qué duda es esa que se les ofrece a Vms.?

EL ALCALDE.— Es... una duda... pero como no estoy bien en eso, déjeme Vmd. llamar a mi compadre.

EL SARGENTO.— ¡Voto a Marte que revienta la mina! Señor Alcalde, lo que Vmd. puede agradecer...

EL ALCALDE.— Tenga Vmd. paciencia... ¡Ah! aquí viene mi hombre, no se apure Vmd., que la cosa se compondrá a satisfacción de todos.

Escena 8^{a77}
(*Los dichos, el FIEL DE FECHOS.*)

EL FIEL.— Compadre, ¿qué discurre aquí el amigo sobre nuestro reparito?

EL ALCALDE.— Diga Vmd. lo que es, porque no lo tengo muy presente.

EL FIEL.— Sacaremos la Orden...

⁷⁷ En realidad se trata de la novena, por lo que hay que sumar una escena más en el cómputo final.

EL SARGENTO.— (*Aparte.*) Quítame tú y pondréme yo. La memoria anda a gatas entre los dos.

(*El Alcalde y el Fiel de Fechos miran un papel.*)

EL FIEL.— Señor Sargento, la Orden dice que los quintos han de ser desde los quince años hasta los veinte y cinco... ¿Cómo se entiende esto de los quince?

EL SARGENTO.— ¡Pues la duda es de mucha consideración! El que tuviere quince años es quinto; claro está.

EL FIEL.— Es que distingamos...

EL ALCALDE.— Atienda Vmd., Señor.

EL SARGENTO.— Atiendo y desespero... ¡Chispas!

EL FIEL.— Modérese Vmd., Señor; ¡Vmd. es un volcán!

EL SARGENTO.— ¡Y Vmd. un plomo!

EL FIEL.— Decía yo que un mozo de quince años y un día no está comprendido, como tampoco aquel a quien le falte un día para cumplirlos. Esto es mirar las órdenes con sus cabalidades⁷⁸.

EL SARGENTO.— ¡Chispas! Por vida del Gran Capitán... Señores, seamos claros. La suma pesadez de Vms. no me ha de hacer perder mi carrera. Señor Fiel de Fechos, certifique Vmd lo pasado y tú, Tambor, toca la llamada.

EL ALCALDE.— Esto no es más que no querer errar.

EL FIEL.— ¡Si Vmd. no nos deja resollar...!

EL SARGENTO.— Chispas, Vms. cumplan inmediatamente; la hora señalada se acerca, y entonces lo veremos. La paciencia me va faltando. Tambor, vamos a echar un trago.

⁷⁸ La interpretación literal de la orden que da el Fiel refuerza a los ojos del sargento su opinión sobre estas autoridades pero también es señal de las desesperadas argucias de estas para evitar el reclutamiento.

EL TAMBOR.— Volando, mi Sargento. (*Vanse.*)

Escena 9^a
(*Los dichos.*)

EL ALCALDE.— Compadre, vamos a juntar los muchachos. El Sargento está muy enfrascado⁷⁹, no nos expongamos.

EL FIEL.— Ya lo veo; ¡pero si Vmd también [está] como un Juan Vaynas⁸⁰!... Hágase Vmd respetar. No hay que ahogarse en poco agua. Cada uno va a su negocio ¿y luego? la conciencia, compadre: pues un solo muchacho que libremos de la muerte, algo es. Y luego las travesuras que aprenden: acuérdense de Pepe Rolo que fue bobo y vino con los ojos abiertos.

EL ALCALDE.— Vmd. mire por nosotros dos; que primero son dientes que parientes⁸¹.

EL FIEL.— Vamos allá, no hay remedio; el lance es duro, pero yo me entiendo.

Escena 10^a
(*Los dichos y PANCHÁ.*)

PANCHÁ.— ¿Conque, el señor Alcalde, Vmd. se quiere extremar con mi primo Domingo, siendo así que es el único hijo que tiene su pobre madre?

EL ALCALDE.— No hay extremo, sino recta justicia.

EL FIEL.— ¿Y lo que tú sientes, es la madre de Domingo? Embustera...

PANCHÁ.— Pero habiendo tantos otros...

⁷⁹ 'Obcecado'.

⁸⁰ Como otras expresiones vinculadas a Juan ("Ser más tonto que Juan el de los Palotes" [Ortega Ojeda y González Aguiar, 2000, p. 140]), denuncia la pusilanimidad o el poco inteligente comportamiento de alguien.

⁸¹ Frente a los intentos del Fiel por abortar la operación de quintar, el Alcalde antepone las consecuencias contra ellos (de ahí la expresión: "Primero son dientes que parientes").

EL ALCALDE.— Busca dos por Domingo y Domingo se quedará.

PANCHA.— ¿Y dónde los encuentro yo?

EL FIEL.— Esa misma dificultad tenemos nosotros.

PANCHA.— (*Al FIEL DE FECHOS.*) Señor, duélase de mí y yo lo atenderé⁸².

EL FIEL.— Quita allá. Con esos empeños vete tú al Señor Sargento.

PANCHA.— Si yo supiera que él me había de escuchar, allá iría.

EL FIEL.— ¿Pues no? Soldado y sordo a las hembras no puede ser.

Escena 11^a

(*Los Dichos, BLASILLO, DOMINGO y algunos muchachos.*)

BLASILLO.— Por fin yo he tenido más fortuna, padrino. Aquí traigo ya una máquina de muchachos.

EL FIEL.— ¿Y quién te ha hecho enganchador⁸³?

BLASILLO.— Yo mismo porque el Señor Sargento me lo dijo.

EL FIEL.— ¿Y tú quieres ir con el Sargento?

BLASILLO.— ¿Pues no?... Si me dijo lo que era aquello de la guerra... despojos... guardarlos para mí... buena casaca ¡pues Vms. saben lo que es eso!

EL FIEL.— Apostemos que te ha enganchado: ¿te dio dinero?

BLASILLO.— Sí, mire, y me ofreció dar más, y sabe cómo me llamo y me estuvo midiendo y apuntando y me dijo que yo era guapo.

PANCHA.— ¿Y cómo que estás tú aquí, Domingo? ¿Tú también has tomado dinero?

⁸² La respuesta del Fiel parece indicar una insinuación erótica por parte de Pancha.

⁸³ La palabra remite en su origen a ese aspecto *animal* en la consideración del soldado como bestia de carga.

DOMINGO.— No he visto aún al Sargento, pero Blasillo me dijo que me llamaba el Sr. Alcalde y no pude menos que venir.

BLASILLO.— Esa fue chanza pero como sabía que te habría de gustar el partido...

EL FIEL.— Muchacha, lágrimas no queremos aquí, vete a tu casa y Dios remediará.

PANCHA.—...no se olvide Vmd. de mí. (*Vase PANCHA.*)

Escena 12^a
(*Los Dichos.*)

EL ALCALDE.— ¿Pues qué determina Vmd., compadre?

EL FIEL.— Que el Sargento se vaya como se vino.

BLASILLO.— Pues yo no me quedo a pasar trabajos.

EL FIEL.— Calla, Bobo.

BLASILLO.— ¿Bobo? pues mire Vmd que los que las Garzetas dicen de muertos es mentira, que más el ruido que las nueces. Me lo dijo el Señor Sargento y me aseguró que no es hombre que miente ni engaña a nadie.

DOMINGO.— Yo haré lo que dijere el Señor Fiel de Fechos.

BLASILLO.— Padrino sabrá de plantíos [añadido: "de papas⁸⁴"] y cebollas, pero de la guerra no, y la guerra es buena...

EL ALCALDE.— Mira que tu padrino sabe leer y escribir⁸⁵ y la experiencia es madre de las ciencias.

EL FIEL.— Escucha, ahijado: cuando tú naciste ya yo tenía canas: eso que te han dicho es para engañarte; en la guerra mueren como moscas y todos esos regalos

⁸⁴ Por "patata".

⁸⁵ Cualidades por las que eran seleccionados estos cargos en los pueblos.

son el engodo del pez; luego se acaban y queda el pan de munición; o más bien, hambre, desnudez, sablazos, baquetas⁸⁶ y vida arrastrada. Esto me lo decía muchas veces tu tío Pancho cuando en la guerra grande⁸⁷ lo llevaron quintado.

BLASILLO.— ¿Mi tío decía eso? Pues ya no voy. ¡La primera vez que vea al Sargento, se lo cuento todo y le digo que Vmd. dice que me engañó!

EL ALCALDE.— Compadre, este muchacho nos pierde.

EL FIEL: No, compadre, ya sabré yo enredar la pita⁸⁸, déjelo Vmd. a mi cuidado.

EL ALCALDE.— Bien; pues entiéndase Vmd., que ya yo vuelvo. (*Vase.*)

Escena 13^a

(*Los Dichos.*)

EL FIEL.— Vamos, muchachos: no hay que desmayar. La cosa admite soldadura, pero Blasillo ¿estás en tu tecla⁸⁹ o no?

BLASILLO.— ¡Yo a la guerra, aunque me descuarticen!... Tenga Vmd. presente lo que decía mi tío... hambre, sablazos... no... No.

EL FIEL.— Según eso ¿serás hombre de guardar secreto?

BLASILLO.— Toma... ¡pues yo que gozo de la pependencias de mis vecinas y no lo digo a nadie!

EL FIEL.— Cierto que en eso das prueba de hombre de secreto. Pues mira, aquí no hay más que hacer sino lo que dicen se practica en otras partes: fingirse mudo, tuerto, cojo, cambado, corcovado, quebrado, enfermo, en fin Vms. me entienden...

⁸⁶ Figuradamente por 'castigos'.

⁸⁷ Posiblemente se refiera a la Guerra de los Siete Años entre 1756 y 1763 que enfrentó a España con Gran Bretaña, en la que España pierde algunas plazas coloniales (recuperadas algunas por el Tratado de París de 1763).

⁸⁸ Nuevamente, el Fiel de Fechos, con este "enredar la pita" (en el sentido de 'liar situación'), capitanea la respuesta al Sargento frente a la huida del Alcalde de la escena.

⁸⁹ En el sentido de estar preparado para una situación.

BLASILLO.— ¡Ay! ¡Qué bueno! ¡Cómo se conoce que mi padrino es plumista⁹⁰!... Yo me hago cojo. Mi primo Domingo echará por mudo, ¿no ven que está hecho un tronco de tristeza?

EL FIEL.— El papel le viene de molde.

BLASILLO.— Tú, Pepillo, fíngete tuerto; y tú, Nicolasillo lisiado de la mano: mira, así como [...] mano se le anda como una péndola⁹¹ y verán qué compañía tan lucida sale del lugar.

EL FIEL.— ¡Eh! Muchachos, desempeñarlo bien, que se trata nada menos que de mi crédito.

BLASILLO.— Padrino, mire el Sargento. Yo me largo.

EL FIEL.— Pues retirémonos. ¡Y qué embobado viene con Pancha!

BLASILLO.— Domingo, hazte mudo, y sordo, y ciego⁹².

DOMINGO.— Con tal que me liberte, poco me importa. (*Vanse.*)

Escena 14^a

(EL SARGENTO, PANCHA y TÍA ROSA y el TAMBOR.)

EL SARGENTO.— Panchica, ya te digo que no hay remedio. El Rey necesita de hombres; yo no he venido por gallinas y no he de llevar a lo peor del lugar.

TÍA ROSA.— Pero, Señor Sargento, ¿qué es un mozo más o menos?

EL SARGENTO.— Un mozo a quien Panchica quiere, vale por cuatro.

TÍA ROSA.— No sea Vmd. tan crudo. Obras son amores y no buenas razones⁹³.

⁹⁰ Alusión a su función de notario de la localidad. Por supuesto, hay una ironía al identificar este oficio con la picaresca acción planeada.

⁹¹ Se refiere a las varillas que regulan el movimiento de un reloj.

⁹² Juega aquí Blasillo con la discapacidad que le tocó en suerte a Domingo y la supuesta reacción del enamorado ante la aparición de su amada con el Sargento. La respuesta de Domingo es un rasgo de humor.

PANCHA.— Suponga Vmd. que mi primo no vale nada y desprécíelo.

EL SARGENTO.— ¿Cómo he de despreciar a quien Vmd. ama, mi prenda?

TÍA ROSA.— Hay desprecios que son finezas.

EL SARGENTO.— Chica, yo no te he de engañar: sin remedio me he de llevar todos los mozos del pueblo.

TÍA ROSA.— No es nada lo que Vmd. pretende. ¿Con qué no hemos de quedar, sólo con los viejos?

EL SARGENTO.— ¿Y qué más quiere Vmd.?

PANCHA.— ¡Qué duro es Vmd., Señor Sargento!

EL SARGENTO.— Lo soy por obligación y al soldado le está mejor un corazón de piedra. Además de que yo te privo ahora de un aldeano bisoño y encogido, y ¡chispas! dentro de poco te lo vuelvo más guapo que un cortesano⁹⁴.

PANCHA: ¡Buen consuelo!

EL SARGENTO.— ¿Y qué? ¿La casaca no es nada? Conozco yo mujeres que se casaran sólo con una casaca.

TÍA ROSA.— Pues yo no soy de esas, aunque me dieran un coronel, no lo tomaba.

EL SARGENTO.— Calle, Señora: ¡Así que me presentara yo con esas buenas intenciones! Una casaca de dos colores rinde el corazón más atrincherado.

PANCHA.— ¿Conque no hay remedio, Señor Sargento?

EL SARGENTO.— Cuando sus ojos de Vmd. no me mueven, ¡qué a prueba de bomba estoy yo!

(Trío)⁹⁵

⁹³ Doval [1997, p. 126]: “Son precisamente los hechos, y no las palabras, los que desvelan al hombre en su verdadera esencia”.

⁹⁴ Antítesis del concepto de “Alabanza de aldea”, en la que el servicio militar (que implica el desarraigo del lugar de estos mozos) sustituye a la Corte.

Tía Rosa.— Vamos, niña, que el Señor es un risco. (*Vanse PANCHA y TÍA ROSA.*)

EL SARGENTO.— Si fuera de cera, mal lo pasaba... (*Solo.*) ¡Hola! ¿Qué es lo que veo? Mi amigo el Alcalde con ¿uno, dos, tres, cuatro muchachos?... ¡Todavía ha podido quintar ese refuerzo! Vaya que si me remonto; bien que con semejante gente más hace maña que otra cosa.

Escena 15^a

(EL SARGENTO, EL ALCALDE, EL FIEL DE FECHOS, BLASILLO, DOMINGO *y otros muchachos, cojeando etc.*)

EL FIEL.— Señor Sargento, aquí tiene Vmd. la gente... no se ha podido más.

EL SARGENTO.— ¡Hola! ¿Y qué? ¿Es esta alguna función de inválidos?

EL ALCALDE.— Amigo, el que da lo que tiene, cumple.

EL FIEL.— Amigo, lo cierto es que de poco acá está nuestro lugar muy enfermizo.

EL SARGENTO.— ¡Pues Vms. muestran todos buena salud!... ¿y dónde están los demás?

EL ALCALDE.— ¿Más qué?

EL SARGENTO.— ¿Más qué? hombres...

EL FIEL.— ¿Y qué? ¿Estos son burros? No es nada...estos niños son la nata del lugar.

EL SARGENTO.— Chispas, ¿Vms. se burlan?

EL ALCALDE.— Esa intención no tenemos, Dios nos libre.

EL FIEL.— Vmd. se tiene la culpa. Si Vmd. esperara siquiera un par de meses...EL

SARGENTO.— ¡Por vida del Gran Capitán que son Vms. un bello par! Pero esto ya

⁹⁵ La parte final de la página está atravesada por una raya; aparece la palabra "Trío" tachada y la palabra "nada". Todo parece indicar que fue un espacio en blanco que iba a ser ocupado por una canción posiblemente cantada por los tres protagonistas de la escena. Por la forma en la que se insertan las canciones en la página, el sistema de escritura a cuatro manos era el siguiente: Cólogan deja espacio en la hoja y luego escribe la letra de la canción de su amigo Arroyo (entregada seguramente después de la redacción). Ello explica la disposición de alguna copla en las canciones que sobrepasa el espacio previsto.

pasa de chanza (*Acercándose a los quintos.*). ¿Con que estos muebles⁹⁶ es lo que Vms. me dan?

EL ALCALDE.— Señor Sargento, Vmd. crea que si pudiéramos sería poca cosa para servir a Vmd.... pero Vmd. no ignorará los inconvenientes que se topan en los empleos, y así le juro que estoy rabiando por verme libre de la juradición.

EL FIEL.— Y si no soy yo, ni eso se junta, porque para todo quiere entendimiento, y si como digo, esperara Vmd., aunque fuera un mes más...

EL SARGENTO.— ¿Quiere Vmd. no amolarme⁹⁷? ¡Por vida del Gran Capitán!... No tendré otro remedio que llevarme estos muebles... Vms. aguantarán las resultas.

EL FIEL.— ¿Nosotros? Pelee Vmd. con las calamidades de los tiempos, que son causa de todas nuestras desgracias.

EL SARGENTO.— (A PEPILLO.) ¿Y qué tiene ese ojo?

EL FIEL.— Ese es un muchacho travieso que fue a mirar por un agujero lo que hacía la vecina, y ella que se las entendió, con un asador le agujereó el ojo.

EL SARGENTO.— ¡Qué viveza! ¿Y se llama?

EL FIEL.— Josef Tranca.

EL SARGENTO.— Apunte, Tambor, y luego veremos lo del ojo (A NICOLÁS.) ¿Y qué vecina te hizo eso de la mano? (A *este se le andará la mano.*)

EL FIEL.— ¡El pobre!... eso es mal aire, o por mal nombre, perlesía⁹⁸.

EL SARGENTO.— Eso con sahumeros de pólvora se quita, ¿se llama?

EL FIEL.— Nicolás Bobadilla.

EL SARGENTO.— Apunta Fernando. (A DOMINGO.) ¡Gracias a Dios que este está sano! Este es guapo.

EL FIEL.— Pero la falta que tiene...

⁹⁶ Nuevo término que cosifica a los jóvenes.

⁹⁷ 'Fastidiarme'.

⁹⁸ Este término definía una gama muy amplia de parálisis de algún miembro acompañado, en ocasiones, de temblores o del cuerpo entero.

EL SARGENTO.— ¡Falta!... anda, muchacho. (*Lo hace andar.*) ¡Si tuviéramos un batallón de estos!

EL ALCALDE.— Cierto que fuera bueno... pero...

EL FIEL.— Pero si no fuera eso que tiene...

EL SARGENTO: ¿Pues qué te duele a ti muchacho?

DOMINGO.— (*Como mudo.*) ¡Hom! ¡Ham! ¡Hem!...

EL SARGENTO.— ¿Qué? ¿Es mudo este?

EL FIEL.— No, sino que no habla ni oye.

EL SARGENTO.— Pues eso es lo que en mi tierra llaman mudo.

EL ALCALDE.— Pues es mudo.

EL SARGENTO.— ¡Habrá paciencia!... Para ranchero⁹⁹, bueno eres, y te llevo ¿Su nombre?

EL FIEL.— Domingo el mudo.

EL SARGENTO.— (*Aparte.*) Si no me atajara la sencillez de esta gente, ya me hubiera salido de mis casillas (*A BLASILLO.*) Veamos este otro petate¹⁰⁰.

EL TAMBOR.— ¡Ese es Blasillo, mi Sargento!... ¡y él está cojo!

EL SARGENTO.— Ni más ni menos. ¿Esto es burla, camaradas?

EL FIEL.— ¿Qué quiere Vmd. decir con burlas?

EL SARGENTO.— Lo que estoy viendo: este briboncillo lo he reclutado hoy bueno y sano y ahora viene cojo. Conque ¿qué quiere decir esto?

BLASILLO.— Que no quiero ir a la guerra.

EL SARGENTO.— Pues irás sin remedio.

BLASILLO.— Mi tío decía que en la guerra muere gente como cochinos.

EL SARGENTO.— Pues a ti también te llegará tu San Martín¹⁰¹.

⁹⁹ Alusión al que sirve el rancho a los soldados en los cuarteles y campamentos.

¹⁰⁰ En el sentido de 'mequetrefe'.

EL ALCALDE.— Pero, Señor Sargento, ¿es posible que no se le ablande a Vdm. el corazón y que se lleve así estos pobres?

BLASILLO.— Yo no voy.

EL SARGENTO.— Vamos, caballeros, que si yo me remonto, sabrán Vms. quién es el Sargento Chispas. Pasa luego a este lado, Blasillo.

BLASILLO.— Pues mire Vmd. que si me matan en la guerra, se las verá Vmd. conmigo¹⁰².

EL FIEL.— Señor Sargento, reflexione Vmd. que estos pobres...

EL SARGENTO.— Reniego de sus reflexiones de Vmd.

EL FIEL.— Es que el corazón desapiadado [sic] de Vmd., Señor Sargento...

EL SARGENTO.— Tambor ¿el bagaje está pronto?

EL TAMBOR.— Sí, mi Sargento, y las caballerías también.

BLASILLO.— Yo no puedo caminar y si me llevan, ¿será a caballo?

SARGENTO.— ¡Qué lástima! Sobre todo, aunque tengo mis humos, sé disimular las trampas de la necesidad y desde luego quedarán olvidadas con que Vms., caballeros, empiecen por enderezarse. (*Levanta el palo a los quintos, los que haciendo mil muecas se van poniendo derechos.*)

EL FIEL.— Este sabe más que yo... (*Aparte.*)

EL ALCALDE.— Siempre creía yo que el Señor Sargento procedería como hombre de espera.

EL FIEL.— ¡Oh! lo cortés no quita lo valiente.

EL SARGENTO.— ¡Eh! Tambor, ya es tiempo de marcharnos, da un refresco a estos muchachos y vuelvan inmediatamente.

TAMBOR: Está bien mi Sargento. (*Se va.*)

¹⁰¹ A la intervención crítica de Blasillo, responde el Sargento aludiendo con autoridad y ya sin disimulo a lo que todos temen: la matanza. Para ello conecta el "cochino" de Blasillo con el refrán de que "A todo puerco le llega su San Martín" [Doval, 1997, p. 186].

¹⁰² Frase que termina, por incongruente, de definir la estupidez de Blasillo.

BLASILLO.— (*Yéndose, al FIEL DE FECHOS.*) Padrino, lucidos hemos quedado.

EL FIEL.— Calla, que al buen callar llaman Sancho¹⁰³. (*Vanse los quintos.*)

Escena 16^a¹⁰⁴
(*Los Dichos.*)

EL SARGENTO.— ¿Y qué? ¿Pensaban estos chicos engañarme?

EL FIEL.— ¡Eh! a perro viejo no hay tus, tus¹⁰⁵.

EL ALCALDE.— Señor ¿es posible que se lleve a esas cuatro moscas? ¿De qué pueden servir?

EL SARGENTO.— Dale... de algo han de servir: con unos cuantos días de ejercicio los pondremos como relojes.

EL FIEL.— ¿Y Vmd. , Señor Sargento, se ha hallado ya en alguna refriega? Cuéntenos...

EL SARGENTO.— Chispas, en más de una, y no de las más tibiecitas.

EL ALCALDE.— Dígame, ¿y no es un dolor dar la muerte antes de tiempo a tantos hombres de provecho?

EL FIEL.— Calle, Compadre, que esas son cosas hondas que no podemos nosotros atinar.

EL SARGENTO.— Así es: cada melcochero a sus melcochas¹⁰⁶. Pues si Vms. supieran la gloria (tachado: "con") que uno (tachado: "se llena") alcanza en el campo de batalla¹⁰⁷...

¹⁰³ El Fiel de Fechos usa el conocido refrán [Doval, 1997, p. 120] para hacer callar a Blasillo por miedo al castigo que hubiese conllevado su obstrucción al reclutamiento.

¹⁰⁴ Escena esencial para entender las posiciones encontradas de los dos grupos en liza: el estamento militar y el civil. Mientras el Sargento presume de la gloria, los civiles no entienden el sentido de tantos sacrificios humanos. El elemento cómico en estas intervenciones es la confusión entre la fama de la gloria terrenal y la religiosa.

¹⁰⁵ Con este nuevo refrán, el Fiel de Fechos reconoce su derrota ante el Sargento [Doval, 1997, p. 170].

¹⁰⁶ Variación sobre el conocido "Zapatero a tus zapatos", en este caso, el Sargento utiliza el oficio de melcochero.

¹⁰⁷ La frase original era: *Pues si Vms supieran la gloria con que uno se llena en el campo de batalla.*

EL ALCALDE.— ¿Con que se van a la gloria los que mueren en el campo de batalla?

EL SARGENTO.— No, hombre: ¡qué material es Vmd.!

EL FIEL.— No es esa gloria la que dice el Señor... es gloria de acá abajo... fama...

EL ALCALDE.— ¡Fama a costa de porrazos! No había oído otra.

EL FIEL.— Calle, compadre, que lo que mucho vale, mucho cuesta.

EL SARGENTO.— Es tal esa especie de gloria que conozco yo quien, a trueque de tomar un castillejo de mala muerte, sacrificara millares de vidas.

EL FIEL.— ¡Como quien no dice nada!

EL ALCALDE.— Buenas tragaderas tiene esa gloria¹⁰⁸.

Escena 17^a

(Los dichos, y EL TAMBOR con los quintos, los que vendrán con sus líos de ropas, etc.)

EL TAMBOR.— Mi sargento, ya estamos listos.

EL SARGENTO.— Pues, muchachos, buen ánimo: los duelos con pan son buenos. Señor Alcalde, a mandar; Señor Fiel de Fechos, hasta otra vista.

EL ALCALDE.— Ya que no hay remedio, Señor Sargento, Vmd. perdone las molestias.

EL FIEL.— Pues cuidado con esa gloria, amigo...

BLASILLO.— Padrino, écheme la bendición. *(Hincándose de rodillas.)*

EL FIEL.— La bendición de tu padre, de tu madre y la mía te haga bueno, y te dé pies para correr si pudieras escaparte. *(Esto último lo dice al oído.)*

¹⁰⁸ Han sido tachadas tres intervenciones al final de esta escena: la frase final de la intervención del Alcalde, una intervención del Sargento y otra del Fiel.

BLASILLO.— Ese cuidado déjemelo Vmd. a mí. Si la cosa no va bien, [en] breve nos veremos las caras.

(Aquí la música toca una marcha ligera, mientras los quintos se despiden del ALCALDE y demás circunstancias; manifestarán el sentimiento de la despedida, haciendo ademanes adecuados, por fin el sargento los hará caminar, y seguirá la Música por breve rato, hasta que se oirá un redoble a lo lejos.)

Escena 18^a
(Los dichos.)

EL ALCALDE.— Vea Vmd. lo que es la guerra... Cuando un padre logra un hijo ¡cuántos regocijos hace!... ¡y en un solo día mueren miles!...

EL FIEL.— Compadre, Vmd. ha hablado como un Séneca, más no por eso lo remediará; y si no, aquí tiene las resultas: ¿quién aguanta ahora los llantos del vecindario?

Escena 19^a
(Los dichos, TÍA ROSA y PANCHÁ.)

EL FIEL.— Consuélate, hija, ya no hay remedio. Hazte caso que tu primo se fue a ganar gloria y que alguna te ha de tocar a ti.

PANCHÁ.— ¿Qué gloria ni gloria? ¡Esas son las cosas de ese Sargentón que ha causado nuestra desgracia!

EL ALCALDE.— Modérate, Pancha, mira que no es bueno hablar mal del prójimo.

EL FIEL.— Ya, pero, Compadre, boca amarga no puede escupir dulce. Si a Vmd. le hubieran quitado a mi comadre Pascasia, cuando se iba a casar ¿qué hubiera dicho?

EL ALCALDE.— No hay duda que el sentimiento es natural y yo me hago cargo.

TÍA ROSA.— ¡Bastantes lágrimas me ha costado la fiesta y yo no tengo novio!

(Se oyen unos gritos a lo lejos.)

EL ALCALDE.— ¿Qué será esto?

(Se repiten los gritos más cerca.)

PANCHA.— Estas son voces de los quintos.

EL FIEL.— ¡Como no hayan hecho alguna travesura!

(Se oyen varios vivas.)

EL ALCALDE.— ¿Qué querrán decir con sus vivas?... Nosotros doliéndonos de ellos ¡y ellos tan contentos!

(Se repiten los vivas muy cerca.)

Escena 20

(Los dichos, y BLASILLO, quien viene corriendo.)

BLASILLO.— ¡Viva, viva! Un abrazo, Padrino.

TODOS.— Pues, ¿qué hay, qué hay?

BLASILLO.— Venga el abrazo.

EL ALCALDE.— ¿Te huiste, muchacho?

BLASILLO.— Un abrazo, Pancha.

PANCHA.— Quita allá..., ahora estoy yo para abrazos.

EL FIEL.— Pero acaba de explicarte: ¿qué hay?

BLASILLO.— ¿Pues ya no le dije, padrino de mi alma? Un abrazo, Tía Rosa. *(Va dando abrazos a todos.)*

EL FIEL.— Si no te explicas con otra cosa que con abrazos, estamos mal¹⁰⁹.

BLASILLO.— Ya no vamos.

(Se oyen nuevos vivas.)

BLASILLO.— ¡Viva! El Señor Sargento contará todo. Yo voy a dar la noticia por el lugar. *(Vase corriendo.)*

Escena 21

(Los dichos, EL SARGENTO, DOMINGO y los demás.)

DOMINGO.— *(Con alborozo.)* Buenas noticias, vecinos, buenas noticias. Pancha, dame la enhorabuena.

PANCHA.— Te la doy sin saber por qué; pues Blasillo no ha sabido explicarse.

EL SARGENTO.— Panchita, a mí me debieras pagar las buenas nuevas.

EL ALCALDE y EL FIEL DE FECHOS.— Pero, Señor, ¿qué hay?

EL SARGENTO.— Noticias de Paz, noticias de Paz.

EL ALCALDE, FIEL DE FECHOS, PANCHA y TÍA ROSA.— ¡De Paz! ¿Cómo es eso?

EL SARGENTO.— Al salir del lugar, recibí de un soldado la carta que voy a leer a Vms. *(Saca una carta.)* Esto me escribe mi Capitán de orden del Coronel. *(Lee.)* “Hoy mismo se nos ha comunicado de oficio la gustosa noticia de estar firmados los preliminares de paz y tengo orden de participarlo a los Sargentos que andan reclutando por los pueblos, para que desistan de ello y vuelvan inmediatamente el Regimiento” ¿Qué tal?

EL ALCALDE.— ¡Bendito sea Dios!

TODOS.— ¡Viva la Paz!... ¡Viva el Rey!

¹⁰⁹ Teme el Fiel de Fechos que Blasillo haya tomado al pie de la letra su consejo de salir corriendo a la menor ocasión.

EL ALCALDE.— Y que vivamos todos también.

EL FIEL.— ¡Habrás gozo igual! ¿Conque se acabaron los quintos?

EL ALCALDE.— Mire Vmd. si fue buena nuestra pachorra¹¹⁰. De no, ya estuvieran allá los muchachos... y la cruz...

EL SARGENTO.— Eso siento yo; pero en fin me alegro del motivo, amigos.

EL FIEL.— Algunos años más guardará Vmd. su pellejo, Señor Sargento.

EL ALCALDE.— Vaya que este es un día feliz para todo el lugar.

EL FIEL.— No son pocas las cargas que se nos quitan de encima. Yo no lo entiendo, Señor Sargento; pero la guerra, tómenlo al derecho o al revés, es un azote muy terrible, principalmente para los pobres¹¹¹.

EL ALCALDE.— Y si no, ¡miren lo que ha subido el precio de la paja y la cebada!...

EL FIEL.— Compadre, a lo menos eso recae sobre las bestias.

EL SARGENTO.— Cierto es que hay otras consideraciones de más importancia...
(*Con ironía.*)

PANCHA.—...como son los quintos

EL SARGENTO.— Calla, Panchita, que tú siempre resuellas por la herida¹¹²

Escena 22

(Los dichos y BLASILLO.)

BLASILLO.— Que viva, que viva... ¡Ah! Señor Sargento, no se detenga Vmd. mucho aquí, mire que las vecinas están impacientes por darle mil abrazos y besos.

¹¹⁰ Indolencia.

¹¹¹ Resume el Alcalde los perjuicios que acarrear a la población civil (aunque precisa: “los pobres”) las guerras: subida de cargas fiscales y carestía general.

¹¹² Alusión clara al dolor de Pancha por el amado quintado pero posiblemente también, de manera metafórica (“resollar”), hay insinuación irónica al órgano sexual femenino.

EL SARGENTO.— Ya... esas deben pagarme la noticia a peso de oro.

BLASILLO.— ¡Mucho!... ¡Si Vdm. viera qué extremos han hecho conmigo!

EL SARGENTO.— Es cierto que hubiera faltado lo mejor del lugar.

TÍA ROSA.— Ahora sí que divertirán los colores de su casaca de Vmd., Señor Sargento.

EL ALCALDE.— Domingo, es regular¹¹³ pensemos ahora en tu boda.

DOMINGO.— Desde luego será grata a todo el vecindario, puesto que se hace en una ocasión tan gustosa.

EL SARGENTO.— Yo he de asistir a ella; y puede ser que también se me antoje el casarme.

EL FIEL.— Yo tengo el mismo pensamiento.

EL ALCALDE.— Es regular, porque ahora abaratarán los comestibles.

EL SARGENTO.— ¡Dale¹¹⁴!

EL FIEL.— Sí, porque el buen querer no hace fogal.

BLASILLO.— Pues de esta vez me echo yo a comerciante.

EL FIEL.— Eres hombre para eso.

EL SARGENTO.— ¡Y tiene apego al dinero el chico!

BLASILLO.— Yo sé porque Vmd. lo dice... aquí tiene lo suyo que no quiero lo ajeno¹¹⁵ (*Le devuelve el dinero que le había dado.*)

¹¹³ En el sentido de 'es conveniente'.

¹¹⁴ Exclamación que remite a la interpretación materialista del Alcalde de la escena anterior, que reducía todas las consecuencias negativas de la guerra al precio de la cebada y la paja.

¹¹⁵ Este tuvo que ser uno de los golpes de humor más celebrados de la obra, pues que el bobo Blasillo quiera ser comerciante y su gusto por el dinero (no hay que olvidar que muchos de los comerciantes de este periodo también eran prestamistas) resulta autoparódico en un contexto espectacular en el que son los hijos de los comerciantes del Puerto los que representan la obra.

EL ALCALDE.— Pues, Señor Sargento, tratemos ahora de celebrar las felicidades de este día.

EL SARGENTO.— De muy buena gana, Señor Alcalde. ¿Aunque soldado, nadie más dispuesto que yo a reconocer los beneficios de tan feliz acontecimiento y de exclamar con Vms. lleno de gusto y alegría: “Viva la Paz”.

TODOS.— ¡Viva la Paz!

EL ALCALDE.— Vamos, que esta ha sido una **noticia a tiempo**.

Canción¹¹⁶

1ª Copla

Bañada en sangre Belona
consternada se va huyendo,
y tras ella van los Odios
a esconderse en el Averno.
Llega en fin Paz adorada,
precioso don de los Cielos,
alma de la sociedad,
admite nuestros obsequios.

2ª Copla

¹¹⁶ Es muy posible que las coplas estuvieran organizadas para ser cantadas cada una por uno de los personajes principales (individualmente o en dúo). Las seis primeras muestran el efecto de la paz sobre todos los mortales y el territorio (aquí simbolizado por el Teide). Las dos siguientes concretan el efecto en el ámbito más particular de la familia (esposos, abuelos) para, finalmente, concluir con una copla que retoma la mención a la Paz como Diosa y que pudo ser cantada por todo elenco, ya que resume el espíritu crítico de la obra.

El hombre que contra el hombre
desenvainó el fiero acero,
reconcíliese ya,
deponga su atroz aspecto.
Llega en fin etc. (*Se repite.*)

3ª Copla

Reconozca a la Concordia,
los gustos y grato afecto,
y a la feliz Abundancia,
tu séquito placentero.
Llega en fin etc.

4ª Copla

Pávida Naturaleza
se cubrió del triste velo,
que ya tu mano le quita
llenándola de consuelos
Llega en fin etc.

5ª Copla

El orbe todo respira:
hasta el Teyde que suspenso
vio sus campos desolados
hoy se presenta sereno.
Llega en fin etc.

6ª Copla

Tu cariñoso semblante
vivifica el Universo,
y se oyen alegres vivas,
en vez del marcial estruendo.
Llega en fin etc.

7ª Copla

Tu grata mano ha enjugado
las lágrimas del despecho

restituyendo a una esposa
su esposo que creyó muerto.
Llega en fin etc.

8º Copla

Los ancianos que lloraban
la pérdida de sus nietos,
hoy ríen y los reciben
dándoles trémulos besos.
Llega en...

9º Copla

¡O Diosa, Sublime Diosa!
No te ausentes ni un momento
del hombre que sin ti es
un feroz bruto sin freno.
Llega en fin etc.

Pertenezco a una generación desgraciada, a caballo entre los viejos y los nuevos tiempos, y que se encuentra a disgusto con unos y con otros. Por si fuera poco, como usted no ha podido dejar de darse cuenta, no tengo ilusiones, y ¿qué haría el Senado de mí, de un legislador inexperto que carece de la facultad de engañarse a sí mismo, este requisito esencial en quien quiere guiar a los demás? Los de nuestra generación debemos retirarnos a un rincón y contemplar los brincos y cabriolas de los jóvenes en torno a este adornadísimo catafalco. Ustedes tienen ahora precisamente necesidad de jóvenes, de

jóvenes despejados, con la mente abierta al cómo más que al por qué y que sean hábiles en enmascarar, quiero decir en acomodar sus concretos intereses particulares a las vagas idealidades políticas.

(Giuseppe Tomasi de Lampedusa, *El Gatopardo*)

IV. MÁSCARAS DE JOSÉ AGUSTÍN ÁLVAREZ RIXO

IV. 1. Biografía

La biografía de Álvarez Rixo no presenta un estado tan fragmentario como la de Bernardo Cologan Fallon pues desde 1955, año de la publicación del primer gran texto historiográfico de Rixo, *Cuadro Histórico de estas Islas Canarias de 1808 a 1812* por el Gabinete Literario, con semblanza biográfica de Simón Benítez Padilla, las ediciones posteriores de su obra han ido completando su trayectoria vital, política e intelectual. De aquella sintética definición de Ramón Trujillo [Díaz Alayón y Castillo, 1992, p. 15] de “un hombre **objetivamente oscuro**”, hemos pasado, gracias a la publicación de sus *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava (1701-1872)* en el año 1994 o las Actas Municipales sobre sus periodos de personaje público por Guimerá Peraza [1991, pp. 361-430], a un retrato que supera ampliamente en complejidad y densidad la visión romántica difundida por la historiografía anterior: un erudito al modo decimonónico, colector de noticias locales, reacio a la vida pública y que se retira los últimos treinta años de su vida al campo dedicado exclusivamente a su obra.

José Agustín Álvarez Rixo nace en el Puerto de la Cruz en 1796. Su padre, Manuel José Álvarez, que aparece en la “Matrícula de Extranjeros” de este Puerto a finales del siglo XVIII como portugués de patria, católico de religión, soltero y domiciliado (es decir, “no transeúnte”), se establece en Tenerife tras una infructuosa gestión para el cobro de unas deudas que había venido a realizar a la capital de la isla en nombre de un tío suyo de Madeira. Se casa con Gregoria Rixo de Chávez nacida en La Orotava en 1794. De los aspectos del noviazgo y primeros años hace memoria el propio Rixo en una

breve biografía de su madre [Rixo, 2008, pp. 67-84]. La trayectoria comercial paterna se inicia en 1799 con la exportación de la llamada barrilla (producto esencial en la época para la producción de sosa) desde el Puerto de Arrecife (Lanzarote), lugar al que se trasladó con su familia. Álvarez Rixo vivirá en esa isla hasta 1807, salvo tres meses de 1804 (de junio a octubre) en los que la familia regresa temporalmente al Puerto. Es posible que este haya sido el único momento en el que las biografías de Rixo y Cologan Fallon se cruzaran. Sabemos que, por relaciones comerciales y de clase, estas familias tuvieron contactos; además, es en esta época cuando la trayectoria artística y política de Bernardo Cologan estaba en plena efervescencia, por lo que no sería de extrañar que un niño de ocho años asistiera impresionado durante ese verano al despliegue humano y cultural del inquieto Cologan (esto explicaría la admiración que subyace tanto en la biografía que le dedicó como en la relación de sus avatares públicos incluida en las distintos memoriales históricos que redactó).

De 1807 a 1809 pasa a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria para estudiar en el Seminario Conciliar. La institución, fundada en 1777 como respuesta al desmantelamiento del Colegio de los Jesuitas tras su expulsión, vive un gran momento como máxima institución educativa de las islas gracias al impulso reformista del obispo Tavira (hay que recordar aquí el encendido elogio de Cologan Fallon que comentamos en el capítulo anterior) y el obispo Verdugo¹¹⁷. La inclusión de las Matemáticas o la presencia en el currículum escolar de autores calificados de *jansenistas* (Montazet) o directamente prohibidos (como los textos del teólogo belga, Jean Opstraet) indican el grado de compromiso con la renovación ilustrada contra el catolicismo de raíz tridentina, representado en Las Palmas por la Inquisición y parte del Cabildo Catedralicio¹¹⁸.

¹¹⁷ La labor de estos preladados, junto con algunas iniciativas de alcance insular, como las Reales Sociedades, o en ámbitos locales, como la Tertulia de Nava, serán los referentes ilustrados en el Archipiélago.

¹¹⁸ Visión muy distinta tiene, de este período, Agustín Sánchez [2004, pp. 69-84] como Rector del Seminario de la Diócesis de Canarias en un breve estudio sobre la historia de esta institución.

La presencia como Doctoral en el Seminario de Graciliano Afonso (amigo de su padre y al que conoció el año anterior en Lanzarote), de extraordinaria trayectoria política por sus ideas avanzadas sobre religión y política, sería suficiente para encontrar la primera influencia intelectual de nuestro autor¹¹⁹. Pero también coincidiría con personalidades del catolicismo ilustrado “heterodoxo” del momento como Antonio Porlier, Juan Frías o el italiano Juan Bautista Bandini. El programa del Seminario y el impulso de Afonso potenciará aspectos que la clerecía tradicional ve como frutos de la influencia extranjerizante: de “anterior época de libertad malentendida” califica esta etapa el Obispo auxiliar de La Laguna en 1819 [cit. en Sánchez, p. 78]. Asignaturas como Matemáticas o Agricultura intentarán preparar tanto al joven laico como al futuro sacerdote para utilidad de su parroquia. El encuentro distendido de alumno-profesor [Rixo, 2008, pp. 169-170] y la potenciación de la

Resume la impronta de los obispos con dos breves adjetivos: “Tavira, por su tendencia jansenista; Verdugo por galicista”. Con respecto a la formación renovadora, que califica de Jansenismo histórico frente al teológico, afirma: “...aquella forma de piedad y religiosidad impregnada de excesivo rigorismo y temor, intimista, que alejaba de los sacramentos y llenaba de descrédito y repulsa a las devociones populares que calificaban de malsanas”. Las consecuencias de esta actitud, concluye Sánchez, serían: “la presencia de tendencias episcopalistas y anticuriales, emanadas del galicanismo y jurisdiccionismo de antaño, sobre todo en el clero catedralicio”. No es de extrañar, por tanto, que el triunfo de la reacción tridentina sea vista por este investigador como un momento feliz (!) para el Seminario frente a la formación “racionalista” anterior: “Con la llegada del Obispo Judas José Romo (1834-1847), se eleva el nivel intelectual del Seminario. El nuevo obispo viene con la idea clara de renovar el Seminario. Tiene las ideas claras y capacidad para ello. Lo primero que hace es cambiar los libros de texto que no estuviesen acordes con la doctrina de la Iglesia. Pero no sólo cambia los libros, sino que cambia al rector y al equipo de formadores y profesores”.

¹¹⁹ Nosotros mismos hemos realizado una síntesis de la trayectoria vital e intelectual de Graciliano Afonso [Ramos Arteaga, 2007, pp. 100-103]: sus estudios en las universidades de Alcalá y Osuna, los episodios de acoso judicial tanto de los políticos reaccionarios de la ciudad de Las Palmas como del clero, su defensa de la Constitución y de la separación Estado-Iglesia en 1812 y en el periodo constitucional de 1820 (en el que llega a ser diputado por la provincia de Las Palmas), su exilio tras ser declarado “reo de lesa majestad” por firmar la incapacidad de Fernando VII en América. Su regreso tras la amnistía en 1838 le devuelve a la sorda lucha contra la clerecía catedralicia. Muere en 1861 tras legar parte de sus traducciones a los “jóvenes pobres que se dediquen al estudio”. En Graciliano Afonso pudo aprender Rixo el gusto por la historia de las islas, la necesidad de su rescate, cierto espíritu autonomista con respecto al poder central peninsular (la composición “El canario” de su *Beso de Abibina*, escrita en el exilio, utiliza como imagen el pájaro en la jaula para hacer un sentido canto a la libertad) y, especialmente, la necesidad de la instrucción en una población y unas elites que hace de la ignorancia bandera. Sirva como ilustración la anécdota que recuerda Álvarez Rixo en su biografía del Doctoral [Rixo, 2008, pp. 139-180]: tras una función religiosa, todos los asistentes salen apresurados de la catedral sin esperar a la ejecución musical final. Rixo, que se había quedado, es llamado por Afonso al coro y le dijo al oído: “Pepe, las orejas de nuestros paisanos todavía están por civilizar...como lo están en otras cosas”.

curiosidad científica o artística (Afonso era un gran animador de tertulias y espectáculos teatrales) son algunos de los renovadores factores de la nueva dirección pedagógica [Hernández Corrales, 1997].

Durante esos dos años, Rixo compaginará estos estudios con otros de carácter artístico en la Academia de Dibujo. Esta formación será fundamental para su obra: el testimonio gráfico de espacios, edificios, vestimentas, tipos humanos, planos...será no solo complemento de sus palabras, junto con la colección del sacerdote y amigo, Antonio Pereira y Pacheco, sino también un fondo de documentación ineludible para el periodo.

En 1809, la peligrosa situación del tráfico atlántico por razones bélicas y la inestabilidad del mercado llevan a su familia a la ruina. Rixo regresa a Lanzarote para incorporarse al negocio familiar. De estos momentos guarda Rixo amargos recuerdos muy vívidos [Rixo, 2008, pp. 74-77] pues su padre, que había llegado a ser Alcalde Real de la isla en 1805 y Síndico Personero en 1809, es arrestado en su domicilio por deudas y abandonado por todos tras malvender sus propiedades. Entre 1812 y 1815, año de su muerte, el padre de Rixo decide iniciar nuevos negocios de importación con Madeira. A esta isla envía de 1812 a 1814 a su hijo con el fin de completar su formación como comerciante. Destacamos de este periodo madeirense el aprendizaje del inglés, portugués y francés que, junto con su formación en latín (y, posiblemente, de griego dada la cultura helenista de Afonso) se reflejarán en sus trabajos lingüísticos sobre el habla en Canarias.

Tras la muerte de su padre en Las Palmas, sigue la ruina económica y la familia retorna al Puerto de la Cruz en 1816, amparándose en la solidaridad de clase y de familia durante estos años para subsistir. Su madre muere en 1825 y al año siguiente comienza la vida pública de Rixo.

Como indicamos al inicio, hasta el momento de la publicación de sus *Anales* y de las Actas Municipales, se tejió una imagen un tanto hagiográfica del trabajo y la vida del autor, como podemos ver en los siguientes ejemplos: “su

vida transcurre serena sin los altibajos de la de sus progenitores” [Benítez Padilla, 1955, p. XXXIII], “...de carácter sosegado e inclinado al estudio por naturaleza o Concibe y desarrolla su vida bajo el signo del sosiego pero sosiego no supone en este caso distanciamiento o indiferencia ante la realidad, ni aislamiento interior, ni ausencia de curiosidad o de esfuerzo” [Díaz Alayón y Castillo, 2005, p. 13] o uno de los títulos de la última parte del estudio de Guimerá Peraza “Treinta años de ostracismo” [1991, p. 424].

Gran parte de esta imaginaria del sabio obligado a salir de su torre libresca proviene de la actitud distante, cuando no contraria, de Rixo a ocupar cargos públicos. La realidad, sin embargo, parece ser otra si atendemos al papel que jugó Rixo en los destinos municipales y también sus silencios (o tibias afirmaciones) en algunos asuntos del momento (ya hemos hablado de su ambigua posición ante la figura de Bernardo Cologan y el motín contra los franceses de 1810). No podemos olvidar que la inestabilidad política nacional (en la que las filias y fobias entre partidos o tendencias durante este periodo derivaban en arriesgadas persecuciones personales, del pasquín al duelo o la denuncia) pesará en esta actitud de Rixo.

Contamos, en este sentido, con dos fuentes complementarias que rara vez se contradicen: las Actas del Ayuntamiento portuense y el testimonio en primera persona (aunque por mor de objetividad comente sus acciones en tercera) del propio Rixo en sus *Anales*. Si atendemos a lo que nos transmiten estas fuentes, la vida política de Rixo se extiende desde su primer cargo en 1826 hasta el último en 1853 (aunque será requerido como suplente de Juez de Paz en 1857 y remitirá un informe sobre patrimonio eclesiástico a petición del alcalde en 1863). Estamos hablando de veintisiete años de actividad política en puestos significativos durante uno de los periodos de la historia hispánica más convulsos y en uno de los lugares principales de las islas y del tráfico internacional.

En esta etapa, el Puerto de la Cruz sufrirá una importante crisis debido a dos factores a los que ya hemos hecho alusión en el capítulo introductorio

[Barroso Hernández, 1997, pp. 185-192]: primero, la debacle del comercio de vinos debido a la paz europea y las independencias americanas (a lo que debemos sumar el aluvión de 1826 que destruye cultivos e infraestructuras en toda la comarca ya tocada por la crisis exportadora). Segundo, por la centralización de la actividad en el puerto de Santa Cruz de Tenerife tras ser nombrada capital de Canarias en 1822.

La consecuencia directa de esta nueva situación es el proceso de ruralización de la economía del Puerto de la Cruz que Hernández Barroso resume en tres procesos: la transformación de la burguesía comercial en terratenientes (ejemplo será la alianza de la familia Cologan con la familia Zárate de La Orotava), ampliación del término jurisdiccional del Municipio que en 1847 termina su conformación añadiendo al núcleo urbano-portuario un importante territorio rural, y, finalmente, la ruralización de la estructura socio-profesional en la que un importante colectivo de jornaleros y medianeros sustituyen paulatinamente a la población profesional de pescadores y asalariados portuarios.

Este es el telón de fondo de la actividad de Rixo y ayuda a entender, en gran medida, su particular visión de la realidad y del individuo: si, por un lado, es consciente de la decadencia del Puerto y de los necesarios cambios para evitarla, por otro, intentará luchar contra quienes fomentan esa situación (las disposiciones “injustas” del exterior del Puerto y la desidia de sus propios habitantes y de los cargos públicos). Esta percepción está detrás de sus acciones como cargo municipal pero, a su vez, es la que alimenta gran parte de su producción erudita o la trama de sus obras teatrales y nos permite desvelar la intencionalidad última de su crítica. En el recorrido que vamos a comenzar de su trayectoria ciudadana y, con el fin de evitar repeticiones, añadiremos en nota a pie de página la información que las Actas Municipales [cit. en Guimerá Peraza, 1991, pp. 361-430] nos proporcionan sobre algunos episodios importantes mientras que el guión principal de esta biografía pública serán los

Anales por cuanto nos informan de la percepción personal de los acontecimientos por parte de Rixo.

Su primer cargo público como Diputado primero en 1826 es ejercido forzosamente bajo la amenaza de “multa de 200 ducados”. La función de esta figura estaba relacionada con la gestión económica del Ayuntamiento. Durante su mandato tiene lugar el aluvión de noviembre de cuyos estragos da noticia en una relación de pueblos afectados y pérdidas materiales.

Ocurre durante este año otro episodio que será recurrente en la vida política de Rixo: los enfrentamientos con otros órdenes públicos. El Subdelegado Gubernativo quería obligar a que todos miembros del Ayuntamiento portaran también su *Carta de Seguridad* (documento que identificaba a los vecinos de un lugar). Rixo se niega, contra la opinión del Alcalde, al que reta y, tras elevar su protesta a la Real Audiencia y al Intendente de Policía, logra su destitución¹²⁰. El comentario con el que concluye la anécdota deja clara su posición sobre los intereses públicos y la actitud contemporizadora de sus conciudadanos ante los abusos:

Por tan útil ministerio tenía este señor 400 pesos corrientes de renta anual; primer y segundo oficial en su oficina también con sueldos, los gastos de esta pagos y dos

¹²⁰ “En el Puerto de la Cruz de la Orotava a doce de octubre de mil ochocientos veinte y seis, hallándose el M. I. Ayuntamiento en la Sala del despacho del Sor. Alcalde Real y su Presidente; y habiéndosele dado parte de haber fijado en el punto más público y visible de este pueblo, por disposición del Sub Delegado de Policía, un Cartel que contiene 150 personas de este mismo vecindario, entre las cuales se hallan incluidas las de los Caballeros Regidores Dn Josef Álvarez Rijo, Dn. Bernardo Luis, y la del Caballero Síndico Personero; individuos todos de esta misma Corporación; denunciándoseles a la faz del público por sus propios nombres y apellidos; y calificándoseles con los dicitos infamatorios de morosos y rebeldes a las soberanas disposiciones, por sólo el motivo de no haber ocurrido a su oficina a sacra carta de seguridad... Y tras una detallada exposición de motivos la corporación acuerda: que con la mayor brevedad y oportunidad posible se descuelgue y desfije un cartel tan injurioso al honor del pueblo como a la Autoridad Municipal que le representa: que se oficie al Subdelegado por el Sor. Presidente manifestándole la resolución que este Ayuntamiento ha tomado como un consecuente necesario e indispensable del disgusto y desagrado con que ha visto fijado al público un cartel tan impropio de sus atribuciones como injurioso, insultante, atrevido, e infamatorio; previniéndosele que en lo sucesivo se abstenga de procedimiento de igual naturaleza, que no conduce más que a infringir con su exceso sus deberes al paso que perturban el primer objeto de la Policía, cual es la tranquilidad y el sosiego público así en general como en particular, faltando a la circunspección, a la prudencia y a la moderación con que se debe tratar a la Autoridad Municipal, y a un pueblo sumiso y en todos los tiempos obediente a las Reales Disposiciones...”. [Libro de Actas del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, sesión del 12 de octubre de 1826]

cabos de policía para llevarle cuentos, citar a los taberneros, a los dueños de perros y bueyeros, cuyas corsas numeró. ¡La bondad y tolerancia de los isleños es tanta que con razón se podrá titular de bobería! [*Anales*, p. 291]

En 1828 es elegido Alcalde Real y volvemos a encontrarnos a un Rixo con una gran actividad ciudadana. Su primera decisión será desocupar al ejército del ex-convento de San Francisco para su uso como hospital y localizando allí también el Archivo (veremos en el siguiente apartado que esta obsesión por evitar la dispersión y el desorden de los papeles municipales tiene una profunda razón práctica e intelectual)¹²¹. Dos son los enfrentamientos en esta legislatura: contra la injerencia del Alcalde Mayor de La Orotava en un asunto vecinal del Puerto (dos Reales Provisiones que gana Álvarez Rixo ante la Real Audiencia) y un episodio que no por jocoso, en parte, deja de ser un síntoma de las tensas relaciones entre una administración estatal, cuya lejanía permitía los desmanes de sus representantes locales, y una burocracia insular que rechaza las gabelas centralistas (a pesar de introducir ella misma, en ocasiones, otras tan gravosas o arbitrarias como las estatales a la población de las islas):

Don Diego de Aguirre, Intendente de esta Provincia, intentó establecer en ella una contribución cuya base era: que cada persona hubiese de ser obligada a comprar al Rey con precio determinado, libra y media de tabaco anualmente: usásele o no lo usase. Y en este último caso tampoco le sería permitido venderlo a otro vecino, porque este dejaría de comprar entonces (...) Y como estos señores están acostumbrados a hacer aquí aquello que les parece, pareció no poco difícil evitar esta tormenta. Pero no se amilanó el Alcalde [Álvarez Rixo], porque satisfecho que cuanto hay se puede obtener con la unión de los pueblos, a su buena idea y resolución secundada de sus colegas debe la isla el verse libre de tan odiosa imposición. [*Anales*, pp. 300-301]

Tras lograr Rixo una declaración conjunta contra semejante arbitrio al Intendente no le quedó más remedio que retirar el proyecto:

Y al recibir las contestaciones de desaprobación, dijo dicho Intendente a sus allegados que le preguntaban por el éxito: ¡Que parecía que todos esos diablos estaban por una y no se podía plantificar! ¡Cuántas cosas son impuestas sólo por inercia de los Pueblos! [*Anales*, p. 301]

¹²¹ "Tomóse asimismo en consideración el estado deplorable en que se halla el archivo público de este pueblo, ya por andar de casa en casa todos los años con motivos de los nuevos jueces que se nombran, ya porque está registrado y revuelto por todo el que quiera manejarlo..." [Libro de Actas del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, sesión del 14 de enero de 1828]

Además de un número importante de acciones cívicas, de las que Rixo no solo proporciona la noticia sino también su coste económico, aparece por vez primera en su trayectoria Agua del Rey, cooperativa de explotación de acuíferos privada (y conformada la Junta de accionistas por algunos de los más ricos vecinos), que pedirá ayuda al Ayuntamiento a cambio de una participación en los beneficios. Se inicia aquí la posible causa de la caída de Rixo veinticinco años después.

De este mismo año (1828) es el impresionante plano topográfico y descriptivo de vecinos y casas del Puerto realizado por Rixo, ejemplo de su temprano interés por documentar exhaustivamente la realidad local.

En 1835 vuelve a ser elegido Primer Diputado. Su primera preocupación será el fomento de las escuelas en el Municipio pues, tras censar a los alfabetizados (tanto niños como niñas, hombres como mujeres), obtiene como resultado que más de la mitad de la población no sabe leer ni escribir y saca la siguiente conclusión:

Es decir que ha habido un atraso en las primeras letras por el espacio de 15 a 16 años; de cuya época empezaron a faltar a la escuela y medios a los padres para pagar la educación de sus hijos, por la decadencia del comercio. [*Anales*, p. 328]

También es Depositario (tesorero) de los fondos municipales. Y sufre el primer revés en su carrera:

El agradecimiento que este tuvo por haber tenido este trabajo y haber discurrido los medios para que su pueblo y Ayuntamiento tuviesen los fondos con que atender a sus necesidades y sin gravamen alguno de la población, fue: que dicho Ayuntamiento le puso reparos en las cuentas ya aprobadas y sancionadas por las Corporaciones anteriores, le vejó y dio la Depositaría a otra persona, ahora que había que depositar. Todavía causa maravilla que viendo estos ejemplares haya sujetos que ayuden a los empleados y corporaciones. [*Anales*, p. 330]

En el bienio 1848-1849 fue Teniente de Alcalde Segundo pese a que intentó negarse “por no venir su nombre correcto en el nombramiento; y se le formó una causa para que aceptase a troche moche”. En este periodo las acciones de Rixo contra el monopolio de la carne en el Puerto o los intentos del Alcalde (accionista de Agua del Rey) de cobrar del erario público por las obras realizadas en 1825-1828 es causa de enfrentamiento por denunciar Rixo que no

se podía ser “juez y parte” en este asunto. Como podemos observar, sus acciones, que tienden a defender el interés general, van abriendo una brecha entre él y la clase política local o unos colectivos profesionales que persiguen el interés particular. Sin embargo, el mismo Rixo no dejará de hacer constar que también en su caso se ha visto obligado a utilizar artimañas de dudosa legalidad:

Es de advertir al lector, que algunas de estas transacciones [refiriéndose a la medida de montar una carnicería municipal contra los especuladores de precios] no aparecen por extenso, ni nada, en el libro de actas, a causa de la cautela y secreto que es oportuno conservar en ellos; por cuanto aunque tan beneficiosas no están acordes con las desatinadas Reales Ordenes que nos hacen obedecer, haciéndose lo que es útil y bueno como disposiciones gubernativas de la Alcaldía. [Anales, p. 377]

¿Otra posible causa de la defenestración pública de Rixo?

Por lo curioso de la escena y signo de la preocupación de Rixo por la instrucción, reproducimos la visita a la escuela pública del pueblo con su descorazonadora impresión:

La mañana 21 de diciembre hubo examen en la escuela pública, el Alcalde don José Álvarez y el venerable párroco hicieron varias preguntas a las cuales contestaron bien en gramática castellana y aritmética, pero se notaba mucha impericia en las planas y descuidada la urbanidad de los chicos, puesto que se recostaban y retorcían y a varios de ellos sus negligentes padres no los vistieron sus ropas decentes para concurrir a este público acto, ni se dignaron venir a presenciar los adelantos de sus hijos. Y a pesar que se enseña gratis la geografía, un solo niño la aprende y este es natural de Santa Cruz; abandono sensible de los padres que al fin ellos y la patria los vendrá a llorar [Anales, p. 378]

Entre 1850 y 1853 se desarrolla la última etapa política de Rixo con el cargo de Alcalde constitucional. Junto a episodios nimios (enfrentamiento con un párroco amigo de “trasegar” vino o gamberrismo callejero de parranderos), su conflicto con las pretensiones de los accionistas de Agua del Rey llega a un punto de tensión insostenible:

...porque reclamando dichos señores 7.000 y pico pesos y habiendo costado el pueblo en la misma obra 21.000 y más pesos, no se le debía ni podía dar la totalidad del agua ni sus ingresos, sino proporcionalmente a lo que cada cual había invertido en la explotación. Pero todavía debió haberse dicho: que se valorizase la obra que quiera que resulte construida por los repetidos señores, por cuanto el pueblo que goza de fuero de menor, no puede constituirse a pagar las cantidades malgastadas por la impericia y descuido de los accionistas encargados, quienes las pueden reclamar unos de otros, pero no del público

inocente que nada tiene que sufrir por ese caudal perdido, sino satisfacer solamente aquello de que ha podido servirse (...) No es justo tampoco que el público pague ni se sacrifique por estos descuidos y notorias negligencias, si así se las quiere titular [*Anales*, p. 383]

Sigue, asimismo, en su particular cruzada por la educación de los más jóvenes y con decepcionante resultado en sus gestiones:

El 18 llegó aquí don Agustín Casales, Inspector de escuelas, con cuyo motivo se verificó la reunión de la Junta de esta incumbencia al siguiente 19, que exceptuando en la gramática, poco lucieron los chicos, extraños al parecer al modo en que dicho inspector les dirigía las preguntas. Pero el 20 sucedió lo contrario en la escuela de niñas que desempeña doña Antonia Perera; pues que leyeron muy bien y presentaron bellas planas de letra inglesa. En cuya virtud se la propuso quisiese admitir la escuela pública que se dotaría; pero como todo cuanto es nuestro, se ha quedado sin efecto. Deseoso de promover la instrucción de su pueblo y los comarcanos, el Alcalde Constitucional don José Álvarez inclinó al inspector a que coadyuvase al establecimiento de una escuela superior para ambos sexos en el ex-convento de monjas, compartiéndolo para hombres y mujeres, donde pudiesen enseñarse también algunos idiomas, dibujos, y otras cosas, para los padres de familia no tener que separarse muy lejos de sus hijos y evitar varios dispendios. Examinóse el local, pareció muy a propósito y excelente el pensamiento por la notoria salubridad de la temperatura de nuestro Puerto. Empezó el Alcalde a solicitar con los empleados de rentas la cesión del edificio, cuando a los pocos días promovieron al señor Casales para otro destino de España, quedándose el proyecto paralizado como siempre lo útil aquí se queda [*Anales*, pp. 381-382]

Entre 1951 y 1952 la actividad de Rixo es frenética en su cargo: la habilitación salubre de la cárcel ("Ahora en marzo, el Alcalde lo llevó a efecto para conveniencia de los pobres presos, los cuales tenían que permanecer en pie o sentarse en su escabroso suelo"), dirección y diseño de obras públicas de envergadura como la pila de abasto de agua para el barrio de Las Cabezas o el embellecimiento con árboles del paseo de Martiánez (al que dedica un triste comentario en el año 1863 [*Anales*, p. 459] pues ha sido destrozado por el abandono y la acción de los vecinos), la reedificación y restablecimiento del hospital, etc. También se hace eco del malestar antes la injerencia de los controles (el investigador de establecimientos mercantiles), la alegría ante supresión de aduanas y estancos que supone la declaración de los puertos canarios como Puertos Francos o por la no cobranza de las contribuciones, pero, igualmente, la irreversible decadencia del puerto de la ciudad ("La entrada de naves de fuera de la provincia fue casi nula"). Pero será el enfrentamiento con el

Segundo Teniente del Ayuntamiento el detonante de la enquistada lucha entre Rixo y parte de la elite política del Municipio.

Como hemos indicado, el enfrentamiento por el control y aprovechamiento del agua entre la corporación municipal y Agua del Rey protagoniza gran parte de la biografía política de nuestro autor. La primera sesión del ayuntamiento en 1852 es un pequeño triunfo para Rixo:

En la primera sesión del día 3 de enero se anotó la orden del señor Gobernador Civil, la cual previene: que cuando se trate acerca de los intereses del Agua del Rey y de los que se titulan accionistas a ella, no concurran dichos interesados a las sesiones, si acaeciese a algunos ser al propio tiempo concejales del Municipio o primeros contribuyentes a fin que no sean jueces y parte, lo que perjudicaría al bien procomunal. [*Anales*, p. 400]

Logra, así, eliminar la posible influencia de la especulación privada en las decisiones de la institución pública, muchas veces mediatizada por el solapamiento de papeles (accionista/ cargo público) entre sus miembros. Pero a finales de este año tiene lugar el episodio con su segundo teniente de Alcalde, Nicolás Rosales:

El domingo 19 el Alcalde Constitucional arrestó por cosas de tres horas al segundo teniente de Alcalde porque le desobedecía en estar trabajando con peones públicamente en días feriados. Dióse parte al Subgobernador, según era de obligación [*Anales*, p. 404]

Como aclara más adelante, el delito no era tanto trabajar el domingo como que la obra era particular de Rosales y con trabajadores municipales. Rixo no denunciará finalmente a su segundo teniente, aunque este sí lo hará ante el fiscal del juzgado de La Orotava. En la sesión del 11 de febrero de 1853, presidida por el primer teniente de alcalde en ausencia de Rixo, se lee lo siguiente:

Alcaldía, proceso de D. José Álvarez. Viose un oficio del Sor. Subgobernador de este Distrito fecha 7 del corriente participando haber concedido permiso al Juzgado de este partido para procesar al Alcalde D. José Agustín Álvarez y que queda suspendido de sus funciones para que lo reemplace el Teniente primero y se organicen los restantes conforme lo dispuesto en el artículo 59 de la Ley Municipal y se acordó contestar que queda hecho cargo desde hoy de la Alcaldía el primer teniente Alcalde D. Eugenio Perera y los demás individuos a quienes corresponda. [*Guimerá Peraza*, 1991, p. 422]

Rixo es consciente de que el proceso judicial que terminará con su inhabilitación es la punta de lanza visible de una conspiración de despacho por parte de los aguatenientes del Puerto, larvada desde los primeros años de sus mandatos:

No fue difícil comprender de dónde procedió al Alcalde Constitucional esta borrasca, en la cual ocultamente figuraron con persuasiones cartas de empeño y dinero varias personas que agitaban el estúpido segundo Teniente a cometer la perfidia de quejarse después de haberle perdonado su desobediencia, puesto que no le quiso encausar su principal. Pero el Alcalde Álvarez Rixo había enderezado muchos desmanes a favor del pueblo. Había hecho rectificar las venas de agua en que halló 56 dichas usurpadas por pudientes, que a razón de 9 pesos corrientes cada una suman 448 pesos, que el Ayuntamiento perdía con tal despilfarro, a pesar de carecer de varias cosas para el mejor desempeño de sus funciones, sin verse obligado a fatigar al vecindario con más arbitrios. También el Alcalde fue defensor de los derechos de la Corporación contra exigencia de los accionistas del Agua del Rey de apropiarse el manejo y productos de ella, según queda explicado en los años 1849, 50, 51 y 52, a que nos remitimos. Y era preciso deponerle del Ayuntamiento a toda costa, por cuanto su carácter no se vendía a empeños ni a dominaciones del alma viviente. He aquí el enigma principal de este negocio que muchos creyeron ser efecto de la quimera con su súbdito, pero en realidad, este y otro pleiteante con el Alcalde sirvieron de vil estratagema. Así es que cuando la decantada causa fue a la Audiencia donde percibieron las muchas cartas de empeño para que no volviese a funcionar en el destino se reconoció que era obra de gente apandillada por lo que quiera que fuese y el Tribunal le miró benignamente. [*Anales*, p. 405]

De esta retirada indigna del cargo darán fe los continuos comentarios a vuela pluma con los que Rixo cierra en muchas ocasiones la narración de algún acontecimiento. Por ejemplo, en el año 1852 al terminar de explicar que no tomó ninguna medida contra el segundo teniente, añade que “después el mismo Subgobernador tuvo la debilidad de variar de parecer dejando al Alcalde comprometido a merced del inmediato juzgado de La Orotava que según se ve de estos Anales en todos los tiempos se ha dedicado a maltratar a los municipales del Puerto”.

Esta vocación política a favor del municipalismo como solución a la decadencia económica y pública del Puerto chocará, como hemos visto, con la dependencia administrativa de La Orotava, el arribismo y la corrupción política de parte de la elite gobernante del Ayuntamiento del Puerto y de las administraciones estatales en la Isla, los déficit educativos y culturales, las inercias sociales de una población anclada en los modos semiesclavistas del

Antiguo Régimen, o con los monopolios que provienen en muchas ocasiones de la práctica de la usurpación señorial (Agua del Rey, por ejemplo). Si a estas circunstancias añadimos la precaria financiación local basada en contribuciones puntuales o los continuos cambios de sistemas políticos que le tocó vivir en esta agitada primera mitad del siglo en que todo parecía cambiar para seguir igual (tengamos en cuenta que Rixo conoció las reformas del despotismo ilustrado de Carlos III, las incertidumbres del bonapartismo, la ausencia de gobierno durante la Guerra de Independencia peninsular, el período constitucionalista de Cádiz, el absolutismo fernandino, el trienio constitucional, etc.), podemos entender ese poso de escepticismo hacia una posible regeneración y salida del atraso de las islas más como fruto de su amarga experiencia biográfica que como la posición de un “ilustrado fuera de época” [Torres Stinga, 2005, p. 50].

Desde 1853 hasta su muerte en 1883, Rixo dedicará todo su esfuerzo a ordenar, completar y redactar las miles de anotaciones, recuerdos y relaciones ajenas que había ido coleccionando a lo largo de su vida. Bien en el propio Puerto, bien en su finca de La Luz en La Orotava, Rixo iniciará asimismo una nueva etapa vital: matrimonio en 1863 con la joven María de la Encarnación Padrón y Fernández y nacimiento de sus tres hijos. Muere el 2 de septiembre “de vejez” según reza la partida de defunción [Guimerá Peraza, 1991, p. 67]

Algunas aportaciones históricas ya habían sido publicadas en diarios de la época pero gran parte de esta producción quedará inédita por orden expresa del autor que en la disposición 4ª de su testamento advierte [Millares y Hernández, I, p. 172]:

Declara también que entre sus papeles hay muchos que contienen asuntos de mera curiosidad, y encarga a los que sean sus herederos los conserven con el esmero y cuidado que lo ha hecho el testador, sin que permitan bajo ningún concepto que salgan de su poder ni aun para tomar algunas notas que de ellos necesiten sacar, para evitar de esta manera que desaparezcan, como ya ha pasado con algunos volúmenes [Protocolo testamentario en 1883 por el notario don Agustín Delgado y García]

La razón de ser de esta disposición tiene mucho que ver con la manera en la que enfocó y realizó su trabajo intelectual, del que pasamos a hablar seguidamente.

IV. 2. Actividad intelectual

La vocación polígrafa de Rixo puede centrarse en cuatro grandes intereses: la Historia, la Lengua y, en menor medida, la costumbres tradicionales y la creación literaria. Toda persona que haya visto por vez primera el Archivo Familiar de Álvarez Rixo tiene la impresión de estar ante un material en construcción, ante un trabajo en marcha. Las palabras que acompañan los títulos como “apuntaciones indagatorias”, “reunidos por”, “Noticias biográficas de algunos...”, “acaecimientos más memorables”, “escritos por curiosidad” o “adicionados por” y el propio contenido con sus interpolaciones en notas laterales al cuerpo central del texto, espacios en blanco para ser confirmados o añadidos más datos y las abundantes “observaciones curiosas” sobre anécdotas secundarias producen la sensación de un gabinete de curiosidades históricas, escorzos eruditos, colección de voces y palabras exóticas o simple chismorreo local. Todo ello en un estilo similar a los meandros donde los acontecimientos se retuercen, se reciclan o se rodean de libro a libro. Puesto que el tema central de su labor intelectual es la historia de Canarias, en especial, la de su tiempo, las informaciones se van completando unas a otras en diferentes aportaciones dependiendo del eje central de cada una de ellas (la historia de un puerto concreto, de una ciudad, de un período). Los sucesos se mueven por los vasos comunicantes de su recuerdo personal, las informaciones de sus corresponsales o la consulta de documentos. El mismo acontecimiento va mostrando una nueva cara dependiendo del contexto que pretende historiar.

Esta estructura en “mise en abyme” de su obra refuerza esa sensación de inacabada que comentábamos.

No podemos olvidar que no estamos ante un historiador o lingüista profesional o ante alguien con un gran conocimiento de las metodologías históricas o gramaticales de su época. Ahora bien ese amateurismo, esa escritura omnímoda y diletante de las noticias del momento, será una ventaja en bastantes momentos por cuanto de manera novedosa dará cuenta de fenómenos y datos despreciados por las grandes historias que se escribían entonces.

Los escasos trabajos de investigación sobre su producción intentan encontrar, además de sus fuentes, cuáles pudieron ser sus modelos teóricos y el papel que tiene su obra en la historiografía canaria. Esta ansiedad por dotar a nuestro autor de una autoridad que nunca buscó (él se describe siempre como un curioso de la verdad de los hechos, de su rescate pero sin pretensiones academicistas) suele olvidar que, a pesar de las influencias prestigiosas detectables, Rixo seguramente adquirió esta “manía” por los sucesos durante su niñez en el ámbito familiar. Esto explicaría la mixtura de lo histórico de primera línea y el detalle nimio o su gusto por las tablas (de precios, de población) a modo de contabilidad casera.

El propio Rixo nos informa de esta influencia cuando, hablando de su madre dice [Rixo, 2008, p. 83]: “Dejó mi madre muchas citas y apuntes de las cosas más notables sucedidas en su tiempo en su casa y las que pudo saber de antemano, cuya utilidad no la conoceremos tanto los que vivimos como los que nos sucedan” (aludiendo quizás a su uso como testimonio).

En el caso de su padre son varias las referencias en los *Anales* a las notas que tomaba este que sirvieron incluso al mismo Rixo como fuente documental. En el año 1793 escribe: “En el diario doméstico de don Manuel José Álvarez, mi padre, hay la partida de treinta reales dados de limosna a las pobres mujeres de los ahogados, en fecha del 8 de abril y otra anterior de un peso fuerte para el

Judas” [Rixo, 1994, p. 143]. O en el “Estado de costumbres” de la “Década de 1781 a 1800” utiliza el Diario de su padre para dar el costo de los artículos cotidianos de ese período: “Del diario de gastos domésticos llevado por don Manuel José Álvarez, padre del que escribe, copiamos los precios corrientes de varios artículos durante los años 1796 y 1797, que puede servir para formar idea sobre lo más o menos cara que era la subsistencia de los isleños en aquella época” [Rixo, 1994, p. 169].

También será una recurrente preocupación de Rixo la conservación material de todos estos fragmentos de historia, costumbres o vocablos. Su voluntad, que podríamos calificar de obsesiva, por garantizar la pervivencia de todos estos materiales está justificada por él mismo atendiendo a dos razones: la primera es la desidia y dispersión ante esta documentación por parte de las autoridades (que ejemplificará no sólo en su experiencia personal con los papeles públicos del Puerto en su etapa de cargo público, también en el incendio del archivo de La Orotava):

El año 1828, en que fui alcalde real de este Puerto, me movió a esta empresa la grande dificultad de poder saber cualquiera circunstancia pública de los años pasados por el extraordinario desorden del archivo de este Ayuntamiento, el cual arreglé lo mejor que pude; y prevalido de mi autoridad, hice restituir a él algunos otros papeles que estaban diseminados en varias manos, a lo cual había contribuido la indolencia casi general de los vecinos, que no habían cuidado de conservarlo, ni tampoco en sus memorias noticias cabales de ningún acontecimiento; y después todo son apuros y confusiones en el día que se necesitan, como me ha sucedido a mí mismo al desempeñar diversas comisiones con que me han honrado mis conciudadanos. [*Descripción*, 2003, pp. 23-24]

La segunda razón es la falta en su tiempo de otro compendio de historia regional que no fuera el de Viera y Clavijo y las Crónicas, lo que hacía necesario un primer proceso de recopilación y ordenación que permitiera completar y continuar el proyecto historiográfico de las Islas:

En todos los países de alguna civilización, ha habido hombres que emplearon útilmente su tiempo dando a conocer el amor a su patria por escribir, de una manera exacta y metódica, la historia o noticias de ella, a fin que sus compatriotas, fácilmente y como de golpe, vean lo más interesante ocurrido en su nación o pueblo; distinguiéndose en estas materias aquellos a quienes la Divina Providencia dotó de más talentos y proporcionó ocasiones de ilustrarlos.

Pero, aunque yo conozco mi total incapacidad, estimulado únicamente de mis buenos deseos, me he animado a formar una descripción histórica del lugar

de mi nacimiento. Pues no obstante que se le considere un insignificante rincón de la Tierra, tiene para mí la mayor recomendación, según debe tenerla para todos los que han tenido la fortuna de nacer en él. Desearía que este trabajo sirviese de estímulo para que otros de más conocimientos y mejores proporciones se apliquen a ampliar y amenizar lo mucho que falta a esta. Lo mismo que a corregir los errores públicos que pongo de manifiesto.

Causará risa que me haya puesto a explicar y describir algunas de las mismas cosas que estamos viendo y practicando. Pero tal vez los que vivan de aquí a treinta o cuarenta años, como todo muda, y con particularidad en nuestro tiempo, me darán gracias por ello, así como los de ahora las damos a los que nos dejaron cualquier apunte de lo que no vimos ni alcanzamos. [*Descripción*, 2003, p. 23]

Estas justificaciones prologales se repiten en su espíritu en los textos históricos de Rixo y pueden explicar aquella prudente disposición testamentaria.

Veamos ahora sucintamente los aspectos más relevantes para nuestro trabajo del corpus de Álvarez Rixo. Comenzaremos con su producción más abundante, la historiográfica¹²² y su difusión parcial a través de la prensa. Como adelantábamos, son pocos los trabajos dedicados a profundizar en la metodología historiográfica subyacente (si la hubo). La mayor parte de estos trabajos son introducciones más o menos enjundiosas a la obra publicada¹²³. Todas coinciden y reiteran algunas características comunes al estilo y objetivos que guían al portuense [Noreña en *Anales*, 1994; Rodríguez Espinosa y Gómez Santacreu, 2003 y Hernández González, 2008]:

¹²² Serían las siguientes obras: *Cuadro histórico de estas Islas Canarias de 1808 a 1812, Anales del Puerto de la Cruz de la Orotava. 1701-1872, Historia de dos puertos canarios, Noticias biográficas de algunos isleños canarios* y los artículos publicados en la prensa entre 1839 y 1869 de los que hablaremos más adelante.

¹²³ Comentario aparte merece el trabajo del historiador José Antonio García de Ara sobre los métodos historiográficos de Rixo y su relación con la historiografía canaria del siglo XIX [García de Ara, 2007, 29-40]. Se trata de un trabajo introductorio a investigaciones posteriores que se han visto frustradas por el sentido fallecimiento del joven investigador. En este trabajo intentaba dilucidar las pautas historiográficas e ideológicas de la escritura del portuense: su formación en el núcleo del "catolicismo ilustrado" y liberal, la influencia del canónigo Afonso y el Prebendado Pacheco, el modelo de Viera y Clavijo como referente intelectual y moral y la impronta de su pensamiento histórico, los conceptos teóricos que subyacen en la agenda erudita de Rixo, la importancia novedosa de las fuentes orales y otros materiales secundarios en la narración histórica. Por último, la reivindicación de la historia local frente a las narrativas universalistas en boga. Para García de Ara, Rixo "no sigue el camino de los románticos que comienzan su andadura en canarias desde la primera mitad del siglo XIX, como Sabino Berthelot (1794-1880), pero tampoco se suma a la escuela regionalista. Lo que sí hace Rixo, cosa que también observamos en estos escritores románticos, es afanarse en la búsqueda de una identidad canaria" [2007, p. 34]

1) Con respecto a sus fuentes: las fuentes librescas se reducen a las copias manuscritas o publicaciones que circulaban o a las que podía tener acceso en la época como Abreu Galindo, Espinosa, Agustín del Castillo o Núñez de la Peña, en el caso de la crónica tradicional. Los escritos de Viera y Clavijo, Saint Vincent, Humboldt y Nava y Grimón entre los coetáneos.

Otra fuente será la correspondencia con protagonistas de los acontecimientos¹²⁴ (en varias ocasiones lo comenta e incluso incluye la misiva de petición de información) o el intercambio con otros eruditos de las Islas (especialmente, el Prebendado Pacheco y Francisco María de León que en esos momentos también está elaborando una Historia de Canarias). Además, consulta a su vez los archivos parroquiales, municipales y señoriales a los que puede tener acceso. Por último, la recolección de sus recuerdos, papeles sueltos o las entrevistas a vecinos. Esta miscelánea de fuentes ya es un elemento de novedad metodológica en su momento.

2) El uso tan libre y enriquecedor de las fuentes permite que todo le interese: los grandes acontecimientos locales o regionales, el tráfico comercial, los precios de los productos, las estadísticas, los pasquines tanto de corte político como los de confrontación personal. En un mismo capítulo podemos encontrar datos fundamentales para reconstruir la historia cuantitativa de ese año, un episodio de violencia doméstica, el número de analfabetos de la ciudad, un pasquín contra un fraile o las obras públicas de ese año (hemos tomado al azar para esta enumeración ilustrativa el año 1835 de sus *Anales*). Sin embargo, en su Introducción a los *Anales*, Noreña [pp. XXVI-XXVII], señala dos silencios muy significativos en la obra de Rixo: la emancipación de las colonias americanas y la agitación política estatal, especialmente en los procesos constitucionalistas. Esta falta de perspectiva se solventa a veces con su efecto en

¹²⁴ Sirva como ejemplo sus pesquisas sobre la documentación de los orígenes del Puerto. [*Anales*, p.396]

la política local o en el comercio de Indias, pero los silencios pueden deberse precisamente a esa humildad intelectual que continuamente reivindica¹²⁵.

3) Este interés por todo, sin embargo, no se presenta deslavazadamente pues existe una voluntad narrativa de conectar esos acontecimientos con un propósito ilustrado: la idea de progreso. Un progreso cifrado en la reivindicación del Municipio como célula básica de gobierno (podríamos calificar el municipalismo de Rixo como “microfederalismo” dado el continuo ataque a la injerencia de La Orotava, el gobierno insular o los representantes estatales), la autosuficiencia de las islas y, en consecuencia, su rechazo a la emigración hacia América, la defensa de la instrucción pública como el mejor instrumento de avance social. Contra esta idea de progreso señala a la corrupción pública, la religión entendida como espectáculo y fasto o la incuria de sus conciudadanos.

4) La concreción de dicha agenda progresista se apoya en tres ámbitos esenciales: la agricultura, la educación y la sanidad. Muchos serán los ejemplos que aportará Rixo de su conveniencia: la Biblioteca Pública que intentó sustentar Bernardo Cologan Valois, las novedades de los obispos Tavira o Verdugo, la experiencia del Jardín Botánico, las políticas sanitarias de vacunación, el desarrollo del Hospital Público o sus trabajos sobre la producción o innovación en el campo agrícola.

5) El extracto y popularización de algunos de estos textos en versiones periodísticas es otra de las novedades metodológicas de Rixo. Como bien han estudiado Alayón y Castillo [2005], nuestro autor mantuvo una profusa colaboración con los más importantes periódicos de Tenerife y La Palma desde 1839 a 1869. Para estos investigadores, la última etapa (1863-1869) en el periódico *El Time* de Santa Cruz de La Palma es la de mayor implicación (veintiún trabajos) probablemente a causa de que tras su retirada de la vida pública (y después de años de reescritura y recopilación) es el momento de

¹²⁵ No podemos olvidar, sin embargo, que entre los manuscritos inéditos en su Archivo Familiar se encuentran unas *Anécdotas referentes a la sublevación de las Américas en cuyos sucesos sufrieron y figuraron muchos Ysleños Canarios*.

intervenir intelectualmente en la vida pública desde la tribuna aurea de la prensa. También existe en esta faceta divulgativa una interesada cura contra el “mal de archivo” que le aqueja:

La experiencia que tenemos de ver desaparecer diversas apuntes curiosas así históricas como científicas, formadas con asiduo costo y cuidado de algunas personas apreciables por su amor al País, las cuales al fallecer dejan estas preciosas memorias en manos de quien no conociendo su mérito, las da o consume, yendo a parar a las ventas, quizá para envolver especerías, me movió a empezar a publicar en el Periódico titulado “El Daguerrotipo”, que se imprimía en Santa Cruz de Tenerife en 1841, la relación puntual de los Acaecimientos en la Gran canaria los años 1808 y 9; considerando que diseminada ya dicha relación por todas las Yslas por medio de la imprenta, si mi manuscrito pudiese sobrevivir algunos ejemplares del citado periódico donde serían los hechos sabidos de los que nos sucedan. [Rixo, 1955, p. 7]

6) Finalmente, la influencia de dos clérigos a los que dedicará una sentida semblanza en sus *Noticias biográficas de algunos isleños* [Rixo, 2008]: Graciliano Afonso y Manuel Díaz Hernández. Del primero hemos comentado su papel en la educación temprana de Rixo en el Seminario Conciliar, tanto en los conocimientos adquiridos como en la activa lucha del canónigo contra una religión católica enraizada en las demostraciones externas y nada abiertas a la renovación carismática. La religiosidad defendida por Rixo como necesaria para el orden social en sus escritos proviene de esta experiencia juvenil en Las Palmas y se verá intensificada por la relación personal durante varios años en Tenerife con el sacerdote Manuel Díaz. De arraigadas ideas liberales, Manuel Díaz es conocido fundamentalmente por su *Exhorto que el cura párroco don Manuel Díaz hizo a sus feligreses el día 11 de junio de 1820 con motivo de haberse leído y jurado la Constitución de la Monarquía Española en su parroquia del Salvador, que es en la ciudad de Santa Cruz, capital de la isla de La Palma, una de las Canarias* (así se tituló el folleto editado por el impresor Ibarra en Madrid en 1822 que tuvo gran repercusión nacional). En él defendía arduamente el régimen constitucionalista contra los desmanes del despotismo fernandino. En tono exaltado hace un balance positivo de la revolución y ataca a los Realistas por su intento de retrotraer a España al “siglo 14”:

Sí, digan otros lo que quieran; yo así lo entiendo, así lo explico: el buen árbol da buenos frutos pero el malo los da malos: **omnis arbor bona etc. (S. Math. 7. V. 7)**. Falsos políticos, rencorosos fanáticos, ¡qué vergüenza para vosotros! Esos

liberales a quienes tratasteis de impíos y enemigos de todo bien, esos mismos han honrado el siglo presente con una revolución que por sabia y virtuosa, grande y sublime, no cupo jamás en la idea. Y vosotros los llamados leales que ostentabais el título de defensores de la religión y del trono, vosotros deshonrasteis el mismo siglo con una revolución que principió en Valencia el 4 de marzo de 1814 y feneció en Cádiz el 10 de marzo de 1820. No digo más porque me lleno de horror. [Rixo, 2008, pp. 198-199]

Esta “revolución” de los Realistas fue la reposición del absolutismo de Fernando VII (período conocido como la Década Absolutista). La vuelta al sistema absolutista tras el Trienio Constitucional no perdonó este inflamado sermón desde el púlpito palmero y Díaz fue desterrado entre 1824 y 1835 de La Palma a Tenerife. La sospecha de masón y revolucionario marcaría toda su existencia (muere en 1863).

Pero también otras preocupaciones intelectuales y políticas de Díaz influirán a Rixo: la salud pública (Rixo transcribe su exhorto a favor de la vacunación de 1804 contra los contrarios a esta medida preventiva que se consideraba antinatural o su labor a favor de la creación de un plan de beneficencia pública), la defensa del innovador sistema educativo lancastariano¹²⁶ (basado en la enseñanza por los alumnos de más edad a los pequeños tras una previa preparación por un tutor) o su apuesta por la obra pública como signo de progreso en los pueblos (consecuencia de ello fue la canalización auspiciada por el alcalde Rixo del barranco de Martiánez cuyo diseñador fue Díaz). No podemos olvidar, tampoco, la amplia formación artística que abarcaba la práctica de la pintura, la escultura, la música o la organización y ensayo de los festejos de su parroquia [Pérez García, 2009, pp. 118-121].

Como veremos, todas estas características del discurso historiográfico de Rixo serán el fondo ideológico de la crítica que propone en sus Máscaras teatrales.

¹²⁶ Este sistema educativo de origen inglés (su promotor fue Joseph Lancaster) tiene su mayor auge en las primeras décadas del siglo XIX. La novedad de su sistema pedagógico y el enfoque curricular hacia los niños más desfavorecidos logró las simpatías de muchos intelectuales y docentes de formación ilustrada.

El siguiente corpus en importancia de la obra de Rixo es el relacionado con sus preocupaciones lingüísticas¹²⁷. También en este caso estamos ante la labor de un aficionado, pues la formación lingüística de Rixo se reducía al dominio de diversas lenguas¹²⁸. Sin embargo, su conciencia de la necesidad de recuperar para la memoria colectiva los testimonios de lengua aborigen o reivindicar las voces de nuestras islas tiene para él una gran utilidad social. Por un lado, como reflexión sobre los orígenes históricos de los canarios a partir del estudio y comparación de su lengua [Rixo, 1991, pp. 5-6]:

La atención que me causaron los párrafos que preceden, el haber leído la observación que al mismo propósito hace el académico francés Mr. De la Harpe en sus **Viajes Generales** sobre cuán verosímil sería hallar el origen de una nación comparando su idioma con el de otros pueblos por apartados que los encontremos, y el haber hallado en obras de historia, viajes y geografías, diversos vocablos semejantes a los de nuestros aborígenes, no obstante que se les halló segregados de toda comunicación con las demás naciones de la tierra y aun sin relaciones ni medios de tenerlas entre sí mismos, me estimuló a reunir apuntaciones analógicas sobre este intrincado particular con objeto que puedan ser de algún auxilio a cualquiera compatriota de más paciencia e ilustración que la mía, el cual guste desentrañar y ordenar la materia en términos más satisfactorios.

En segundo lugar, como reivindicación de lo local frente a cierta homogenización centralista, como ya había hecho en su obra histórica [Rixo, 1992, pp. 57-58]:

¹²⁷ Estas obras serían: *El lenguaje de los antiguos isleños, Voces, frases y proverbios provinciales de nuestras islas canarias con sus derivaciones, significados y aplicaciones* [1992] y alguno de los artículos publicados en la prensa.

¹²⁸ Tampoco destaca por sus conocimientos del mundo prehispánico. Para el arqueólogo Antonio Tejera Gaspar [Rixo, 1991, pp. XXXVII-XXXIX] “Álvarez Rixo pertenece a una generación de historiadores canarios del siglo XIX que se preocuparon por el conocimiento de las culturas prehistóricas del Archipiélago en un momento en que la investigación arqueológica apenas había comenzado su andadura como ciencia del pasado”. En consecuencia “esta información no tiene valor para reconstruir aspectos sobre las poblaciones prehistóricas de las Islas, ni el investigador portuense posee la formación necesaria para utilizarla como documento científico”. Sus fuentes, como la de los cronistas, “son siempre los autores clásicos grecolatinos, además de la elaboración científica de alguna teoría a partir de leyendas o de informaciones pseudohistóricas. De esta forma, las citadas fuentes clásicas serán estrujadas para buscar en ellas algún dato que pudiera aportar luz al siempre renovado enigma de la procedencia de estas gentes, la fecha de poblamiento y su manera de alcanzar el Archipiélago, temas recurrentes en la investigación prehistórica de las Canarias hasta nuestros días”. Concluye el profesor Tejera que el *Lenguaje de los antiguos isleños* “hay que considerarlo en diferentes niveles. De un lado está su valor histórico *per se*. De otro lado se encuentra la labor de recopilación y ordenación del viejo léxico canario. Además sus hipótesis acerca del origen de las etnias, la fecha en que se puebla las Islas y la forma en que esto se hace han vuelto a ponerse de actualidad, juntamente con nuevos criterios de revisión de los estudios lingüísticos de aquellas poblaciones desaparecidas culturalmente en los inicios del siglo XVI”

Con voces y con frases de muchas provincias de España se halla enriquecido el **Diccionario** castellano, porque todo no lo había en Castilla. Y sentimos que a pesar que un hijo de las Canarias fuese de los sabios que más útilmente trabajaron para su importante formación, cual era don Juan de Iriarte el bibliotecario, sin embargo, la desgracia de nuestras Islas es tal que, hasta sus propios hijos, por la necesidad de haber salido de ellas desde niños para instruirse, han olvidado sus usos y términos provinciales. En efecto, no se hace mención de estos vocablos usuales en Canarias, aunque significativos de objetos que carecen de equivalencia en el **Diccionario** nacional, habrían ahorrado a los autores el adoptar palabras difíciles extranjeras, cuando las había naturales y tal vez más concisas y expresivas en una de las provincias que componen la monarquía española (...)

Ni los doscientos mil y pico de habitantes de Canarias son los únicos que usan parte de los términos que aquí recapitularé: hablándolos también millones de otros de ambas Américas que ya hoy son naciones y cuyos pobladores trasmigraron de nuestras islas, que desde la conquista han sido constantemente fecundísimo plantel de colonos para aquellas regiones.

En ambos casos Rixo, se ve como continuador de la obra de Viera, que también había hecho sus pinitos lingüísticos en *Historia de Canarias* y en el *Diccionario de Historia Natural de las Canarias*. No estamos ante un proyecto de objetivos ambiciosos, como ocurre con su obra historiográfica. Tampoco es una mera anotación de fichas léxicas como, aparentemente se nos presenta en los manuscritos. Como señala Ramón Trujillo [Rixo, 1992, pp. 16-18]:

La afirmación insularista parece ser, al menos en principio, y de una manera semejante a lo que pasa al mismo tiempo en América, una postura de la próspera burguesía local, que no solo no quiere ser menos que los españoles peninsulares, sino que afirma abiertamente sus derechos en todos los órdenes.

La reivindicación de esta identidad insular a través de la lengua aborigen y del vocabulario propio del Archipiélago (que estaría en consonancia con lo señalado por García de Ara sobre la búsqueda de una identidad canaria en su discurso histórico) queda reflejada en varios momentos de las obras: por ejemplo cuando, tras el análisis del posible origen asiático-africano de la población prehispánica, incluye una anécdota de 1810 ocurrida en el Puerto para demostrar los contactos Canarias-África [Rixo, 1991, pp. 14-15]. O cuando, frente a cierta idea romántica indigenista de los orígenes, afirma el carácter mestizo, híbrido, del vocabulario autóctono (“canarios indígenas”, “inventadas por necesidad”, “derivadas de los extranjeros establecidos en la época”, “después de la conquista, ya como pobladores, ya como cautivos árabes”). Por tanto, y como ocurre con la historia local, para Rixo esa identidad es una trama

de urdimbre compleja hecha de aluviones (pueblos, acontecimientos, lenguas) que se han ido sedimentando con el tiempo y la lengua como vehículo privilegiado de relación con el mundo es garante de esas vicisitudes (“...mi principal intento ha sido la conservación de la nomenclatura guanchina, por si algún día se presentase quien pueda reconocer el país o nación cierta de donde procedía esta bella raza atlántica, hoy confundida con la de los conquistadores y pobladores originarios de todos los reinos y provincias que constituyen la península española”). Las particularidades locales, son ese sentido, no meros accidentes de una comunidad, sino su carta de presentación en la corriente de la Historia.

Por ello, la particular crítica de nuestro autor al deterioro del lenguaje por la desidia de los canarios, la falta de establecimientos educativos superiores, el complejo de inferioridad o el simple desconocimiento conectan con su diagnóstico como historiador de la realidad insular. Y estos aspectos aparecerán de modo privilegiado como sustrato de las escenas teatrales de carnaval en claro deslizamiento ideológico.

Antes de pasar a la sección dedicada a su actividad literaria y teatral, hagamos un breve comentario al corpus dedicado a las costumbres de su tiempo. Gran parte de estas observaciones fueron integradas en los distintos manuscritos históricos bien en capítulos titulados “Estados de costumbres”, bien en la parte final del episodio principal como colofón. Otras aparecen en los artículos periodísticos. Solo algunos permanecen inéditos o han sido objetos de estudios parciales: los *Entretencimientos misceláneos*, las *Cabañuelas* o *Algunas tradiciones como también varios datos curiosos sobre semejantes tradicionales*, por citar algunos. El uso que suele dar a estas “costumbres” es, bien como ilustración de alguna afirmación (generalmente negativa) sobre un acontecimiento, bien como síntesis de un período concreto o testimonio de una tradición desaparecida (en un caso para bien, por ejemplo, el “Judas”, en algún caso, para mal, las observaciones climatológicas tradicionales).

IV. 3. Actividad literaria y teatral

Tomando como referencia el catálogo de Millares y Hernández en su *Biobibliografía* [1975, pp. 147-172], a este corpus pertenecerían las siguientes obras (para la descripción de los manuscritos seguimos a Millares y Hernández): *La Torre del Águila. Recuerdo de las 48 horas de alojamiento en ella en el mes de mayo de 1815 escrita por uno de los alojados*¹²⁹, *Miscelánea o bien sea Floresta Provincial*¹³⁰, *Entretenimientos misceláneos de José Agn. Álvarez Rixo, referentes a estas Islas Canarias*¹³¹, *El Duende de protección o Aventuras verdaderas de Fray Luis de la Confusión*¹³², *Máscara de un Miedo*¹³³ y *Máscaras o como el Lector quiera llamarlas*¹³⁴.

Existe, además, en el catálogo de manuscritos de Rixo (*Catálogos de los diversos manuscritos de mi pertenencia y personal trabajo con varias estampas originales análogas a cada cuaderno. Además de muchos otros borradores sobre distintos asuntos referentes a nuestro país. Diciembre 30 de 1870*) textos que podrían incluirse en esta categoría pero que no hemos podido consultar: *Carta de Lope y de Laura*:

¹²⁹ La descripción es: "Ms. autógrafo. 40 pp. + 30 con un apéndice titulado: *Escala en la Torre del Tostón*. Contiene el grabado siguiente: Vista del Puerto y Torre de las Coloradas (alias del Águila) en la isla de Lanzarote, tomada desde la salida de la Bocayna, en el mes de agosto de 1815, por el mismo Álvarez Rixo". Existe de este texto una transcripción del año 2003 por A. Sebastián Hernández Gutiérrez para el Cabildo de Lanzarote [Rixo, 2003]. No transcribe el apéndice.

¹³⁰ Su descripción: "Ms. autógrafo. 200 pp. Colección de anécdotas. Comenzada en 1818 y arreglada y terminada en 1852". Por los fragmentos escogidos que reseña Millares y Hernández, estamos ante un florilegio de episodios biográficos y antología de sátiras y décimas de diversos personajes históricos.

¹³¹ En portada añade: "Este Legajito contiene los N.º siguientes: 1. N.º Introducción y Romance de las Canarias. 2. Romance de N.ª S.ª de la Peña. 3. Letras y Romance de N.ª S.ª de Candelaria. 4. Salve de los Esperanceros, con su tonada musical." La descripción: "Ms. autógrafo. 44 + 16 pp. Con el opúsculo: "Sobre las señales que anuncian los años fértiles o estériles en las Islas Canarias" (publicado en *El Time*, Santa Cruz de La Palma, núm. 275, 15 de abril de 1869). Contiene una lámina con una curiosa rueda astrológica, dibujada por Álvarez Rixo."

¹³² Su descripción: "Ms. autógrafo. XXV + 240 pp. Port. Transcrita. —Noticia del origen y contenido de este libro. —Dibujo coloreado que representa a fray Luis de la Confusión. —Texto. A continuación, y en 22 hojas sin numerar: capítulo intercalario titulado así por contener varios párrafos de circunstancias que deben adicionarse a otros contenidos en las escritas *Aventuras singulares de fray Luis de la Confusión*".

¹³³ "Ms. autógrafo. 12 pp."

¹³⁴ "Ms." y transcribe a continuación el contenido del volumen. Tanto de la Máscara anterior como de este conjunto existe transcripción y nota introductoria nuestra [Rixo, 2009] para el Festival de Teatro en la Calle MUECA 2009 del Puerto de la Cruz.

*aventura amorosa original (1826), La Perenquenyda. Sátira burlesca*¹³⁵. A este breve conjunto tendríamos que añadir las cartas de García Garcez al Bachiller Sancho Sánchez, de paródico ascendiente cervantino, publicadas en 1867 en *El Time* [Rixo 2005 279-299].

De este grupo de obras hemos podido consultar únicamente las pequeñas piezas teatrales, los cuentos, los artículos periodísticos y, de manera superficial, la novela protagonizada por fray Luis de la Confusión. Tanto unas como la otra están vinculadas al mundo del Carnaval y la sátira costumbrista pues incluso la representación que se hace de fray Luis en la portada de la novela es como una “tapada” o “mascarita” con un pasquín como máscara y al pie la inscripción “Fray Luis de la Confusión en una noche del mes de febrero de 1831”. Por la importancia que pudiese tener para la literatura en Canarias este temprano testimonio novelístico, estamos en conversaciones con los albaceas de archivo familiar para su transcripción, estudio y futura publicación.

Cuentos de la Torre del Águila (con este título ha sido editada [2003] la obra que se conoce como *La Torre del Águila* en la catalogación de Millares y Hernández) relata la accidentada recalada de dos navíos y sus pasajeros (entre ellos, el propio Rixo, que regresaba de Gran Canaria a Lanzarote) por falta de vientos en la zona del Rubicón. Mientras esperan durante dos días, se intercalan (en siete breves partes) comentarios históricos, geográficos y botánicos con la narración que distintos pasajeros realizan para entretener las tardes-noches. Rixo actualiza la tradición del entretenimiento, el cuentacuentos, de Boccaccio para incluir varios relatos de sucesos locales por “un tal Ravelo, natural, decía

¹³⁵ El profesor Jesús Díaz Armas está preparando un trabajo de próxima publicación sobre este poema. El usar el perenquén como animal de referencia vincula esta sátira a la épica burlesca clásica pero, a su vez, a una irónica visión insular pues para Rixo [1992, 114] el perenquén es “Voz indígena” y “es error de los que sin reflexión le han tenido y denominado por la salamanquesa, la cual es especie diversa en tamaño y cualidades”. Una referencia a este opúsculo aparece en *Cuentos de la Torre del Águila* adjudicando su autoría al padre Cabral, personaje polémico por su rechazo a los intereses autonomistas de la elite tinerfeña durante la ocupación napoleónica y conocido autor de sátiras: “Que se envidia el goce de la libertad, y también se presentan casos de esos amoríos apasionados y ridículos, no parece quedar alma; y sobre un hecho semejante acaecido en Icod de los Vinos, fue el erudito Padre don Miguel Cabral de Noroña escribió el chistoso poemita que tituló *La Perenqueneida* que tal vez alguno de ustedes habrán leído”.

él, de Santa Úrsula”, “Don Gerardo Morales venido de Lanzarote”, “Doña María Manuela López” y “el Patrón Valentín”. Son historias de hechos paranormales falsos, sobre la vida irregular en la clausura conventual o anécdotas del pasado bélico de las islas. Esta estructura cuentística permite a Rixo desempolvar los recuerdos reales que sustentan las historias.

Mayor interés tienen las cartas publicadas en prensa para nuestro trabajo. Son tres extensas epístolas (publicadas por partes) que desde Tenerife son enviadas a un bachiller palmero (hay que recordar que el periódico que las publica es de Santa Cruz de La Palma) y aparecen en ellas los temas principales de las Máscaras teatrales, lo que indica una continuidad de las preocupaciones críticas de Rixo. Por un lado, tenemos a los interlocutores letrados y sus domésticos (Bárbara Vera en Tenerife y Pascual en La Palma), que miran con cierto estoicismo socarrón la abulia y negligencia tanto de los cargos públicos como de los habitantes de las islas (referencias al atraso en el comercio y las exportaciones, al desinterés de los paisanos preparados exceptuando Viera, la corrupción de los políticos o las envidias entre los pueblos de la isla). Por otro lado, aparece su visión del campo canario como ejemplo palpable de ese retraso en todos los sentidos a partir de dos figuras simbólicas que reúnen este estigma: el alcalde de pueblo (zafio y analfabeto) y el funcionario que cobra contribuciones (parásito a cuenta del erario público). Estos dos personajes serán el objetivo privilegiado de la mirada jocosidad de Rixo en las Máscaras.

Los personajes que articulan la parodia de Rixo son los criados, en especial Bárbara Vera o “tía Bárbara”, medianera, “quien a su manera, aunque campestre, me suele descifrar ciertas dudas y arcanos que mi genio, naturalmente confuso y apocado, no acierta a comprender”. Su nombre es ya significativo: “Bárbara” en su triple acepción de nombre de mujer, apelativo despectivo y barrio campesino aislado de Icod (Santa Bárbara) y “Vera” barrio pobre del Puerto nacido al calor de la expansión agrícola. Su particular visión de la realidad es un contrapunto grotesco a las críticas de su amo: está bien tener los caminos mal para evitar que lleguen los recaudadores de impuestos, la

escuela sólo sirve para subir las contribuciones y es preferible ser analfabeto, hay que celebrar las fiestas religiosas locales con todo lujo aunque se esté en período de carestía... La carta final que cierra el ciclo de la ficticia correspondencia entre los amos es de Bárbara a Pascual (la caracterización lingüística de la misiva con vulgarismos repite la de los personajes de las máscaras “rurales”) y deja bien clara la influencia del modelo paródico cervantino y resume a modo de remate retórico la crítica de Rixo a las atrasadas costumbres del País:

Muy *pulitivo* señor mío: recibí su carta, la cual vino en compañía de otra que recibió mi amo D. García, y quedo muy contenta y vanidosa sabiendo que la pobre Bárbara anda en papeles por esas tierras de Cristo. Porque en esta ha de saber usted, amigo Pascual, que a pesar que muchos son los que concurren a misa, anda la cristiandad como sabe la Virgen; no faltando descreídos que se han dejado decir que mejor fuera que el dinero que gastamos en cohetes y entremeses para celebrar los santos patronos lo empleáramos en asear nuestros hijos y mandarlos a la escuela para que allí aprendieran a leer y la verdadera doctrina cristiana...Y otros hay tan atrevidos hasta aconsejar que los pinitos nuevos que cortamos todos los años para enramar la plaza era mejor dejarlos crecer en el monte para con el tiempo nuestros hijos tengan vigas y jubrones con que tapar sus casas. Considere usted, amigo Pascual, qué linda estaría la plaza sin dichos pinitos que tanto alegran la gente, y mucho más a los que lo saben aprovechar. Pero no se verán en ese espejo de quitarnos la costumbre vieja, porque dichos consejos parecen heregías de las que dicen *pedricaron Lucero y Calvicio*; porque aquí hemos sabido ser cristianos con nuestros escapularios y medidas de candelaria sin escuela ni *arquitetes* de camino, puesto que el de la gloria es el que habemos de menester, y sin *trompezones* se lo dé Dios a usted como lo desea esta su segura servidora. *Bárbara Vera*.

Como curiosidad, nos gustaría citar el artículo titulado “Acróbatas isleños”, por la analogía que Rixo establece entre la agilidad para sortear con grandes pesos la orografía áspera de algunas islas por parte de los “rústicos” y los acróbatas “extranjeros” a los que se les paga para ver habilidades similares. Por supuesto, la analogía tiene un sentido irónico sobre la deficiente comunicación viaria entre los pueblos pues concluye el autor diciendo con amargura:

Los años pasan, el mal permanece, y mientras los funcionarios de los gobiernos no participen de mejores ideas que sus mismos gobernados, tendremos acróbatas que celebrar y continuos riesgos que pasar por los siglos de los siglos... aunque nos consolaremos con negarles el *amén*.

Con respecto a la actividad teatral de Rixo, ya hemos tratado en la segunda parte de este trabajo la importancia que sus noticias sobre el desarrollo

de esta en el Puerto tienen para la reconstrucción de la escena insular. Pero, además de la práctica literaria que suponen sus Máscaras, sabemos que posiblemente el gusto de Rixo por el teatro proviene en primer lugar de su contacto con Graciliano Afonso en sus años de formación y de la misma actividad dramática que vivió en el Puerto, como incluso señalará en la Introducción a sus piezas. En la semblanza que realiza de Afonso [Rixo 2008, pp. 162-163] no duda en realzar esta cualidad espectacular de su maestro:

Como era eminente letrado, se ocurría a su discurso en los pleitos y negocios más intrincados, lo mismo que en materias y opiniones políticas y hasta para las diversiones y festejos. Así fue que el año 1820 a 1821 en que se hacían regocijos constitucionales, le suplicaron damas y caballeros compusiese algún juguete cómico para representar; hízoles el gusto con una producción crítica burlesca de cierta clase de nobles ignorantes, cuya pieza se representó con bastante aplauso. En esta no estuvo el que escribe, pero sí el doctor don Nicolás Bethencourt, a quien oímos recitar algo de su argumento y chistosas observaciones verbales de su autor que valían otro tanto.

En segundo lugar, y mucho más importante, es el testimonio que incluye en su biografía de Manuel Díaz, el sacerdote palmero, en la que descubrimos a un Rixo participando en 1834 como actor en un montaje teatral [Rixo, 2008, pp. 189-190]:

Los conocimientos y buen gusto del señor don Manuel Díaz eran muy generales y por estas satisfacciones solía consultársele sobre diversas cosas independientes de su profesión y ministerios. Así fue que por Pascua de Pentecostés del año 1834, queriendo algunos aficionados representar una pieza cómica traducida y arreglada al teatro español por el señor Bretón de los Herreros, uno de cuyos personajes lo figuraba cierto conde joven que había estado viajando y se fingía loco a su vuelta para con tal ardid indagar si su mujer todavía le amaba a pesar de sus extravíos, se ofrecían dificultades en representar con naturalidad aquellas repentinas transiciones, celos, recelos, etc., entre los dichos personajes. El señor Díaz estaba en el Puerto a la sazón, se le suplicó por su consejo y tuvo la amabilidad de presenciar algunos de los ensayos, diciendo su parecer que fue muy acertado, y la pieza se representó con general aplauso. Eran los actores el señor marqués del Sauzal don Juan Antonio Cologan, su señora esposa Eustaquia Heredia, don Tomás F. Cologan, su sobrino don José de Arroyo y el que escribe este grato recuerdo, apuntador el señor don Fernando García Abreu. De todos estos únicamente existen dicho don T. Cologan y este su servidor. (Recuerdo fechado el 29 de agosto de 1867)

La importancia de este recuerdo, en primer lugar, es la posible existencia entre 1834 y 1838 de un grupo estable de actores aficionados en el Puerto vinculados a la burguesía: el libreto manuscrito de la obra *Quiero ser cómico. Comedia en un acto y en prosa de D. Ventura de la Vega*, que fue

representada en el “Teatro de la Casa del Baile en los días 25 y 27 de febrero de 1838 (Domingo y Martes de Carnaval)”, como reza en la primera hoja, nos informa, a vez, de los actores que tomaron parte en ella: tanto en 1834 como en 1838 figuran Eustaquia Heredia, Juan Antonio Cologan y Tomás Fidel Cologan.

Por otro lado, este testimonio también nos ayuda a percibir el alto grado de compromiso actoral de este colectivo aficionado: recaban la ayuda como espectador avezado de Díaz, ya que la obra tenía la “dificultad” de la representación naturalista de los distintos estados afectivos que atravesaba el protagonista (percepción novedosa de los caracteres melodramáticos por un público y unos aficionados más acostumbrados al personaje tipificado del sainete entremesado, la pieza festiva o al héroe y heroína con solemnidad pasional de la tragedia neoclásica). La obra a la que se alude, por los pocos datos aportados, debe ser la traducción y adaptación que hizo Herreros del vodevil *Une visite a Bedlam*, de Scribe, con el título *Un paseo a Bedlam o la reconciliación por la locura* y representada en Madrid por primera vez en 1828 [Muro Munilla, 1999, II, pp. 65-110]. Se trata de una obra en un acto y diecinueve escenas protagonizada por el conde Alfredo de Roseval que intenta reconciliarse con su esposa, Amelia, simulando estar loco (en la obra, efectivamente, como indica Rixo, el protagonista pasa por distintos estados, de la alegría al ataque de ira en un breve espacio de tiempo). La obra, además de la trama romántica, tiene un contrapunto cómico en la figura de un músico italiano.

Finalmente, tanto la escenificación de la obra de Bretón de los Herreros en el año treinta y cuatro como la de Ventura de la Vega en el treinta y ocho, indican conocimiento de las novedades de la escena peninsular pues el propósito dramático de Ventura de la Vega se estrenó con gran éxito en el Teatro de la Cruz de Madrid el 10 de octubre de 1934.

Como indicamos en la segunda parte de este trabajo, hay que añadir a estos títulos los que señalábamos allí y que, seguramente, también fueron

puestas en escena por este grupo de aficionados en la década de los treinta o quizás antes (la primera Máscara de Rixo conservada es de 1827).

Aparte de estos retazos, el único testimonio conservado de la práctica teatral de Rixo son sus Máscaras de Carnaval, que pasamos a estudiar.

IV. 4. MÁSCARAS

El volumen que contiene las Máscaras teatrales de Rixo es un cuaderno de fabricación casera, lo que ha permitido que puedan incorporarse cosida una carta de su amigo y confidente erudito, el Prebendado Pacheco, un recuadro con ilustración añadido con pegue, además de una interpolación adhiriendo media página de un recibo fechado el 18 de diciembre de 1863 sobre unas fanegas de trigo lo que indica una revisión posterior del texto a la devolución del mismo por el Prebendado en 1852 [Apéndice documental adjunto. MS 2 y 3]. Se repite en este caso la habitual práctica amanuense de Rixo que ya hemos señalado al comentar su producción historiográfica. Entendemos que en *Máscaras* la obra ya está prácticamente cerrada y así parece confirmarlo el envío a Pacheco pese a la mencionada interpolación. El título general del volumen es *Máscaras* aunque en su Introducción podemos leer como título *Máscaras o como el Lector quiera llamarlas*. En cuadernillo aparte suelto de doce páginas está la *Máscara de un Miedo*. El que no haya incluido (cabía la posibilidad de coserla) la primera pieza desde el punto de vista cronológico se debería a la evidente falta de unidad (temporal y temática) de esta con respecto al conjunto, como veremos a continuación. En el cuaderno, tras la Introducción, encontramos las siguientes obras: “Una de tantas Juntas. Máscara histórico-satírica”, la misiva del Prebendado Pacheco, “La papeletas de contribución o el Alcalde de Mazapéz”, “Una aduana de cuño moderno”, “Idea para una máscara que se podrá titular **Milagros de San Antonio** [en negrita en el original]”, “Dionisio Luis. Máscara” y “Escenas gubernativas campesinas”.

Repitiendo las palabras introductorias a la edición de 2009 para el Festival Mueca en las que calificábamos a Rixo como un “Carnal serio”, dicha caracterización se debe, fundamentalmente, a esta voluntad estética de dignificación ilustrada del sainete grotesco. Sus piezas, incluyendo la más temprana de 1827, muestran a un autor preocupado más por la enseñanza templada que por la exacerbación de la broma degradante. Ya el prólogo anuncia el objeto y fin de “despertar” a aquellos que forzada o involuntariamente caen en la ridiculez. Lo hace en un tiempo en el que se cacarea tanto *de la libertad de pensamiento*, pero tiempo en el que incluso una de sus obras es censurada. Su explícita cita a Molière y su personaje del Tartufo es una vindicación de esta raíz ilustrada. Dos son los temas, que aparecen en el Prólogo, muy golosos para la crítica racionalista: los falsos devotos y los que se enriquecen a costa del Estado. Predominará en Rixo el segundo, quizás por su mayor conocimiento al haber estado en contacto con la política pública y sus entresijos durante muchos años. Hay que recordar que la separación de la vida pública por parte de Rixo se debió al enrarecimiento de relaciones con el gobierno municipal portuense y las veladas acusaciones de apropiación indebida.

Las obras son anteriores en su composición a su retirada de la vida política y parecen indicar que la preocupación cívica de Rixo no se origina por su amarga experiencia final sino de la lúcida distinción entre los intereses generales y los privados en la gestión de lo público. Esto explica su insistencia en ridiculizar el pacto no escrito entre letrados y gestión pública, la omnívora presencia de la burocracia y su sostenimiento, la malversación de las contribuciones públicas, la participación de los estamentos oficiales en el saqueo de la Hacienda Real o la desconfianza lógica de las clases populares ante el latrocinio generalizado.

La *Máscara de un Miedo* está fechada en 1827, las del cuaderno entre 1845 y 1848 salvo dos sin fecha pero cuyas coincidencias temáticas (ambiente campesino, crítica al aparato burocrático y la aparición del mismo personaje en

una de ellas y otra datada) e incluso de los materiales (papel, tinta y letra) nos permiten situarlas en esta década. También el tono entre la máscara temprana y el resto evidencia el cambio en la visión del autor con respecto al objetivo de estas producciones: la primera es una obra en registro festivo sin mayores pretensiones; las demás usan el momento carnavalesco para realizar una crítica frontal a las nuevas formas de organización de lo público. El Rixo de los años veinte apenas ha tenido contacto con la vida pública de la ciudad; el Rixo de los años cuarenta no sólo ha ocupado distintos puestos de responsabilidad política, sino también ha sufrido gran parte de los desengaños que lo llevarán al abandono vergonzoso de su cargo.

IV. 4. 1. *Máscara de un Miedo*

Sinopsis

El viejo Don Molón ha hecho venir a su nieto de Murcia en calidad de heredero de sus bienes pero con la condición de que no se puede casar mientras él viva. Su sobrino, enamorado de la vecina y dispuesto a casarse con ella, se hace pasar por un duende que tiene encantada una de sus casas. Cansado de no poder alquilar la casa por el miedo que inspira el fantasma, Don Molón junto con su criado Calamocha, tras un infructuoso intento de desmentir la existencia del duende, deciden pagar los servicios de dos soldados, uno francés y otro español, para acabar con el encantamiento. Después de algunas peripecias nocturnas, el fantasma decide desvelar su "origen": es el espíritu de un escribano que murió y sólo podrá ser exorcizado si se quita la cláusula de un testamento que redactó de que un nieto no puede casarse mientras viva su abuelo. Aterrorizado, el viejo decide derogar la disposición y su nieto se casa sobre la marcha con la vecina.

Análisis de la obra (espacio, tiempo, ritmo textual, personajes, recursos y comicidad)

La obra se divide en dos escenas: una escena primera breve (páginas 1-3) protagonizada por Don Molón y su criado Calamocha en la que se presenta el eje argumental, la presencia encantada en una de sus propiedades, y la caracterización de la pareja, especialmente del criado. La segunda comienza con el desvelamiento al público del engaño por parte de su autor, el nieto, y la razón de ello en un breve encuentro amoroso con Clarita, la vecina. Con la llegada de su abuelo y los soldados comienza la acción central de la máscara: las intervenciones del “fantasma” contra los intrusos, su filiación como alma en pena y su desaparición final por los aires. La conclusión se desarrolla en clave de farsa: súbita aparición de la novia, su tía y un clérigo con todo dispuesto para un casamiento *exprés*. El autor incluso sugiere finalizar la obra con un baile de boda aprovechando que todos los personajes están en escena.

La acción transcurre en el salón de la casa que funciona como zona de comunicación con dos espacios: la calle y una puerta interior que conecta la casa encantada con la de la vecina (de ahí que el nieto no quiera que se alquile). La complicidad de los novios está vinculada a este espacio interior, mientras que los obstáculos provienen del exterior.

La amalgama de variados episodios (trama folletinesca de amores entorpecidos, anécdotas cuarteleras, acciones “parasicológicas” del duende, relación amo-criado) y personajes (pareja de amo-criado, pareja de soldados, pareja de enamorados, clérigo y tía) desplegándose en continuas entradas y salidas en el tiempo real del espectador (a pesar de que por las indicaciones temporales del texto toda la acción transcurre entre las nueve de la noche y las doce no hay elipsis en la trama) da como resultado una obra ágil que cumple con los objetivos de este tipo de composiciones: divertir.

Personajes

Como indicábamos arriba, los personajes están organizados en parejas cuyos miembros, por un lado, contrastan entre sí, y, por otro, entre las parejas de personajes entre sí, ayudando tanto a la caracterización urgente de personajes en estos textos como al dinamismo argumental. Así, el amo aparentemente valiente frente al criado cobarde, será luego la pareja cobarde civil frente a la fanfarronería de los soldados (que también cumplen los roles del soldado español leal contra el francés mercenario). La pareja de enamorados opone la prudencia de Clarita al ingenio de Vázquez pero como pareja tienen como oponentes a los otros. Por fin, la pareja de la tía y el clérigo que aparecen al final cumplen la función de clausura de las oposiciones a través de la boda (“deus ex machina” casamentero de la farsa).

Si los nombres de Vázquez y Clarita no parecen tener connotaciones particulares (salvo para un fugaz juego de palabras, en el caso de la novia: Clarita/claridad), los despectivos de Don Molón y Calamocha, remiten claramente al contexto jocoso de la comedia. En el caso del viejo, pues así es presentado en “Personas que hablan en ella”, tiene todos los elementos tópicos en su caracterización: arbitrariedad e incompreensión ante los deseos juveniles (la condición a su nieto), avaricia (la preocupación del rentista por su alquiler), chochez (lo afirma el soldado español), misoginia (las experiencias negativas de su juventud que cita Vázquez). Calamocha es un guiño de Rixo a la obra de Moratín, *El sí de las niñas* y su criado de igual nombre, señal de la impronta moratiniana en la formación de muchos intelectuales del momento.

Los soldados no tienen nombre, solo nacionalidad. Presentados como “valientes”, las acciones del duende descubren su cobardía. Quizás por su incongruente presencia en escena, el autor ha potenciado más las intervenciones del soldado francés ayudado por alguna escena paródica (tras pelear en la oscuridad con escobas, el resultado de la lucha a la luz es el soldado español humillando al francés).

El clérigo y la tía tienen una intervención cada uno y, como comentábamos antes, su papel es sellar vertiginosamente el problema de los enamorados.

Recursos

Esta Máscara pone en juego un número importante de trucos escénicos relacionados, fundamentalmente, con las jugarretas del fantasma: apaga la luz del farol con una caña desde debajo de la mesa, les sopla en la cabeza, cae un papel del techo, soplan en la nariz al criado, hace desaparecer la mesa y la cigarrera, cambia espada y pistola por escobas y una rama de leña, o se desvanece en el aire.

La mayor parte de ellos se apoyan en el juego entre luz y oscuridad por lo que no sería de extrañar que la puesta en escena jugara con una escasa iluminación de carácter realista en el escenario que representaba el interior del salón. Esto ayudaría, asimismo, a una ambientación tenebrista acorde con la trama.

Comicidad

Varios son los recursos cómicos que podemos señalar en esta pieza. El primero y más recurrente son las propias trastadas del duende que sabemos inocentes bromas. Por otro lado, el aire de pantomima de algunos momentos potencia el elemento festivo (el no querer entrar primero y ceder el paso al otro en dos ocasiones; la batalla de escobas; la aparición del clérigo).

Pero será el lenguaje el recurso que tendríamos que destacar en esta Máscara. Como veremos en las siguientes y a diferencia de esta (alejadas entre sí casi veinte años), la acción se va a reducir al mínimo a favor del mensaje reprobatorio de las costumbres. Por el contrario, en esta máscara hay una preocupación autoral por el engarce, en un esquema escénico de cierta complicación, tanto de la puesta en escena como de los distintos conflictos; en ella, el lenguaje es una posibilidad más que Rixo centra en el soldado francés: el

tradicional malentendido (en este caso, de Calamocha) y la parodia lingüística de la mezcla de lenguas. Estamos muy lejos aún del Rixo que sustenta toda la gracia de la pieza no en las acciones de los personajes sino en los vicios del lenguaje o en la mala pronunciación del francés.

IV. 4. 2. *Máscaras o como el Lector quiera llamarlas*

Introducción

Ya desde su subtítulo “como el Lector quiera llamarlas” nos movemos en el campo del humor y de cierta libertad genérica (hay que recordar lo dicho acerca del amplio campo léxico en el que se movían estos textos teatrales breves). Rixo abre y cierra su prólogo apelando a dos autores protectores: Cervantes y Moliere. Del primero toma prestado la acepción de “quijotesco” en el sentido de vano intento de sanar con la sátira los pecados de sus ciudadanos. Del comediógrafo francés su creación más conocida contra la falsa virtud, el Tartufo, contra la beatería de algunos vecinos.

Además de esta función terapéutica de sanar con la risa exhibiendo hasta el ridículo los vicios públicos, adornada de la una *captatio benevolentiae*, Rixo hace una breve síntesis histórica de la recepción de estas obrillas y, como ocurre en sus otros textos no literarios, denuncia la decadencia de las costumbres y del Puerto de la Cruz (para Rixo el momento de esplendor está entre 1780 y 1820, año de la proclamación del período constitucional que se celebró con gran gasto): antes cumplían una misión de higiene social pues eran tan seguidas en el Carnaval que pocos se atrevían a ser víctimas como personajes de estas obras ante los demás vecinos. Ahora, muchos son los que cometen estas acciones ridiculizables pero estos mismos han impuesto la censura, no la del despotismo antiguo, sino la de las libertades burguesas de su momento que ven su obra como *demasiado crítica y verdadera* (recordando, valga

el anacronismo, a la paradoja de la censura actual por mor del lenguaje políticamente correcto).

La consecuencia de este nuevo orden es que aunque copió la primera, los inconvenientes surgidos le llevaron a redactar el resto sin ánimo de mostrarlas. Es posible, por tanto, pensar que salvo la *Máscara de un miedo* y *Una de tantas juntas* las demás no fueran escenificadas aunque sí leídas y copiadas, como indica la carta de 14 de mayo de 1852 (varios años después de la última fechada) del Prebedando Pacheco que se encontró dentro del manuscrito entre la primera y segunda Máscara y que entre asuntos varios de actualidad política dice: “Dice un adagio vulgar ‘más vale tarde que nunca’ que de tiempos anda en mi poder las **morales** Máscaras de usted (que en mi juicio debían imprimirse), y que no quise devolver sin copiar”. Y luego añade “allá van sus hijas (así llama el Padre Isla al Gerundio), y aquí quedan las copias, que son verdades demostradas, ojalá que no, y aunque no se corrijan, nos desahogamos con esto porque vean que no nos engañan por ignorancia”. Como vemos por estas palabras hay una predisposición desengañada también en este interlocutor de Rixo y una nueva referencia a otro de los autores re referencia en la educación ilustrada, el Padre Isla.

Estos nuevos “tartufos” a los que se refiere Rixo son ejemplificados en los dependientes/ beatos de la Real Hacienda cuyo escaparate público es impecable (buenos creyentes, servidores del hábito real...) pero que tras la misa se dedican al contrabando en perjuicio de esa misma Hacienda. También en las mañas eróticas de un beato que utiliza la biografía juvenil de San Agustín para seducir a una joven. En ambos tipos cifra Rixo el nuevo tono de los tiempos con esa caracterización escéptica que ya hemos visto en sus otros escritos.

Finaliza comentando que las máscaras se basan en experiencias propia vistas u oídas (hemos de pensar que, al ser la mayoría de ambientación rural, se escribieron o sucedieron en la zona de La Luz en La Orotava donde se retiraba temporalmente) y después de repetir que se trata de un ejercicio de nostalgia (“y se me recuerdan en los días alegres de farándula”), añade una última gracia

dedicada a Momo, rey del Carnaval que supuestamente le diría: 'Eres tú mi seguidor más que otros' (*Cultor quam alii mihi es*).

IV. 4. 2. 1. *Una de tantas juntas. Máscara Histórica-Satírica* (Domingo de Carnaval del año 1845)

Sinopsis

De todas las máscaras relacionadas con el erario público y las burocracias que lo exprimen es esta la más ácida y, por decirlo de alguna manera, la más carnavalesca en su alegórica puesta en escena. Fechada en el Domingo de Carnaval de 1845, es la más breve de todas pero aquella cuya sátira alcanza un calado mayor. Rixo realiza una adaptación libre de la fábula esópica¹³⁶ de "Las ranas que pidieron rey" (el Arcipreste de Hita la introduce en la literatura castellana en su *Libro de Buen Amor* como el apólogo del Dios Amor "Júpiter y las ranas", coplas 199-205). Aquí las ranas son las Islas Canarias y el marco escogido para la parodia es una junta de las miles que se celebraban para resolver asuntos domésticos o de importancia capital. Esas Juntas (y sus "juntistas") serán también criticadas veladamente en otras Máscaras. La reunión de las islas para decidir la capital del Archipiélago mantiene su actualidad, por lo menos en lo que atañe a las islas llamadas capitalinas hoy día. Cada una de ellas expone ante las demás sus méritos para el título de capital. La gama de argumentos son variados dentro de su absurda exposición: la preeminencia histórica basada en episodios concretos, el tamaño, su situación geográfica, la producción económica, la gastronomía, la dependencia de una frente a otras, o la existencia de accidentes geográficos sobresalientes (el Teide, en el caso de

¹³⁶ La tradición de las fábulas de Esopo transmite la narración de la manera siguiente [Esopo, 2000, pp. 33]: "Las ranas, cansadas de su desgobierno, mandaron embajadores a Zeus pidiendo que les diera un rey. Zeus, al ver su simpleza, echó una estaca a la charca. Y las ranas, al principio, asustadas por el ruido, se metieron en el fondo de la charca, pero como la estaca estaba quieta, salieron a la superficie y a tanto desprecio llegaron por su rey que, subiéndosele encima, se sentaban en él. Indignadas de tener semejante rey, recurrieron por segunda vez y le pidieron que de nuevo les cambiara de jefe, pues el primero era demasiado indolente. Zeus se irritó y mandó entonces contra ellas una hidra, que cogió a todas y se las comió. La fábula muestra que es mejor tener gobernantes tontos pero sin maldad que liantes y malvados"

Tenerife). De la exposición pasan al acalorado debate y a la recriminación. Por ejemplo, La Gomera responde a Tenerife: “que sepa el Señor Pico Teide que es una plaga de cigarra que para alimentarse tiene devorada a la Provincia entera”. Cuando parece que la discusión llega a un punto sin retorno y cada una se ha enquistado en su candidatura, aparece con estruendo bíblico el dios Júpiter, que lanza una dura recriminación a la falta de unidad regional (todo un programa reivindicativo de solidaridad dentro de las diferencias y potencialidades de cada una). Y para terminar la pugna, Júpiter amenaza con aquello que es para Rixo la verdadera calamidad de su tiempo: “Que si sólo os ocupáis en lo futuro en piques, rivalidades y dicterios, juro por el Olimpo, que os abandonaré a las cien oficinas, a cien contribuciones para sostenerlas, y al desprecio”.

Análisis (espacio, tiempo, ritmo textual, personajes, recursos y comicidad)

La obra está dividida en dos pequeños cuadros. El primero protagonizado por las siete islas, reproduce una sesión de las Juntas al uso: los representantes se colocan a los lados del presidente de la sesión (en este caso, Tenerife) y toman el turno de palabra para defender sus intereses. Rixo conocía perfectamente la dinámica de este tipo de reuniones y no duda en destilar su bilis anti-burocrática en la escenificación de esta Junta: la mala educación, la imposición del exabrupto ante los razonamientos, la argumentación llevada al absurdo en la defensa de sus objetivos particulares. Aunque no alude a ningún elemento escenográfico, sí lo hace a la disposición espacial en torno al Presidente pues la tras la entrada de Júpiter en la segunda escena, este “se colocará a espaldas del Presidente en sitio más elevado y preeminente para configurar mejor el grupo”. Podemos suponer, que tomando como centro escénico a Tenerife, el resto de los personajes se repartirían siguiendo el orden geográfico y de división provincial: en un lado, Lanzarote, Fuerteventura y Gran Canaria. Al otro, La Palma, La Gomera y El Hierro. Para ayudar a ir creando la gradual tensión en la reunión que va a obligar, ante el desacuerdo

general, a la intervención divina del segundo cuadro, el personaje de La Gomera sembrará discordia con sus continuas interrupciones a la “pata llana”.

La segunda escena está protagonizada por la intervención de Júpiter, que, después de un encendido análisis sobre las causas del declive económico de la región (fundamentalmente la desunión de las islas en la defensa de sus intereses), amenaza con enviarles como castigo más cargas burocráticas.

Personajes

Aunque no hay precisiones explícitas en la obra, con toda seguridad y aprovechando el contexto carnavalesco-alegórico, cada una de las islas tendría en su caracterización algún elemento simbólico (¿una escarapela con la figura de la isla, su perfil en un sombrero, algún detalle de la vestimenta revelador?). También seguramente algún detalle del habla característico de la isla (en el caso de La Palma, El Hierro o Gran Canaria, por ejemplo). La actitud de cada uno también ejemplifica los desequilibrios regionales no tan obsoletos aún: las islas menores frente a las mayores o la riqueza natural frente a la centralización institucional. El pleito insular entre Gran Canaria y Tenerife aparece en un primer momento cuando el segundo es elegido presidente.

El personaje de La Gomera, con todas las connotaciones negativas que dicha isla tiene en ciertos ámbitos del acervo popular canario (los chistes) de ser sus habitantes brutos o pleitadores, asume el rol de ir desmontando todos los argumentos que cada isla da en apoyo de su petición, a modo de bufón desvelador de verdades. Todo para, finalmente, proponerse ella como candidata.

Recursos

La única referencia a recursos escenográficos son los efectos de rayos y relámpagos que anuncian la llegada de Júpiter. Pero la primera escena contó seguramente con la reproducción de una Sala de Juntas con sus símbolos en

telón pintado pues gran parte de la gracia estaría entre la seriedad que el público presupone en estas cívicas reuniones y la chabacana actitud de sus integrantes insulares.

Comicidad

Tres son los factores (sin contar con los hipotéticos planteados) en los que se apoya la comicidad de este juguete de carnaval: la rivalidad entre las islas y los currículos que aportan en sus pretensiones, el contrapunto gomero a cada uno de ellos y la aparición del dios (suponemos que con todos los atributos) que contrasta en su naturaleza mitológica con la burguesa asamblea.

IV. 4. 2. 2. *Los papeles de contribución o el alcalde de Mazapez* (Martes de Carnaval del año corriente 1847)

Sinopsis

En *Las papeletas de contribución o el alcalde de Mazapez* la pareja protagonista, un letrado y su amanuense, como dos pícaros del Siglo de Oro, enredan a un alcalde pueblerino de escasas luces (la cuestión lingüística es fundamental para la caracterización de los campesinos por parte de Rixo) que no puede cobrar a los vecinos la contribución y corre el riesgo de ser encarcelado. Como podemos ver en otras máscaras, Rixo combina una trama principal y otra jocosa secundaria, en este caso una monja exclaustada que se ofrece para casamiento (teniendo en cuenta que, con toda seguridad, este papel estaba pensado para ser representado por un hombre, la broma dobla su eficacia). El lenguaje críptico del leguleyo y las abusivas tasas que cobra por sus servicios son el centro de la acción, aunque el lenguaje torpe del alcalde intentando imitar los cultismos legales añade humorístico contraste al elaborado del jurista. El letrado se ampara en ser el intérprete legal de los designios públicos para realizar sus extorsiones discrecionales.

Análisis (espacio, tiempo, ritmo textual, personajes, recursos y comicidad)

Esta obra se conforma sobre cuatro escenas de distinta extensión. Las dos primeras, breves, sirven para presentar al letrado y su amanuense, amén de servir para caracterizarlos frente al resto de los vecinos como enredadores (“...que los letrados hoy son más de la cuenta, que cuando la pobreza crece, ellos a fuer de enemigos públicos maquinaron para que haya ley que le conceda vivir sin tasa siendo su boca medida en lo que exigen del pobre litigante por cuanto le enredan”). También como corruptos políticos: “Trabajé como Vd. sabe por sacar los Diputados que me ofrecieron colocación...En su obsequio persuadí, prometí, intrigué, mentí...”. En la segunda escena, el personaje de la monja introduce un episodio grotesco (el rumor de que las monjas se van a tener que casar con los veteranos de guerra para economizar en los sueldos públicos) que permite a Rixo, por boca del letrado, criticar la profesión de fe conventual que muchas mujeres hacían por costumbre familiar.

La tercera escena y principal se centra en la visita del alcalde y el choque entre la cultura urbana y rural, entre la ladina sabiduría del alcalde y la pícara astucia del letrado. Esta escena sustenta su ritmo en la imbricada narración en lengua conscientemente distorsionada por los vulgarismos y canarismos del alcalde y la traducción ortodoxa del jurista.

La última escena reúne a los anteriores con la monja solapando la decepción de esta, engañada por los papeles, y la del alcalde por el coste del papeleo legal.

El espacio es único, “un cuarto con sillas, mesa y algunos autos y libros” y, aunque el tiempo escénico coincide con el del espectador, la mayor parte de la acción se basa en la narración que hace el alcalde de un episodio anterior.

Personajes

Los personajes del Letrado y del Amanuense aparecerían caracterizados con los atributos de su oficio (el autor señala los espejuelos y los libros aparatosos como parte de la puesta en escena de su “sabiduría”). Sus continuos guiños y señales de complicidad los igualan frente a los dos personajes restantes de la farsa. El gesto de pesar las alforjas del alcalde cuando este entra por el amanuense, indica a las claras cuál es el fin último de esta labor: el enriquecimiento.

En la monja, Rixo personifica la tonta beatería e introduce un episodio de claro sentido erótico: la monja, se nos informa, cuando se pidieron voluntarias para poblar un convento en Tierra Santa alegó enfermedad, pero ahora que supuestamente tiene que casarse a la fuerza con un militar se apresura a pedir uno jovencito.

Por último, al alcalde, Rixo atribuye todas las características negativas de estos cargos rurales: ignorancia, no tener sentido de la labor pública, sus escasas nociones de organización administrativa (representada aquí por las contribuciones) y sus prejuicios ante el bien común (simbolizado en este caso por sus comentarios sobre la injerencia externa de “los que gobiernan” en su comunidad). El que en su persona se reúna el cargo de alcalde deudor de contribuciones y comisionado para cobrarlas da lugar al absurdo de la situación jurídica y teatral.

Recursos

Básicamente se reducen a la recreación de la oficina del jurista: la acumulación de papeles, autos y libros es fundamental porque el eje principal de la obra es la pérdida de los papeles de la contribución por el alcalde.

Comicidad

Además de las vicisitudes sensuales de la monja (ilusión-desilusión), toda la comicidad de la máscara descansa en la narración de la pérdida de las contribuciones y en su recreación por el habla campesina. El tema de las contribuciones había estado de actualidad tanto el año anterior como el año en que está fechada la obra pues se había establecido una nueva contribución gravosa sobre bienes inmuebles. En algunos pueblos los regidores locales decidieron adelantarla de su propio peculio y cobrarla al vecindario durante el año. Pero en algún caso se llegó al embargo de bienes de los responsables públicos. Es posible que alguna de estas situaciones diera lugar al episodio cómico [Rixo, 1994, pp. 370-371]

IV. 4. 2. 3. *Una aduana de cuño moderno* (Domingo de Carnaval de 1846)

Sinopsis

Algo similar a la anterior máscara ocurre en el puerto con las aduanas. En *Una aduana de cuño moderno*, Rixo parodia los interminables trámites que las mercancías sufren para ser embarcadas. Lo de “moderno”, con sentido peyorativo, hace alusión a que esta tramitación no tiene su origen en una mejor racionalización del comercio portuario sino en la aparición de unos cargos burocráticos interpuestos que ralentizan y penalizan la circulación de bienes. El barquero (figura que con su humilde negocio permite entender humorísticamente hasta qué punto los trámites afectan a grandes y pequeños) está esperando por los encargados de pesar su pequeña carga. El embarque se retrasa porque los funcionarios se han ido de noche de Carnaval y tienen libertad horaria independientemente del trabajo que acumulen. Por fin llegan y la dejadez con la que hacen su trabajo hace que el barquero exclame: “harto toscos somos los que quitamos camisas a nuestros hijos para pagar y costear a tanto sabio nacional como bajo la capa del Rey aquí se abriga”. Como en la

anterior Máscara, el fumar es signo de indolencia de estas clases meritocráticas que empezaban a desarrollarse con las nuevas formas de gobierno.

Análisis (estructura, espacio, tiempo, ritmo textual, personajes, recursos y comicidad)

Consta de seis breves escenas que se suceden en el despacho de la aduana del puerto. El ritmo proviene de la paulatina acumulación de personajes sobre el escenario con cada escena. El barquero que quiere cargar un nimio cargamento de tabaco tiene que pasar antes por unos trámites burocráticos que dependen de un organigrama jerárquico disparatado. Cada escena introduce a uno de esos intermediarios: el dependiente, el guarda de almacén, el contador, el Vista, el oficinista.

En el ínterin de la espera, y sin prestar atención al barquero, se evoca la noche anterior de juega carnavalera. La tensión entre la urgencia del trabajador y la parsimonia *resacosa* de los funcionarios ayudan a su vez al ritmo de la pieza.

Personajes

Entre siete y diez personajes intervienen (pues se señalan comparsas portuarios que no hablan en la pieza). Hay un desequilibrio evidente entre las dos partes para destacar, probablemente, la laboralmente sobredimensionada oficina y la indefensión solitaria del barquero. Hay un personaje ausente, el Administrador, que al estar “desazonado” de la noche anterior, no acude.

Cada uno de los personajes que conforma el grupo realiza una única labor: los dependientes encargados de recoger los recibos “desde las 9 de la mañana hasta las dos de la tarde aquí fumando para entretenernos”; el guarda de almacén “que llega con las llaves”, el contador “con un cuaderno bajo el brazo y fumando”, el Vista “para que vea lo que se saca y lo que se entrega a usted”, el oficial oficinista “que cuida la balanza”. Algunos de ellos hacen usos

de espejuelos con la misma función que en el letrado de la máscara anterior: mero acto de impostura.

Sin embargo, el barquero, tras quejarse de todo lo pasado para cargar su cajoncito de tabaco, es definido como “tosco, y no sabe de hacienda nacional”.

El amargo diagnóstico del barquero cuando le informan de lo que cobran los funcionarios y lo que hacen reproduce una percepción aún común hoy en día pero que era una novedad entonces: “Aguas, soles, hambres, sedes y riesgos continuos de la vida paso yo y no gano la mitad al cabo del año: ¡y de eso me sacan contribuciones para pagar a ustedes! ¡Hacen muy bien los que buscan el vivir de sueldos!”

Recursos

Los dos recursos escenográficos que complementan la comicidad son: los cigarros que fuman continuamente los oficinistas (hecho que además destacan verbalmente y como primer acto del día del Vista) y la escasa entidad de la carga que ha protagonizado todo el conflicto (seis tarritos que ni siquiera cuentan).

Comicidad

Una parte importante de la comicidad está en el propio ritmo de entradas de personajes llenando el espacio (incluso la ausencia final del Administrador es un efecto añadido pues cierra la cadena con la ineptitud del máximo responsable). Hay que tener en cuenta que todos vienen con resaca frente a la actitud despierta del barquero que lleva esperando tres días para partir.

También es importante el recuento de actividades festivas que han vivido por Carnaval y que refleja la vida portuense en esas fechas, solapándose con la realidad del espectador: peleas de gallos, bailes, billares, juegos de mesa, convites.

Por último, debemos destacar el recurso de la repetición de las acciones pues la insistencia del barquero choca con los continuos desplantes y retrasos de los sucesivos personajes que lo dejan de lado para seguir con sus conversaciones escena tras escena.

IV. 4. 2. 4. *Idea para una máscara que se podrá titular Milagros de San Antonio* (En un cuadrado de papel pegado sobre la hoja final de la Máscara vemos un dibujo que representa los bustos de un fraile y un soldado dialogando. Debajo la fecha de 1848)

Sinopsis

Una de las más complejas del cuaderno es la titulada *Idea para una máscara que se podrá titular Milagros de San Antonio*. Lo que parecía una mascarada de ambiente rural (y la consiguiente burla al carácter y lenguaje bajo) va derivando hacia una amplia crítica tanto a las contribuciones reales y su nula eficacia para crear infraestructuras, como al tráfico ilegal con los permisos de circulación o los presupuestos para la mínima intendencia de la tropa regular. La riqueza de recursos literarios destaca frente al resto de las máscaras: la primera escena protagonizada por tres campesinas y un anciano se vertebra sobre la lectura de un romance dedicado a San Antonio que las mozas encontraron en el camino. Rixo imita el estilo de los romances tradicionales (es posible que haya tomado como base uno real noticioso que desconocemos) para narrar la vicisitudes de una joven pobre que termina casándose felizmente con un indiano rico gracias a la intervención del santo. Esta inocente historia permitirá más adelante a Rixo introducir algunas bromas eróticas amparándose en la tradicional ayuda del santo a los jóvenes enamorados. La llegada de un pobre sargento de Milicias Provisionales, en la segunda escena, que viene a cobrar unos expedientes de contribuciones a La Guancha, sin cambiar excesivamente el tono sexual implícito (se permite varias bromas y recuerdos de galán), introduce el elemento crítico: la reacción violenta de los pueblos ante las

contribuciones (como en *El alcalde de Mazapez*), la pobre jubilación de un veterano de guerra (el anciano) frente al lujo en el que viven las actuales autoridades militares “sin haber visto al enemigo, ni al ejército”, las irregularidades en el cuartel de Paso Alto donde el Gobernador militar se quedaba con el dinero de las licencias de viaje a América o los fondos destinados a los uniformes, en fin, la extensión del fraude público a escribanos y procuradores. No existe, pues, ningún estamento libre de culpa. El milagro al que alude el título no es, evidentemente, el romance que se lee; es el cambio de opinión de las jóvenes campesinas las cuales empezaron echando pestes contra el sargento en su papel de recaudador de impuestos y acaban despidiéndolo con amabilidad (cobrando pleno sentido la expresión “Entre col y col, lechuga” que el sargento Agustín usa con frecuencia después de sus intervenciones).

Análisis (espacio, tiempo, ritmo textual, personajes, recursos y comicidad)

La acción tiene como marco espacial un camino de Icod el Alto, barrio de Los Realejos, el más distante del casco del Municipio, en los límites de la comarca del valle de La Orotava (se citan dos de las advocaciones religiosas del lugar: la Virgen del Buen Viaje y San Antonio de Padua). La primera escena se estructura en torno a la lectura del romance noticioso y las interrupciones de las jóvenes al viejo Ambrosio. Al final de la lectura, se contraponen en las intervenciones la religiosidad popular de los campesinos, que logra cambiar el rumbo de los acontecimientos con dádivas a los santos, a lo inexorable de las nuevas formas de contribución pública:

Solo las contribuciones y las justas recompensas son las que carecen de esperanza de remedio, y por eso nos van quitando a unos la vida y a otros la hacienda. Pues a pesar de que ofrezcamos roscas y corderos a San Antonio bendito, si van con cascabeles de plata, no faltará quien los busque para invertirlos en fomento de la patria de ciertos ellos, pero que es diferente de la de los buenos, que es la nuestra.

La narración de la desgracia acaecida al último recaudador que visitó el pueblo, el Sargento Agustín, que perdió parte de los recibos de contribución

durante la romería, sirve de presentación del personaje antes de su aparición en la escena segunda.

Esta escena es una amplificación de los comentarios contra las contribuciones pero ya no en boca de los contribuyentes sino del recaudador, el sargento. Rixo traslada el conflicto generalizando la crítica. La guerra con Francia, motivo frecuente en las Máscaras, da pie a su queja sobre la situación de los veteranos contra la posición que civiles aprovechados y mandos han obtenido de ella. Como ocurría en piezas anteriores la base de la pieza es la acumulación dialógica de opiniones sobre el asunto central: los impuestos.

Personajes

Por vez primera en esta producción, hay mayor número de personajes femeninos (“tres mocetonas campesinas de Icod el Alto”) que masculinos, aunque funcionan actoralmente como conjunto. Los dos masculinos también actúan como conjunto en oposición de edad (“un caminante anciano” y un veterano “pobre sargento de Milicias Provinciales” y “viejo, de mediana estatura”) y experiencias (escepticismo ante los nuevos tiempos), con el añadido de los juegos de doble sentido erótico en las réplicas entre ambos grupos.

El escaso número de personajes femeninos (que hubiera dado muchísimo juego escénico al ser en ocasiones interpretados por hombres en este contexto festivo) es sintomático de la prioridad literaria de estas piezas de los años cuarenta: el mundo de los asuntos públicos en el que la mujer prácticamente no tenía protagonismo.

Recursos

Los dos recursos básicos utilizados en esta obra son los papeles y el vestuario. Los papeles son la metáfora en el mundo ágrafo de la injerencia burocrática. De ahí que el primer papel encontrado en el camino (el romance

noticioso de San Antonio) despierte curiosidad y desconfianza en las jóvenes y el anciano les advierte que lo leerá “Muy en hora buena con tal que no sea una lista de apremios para deudores de contribuciones”. Y, por ello, el elemento principal de definición del sargento serán los expedientes que carga como recaudador: “Bastón en una mano y rollo de papeles en la otra”.

El segundo recurso es el contraste entre campo-ciudad a partir del vestuario del colectivo rural (jóvenes y anciano) y del enviado de la capital (“vestido de blanco con botines, casaca azul con cuello y vueltas encarnadas, gorra de cuartel”). Sin embargo, este contraste visual se neutraliza en boca de los dos mundos representados pues los perjuicios administrativos afectan a todos.

Comicidad

El principal recurso humorístico, por un lado, es la narración de sus experiencias con la Administración: algunas alegres (la pérdida del sargento de los papeles de contribución), otras denunciabiles (lo que ocurre con los veteranos de guerra). Por otro, los comentarios de las experiencias amorosas que el romance provoca: en las jóvenes (“Pues cuando una noche *escura* salida de la novena, *trompece* y me *jerí* con un garrancho que se me *enclavó*. Ofrecí enramarle otra noche como el *trompezón* no se me ensañara y el santo no hay duda que me oyó”) y en el sargento (“¿Cuántas veces un par de coplitas dichas a tiempo a alguna de aquellas guapetonas... me valió me pusiesen la ropa para ir a revista?”).

Otro recurso destacable es la referencia a personalidades concretas (General Buría, el Gobernador del Puerto, el Comandante Francisco Martínez). Por vez primera, Rixo pone nombres y apellidos a los corruptos y describe sus manejos aunque los episodios aludidos de malversación se retrotraigan al pasado (a principios de siglo durante la guerra contra Francia). Seguramente estas anécdotas en boca de personajes de farsa sea el recurso que usa nuestro

autor para hablar de hechos reales para que queden en la memoria (ya que no puede mostrarlos en sus apuntes históricos por la imposibilidad de probarlos).

IV. 4. 2. 5. *Dionisio Luis. Máscara* (Sin fecha)

Sinopsis

Dionisio Luis es, sin duda, la *Máscara* más simple pero no por ello de menor entidad humorística. La anécdota se aparta de la preocupación principal de Rixo por los avatares del mundo de la burocracia y de los diezmos burgueses para escribir una farsa sustentada en el choque cultural sufrido por un campesino tras ser apresado por una patrulla francesa en su juventud y obligado a convivir con una matrona francesa. El lenguaje figuradamente campesino del protagonista, Dionisio Luis, y su recreación fonética del francés es el principal sustento cómico del episodio (especialmente para un público muy frecuentador de la cultura francesa). Otros temas presentes son la leva forzosa y los casamientos por conveniencia. Su interlocutor es el párroco, Don Dámaso, de la zona.

Análisis (espacio, tiempo, ritmo textual, personajes, recursos y comicidad)

Salvo los momentos de entrada y salida de feligreses del exterior de la ermita rural (al inicio de la primera escena) y el aviso del monaguillo en la tercera y última, la pieza es estática ya que la acción se apoya en la larga narración de Dionisio al sacerdote. El tiempo lo marca el repique de campanas para el inicio de la misa y la suspensión de esta debido a que el cura debe oficiar en otro lado por ausencia del responsable. En ese intervalo, el clérigo intentará sonsacar las razones por las que Dionisio ha pegado a su mujer. La intervención de Dionisio se divide en tres partes: en la primera parte la narración describe cómo fue quintado forzosamente de joven (la práctica de la leva aprovechando la fiesta del lugar que atraía a los jóvenes de los alrededores). La segunda detalla su experiencia en el campo de batalla peninsular y las humillaciones

que sufrió como prisionero de los franceses. La tercera desvela el misterio de la golpiza a su mujer pues soñó que estaba en el mesón al que fue enviado para trabajos forzados y en el que la mesonera lo maltrataba. Durante la pesadilla, creyó estrangular a la francesa cuando en realidad estaba estrangulando a su mujer. Como colofón biográfico, Dionisio explica su casamiento. En revisión posterior, Rixo añadió antes de esta escena un pequeño episodio sobre Francia que permite una transición mejor entre la narración de las tres partes y el colofón.

Personajes

Es una de las pocas veces en las que Rixo añade alguna caracterización más allá del oficio o la edad. Así, el clérigo es presentado como “un clérigo obeso y campesino, apoyado en una lanza” (objeto que simboliza su estatus de cura campesino), mientras que Dionisio Luis es un “camponés de edad y rostro estúpido”. No existe conflicto de caracteres, puesto que el cura se limita a interrogar, siguiendo las pautas de la confesión, al campesino para desvelar toda la tramoya que conduce al motivo de queja de la esposa. Pero las preguntas del clérigo van poco a poco desvelando, frente a la torpeza del campesino, su socarrona consideración del episodio: a la petición de absolución, el cura responde que “los sacerdotes no se instituyeron para absolver sandeces ni pesadillas”.

Recursos

La idea de la decoración con un poyo a cada lado de la puerta de entrada a la ermita permite conjeturar que, al ser el eje de la obra una conversación los dos personajes, se situaran frente a frente. El otro recurso es la continua entrada de fieles cambiando el vestuario de estas mujeres: “Una o dos mujeres que toman la bendición al capellán y entran a misa, las cuales pueden figurar por

muchas, variando el traje y volviendo a entrar como que son otras". Por último, el sonido de la campana que abre y cierra la pieza.

Comicidad

La fuente principal de comicidad está tanto en la narración en sí (gracias al uso de vulgarismos y canarismos, como en otras Máscaras), como en la particular visión de Francia que transmite (de sus costumbres y de su lengua). Por supuesto, también resultaría cómico que todo el despliegue vital del campesino tenga como corolario el episodio doméstico.

Es posible que Rixo también pensara como efecto humorístico en la entrada de devotas no solo para la primera escena, también durante el cuento de Dionisio (con la consabida bendición a cada una). De ahí que señalara en la presentación de personajes la posibilidad de cambio de vestimenta para indicar el flujo continuo a la ermita.

IV. 4. 2. 6. *Escenas gubernativas campesinas*

Sinopsis

En *Escenas gubernativas campesinas* volvemos a encontrar al sargento Agustín. Que esta obra se sitúe poco después de la anterior en el cuaderno y que el sargento venga a cobrar contribuciones parece indicar que, más que ante una obra autónoma, nos encontramos ante una segunda parte. La estructura es similar a la anterior: una primera escena de ambiente rural donde se nos presenta a los personajes del campo como personas capaces de percatarse del despojo económico de la burocracia desde la desconfianza de su simpleza. La burla a la hija de uno de los protagonistas permite a Rixo enfatizar sus críticas a las alcabalas e introducir la confrontación campo-ciudad implícita en las obras

de corte campesino. La llegada del sargento vuelve a marcar un punto de inflexión, pero esta vez con una anécdota en la que se muestra la falta de competencia del alcalde, lo que da pie al cierre agudo del sargento: “No debiera darse mando/ a los que de nada entienden/ porque al público no atienden/ siendo inútil todo bando”.

Análisis (espacio, tiempo, ritmo textual, personajes, recursos y comicidad)

Esta última Máscara es compendio y resumen de los vicios aparecidos en los anteriores (quizás por eso el lugar que ocupa). La acción transcurre en el atrio de una ermita justo después de la misa. Este contexto de encuentro y conversación ayuda al corrillo que conforma la acción (predominantemente narrativa). Para que cada tema tenga su pequeño espacio, Rixo ha centrado en uno de ellos cada escena con la ignorancia del alcalde como vertebradora: en la primera se presenta la corrupción política generalizada (el capellán usa el sermón para influir en el voto de los fieles para la Junta municipal). La segunda escena está organizada sobre dos sucesos que se solapan entre sí: el gobierno y sus alcabalas, por un lado; por otro, la broma de los habitantes de la Villa a la hija del aldeano. El choque campo-ciudad es también el choque entre la economía de subsistencia campesina (“a sachar papas, que es lo que tiene en cuenta”) y la de los despachos y contribuciones (“Ese *gobierno* nuestro es peor que la plaga de cigarrones berberiscos”). La tercera escena, aparición del sargento Agustín, desarrolla la crítica anti centralista desde la perspectiva atávica del alcalde (“Si los amos de las haciendas de por aquí tuviesen el camino limpio, vendrían de paseo muchas veces a ver si estaban bien o mal trabajadas”). La escena cuarta es una mera transición que introduce al personaje de Rafael. Por fin, la quinta toma como eje un podón recién sacado del yunque para incidir en la ignorancia del personaje central, el alcalde real.

Esta presentación escalonada de las críticas se sustenta en las réplicas verbales excepto la última en la que el podón caliente introduce un pequeño juego pantomímico. El ritmo lo marca el personaje entrante que introduce la inflexión de un nuevo tema.

Personajes

Seis personajes intervienen en esta Máscara junto a algunos comparsas (“otros aldeanos de mirones”). El único personaje al que se presenta con su caracterización profesional (con finalidad jocosa) es el alcalde: “forrado con un capote negro y su vara real”. Por lo que respecta a los demás, o bien se les supone la caracterización (Rafael, el herrero; la hija de Pedro Juan) o bien se presupone por un objeto representativo (Pedro Juan con “azada al hombro” y el uniforme en el caso del sargento Agustín).

Hay cierto paralelismo entre la pareja del militar y el campesino Pedro Juan con la pareja del anciano y el mismo sargento en *Idea para una máscara*. También observamos otras coincidencias, como, por ejemplo, que el cierre de ambas remite a juicios de religiosos significativos por renovadores (Feijoo en *Idea*, Ramón de la Soria en esta) o que en la primera, el sargento está buscando la población y pregunta a las aldeanas mientras que aquí ha llegado a la población de las contribuciones. Esto puede hacernos pensar, como dijimos al principio, que ambas podrían formar un díptico con la figura del sargento como eje (con la máscara intermedia *Dionisio Luis* como entremés).

Recursos

Además de los objetos caracterizadores (vara real, capote, uniforme, azada, podón), hay dos vinculados al mundo simbólico de los letrados y, por ende, como señalábamos antes, los usa Rixo como metáfora de la burocracia (los papeles): serían los recibos que trae el sargento y el revelador aviso que el alcalde, analfabeto, pega al revés en la puerta de la ermita.

Comicidad

La acidez de este texto supera la suave broma de las anteriores Máscaras (si salvamos las referencias concretas a corruptos, diluidas, como vimos, por el paso del tiempo). La “seriedad” y comedimiento con que ha afrontado el género se rompe a favor de una explicitud mayor tanto en lo erótico (al referirse al único camino limpio del pueblo: “...porque las hijas de la tía María que vive más arriba tienen sus novios y limpian la vereda para que no den *trompezones* las noche que van a verlas”, que recuerda a una similar figura en la copla popular: “Por el camino verde que va a la ermita...”); en lo lingüístico, con la aparición de palabras malsonantes (“Para la perra”, “Para la gran perra”, “Para la grandísima perra”) e incluso referencias claramente sexuales (“¡Yo no me dejo poner lavativas del herrero, ni de *nayde!*”). Y, como ocurría en la Máscara con la que guarda las coincidencias citadas, *Idea para una máscara*, la crítica se concreta: descripción de la práctica represora contra los que no pagan contribuciones, los deudores (entre los que aparece el mismo autor como guiño humorístico), los gobernadores civiles enviados por el gobierno central y su poca estabilidad en el puesto, los planes “absurdos” que traen (“que las muchachas aprendan a leer y escribir”, “que haya puertos limpios”...).

Si realmente estamos ante la última Máscara escrita por Rixo, podemos comprobar cómo en pocos años la distante y hasta señorial mirada sobre sus vecinos y sobre la burocracia se ha agriado, tomando una forma menos comedida y no duda en acercarse a la habitual función de estos textos: la exhibición ridícula de los pecados públicos para que los que los cometen eviten hacerlo otra vez, como recordaba él que se hacía en otros tiempos en el Puerto.

IV. 5. Edición

IV. 5. 1. Criterios de edición

Hemos modernizado las grafías, la acentuación y la puntuación del manuscrito (salvo en aquellas ocasiones en las que era pertinente su

mantenimiento). Las acotaciones han sido homogeneizadas (en el manuscrito a veces se subrayan dentro de la intervención del personaje o no se utiliza uno de los elementos parentéticos).

El manuscrito presenta muchas palabras subrayadas para señalar los conscientes vulgarismos de los personajes. Para una lectura más cómoda, los transcribimos en cursiva.

Las abreviaturas, excepto las de tratamiento, se han desarrollado, al igual que se han desarrollado las contracciones.

Con respecto al gran número de vulgarismos y fenómenos del español de Canarias que el texto intenta reflejar para definir a los personajes rurales, una anotación exhaustiva de ellos hubiera producido un excesivo número de notas que nos parecen innecesarias en muchos casos (pues es fácilmente discernible la forma correcta en el caso del vulgarismo y la estándar en el caso del fenómeno canario). Solo nos hemos permitido señalar aquellos términos de uso regional o de origen portugués que pudiesen suponer algún escollo en la lectura.

Lo mismo ocurre con las dos Máscaras en las que aparece una jerga franco-española (en el caso de la primera Máscara con el soldado francés) o una colección de vocablos recordados por Dionisio en la Máscara homónima. No consideramos necesaria una propuesta de traducción pues gran parte de esas construcciones y vocablos son fruto de un recurso cómico verbal, fácilmente entendible por el público de la obra, en el que se solapa sobre el mensaje en castellano cierta caracterización fonética o léxica francesa.

Por último, hemos respetado algunas particularidades de estilo señaladas en su obra por Díaz Alayón y Castillo [2005, pp. 73-105]: el leísmo tanto de personas como de cosas, el verbo “haber” para indicar tiempo, formas personales con posposición de pronombre átonos, omisión de la conjunción “que”, etc.

IV. 5. 2. Noticia bibliográfica

Las Máscaras de Rixo están separadas en dos piezas. La primera es el cuadernillo suelto de doce páginas que contiene la *Máscara de un miedo*. La segunda pieza es el testimonio principal pues estamos un volumen de fabricación casera consistente en varios cuadernillos unidos que contiene el resto de las obras. Se encuentra en perfecto estado de conservación en el Archivo de Álvarez Rixo en el domicilio familiar del Puerto de la Cruz. Ficha del documento en la Bibliografía.

IV. 5. 3. Edición del texto

MÁSCARA DE UN MIEDO¹³⁷

Personas que hablan en ella

Don Molón, viejo

Vázquez, su nieto o duende

Calamocha, criado

Clarita y su tía y un clérigo

Dos soldados, uno español y otro francés

Acompañamiento

La decoración, un salón

Escena 1^a

DON MOLÓN.— Entra Calamocha. (*Con timidez.*)

CALAMOCHA.— Entre su merced primero. (*Tímido.*)

DON MOLÓN.— Entra tú para que alumbres.

CALAMOCHA.— Su merced perdone, pero yo que alumbre el diablo. Si estoy viendo de acá fuera gigantes como montañas. ¡Ay! ¡Y qué feos que son!

¹³⁷ 'Fantasma' (canarismo).

DON MOLÓN.— Hombre, todo eso es aprehensión. ¿Cómo han de haber aquí bultos como las montañas? Entremos juntos, vamos.

CALAMOCHA.— (*Entrando.*) Padre mío San Quintín, ¡no permitas que se cumpla con nosotros tu refrán¹³⁸!

DON MOLÓN.— Ves, no hay nada, nada; puede ser que el miedo se haya ido para otro lugar...que yo he oído en tiempos pasados hablarse de miedo un año y después todo se acaba.

CALAMOCHA.— Y si el miedo no se acaba, forre su merced la casa toda con papel de bulas¹³⁹, que en mi lugar todos dicen que es lo que hay. Yo no sé que tengo. (*Tiembla.*)

DON MOLÓN.— ¿Qué sabes tú de eso? Pero no hay duda de que es preciso remediarlo; porque ya hay meses que está esta casa vacía, nadie la quiere alquilar...y lo peor que la inmediata que también es mía corre riesgo no la dejen, porque han oído cierto rasguñar en esta puerta que cae al corredor de la otra...y...ya que no ha ido por agua bendita, tengo hablado dos soldados valientes que examinen lo que es.

CALAMOCHA.— Señor, Don Molón, vámonos que aquí no hay nada que ver.

DON MOLÓN.— Abre la puertecilla del farol para encender esa vela y ver mejor, anda.

CALAMOCHA.— Señor, ya está hecho; pero entrar más, no entro.

DON MOLÓN.— ¡Toma! El miedo empieza más tarde, hombre, y puede que ya no haya.

¹³⁸ Hace alusión a la expresión “Armarse la de San Quintín” (batalla entre Francia y España que tuvo lugar en 1557).

¹³⁹ Cfr. Bartolomé José Gallardo y su *Diccionario crítico-burlesco* [1838]: “En todos los dominios de España e Indias se reparte a los fieles por cuanto vos contribuisteis, es decir, en aflojando moneda. Es, como ya dije, de los papeles más malos, y como ya diré, el papel más caro que se vende, aunque entre en la cuenta la gaceta de Cádiz con todos sus apéndices. Sin embargo ninguno tiene despacho tan horroroso: se cuentan por millones los ejemplares que se venden...de limosna, y eso que casi nadie los lee”.

CALAMOCHA.— En un puede cabe todo.

(El duende apaga el farol con una cañuela desde debajo de una mesa.)

DON MOLÓN Y CALAMOCHA.— ¡Jesús, María!, ¡Jesús!

(Tropezando uno con el otro caen y salen gateando, soplándoles la cabeza.)

CALAMOCHA.— ¡Mayor gigante! ¡Y con los ojos de fuego! ¡Ay que me viene siguiendo...que me come...ay, ay que me lleva el viento!

Escena 2ª

VÁZQUEZ.— ¡No es nada lo que hace el miedo! Dios quiera que no se haya estropeado el pobre viejo; pero no me lo parece. *(Mirando hacia fuera.)* Es bien extraña mi suerte; a un tiempo soy feliz y desdichado: este bendito mi abuelo que me hizo venir de Murcia para hacerme su heredero y que no me jueguen trampas si me estoy por allá lejos, me da todo cuanto quiero pero con la condición de que no he de casar, a lo menos mientras viva su merced. Háceme muy largos cuentos de dos mujeres que tuvo que mucho hacer dieron y parecían angelitos...vaya que serán vejees: me hace perder mi carrera, porque yo era ya teniente, y a estas horas debería ser capitán. Las muchachas de esta villa me gustan lo mucho y bueno...por Clara, mi vecinita, estoy que muero por ella; y para poderla hablar sin que mi abuelo lo sepa, estoy haciendo de duende, de fantasma y más tramoyas, y he logrado el que esta casa no alquilen: ya estamos comprometidos, tenemos todo dispuesto, y no espero por cuanto hay hasta que se muera el viejo... *(Suena el reloj, las nueve.)* Son las nueve, vamos a llamar. *(Llama a la puerta.)* ¿Clarita? *(Ábrase la puerta.)* Bueno, ya con tu claridad veo: hermosa Clarita ¿cómo va?

CLARITA.— Muy bien, ¿y a ti?

VÁZQUEZ.— Bien, pues que te veo.

CLARITA.— Oí denantes¹⁴⁰ un ruido y confusión hacia aquí ¿Qué fue?

VÁZQUEZ.— El viejo y su criado que salieron huyendo graciosamente por apagarles la luz.

CLARITA.— Tienes graciosas ideas, pero yo estoy desconfiada no te salgan mal tus trazas¹⁴¹; mi amor te hace desgraciado: si irritas a tu abuelo te abandonará...

VÁZQUEZ.— Nada temo si tú no me abandonas.

CLARITA.— ¿Yo abandonarte? Pero quisiera que por mí no padecieses.

VÁZQUEZ.— Ten ánimo, todo está pronto para las doce en punto¹⁴²; espero que con la persuasión de los amigos se aquietará el viejo y más viendo que puede alquilar las casas.

CLARITA.— Ruido hay en esa puerta...

VÁZQUEZ.— Retírate.

CLARITA.— ¡Ay, Vázquez! No te expongas.

VÁZQUEZ.— No temas, me prometo divertir con cualquiera mentecato que aquí ahora nos entre.

CLARITA.— Adiós (*Vase.*)

VÁZQUEZ.— Adiós, mi dueño. (*Se esconde y hablando desde afuera entran DON MOLÓN, el mozo, un soldado español y otro francés.*)

CALAMOCHA.— Señor, ya que son tan valientes y se les paga y van armados, que entren ellos.

¹⁴⁰ Ya en los diccionarios de la época este adverbio temporal se veía como arcaísmo equivalente a 'antes'.

¹⁴¹ En el sentido de 'triquiñuelas'. Es posible que Rixo esté usando como referente el portuguesismo *traça* ('polilla', 'carcoma') con sentido metafórico: los trucos de Vázquez persiguen atacar los prejuicios de su abuelo.

¹⁴² Al igual que ocurre con las doce del día (el conocido como "demonio del mediodía"), la misma hora en la noche es, por asimilación, tomada popularmente como puerta de terrores nocturnos.

SOLDADO ESPAÑOL.— Alumbre usted.

CALAMOCHA.— No puedo.

SOLDADO ESPAÑOL.— ¿Por qué?

CALAMOCHA.— Tengo un calambre en el pie, lleve usted el farol si quiere.
(*Aparte.*) A fe que no soy yo necio, no fue mala la pasada.

SOLDADO ESPAÑOL.— Aluméz garzon.

CALAMOCHA.— ¿Qué cazón ni que morena?¹⁴³ ¡No son malos los que nos han de morder!

SOLDADO ESPAÑOL.— Alumbre usted, majadero...

CALAMOCHA.— Ya le digo que estoy descompuesto. (*Aparte.*) Y no miento.

DON MOLÓN.— Señores, Vms. quedan en su casa y como ahuyenten ese miedo o lo que es, serán bien pagados, tin tin, tin. (*Cae del techo una cosa de papel sobre [Calamocha].*)

CALAMOCHA.— ¡Ay!

DON MOLÓN.— ¿Qué es esto, Calamocha?

CALAMOCHA.— ¡Que me cogen el pelo!

SOLDADO ESPAÑOL.— ¡Bobo! Si fue un papel que se desprendió del techo.

CALAMOCHA.— Ya le dije que lo sentí que me dio (*Quédase mirando hacia arriba y entonces le soplan por el suelo con cañuela hacia la nariz y cae del susto.*) ¡Ay de mí!
¡Afuera, mi amo!

SOLDADO FRANCÉS.— Ne crañé pas.

SOLDADO ESPAÑOL.— Por vida de... ¡que de mí tiemble el mundo entero!

¹⁴³ Efecto cómico por la fonética. La orden de alumbrar del soldado francés es entendida por Calamocha como la referencia al cazón (un tipo de tiburón) y de ahí el otro término de la expresión despectiva, la morena.

SOLDADO FRANCÉS.— San etre ayudé des francés, vus ne hacer nada...

SOLDADO ESPAÑOL.— Calle el muy gabacho que si Vd. viene aquí es porque quien nos manda chochea. (*Enfadados sacan las espadas.*)

SOLDADO FRANCÉS.— Prené votre épé¹⁴⁴.

DON MOLÓN.— Señores teneos...Vds. no se entienden y por eso... (*Vase y desde fuera dice*)

CALAMOCHA.— Ya creo que les salió, que se ahunde¹⁴⁵ la casa.

SOLDADOS.— Bien, bien. (*Siéntanse junto a una mesa.*)

SOLDADO ESPAÑOL.— Camarada, ¿en cuántas campañas ha estado usted?

SOLDADO FRANCÉS.— An mas de trenta je fui soldat da le Républíque quam matames le roi, e quitar la religión, ¡Ah, vive la Républíque! Después je fui soldat de l'Empereur Napoleon e conquisté con lui les Etats e les Republique de Italia, la ville de Roma e prender al Papa e el rey de España, ¡Ah, vive Napoleon! Despues, moa contra Napoleon, luego en su favor, o ahora en contra otra vez y a favor de Luis XVIII, ¡Ah, vive Luis XVIII, vive la religión!¹⁴⁶

SOLDADO ESPAÑOL.— ¡Por vida del hombre! ¿La gente de su nación toda es así como usted?

SOLDADO FRANCÉS.— ¡Oh, la meme chose!¹⁴⁷

SOLDADO ESPAÑOL.— Vaya, vaya, bonitos estamos: viene usted a ahuyentar el miedo, y si le da en la cabeza ¿sentará plaza con él para ponerse a asustar al mismo que le mandó?

SOLDADO FRANCÉS.— Peut etre¹⁴⁸.

¹⁴⁴ 'Coge tu espada'.

¹⁴⁵ Vulgarismo por "hunde" que intenta reflejar el lenguaje popular. Lo repetirá en la máscara *Una de tantas juntas* en el personaje más lenguaraz, La Gomera.

¹⁴⁶ Es evidente el engarce entre el juego paródico lingüístico y los cambios de lealtades del soldado que se convierte en un memorial mercenario de los últimos cincuenta años de la historia de Francia y Europa.

¹⁴⁷ 'La misma cosa'.

SOLDADO ESPAÑOL.— Buen aliado me acompaña. (*Se ofrecen rapé y cigarros y al encender marchará el duende sin ser visto con la mesa y cigarrera.*)

SOLDADOS.— ¿Qué es esto?... Mi caja, mi cigarrera. (*Registran.*) No es nada.

SOLDADO ESPAÑOL.— ¿Pero no hay duda que la mesa se mudó?

SOLDADO FRANCÉS.— Alguna casualidad moi no creer en cosas del otro mundo.

SOLDADO ESPAÑOL.— Registremos la casa y después echaremos un trago para hacer vigía. (*Mientras registran les echa el duende polvos en el vino.*)

SOLDADO ESPAÑOL.— Buen vino. (*Beben.*) Haga Vd. la primera centinela. (*Duérmese.*)

SOLDADO FRANCÉS.— Bien (*Aparte.*) moa dormir luego, no sospechar nada. (*Duérmese y el duende les pone escobas en lugar de espadas y de pistola una raja de leña; apaga la luz, sube a la mesa y toca una trompeta. Despiertan los soldados aturcidos, tiran por las escobas y empiezan al escobazo.*)

SOLDADO FRANCÉS.— ¡C'est la fantome!¹⁴⁹

SOLDADO ESPAÑOL.— ¡Qué muera! ¡Ya está herida, que la mato!

SOLDADO FRANCÉS.— Alons¹⁵⁰ a la tuer¹⁵¹.

(*Tropezan y caen, abren la puerta y entra luz desde afuera. Entrando.*)

DON MOLÓN.— ¿Qué es eso? ¡Por Dios no riñan Vds.!

SOLDADO ESPAÑOL.— ¿Qué ha de ser? Que la tenemos muerta; alumbra, mozo.

CALAMOCHA.— Yo ni muerta la quiero ver.

DON MOLÓN.— Entra, Calamocha.

¹⁴⁸ 'Quizás'.

¹⁴⁹ '¡Es el fantasma!'.

¹⁵⁰ Por "Allons" ('Vamos').

¹⁵¹ 'Vamos a rematarla'.

CALAMOCHA.— ¿Quién, yo?

(*Alumbra el mismo DON MOLÓN y vese al soldado francés por tierra y el español con un pie y la escoba sobre él.*)

SOLDADO FRANCÉS.— Moa estar prisonier.

SOLDADO ESPAÑOL.— (*Observando su espada.*) ¡Caramba, la espada me la ha tornado en escoba!

SOLDADO FRANCÉS.— (*Levantándose.*) ¡Parbleu! É á moa la pistolet en raja de leña¹⁵². (*Reparan en el duende y cuando le quieren coger se transforma en fantasma.*)

SOLDADO ESPAÑOL.— Aquí está un hombre...

TODOS.— Cogerlo... (*Quedarse estupefacto, y con voz medoña¹⁵³ dice el duende.*)

VÁZQUEZ.— Soy alma de un escribano que escribió en un testamento, contra razón y derecho¹⁵⁴, que no se casase un nieto mientras viviese su abuelo y si esto no se remedia, no hay para mi remedio.

DON MOLÓN.— ¡Señor escribano!... ¡Ay, Jesús, qué miedo! Sí, revocaré... ¡ustedes me sean testigos! ¡Sí, revocaré! ¡Ay, que me muero!

VÁZQUEZ.— No salgáis hasta pasado algún tiempo. (*Vase subiendo hasta que desaparece.*)

SOLDADO FRANCÉS.— Je sui malade¹⁵⁵. (*Como que vuelve en sí.*)

SOLDADO ESPAÑOL.— Y yo lo mesmo¹⁵⁶..., por eso no le eché mano: que si yo estuviera bueno...

SOLDADO FRANCÉS.— ¿Si vous me hubiéseis ayudado?...

¹⁵² '¡Pues claro! Y mí la pistola en raja de leña'.

¹⁵³ Portuguesismo a partir de la palabra *medo* ('miedo').

¹⁵⁴ Dos de los principios básicos en los que el teatro ilustrado centra su acción didáctica: la razón (como mecanismo intelectual) y el derecho (como garantía contra las arbitrariedades).

¹⁵⁵ 'Me siento mal'.

¹⁵⁶ Arcaísmo equivalente a 'mismo'.

SOLDADO ESPAÑOL.— ¿Qué había? Si Vd. estuvo muerto.

DON MOLÓN.— Señores, déjense de eso... ¡Yo no sé que tengo!

(Vázquez y Calamocha fuera.)

VÁZQUEZ.— ¿Dónde está mi abuelo?

CALAMOCHA.— Aquí dentro, si no se lo llevó el miedo, que eso ahí ha sido el infierno.

VÁZQUEZ.— Entra, majadero.

CALAMOCHA.— Sí haré, si entra su merced primero. *(Entran.)*

VÁZQUEZ.— Buenas noches, caballeros.

SOLDADOS.— Servidores de Vd.

DON MOLÓN.— ¡Gracias a Dios! Es mi nieto ¿Dónde has estado? Llega.

VÁZQUEZ.— He solicitado a Vd. para un empeño.

DON MOLÓN.— Di.

VÁZQUEZ.— Estoy apasionado de una joven apreciable, me quiero casar pero...

DON MOLÓN.— Ya no hay manzana ni pero¹⁵⁷... Cásate si quieres luego.

VÁZQUEZ.— Pues voy a eso.

(Toca la puerta de CLARITA, abre, entra un momento y sale con ella, su tía y un clérigo.)

CALAMOCHA.— ¿Pues no decía su merced que mientras viviesen mujeres dentro de casa...?

DON MOLÓN.— Todo se muda.

¹⁵⁷ La frase hecha "Que si son peras o manzanas" para expresar el retraso de una decisión en inútiles dudas le sirve al anciano para un gag verbal a partir de la conjunción "pero" convertida en el masculino de pera.

(Entran y se saludan.)

DON MOLÓN.— Llegad, señores.

CLÉRIGO.— Esta será vuestra hija.

DON MOLÓN.— La conozco y estoy contento.

TÍA.— ¿Conque ya somos parientes?¹⁵⁸

DON MOLÓN.— En hora buena, daos las manos.

VÁZQUEZ.— Os quedamos reconocidos.

CALAMOCHA.— ¿Qué es esto? ¡Bodas! ¿Dónde hay tanto miedo?

VÁZQUEZ.— Esa clausula irrisoria que había en vuestro testamento fue la ocasión de los sustos, con los fantasmas y espectros: soy racional¹⁵⁹, la anuláis y he aquí acabados los miedos.

TODOS.— ¡Bueno!, ¡Bueno!

Puede concluirse la boda con baile.

J.A.A.

1827

¹⁵⁸ Única intervención de la tía (seguramente interpretado por un hombre) que sirve de contrapunto sentimental achacoso a los jóvenes.

¹⁵⁹ En la época y en el contexto de esta obra este adjetivo tiene connotaciones más amplias: el nieto se define frente al anciano, el criado y los soldados que representan la credulidad del pasado y las clases populares.

MÁSCARAS

O como el Lector quiera llamarlas

Introducción

Al encontrarse con los Farsantes, recordó Don Quijote (Parte II. Cap. IX.)¹⁶⁰ que cuando muchacho se había divertido con la carátula, por lo cual conservaba cariño a este juvenil entretenimiento. Tal vez los que lean estos Opúsculos Mascariles¹⁶¹ míos me saludarán con el mismo epíteto de loco que aquel tenía. No importa.

Se presentan a veces tales ridiculeces en la sociedad, que es preciso ser uno de los mismos esclavizados por ellas, o inadvertidos de lo que miran, para no reírse o compadecerse de sus semejantes. Con este objeto y a fin de despertarles, han escrito diversas personas en todas épocas sobre abusos respectivos que reinaban en las suyas. Pero quizá no se les presentó nunca otra más merecedora de críticas que las nuestras: lo que yo siento es no poder tener la agracia [sic] con que les dotó la naturaleza, ni su autorizado talento.

El Puerto de la Orotava ha tenido fama de ser el Pueblo de las Canarias más celebrador de las jocosidades de Momo¹⁶². Fuelo, no hay duda, desde fines del año 1780 hasta el de 1820, que empezó a conocerse este género de decadencia. Se representaban por la juventud de la 1ª y 2ª clase¹⁶³, trozos de historia o de piezas burlescas adaptadas al país, o bien se ingeniaban a

¹⁶⁰ El capítulo en el que el Quijote tropieza con la disfrazada troupe de Angulo el Malo que vienen de representar en el Corpus es el XI, no el IX y las palabras de don Quijote son: "Andad con Dios, buena gente, y haced vuestra fiesta, y mirad si mandáis algo en que pueda seros de provecho, que lo haré con buen ánimo y buen talante, porque desde mochacho fui aficionado a la caratula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula". Se puede cotejar este episodio con el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, donde Cervantes afirma haber presenciado durante su juventud representaciones de la compañía de Lope de Rueda.

¹⁶¹ Definición irónica de sus obras.

¹⁶² El rey Momo como rey de los carnavales tiene su origen en la mitología griega. Momo es hijo de la Noche (*Nix*), representa la burla, la broma. Se le representa con máscara.

¹⁶³ Se refiere a la existencia durante muchos años de dos grupos aficionados: el de los burgueses y el de los menestrales, como ya hemos comentado en la segunda parte del trabajo.

componerlas sirviendo de tema la crítica de los vicios y tontedades que el mismo ofrece¹⁶⁴. Y, aunque hubo sus agravios por aplicarse la sátira y los donaires, sin embargo, se disimulaban o retribuían, procurando ser menos públicos los vicios para no verse mofados impunemente.

Pues quién no había de reírse y alegrarse al ver censurados y resentidos v.g. unos Beatos, que, siendo dependientes de la Real Hacienda, llamaban impíos a los que se chanceaban del color de su santo hábito¹⁶⁵: que iban a todas las novenas y disciplinas del convento y salidos de allí ayudaban a desembarcar un contrabando con el cual le usurpaban al Rey 3 ó 4 mil que importaban sus Reales Derechos* [Comentario al margen dice **vide al frente**, refiriéndose a la nota a la que remite el asterisco al final de la siguiente página]¹⁶⁶. Estas críticas merecidas y severas pasaban en la época titulada de despotismo¹⁶⁷. Pero hoy la Máscara titulada *Una de tantas Juntas* me fue pedida y copiada para representarse en otra de nuestras Islas, cuando en mi pueblo, donde también me la pidieron y parece les hizo gracia, me fue devuelta porque es *demasiado crítica y verdadera*¹⁶⁸. Por consiguiente, ni aún mostré las otras.

Esto sucede en el tiempo en que se cacarea tanto la libertad de pensamiento, lo cual no me estorba a distraer el mío reduciendo a diálogo

¹⁶⁴ Hace alusión a los dos modos de composición de las piezas aficionadas: bien, por adaptación de obras conocidas; bien, por la creación de algunos de sus miembros. Lo importante de esta noticia es la relación directa de lo representado y la realidad local (el País), ya que, como ocurre en la actualidad con las murgas o comparsas (gaditanas), estamos ante textos satíricos cuya eficacia es la cercanía al acontecimiento ridiculizado. Esto tiene como consecuencia que gran parte de las composiciones pierdan su gracia cuando las oímos o leemos años después (salvo que lo criticado subsista, como es el caso de algunas de las Máscaras de Rixo).

¹⁶⁵ Se refiere al hábito de Santiago que distinguía muchas veces a los funcionarios importantes de la Real Hacienda (y por extensión paródica aquí, a los empleados menores).

¹⁶⁶ Aunque el contrabando no aparece como tema de las Máscaras, quizás porque formaba parte de la economía local y su práctica estaba muy extendida para resultar "jocosa", Rixo sabe que es una de las principales rémoras de la economía del Puerto por su efecto en la Hacienda municipal.

¹⁶⁷ Es clara la conciencia de Rixo de los nuevos tiempos y de los cambios de gusto del público: si en el "despotismo" estas farsas satirizaban lo censurable; en su tiempo, aun existiendo los mismos hechos dignos de sátira, ya no son bien recibidos. En su caso, lo conduce a la autocensura de su producción. La mirada nostálgica de Rixo hacia las viejas representaciones del carnaval es clara en este prólogo, así como su apego y vinculación ética y estética a dos modelos literarios de primer orden: el loco y anacrónico Quijote y el azote de los hipócritas, Molière.

¹⁶⁸ Subrayado en el original.

algunas anécdotas que he visto u oído y se me recuerdan en los días alegres de farándula. De manera, que si Momo hablase, con razón me diría: *cultor quam alii mihi es.*

*Otro Beato que habiéndose propuesto pervertir a cierta joven; como esta se escandalizase de que, a pesar de su devoto Hábito y escapulario, la hiciese persuasiones tan fuera de la casta virtud que ella le suponía: él la sedujo a lo divino, leyéndole y haciéndole leer el Libro de las Confesiones de San Agustín del cual sacaba ilación: que puesto que el mismo santo confiesa, haber sido primero amancebado y además de eso hereje Maniqueo, y después le vemos canonizado: el Beato que no era hereje, antes sí devotísimo católico, como lo atestiguaba la vestimenta y la asistencia a todas las novenas y procesiones; por ser sólo amancebado con una devota muchacha, no era posible que se hubiesen de perder sus almas. La mujer es débil y crédula; el diablo astuto; y el escapulario eficaz disfraz; con lo cual el hipócrita logró un tiro. He aquí unos buenos Tartufos; lo que les ha faltado es un Molière que los zurrase, haciendo reír al orbe entero a costa de su perniciosa hipocresía.

UNA DE TANTAS JUNTAS

MÁSCARA HISTÓRICO-SATÍRICA

Personajes

El Señor Canaria

Señor Tenerife

Señor La Palma

Señor Lanzarote

Señor Fuerteventura

Señor Gomera

Señor Hierro

El Dios Júpiter

Escena 1^a

SEÑOR GOMERA.— ¿Quién es aquí primero?

SEÑOR LANZAROTE.— Yo, por razón natural; porque vengo de la Isla primera que reconoció a España, y es la que queda más hacia el Oriente.

SEÑOR GOMERA.— Hola, ¿conque viene usted alegando ya privilegios de los Reyes Magos, que venían de Oriente?

SEÑOR TENERIFE.— Aquí está el reglamento que previene se echen de suertes para sacar Presidente.

SEÑOR GOMERA.— Vive Dios, que como yo quede, a mí Isla le he de aumentar cuando menos cinco leguas.

(Echan suerte y sale Presidente el SEÑOR TENERIFE.)

SEÑOR CANARIA.— ¡Yo protesto!... ¡protesto! porque, ¿a qué viene eso? ¿Quién duda que yo debo presidir representando la Capital que da el nombre a todas estas Islas...?[tras la palabra “Yslas” hay un asterisco que remite a una nota a pie de página en la que el autor alude a la Real Cédula de los Reyes Católicos de 20 de enero de 1487 en la que se incorporan las Islas a la corona castellana con capital en Gran Canaria] Apelo a la Historia, a los Mapas de todas las naciones... a nuestro noble blasón orlado de dos leales Canes... En Gran Canaria ha estado la primera Catedral...

SEÑOR LANZAROTE.— *(Alterado)* Niego la proposición y pronto probaré a V. S. lo contrario.

SEÑOR CANARIA.— Allí está la Real Audiencia, allí residieron los primeros Comandantes Generales, allí estuvo el Tribunal de la Santa Inquisición...

SEÑOR GOMERA.— Sepa V. S. que no nos ha de volver a echar ese perrito a la oreja.

SEÑOR LANZAROTE.— Reasumiendo la palabra digo: que si antigüedades nos han de valer, la Catedral primera estuvo en Rubicón de Lanzarote. En mi Isla está el puerto más seguro y famoso de las siete. Hay comercio. Está la gran Mareta etc. , etc.

SEÑOR GOMERA.— También la Mareta a veces se seca y salen de ese Puerto famoso sus paisanos a modo de cigarra en busca de agua y verdura hasta mi misma tierra¹⁶⁹.

¹⁶⁹ En varias de sus obras hace referencia Rixo a esta emigración forzada por la hambruna desde las islas más orientales. Será un proletariado portuario cuyas miserables condiciones comentará en muchos de sus escritos históricos.

SEÑOR FUERTEVENTURA.— Capital de las Islas debía serlo la mía que siendo la más larga de todas es la más inmediata al continente y hasta su mismo nombre Fuerte Aventura [así en el original] es el más significativo y el que tiene más letras.

SEÑOR GOMERA.— Buena esta es. Si el número de letras importara, tiene más derecho que V. S. cualesquiera Alfabeto. ¿Y continente? no es otro que el del Moro¹⁷⁰. No sé cómo V. S. no alegó también que en su Isla hay esos pajaritos que llaman Gangas¹⁷¹.

SEÑOR LA PALMA.— Sepan V.S.S. que mi tierra tiene derechos fundados en varias preeminencias así naturales como artificiales. Está declarada por la más occidental de la Provincia, por consiguiente suele ser la más reconocida por los navegantes que van y vienen de las Indias. Allí se construyen primorosas naves. Produce azúcar cuya calidad intrínseca a juicio de los Químicos no tiene igual; con otras cosas más...

SEÑOR GOMERA.— ¡Pan de gofio, rapaduras, golosinas!

SEÑOR HIERRO.— Al oír tanta cosa para obtener la preferencia de capitalidad, no puede tolerar más mi paciencia. Mi Isla tiene todo el derecho. Ella ha sido el primer Meridiano, en virtud de leyes promulgadas por varios Soberanos y naciones para reconocerlo y no está bien decidido el punto si La Palma es o no la que queda más al Occidente. Mi tierra ha sido privilegiada por Dios mismo dándole el célebre Árbol Santo que destilaba agua. Finalmente posee un manantial que da la salud a todos los Isleños.

SEÑOR GOMERA.— Bien se celebra el Señor Hierro: ¡mucho es que no saca a plaza los higos pasos del Golfo! Capital ha de ser la Gomera riña quien riñere, basta la distinción que para hacer escala hizo de ella el célebre Cristóbal Colón, primer descubridor del Nuevo Mundo. Porque está más clarito que el agua, que si a los Gomereros nos hubiera tentado el diablo de echar a pique la nave de Colón y

¹⁷⁰ Alusión peyorativa hacia el continente africano.

¹⁷¹ Ave semejante a la perdiz que habita en ambientes desérticos y arenosos como la propia Fuerteventura.

luego reducirlo a pleito, no tuvieran V.S.S. un peso duro, ni un cigarro puro, con que poder fachenchar en la plaza de Santa Cruz¹⁷². La Gomera tiene muchas aguas, dátiles gustosos y moradores ladinos¹⁷³ que se entienden por el silbo, capaces de enredar al mismo Relator de la Gran Canaria¹⁷⁴: he dicho.

SEÑOR TENERIFE.— Al ver tanta divergencia, preciso es ya poner de manifiesto mi derecho. Casi todo cuanto V.S.S. alegan, además de hallarme por naturaleza en posesión de la localidad central, hoy en mí se encuentra. El Teide es Meridiano majestuoso y célebre. El valor de los frutos agrícolas al de las otras Islas supera, lo mismo el comercio. También la más poblada. Aquí hay Catedral, Capitán General, Intendencia; más de cien oficinas...

SEÑOR GOMERA.— Ojalá y no las hubiera. Pues sepa el Señor Pico de Teide que es una plaga de cigarra que para alimentarse tiene devorada a la Provincia entera¹⁷⁵.

Escena 2ª

(Claridad de relámpagos, ruido que se aproxima de truenos y con rapidez entrará el DIOS JÚPITER, quien se colocará a espaldas del Presidente en sitio más elevado y preeminente para configurar mejor el grupo. Entre tanto, todos los Juntistas se asustan permaneciendo en aptitud de aterrorizados)

TODOS.— ¿Qué es esto?

SEÑOR GOMERA.— ¡Que se ahunde la tierra!

¹⁷² Explícita crítica a la fama de indolentes de los habitantes de La Palma. Indolencia a la que se suma su supuesto gusto por la presunción nobiliaria y la apariencia.

¹⁷³ En el sentido de 'atravesado'.

¹⁷⁴ La consecuencia de ese carácter astuto es este desafío: ser capaces de engañar a uno de los máximos funcionarios de Justicia del Archipiélago.

¹⁷⁵ La comparación con la plaga de cigarras invierte el trayecto de estos insectos. En lugar de ser un perjuicio externo (África), el mal proviene del mismo centro de las Canarias hacia las demás.

JÚPITER.— Canarios Isleños, ¿es posible que siempre habréis de ser necios, perdiendo en inutilidades vuestra vida y vuestro tiempo? Las prerrogativas que cada cual de vosotros alega son ciertas. Pero aprended a sacar discreto provecho de ellas. Mi Providencia divina os separó y dotó a cada una de las siete porciones con las ventajas peculiares que ostenta: mas no para emplearlas en quimeras, envidias ni necias preferencias, sino para haceros bien recíprocamente. Cada cual goce las suyas, perfecciónelas, consérvelas, sin jamás olvidar que de esa unión moral resultará la recíproca conveniencia. Entonces seréis más respetados hasta por el mismo Gobierno supremo y aquello que pretendáis de consumo, no es fácil que yo ni nadie os lo niegue. Esta desatinada pugna por quien ha de superar y entorpeceros la felicidad de pueblo a pueblo, os ha dañado más que la Langosta Africana y cien años secos, porque los insectos desaparecen a los pocos meses, cuando la plaga a que habéis dado lugar con vuestro desconcierto se ha arraigado y os roe y roerá los huesos. Sabed que a un Sabio de la República de Atenas le inspiré que enseñase: que los mejores regímenes y leyes para ser los hombres dichosos son aquellas a que estos hombres se hallan acostumbrados. Por último, sabed: que si sólo os ocupáis en lo futuro en piques, rivalidades y dicterios, juro por el Olimpo, que os abandonaré a las cien oficinas, a cien contribuciones para sostenerlas y al desprecio¹⁷⁶.

[Sigue un dibujo con un mono y una zorra la cual dice: *Qui rides? Mutato nomine de te Fabula narratur*¹⁷⁷.]

Domingo de Carnaval del año 1845

¹⁷⁶ Aunque en clave mitológica-paródica, es evidente que este discurso se aproxima bastante a la idea ilustrada de Rixo sobre el buen gobierno que hemos podido observar en sus años de vida pública.

¹⁷⁷ “¿Por qué ríes? Si cambias el nombre, puede ser tu historia”. Cita de Horacio.

LAS PAPELETAS DE CONTRIBUCIÓN

0

EL ALCALDE DEL MAZAPES¹⁷⁸

La decoración será un cuarto con sillas, mesa y algunos autos y libros

Personajes

Un letrado

Su amanuense

Una monja exclausturada algo joven y rostro de necia

Un aldeano de mediana edad

Escena 1^a

(El LETRADO y su AMANUENSE, ambos fumando en postura negligente.)

LETRADO.— ¿Qué dice Vd. de esta paralización tan grande que hay en la Curia?

Nada se hace, nadie contesta a un traslado si es que se entabla un pleito.

¹⁷⁸ El mazapez o masapés alude a un terreno arcilloso y es nombre común en muchos lugares de nuestra isla para designar barrancos o terrenos de tal composición mineral. Existe una pequeña población con tal nombre en el Municipio de San Juan de la Rambla y, por las referencias que da sobre su origen, el alcalde pertenece a dicho pueblo. Posiblemente la consideración de la lejanía con respecto a los núcleos poblados añade un rasgo de caracterización jocosa de semejante autoridad rural.

AMANUENSE.— Cuando yo salgo encapotado mezclándome con los demás del pueblo y haciéndome uno de ellos, oigo sus razones y deseara que no fueran verdaderas. Dicen incómodos: que los letrados hoy son más de cuenta, que cuando la pobreza crece, ellos a fuer de enemigos públicos maquinaron para que haya ley que le conceda vivir sin tasa siendo su boca medida en lo que exigen del pobre litigante por cuanto le enredan. Ytem; ¿el papel sellado y el derecho de custodiar? que en propiedades tan subdivididas como las nuestras es una diablura...Verdaderamente para sacar un testamento o escritura de la cual tal vez le resulta al ciudadano el mero derecho a un patio o a la esquina de una casa, son muchos los gastos y abandonan toda pertenencia. Añada Vd. las contribuciones y las desvergüenzas que les son consecuentes que nos tienen sitiados por mar y por tierra...En fin, los legisladores, creyendo que iban a sacar mayor cosecha, erraron y han aburrido a los pueblos.

LETRADO.— Mucho hay en eso cierto. A mí me han engañado también completamente. Trabajé como Vd. sabe por sacar los Diputados que me ofrecieron la colocación...En su obsequio persuadí, prometí, intrigué, mentí...y todo se lo llevó patillas...Los que tienen empleo pasan tal cual aunque falten pleitos, pero los que estamos todavía *in albis*... (*Tocan a la puerta con repetidos repiquitos.*) Vea usted quién es.

Escena 2ª

MONJA.— Tengan Vdes. muy buenos días. ¿Cómo está Vd., Señor Licenciado?

LETRADO.— (*En tono festivo.*) Oh Señora Anastasia ¿cómo va? ¿Tiene Vd. pleitos?

MONJA.— No señor, gracias a la limpia y pura¹⁷⁹; pero vengo a saber y consultar un asunto de mucha más importancia que un pleito.

¹⁷⁹ Clara alusión a la Virgen María.

LETRADO.— (*Admirado.*) Hola, veamos qué es eso.

MONJA.— (*Con tono apresurado.*) Señores, acabo de saber que Don Pedro García recibía una carta y gaceta de España que dice cómo Su Majestad (Dios le guarde) y el Señor Ministro de Real Hacienda, que el que está ahora es muy excelente... para economizar las mesadas¹⁸⁰ que nos pasan y el público pague menos contribución dispuso que subsistamos con el mismo sueldo con que subsisten los oficiales del Batallón de Albuera¹⁸¹, obligando a estos que se casen con las monjas si han de tener otras mujeres. (*Risa de los asistentes.*)

LETRADO.— ¿Y eso es lo que a Vd. la tiene tan cuidadosa e inquieta?

MONJA.— ¡Ay! no me diga Vd. nada, que en toda la noche no pude tomar el sueño.

LETRADO.— Pues, Señora Anastasia, ¿no se alegrará Vd. de lograr un capitán por marido?

MONJA.— Yo capitán no lo quiero, porque esos dicen que ya son formalotes: yo si me determinare, pienso tomarlo cadete, o alférez, que dicen que son más alegres y juguetones. (*Ríense todos.*) Y mire Vd. que también he estado pensando cómo habré de perder el miedo a las bayonetas¹⁸². ¡Jesús, María! (*Más risa.*)

LETRADO.— Todo es acostumbrarse. Yo me impondré de la Real Orden e impóngase Vd. entre tanto.

MONJA.— Voy a eso. Adiós, hasta luego, Señor Licenciado. (*Sale.*)

LETRADO.— ¿Será otra paparrucha como la que hicieron creer días pasados de que el Papa las mandaba a buscar por el primer correo para poblar un devoto convento que había ganado Su Santidad en Jerusalén a los infieles?

¹⁸⁰ Pago mensual de una cantidad.

¹⁸¹ Hace alusión Rixo a la batalla de Albuera que tuvo lugar durante la Guerra de Independencia en la localidad del mismo nombre. Fue batalla importante no tanto por su resultado como por la participación conjunta de aliados ingleses y portugueses contra los franceses. Esta clara la crítica de nuestro autor a las bajas pagas a los héroes bélicos (tema que tratará en otra *Máscara*). Durante varios años un batallón con ese nombre estuvo acuartelado en Santa Cruz de Tenerife.

¹⁸² Alusión probable de carácter sexual, dada la reacción de los interlocutores.

AMANUENSE.— Sí, pero entonces venía llorosa para que Vd. le hiciese el memorial excusándose de no poderse embarcar por enferma.

LETRADO.— (*Riéndose.*) ¡Que pobres mujeres eran la mayor parte de las que se encerraban en nuestros conventos¹⁸³!

(*Tocan a la puerta rústicamente: incorporase el LETRADO, cálese unos espejuelos, y afecta estar leyendo unos voluminosos autos. Entra el ALDEANO*)

Escena 3ª

ALDEANO.— ¿Cuál es aquí el letrado?

AMANUENSE.— (*Quedito y señalándole.*) Es aquel pero espere Vd. un poco, no le interrumpa, que está ahora muy ocupado.

ALDEANO.— Esperaremos y para bien sea.

AMANUENSE.— Ponga Vd. sus alforjas, ahí, detrás de la puerta.

Aldeano. En verdad, que ya me traen la espalda mohína. (*El AMANUENSE como que le ayuda las toma el peso, mirando alegre y con disimulo para el LETRADO.*)

LETRADO.— ¿Qué se le ofrece a Vd., amigo?

ALDEANO.— A comunicar con su merced una *intriquidencia* que me sucede.

AMANUENSE.— (*Guiñando para las alforjas.*) A mí me parece que el señor trae bastante razón.

ALDEANO.— (*Espantado.*) ¿Cómo? Pues si su merced no ha *uyido* las mías ¿cómo sabe que la tengo?

¹⁸³ Crítica habitual en el ámbito ilustrado a la profesión de fe conventual sin vocación.

AMANUENSE.— En la cara de Vd. conozco bien que Vd. ha de traer razón para su pleito.

ALDEANO.— (*Persignándose.*) ¡Bendita sea la Virgen del Carmen! ¡Lo que es ser gente letrada, que hasta en la misma cara de un cristiano conocen los *adrentos* del *magín*¹⁸⁴!

LETRADO.— Hable Vd., amigo.

ALDEANO.— A la mano de Dios sea. Pues, Señor, yo vengo siendo de *Icode* el Alto, en el término del Mazapez, y me llamo Diego *Lión*, que los *Liones* *semos* bien conocidos *drento* de toda la *Pruvincia* de *Ycode*. Y como digo de mi cuento: en tiempos (que en descuento de mis culpas sea) me hicieron Alcalde de Barrios en el dicho Mazapés y mandáronme, para que las repartiera en el *vecinduario*, *purción* de papeletas de *costitución* u *contravención* que yo *jallo* que todo viene a ser lo *mesmo*. Y casa de Satanás hubieran ellas *dido* primero. Porque quiero que sepa el Señor Letrado que en mi lugar tenemos por *esperimensa* cierta que *dende* que pusieron en la Plaza del Charco en el Puerto de la Orotava un *puntalese* que llamaron la *columbia* de la contribución, ha sido el pecado que anda suelto en la tierra¹⁸⁵. Con eso y todo: yo la repartí y algunos *probes* enrabiscados de que eran para hacerles pagar dinero, las hacían pedazos y daban los fiscos al viento o hacían cigarros con ellas. Y como *semos* primos, yo qué le había de *dicir*: *onde* mandé el dinero de las que quiera que me pagaron, y por lo demás dije que la *probeía* no *podía* dar un ochavo.

AMANUENSE.— El señor Diego parece ser un hombre de buen corazón.

ALDEANO.— Con él como hasta aquí me ayude Dios.

LETRADO.— Prosiga Vd., Señor León.

¹⁸⁴ 'Cabeza'.

¹⁸⁵ El alcalde alude al monumento conmemorativo que en 1820 se colocó en la Plaza del Charco y del que da noticia Rixo en sus *Anales* [1994, p. 266]: "En la propia tarde se erigió en el centro de la misma plaza una columna de madera de orden toscano y catorce varas rematado este en una pilastrita sobre la cual descansaba un libro doblado con el rótulo *Constitución*". El solapamiento continuo entre la palabra "Constitución" y la palabra "contribución" en esta narración es parte de la denuncia crítica de Rixo.

ALDEANO.— *Golviendo* a agarrar el hilo de mis cuentas: *encurriole* ahora a estos señores que gobiernan (que *decomisiados* sean ellos para moros de tierra *adrento*) que el Alcalde del Mazapez de aquel año *entrieguelas* tales papeletas o el importe de cuanto dicen que valían; y de más a más vuelva a pagar el dinero que les mandé porque se perdió el libro *cabratorio* ¡y no *costa* quién pagó! Y al vecino que ellos han comisionado para eso, que se embargue todos sus bienes al Alcalde y lo *prienda* con otros *aterrores*, que me quedé frío cuando me *lieron* la carta. Y de no dar cumplimiento le harán otro tanto al propio *Acomisionado*. Con que este por lo mismo, quiere apretar al Alcalde luego, luego, y hacerle las notificaciones y demás diabluras que comanda esa gente. Ora dígame su merced: las papeletas voladas al viento como dicho tengo y el dinero *abentistatalis*...véome *prepejo*.

LETRADO.— ¿Quién es ese comisionado que le quiere incomodar a Vd. tan luego, luego?

ALDEANO.— Yo *mesmo*.

LETRADO.— ¿Cómo Vd. mismo? ¿Vd. *chancea*?

ALDEANO.— No, Señor. No está Diego *Lión* hoy para eso.

LETRADO.— No comprendo.

ALDEANO.— ¿Cómo puede ser eso, cuando por la cara conocen sus mercedes hasta quién trae aquí razón y cuando refiero las buenas o malas que tengo no aciertan a comprenderme? Señor, yo *fi* Alcalde del Mazapez en años pasados y con esta nombradía me dieron las *sucio dichas* papeletas, y hoy con el nombre de Diego *Lión* como vecino, me *acomisionaron* para que persiga y *prienda* al Alcalde, mandándolo para Santa Cruz si no *ubedese*. Ora considere su merced con qué ánimo se hará esto, cuando el Alcalde y el *Acomisionado* viven con un corazón *mesmo*. Con que *jele* aquí su merced la *intriquencia*.

LETRADO.— Intrincado está el negocio.

AMANUENSE.— Intrincadísimo. Ya como concentrado en una sola persona, ¡qué diablura!

ALDEANO.— Pues con eso y todo, yo hablé con un *percurador* que me refirió que eso lo zafaba él con un palito de romero.

LETRADO.— ¡Qué disparate! ¿Cómo?

ALDEANO.— Dice que fundando lo que él llama en su *luenga* un *ispidiente* u *rispidiente*. Que yo hallo que el tal *rispidiente* (o como es su gracia) viene a ser como los reburujones¹⁸⁶ de algunas Alhóndigas¹⁸⁷ que nunca tienen fin si hay un *Escrebano estuto*: pues entre van y viene cuentas, entran y salen *intendentes* que uno estira y otro encoge. *Desplica* el *Percurador*: que el *Acomisionado* le pase un *uficio* al Alcalde con *aterrores*, que este le responda pidiendo término para *percurar* las papeletas y los *alincuentes*¹⁸⁸ que las tengan; porque unos están en *Taganana*, otros ausentes en *La Gomera*, u donde a mí me parezca. Y que tampoco por acá hay libro *cabratorio* que por un descuido se quemó en las fogaleras¹⁸⁹ de San Juan. Por fin y *proste* que cada vez que *güelvan* los *gubernantes* a *remeger* el caldo, hable yo con él que no me tocan al pelo de la ropa, siendo todo muy fácil y callado por se pasa *drento* de la misma *presona*.

LETRADO.— Haber papel...Un oficio luego (Escribe el Amanuense y el Letrado narra.) Como Comisionado por el ramo de contribuciones nacionales...

ALDEANO.— ¡Ah! con ese nombrito es que se sueltan ahora para las picardías, echéselo su merced ya que con el *mesmo* es que nos destajan.

LETRADO.— Prevengo al Señor Alcalde que fue del Mazapez, que dentro de tercero día entregue las papeletas de contribución que le fueron cometidas o el total valor de ellas, apercibido que de lo contrario procederé irremisiblemente contra su persona y bienes, remitiéndole preso para el Castillo de Paso Alto en

¹⁸⁶ Hace referencia a las corruptelas en el negocio de grano habituales en la época según noticias del propio Rixo en sus textos (subidas de precios injustificadas, carestías puntuales, etc.).

¹⁸⁷ Espacio público para la compra y venta de trigo.

¹⁸⁸ Con toda probabilidad, proviene del término latino *aliquem*, 'alguien', sobre el que solapa la palabra "delincuente" como mala interpretación de lo que le explicó el procurador.

¹⁸⁹ 'Hogueras' (canarismo).

la Plaza de Santa Cruz etc, etc...Todo con arreglo a las Reales Órdenes etc, etc...El comisionado Diego León. Otro oficio. Recibí el oficio de Vd. apercibiéndome etc, etc... y pido a Vd. se sirva concederme indispensablemente término de 3 meses para solicitar las papeletas, haciendo informaciones del paradero de los deudores, porque a causa del viento saltaron algunas chispas a un pajar contiguo, en las fogaleras de San Juan y se quemó el libro cobratorio: todo con arreglo a las Reales Órdenes...

ALDEANO.— Señor, perdóneme que lo ataje. Paréceme que su merced dice ahí que el dicho libro se quemó por San Juan con arreglo a las *riales* órdenes y eso parece un *inquíbuco*.

LETRADO.— Calle Vd., hombre, que el asunto está sólo reducido: ellos a ver cómo a Vd. le atrapan otra vez el dinero y nosotros a que sea nuestro, que tenemos más derecho.

ALDEANO.— Pues si ha de ser para mejor defenderme, *atorgo* en la *quemación* de *riales* órdenes que su merced *despresa*.

LETRADO.— Cuyo término exijo para mejor cumplimiento etc., etc. El Alcalde del Mazapez. Más papel. Otro oficio (éste es el que irá para la Junta de Contribuciones). Por el adjunto oficio del Alcalde del Mazapez verá V. S. cómo inmediatamente puse en ejecución la espinosa comisión que V. S. me ha conferido sin mérito de mi parte, amenazándole etc., etc....Pero, constándome que las consabidas papeletas están esparcidísimas y, temeroso de que presente el recibo de la gruesas cantidades que acullá remitió, lo cual será bochornoso...V. S. le he concedido el término que pide para mejor desempeño de las Reales Órdenes, etc., etc. Diego León. Ya Vd. va libre de cuidados y déjelos conmigo.

ALDEANO.— ¿Y cuánto debo a su merced por su trabajo?

LETRADO.— Derechos y papel de tres oficios de autoridades (*Con afectación.*), por ser para el Alcalde del Mazapez sólo tres duros.

ALDEANO.— Aquí están. Pero cuente, señor, que si tengo muchos *oficios* de estos al año, me cuesta vender los *gueises*¹⁹⁰, y antes que hacer el tal *rispidiense* puede que más cuenta me tuviera el dejarme robar lo que me piden de la papeletas que se perdieron, pues, por lo que yo veo, hoy en el mundo viene a salir lo *mesmo*.

Escena última

(*Entra apresurada la MONJA diciendo en alta voz.*)

MONJA.— ¡Señores, todo es un enredo y una mentira! ¡Quién ha de creer cartas ni papeles!

ALDEANO.— (*Maravillado y atribuyéndolo a sí mismo.*) ¿Cómo lo sabe ya esta Señora bendita? Yo bien sé que son enredos, pero sepa su reverencia que si los hago es por aquello de échamela, debértela.

LETRADO.— Vdes. no se entienden; son asuntos muy diversos.

MONJA.— ¡Ay! ¡Cómo me engañaron causándome tanto afán a mi corazón!

ALDEANO.— No será a su merced sola; que a mí y a todos también nos engañan y causan afanes por cuenta de las malditas contribuciones.

Martes del Carnaval del año corriente, 1847.

¹⁹⁰ 'Bueyes'.

UNA ADUANA
DE CUÑO MODERNO

Personajes

Un barquero.

Dos dependientes del resguardo.

Un guarda de almacén con un disforme manajo de llaves.

Un contador con un cuaderno bajo el brazo.

Un vista con sus espejuelos.

Un oficinista con unas balanzas en la mano.

Un portero y arrumadores¹⁹¹ en humilde expectativa.

Escena 1^a

(El BARQUERO y uno de los dependientes.)

BARQUERO.— ¡Maldita sea la hora que a esta Aduana llegué para que de mi barco se acordase la Real Hacienda! Tres días hace que me tienen esperando para llevar un cajoncito con tabaco. El sábado, porque había mucho que hacer; el domingo, porque no era día de despacho y hoy lunes, a las diez de la

¹⁹¹ Son peones portuarios encargados de colocar la mercancía en el barco y distribuirla para evitar desequilibrios de la carga. La actitud con las que los define Rixo indica su precario origen y circunstancia (muchos de ellos emigrantes forzados por el hambre de Fuerteventura y Lanzarote, como indicamos antes).

mañana, porque todavía no se ha juntado toda la caterva que tiene que ver con eso.

DEPENDIENTE.— Patrón, no se enfade cuando hoy no te despachen porque anoche hubo baile y algunos de los señores, trasnochados, tal vez vendrán algo tarde, mañana sin falta le despacharán.

BARQUERO.— (*Furioso.*) ¡Rayos!... ¿Y quién mantiene mi gente y demás gastos diarios que hace mi nave? Usted, como tiene su sueldo seguro haga o no haga, piensa que todos vivimos lo *mesmo*¹⁹².

DEPENDIENTE.— ¿Qué sueldo, compadre? Catorce pesos al mes que a fe que nos cuesta estar mortificados desde las 9 de la mañana hasta las dos de la tarde aquí fumando para entretenernos, porque apenas nos dejan salir por ahí a chulear¹⁹³ con una muchacha.

BARQUERO.— ¿Catorce pesos por estar fumando mano sobre mano le parece a usted poco? Y entonces, ¿cuánto gana cada uno de los empleados que han de venir a despacharme?

DEPENDIENTE.— Sólo los tres que aquí vendrán a eso le ganan al Rey más de 35 a 40.000 reales al año, cuando mi pobre sueldo apenas llega a 2.520, lo mismo que sucede a los 80 dependientes más que hay en las Islas.

BARQUERO.— Aguas, soles, hambres, sedes y riesgos continuos de la vida paso yo y no gano la mitad al cabo del año: ¡y de eso me sacan contribuciones para pagar a ustedes! ¡Hacen muy bien los que buscan el vivir de sueldos!

Escena 2ª

(*Los mismos y el Guarda Almacén que llega con las llaves.*)

GUARDA ALMACÉN.— Yo aquí estoy: ¿qué se ofrece con tanto apuro?

¹⁹² Contraposición entre el empleado público y el trabajador autónomo, base de la crítica habitual a los funcionarios. La descripción de la relajada vida laboral del dependiente y sus superiores justifican la expresión con la que el barquero cierra esta escena.

¹⁹³ 'Jactarse'.

BARQUERO.— Señor, que por Dios me entreguen ese maldito cajoncillo de tabaco que dicen que me obligan a llevar.

GUARDA ALMACÉN.— Amigo, mejor es que usted se dé una vueltecita por ahí, en algo que tenga que hacer, interín se juntan los demás.

BARQUERO.— Yo no espero para nada otra cosa que por ustedes para zarpar.

GUARDA ALMACÉN.— Pues, Dependiente, vaya usted en busca de los demás. *(Sale el Primer Dependiente y entra el 2º dicho.)* Pero aquí viene el 2º Dependiente... ¿Dónde queda el Sr. Don Adrián?

DEPENDIENTE 2º.— Ya vendrá, que se acostó anoche tarde y no ha podido madrugar.

BARQUERO.— *(Aparte.)* ¡Fuego del cielo! ¡Más de las diez del día llaman estos diablos madrugar! ¿Y para mantener a estos madrugadores está uno pagando tantas contribuciones?

Escena 3ª

(Los mismos y el contador que llega apresurado, con un cuaderno bajo del brazo y fumando.)

CONTADOR.— Caramba, ¿qué hay que ni lo dejan a uno reposar?

BARQUERO.— Señor, que me despachen, que estoy gastando comida y dinero y perdiendo tiempo y marea.

CONTADOR.— ¿Pues dónde están los demás?

BARQUERO.— *(Impaciente.)* ¡Virgen del Carmen! Aún todavía tenemos que esperar por mases¹⁹⁴?

CONTADOR.— Sí, faltan indispensablemente tres o cuatro más.

¹⁹⁴ Plural que intensifica la expresión de sorpresa ante la maquinaria humana necesaria pero también ayuda a caracterizar el origen social del barquero.

BARQUERO.— (*Mohíno.*) ¡Este viaje va perdido!

Escena 4^a

(*Los mismos y el 1º Dependiente que entra de vuelta.*)

DEPENDIENTE 1º.— El señor Vista ya vendrá que está concluyendo una partida de billar¹⁹⁵.

BARQUERO.— ¿Y para qué es necesario ese *mesmo* señor Vista¹⁹⁶?

CONTADOR.— Para que vea lo que se saca y lo que se le entrega a usted.

BARQUERO.— ¡Caramba! Pues yo no tengo ojos y sus mercedes lo para ver lo que me dan y recibo, ¿qué es menester aquí un *intrepite* de ojos, como si no sirvieran los nuestros?

Escena 5º

(*Los antecedentes y el VISTA que llega calándose los espejuelos.*)

VISTA.— Buenos días, Señores. Cada vez que hay barcos que salir, siempre hay prisas y camorras. (*Pónense todos a fumar.*) ¿Quieren Vds. entrar en una partida de peleas de gallos que se previene para muy pronto¹⁹⁷?

BARQUERO.— (*Desesperado.*) ¿Habrá paciencia para sufrir esto? Señores, despáchenme, despáchenme, que pierdo la ocasión de la marea.

¹⁹⁵ Recordemos las palabras del mismo Rixo sobre la importancia del billar entre los recreos públicos del Puerto de la Cruz en esta época que citábamos antes.

¹⁹⁶ Funcionario técnico del servicio de Aduanas cuya función era elaborar un Acta de Vista de verificación física de la mercancía.

¹⁹⁷ Actividad que también tenía en el Carnaval uno de sus momentos más populares.

TODOS.— Cáspita, no sea Vd. majadero. Deje Vd. que venga el Oficial que cuida de la balanza.

VISTA.— *(Al contador)* ¿Cuánto salió Vd. perdiendo anoche al monte¹⁹⁸?

CONTADOR.— No pasó de tres onzas de oro. ¿Y Vd.?

VISTA.— Me desquité y gané 26 duros.

BARQUERO.— ¿También pagamos para que estos se puedan trasnochar jugando?
¡Ay, qué ceguera la nuestra!

Escena 6^a

(Los mismos y el oficinista que entra ostentando unas balanzas.)

BARQUERO.— Ahí viene ya San Miguel¹⁹⁹ ¿Si todavía faltará que esperar por el diablo?

GUARDA ALMACÉN.— ¿No viene el Señor Administrador?

BARQUERO.— ¿No digo yo que aún falta gente para botar la barca?

DEPENDIENTE 1^o.— El señor Administrador esta desazonado y no viene.

GUARDA ALMACÉN.— *(En alta voz.)* Pues a sacar el cajón del tabaco, que tengo que ir a abrir otro almacén.

TODOS.— Vamos *(Abren una puerta, sacan los dependientes un cajoncito, lo destapan fácilmente con un martillo, y empiezan a sacar y contar pausadamente en alta y afectada voz los tarritos de lata que contiene.)*

DEPENDIENTE 1^o.— Uno...

¹⁹⁸ Juego de naipes muy popular entre la buena sociedad del Puerto, como relata Rixo en su *Descripción histórica del Puerto de la Cruz de La Orotava*, en el capítulo dedicado a las "Sociedades, usos, costumbres y diversiones".

¹⁹⁹ Se refiere a la batalla entre el Arcángel San Miguel y Lucifer.

DEPENDIENTE 2º.— Dos...

DEPENDIENTE 3º.— Tres...

VISTA.— Basta, basta... Patrón, por servir a Vd. y no demorarle más, no me detengo a revisar y contar los tarros. Encargo a Vd. el gran cuidado, basta que sea cosa del Rey: no se averíe, que va bajo su responsabilidad (*Aparte a los demás, quienes se ríen de la gracia.*) o que se los lleve el diablo a todos.

BARQUERO.— (*Mirando atento al cajón.*) ¡Santo Dios! Yo sólo soy bastante para ver, para recibir, para conducir y para responder de estos seis tarritos de tabaco que van ahí y de todo el cargamento de mi barco y Vdes. son tantísimos, cuando con un solo hombre también debería bastar. Vergüenza me daría a mí de valer tan poco como por eso *mesmo* se da a entender al público que Vdes. valen.

CONTADOR.— (*Fumando.*) Calle, hombre, que Vd. es un tosco y no sabe de hacienda nacional.

BARQUERO.— (*Saliendo.*) Tiene su merced razón; que harto toscos somos los que quitamos las camisas a nuestros hijos para pagar y costear a tanto sabio nacional como bajo la capa del Rey aquí se abriga.

Dibujo

Domingo de Carnaval de 1846.

IDEA PARA UNA MÁSCARA QUE SE PODRÁ TITULAR

MILAGROS DE SAN ANTONIO

Personajes

3 mocetonas campesinas de Icod el Alto

1 caminante anciano a quien suplican las quiera leer un papel que se habían encontrado

1 pobre sargento de Milicias Provinciales.

Escena 1^a

MOZA 1^a.— Señor Ambrosio, si Vd. sabe ¿nos quiere hacer el favor de *ler* este *pliegue* que encontramos en el camino?

ANCIANO.— Muy en hora buena con tal que no sea una lista de apremios para deudores de contribuciones, porque yo encontré por ahí al portero dando *priesa*...

MOZA 2^a.— Y si es eso, ¿qué haremos?

MOZA 3^a.— ¡Quemarla! Para descansar los cristianos *intre* la Virgen del Buen Viaje *premite* que lo tengan bueno los tales escribientes u *esprimidores* que las *jacen*.

ANCIANO.— Hijas, esas listas se escriben o se imprimen con mucha *prontitud*: se parecen al agua *perenne* que tenéis allá arriba en vuestra Fuente de San

Pedro²⁰⁰, que por más que saquéis siempre sigue manando de nuevo, con la diferencia que vuestra fuente apaga la sed, pero las listas la van acrecentando.
(Lee.)

*A la falda de unos montes
que hay allá por Portugal
de San Antonio una ermita
devota y vistosa está.
Álamos blancos la cercan
y también lindos rosales
que trepando por sus troncos
olor con sus flores dan.
Más bajo yace una aldea
patria de dos bellas mozas
la una pobre y la otra rica,
y un muy apuesto zagal*

MOZA 1^a.— Ya me va gustando el rom...

MOZA 2^a.— Calla, que si *jablamos*, el *letor* pierde la *pacencia* y se nos va.

ANCIANO.— *La pobre vino a la ermita
de San Antonio a rezar
y a ofrecerle varios dones*

²⁰⁰ Se refiere seguramente a la Fuente de San Pedro en el Municipio de San Juan de la Rambla por la referencia posterior a La Guancha. La contraposición entre las fuentes (de agua y de contribuciones) continúa la crítica que ya leíamos en boca del alcalde de Mazapez.

con devoción y a rogar.
Diciéndole: “Santo mío
si tú haces que me quiera mi zagal
ofrezco darte una misa
bien paga, y un recental²⁰¹.
Cuatro roscas y dos tortas
de manteca, bien sobadas,
el cascabel del cordero
y de rodillas entrar”.

MOZA 3^a.— ¡Escuchen a ver todito lo que ofreció al santo!

ANCIANO.— ¡Oh, picarona! ¿Tú acaso propones ya ofrecer otro tanto?

Cosa rara, desde el día
que al mozo volvió a encontrar
este la miró benigno
y cariñoso en su hablar.

MOZA 1^a.— ¡Ay, San Antonio bendito²⁰², y dicen que no hace milagros!

ANCIANO.— *La moza rica confiada*
en sus modas y caudal
creyó que esto bastaba
y ni en Dios quería pensar.

²⁰¹ ‘Cordero’.

²⁰² Alude a San Antonio de Padua (aunque de origen portugués), que ha sido desde hace siglos el patrón de los enamorados y de los que buscan pareja.

*Un día fue allá el zagal
y el padre de ella le dijo:
“Juan, si es que pretendes casarte
¿con cuánto puedes contar?
Vete a las Indias primero
allega plata y hacienda
para que vivas holgado
y bien os podáis portar”.*

*Quedóse el mozo confuso
porque no le había ocurrido
que quien tiene más desea...
y se propuso embarcar.*

*Dicho y hecho: pasó a Indias
siete años se estuvo allá
y en tanto la novia rica
como el vicio la hacía mal.*

*Con otros dio en requebrar.
Se enfermó, y las medicinas
carnes y lustre la roban
poniéndola a mal andar.*

*La pobre por el contrario
siempre ocupada en lidiar*

*la ausencia la toleraba
sin que llegase a enfermar.
A Dios rogaba por Juan
y a San Antonio bendito
esperando resignada
que ellos la habían de amparar.
En la novena del santo
rezando a todo rezar,
el pueblo estaba devoto
cuando a Juan vieron entrar.
Rico, gordo, requemado,
el pelo con canas ya,
pero alegre, placentero,
que a todos quería abrazar²⁰³.
Vio en la ermita a las dos mozas:
la rica muy quebrantada
la pobre honesta y gallarda,
y tornóla a requebrar.*

MOZA 2ª.— ¿Cómo será eso? Porque los confesores dicen que es pecado *drento* de la iglesias *jacer* tales cosas.

ANCIANO.— *Aplicóse de contado
a esta que halló más amable*

²⁰³ Imagen popular del “indiano”.

casándose a pocos días

sin volver a titubear.

Pagaron a San Antonio

juntos marido y mujer

cuanto ésta le prometiera

acercándose a su altar.

MOZA 3ª.— ¡Qué bueno está este romance! ¡Y dicen que el santo no mira por quien le reza y regala sino que todas son casualidades naturales!

MOZA 1ª.— Pues sea como fuere, *naide* debe desconfiar de la providencia de Dios, porque desgraciada el alma que no tiene fe, ni conserva alguna esperanza. Ni cómo puede ser malo un pensamiento que ayuda a conservar, como dicho queda, la salud y la vida. En fin, vamos bebiendo un trago en agradecimiento de la *lienda*²⁰⁴.

ANCIANO.— (*Recibiendo un barrilete.*) Sólo las contribuciones y las justas recompensas son la que carecen de esperanza de remedio y por eso nos van quitando a unos la vida y a otros la hacienda. Pues, a pesar que ofrezcamos roscas y corderos a San Antonio bendito, si van con cascabeles de plata, no faltará quien los busque para invertirlos en fomento de la patria de ciertos ellos, pero que es diferente de la de los buenos, que es la nuestra²⁰⁵.

MOZA 2ª.— No diga Vm. eso, que también San Antonio ha favorecido a los fieles *abajando* por algún tiempo el pago de las alcabalas: que una noche, víspera de su fiesta, entre la mucha gente arremolinada porque se reventaron unas ruedas de fuego, *premitió* el santo que el sargento Agustín, que llevaba la faldriquera llena de papeletas para cobrarlas, las perdió, se quemaron o las patearon, siguiéndose

²⁰⁴ Por 'lectura'.

²⁰⁵ Rixo pone en boca del Anciano su ambigua posición sobre las Contribuciones: si, por un lado, son necesarias para el fomento público, por otro, acarrear un gasto en mantenimiento de funciones administrativas muchas veces ineficaces (como en el caso anterior de los aduaneros).

fuerte *alberinto* y, aunque él amenazó con *aterrores* de que tanto machos como *jembras* habían de ir al presidio si las cédulas no *parecían*, descansó el *vecinduario* más de seis meses, *jasta* que *esprimieron* otra en Santa Cruz²⁰⁶.

ANCIANO.— Permita el Santo que siempre así sea y revienten ruedas de fuego para quemar papeletas...Muchachas, a vuestra salud. (*Bebe.*)

MOZA 3^a.— Y a la de todos, que a pesar de *probes* y despreciados, somos quienes trabajamos y pagamos para que muchas gentes baldías coman, paseen, se diviertan, comprendiéndolo muy bien y sufriendolo callados²⁰⁷.

Escena 2^a

MOZA 1^a.— ¡Menten al ruin, véanlo venir!

MOZA 2^a.— ¿Pues qué hay?

MOZA 3^a.— ¡Que viene ahí el sargento Agustín!

(*Aproxímase otro individuo que es viejo, de mediana estatura, vestido de blanco con botines, casaca azul con cuello y vueltas encarnadas, gorra de cuartel, bastón en una mano y un rollo de papeles en la otra, quien saluda muy cortésmente diciendo*)

SARGENTO.— Para servir a Vdms., señores. ¿Me hacen Vdms. favor de decirme si por aquí va el camino derecho para el lugar de La Guancha?

MOZA 1^a.— Siga Vm. y tome a la mano siniestra²⁰⁸, que para ir allá no es preciso ir por medio de Icode²⁰⁹.

²⁰⁶ La moza describe el proceso tradicional de publicación de contribuciones: se imprimen en Santa Cruz de Tenerife, un recaudador las coloca en lugares visibles para el contribuyente o las intenta entregar en mano (infructuosamente, como vimos en la historia del alcalde de Mazapez). Según el relato, durante la última campaña fiscal un incidente con fuegos artificiales permitió que la población se *amotinara* contra el recaudador y este perdiera los Papeles de Contribución. Ella lo interpreta como un milagro del propio San Antonio. Permite presentar antes de su entrada en escena al sargento Agustín.

²⁰⁷ Nueva alusión a los trabajadores de la Administración Pública.

²⁰⁸ Doble sentido entre la indicación direccional y la carga semántica de la palabra.

²⁰⁹ La terminación usual en el español de Canarias, especialmente en zonas rurales.

SARGENTO.— Niña, ni yo tampoco tengo maldita voluntad de pasar por ese lugar, desde que me sucedió allí un chusco que me costó algunos días de arresto...por no perder a todo aquel vecindario.

MOZA 2ª.— Pues ¿qué le *jizo* a Vm. ese *vecindario*?

SARGENTO.— Me quitaron unos documentos de la faldriquera, resultando que alguno que apareció estaba pateado de la gente... ¡Vea Vm., documentos de su Majestad! ¡Y tuvieron la desvergüenza de decir que yo los habría empeñado en los ventorrillos por dos copas de mistela²¹⁰! ¡Gente muy taimada y ruin hay en ese campo!

MOZA 3ª.— ¿Y esos son los tales papeles, que ya Vm. los encontró?

SARGENTO.— No, criatura, estos son otros expedientes de contribuciones que precisa recoger luego, luego, porque ahora, según escriben de la Península, se van a poner en planta muchas cosas buenas. Dicen que el Valle y Villa de La Orotava va a competir con Madrid²¹¹.

ANCIANO.— Nunca lo permita Dios. ¿Sabe Vm. acaso lo que es Madrid?

SARGENTO.— La corte de España.

ANCIANO.— Pues sepa Vm. que, a pesar de eso, quitado su gran caserío, es sin comparación más hermoso nuestro Valle que los alrededores de esa decantada²¹² corte.

SARGENTO.— Amigo, ¿cómo lo sabe Vm.? ¿Ha estado Vm. por allá?

ANCIANO.— Sí, señor; y no muy lejos de ella me marcaron los franceses con esta señal. (*Descúbrase un hombro con la señal de un balazo que se lo había traspasado.*)

MOZAS.— (*Admiradas.*) ¡Jedús! ¡Jedús!

²¹⁰ 'Tipo de aguardiente'.

²¹¹ Acostumbrado señuelo de las autoridades para justificar las subidas o la creación de nuevos impuestos.

²¹² Posible portuguesismo tomado del verbo *decair*, 'ir a menos'.

MOZA 1ª.— ¿Y cómo vivió, cristiano? ¿Acordóse de San Antonio que lo curara?

ANCIANO.— A Dios me encomendé, que es en quien confía todo hombre de juicio sano y es el que puede prolongar la vida según su divina voluntad. Pero cierto fue que mis hermanos, que todos los años iban a las fiestas de San Antonio sólo por ver las hembras y regocijarse con ellas, me quisieron vender la lisonja: que cuando supieron de la batalla me habían encomendado al santo.

MOZA 2ª.— Pues no le quede duda que eso fue lo que le valía. Pues cuando una noche *escura*, salida de la novena, *trompecé* y me *jerí* con un garrancho que se me *enclavó*. Ofrecí enramarle otra noche como el *trompezón* no se me ensañara y el santo no hay duda que me oyó²¹³.

SARGENTO.— Cosas de muchachas, que así lo dice el cantar:

*Mujeriles tropezones
que se sufren por amor
mitigándose el dolor
repitiendo devociones.*

MOZA 3ª.— ¿También Vm. sabe sus trujanes²¹⁴?

ANCIANO.— Vaya, niña, algunas coplitas solía decir para divertir a las hermosas del Cabo cuando servía en Santa Cruz. ¿Cuántas veces un par de coplitas dichas a tiempo a alguna de aquellas guapetonas, mejorando lo presente, (*Háceles una cortesía.*) me valió que me pusiesen la ropa para ir a la revista?

MOZA 1ª.— ¡Oiga!

ANCIANO.— ¡Amigo, buen tiempo aquel! Gobernaba el Señor General la Buria²¹⁵. Entonces cada licencia para ir a América costaba seis pesos. Mucho recogió Su

²¹³ Este breve episodio tiene una lectura en clave sexual por la acumulación de la ambigüedad semántica: la noche, el tropiezo, la herida y el clavarse el garrancho. San Antonio evitó que ese trompezón se ensañara (por embarazo).

²¹⁴ Por 'truhán' en el sentido de persona o juglar que canta coplas en las fiestas.

²¹⁵ Comienza aquí la crítica al tráfico de influencias y la apropiación de los fondos militares por parte de los mandos. Es posible que las alusiones a los cargos militares fuera referencia transparente para sus contemporáneos.

Excelencia porque era bueno, no andaba con reparitos. La tropa, es cierto que no tenía camisas, zapatos, ni gorras de cuartel. Pero Su Excelencia era sujeto de mucha conformidad. Además que cada que se alijaba contrabando, el señor Comandante del Resguardo, D. Francisco Martínez, persona también muy buena, algo nos solía atender para pantalones. Perdone Vm., amigo, que le interrumpí su conversación, que esto suele llamarse “entre col y col, lechuga”²¹⁶.

ANCIANO.— En fin, fui de soldado el año 1809 a la guerra peninsular; sufrí mucho, quedé inútil y, aunque por ordenanza me corresponde un corto premio, han dejado de pagármelo por más que lo he reclamado. Al efecto confié mi expediente al Señor Gobernador del Puerto, pues, como sin jamás haber visto al enemigo, ni al ejército, tuvo arte para alcanzar un buen sueldo, me figuré que con más facilidad alcanzaría el premio ganado con mi sangre. Pero él, lo mismo que otros que conocemos, recibe su sueldo sin escrúpulo de conciencia, y yo tengo que trabajar sin poder para comer, pues para mis tristes 40 reales no hay dinero.

SARGENTO.— ¡Ah! ¿No tuvo Vm. otro caballero de quien confiar esos documentos que de ese Señor Gobernador del Puerto? Lo conozco muy bien, ¡toma!, que cuando yo era cabo de cuartel en Santa Cruz, él era cadete y tenía siempre la cuadra revuelta, colgándose de las sábanas para salir a correrla, acusando a todos para quedar bien con los jefes...él es muy bueno...pero dice el refrán²¹⁷: “Genio y figura hasta la sepultura”, no sé si me explico, ¿eh?

ANCIANO.— Perfectamente.

SARGENTO.— Yo también tengo más de 35 años de servicio y, como Vm. ve, reducido a andar arrastrado por los caminos llevando papeletas para alcanzar algún real de vellón y millares de maldiciones. Como ha de ser, “entre col y col, lechuga”.

²¹⁶ “Leitmotiv” de esta Máscara que permite a Rixo pequeños desvíos para denunciar este ambiente de corrupción administrativa generalizada. En este caso, el estamento militar, como veremos en la intervención del Anciano.

²¹⁷ Ilustra la imposibilidad de cambiar la forma de ser. Este mando ya era venal desde sus tiempos de recluta. [Doval, 1997, p.10]

ANCIANO.— ¡No creo sea posible que Dios jamás prospere pueblos donde la sangre y hasta la inteligencia del pobre se halla tan desatendida al paso que premiada la ociosidad y la perfidia!

SARGENTO.— ¿Nunca oyó Vm. predicar a Fray Gregorio Perdomo?

ANCIANO.— Alguna vez.

SARGENTO.— Pues en una de tantas que predicó en San Juan del Farrobo²¹⁸ exclamó: “¡Hermanos míos! Bienaventurados los que padecen hambre, sed y persecuciones por la justicia” (y sepa Vm. que en la Villa de La Orotava se ha cojeado mucho de eso, no obstante que los escribanos y procuradores son muy buenos...²¹⁹).

MOZA 2ª.— Bien puede Vm. decirlo, porque el año pasado vino un *percurador* a dar ciertas posesiones a un caballero, cuando se estaba en la novena de mi padre San Antonio y cada cual soltó con diligencia devota una *perzeta*²²⁰ para ayudar a los entremeses y los fuegos.

SARGENTO.— Eso comprueba lo que dije, puesto que esos señores imitaron a San Francisco, quien daba de lo mismo que le daban²²¹...Y esta mocita parece muy discreta, visto que descubre la cristiandad y buena fe pública por el gusto de que haya fuegos y entremeses, ¿eh? “Entre col y col, lechuga”. Pero decía fray Gregorio²²²: “¡Ergo, los que sufren persecuciones por los perversos nunca les faltará gloria entre los buenos, aún en medio del silencio y hallarán cama

²¹⁸ Zona agrícola de medianías con amplias zonas comunales y uno de los puntos conflictivos durante las apropiaciones nobiliarias de estas zonas. De aquí partió, por ejemplo, la revuelta de 1810 en el Valle que tuvo consecuencias funestas para los franceses del Puerto de la Cruz.

²¹⁹ Clara crítica a La Orotava, que durante siglos mantuvo el control administrativo sobre el Puerto de la Cruz (como sabemos, llamado hasta su emancipación “Puerto de la Orotava”). Los enfrentamientos entre las dos poblaciones fueron continuos.

²²⁰ La Peseta tenía un valor de cuatro reales de vellón y, si tenemos en cuenta que, como nos informó el Sargento, apenas consigue por su trabajo un real de vellón [Santiago Fernández, 2008, p. 367-388] podemos cuantificar aproximadamente el gran gasto que suponían las fiestas en los pueblos. Crítica que comentábamos al hablar de la faceta periodística de Rixo.

²²¹ Alusión satírica a que ese dinero que aportan los señores revierte nuevamente en ellos.

²²² La comunidad franciscana situada en La Orotava fue protagonista de muchos de los incidentes antiseñoriales que comentábamos en nota anterior. En los ya citados incidentes de 1810, fue una negociación, en la que estos frailes sirvieron de intermediarios, lo que impidió que bajara la población de La Orotava al Puerto (lo que hubiera agravado más los desórdenes).

preparada en el cielo! ¡Mas los que emplean sus intrigas por defraudar y dañar a su prójimo, su memoria será detestada en la tierra y tiene cama preparada en los infiernos!". También explicó que más valía para ganar el cielo invertir un peso en obras de misericordia que 40 ni 50 entremeses y fuegos. ¡Buen predicador era fray Gregorio! Otro día después de predicar, encaramos en el claustro y, como venía de buen humor, díjome:

*"¿Qué decís de mis sermones
con mi doctrina elocuente
y santas exhortaciones,
no se enmendará esta gente?"*

Contestéle:

*"Nada, padre predicante,
mi mis coles y lechugas
ablandarán las pechugas
de los tontos, e intrigantes."*

Soltamos la risa, y más, viendo que estaban oyendo con la boca abierta algunos de los susodichos...Pero, adiós, que me marchó. Mocita, ¿no es así? ¿Girando sobre la izquierda?

MOZA 2ª.— *Ansina*²²³ *mesmo*.

MOZA 3ª.— Vaya un hombre *pulitico*²²⁴ y de buenas *deplicaciones* que ni merece que le deseen mal, ni le pidan maldiciones.

MOZA 1ª.— ¡Ay, hermanitas! Ahora creo yo que es mejor sin *comparancia*, la fe y verdad de cuanto *pedrico* el *flayle*, que las diligencias devotas de ciertos *percuradores* y *escrebanos*.

²²³ 'Así' (canarismo).

²²⁴ En el sentido de 'Amable'.

ANCIANO.— ¡Lo mismo creemos todos!

Dibujo y fecha 1848.

[Nota en página opuesta]

Recapitulando algunas anécdotas llegadas a nuestra noticia, nos hemos distraído en los ratos de buen humor escribiendo estos juguetes, aunque bien ciertos estamos que en el estado presente de nuestras sociedades, ahora más que nunca conviene la observación del Ilustrísimo Padre Feijoo, t. 4^o, pág. 176, citando a Livio. *Ad haec tempora perventum est, quibus nec vitia nostra possumus pati, nec remedia*²²⁵.

²²⁵ “Se llegó a estos tiempos en que no somos capaces de soportar nuestros vicios ni su remedio”. Prefacio a la obra *Ab urbe condita* de Tito Livio usada por Feijoo en su discurso 8^o del tomo 4^o.

DIONISIO LUIS

MÁSCARA

La decoración representa el frente de una ermita de campo con un poyo de cada lado de su puerta, la cual estará abierta.

Personajes

Don Dámaso, clérigo obeso y campesino, apoyado en una lanza.

Dionisio Luis, camponés²²⁶ de edad y rostro estúpido.

Una o dos mujeres que toman la bendición al capellán y entran a misa, las cuales pueden figurar por muchas, variando el traje y volviendo a entrar como que son otras.

Un monigote.

Escena 1^a

(D. DÁMASO llegando a la puerta de la ermita.)

D. DÁMASO.— Todavía es muy temprano, pero tocaremos a misa para que oigan y vengan los vecinos que moran más lejos. *(Entra, tañe la campana, vuelve a salir y se sienta en un poyo.)* Esperemos hasta que llegue alguien con quien entretanto trabar conversación.

²²⁶ 'Campesino' (portuguesismo, *camponês*).

Escena 2^a

(*El mismo y* DIONISIO LUIS.)

D. DÁMASO.— ¡Oh, Señor Dionisio, qué pronto oyó usted la campana!

DIONISIO.— Iba por aquí cerca y acerquéme para saludar a su merced.

D. DÁMASO.— Gracias, amigo. Pero sabrá usted que tenía deseos de verle para preguntarle si es cierta la mareta²²⁷ que corre de que usted ha reñido con su pobre mujer con quien se había llevado tan bien.

DIONISIO.— ¡Cómo son en lugares de campo: cuanto pasa, anda en los caminos como en casa! Pues, ya que su merced lo quiere saber para poner paz, aunque yo nunca pensé tener guerra, le diré *dende* el comienzo *jasta* la hora presente y verá que una francesa fue la causante *desta intriquidencia* porque mi Margara tampo[co] tiene culpa...

D. DÁMASO.— ¿Una francesa? Diga, diga usted, que me tiene confuso.

DIONISIO.— Ha de saber su merced que cuando yo era muchacho, embullado²²⁸ con otros, di en la temosura²²⁹ de ir a gozar la fiesta del Carmen al Realejo²³⁰. Mi señor padre no quería que su ganado saliera fuera de su corral *poro* mi señora madre *cociaba*²³¹ de otra manera: *onde* ella se salió con la suya, *aprontóme* la ropa y cuatro *riales* para *dir* de huelga²³² con mis amigos, la víspera del Carmen. Ellos me brindaron muchos viajes, como yo también a ellos: uno *ría* pacá, otro *ría* pallá, que nos parecía que estábamos en la gloria. *Poro* el diablo en todos puestos mete el rabo. Al otro día, al tiempo de la *prusición*, se *uyeron* unos gritos y clamores de ¡*juiyan, juiyan!* ¡que están cogiendo todos los mozos para afiliarlos! Las mujeres amargas llorando, suspirando...los solteros, unos se

²²⁷ 'Rumor'.

²²⁸ 'Animado'.

²²⁹ 'Porfía'.

²³⁰ Población del Norte de Tenerife que celebra estas fiestas en julio.

²³¹ 'Cocer' en el sentido figurado antiguo de 'pensar'.

²³² En el sentido de 'holgar'.

agachaban entre las *jembras*, otros *juyen* por aquí, otros por allí...paróse la *prusición*²³³, ¡y la Virgen se quedó amarilla, como la cera velada...!

D. DÁMASO.— Tío Dionisio, usted con el susto es el que verdaderamente estaría amarillo al tiempo de mirarla; porque la imagen que es de palo pintado²³⁴ ¿cómo había de vérsese el color porque afiliaban los mozos para ir a servir a Dios y a la patria?

DIONISIO.— Señor, todo podría ser. Mas yo eché a correr por la calle traviesa y, cuando llegaba a la fin, *apresentóse* un sargento que gritó a sus soldados: “¡¡Agarren a ese hombre!”. Y lleváronme cautivo al cuartel con otros que ya estaban...

D. DÁMASO.— (*Impaciente.*) Pero Tío Dionisio, ¿qué tiene que ver todo eso con la disputa que usted parece haber tenido con su mujer, ni con una francesa que usted ha dicho antes?

DIONISIO.— Señor D. *Damas*, aguarde su merced y verá que *dende* ahí fue el comienzo de la presente.

D. DÁMASO.— Pues siga, siga usted, no comprendo...

DIONISIO.— Lleváronme para Santa Cruz y *dipué*s nos embarcaron para España. *Allegamos* a la vista de una *siudá* que llaman *Caliz*...

D. DÁMASO.— ¡Será Cádiz, hombre!

DIONISIO.— *Ancina* será, que *pa* mí todo viene a ser lo *mesmo*. Que la tal *suidá* son unos caseríos blancos que parecen que salen de la mar. *Dispués* dieron orden que navegásemos unos días más para adelante y desembarcamos en los reinos de la Cataluña. Allí nos *inforsimaron* de nuevo y a mí me pusieron una casaca con unos *faldamentos* como los llevan los caballeros de *Lorozava* y en manadas nos fueron llevando poco a poco por un puerto que llaman el *Pirineyo*, *onde* a los

²³³ Descripción muy elocuente de la acción de quintar por sorpresa. Para estas levas se aprovechaban de las reuniones de jóvenes cuyo único momento de esparcimiento y de relacionarse con las jóvenes de la comarca eran estas fiestas.

²³⁴ La índole *ilustrada* de este párroco aparece en este comentario.

pocos días entróse una brumacera y lloviznita de *chipe-chipe* que no se *vía* palmo de tierra. *Uyéronse* unos cañones muy *jondos*, mandó el general juntar la tropa y *on* era medio día, cata que de *drento* de la dicha bruma salió de repente semejante descarga de fuego y balas que a mi lado cayeron algunos compañeros dando gritos y yo quedeme más muerto que vivo, sin saber lo que *jacía*...cuando *sintí* sobre mis espaldas unos fuertes varillazos... viré la cara y era mi sargento, que lo llamaban Sacachispas²³⁵, por las que nos sacaba a los soldados, y me gritaba: “¡jaga usted fuego al enemigo!”. Díjele: “¡Uy, mi sargento, qué quiere usted, que vayamos a *murir* aquí todos como *cuchinos*?” *Poró* así que lo *vide* lejos, boté el *fosil* *cuntra* los franceses echándoles una fuerte maldición y junto con otros nos metimos por *drento* de unos árboles. *Poró* al tiempo que me subía por un tronco, se me trabó el faldamento en un garrancho y no *podía* desenredarme por lo que me temblaban los *niervos*..., en esta angustia aclamando por la Virgen del Carmen que me favoreciera...*Uygo* *jablar* *gur-gur-gui*, que *ansina* es la *jabla* de los franceses... y quedeme *desta* vida *pa* la otra... Con eso y todo, ellos llegaron, con unos bigotes y gorras peludas que parecían demonios de los infiernos, me registraron quitándome dos *percetas* y uno que me *vido* la cruz de plata del rosario que me había dado mi señora madre, me la arrancó, metió sus dedos en la cazoleta de la escopeta *onde* se los tizó y *jízome* una cruz negra en el pecho, diciendo: “Esta estar mayor”. ¡Y lleváronme cautivo *pa* su tierra! Allí me pusieron a *trir* leña *pa* un mesón, *gubernado* por una maldita vieja, la cual siempre me llevaba la contraria; *onde* un día díjome que comiera como ella, que llevaba la comida a la boca con una horquetilla de *jierro* y su cabo de *guesos* *pa* no ensuciarse los dedos²³⁶. Respondíle que yo no me amañaba a eso y díjome: “Tú ser un ignorante español”. Contestéle *envitado* que yo no era español. “Sí eres”, temó. “No soy”, le digo, “y mire como *jabla*”. “Pues ¿qué eres? “Yo soy de Ycode”; y echóse a *rir* la muy *endina*²³⁷. Diéronme *impitus* entonces, y otros viajes también de *ajogarla* si no fuera por temor de que me

²³⁵ Recuerda al sargento Chispas de la comedia de Cologan.

²³⁶ Claramente se refiere al tenedor. Ayuda a la caracterización hiperbólica de la “falta de mundo” por parte de Dionisio Luis.

²³⁷ Por ‘indigna’.

mataran²³⁸. Y soñando el otra noche con esa infame que la estaba moqueteando y pateando es que se lo *ficie* a mi Malgara que se levantó de la cama y armó ese *alberinto* que le dijeron a su merced.

D. DÁMASO.— Ja, ja, ja...hombre, esa pesadilla es muy graciosa. Conque, según eso, ¿usted sabrá algunas palabritas francesas?

DIONISIO.— Señor, como va tiempo, poco se me acuerdan, puedo *cay* en algún *enquívuco*, que es una *luenga* de *voquibles troquiados*.

D. DÁMASO.— Vamos, diga usted algunos de los que retenga.

DIONISIO.— Un hombre de allá es *Musiú* y una *jembra* es una *jama* o una madama. La camisa de cualquier cristiano un *chamizo*, el agua la *loa*, los *gueises*, los *bofes*, un gato, un *chato*, un carnero, un *matón*...

D. DÁMASO.— ¡Hombre, mande el perro al infierno! ¡Si esos parecen disparates! ¡Basta, basta!

DIONISIO.— Señor, todo es *troquiado* y buen caletre ha de tener quien los entienda.

D. DÁMASO.— ¿Y usted se casó muy luego que volvió de allá?

DIONISIO.— Gracias a Dios *fi* de los pocos que *golvimos* a nuestra tierra y luego que la pisé víneme a ver a mis padres y *pidirles* perdón porque por no haber seguido los consejos dél me *vide* en las que me *vide*. Todos en el lugar andaban atrás de mí, como los muchachos andan atrás los ingleses que salían en el Puerto de Lorotava, jaciéndome miles preguntas²³⁹: si venía *jerido*, si había visto nuestro Rey, pero yo *on* supe donde quedaba su casa de Madrid...Vamos, que un día me llevaron a desgranar millo, *cas* del clérigo D. Diego Barroso *onde* estaban algunas *jembras* y *albertí* que una me miraba por el rabo del ojo y, al fin,

²³⁸ Testimonio que seguramente tenía un objetivo humorístico pero que podría ser testimonio de un sentido de la identidad temprano en Canarias

²³⁹ La curiosidad por los extranjeros es un tópico en los relatos de viajeros de Canarias que podemos leer incluso durante el siglo XX (por ejemplo, en el relato que hace Pérez Minik de la visita de André Breton a Tenerife).

con *desemulo* me tiró al hombro con un *curozo*. ¿Qué fice yo? Agarré y tiréle dos o tres y, como vido que la gente se ría, ella no quiso...

[El fragmento siguiente entre las líneas de puntos ha sido pegado sobre la página original con la indicación *Para adicionar a la página 7, línea 10.*]

D. DÁMASO.— ¿Qué le pareció a Vd. Francia?

DIONISIO.— Una cosa buena tiene y otra muy mala.

D. DÁMASO.— ¿Cuál es la cosa buena?

DIONISIO.— Que allá no hay brujas ni las *uye* mentar y creo que será por el bullebulle de la mucha gente y no le queda lugar *culto* donde ellas guarecerse para *jacer* [de las] *suyas*. Pero en España son tantos los pue[rto]s solitarios y pesados que encontrábamos que daban grima.

D. DÁMASO.— ¿Y la cosa muy mala que Vd. percibió?

DIONISIO.— Que no hay gofio²⁴⁰...*on* suben lo que sea y por eso es por lo que más me acordaba de mi tierra cada vez: yanta...

[Continuación de la anécdota ante el clérigo] quedar por menos, y tiróme más...Dende entonces pegamos a *jablarnos*, *poro* como los padres *della* eran más temidos y señores de un mulo y una mula de carga, con una buena manada de cabras en el monte y en mi casa no había sino el mulo de mi padre y la manadita de carneros de mis hermanos, no había concierto. Pero mi Malgara, que era *estuta*, tanto *jizo* que se valió del mismo clérigo D. Diego y casaron al Dionisio Luis. Y *jasta* el otro día que tuve ese maldito sueño o pesadilla, no tuvimos *nenguna intriquidencia*.

²⁴⁰ Referencia humorística al alimento principal entonces en la dieta de la clase humilde y campesina.

Escena 3ª

EL MONIGOTE.—²⁴¹ Señor D. Dámaso, que vaya usted hoy a decir la misa mayor porque el Señor Beneficiado se ha puesto malo.

D. DÁMASO.— Iré, cierra tú la ermita y sal por la sacristía. Y a esas mujeres que hagan lo mismo y toca un repiquito en señal que hoy aquí no hay misa. Y usted, Don Dionisio, haga las paces con su mujer, que ella le perdonará.

DIONISIO.— Señor D. *Damas*, si he *jecho* mal, su merced me absuelva.

D. DÁMASO.— No precisa, porque los sacerdotes no se instituyeron para absolver sandeces ni pesadillas²⁴². (*Vanse.*)

²⁴¹ Personaje que inserta esta escena en el contexto carnavalesco.

²⁴² Cierre *ilustrado* al divertimento.

ESCENAS GUBERNATIVAS CAMPESINAS

Decoración. Un pequeño atrio con tres escalones a cuya espalda está una ermita con su puerta abierta como que se acaba de salir de misa.

Personajes

El Señor Alcalde forrado con un capote negro y su vara real en la mano.

Pedro Juan y su hija María.

El sargento Agustín. Rafael.

El maestro herrero.

Algunos otros aldeanos de mirones.

Escena 1^a

(El Señor Alcalde y Pedro Juan llegando con su azada al hombro.)

PEDRO JUAN.— Señores, ¿qué *pedricación* fue la que estuvo haciendo el capellán aquí por fuera, que no pude llegar a tiempo para oír?

ALCALDE.— Embullándonos para que vayamos a dar votos a la Junta que se hará en la Villa.

PEDRO JUAN.— ¿Y para qué es esa Junta?

ALCALDE.— Para nombrar a D. Fulanito y D. Menganito y D. Zutanito que vayan a la Junta Grande de Madrid para bien de la tierra²⁴³.

PEDRO JUAN.— ¿A D. Fulanito y D. Menganito? ¡Que chiquitos *arquitrete*²⁴⁴ están saliendo al tabladillo! ¿A qué van esos mozos allá, a otorgar que nos pongan más alcabalas de la que tenemos encima? ¡Muchachos, vámonos a sachar²⁴⁵ papas, que es lo que nos tiene cuenta!

Escena 2ª

(*Los mismos y María tomando la bendición a su padre.*)

PEDRO JUAN.— ¿Traes el jabón?

MARÍA.— No señor, porque está muy caro.

PEDRO JUAN.— ¿Pues hay falta de jabón en el pueblo?

MARÍA.— No señor, sino que le han puesto una alcabala y al aceite y otras cosas más...

PEDRO JUAN.— ¿Será por alguna obra nueva o el Muelle que van a hacer en el Puerto?

MARÍA.— No, señor. Dicen que es para el *gobierno*.

PEDRO JUAN.— Ese *gobierno* nuestro es peor que la plaga de cigarrones berberiscos.

ALCALDE.— ¿Por qué esa *comparancia*?

PEDRO JUAN.— Porque los cigarrones cuando nos vienen a *ruyir* las sementeras, unos los apaleamos por acá, otros los matamos por allá y con otros

²⁴³ Volvemos a encontrar la reprobación a los nuevos mecanismos gubernativos que, para estos personajes, solo conlleva subida de impuestos o de precios. Esta Máscara tiene como eje esa relación.

²⁴⁴ 'Entrometido', 'alcahete', 'chismoso' (portuguesismo, *alquicetre*).

²⁴⁵ 'Excavar la tierra para plantar' (canarismo).

desahogamos el corazón echándoles maldiciones ¡para que el diablo cargue con ellos! Pero esto de *gobierno* si uno dice cuatro razones, porque no tiene que le *ruyan*, pónenle cuatro guardias a la puerta, cárganle la mano y déjanlo peor que peor. Ahora con el jabón caro parece que pretenden que andemos con las barbas como *cupochinos*²⁴⁶. ¿Entregaste la carta que mandaba el amo?

MARÍA.— No, señor.

PEDRO JUAN.— La perdiste.

MARÍA.— No, señor.

PEDRO JUAN.— ¿Acaso se te olvidó y la vuelves a traer?

MARÍA.— No, señor. (*Llora.*)

PEDRO JUAN.— Pues ¿qué diantres²⁴⁷ hiciste con esa carta?

MARÍA.— Yo la llevaba en la mano y cuando pasaba por la casa del médico Grijalba estaban con un machango²⁴⁸ a la ventana muchos hombres y muchachos; y dijo uno: “Mocita, empreste esa carta al machango y verále leer que da gusto...”. Yo no quería pero un chico me arrebató la carta y prestósela al machango que la estuvo remirando y haciendo miles de visajes²⁴⁹ con que la gente se reía...y de repente saltó, subiósese al tejado, y allí hizo fiscos²⁵⁰ la carta... (*Llora.*)

PEDRO JUAN.— ¡Bobanca! ¿fiste a hacer caso de muchachos y machangos que todos son lo *mesmo*? ¡Me están dando ganas de, con una vara, hacerte las espaldas como el machango hizo la carta!

²⁴⁶ ‘Capuchinos’

²⁴⁷ Forma atenuada de ‘demonio’

²⁴⁸ El machango o la machanga son muñecos grotescamente elaborados para llevar de procesión los miércoles de Carnaval, para posteriormente quemarlos. Aquí puede aludir también a un muchacho gracioso o torpe.

²⁴⁹ ‘Gestos con la mirada’

²⁵⁰ ‘En pequeñas porciones’

Escena 3ª

(Los mismos y el sargento Agustín.)

SARG. AGUSTÍN.— Haya paz, haya paz... ¡Inadvertencias de muchachas! Para servir a Vd. , señor Alcalde.

ALCALDE.— Venga Vd. con Dios. ¿Qué se ofrece?

SARG. AGUSTÍN.— Vengo a presentar esta lista de apremios contra los individuos que no han concurrido a pagar en el término que se puso por bando. Vea Vd.

ALCALDE.— Bien, pero lea Vd. porque yo no sé.

SARG. AGUSTÍN.— (*Leyendo.*) D. Felipe Pérez.

ALCALDE.— Ese soy yo... ¿a mí también, sin respeto, me ponen en la lista?

SARG. AGUSTÍN.— ¡Como cabeza de este lugar! Pero no tenga Vd. cuidado que a pesar de eso, yo dispenso en obsequio del Señor Alcalde el importe de la diligencia que me toque (*Sigue leyendo.*) Hacienda del Señor Conde de La Gomera: dicha de D. Luis Huerta, dicha de D. José A. Álvarez²⁵¹, dicha... son cosa de 49 por hoy (*Repara en el papel fijado en la esquina de la ermita.*). Hola, ¿este debe ser el bando?

ALCALDE.— Sí, señor.

SARG. AGUSTÍN.— (*Santiguándose.*) ¿Quién pegó aquí este papel?

ALCALDE.— Yo *mesmo*, para la mayor brevedad.

SARG. AGUSTÍN.— ¡Ay, Señor Alcalde de mi alma! Pues si está pegado con el principio para abajo y fin para arriba ¿cómo habrían de poder leerlo los interesados, que tal vez protestarán...?

²⁵¹ En un gesto cervantino, el propio autor se coloca entre los deudores.

ALCALDE.— Pues a mí nada de eso me explicaron sino que lo fijase luego en la plaza de la ermita y eso he hecho: ni entiendo de letras para arriba, ni entiendo de letras para abajo.

SARG. AGUSTÍN.— Ya, ya; el Señor Alcalde da sus razones.

ALCALDE.— Ya Vd. ve que no soy hombre que se chupa el dedo.

SARG. AGUSTÍN.— Mudando conversación²⁵²: sabrá Vd., Señor Alcalde que el camino está muy malo y en un pedregal casi me rompo la crisma. ¿Por qué Vd. no manda limpiarlo ya que las Reales Órdenes tanto lo previenen?

ALCALDE.— Porque no quiero disgustar a los vecinos. Porque todos andan por ellos bien de noche y de día y el que da *trompezones* que tenga *pacencia*.

SARG. AGUSTÍN.— Pero si alguien se lo dijese al Señor Gobernador Civil podría Vd. tener que sentir.

ALCALDE.— ¡Calle, hombre! Cuanto peores estén los caminos, menos vienen esos señores acá. Cuanto más que como cada pocos meses nos mandan uno nuevo de España, cada cual le da por su manía. Ya porque las muchachas han de aprender a leer y escribir, ya para que se replanten los montes, ya por arreglar las Alhóndigas, ya porque haya puertos limpios y muelles para el comercio...y casi todo se está como se estaba. Si los amos de las haciendas de por aquí tuviesen el camino limpio, vendrían de paseo muchas veces a ver si estaban bien o mal trabajadas y eso es contrario a los intereses de los medianeros y arrendatarios que me echarían plagas si yo fuese la causa.

SARG. AGUSTÍN.— Pero es extraño que, estando los caminos reales tan fatales, encontré que el empinado callejoncito del Pino está limpio que da gusto.

PEDRO JUAN.— Ja, ja,... es porque las hijas de la tía María que vive más arriba tiene sus novios y limpian la vereda para que no den *trompezones*²⁵³ las noches que van a verlas.

²⁵² Recuerda inmediatamente la táctica de “entre col y col...” del anterior Sargento Agustín, lo que parece confirmar que estamos ante el mismo personaje.

SARG. AGUSTÍN.— ¡Lo que es el amor! Por lo visto es más obedecido que la Reina (q. D. g.²⁵⁴) y que las Cortes.

Escena 4^a

(Los mismos y RAFAEL saludando.)

RAFAEL.— Señor Alcalde, se han cumplido los diez días que su merced dio por término al herrero para que me compusiera el podón²⁵⁵ y no ha cumplido...Pero ahí viene llegando él.

Escena 5^a

(Los mismos y el maestro herrero.)

HERRERO.— Tío Rafael, como adiviné a dónde y a qué venía Vd., aquí le traigo su podón. Tómelo usted.

RAFAEL.— (Cogiendo el podón, se escarda, se sopla los dedos y exclama) ¡Para la perra²⁵⁶!

HERRERO.— Cójalo por más bajito...

RAFAEL.— (Volviendo a coger el podón, vuelve a soplar los dedos exclamando) ¡¡Para la gran perra!

HERRERO.— ¡Por más abajito, hombre! Y ahí le queda, que yo nada más tengo que hacer aquí (Vase.)

RAFAEL.— (Torna a coger el podón, se repite la quemadura, arroja el hierro al suelo, sóplase los dedos y grita) ¡¡Para la grandísima perra!

(Ríese el auditorio.)

²⁵³ La misma idea del *tropiezo* como alusión sexual de la Máscara dedicada a San Antonio.

²⁵⁴ 'Que Dios Guarde'.

²⁵⁵ Herramienta para podar.

²⁵⁶ Forma atenuada de exclamación ofensiva.

SARG. AGUSTÍN.— Señor Rafael, el maestro herrero le ha dado a Vd. una escaldadura superlativa.

RAFAEL.— Hable bien, que estamos delante del juez.

SARG. AGUSTÍN.— Hombre, ¿pues qué malos términos he usado yo²⁵⁷?

RAFAEL.— Como Vd. ha mentado ahí que el maestro herrero me ha pegado una escaldadura de *lavativa*, ¡yo no me dejo poner lavativas del herrero, ni de *nayde*!

ALCALDE.— Rafael, lo que el sargento ha querido decir es una quemadura *soplativa*, porque Vd. se sopló los dedos dos veces.

SARG. AGUSTÍN.— (*Mirando al cielo.*) ¡Oh, padre mío San Agustín: alumbra con un rayo de tu saber a los que tan escasos están de entendimiento! Antes de marcharme diré al Señor Alcalde y demás auditorio que el Padre Lector Palomo cierto día tuvo que confesar a algunos concejales que no debieron haberse desempeñado bien en sus empleos, se quedó distraído y paseándose en el claustro decía unos versos que todavía retengo y pareceme que viene aquí de molde:

*No debiera darse mando
a los que de nada entienden
porque al público no atienden
siendo inútil todo bando.
Y en lugar de adelantar
marcha todo para atrás:
dijolo Santo Tomás
que no pudo equivocarse.*

²⁵⁷ Comienza un pequeño episodio de humor verbal basado en el solapamiento de referencias sexuales y lingüísticas.

Adiós, señor Alcalde y demás señores que me oyen.

PEDRO JUAN.— Este Sargento Agustín siempre acaba sus comisiones con algunos trujanes para alegrar la gente, pero digan lo que quieran, son purísimas verdades²⁵⁸.

Nota. El Padre a quien se alude en el presente juguete cómico-histórico era D. Ramón de Soria, exclaustro dominico y entusiasmadísimo progresista²⁵⁹.

²⁵⁸ Confirmación de que estamos ante el mismo personaje. También en la Máscara dedicada a de San Antonio recita una coplilla y se le identifica como “truján”

²⁵⁹ No hemos podido localizar a este exdominico.

Actuar con la sala llena
vacía o por la mitad
en las calles o en las plazas
por pasta o sin cobrar
repetir esa emoción
irrepetible y fugaz.
Teatro escrito en el agua
el agua lo va a borrar
pero en volver a escribirlo
nuestra vida siempre irá.
*(La fabulosa historia de los
inolvidables Marrapodi,
Los Macocos)*

V. EL TEATRO ESCRITO EN EL AGUA

La idea de “el teatro escrito en el agua” nació como eje de uno de los montajes del grupo argentino “Los Macocos” para aludir a los cientos de humildes compañías profesionales, colectivos de aficionados o puntuales agrupaciones locales de festejos de cuyas obras no queda registro pero que contribuyeron de alguna manera a construir la historia del teatro en su país. Tomando como excusa el hallazgo de la única obra conservada de un grupo, llegado junto a los primeros conquistadores, llamado Los Marrapodi, Los Macocos siguen sus avatares durante trescientos años en su intento por representar la obra. Desde el estilo juglaresco a la revista erótica y siempre “peleando contra el olvido”, vemos a estos faranduleros desarrollar su trabajo en las condiciones más penosas tanto materiales como humanas hasta llegar finalmente a las tablas prestigiosas de un teatro estable.

Este concepto de “teatro escrito en el agua” también puede ser aplicado a muchas de las obras que hemos visto hasta ahora en los capítulos anteriores. Pero las condiciones precarias, que hemos en varias ocasiones destacado a la hora de reconstruir la escena insular, son, en el caso de estas tres obras, mayores. Si en los anteriores casos de Cologan y Rixo el acceso a los archivos y a una amplia documentación generada por la historiografía actual permitía su rescate con ciertas garantías, los textos que nos ocupan ahora presentan varios

inconvenientes: se aúnan en ellos los problemas derivados de la atomización de los archivos personales o de su agregación indiscriminada, la ausencia de monografías biográficas sobre algunos de los personajes citados, el contexto de representación (salvo un caso) o, más grave aún, la anonimia en dos de los ejemplos y la casi inexistencia de datos sobre el autor en otro. Sin embargo, los tres representan, como en el espectáculo de Los Macocos, tres importantes momentos que ilustran cómo se utilizaban las artes escénicas para reflejar bien satírica, bien didáctica, o bien nacionalistamente las tensiones sociales y culturales del periodo.

La edición y contextualización de estas obras pretende aportar no solo materiales de trabajo para la historia del teatro en las Islas, sino también rescatar estos intentos dramáticos que alguna vez sirvieron de solaz y aprendizaje a espectadores o actores que escribieron “en el agua”.

La primera obra se titula *Las fechorías de Bigotillos*, un sainete; la segunda es un juguete didáctico titulado *Temir o el orgulloso arrepentido*; por fin, la última es un melodrama histórico cuyo título es *¡Tantos por uno!!*, cuyo autor es Juan Corona y Álvarez. Las tres abarcan un período aproximado de casi veinte años (1823-1842) y nos ayudan a entender, en parte, la evolución de la escena teatral pues reproducen tanto los modos heredados del teatro anterior (las dos primeras), como se adaptan a las nuevas formas en boga (la última). Comencemos, pues, nuestra particular batalla contra el olvido.

V. 1. *Las fechorías de Bigotillos*

V. 1. 1. Estudio introductorio

La obra se encuentra en el Fondo Rodríguez Moure que custodia la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife [Apéndice documental adjunto. MS 4]. Se trata de un volumen facticio con el título genérico de *Legajos I de poesía* con la signatura RM 140 y en el que se han encuadernado además textos de formato, origen, fechas y autoría muy variopintos: hay un gran número de piezas de Alonso de Nava-Grimón, Marqués de Villanueva del

Prado (borradores de cartas, cuadernillo conteniendo poemas y cartas, sonetos), también algunas piezas de corresponsales suyos (poemas varios de Rafael Bento Travieso y dos cartas, versos del satírico teldense Fray Juan Esparragón) o pequeñas joyas como la “Loa de Adoración a los Reyes” de Viera y Clavijo (de quien también encontramos copia de un poema dirigido al Marqués) y los poemas compuestos y traducidos por el Marqués de San Andrés y Vizconde de Buen Paso. Algunos impresos se intercalan entre estos manuscritos: un soneto de Iriarte, una elegía de Mariano Romero o *A la sombra de Amalia* de Alonso de Nava-Grimón. Hay algunas composiciones de carácter circunstancial: varios poemas sobre el establecimiento del Obispado en Tenerife, sonetos conmemorativos a bodas y decesos o un poema sobre la disputa que enfrentó a la recién creada Universidad de San Fernando con los padres agustinos. Se trata, pues, de un período que abarca textos entre 1767 y 1831. Salvo la Loa navideña de Viera y Clavijo solo existe un texto teatral en verso: *Las fechorías de Bigotillos*.

El primer problema que nos plantea el texto es la autoría. Dos manos aparentemente distintas han copiado la obra pero ningún dato interno o del soporte manuscrito revela la identidad de su creador (si es que no fue uno de los dos copistas). Ahora bien, si tenemos en cuenta, en primer lugar, que una parte importante del volumen recoge obras del Marqués de Villanueva del Prado y de algunos de sus interlocutores literarios; por otro lado, que, desde el punto de vista ideológico, como veremos, es una reivindicación monárquica frente a los liberales y contra aquellos que al calor de la inestabilidad política medran económicamente y, por último, la costumbre muy dieciochesca de escribir *contrafacta* a lo satírico en la Tertulia de Nava (no olvidemos el caso comentado en el capítulo dedicado al teatro en Tenerife de la obra anónima *La Gran Nivaria triunfante*), nos atrevemos a aventurar que se escribió en el entorno de Alonso de Nava-Grimón o que el propio Marqués (solo o como creación colectiva) fue su autor o uno de ellos. Podemos reforzar esta hipótesis si aceptamos que detrás del personaje de “Bigotillos” está el juez lagunero José Antonio Morales, tal y como nos informa una nota al margen del reparto de la

obra, pues el Marqués, miembro delegado por el rey Fernando VII en el gobierno de la Universidad lagunera, había mostrado su desacuerdo con las medidas y homenajes constitucionalistas del gobierno académico del centro (en los que Morales había participado entusiásticamente como miembro del Claustro).

El hecho de que el cotejo de los dos tipos de letra del manuscrito con la del Marqués haya sido infructuoso no significa nada porque ya sabemos que, por prudencia o por la misma tradición de la difusión letrada de la época, la copia es la manera natural de circulación de este tipo de literatura fronteriza con el pasquín.

El segundo problema al que nos enfrentamos es la datación del texto pues tampoco hay indicación explícita en el manuscrito. Al tratarse de una sátira claramente inspirada en hechos y personas cercanos en el espacio y en el tiempo, el cruce de referencias presente en la trama nos permitirá establecer un marco temporal más o menos ajustado. Los datos internos que podemos extraer de la obra nos permiten suponer una probable redacción entre enero-febrero de 1822 y los primeros meses de 1823. Veamos esos datos:

1) el escribano comenta la necesidad de redactar un bando de orden público contra los desmanes del Carnaval que está a las puertas (ya el juez Bigotillos ha celebrado una primera Mascarada en su casa).

2) Las tensiones entre Realistas y Constitucionalistas que aparecen en el sainete remiten a los últimos momentos del período del Trienio Constitucional previo a la llamada Década Absolutista (1823-1833) que pone punto y final a la forzada *luna de miel* entre Fernando VII y el gobierno constitucional.

3) Si aceptamos que José Antonio Morales es el referente histórico del juez satirizado, este magistrado fue suspendido como juez de Primera Instancia de La Laguna el 15 de febrero de 1823 (así se cierra la obra, con la suspensión del cargo del protagonista), lo que permitiría ajustar aún más la fecha de redacción: febrero-marzo de 1823.

El tercer problema que nos plantea este sainete es su recepción y posible puesta en escena. La obra parece ser la parte final de una campaña pública y anónima de calumnias contra una parte de la intelectualidad lagunera por parte de conspicuos Realistas:

No os calentéis la chola
mis queridos hermanos
¿Qué sacáis con estaros
los sesos devanando
por saber quién ha sido
el pícaro taimado
que puso los pasquines
y que se está burlando
del inflado Pavote,
de Lucio Antonio, el Santo,
y el caco Bigotillos?
Es trabajo excusado.
Quien puso los pasquines
a nadie lo ha contado,
secreto es de uno solo:
tratar de averiguarlo
empresa es más difícil,
es empeño más vano
que del Ateo Lucio
sacar un buen cristiano:
convertir a Pavote
en un clérigo sabio;
o hacer que Bigotillos,
mezquino, ruin y bajo,
incorruptible sea
y no robe a dos manos.
Dejad pues vuestro intento
y que ande el zurriago
sobre quien lo merezca
que el bueno es respetado.

Desconocemos quiénes están detrás de los motes de “Pabote” o “Lucio Antonio, el Santo” (sí del de “Bigotillos” como más adelante se intentará demostrar) pero, considerando las referencias internas, podrían ser personas vinculadas a la joven Universidad lagunera por el título de Doctor que ostentan (en otro momento de la obra, vemos que “Lucio Antonio/ está un sermón estudiando”). Junto con “Bigotillos”, estos personajes parecen formar una mafia local tanto intelectual como administrativamente en La Laguna (como veremos en la escena de la censura).

Asimismo, como indica este epílogo, hay un proceso abierto contra el autor o autores de unos pasquines y este sainete se escribe como diatriba explícita, con toda seguridad, de lo resumido o esbozado en el panfleto contra estos sujetos. Si hubo representación, tuvo que ser como lectura privada o en un círculo muy reservado (como en el caso de *La Nivaria triunfante*) pues si los Realistas acuden al pasquín anónimo para denunciar a los constitucionalistas, podemos suponer que aún seguía la sumisión fernandina a la Constitución.

El último problema al que nos acercaremos es precisamente el de su protagonista: “El Doctor Bigotillos”. No parece tratarse, por lo que hemos dicho hasta ahora, de un personaje completamente ficticio aunque sí lo sea alguno de los episodios de clara construcción hiperbólica, como pide la sátira.

Una tercera mano añade, tras una línea de puntos después del nombre de “El Doctor Bigotillos”, un nombre: “D. José Antonio Morales”. Solo otros dos personajes, citados marginalmente en el diálogo y de los que hablaremos más adelante, son también identificados de igual manera. Carecemos de datos que nos indiquen a quién pueda pertenecer la anotación pero es plausible que estemos ante una información aportada por el mismo recolector del volumen, el erudito y sacerdote José Rodríguez Moure. Es habitual encontrar glosas explicativas o notas informativas en los materiales bibliográficos de su fondo, muestra de su gran conocimiento de la tramoya de muchos acontecimientos públicos (no solo por el acceso a materiales íntimos de sus protagonistas, sino también por sus pesquisas en la historia oral de la ciudad). Esta posible identificación proviene precisamente de algunos de los datos que tenemos de este personaje histórico que, pese a protagonizar un importante papel en las instituciones de la época, no cuenta con una monografía que se ocupe de su figura y actividad. La reconstrucción de su trayectoria que haremos a continuación se basa, de hecho, en la consulta de distintas fuentes contemporáneas, la citación puntual en estudios sobre el periodo y los manuscritos cedidos por su hija, Candelaria Marrero, en 1881 que se encuentran en el Archivo de la Universidad de La Laguna. Además, nos centraremos en

dos impresos publicados por José Antonio Morales que nos ayudarán también a establecer su semblanza.

Se trata, como vemos, de un mosaico de datos muy heterogéneos pero algunos bastante reveladores a la hora de descubrir el origen de esta inquina hacia la figura que inspiró la obra (y que podría explicar algunos de los rasgos más sobresalientes de la creación satírica del “Doctor Bigotillos”).

La primera noticia que tenemos de José Antonio Morales nos lo muestra como abogado de los Reales Consejos en un impreso de la imprenta de Benito Cano en Madrid en 1808. Se trata de una “Proclama a los Españoles hecha en Madrid a principios de Junio. A que acompaña una memoria, en donde se demuestra la necesidad y justicia de la guerra declarada por las provincias al déspota del Continente, y lo aéreo del sistema de felicidad que este propone para dominar España”. Esta proclama es un extenso escrito (treinta y una páginas) contra Napoleón y su política hacia España y Europa después de atraer a Fernando VII y su familia a Bayona. Es un escrito superlativo en su tono pro-nacional y monárquico, con apelativos desmesurados anti-napoleónicos propios del momento (“el más pérfido de los mortales”, “monstruo que atacó a la sociedad”, “astuta y rapaz raposa”...) y un llamamiento a la “guerra justa” contra el invasor. Se encuentra en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna con la signatura P. V. 11 (6).

Lo más llamativo del texto son dos rasgos de estilo que el autor volverá a activar en el impreso más interesante para nuestro estudio fechado en 1823: la destreza para retorcer sofisticamente argumentos y la autorrepresentación heroica de su gesto patriótico. En el primer caso, Morales intenta, por un lado, salvar simbólicamente la figura del rey español como víctima de los engaños de Napoleón; pero, por otro, no duda en señalar su debilidad para el cargo que ostenta. Este posicionamiento, ambiguo desde el punto de vista político, será la tónica de su trayectoria pública (y, como veremos, la principal característica de “Bigotillos”, identificada esta ambigüedad como arribismo oportunista). El siguiente fragmento es un ejemplo de su tono silogista (página quince):

¿Qué móvil pues pudo ser tan poderoso para extinguir de repente en el corazón de Fernando el amor que había manifestado a sus Vasallos, que tan pronto los abandona? Ninguno sino la violencia y el miedo; mas no, he dicho mal, su mucho amor a la Nación, más que la violencia ha sido la causa de su renuncia.

Con respecto al bombo con que adorna sus acciones de cara a la galería pública y el acento de falsa humildad (de probidad burocrática y patriótica), sirvan estos dos ejemplos que como nota al pie sitúa en la primera página de las dos partes de que consta el impreso (páginas tres y nueve, respectivamente):

Esta proclama no tiene más mérito que el de haberse escrito en Madrid, y remitido a las provincias en principios de Junio, con peligro bien eminente de su autor, que muy bien pudo ser víctima de la comisión militar que tantos horrores cometía en aquella época. El autor la dirigió a todas las provincias entre los diarios que cubría con fajas, y rotulaba a personas conocidas, pero que no tuviesen autoridad pública, por si se habría sospechado de los sentimientos de las personas a quien se dirigían.

Esta memoria la compuso el autor con el fin de fixar la opinión sobre la justicia de la guerra, tan a propósito declarada por las provincias al déspota del Continente, y determinar los ánimos aun indecisos de algunos que dudaban si podrían tomar las armas contra el gobierno establecido por Napoleón en España. El autor la compuso hacia mediados de Junio, y remitió a las provincias como la anterior proclama, entre los diarios y gazetas: no tiene más mérito que el haberse hecho durante el régimen de terror.

Quizás como pago a tan fervorosa fidelidad, en 1810 es nombrado Alcalde Mayor de Tenerife. Llega a la isla ese mismo año. En 1811 se casa con Josefa Benítez de Lugo Grimaldi. Así lo describe Juan Primo de la Guerra, III Vizconde de Buen Paso, en su Diario, entrada del miércoles 4 de julio de 1810 [Primo de la Guerra, 1976, p. 217]:

... donde me presenté al gobernador de las armas don Juan Íñiguez y a donde fui para ver al nuevo alcalde mayor don Josef Antonio Morales y hablarle en orden a la ejecución para cobrar la renta de las huérfanas de la suerte de doña Juana Jerónima de la Guerra. El alcalde mayor es de Madrid, de cuerpo pequeño y de contestación agradable y culta, y parece instruido en su facultad.

Desafortunadamente, el prolijo e imprescindible diario del Vizconde de Buen Paso se interrumpe en 1810. En 1811 encontramos una instancia sin firmar reclamando la restitución “de los derechos que se le quería despojar” fechada el 18 de julio de 1811 (Ms. 19 Archivo BULL) y donada por la hija de Morales del archivo paterno. En la noticia bibliográfica se señala “Instancia sin firmar ¿Corregidor Morales?”. Esta duda surge porque, aunque el problema sobre la propiedad de los montes es un extenso informe (del folio 157 al 219) sobre las

pretensiones de las instituciones locales (el Cabildo) y los ataques al magistrado del Gobierno Central, el comienzo del manuscrito remite al origen de las hostilidades al año 1807, cuando era Corregidor José Valdivia y Legobien y José Antonio Morales no había llegado aún a la isla. Posiblemente, y como ocurre con otros documentos del archivo de Morales, estamos ante una instancia que por su oficio custodia personalmente pero que nada tiene que ver con su persona: así ocurre con el Ms. 2 (BULL), dos volúmenes sobre cargos y datas de la Administración de renta de La Laguna y estancos del partido; el Ms. 11 (BULL) con impresos sueltos, el testamento de Miguel Ángel Buzzanti, el impresor o un padrón de La Laguna de 1804; o el Ms. 86 (BULL), una miscelánea de pleitos, oficios y papeles de la Administración de Justicia bajo la rúbrica “Propuestas para oficio de repúblicas 81827-1834”.

La siguiente noticia que encontramos es su nombramiento como director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País entre los años 1815-1816. La pertenencia a este círculo de la Ilustración indica el grado de integración en la mejor sociedad intelectual de la Isla. Gran parte del impulso para la creación de la primera universidad surgió de esta institución en estos años. En el Ms. 96 (BULL) encontramos un discurso de Morales fechado el 30 de mayo de 1817 (folios 88-109) ante la Real Sociedad, un Elogio de Fernando VII en un tono tan encendido como su proclama madrileña de 1808.

En septiembre de 1816 un decreto de Fernando VII establecía la Real Universidad de San Fernando en La Laguna. Se materializaba así una larga aspiración cuyo anterior referente, la extinta Universidad de San Agustín, no había tenido continuidad a pesar del decreto de Carlos IV de 1792 que mandaba “establecer una Universidad” [Núñez Muñoz, 1998, I, p. 29]. Esta es la faceta pública más conocida de José Antonio Morales pues, en calidad de secretario de la Universidad durante largos periodos, miembro desde sus inicios del claustro como profesor de Derecho y desempeñando cargos como Decano y Rector (concretamente, Rector interino en los años 1843 y 1845), su labor académica y

administrativa ha sido estudiada en los trabajos sobre dicha Institución [en especial, Núñez Muñoz, 1998].

Destacable es, en este sentido, el Ms. 15 (BULL) “Papeles relativos a la Universidad de San Fernando en Canarias. (1817-1845)”. Se trata de una voluminosa carpeta en la que se mezclan papeles oficiales de la vida académica universitaria (matrícula, actas, lista de alumnos, claustros, intendencia) con algunas cartas y documentos de carácter privado. Gran parte del material proviene de la donación de la hija de Morales.

Como en la obra que editamos la Universidad ocupa un papel reducido frente a otros ámbitos profesionales, remitimos a los volúmenes coordinados por Núñez Muñoz para hacer un seguimiento de la carrera académica de nuestro personaje. Solo queremos destacar tres datos que podrían ser importantes para nuestro trabajo:

1) Para poder tomar posesión de la cátedra de Derecho, pues podría haber incompatibilidad con su puesto en la Administración, los comisionados regios (encargados de proveer las plazas) solicitan a Madrid que Morales ocupe el puesto al no existir en la isla otra persona más capacitada. El documento de respuesta de Madrid, firmado por Fernando Queipo de Llano y fechado en julio de 1821, termina diciendo lo siguiente a la petición (Ms. 15, 71):

...el nombramiento de Catedrático de Leyes de la Universidad hecho por dichos comisionados a favor del Dr. D. Josef Antonio Morales, Alcalde Mayor de la citada Isla para el curso que empezó en el año de 1818, declarando que no debiere causarle perjuicio en su carrera dicho nombramiento que es efecto de la penuria de profesores en aquel punto que desempeñasen aquella cátedra, y del buen concepto que merecía Morales por sus sanos principios políticos y religiosos: como así resulta del expediente que existe en la Secretaría de Cámara de mi cargo. Y para que conste doy la presente a petición de D. Esteban Morales, padre del citado D. Josef.

El padre de José Antonio Morales se llamaba Esteban Morales de Villaverde y es posible que mantuviera tratos cercanos con la Administración. En la obra, “Bigotillos” presume de la influencia de su padre ante el ministro:

El ministro no podía
sin hacerme mucho agravio
desatender mis servicios.
El memorial informado
iba favorablemente
y tuve muy buen cuidado
de no elevarme a las nubes,
sino andar muy moderado
reduje mi pretensión
al destino de togado
en esta real audiencia;
mi padre estaba encargado
de andar el beo, y parece
que su merced ha logrado
un despacho favorable
sea por siempre alabado
un ministro justiciero.

2) La inauguración del curso en mayo de 1820, tras saberse la jura constitucional de Fernando VII, supone un nuevo motivo para ver a Morales en la ambigua actitud que le vale la crítica de los monárquicos Realistas [Núñez Muñoz, 1998, p. 47]:

Conocida en La Laguna la noticia del juramento de la Constitución por el rey, el rector Pedro Bencomo estimó que la Universidad no podía ser la última en dar testimonio de adhesión semejante. Citados todos los miembros de la institución universitaria, el juramento de la carta constitucional tuvo lugar el 7 de mayo de 1820 en la iglesia de los agustinos de La Laguna, que servía de capilla a la Universidad. La ceremonia, que revistió la mayor solemnidad, unió el acto político de la lectura y juramento de la Constitución, precedido de un discurso a cargo del doctor José Antonio Morales, al religioso con la celebración de la misa por el rector, asistido por dos doctores presbíteros. El canto del *Te Deum* con procesión claustral puso fin a la ceremonia con la que la Universidad se adhería de forma oficial a la nueva andadura política de la nación.

Esta aséptica descripción de la ceremonia, así como del juramento de los Doctores, no refleja las tensiones que se van a desencadenar entre el Claustro y la Comisión Regia, y dentro del propio Claustro entre Realistas, Moderados y Constitucionalistas.

En el sainete que nos ocupa, la recriminación del escribano sobre el oportunismo de Bigotillos parece referirse a esta adhesión y discurso de Morales:

¿Y aquel famoso discurso
en público pronunciado
que a la Constitución
se le daban mil aplausos
cuando el claustro de Doctores,
y V. como uno de tantos
sin que nadie lo mandara
a jurarla, se juntaron?
¿Y un gracioso papelito
en estilo muy peinado
que en mil ochocientos doce
hizo V. en desagravio
del tontonazo Valdibia?

Esta referencia a Valdibia parece aludir al Corregidor de La Laguna, José Valdivia y Legobien, de quien seguramente se pidió algún informe a Morales en las depuraciones tras la Guerra de Independencia.

3) Una carta de Alonso de Nava-Grimón fechada el 8 de enero de 1822 (Ms. 15 73-77) nos informa de los problemas que, a pesar de las expresiones de protocolaria amistad, existen entre Morales y él. Los equilibrios de poder durante el periodo liberal entre Realistas y Constitucionalistas parecen afectar a la función de los comisionados regios en el gobierno de la Universidad: nombrados como lo fueron en el momento absolutista, ¿están jurídicamente capacitados para su cargo o hay que disolver la Comisión Regia? [Castañeda Contreras, *La Laguna en el Trienio Liberal*, 1989, pp. 75-87] No estamos ante un mero juego de representatividad; subyace, por supuesto, la mayor o menor adscripción ideológica al Nuevo Régimen (asumido a regañadientes por el rey). Asimismo, la carta nos permite adentrarnos en alguna característica psicológica de Morales: "...sino también aquella misma gratitud que obligó a Vm a contener sus resentimientos en la sesión con el señor deán", "Esto en su edad y en su genio lo han puesto habitualmente de malhumor", "...basta el pequeño motivo para que se manifieste la impaciencia", "Calmese Vm. que es lo que yo pretendo".

Además, el Marqués lo felicita por el nacimiento de su hija aunque tuvo que averiguarlo por otros. Esta carta, de tono aparentemente diplomático y

conciliador, señala el punto de inflexión de los dos bandos, pues si bien el bando constitucionalista parecía haber desbancado a la Comisión Regia formada por Nava-Grimón y el Deán Bencomo en 1822, al año siguiente el Decreto absolutista de octubre de 1823 devolvía la situación organizativa al período anterior al Trienio. En diciembre de este mismo año los comisionados regios, acatando la orden de Fernando VII cierran la Universidad. Se reabre en 1825 con la protección del Obispado, el control de los mismos comisionados regios y, como secretario, José Antonio Morales. Evidentemente, la capacidad de maniobra de Morales, sustentada en ese posibilismo que huye de los extremos en liza, le permite sortear los distintos cambios liberal-reaccionarios que establece este binomio en prácticamente toda la centuria.

De ello se hace eco don Pancraccio, escribano de Bigotillos, en la obra:

¿Y el irse de ceremonia
a meter la mano en rancho
con los cívicos gritar
con tono descompasado
“Viva la Constitución”
y beberse sendos tragos?
Pero en fin no nos cansemos
ello está bien demostrado
que V. como tantos otros,
es Realista de verano,
Constitucional de invierno,
y egoísta todo el año.

La nueva situación de Morales en la Década Absolutista indica su facultad camaleónica para mantener su influencia en la isla. Así, en 1824, ante la obsesión del monarca por la supuesta infiltración de la Masonería en la vida política comienza una campaña de persecución en la que un Morales ahora partidario de la Reacción fernandina se encarga de supervisar a los confidentes y delatores [Paz y Suárez, 1990, pp. 605-614]. Según el expediente de 1824 estudiado por estos dos investigadores, la percepción conspiranoica de una isla con redes masónicas en todas las esferas permite a Morales en su informe final al Regente de las Palmas, en el que resume las delaciones, denunciar casos concretos y hacer la petición de “una policía arreglada”. No se libró, sin embargo, Morales de casi caer en su misma trampa cuando en un juzgado de la

Orotava fue presentada una denuncia contra conocidos vecinos de distintas localidades de adscripción monárquica por pretender la independencia de las islas ante el cambio de Régimen; pretensión que se dedujo a partir de una conversación sobre política y el testimonio de un testigo. Entre otros nombres figuraban el de Morales, el del Marqués de Villanueva del Prado o el de Lugo y Viña. El juicio no siguió su curso contra estos acusados aunque fueron considerados reos en Primera Instancia [Francisco María de León, 1978, pp. 186-187].

Para finalizar este florilegio de noticias, debemos añadir un dato anecdótico como es el nombre de la hija del juez, Magdalenilla, que es citada como participante en la Máscara de carnaval celebrada en su casa. La madre de José Antonio Morales se llamaba Magdalena Calvo y Cuesta. ¿Es posible que una de sus hijas se llamara Magdalena en honor a la abuela?

Estos datos tan deslavazados, sin embargo, podrían parecer circunstanciales si no tuviéramos dos importantísimos testimonios de las maneras *alegales* en las que se basó José Antonio Morales, por un lado, para su ascenso económico y, por otro, para el despotismo con el que ejercía su cargo, ambos aspectos claves en la identificación de Bigotillos con él. En un completo estudio sobre la historia agraria de La Laguna entre 1800 y 1860, el profesor Sánchez Manzano describe los procesos de apropiación de la tierra y el reparto de la propiedad pública a manos privadas (especialmente por el Cabildo). Se trata de un proceso de transformación, vinculado a su vez con los distintos episodios desamortizadores, que permite la ampliación de la propiedad individual de los terratenientes agrarios pero también la aparición de una nueva clase de propietario de origen urbano y profesiones no vinculadas a la producción agrícola. Aquí radica parte de la pujanza que tendrá la fortuna de Morales. Precisamente es su caso el que toma como ilustración en su estudio Sánchez Manzano, desvelando de camino los mecanismos irregulares de enriquecimiento por parte de Morales [2008, p. 119]:

Un ejemplo del ascenso como propietario de un profesional es el caso del juez José Antonio Morales. En la época de la Guerra de la Independencia es alcalde mayor de La Laguna. En las declaraciones de 1817 tiene dos fincas en Los Baldíos (siete fanegadas en total) de las repartidas por el cabildo. En el Trienio Liberal, a pesar de su condición de juez de primera instancia (donde se celebraban las subastas), participa en la desamortización activamente, comprando tierras en San Roque (La Laguna) y en la Orotava. En el padrón de riqueza de 1846 figura ya como un importante propietario por rústica en La Laguna: 10 fincas con un líquido imponible superior a 3.000 reales de vellón que, dada la coyuntura depresiva del momento, supone una propiedad media-alta. En 1963 consta en el amarillamiento una persona de igual nombre y apellidos, posiblemente su hijo, como uno de los grandes propietarios: 124 fanegadas y ocho a., divididas en ocho fincas.

A esta expansión como propietario y los favores para sus fincas parece aludir el escribano cuando, censurando la manera distinta que tiene Bigotillos de repartir justicia dejando en un caso libre al culpable dice:

...pero a Juan Gallo,
hombre de mala conducta,
camorrista y entregado
a toda especie de crimen,
se le ha patrocinado
por complacer a su Primo
que trae a casa los cantos,
la zahorra, arena y cal,
la madera, y todo cuanto
para concluir la obra
se vaya necesitando.

Pero quizás el documento que apoye mejor la identificación Morales-Bigotillos y la datación del texto sea un impreso publicado por Juan Díaz Machado en la imprenta de la Universidad Nacional de San Fernando en el año 1823 (P. V. 92 BULL). Escrito por el propio Morales, el título completo es: “Demostración que hace a la Nación el doctor don José Antonio Morales magistrado honorario de la Audiencia Territorial de la provincia de Canarias con motivo de su suspensión del Juzgado de Primera Instancia de la ciudad de La Laguna en la isla de Tenerife recetada por dicho tribunal en 15 de febrero de 1823”. Consta de seis páginas trufadas de arrebatadas anotaciones al pie, a las que se remite con asterisco. El mismo Morales explica los antecedentes:

Yo fui suspenso, multado y condenado en costas y resarcimiento de daños y perjuicios en 15 de febrero, en 27 del mismo mes recibió el alcalde constitucional la real provisión que hizo se me notificase en la mañana de dicho día; he satisfecho la multa de 50 duros y aun no he podido hacerlo de las costas y resarcimiento de perjuicios por no haber conseguido se me notifique su importe hasta hoy tres de mayo, sin esto no puede oírseme y ni sé la causa de mi suspensión pues el auto del tribunal después de reponer el proceso añade en tono de oráculo “y por lo que resulta contra el espresado (sic) señor juez se le suspende”... No se inserta la acusación fiscal por donde podía presumirlo ¡Dura suerte la de un juez hallarse en este estado de incertidumbre, habiendo un artículo constitucional como el 252! “Los magistrados y jueces no podrán ser depuestos de sus destinos sean temporales o perpetuos sino por causa legalmente probada y sentenciada, ni suspendidos sino por acusación legalmente intentada”.

¿Cuál ha sido la causa de la suspensión? Aparentemente “no tiene otro fundamento que la falta de haber llegado los partes”. Es decir, que no se remitieron a la fiscalía de la Real Audiencia los expedientes, causas y toda la documentación necesaria para las sanciones o exenciones de delitos y la Audiencia ha recibido varias quejas de perjudicados. Esto significa que el juzgado de Morales podía ralentizar o agilizar un proceso a voluntad o, en el peor de los casos, no ejecutar una sentencia. Tal arbitrariedad ante el principio de equidad inherente a los procesos judiciales convertía su poder en omnímodo.

La primera línea de argumentación consiste en desviar las culpas hacia sus subordinados: “¿Si la malignidad del escribano firmados los partes del juez los ha dejado sobre la mesa de su oficio?”; después a los de la Real Audiencia (“¿Si la malignidad del escribano de cámara abiertos, y reconocidos los ha guardado, y no ha dado cuenta?”); finalmente al propio servicio del correo porque “¿Si la misma [malignidad, se sobreentiende] del administrador del correo los extravía?”. En fin, cualquier pretexto le vale con tal de evitar responsabilizarse del delito: “¿Será culpa del juez y penderá su suerte de todas estas contingencias?”. En un salto mortal dialéctico, llega a preguntar al Tribunal Superior de la Audiencia si ellos se harían responsables de todos los errores judiciales cometidos por sus subalternos para finalmente ¡acusar al propio fiscal!: “...y yo estoy en el caso de retorcer el argumento, que el responsable en el presente caso es el señor fiscal”. Se basa para ello en la suposición de que si el fiscal hubiese enviado los

conformes a sus expedientes, cuando faltara alguno sabría que se ha extraviado por el correo o no ha sido gestionado bien por su escribano.

Por supuesto, no encuentra en esta suspensión sino los trazos de un complot pero ¿de quién? Según Morales, de las fuerzas reaccionarias. No olvidemos que estamos en 1822, en pleno Trienio, y que la capacidad adaptativa del juez es proverbial. Por ello, busca en los enemigos del Nuevo Régimen a los conjurados contra él. De ahí que anteceda a su defensa un extracto del discurso del Secretario de Gracia y Justicia, Nicolás Garelly, ante las Cortes con el siguiente análisis de la Justicia coetánea:

Envilecida la judicatura en el sistema anterior por la Aristocracia y el poder ilimitado de las audiencias y consejos, no han tenido tiempo todavía los antiguos empleados para levantar su doblada cerviz, y adquirir el conocimiento práctico de su nueva dignidad, y de su independencia legal mientras ejercen sus augustas funciones.

En otras palabras, la maquinaria puesta en marcha contra él es resultado de la inercia de las prácticas despóticas preconstitucionales. Y, en consecuencia, ante el oscurantismo de la institución, él va a hacer uso de la libertad de imprenta para difundir su verdad:

¿Y qué otro medio le quedaría a un juez suspenso cuando se promete un éxito poco feliz en la defensa de su causa que ha de ventilarse en los estrechos límites de los estrados de una audiencia y a puerta ferrojada? Yo ofrezco al público participarle el resultado de mi defensa por el interés que han tomado en mi suerte y numerosa familia, muchísimas personas vecinas de esta ciudad, y fuera de ella, haciéndome ofrecimientos de todas clases, pero como para fijar la opinión pública, uno de los objetos de la libertad de imprenta...

Por último, incluye dos casos concretos, uno de asesinato y otro de prisión injustificada, para ejemplificar los problemas de comunicación entre la fiscalía de la Audiencia y su juzgado. Como remate final, añade un Auto de la Audiencia contra él con la multa por desacato y expresiones indecorosas (además de otro caso de agresión en el que faltaba el parte al fiscal) que comenta de la siguiente manera: “No faltará quien diga al leer el auto que *cebase la censura en las palomas y perdona a los voraces cuerbos* (sic)”.

Las coincidencias de todos estos datos con la obra son numerosas. En primer lugar, Bigotillos será suspendido al final del sainete como juez por:

El Supremo Tribunal
de la Audiencia lo ha mandado
en vista de tantas quejas
que contra V. se han dado
por sus muchas injusticias,
robos y prevaricatos.
A intimarle este decreto
es a lo que soy mandado;
y aunque procuré excusarme,
no fue posible. Aquí traigo
primero la provisión.
Léala V. despacio (*Se la entrega.*)

Por otro lado, la manera arbitraria de retrasar o no ejecutar las sentencias:

SERAPIO
Y el solemne bribonazo
que tantos daños causó
¿Lo vamos a ver paseando?

BIGOTILLOS
Yo lo busqué con ahínco
y nunca pude encontrarlo,
ni soy duende, ni soy brujo,
ni nací para ser galgo.

SERAPIO
Está bien...Adiós, Señor.

BIGOTILLOS
Digo, ¿y dónde están los cuartos?
¿Hoy no come mi familia?

SERAPIO
Señor, parece excusado
el volver a repetir
que es una pobre y por tanto
yo creí que de limosna.

BIGOTILLOS
Hombre, V. está soñando.
A ver, venga el pedimento
aquí queda reservado
hasta que llegue el cunquibus.

El favoritismo clasista:

Señor doctor, yo estoy bobo
de ver lo que está pasando,
V. no atiende a razones
ni se para en lo probado;
tira tajos y reveses
a su antojo; al desgraciado

que no es un caballero,
ni hombre rico, ni hacendado
al punto se le despide
con dos piedras en la mano,
y tenga, o no, la justicia
en contra se le echa el fallo.

El desvío de la culpa hacia los funcionarios subalternos, en este caso su escribano:

Es mucho el atrevimiento
de V. señor Pancraccio
porque yo le he dado pie
V. se toma la mano.
Desde aquí y ahora mismo
a la cárcel va arrestado;
yo le formaré su causa
y quedará escarmentado.

Finalmente, la referencia a la imprenta y la censura que dependen de él:

Esto, mi amigo, es preciso...
El interés del estado,
el bien de la religión
y aun de los vasallos
exigen tales medidas,
porque abundan los malvados
que introducen el veneno
en donde menos pensamos:
y está visto, y la experiencia
así lo tiene probado,
que con la previa censura
el mal queda remediado.

No sabemos si tuvo o no efecto la suspensión pues, como ya hemos señalado, poco después lo vemos como máximo responsable de la lucha contra la Masonería. Posteriormente tendremos noticias de él como miembro fundador del Colegio de Abogados de Tenerife en 1938 (es uno de los firmantes por La Laguna) y continuando con su labor universitaria hasta el cierre de esta en 1845, siendo él Rector en funciones.

En conclusión, el retrato brutal que el sainete ofrece de un juez atrabiliario responde evidentemente a las reglas de la sátira degradante pero, tanto por la forma de elaborar la defensa de sus acciones en sus intervenciones como por los datos aportados por el texto en sí y finalmente lo comentado

arriba, pensamos que la nota que identificaba al Doctor Bigotillos es atinada, que el episodio de origen es esta suspensión temporal del juez, que la obra puede ser datada entre las fechas antes apuntadas y que su autor bien pudo ser Alonso de Nava-Grimón o alguna de las personas de su entorno (no olvidemos la creación colectiva de este tipo de textos en la sociabilidad ilustrada del círculo de Nava desde tiempos de Viera y Clavijo y las *Gaceta de Daute*) y que su objetivo era amplificar la campaña callejera contra la considerada como advenediza actitud política de José Antonio Morales.

V. 1. 2. Análisis de la obra

Las fechorías de Bigotillos tiene una estructura equilibrada, organizada entre escenas de presentación y glosa a los comportamientos corruptos del juez (las escenas impares, las primeras cuatro con el escribano Pancracio y la última con el escribano Trampillas) y las de desarrollo de casos concretos, las “fechorías” (las pares), en un total de diez escenas de versificación en arte menor con rima asonante en los versos pares (mayoritariamente octosilábicos, es decir, utilizando el metro del romance).

Esta disposición permite al anónimo autor que cada situación que se presenta tenga un componente singularizado y una apostilla que eleva lo singular a categoría general. Así, la impunidad del agresor de María Dolores porque esta no puede pagar las costas en la segunda escena dará lugar a una apología del cohecho; la imposibilidad de publicar una esquela porque no hay tiempo de pasar la censura en la cuarta escena abre una ditirámica reflexión sobre la libertad de imprenta; la queja de Tía Rufina por la injusta sentencia a su hijo en la sexta escena conduce en la siguiente a la defensa de la Justicia como mecanismo de protección de los ricos; la escena octava, con la entrada del tío Cogote, precipita el desenlace con el anuncio de la llegada del nuevo Corregidor. La novena, por su parte, permite encumbrar al juez en sus deseos de grandeza (a través de la influencia paterna en la corte) para finalmente en la

última hacerlo caer de su privilegiada posición, funcionando esta escena como espejo deforme de la primera y cierre ejemplarizante.

Esta disposición también permite un claro ritmo binario con un desarrollo más pausado en las escenas impares y más ágil en las pares, en las que, además, se introduce a un personaje nuevo y varía la disposición espacial de los personajes.

La escena se sitúa en un espacio único (“el despacho del Doctor Bigotillos”), caracterizado por los elementos típicos de su oficio de juez: “mesa llena de autos y papeles, sillas y librerías”. Como ya hemos comentado con respecto a las Máscaras de Rixo, los “papeles” asumen la metáfora del mundo burocrático con todas las consecuencias en un periodo que ve cómo el aparato estatal crece, se organiza y exige contribuciones para su mantenimiento.

La idea de la “oficina” como espacio de quietud frente a la agitación del exterior (que terminará invadiendo el interior) refuerza la presentación paródica del juez como un Radamantis codicioso.

El tiempo de la representación coincide con el del espectador aunque casi todas las escenas remiten y actualizan verbalmente episodios anteriores primando la narración sobre la acción. La inclusión de estos episodios nos ayudan a conocer, en alguna ocasión, algunos datos de la vida cotidiana de la ciudad (sobre todo del Carnaval) y algunos de sus personajes o lugares característicos (Chamorro, el hijo del Colorado, la venta de Virgilio) de difícil identificación.

Este sainete está ligado, evidentemente, a su propósito inicial: la sátira contra Morales. Por tanto, todos los recursos verbales y no verbales estarán dirigidos a la hiperbólica caracterización corrupta del juez. El primer rasgo de degradación paródica son los nombres de los personajes: sólo aquellos que calificaremos como “víctimas” del juez parecen salvarse de dicha parodia onomástica (María Dolores, tía Rufina, D. Pancraccio, Serapio, Roque Alvarado, Manuelillo, Felipa). Aunque alguno de estos nombres puede tener, a su vez,

cierta marca significativa: “tía Rufina” como ejemplo de personaje de extracción popular o “Pancracio” en alusión al santo homónimo que atrae la suerte y que, finalmente, abandona al juez.

El anónimo autor utilizará para la construcción de los apelativos paródicos características físicas (Bigotillos, Juan Gallo, Pavote), intelectuales (Calabazo), morales (Trampillas), profesionales (el Lector Papelbazo) o a partir de juegos de palabras: así el tío Cogote parece derivar de la palabra “cogorza” pues se alude a su afición a la bebida (también D. Beodito y D. Baquito, derivados respectivamente de “Beodo” y “Baco”) o el licenciado Lucio Antonio, calificado irónicamente de “Santo”, remite al filósofo cínico Luciano de Samosata. Por supuesto, los referentes históricos a tales nombres son muy difíciles de averiguar: ¿Alguno de los licenciados y doctores nombrados se corresponde con los integrantes del Claustro de la Universidad, como puede ser el caso del nombrado Licenciado Pantuflas que podría corresponder al Licenciado Juan Rodríguez Botas? ¿Pertenece al ámbito de la Administración de Justicia de la ciudad?

Dos de los personajes, sin embargo, si aparecen identificados por una llamada de atención, como en el caso de Morales, en el lateral del folio 180r. Se trata los nombres de Marqués de la Bombonera y Mariscal Chubasco (“Sí, señor. Aquí traía/ un pedimento y los autos/ del Marqués de Bombonera /contra el Mariscal Chubasco”). Según la aclaración marginal se trata de “D. José García Mesa” y “El tío de D. José García Mesa”, respectivamente. Se refiere al Marqués de Casa Hermosa (de ahí el uso de la palabra “Bombonera” en su acepción de ‘habitación o recinto de reducidas dimensiones, adornado con coquetería’), aunque ha sido imposible establecer la identidad del Mariscal.

Como indicábamos antes, el texto se estructura en dos grandes grupos de escenas: las que desarrollan los casos cotidianos (agresión impune a María Dolores, permiso de impresión de una esquila, arresto del hijo de Tía Rufina) y las que a raíz de esos casos permite al autor desarrollar la impostura cínica del juez. Esta construcción afecta también al lenguaje: ante los litigantes o

peticionarios el juez desarrolla un exacerbado sentido de la Justicia, acompañado del altisonante uso del lenguaje jurídico, creando la apariencia de un juez incorruptible. Pero cuando queda a solas con su ayudante, D. Pancraccio, Bigotillos expone sin tapujos los mecanismos que realmente mueven su labor. El diálogo entre esta impostación pública ante los demás y su revelación cínica en la intimidad consigue que tengamos un retrato completo de “tartufo” que los pasquines y esta obra intentaban denunciar.

V. 1. 3. Edición

V. 1. 3. 1. Criterios de Edición

Se han modernizado las grafías, la acentuación y la puntuación del manuscrito (salvo en aquellas ocasiones en las que era pertinente su mantenimiento).

Se han desarrollado las abreviaturas excepto la de tratamiento (V.). Se desarrollan también las contracciones.

Se regularizan las alternancias v/b, i/y, u/v g/j (con valores vocálicos o semivocálicos), las alternancias qu/cu, la n, m antes de p,b y la acentuación de las palabras compuestas con enclíticos.

V. 1. 3. 2. Noticia bibliográfica.

Ocupa los folios 179r a 196v del manuscrito RM 140 (Fondo José Rodríguez Moure), que se custodia en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Los folios 179r, 179v y 180r están escritos por manos aparentemente distintas al resto. Aparte de algunos trazos adornando el pie de varias páginas y el final, solo hay una llamada lateral a tres nombres de personajes para informarnos de quién es la persona real a la que se alude. Es mano distinta a las del manuscrito. Ninguna otra información aporta el soporte material del texto.

V. 1. 3. 3. Texto anotado.

Sainete

Las fechorías de Bigotillos

Personas

El Doctor BIGOTILLOS

DON PANCRACIO, escribano

DON SERAPIO, procurador defensor

DON ROQUE ALVARADO, impresor

La tía RUFINA

El escribano TRAMPILLAS

El tío COGOTE, miembro del juzgado

LITIGANTES que esperan el despacho

La escena representa el cuarto de despacho del Doctor Bigotillos con una mesa llena de autos y papeles, sillas y librería.

Escena 1^a

BIGOTILLOS

*(Con chaqueta y cachucha²⁶⁰ sentado leyendo un libro.
Después de un breve rato lo cierra y dice)*

¡O incomparable Bonal²⁶¹!

no te entienden más de cuatro,

yo tampoco, a la verdad,

²⁶⁰ Gorro.

²⁶¹ Probablemente se refiere al *Manual de Derecho Romano* de Francisco Bonal. José Antonio Morales era catedrático de esta disciplina.

pero es preciso alabarlo
y conviene a mis ideas
estarlo siempre citando...

(A DON PANCRACIO *que entra con unos autos en la mano.*)

Tardecito, tardecito
Viene V. Don Pancracio.

D. PANCRACIO
No son las nueve Señor.
Yo me levanté temprano
y salí como acostumbro
a sacudir los legajos²⁶²,
vine después al convento
a la misa del Rosario,
estando en la portería
con un religioso hablando
llegó el criado y me dio
con prisa vuestro recado
y partí inmediatamente.

BIGOTILLOS
¿Ya por supuesto almorzado?

D. PANCRACIO
Sí señor. Aquí traía

²⁶² El uso de este verbo para referirse a las instancias y autos es irónico. Realmente su primer trabajo es arreglar los negocios cotidianos del juez.

un pedimento²⁶³ y los autos
del marqués de Bombonera
contra el mariscal Chubasco.

BIGOTILLOS

¿Qué pide su señoría?

D. PANCRACIO

Viene pidiendo el embargo
de los bienes de su tío
los de todos sus hermanos,
y de los demás parientes
incluso en sexto grado²⁶⁴.
Demás de esto también pide
la reposición del auto
en que V. el otro día
le requisó los cercados
en calidad de alimentos.

BIGOTILLOS

Cierto pide demasiado;
no es justa la prevención
ni racional; pero al cabo
le debo muchos favores
Y debo recompensarlos²⁶⁵.

²⁶³ Instancia.

²⁶⁴ En Genealogía los parientes en sexto grado son los llamados “bichoynos” (hijos de los trazaranietos), petición por tanto hiperbólica.

²⁶⁵ He aquí la primera tropelía. Bigotillos tuerce, incluso sus propias decisiones, por gratitud personal.

“Como se pide y traslado”

D. PANCRACIO

Ya estoy... pero... hablo claro
el licenciado Pantuflas
está muy emancorrado²⁶⁶
con v.; lo está observando
con atención, y ha jurado
no comer pan a manteles
ni aquello de mar abajo²⁶⁷,
hasta que le vea a V.
en las galeras remando.

BIGOTILLOS

Bravatas que yo desprecio:
ya pasó el tiempo de antaño.

D. PANCRACIO

Sí, pero una apelación...

BIGOTILLOS

Al tribunal de Pilatos²⁶⁸.

Amigo que sufran todos,

²⁶⁶ Desconocemos el significado pero parece referirse a un estado iracundo.

²⁶⁷ Paráfrasis eufemística del juramento de Don Quijote “No comer pan a manteles ni con la Reina folgar” en la que el autor sustituye el acto sexual de la segunda por la metáfora “aquello de mar abajo” lleno de posibles sugerencias visuales (debajo de la falda) o naturales (los distintos nombres para los genitales femeninos (concha, almeja). Refuerza la idea de una pareja cervantina la referencia al episodio del *Quijote*.

²⁶⁸ Como el personaje romano, Bigotillos se lava las manos para indicar que no cambiará la sentencia.

y que vayan barajando.

D. PANCRACIO

No me parece prudente...

en fin, obedezco y callo. (*Escribe D. PANCRACIO.*)

Ya está sentado el decreto

firme V., vamos contando;

Once, y cinco, diez y seis,

Y uno, diez y siete. (*Pone el dinero sobre la mesa.*)

BIGOTILLOS

Alabo

por siempre jamás amén

la frescura y el descaro

del Marqués de Bombonera.

¿conque diez y siete cuartos

viene a ponerme en la mano?

D. PANCRACIO

Son los derechos.

BIGOTILLOS

¡Menguado!

¿Y no sabe que a los jueces

es preciso regalarlos?

Pues que se aguante otro día²⁶⁹.

²⁶⁹ Una de las acusaciones al personaje histórico de Morales era este retraso interesado en los expedientes.

D. PANCRACIO

Sale V. mal librado

que yo que ni un cuarto tomo

y siempre estoy trabajando.

Ni siquiera un garrafón

De vino...

BIGOTILLOS

Mi Don Pancracio,

hay una gran diferencia

de V. a un magistrado.

D. PANCRACIO

Ya lo entiendo... ahora vamos

al objeto del recado

que con tanta previsión

me ha hecho venir volando.

BIGOTILLOS

Ya ve V. que se acercan

con pasos precipitados

los días de Carnaval,

por lo tanto es necesario

prohibir las mascaradas

y hacer publicar un bando.

D. PANCRACIO

Está bien, pues copiaremos
aquel de todos los años.

BIGOTILLOS

¡Bravo! Apruebo la ocurrencia
y ahorraremos trabajo.
Esto no es más que cumplir.
Y vamos viviendo.

D. PANCRACIO

Acaso
¿quiere V. que se prohíban
la grita, los naranjazos,
la harina y el negro humillo,
jeringas y bojigazos²⁷⁰?

BIGOTILLOS

No, mi amigo, ni por pienso,
eso perjudica a entrambos.
Mientras esto toleremos
claro es que habrá garrotazos,
y por consiguiente heridos:
entonces nos presentamos
haciendo grande alboroto,
a los unos arrojando,
y a los otros se le embarga

²⁷⁰ Pegar con vejigas hinchadas.

cuanto tienen: y en traslados,
en vueltas y revoltillos
se le chupan buenos cuartos²⁷¹.

D. PANCRACIO

Ya... pero...yo quisiera
hablar como un hombre honrado.

BIGOTILLOS

Hable V. con franqueza.

D. PANCRACIO

Si se publica ese bando
cuando hace tan poco tiempo
que V. sin ningún reparo
máscara y sarao tuvo
en su casa, convidando
para que se divirtiera
a todo perro cristiano;
si aun las niñas de V.
papeles representaron.

BIGOTILLOS

Hombre, la Magdalenilla
lo hizo que fue un regalo.

²⁷¹ Descripción del Carnaval en su versión tradicional callejera donde hay un importante número de elaboradas agresiones. Frente a esto, veremos el Carnaval de salón, el de la casa de Bigotillos, organizado a partir de la Máscara teatral.

D. PANCRACIO

¿No dirán con gran razón
que la justicia en sus manos
viste todos los colores?

BIGOTILLOS

Pues así lo he acostumbrado.

D. PANCRACIO

Ya se ve...pero también,
en fin, ello se habla tanto,
cuentan que los del convite
en ayunas se quedaron
y que apagaron la sed
en sus casas.

BIGOTILLOS

Eso es claro.
pues sería una sandez
de las de mayor tamaño
el gastar yo mi dinero
tan solo por obsequiarlos²⁷².

²⁷² Junto con la codicia, la avaricia será otro de los rasgos grotescos de este personaje.

D. PANCRACIO

Yo a V. le estimo mucho
le debo mil agasajos
y cuando oigo que el pueblo
le censura...

BIGOTILLOS

¡Hola! Despacio:
nunca jamás en su vida
vuelva V. ni soñando,
a usar de esa voz **el Pueblo**²⁷³
cuando conmigo está hablando;
yo no conozco más pueblo
que al Rey y sus mandatarios.

D. PANCRACIO

Eso sí y no cabe duda.
Pero de la venia usando
que el derecho ha concedido
cuando se habla al magistrado²⁷⁴,
permítaseme pregunte:
de qué voz, o qué vocablo
tengo de usar cuando sea
muy preciso y necesario
nombrar colectivamente
a todos nuestros paisanos.

²⁷³ Subrayado en el original.

²⁷⁴ El personaje parodia el contexto judicial.

Llámoles perros, conejos,
carneros, burros...

BIGOTILLOS

Vasallos
es como deben llamarse²⁷⁵.

D. PANCRACIO

Vaya, que ya estoy al cabo.
Pues como iba diciendo
de mi cuento, los vasallos
censuran de Bigotillos
la imprudencia y el descaro
¿Es así como se dice?

BIGOTILLOS

Así está bien expresado.

D. PANCRACIO

Pues ahora me ha ocurrido
una reflexión. Es claro
que Vasallo y Bigotillos
forman juntos dos vocablos
que expresan la relación
del súbdito al soberano;

²⁷⁵ Este interesante intercambio de opiniones adelanta lo que será constituirá la caída de Bigotillos: sus veleidades en cuanto a las lealtades políticas en un periodo particularmente sensible. Aquí vemos a un Bigotillos realista, crítico con las nuevas nomenclaturas políticas ("Pueblo").

luego necesariamente
resulta ya demostrado
ser V. rey absoluto²⁷⁶.
¡Miren qué brinco ha pegado!

BIGOTILLOS

Me ha hecho gracia la idea,
y me ha recordado un caso
que mi amo el Arzobispo
nos contaba.

D. PANCRACIO

¡Bueno! ¡Bravo!
¿Que usted V. Sr. Doctor
ha servido de Lacayo?

BIGOTILLOS

¡No, hombre, qué tontería!
Fui paje condecorado
de su Excelencia el Sr.
Arzobispo de Santiago²⁷⁷.

D. PANCRACIO

Vaya, qué bien se conoce
en el modo delicado
que tuvo su educación

²⁷⁶ Se refiere a la dependencia de cualquier reclamante en la ciudad de los deseos o arbitrariedades del juez.

²⁷⁷ No nos ha sido posible contrastar este dato con la biografía de Morales.

en tan distinguido estado.
¡Conque paje! Enhorabuena.

BIGOTILLOS

Aquel bendito Prelado
como a un hijo me quería;
yo dormí en su mismo cuarto
y me sentaba a la mesa.

D. PANCRACIO

¿Cuando él estaba sentado?

BIGOTILLOS

Eso no, pero después
que se había levantado.

D. PANCRACIO

Así he visto que lo hacen
en las casas los criados²⁷⁸.

²⁷⁸ La conclusión de este personaje intenta desmontar la versión privilegiada que de sí mismo da el juez. También es una forma de recordar que él está al servicio de la Justicia y no a la inversa.

Escena 2^a

DON SERAPIO²⁷⁹ y dichos²⁸⁰.

SERAPIO

Muy buenos días, Señor.

BIGOTILLOS

Bienvenido, don Serapio,

¿Qué hay? ¿Qué tenemos de bueno?

SERAPIO

Un pedimento aquí traigo

de la María Dolores

aquella que perdió el brazo

a resultas de la herida

que le hizo señor Juan Gallo.

BIGOTILLOS

Ya me tiene esa mujer

el espíritu cansado

¿No está enteramente buena?

Pues ¿qué más quiere? Cuidado

que para sufrir a ustedes

se necesita de un santo

la paciencia.

²⁷⁹ Quizás su nombre sea eco del personaje de Don Serapio de *La comedia nueva* de Moratín.

²⁸⁰ Esta escena es compendio de las artimañas de Bigotillos: indefensión de la víctima, impunidad del agresor, acuerdos extrajudiciales para evitar el embargo y la prisión todo ello servido en un lenguaje jurídicamente escurridizo y con pinceladas de cinismo.

SERAPIO

Ahora pide
que le abonen los gastos
que tuvo en la curación,
que se le señale un tanto
con que pueda diariamente
mantenerse, pues es claro
que ya no puede ganar
el sustento necesario.

BIGOTILLOS

Buena es esa; y sobre qué
se recetan esos gastos.

SERAPIO

Sobre los bienes del reo:
los camellos, un buen trazo²⁸¹,
muebles y otras zarandajas
que constan del inventario.

BIGOTILLOS

Pues no faltara otra cosa
y que se quede el Juzgado
sin percibir sus derechos.
Vaya que lo vemos claro.
Pues sepa V. señor mío

²⁸¹ ¿Referido a un pedazo de terreno?

que se halla justificado
que todo lo que en el día
por decreto está embargado
no es del reo, y corresponde
a su Primo; por lo tanto
y sin dar otras razones,
escriba V. don Pancracio:
“No ha lugar a la demanda,
dese por finalizado
este asunto y no se admita
más pedimentos” ...A firmarlo,
y abur²⁸².

SERAPIO

Y por Dios del Cielo
esta infeliz que ha quedado
inútil enteramente
para ganar un bocado
¿Perecerá de miseria
después de perder un brazo?

BIGOTILLOS

Yo también perdí a mi madre
y por fin me he consolado.
como ha de ser...Así vamos.

²⁸² Interjección que contrasta con el pulido lenguaje administrativo inmediatamente anterior.

SERAPIO

Y el solemne bribonazo
que tantos daños causó
¿Lo vamos a ver paseando?

BIGOTILLOS

Yo lo busqué con ahínco
y nunca pude encontrarlo,
ni soy duende, ni soy brujo,
ni nací para ser galgo.

SERAPIO

Está bien...Adiós, Señor.

BIGOTILLOS

Digo, ¿y dónde están los cuartos?
¿Hoy no come mi familia?

SERAPIO

Señor, parece excusado
el volver a repetir
que es una pobre y por tanto
yo creí que de limosna.

BIGOTILLOS

Hombre, V. está soñando.
A ver, venga el pedimento
aquí queda reservado

hasta que llegue el *cumquibus*²⁸³.

SERAPIO

Pues voy a ver... (*Aparte*) ¡Ladronazo! (*Vase*)

Escena 3^a

BIGOTILLOS y *don* PANCRACIO.

D. PANCRACIO

Yo estoy viendo claramente,
señor doctor, que un fracaso
y no de menor cuantía
sucede al fin, porque el diablo
suelen decir que no duerme.

BIGOTILLOS

Vaya V. es un pelmazo
y parece que ha nacido
en las Batuecas²⁸⁴. Acaso
el que la virtud profesa
y con la ley en la mano
en cualquier tiempo camina
de la justicia guiado,
y con dulzura y cariño

²⁸³ Del latín *cum quibus* es una antigua palabra (“cumquibus”) para designar el dinero. En este contexto jurídico el sonido prestigioso del latín es parodiado en el contexto chantajista de Bigotillos.

²⁸⁴ Detrás de esta referencia subyace la idea de Las Batuecas como un espacio fuera de todo contacto humano y, por derivación, primitivo, atrasado. Quizás el autor ha utilizado para esta recriminación de Bigotillos la “Fábula de las Batuecas y países imaginarios” del *Teatro Crítico Universal*. Tomo IV del Padre Feijoo.

a todos trata ¿ha logrado
que lo amen y lo respeten?
¿Antes bien, por el contrario,
no lo persiguen y aburren?
Y aquel que los trata a palos
y le limpia los bolsillos
es temido y respetado,
se le obsequia, se le adula,
salen contentos²⁸⁵.

D. PANCRACIO

Y hablando.

BIGOTILLOS

Eso no importa un comino
con tal que aflojen los cuartos.

Escena 4^a

Don ROQUE y los dichos.

ROQUE (*Afuera.*)

¿Se puede entrar?

BIGOTILLOS

Adelante.

Señor don Roque Alvarado

¿Que trae V. por aquí?

²⁸⁵ Resumen de la idea que de la Justicia tiene Bigotillos.

ROQUE

Esta esquela me ha pasado
don Segismundo Plantillas
para que de aquí a las cuatro
le imprima ciento cincuenta
ejemplares, pues su hermano
ahora acaba de morir
de un terrible constipado.
Son esquelas de convite
al entierro, mas por cuanto
me tiene V. prevenido
que nada imprima entretanto
no lo revise V. mismo,
vengo a cumplir el mandato.
Solo suplico, atendiendo
a la cortedad del plazo
que lo despache ahora mismo.

BIGOTILLOS

(A *don* PANCRACIO.)

Ponga V. por debajo:

“Preséntese a la censura
del maestro Calabazo”.

D. PANCRACIO

Hoy está fuera del pueblo.

BIGOTILLOS

Dale bola²⁸⁶: ¿se ha olvidado

V. de lo que dije?

D. PANCRACIO

¡Ah! Tengo memoria de gallo²⁸⁷.

Hoy se ausentó del lugar.

BIGOTILLOS

Pues al Lector Papelbazo.

D. PANCRACIO

Con un cólico en la cama

quedaba ahora rabiando.

BIGOTILLOS

Vaya al Doctor Lucio Antonio.

D. PANCRACIO

Está un sermón estudiando.

BIGOTILLOS

Pues pase al Doctor Pavote.

D. PANCRACIO

Que vendrá desatinando.

²⁸⁶ 'Prestar atención'.

²⁸⁷ También se dice de los grillos para indicar la poca memoria de un individuo.

BIGOTILLOS

(A *don* ROQUE)

Esto, mi amigo, es preciso...
El interéz (sic) del estado,
el bien de la religión
y aun de los vasallos
exigen tales medidas,
porque abundan los malvados
que introducen el veneno
en donde menos pensamos:
y está visto, y la experiencia
así lo tiene probado,
que con la previa censura
el mal queda remediado.

ROQUE

Pero, señor, ¿qué censura
merece un papel mojado²⁸⁸
como este? V. pudiera
poner el pase debajo.

BIGOTILLOS

Ni un boletín de visitas
mientras que yo esté mandando
se imprimirá sin que antes
haya de ser censurado.
En esto yo no me fío

²⁸⁸ En el sentido de 'sin importancia'.

ni de mi padre, excusado
es pretender otra cosa.

ROQUE

Muy bien, señor, pues me marchó. (*Vase.*)

Escena 5ª

BIGOTILLOS y *don* PANCRACIO.

D. PANCRACIO

Ridículo a la verdad
me ha parecido este paso.

¡Una esquila de convite
con seis renglones escasos
remitirla a la censura!

Pues entonces qué dejamos
para los tomos en folio
o para los diccionarios.

BIGOTILLOS

Don Pancracio, no hay remedio
así lo tengo mandado,
aun en mi propia casa
no trae el pan mi criado
sin que antes la cedulilla
la haya yo revisado.

¡Ya se ve! Si no conocen
los males que se han causado

por permitir a las imprentas
un libre curso.

D. PANCRACIO

Cuidado,
Señor doctor Bigotillos
las cosas no confundamos
y por prurito de hablar
hagamos negro, de blanco.
La censura en mi concepto,
y en el de todos acaso,
es muy santa, y es muy buena,
nadie dice lo contrario;
pero por su esencia misma
tiene un objeto marcado
y atrozmente se la insulta
su dignidad degradando;
si en comunes fruslerías
neciamente la empleamos.

BIGOTILLOS

Amigo, sea como fuere,
soy de encaje²⁸⁹; he juzgado
que así conviene al sistema
que siempre he profesado
y por más que lo critiquen
hacia atrás no doy un paso.

²⁸⁹ En el sentido de que está ajustado, que no hay posibilidad de cambiar una situación.

Soy Realista verdadero
por todos cuatro costados.

D. PANCRACIO

¿Y siempre sin variación
del mismo ha pensado
señor Doctor?

BIGOTILLOS

Siempre, siempre:
mi opinión nunca ha variado.

D. PANCRACIO

Y si yo le digo a V.
(como lo repiten varios)
que pruebas muy decididas
ha dado de lo contrario,
¿qué responderá entonces?

BIGOTILLOS

Que están muy equivocados
o que maliciosamente
esa voz han divulgado.

D. PANCRACIO

¿Y aquel famoso discurso
en público pronunciado
que a la Constitución

se le daban mil aplausos
cuando el claustro de Doctores,
y V., como uno de tantos,
sin que nadie lo mandara
a jurarla, se juntaron?
¿Y un gracioso papelito
en estilo muy peinado
que en mil ochocientos doce
hizo V. en desagravio
del tontonazo Valdibia?
¿Y aquel charlar extremado
que tanto tiempo duró
quejándose del agravio
que recibió del Cabildo
por haberle colocado
en la lista de serviles?
¿Y el haber solicitado
con bajeza, y sin decoro
como siempre ha acostumbrado
ser juez de Primera Instancia
porque daban mil ducados?
¿Y el irse de ceremonia
a meter la mano en rancho
con los cívicos²⁹⁰ gritar
con tono descompasado
“Viva la Constitución”
y beberse sendos tragos?

²⁹⁰ Evidente ironía para designar a los “ciudadanos”.

Pero en fin no nos cansemos
ello está bien demostrado
que V., como tantos otros,
es Realista de verano,
Constitucional de invierno,
y egoísta todo el año.

BIGOTILLOS

Hombre, en las grandes tormentas
el marino consumado
se deja llevar del viento
por no morir ahogado²⁹¹.

D. PANCRACIO

Bien, pues dígase eso así.
Pero gente va llegando.

Escena 6^a

La tía RUFINA y los dichos.

TÍA RUFINA

Tenga V. S. buenos días
y V. señor Pancracio.

²⁹¹ Compendio del oportunismo moral de Bigotillos.

BIGOTILLOS

Téngalos V. muy buenos.

¿Qué tenemos?

TÍA RUFINA

Es el caso

que soy para servirlos

la madre de aquel muchacho

que dio el jueves a la noche

a don Beodito un palo.

BIGOTILLOS

Sea muy enhorabuena

valiente baladronazo

es su hijo de V.

Pues irá a servir al cuadro²⁹².

TÍA RUFINA

Señor, él no tuvo la culpa.

BIGOTILLOS

¡Cómo que no, bribonazo!

¡Y tuvo el atrevimiento

de alzar su plebeya mano

para el hijo de un Marqués

que es un caballero hidalgo!

Cometió un crimen horrendo

²⁹² En el Ejército, 'jerarquía de mando'.

que será bien castigado.

TÍA RUFINA

Señor, él no tuvo la culpa;
mi hijo fue provocado.

BIGOTILLOS

Un noble jamás provoca
a un plebesuelo menguado
antes le hace mucho honor
cuando le da de guantazos.

TÍA RUFINA

Óigame su señoría
porque la verdad le hablo.
El señor Don Beodito
estaba medio ahumado²⁹³
aquella noche tuvieron
francachela todos cuatro,
él, Don Baquito, Chamorro ,
y el hijo del Colorado,
en la venta de Virgilio
donde estuvieron cenando
tres cuartillos de aguardiente,
y de vino cuatro frascos;
en la parranda cayeron
así calientes los cascós

²⁹³ 'Borracho'.

se echaron por esas calles
ya se ve, como B...
don Baquito se marchó,
porque estaba convidado
a ver la mascarandina
que V. había ensayado;
El Chamorro se quedó
en la casa apalastrado;
Don Beodito y el otro
Cogieron la calle abajo
armando trulla²⁹⁴ y plumero²⁹⁵
con todos los que toparon,
cuando en esto mi Manuel
también un poco achispado
venía con su querida
dando fuertes barquinazos²⁹⁶,
hasta que cayó en el suelo,
tan solo un poco mareado.
Don Beodito se acerca
con tono descompasado
queriendo reconocerlo:
Felipa quiso estorbarlo²⁹⁷
y le dijo que dejara
aquel infeliz muchacho

²⁹⁴ 'Gritería'.

²⁹⁵ Posiblemente derivado de "pluma" en el sentido de 'mástil para fijar durante las festividades banderas o adornos' (canarismo). Es decir, agitando algún adorno u objeto carnavalesco.

²⁹⁶ 'Vaivén', aplicado a los carruajes.

²⁹⁷ 'Poner dificultad u obstáculo a la ejecución de algo'.

a quien una gran fatiga
en el suelo había postrado.
Se marcha y vuelve otra vez
a llevar su tema al cabo²⁹⁸,
mas como no conseguía
su intento encamorrado
a la Felipa le embiste
con grosero desacato.
Manuelillo que ya vía
un tantico algo más claro
y repara que a su novia
se la estaban estrujando,
sacó fuerzas de flaqueza,
se levanta y coge el palo
y al capitán de milicias
le soltó un buen latigazo.
Parece que en el codito
le tocó, y él, como un gamo,
a pies para que te quiero
iba corriendo, y gritando
que me matan, que me matan
cual de moros acosado;
y esto que no lo seguía
Manuelillo, que atufado²⁹⁹
se entró en casa de la novia
a refrescar el enfado.

²⁹⁸ 'Obstinarse'.

²⁹⁹ 'Enojado'.

Esta es la verdad, Señor,
si otra cosa le han contado
mire que es un testimonio
que a todos han levantado.

BIGOTILLOS

Pero, sea como sea,
siempre fue un gran desacato
al hijo de un coronel
sacudirle un garrotazo:
y aunque razón no tuviera
Manuel debió respetarlo.

TÍA RUFINA

Señor, ¿cómo había de ser
pues si vino rematado
a no volver para atrás
sin reconocer a entrambos?

BIGOTILLOS

Bien, haberle dado gusto
que al fin es un mayorazgo³⁰⁰.

TÍA RUFINA

Pero si el uno y el otro
Estaban medio achispados.

³⁰⁰ 'Hijo mayor de una persona que goza y posee mayorazgo'.

BIGOTILLOS

No importa, ¿V. no sabe
que el bebido y el marrano
jamás el tino han perdido³⁰¹?
Yo por experiencia hablo
casi en todos los convites
de etiqueta, cargo el macho:
rompo tazas y botellas,
escupo al que está a mi lado,
a todo el mundo tuteo,
charlo sin ningún reparo.
Cuanto me ocurre, al fin
tomo el sombrero, y me marchó,
más derecho que un huso
y más tieso que un Bernardo³⁰².
con que no me valen disculpas
de esta clase.

TÍA RUFINA

¿Y castigado
no está suficientemente
con haberlo aprisionado?

³⁰¹ A partir de la conocida expresión que dice que ni el borracho ni el cerdo pierden realmente la cabeza, Bigotillos aporta a la crítica meramente profesional hasta ahora, la de su comportamiento en sociedad: igual de despótico y arbitrario.

³⁰² Es posible que se refiera a Bernardo de Claraval, monje cisterciense, conocido por sus campañas contra las herejías y los desvíos heterodoxos. Idéntica expresión encontramos en el libro de José Canet, publicado en 1813, *La verdadera Religión, patriotismo y lealtad*, dedicado a Fernando VII, en el que leemos [Canet, p. 1813]: “Tan solamente se mantiene, tieso como un Bernardo, en su impía y brillante filosofía...”.

BIGOTILLOS

No, señora, no, señora,
irá al cuadro destinado.

Abur, no me quite el tiempo,
que es precioso,

TÍA RUFINA

Por los clavos
de Jesucristo...

BIGOTILLOS

A la calle

Pronto, pronto, vamos, vamos

(Vase la tía RUFINA llorando.)

Escena 7ª

BIGOTILLOS y *don* PANCRACIO

D. PANCRACIO

Señor doctor, yo estoy bobo
de ver lo que está pasando,

V. no atiende a razones

ni se para en lo probado;

tira tajos y reveses

a su antojo; al desgraciado

que no es un caballero,

ni hombre rico, ni hacendado

al punto se le despide
con dos piedras en la mano,
y tenga o no la justicia
en contra se le echa el fallo.
Manuelillo capataz
a la cárcel fue arrastrado
antes de la media hora
de haber dado un garrotazo
a un niño provocativo,
vicioso y maleducado.
Con parcialidad y encono
se le ha fraguado el sumario
para tener un pretexto
de echarlo a servir al cuadro;
y todo por adular
al marqués: pero a Juan Gallo,
hombre de mala conducta,
camorrista y entregado
a toda especie de crimen,
se le ha patrocinado
por complacer a su Primo
que trae a casa los cantos,
la zahorra, arena y cal,
la madera y todo cuanto
para concluir la obra
se vaya necesitando.
Tan irregular conducta
impropia de un magistrado

es ya asunto de censura
entre altos y entre bajos.
Yo le advierto como amigo
en su bien interesado
que ya ha perdido el concepto,
y está su ruina labrando.

BIGOTILLOS

Es mucho el atrevimiento
de V. señor Pancraccio
porque yo le he dado pie
V. se toma la mano.
Desde aquí y ahora mismo
a la cárcel va arrestado;
yo le formaré su causa
y quedará escarmentado.

D. PANCRACIO

Si porque con interés
a V. le he hablado claro,
y no he querido ocultarle
sus defectos, ni adularlo,
así se me recompensa,
ni tengo ningún cuidado
porque al fin llegará el día
que quede yo bien vengado.

*(Don PANCRACIO se pone a coordinar unos papeles
antes de marcharse.)*

Escena 8^a

El tío COGOTE y los dichos.

BIGOTILLOS

¿Trae V. los siete pesos? (*Al tío COGOTE.*)

TÍO COGOTE

Sí, señor, aquí los traigo
y también traigo noticias
de tomo y lomo.

BIGOTILLOS

Pues vamos
diga V. Señor Cogote

TÍO COGOTE

Yo en la esquina estaba hablando
con mi compadre Felipe
cuando pasó el escribano
Trampillas muy risueño
con su boca a medio lado
y me dijo: "Tío Cogote
por fin se ha purificado³⁰³.
el señor Corregidor,
y ha vuelto a tomar el mando.

³⁰³ Los Expedientes de Purificación servían para establecer las responsabilidades públicas de adhesión a los distintos gobiernos. En la década de los veinte del XIX fue un peligroso instrumento en manos de los gobiernos de todos los colores.

Hay otras cosas muy gordas,
y ha de rabiarse algún guapo.”
Miro en esto para arriba
y alcanzo a ver un puñado
de caballeros y otros
que todos iban entrando
a ver al Corregidor,
con fin de felicitarlo.
Yo también me escoleté³⁰⁴
por averiguar el caso
y vi que todos a un tiempo
se tiraban a abrazarlo;
mas como soy algo sordo
no oí lo que estaban hablando.
entonces volví a salir
y me vine para abajo
a contarle todo a V.S.
por si quiere visitarlo.

BIGOTILLOS

Tío Cogote el cañetillo
hoy se ha tomado temprano.

TÍO COGOTE

No, señor, por vida mía
ni una gotita he probado.
Mire V.S. que es verdad

³⁰⁴ ‘Meterse en un lugar estrecho’ (canarismo).

lo que digo.

BIGOTILLOS

Don Pancracio

¿Será cierto lo que dice?

D. PANCRACIO

No lo sé.

BIGOTILLOS

¡Purificado!

Vaya que eso es imposible

¡Un liberal exaltado!

Mas si tal ha sucedido

me estropea ese menguado.

Tío Cogote vaya

a ver si el agua han quitado

del estanque de mi huerta. (*Vase Tío Cogote*)

D. PANCRACIO

Voy a cumplir el mandado

y presentarme en la cárcel.

BIGOTILLOS

¿V. es bobo don Pancracio?

Aquello fue por decir

no se vaya de mi lado

hasta que esto averigüemos.

Escena 9ª

El escribano TRAMPILLAS y los dichos.

D. PANCRACIO

(Reparando en TRAMPILLAS que llega.)

Trampillas vendrá a contarlo

BIGOTILLOS

¿Qué es eso, señor Trampillas,
por qué está V. tan guapo,
vestido de ceremonia?

TRAMPILLAS

Vengo de oficio oficiando.

BIGOTILLOS

Supongo a lo que será.
Yo por cierto me he alegrado
porque el tal corregimiento
me ha dado mucho trabajo
y ninguna utilidad.

TRAMPILLAS

¡Ya se ve! Pues eso es claro
y más ahora estos días
que tanto se ha amontonado.

BIGOTILLOS

Así es, amigo mío,
hubo día en que a las cuatro
subí a sentarme a la mesa
y sin haber despachado
los asuntos peculiares
de mi empleo³⁰⁵.

TRAMPILLAS

Los reemplazos³⁰⁶,
que, ya se ve, nada dejan,
le habrán a V. llamado
toda su atención.

BIGOTILLOS

Sin duda
eso mucho me ha embromado³⁰⁷
y descansar algún tiempo
necesito. Por lo tanto
crea V. que deseaba
ver el final resultado
de este asunto.

³⁰⁵ Debido a la sustitución del Corregidor, suspendido mientras duraba el Expediente de Purificación. Esta acumulación de cargos públicos acentúa la percepción omnívota de la figura de Bigotillos.

³⁰⁶ Alude a los soldados o marineros que están cumpliendo el servicio militar.

³⁰⁷ 'Fastidiado'.

TRAMPILLAS

Ya llegó;
y va a quedar descansado
V. por muy largo tiempo.

BIGOTILLOS

Eso no, porque el juzgado
siempre da que trabajar.

TRAMPILLAS

Sí, al que tiene a su cargo.

BIGOTILLOS

¿Pues no soy yo quien lo tiene?

TRAMPILLAS

Nadie por cierto ha dudado
que fue V quien lo tuvo.
mas las cosas han variado,
y otro será desde ahora
quien ha de tirar del carro.

BIGOTILLOS

¿Pues qué, ha entrado el correo
y ha traído el resultado
de mi justa pretensión?

Yo así lo estaba esperando.
El Ministro no podía
sin hacerme mucho agravio
desatender mis servicios.
El Memorial informado
iba favorablemente
y tuve muy buen cuidado
de no elevarme a las nubes,
sino andar muy moderado:
reduje mi pretensión
al destino de togado
en esta Real Audiencia;
mi padre estaba encargado
de andar el beo³⁰⁸, y parece
que su Merced ha logrado
un despacho favorable,
sea por siempre alabado
un Ministro justiciero.

TRAMPILLAS

Señor doctor, trastornado
tiene sin duda el cerebro
con la toga; lo contrario...

BIGOTILLOS

En esto no cabe duda;
y nada de extraordinario

³⁰⁸ 'Manubrio, manivela' (canarismo) y por extensión metafórica 'insistencia machacona'.

se hubiera hecho conmigo
si en el Consejo de Estado,
atendiendo mis servicios
se me hubiera colocado.

TRAMPILLAS

Pero, Señor, si no hay nada
de todo cuanto ha chartado [sic]
ni correo, ni servicios,
ni toga, ni niño asado.

Lo que hay en realidad
es que V. está privado
por ahora, y hasta tanto
que resuelva lo contrario
S.M., de ejercer
su oficio de magistrado.

El Supremo Tribunal
de la Audiencia lo ha mandado
en vista de tantas quejas
que contra V. se han dado
por sus muchas injusticias,
robos y prevaricatos.

A intimarle este decreto
es a lo que soy mandado;
y aunque procuré excusarme,
no fue posible. Aquí traigo
primero la provisión.

Léala V. despacio (*Se la entrega.*)

Traigo además este oficio
del Corregidor, nombrado
por el mismo tribunal
para recoger los autos
y cualquier otro papel
que pertenezca al juzgado,
y los pase desde luego
a manos del abogado
que debe interinamente
desempeñar el encargo
que V. antes tenía.

D. PANCRACIO

Bien decía yo que el diablo
nunca duerme y siempre alerta
está la ocasión buscando.

BIGOTILLOS

¡Qué injusticia! Sin oírme (*Gritando.*)
así se me ha despojado
de un empleo que he servido
mucho más de quince años.

Escena última

BIGOTILLOS que se pasea haciendo horribles ademanes. Don PANCRACIO con la mano en la mejilla y hojeando vagamente unos papeles. TRAMPILLAS sonriéndose y contestando en un tono burlesco. Varios litigantes que se asoman a la puerta movidos de curiosidad...

D. PANCRACIO

Lo mismo iba diciendo

por ese camino abajo

Manuelillo capataz.

TRAMPILLAS

Y repiten otros varios

BIGOTILLOS

¡Qué injusticia! ¡Qué injusticia!

¡Entregar al desamparo

mi numerosa familia

que dependen de mis brazos!

TRAMPILLAS

A V. libres le quedan

si acaso quiere emplearlos.

No así la pobre mujer

a quien uno le cortaron

y no ha encontrado el socorro

de quien más debió esperarlo.

BIGOTILLOS

¡Ah, bribones! ¡Ah, bribones!

Inicuos y descarados:

este golpe me teníais

hace tiempo preparado.

TRAMPILLAS

¿Pues de quién se queja?

BIGOTILLOS

Quéjome de ese nublado,

espeso, negro, horroroso,

de liberales osados,

que, porque soy un Realista,

mi perdición han jurado.

TRAMPILLAS

Esa linda cantinela

la repiten los malvados

creyendo que así palían

sus delitos. Vamos claros,

el realista verdadero,

cual lo es el hombre honrado

grita poco y hace mucho

en favor del soberano.

Sacrifica si es preciso

sus intereses más caros,

y socorre las urgencias

que pesan sobre el Estado.
Su opinión y su conducta
con pasos muy concertados
siempre de acuerdo caminan
a las leyes respetando.
No digo más; ya he cumplido,
y voy a dar mi descargo³⁰⁹. (*Vase.*)

D. PANCRACIO

Yo me retiro también.

TRAMPILLAS

¿Se va V. don Pancraccio
y cruelmente me deja
a mi pena abandonado?

D. PANCRACIO

De nada puedo servir
y por lo tanto me marchó (*Vase.*)

UN LITIGANTE

Venga acá mi pedimento
y el dinero que he entregado.
(*Se lo da BIGOTILLOS y se van los litigantes.*)

³⁰⁹ En el sentido de comunicar que ya ha entregado la providencia y el juez queda informado de su contenido.

BIGOTILLOS

(Solo.) ¡Todos ahora me ultrajan
porque me ven desgraciado!
¡Ah! no olviden esta lección
los señores mandatarios.

CAE EL TELÓN

No os calentéis la chola³¹⁰
mis queridos hermanos
¿Qué sacáis con estaros
los sesos devanando
por saber quién ha sido
el pícaro taimado
que puso los pasquines
y que se está burlando
del inflado Pavote,
de Lucio Antonio, el Santo,
y el caco Bigotillos?
Es trabajo excusado.
Quien puso los pasquines
a nadie lo ha contado,
secreto es de uno solo:
tratar de averiguarlo
empresa es más difícil,
es empeño más vano
que del Ateo Lucio

³¹⁰ 'Cabeza' (canarismo).

sacar un buen cristiano,
convertir a Pavote
en un clérigo sabio;
o hacer que Bigotillos,
mezquino, ruin y bajo,
incorruptible sea
y no robe a dos manos.
Dejad pues vuestro intento
y que ande el zurriago³¹¹
sobre quien lo merezca
que el bueno es respetado.

³¹¹ 'Látigo'.

V. 2. *Temir o el orgulloso arrepentido*

V. 2. 1. Estudio introductorio

Este Juguete escénico didáctico, por su extensión y pretensiones, es, de los textos editados en este trabajo, el que compendia todos los problemas que se nos presentan a la hora de reconstruir la literatura dramática de nuestras islas. Solo tenemos un manuscrito de ocho hojas con una fecha, “1830”, tras la coda final, y el autor de la copia, el Prebendado Antonio Pereira Pacheco. Proviene de la colección que el bibliófilo Anselmo J. Benítez cedió al Archivo de la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife [Apéndice documental digital. MS 5].

Después de consultar el exhaustivo inventario elaborado por Emma González Yanes [*El Prebendado Don Antonio Pereira Pacheco*, 2002] que cataloga: los manuscritos autógrafos, el de impresos, la recopilación titulada “Biblioteca canaria reunida por D. Antonio Pereira Pacheco y Ruiz” (en el que figuran obras teatrales manuscritas e impresas) y los listados de sus obras elaborados por Millares Torres y Álvarez Rixo, nos encontramos con que este manuscrito no figura en ninguno de ellos a pesar de que la característica letra de Pacheco revela que lo copió él.

La dispersión del archivo del Prebendado (algunos fondos en archivos privados, otros en sociedades e instituciones) podría deparar sorpresas en el futuro.

Como hemos visto en otros momentos de este trabajo, Pacheco, no solo gustaba del teatro y poseía valiosos manuscritos (las traducciones de trágicos franceses por Viera y Clavijo), sino también copiaba aquellos textos de dramaturgos diletantes como Rixo (debemos recordar la carta que envía a Álvarez Rixo en la que alaba sus *Máscaras* y comenta que las copió antes de devolvérselas). Por tanto, no es extraño que aparezcan en su fondo obras de esta índole.

Sin embargo, la falta de información en el propio manuscrito sobre su origen y autoría concuerda muy mal con el espíritu erudito de este recopilador de noticias. Tampoco el asunto, de un moralismo que roza lo ñoño, parecería causa para ocultar al autor del texto. A tenor de estos escasos datos en cuanto a la autoría, caben, en este sentido, tres posibles hipótesis:

1) Efectivamente, es la copia que hace Pacheco de una obra que se escribe en La Laguna para un contexto doméstico (así parecen indicarlo los escasos comentarios didascálicos) por un conocido o encontrada por el Prebendado. El interés por copiarlo quizás no resida en su valor literario (posible causa de que no lo haga figurar en su “Biblioteca”) sino en su función moralizante y, por tanto, útil en algún momento de su labor pastoral. Encontramos en la lista incluida en el tomo II de sus *Diarios*, llamada “Papeles escritos por don Antonio Pereira Pacheco y Ruiz, adornados por él mismo con sus respectivas láminas de morrocayos y monifatos”, entrada nº 15, unos “Cuentos morales para la instrucción de los niños, traducidos por Enriqueta Villalonga, corregidos y adornados con láminas por Pereira Pacheco” que señalan estos objetivos pragmático-religiosos de parte de su labor intelectual.

2) Que estemos ante una traducción y dramatización por parte de Pacheco de algún apólogo o de un texto dramático que no hemos podido localizar entre las múltiples recopilaciones para la formación infantil y juvenil que aparecen en este momento como complemento al interés que las teorías sobre la importancia de la infancia y la correcta instrucción aparecen en el debate ilustrado.

3) Es obra autógrafa de Pacheco y esto explicaría que no aparezca el nombre del autor, pues estaríamos ante un guión para alguna función pastoral, una lectura dramatizada o un simple recreo del sacerdote. Un detalle a favor de esta posibilidad es la única nota erudita a pie de página en la obra. En la descripción del espacio escénico, sitúa la obra en las Islas Salomón. Un asterisco remite a una referencia al pie que reza: “En 1568, Mendaña descubrió las Islas de Salomón, que Surville llama Las Arsasides. Vid. Al. d’Humboldt tomo 4º

cap^o. 12 pag^a. 419". Esta información reproduce lo dicho por Alexander von Humboldt en su obra *Viaje a las tierras equinocciales*. Desconocemos la edición que utilizó Pacheco pero el añadido parece prurito de autor más que anotación informativa (aunque cabe la posibilidad de que Pacheco transcriba la nota de un original). También la aparición de un americanismo "cambease" en el libreto podría ser un rastro de su larga estancia en América en los años previos a la redacción de la obra.

Salvo la segunda hipótesis, que no haría original esta obra pero sigue siendo útil para conocer las posibles prácticas en las Islas, las otras dos plantean un problema de entrada: ¿la elección de un paraje insular aunque lejano como entorno de la acción tiene alguna finalidad? ¿Estamos ante una simple fábula de ambiente exótico? En este último caso, la recreación de las viviendas, personajes, costumbres y paisajes se rigen por los tópicos eurocéntricos al uso; en otras palabras, se superponen al imaginario natural y humano de las Islas Salomón las costumbres y pautas de las sociedades occidentales, en la más pura tradición del *orientalismo*. Solo así la fábula funciona.

Sin embargo, cabe la posibilidad de que este universalismo moral que la alegoría fabulística plantea esté, en este caso, atravesado por alusiones al contexto concreto del momento e incluso del autor, especialmente en la primera parte, donde se plantea el conflicto. La elección de las Islas Salomón constituye, pues, un simulacro que remitiría en clave a nuestra realidad insular.

La primera parte de *Temir o el orgulloso arrepentido* se centra en la reclamación que realiza un artesano por la ocupación de su tierra por parte de un noble terrateniente vecino. Como ya comentábamos en el caso de José Antonio Morales en La Laguna, la transformación de la propiedad y de la explotación agrícola es en estos momentos intensa debido a las sucesivas desamortizaciones y los repartos realizados por instituciones como el Cabildo de la isla [Sánchez-Manzano, 1998]. Favorece fundamentalmente a la clase terrateniente, al poner en el mercado terrenos que, en muchas ocasiones, habían sido de explotación comunal.

Temir, el protagonista, ocupa la propiedad de Tenerah, el artesano, alegando “que para mi recreo quiero unir a mi estado”. La actitud del humilde le sorprende pues “sin hacerse cargo que soy noble y poderoso, se opuso a venderme su juncal”. El rey de las Islas manda a leer el expediente de nobleza del aristócrata y vemos que la fortuna territorial de Temir proviene de una hazaña de su abuelo ante un sitio sufrido en el pasado. De ahí se le concedió un escudo de armas (“dos piraguas”) y las tierras que tiene.

Este esquemático punto de partida de la acción dramática traduce gran parte del malestar de la mentalidad ilustrada contra los privilegios de la nobleza. Por un lado, su improductividad como clase, pues frente al uso real de la tierra que hace Tenerah, Temir solo la quiere para el disfrute ocioso. Por otro lado, el valor de toda la maquinaria simbólica del abolengo (ejemplificado en el escudo de armas y el expediente sanguíneo) que se construyó a partir de un acontecimiento fundacional en el pasado (la hazaña del abuelo de Temir) y que sirve de justificación al estatus en el presente.

Sin embargo, aunque queda clara la reivindicación del valor individual del trabajo frente a las señas nobiliarias de clase, el autor propone como conclusión una salida contemporizadora con los valores de la Ilustración más conservadora en consonancia con el llamado “catolicismo ilustrado” (ideología en la que podemos enmarcar a Pacheco o al anónimo autor): la figura central y arbitral del Rey castiga con el destierro a ambos litigantes para enseñanza del noble. Cuando vuelven poco tiempo después, Temir reconoce la dignidad del artesano y su valía, el Rey premia al menestral con más tierras y al noble le permite conservar sus bienes siempre y cuando recuerde que “el mérito y la virtud son los únicos que constituyen la nobleza verdadera”. Vemos, pues, el texto se enmarca en los valores tradicionales morales y religiosos de la cohesión social interclasista: “y las riquezas con que cualquiera individuo se halla favorecido de la Providencia son para hacer bien a sus semejantes, y no para despreciarles ni ofenderles”.

Se trata, como vemos, de una reflexión muy recurrente en la mejor literatura ilustrada tanto europea, como hispana (el “hombre de bien” y la posición ante la herencia nobiliaria de Cadalso, por ejemplo en la Carta XIII de sus *Cartas marruecas*, texto que se hace eco de la moda orientalista y que da mucha importancia al tema de la virtud y el trabajo opuestos a la inutilidad de la nobleza adquirida).

Esta obra refleja muy bien el posibilismo ideológico de Pacheco y, si no es su autor, sí parece justificado que haya realizado una copia para su disfrute o actividad profesional.

V.2. 2. Análisis de la obra

Comenzaremos con una breve síntesis de la obra: la escena comienza en la corte del Rey Ortún de las Islas Salomón. En una de las Audiencias, entra Tenerah, un cestero propietario de un pequeño terreno que ha sido ocupado por su poderoso y noble vecino Temir. Este entra quejándose del poco respeto a la dignidad nobiliaria del artesano. El Rey, tras conocer el aboengo de Temir, los destierra a unas islas habitadas por salvajes. Allí Tenerah no duda en ponerse a trabajar mientras Temir no sabe, temeroso, qué hacer. Entran los “salvajes” y amenazan con matarlos, pero una labor de cestería de Tenerah les gusta tanto que les perdonan la vida a los dos. Vuelven a buscarlos y, ante el Rey, Temir se arrepiente (con lo que la obra desemboca en el viejo motivo de “el orgulloso arrepentido”). El Rey perdona al noble, premia al artesano (convirtiéndolo en propietario de más tierras) y la obra acaba con una llamada a la verdadera nobleza emanada de la virtud que nos recuerda, una vez más, al bondadoso Ben Beley de las *Cartas marruecas*.

La obra está estructurada en tres partes. La primera y segunda en tres breves escenas y la tercera en una escena única. Siguiendo de cerca el modelo de planteamiento, nudo y desenlace, las tres primeras escenas plantean el problema y presentan los caracteres principales; las tres siguientes,

interpretadas pantomímicamente, confrontan las capacidades de cada uno frente al destino (representado por el enfrentamiento con los “salvajes”); en la última, se reparten los premios y castigos por las acciones. La alternancia entre unas partes dialógicas y otra central pantomímica ayuda al ritmo del Jugete.

Puesto que la finalidad de la obra es ejemplarizar, el desequilibrio entre las tres partes está justificado: la primera y tercera, dialogadas, permiten al autor extenderse en la reivindicación teórica del mérito personal por encima del heredado (en especial en la extensa intervención final del Rey), mientras que la parte intermedia, mímica y mucho más breve, tiene como función servir de mecanismo de conversión del orgulloso: lo importante, en fin, no es tanto el proceso como el resultado final del arrepentimiento.

El espacio con telón pintado se plantea de manera realista. La primera y la tercera parte transcurren en las Islas Salomón:

La decoración representa el exterior de un hangar o casa de figura oblonga sin paredes, sostenido su techo sobre pilares de madera al estilo de aquel país: árboles en contorno y debajo de uno estará sentado sobre una banca o tarima cubierta de estera de junco...

En la segunda, situada en las islas “más al Poniente”, a las que han sido desterrados Temir y Tenerah:

La decoración representa el mar y la piragua a remo llegando hacia una playa desierta, interpolada de árboles y malezas, en la cual desembarcan a los dos desterrados y se vuelve.

Tanto en una como en otra decoración, es el “mar” el elemento que remite al mundo lejano de los Mares del Sur. Mientras la decoración de las Islas Salomón presenta los signos de civilización centralizados en la figura del Rey (el hangar, la banca o tarima), en la del destierro la ausencia de lo civilizatorio se marca por la presencia única de lo natural (la playa desierta, los árboles y malezas).

El tiempo en el que se desarrolla la acción presupone un lapso temporal amplio entre el destierro de los personajes y la vuelta a sus islas. Ninguna

información explícita nos da el autor, aunque podemos deducirlo por algunas expresiones al regreso: “muy mudada traes tu persona” o “en vuestra ausencia cuidé de vuestros hijos”.

Cada parte transcurre en el tiempo real del espectador y la elipsis entre la segunda y tercera, en la que se resuelve la metamorfosis moral de Temir, viene anunciada por el cambio de roles sociales ante los “salvajes” `por parte de los protagonistas: “Los salvajes le ponen un collar por obsequio a Tenerah y le llevan en hombros para el interior, a Temir le cargan de juncos y cañas atrás”.

El personaje que da título a la obra, con su proceso público de conversión moral, constituye el motivo de la obra. El planteamiento maniqueo, común a estas piezas didácticas, pone en conflicto posiciones antagónicas corporeizadas en los distintos caracteres: frente al de Temir, está el conjunto social armónico del Rey (Ortún), los servidores del Estado (Aebah, secretario del Rey) y el vasallo/ciudadano (Tenerah). Temir, como es inestable pues desconoce su “lugar” en la jerarquía social, actúa arbitrariamente. Por ello, la única forma de reeducación cívica es confrontarlo con otras formas de organización cultural y social que permita al díscolo valorar los logros de su mundo social. El destierro a unas islas llenas de “salvajes” (lo contrario a su lugar de origen con ley, religión y rey) le llenará de temor (de nada le valen allí sus privilegios) y acabará sirviendo al artesano de porteador, en una clara adaptación a la filosofía ilustrada del viejo tópico de “el mundo al revés”. Esta experiencia *límite* es el punto de inflexión para su arrepentimiento.

La idea del cuerpo social como fruto de un pacto inicial de la Humanidad ocupa gran parte de las reflexiones de la Modernidad sobre los orígenes de la desigualdad y las instituciones de gobierno. Para algunos, ese pacto es un contrato (Rousseau); para otros es fruto de una imposición frente a la brutal naturaleza humana (Hobbes); en ambos casos los “salvajes” y lo “salvaje” se convierten bien en espejo, bien en contraste, bien en pesadilla. Aquí su uso es más bien instrumental y con trasfondo religioso: son los “salvajes”, como agentes ingenuos de la jerarquización providencial del mundo, los que

adivinan cuál es el secreto de la justa organización social y adelantan con su valoración de Temir y Tenerah la intervención final del Rey. No es, por tanto, casualidad que el objeto que trenza Tenerah para ellos y les salva la vida sea una corona.

Como contrapunto al variable y ocioso carácter de Temir, se presenta al cestero Tenerah que, lejos de asustarse por ser abandonado a su suerte, nada más llegar a la isla se pone a trabajar en su oficio. Pero, como dijimos antes, no debemos llevarnos a engaño sobre la crítica implícita en esta presentación de la nobleza. El orden social no es puesto en entredicho, solo la actitud de una parte, y esta parte solo en aquello que ataca la salud del cuerpo social, pero no su existencia como tal.

Así pues, no es caprichoso que el premio a Tenerah sea elevarlo a esa clase social: “A la familia de Tenerah le volví su plantación, aumentándole su riqueza en premio de su virtud”.

Además de los elementos espaciales citados y que seguramente estaban representados en telón pintado (salvo la tarima de juncos), al secretario real se le describe ocupado en asuntos burocráticos (“revolviendo un rollo escrito”) y, por mor de ambientación realista, se le ve escribiendo con “un pincelito en la mano que es como allá escriben”.

También la forma de recibir en audiencia el Rey, debajo de un árbol, o la manera protocolaria de saludar de los inferiores (“pone la rodilla en tierra y deja caer hacia atrás la parte superior del vestido, que es la reverencia usada allá”) pretende reproducir con naturalismo el mundo exótico.

La piragua a remos en la que van y vuelven los desterrados es otro elemento del atrezzo que remite a esa geografía: ¿Pensaba el autor en un telón colgante de fondo para el horizonte y el mar y una bambalina baja para hacer avanzar la piragua entre ambos?

La música aparece en dos ocasiones: la primera, como acompañamiento de la vuelta de los desterrados “cantando y tocando los tripularios”. La segunda aparece como anotación final y dice:

Donde haya bastantes personas que representen se puede añadir otra escena que será la llegada de las mujeres y familia de los desterrados para que en una cancioncilla den gracias al Rey adaptando alguna música sencilla. Los instrumentos usados por esos Indios son unas flautitas que tocan con la nariz; avísase para la imitación.

En ambas ocasiones, lo que pretende el autor es compensar escénicamente la silenciosa pantomima anterior con una pequeña apoteosis lírico-coral dedicada al Rey a modo de intermedio musical previo al desenlace. Destaquemos también el aviso sobre las flautas de Oceanía “para la imitación”, que muestra su preocupación por la exactitud *exótica* ya que, efectivamente, la flauta que se toca por la nariz a la que puede referirse se llama “nguru”.

V. 2. 3. Edición

V. 2. 3. 1. Noticia bibliográfica

El manuscrito se encuentra en la Biblioteca Pública Municipal de Santa Cruz de Tenerife con la signatura Ms. 168. Transcribimos a continuación los datos más relevantes de la ficha bibliográfica del catálogo de manuscritos de dicha Institución: se trata de un manuscrito encuadernado en rústica y ocho hojas de 22 centímetros. Procede de la colección de Anselmo J. Benítez y la descripción es la siguiente:

Ms. de Antonio Pereira Pacheco y Ruiz de una pieza teatral, escrito seguramente en La Laguna en 1830, fecha que figura al final del texto, vivía Pereira en esta ciudad. Foliado 1-6, con 1 h. en blanco al principio y otra al final.

Y finaliza: “Pereira Pacheco y Ruiz, Antonio, copista”. Ficha del documento en la Bibliografía.

V. 2. 3. 2. Criterios de edición

Se han modernizado las grafías, la acentuación y la puntuación del manuscrito (salvo en aquellas ocasiones en las que era pertinente su mantenimiento).

Se han desarrollado las contracciones.

Se regularizan las alternancias i/y (con valores vocálicos o semivocálicos), las alternancias qu/cu, g/j.

V. 2. 3. 3. Texto anotado.

TEMIR O EL ORGULLOSO .ARREPENTIDO

La escena es en uno de los grupos de islas del Mar del Sur, llamadas por los viajeros de Salomón (un asterisco remite a la siguiente anotación a pie de página: "En 1568, Mendaña descubrió las Islas de Salomón, que Surville llama las Arsasides. Vid. Al. d'Humboldt, tomo 4º, capt. 12, pagn. 419") a causa del acierto y modo particular que su Príncipe o Rey administraba la justicia.

Personajes

Ortún, Rey de las Islas

Aebah, Secretario del Rey

Temir, un noble

Tenerah, un pobre cestero

Indios en una piragua

Tres salvajes

La decoración representa lo exterior de un hangar o casa de figura oblonga sin paredes, sostenido su techo sobre pilares de madera al estilo de aquel país: árboles en contorno, y debajo de uno estará el Rey administrando justicia sentado sobre una banca o tarima cubierta de estera de junco. A su lado lo estará en el suelo el Secretario revolviendo un rollo escrito y un pincelito en la mano, que es con lo que allá escriben. Descúbranse el mar y el horizonte.

1ª Parte

(EL REY, el Secretario, AEBAH y TENARAH entrando con timidez.)

Escena 1ª

EL REY.— Llega, no temas, ¿Qué quieres?

TENARAH.— ¡Oh, Príncipe! a tus pies (*Pone la rodilla en tierra y deja caer hacia atrás la parte superior del vestido, que es la reverencia usada allá. El REY levantándose y habla.*) Vengo a pedirte justicia contra la tiranía de Temir, mi vecino, hombre poderoso e injusto. Junto a su grande estado poseo un corto terreno plantado de frutos con los cuales sostengo a mi familia y de juncos y bambúes de que hago cestos; por cuya industria suplo a lo que me falta. Temir me propuso varias

veces le vendiese mi predio o que se lo cambease³¹² por otro muy distante. Neguéme siempre a dejar el domicilio en que nací y que mis honrados padres me dejaron: enfurecióse y a la fuerza con sus servidores me despojó de todo; y me señaló un terreno para que yo viviese como por caridad. Da por pretexto que mi propiedad por corta no debía estar separada de su dilatada plantación. Él también me sigue a este sitio³¹³.

EL REY.— Llamad a Temir.

Escena 2ª

(Entra TEMIR y hace su acatamiento igual al que hizo TENARAH pero menos profundo³¹⁴.)

TEMIR.— Señor, venía a saber de tu salud, cuando sé que me necesitabas. Aquí estoy.

EL REY.— Tenerah se queja de que con violencia le despojaste de su corta hacienda, ¿Qué respondes?

TEMIR.— No hagas caso, Señor, de ese miserable temerario: harto he hecho en perdonarle su tenacidad y darle otro terreno en que pueda vivir. Sin hacerse cargo que soy noble y poderoso, se opuso a venderme su juncal que para mi recreo quiero unir a mi estado. Y tú debes castigarle por atreverse a formar queja contra una persona de mis circunstancias ¡Qué atrevimiento!

EL REY TEMIR.— Aebah, lee ese registro de hidalguía que casualmente está ahí, veamos qué razón puede tener Temir para cuanto ha hecho.

³¹² Americanismo que aparece reseñado en el DRAE de 1936 (*Tesoro Lexicográfico de la Real Academia*), 'Cambiar'. Este dato ya lo señalábamos como posible eco de su estancia en América cuando conjeturábamos sobre la autoría de Pacheco.

³¹³ En sus primeros años en La Laguna, Pacheco sufrió los comportamientos altivos del noble al que servía de capellán, el Marqués de Casa Hermosa, de los que da cumplida noticia a sus familiares y amigos. Se conservan unos versos dedicados al aristócrata que parecen resumir su actitud en esta obra: "No hay cosa en este mundo/ que no se mude/ el que hoy está abatido / mañana sube". [González Yanes, 2002, p. 58]

³¹⁴ Ya desde este gesto reverencial adivinamos en Temir el orgullo al que alude el título.

AEBAH.— (*Leyendo.*) Ho-m-Temir, tu abuelo (*Señalando para TEMIR.*) fue un pobre pescador, y cuando estuvo sitiado por nuestros enemigos el Fuerte de On-ha-lee, Ho-m-Temir tuvo la destreza una noche de entrar en él con dos piraguas cargadas de peces, cocos y fruta de pan con que socorrió a los defensores; en consideración de lo cual, se retiró el enemigo. Ar-ga-Ortún, que reinaba entonces, le hizo noble, le dio por escudo de armas dos piraguas y un castillo³¹⁵, con un largo estado para que viviese como tal. Ho-m-Temir aunque de humildes principios nunca hizo cosa que desdijese del honor que el Príncipe le confirió.

TEMIR.— (*Lleno de confusión.*) ¡Oh, Dioses, qué oigo!

EL REY.— Hola (*Al capitán de una piragua.*) Llevadme estos dos hombres desterrados a cualquiera de las islas más distantes del Poniente y dejadlos allí. (*Acércase el capitán de una piragua.*)

Escena 3ª

TEMIR.— Príncipe ¡Y mi familia! ¡Mi honor!

EL REY.— Parece que no la amas pues cometes acciones que la exponen a perderla... ¿Honor? Mal lo conoce quien oprime a su hermano.

TENARAH.— Señor, siento si soy en algo criminal...Tú eres el padre de tus pueblos y confío que no me olvidarás ni a mí ni a mis queridos hijos.

(*Se embarcan. Lloroso TENARAH y con apariencia de desesperación TEMIR. Siguen su viaje.*)

³¹⁵ Alusión irónica (en clave "salvaje") a uno de los elementos icónicos sustanciales a la aristocracia: la representación heráldica.

2ª Parte

En pantomima.

Escena 1ª

La decoración representa el mar y la piragua a remo llegando hacia una playa desierta, interpolada de árboles y malezas, en la cual desembarcan a los dos desterrados y se vuelve.

Escena 2ª

Temir sofocado anda de un lado a otro temeroso, evitando encontrarse con Tenerah; pero este más sosegado examina el país, recoge algunos frutos y, para tener en que ponerlas, corta cañas y empieza una cesta.

Escena 3ª

Preséntanse sin ser vistos de ellos tres salvajes armados, quienes admirados de ver aquellos dos hombres en su ribera se preparan y hacen ademán de quererlos matar. Tenerah lo repara y los saluda con confianza: ellos se contienen, él los llama y trenza unas cañas a manera de corona que pone sobre la cabeza de uno de ellos. El salvaje se maravilla del adorno, lo examina y salta de contento: los demás piden lo mismo.

Temir repara ahora en ellos, se asusta y quiere huir; le cogen y como no sabe hacerles las coronas, le van a dar muerte. Tenerah intercede por él y les persuade que le necesita para que le ayude y le da su cuchillo para que corte cañas y juncos, los cuales temir le va trayendo al hombro.

Los salvajes le ponen un collar por obsequio a Tenerah y le llevan en hombros para el interior y a Temir le cargan de juncos y cañas atrás.

3ª Parte

La decoración primera y la piragua volviendo con los desterrados, cantando y tocando los tripulantes³¹⁶, todos los cuales desembarcan, encaminándose hacia el Rey los dos primeros.

³¹⁶ No hemos encontrado referencia lexicográfica a esta palabra aunque su sentido está claro: 'marineros, tripulantes'.

Escena única

EL REY.— Llegad.

TENARAH.— Te agradezco, Señor, que me hayas vuelto al seno de mi familia. Desgracias mayores pensé sufrir en el destierro pero la Divina Providencia quiso que los habitantes salvajes del poniente me trataran bien.

EL REY.— Temir, muy mudada traes tu persona.

TEMIR.— ¡Oh, Príncipe! Más lo están mi corazón y mis ideas ¡Soy otro hombre! Feliz destierro que me ha hecho conocer mis errores. Criado en la abundancia y la indolencia, apoyándome todos mis caprichos, llegué a ignorar las obligaciones más sagradas de la sociedad, teniendo por honor mis fantasías y quimeras solamente. Este denso velo en la desgracia se me ha disipado. Hallé en Tenerah, en aquel hombre a quien ofendí y desprecié, la verdadera nobleza que yo no conocía. Él, con su industria, fue el protector y conservador de mi vida. Mi abuelo, un pobre barquero, siendo virtuoso y útil a su patria, se ennoblecó...Pero yo no he hecho por mí mismo ninguna cosa o acción meritoria en beneficio de mis semejantes, ni de mi país, ni he imitado su virtud, sino dado mal ejemplo de ociosidad, orgullo y opresión...yo no soy noble, lo conozco, pues no me he portado como tal; mi acción fue demasiado fea para pretenderlo ¡Da a Tenerah mi estado y pluguiese a los Dioses que a mí me quedase el consuelo de ser pobre con la virtud que él posee!

EL REY.— Sosegad. En vuestra ausencia cuidé de vuestros hijos porque no tienen culpa de los desaciertos de sus padres: nada les ha faltado. Temir, conserva tus bienes para ti y para ellos con tal que les enseñes sus deberes y no se vean jamás sujetos a la fragilidad que te ocasionó tu ignorancia y tu orgullo. La nobleza empezó siempre en un hombre humilde que se elevó por sus virtudes, conocimientos o servicios, y las riquezas con que cualquiera individuo se halla favorecido de la Providencia son para hacer el bien a sus semejantes y no para despreciarles ni ofenderles...Acuérdate que el mismo a quien hiciste mal, despreciándole por su ocupación humilde, por medio de ella propia te salvó; y

sin pensarlo le has visto más noble, más útil y más apreciado que tú. A la familia de Tenerah le volví su plantación, aumentándole su riqueza en premio de su virtud: tened consideración los unos con los otros y vivid satisfechos, que, en toda la redondez de la tierra, el mérito y la virtud son los únicos que constituyen la nobleza verdadera.

Donde haya bastantes personas que representen se puede añadir otra escena que será la llegada de las mujeres y familia de los desterrados para que en una cancioncilla den gracias al Rey adaptando alguna música sencilla. Los instrumentos usados por esos Indios son unas flautitas que tocan con la nariz; avísase para la imitación³¹⁷. 1830.

³¹⁷ En este comentario final podemos ver el carácter precario de estos libretos, sujetos a adaptaciones, cambios y añadidos dependiendo del contexto concreto en el que circula dicho texto.

V.3. *¡Tantos por uno!*

V.3.1 Estudio introductorio.

Esta pieza destaca con respecto al corpus que estamos estudiando por situarse en la órbita del teatro con base histórica sobre un episodio del pasado canario. Es de las más ambiciosas en sus propósitos pese a la humilde etiqueta de “ensayo dramático” que escribe en su dedicatoria el autor, Juan Corona y Álvarez, al historiador y bibliófilo Francisco María de León y su esposa [Apéndice digital adjunto. MS. 6].

Como señalábamos en el primer y segundo capítulo de este trabajo, la recuperación de momentos y personajes del pasado nacional es la respuesta romántica al realismo burgués pero también a su encorsetada visión del pasado sujeta a las reglas de las distintas Poéticas. Si bien es verdad que, como señala Ruiz Ramón, dicha recuperación no deja de ser un telón de fondo para la exhibición del tema central amoroso [Ruiz Ramón, 1983, p. 316], gracias a esa forma más libérrima en tono y composición, el autor puede escenificar con tramoya antigua las tensiones coetáneas que sacuden al país, en especial, las de índole política derivadas de las alternas mareas de liberalismo y absolutismo que protagonizan este momento concreto (como vimos en clave satírica en *Las fechorías de Bigotillos*).

Las variadas fuentes de información utilizadas por los autores son muestra de que no hay un interés esencialmente historicista en la mayoría de ellos y sí la idea de que las pasiones y los obstáculos a estas son parte de un devenir que el autor romántico actualiza y del que se considera, muchas veces, protagonista.

¡Tantos por uno! pertenece a ese grupo de obras que, tomando como motivo un suceso del pasado, pone en escena dos de los temas recurrentes en el género: el amor y la religión. Si el pasado que se recupera con más frecuencia en la escena peninsular es el medieval o la primera Modernidad, en Canarias será el momento de la Conquista, espacio de encuentro entre ese Medievo

caballeresco y el pasado aborigen como si de cristianos y musulmanes se tratase.

Con respecto a Juan Corona y Álvarez, debemos decir que la documentación encontrada hasta ahora es escasa: la primera noticia que tenemos aparece en los imprescindibles *Anales del teatro en Tenerife* de Martínez Viera [1991]. Hablando de la labor de las compañías profesionales en el Teatro de la Marina, al referirse a la temporada de 1841 nos informa de que la compañía residente estrena la ópera *Constantino*, del músico Carlos Guigou en marzo. El comentario de Martínez Viera no puede ser más elocuente: “¿cantaron una ópera, ellos, modestos cómicos de ‘verso’, que no conocían una sola nota musical!”.

Sin embargo, la prensa de la época elogió el esfuerzo y el efectismo de un carro triunfal en el primer acto. Acaba Viera apuntando: “Fueron los héroes de esta jornada lírica, la primera en nuestra ciudad, las señoras Ramos y Navarro, y los señores Navarro, Corona, Benot y otros” [Martínez Viera, 1991, p. 30].

De la figura de Corona tenemos varias noticias más aunque apenas sean relevantes: la primera vez que encontramos una alusión a este actor es en *El Atlante* [15-6-1838]. Se trata de una crítica teatral dedicada a la pieza de Bretón de los Herreros *A Madrid me vuelvo*. Después de comentar la actuación de algunos de los actores, el firmante del artículo, “Un aficionado”, escribe: “El Sr. Corona tiene la recomendación de saber siempre su papel; y el público le hace en esta parte la justicia que se merece”.

La segunda es una breve noticia aparecida en la *Revista Isleña* [1-5-1842] sobre dos estrenos de la compañía de Navarro. En la reseña de la primera actuación, la obra *Valeria*, se destaca la actuación de la primera actriz de la compañía, Doña Manuela Ramos. De la segunda pieza comentada, el *Vellido Dolfos*, de Bretón de los Herreros, se dice:

D. Fernando Navarro y D. Juan Corona se distinguieron en la ejecución de la segunda, aquel con su papel del Cid, y este con el suyo de Vellido. Tenemos entendido que la empresa trata de hacer representar en lo que queda de temporada un número considerable de composiciones escojidas. Nos alegramos de ello y con gusto lo ponemos en conocimiento del público.

Esta obra de Bretón de los Herreros fue estrenada en el Teatro del Príncipe en 1839 como “Drama histórico en cuatro actos” sobre el asesinato del rey Sancho en el cerco de Zamora por Vellido Dolfos y la persecución del Cid.

La siguiente, y última, información proviene precisamente del estreno de la obra que presentamos. El anuncio sale en el Boletín Oficial de Canarias el seis de junio del año 1842, página 4:

Gran función extraordinaria, que a beneficio de D. Andrés José Benot actor de la Sociedad dramática de esta Capital, que se ejecutará mañana martes 7 del corriente.

Después de una armoniosa sinfonía del mejor gusto en la que tanto el Sr. Director como los demás Sres. que componen la orquesta se dignarán añadir un nuevo e interesante objeto, abrirá la escena el admirable drama original en verso, en 5 actos y 7 cuadros nominado *El rey D. Ramiro el Monge y Tirano de Aragón*.

Muchos han sido los obstáculos que se me han presentado para la ejecución de este drama; pero firme en mi propósito todos los he arrostrado, sin omitir el menor gasto ni perdonar fatiga que pueda contribuir a hermosearle, bien persuadido de que un público tan justo no hará vanos mis esfuerzos. A continuación D^a Javiera Espejo, confiada en la extrema bondad de los espectadores, bailará *El Bayle Inglés*. Y se dará fin a tan lucido espectáculo con el Melodrama histórico, en varios metros y en un acto, composición del 2^o actor de esta corporación dramática, D. Juan Corona, titulado *¡Tantos por uno!*

Estos son los pocos datos que tenemos de la trayectoria vital y artística de Juan Corona y Álvarez. Consultados los censos poblacionales de Santa Cruz de 1818 y 1820 (el siguiente es de 1862) solo hemos encontrado dos personas con el nombre de Juan Corona pero ninguno de los hijos citados en los padrones tiene este nombre (en el de 1818 su profesión es “borriquero”, vive en la calle del Pilar y tiene cinco hijos. En 1820 hay un Juan Corona en la calle Santa Rosa de oficio jornalero con dos hijas, según hemos averiguado en nuestra consulta del Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife).

Las posibilidades que se abren son dos: o bien pertenece a otro Municipio, o bien es transeúnte con residencia en la ciudad vinculado a la compañía teatral (¿quizás de Gran Canaria adonde la compañía de Navarro se

trasladaba en ocasiones? ¿Venía de la Península en los habituales refrescos actorales de la compañía?). Por la dedicatoria a Francisco María de León, podemos pensar que fue este intelectual el que pudo indicarle el episodio marginal del pasado cronístico y la extensión de la dedicatoria a su esposa podría ser indicio de un contacto más íntimo a través de la sociabilidad del salón o la tertulia.

Tenemos, pues, a un segundo actor de compañía haciendo sus pinitos como dramaturgo (así podríamos interpretar, también, el término “ensayo”) y estrenando su texto como parte final de una función en honor a su compañero de escena, Benot.

Para inspirarse, recurre a la fuente historiográfica por excelencia en las Islas: Viera y Clavijo. Como comentábamos en el capítulo anterior dedicado a Rixo, es notable la influencia de Viera en todas estas generaciones de historiadores del XIX con métodos de estudio del pasado aún muy impresionistas. No podemos olvidar que el polígrafo canario también se convierte en fuente de inspiración para los autores que desde distintos géneros rescatan como tema por vez primera la historia del Archipiélago. Ya citábamos en la panorámica del segundo capítulo a dramaturgos como Dugour o Sansón y Grandy que escriben sobre ella. Juan Corona lo hace desde las tablas y ello, como veremos, se notará en su escritura.

El episodio que le sirve de pretexto aparece narrado por Abreu Galindo en su *Historia de la conquista de las siete Islas Canarias* [1977, pp. 204-205]: “XVI. Que trata cómo quisieron los canarios quemar 80 cristianos”. La escueta noticia habla de la decisión del guanarteme Doramas de quemar a ochenta prisioneros y cómo la intervención de la sacerdotisa, madre de Aymediacoan, logra salvarlos a todos cuando este jefe indígena libera a su reo y los demás lo siguen. La razón de este cambio de opinión la achaca Galindo a que Aymediacoan era cristiano en secreto y nada más añade, excepto un comentario genealógico sobre su hija, casada con Masión de Betancurt y cristiana también, y su hijo Autindana. Sobre estos mimbres Viera amplifica la noticia y esta será la base de

la obra de Corona. En el capítulo 28 del LibroVII, escribe Viera [1982, pp. 506-509]:

Mientras los españoles malograban el tiempo en tan funestas divisiones y rencillas, Doramas, guanarteme de Telde, conferenciaba con el faicán y los guaires de sus dominios, sobre lo que se debía ejecutar con los 80 cristianos cautivos en la refriega de Tirajana, cuyo número no solo les embarazaba, por ser indispensable tenerlos con guardias vista, sino también porque les consumían los mantenimientos, que iban escaseando por puntos a causa de las talas y rapiñas de los españoles. En este caso fue la determinación tan bárbara como ellos mismos. Los prisioneros salieron condenados a muerte de fuego. Ya se había encendido la hoguera enorme en medio del campo, y las miserables víctimas de una nación fanática eran conducidas, ligadas de pie y manos, al lugar del suplicio, cuando, rompiendo a toda prisa por la multitud cierta mujer anciana, con ademanes inspirada comenzó a dar terribles voces, dirigidas a uno de los guaires, que era hijo suyo, diciéndole: - No, Aimedeyacoan (este era su nombre), no te aventures a tener parte en el estrago de estos pobres cristianos, pues sobrevendrán grandes castigos en nuestra tierra. Alcorac (Dios) me lo ha dado a entender así, y yo soy tu madre, su sacerdotisa, te lo amonesto.

En efecto, como esta buena isleña era la principal entre las magadas que cuidaban del culto y tenía alguna reputación de santidad, los canarios, gente crédula y supersticiosa, se sintieron movidos de una piedad tan extraordinaria que, cortando las ligaduras de los prisioneros, les dijeron: - Cristianos, nosotros os concedemos la vida y la libertad. Bien podéis ir a uniros con los vuestros: pero llevad en la memoria nuestras victorias y nuestra conmiseración, para que tornéis a tomar las armas contra vuestros bienhechores. A cualquiera podría admirar el feliz expediente que halló aquella mujer para salvar las vidas de unas criaturas de su especie, si no se hubiese averiguado el muelle oculto con que obró y que todo se había hecho de acuerdo con su hijo. Esta es una anécdota que parecerá curiosa.

El guaire Aimedeyacoan se compadecía de aquellos cristianos, porque él mismo lo era. Es singular la historia de este bautismo. Al tiempo que Diego de Herrera enviaba a sus armadores a Canaria con el designio de ejecutar entradas y correrías, consiguieron estos sorprender sobre la costa, en el paraje que llaman los Bañaderos, tres isleñas jóvenes y hermosas, que se bañaban en las orillas del mar, como lo tenían de costumbre. Una de estas, moza de 18 años, era hija de Aimedeyacoan y sobrina del guanarteme de Gáldar. Llamábase Tenesoya Vidina y fue bien recibida en Lanzarote de la señora Inés. Maciot Perdomo, de la casa de Béthencourt, se desposó con ella luego se bautizó y tomo el nombre de Luisa.

Pero como el guanarteme, su tío, hacía las más vivas instancias por recuperarla, ofreciendo por medio de Pedro Chemida 113 cautivos cristianos por su rescate, se creyó conveniente restituirla a su patria, bien instruida de lo que debía ejecutar. Apenas se concluyó este canje y aportó a Gáldar doña Luisa de Béthencourt, acompañada de su criada Tazirga, se reconoció que no era la misma Tenesoya que había salido de canaria. Lo primero que hizo fue instruir a su padre en la religión y bautizarle. Lo segundo, huirse a favor de la noche de su casa, asistida de sus antiguas confidentes, encaminarse con ellas a las playas y embarcarse en una carabela, en que la había esperado su marido.

Esta fuga sólo dejó a su padre el consuelo de que en ella habían mediado algunas circunstancias maravillosas. Aimedeyacoan aseguraba que Guayarmina, hija del guanarteme, había dicho que la noche en que su prima Tenesoya se había escapado se levantó de su lado, abrió la puerta, que era extremadamente pesada, y pasó por medio de los perros, sin que estos hubiesen ladrado ni hecho el menor ruido. Pero volvamos a los sucesos.

Además de algunos cambios en la transcripción de los nombres (Aimedeyacoan por el Aymediacoan o Maciot por el Masión de Galindo), Viera, que titula este capítulo secundario para su *Historia* "Rara aventura de ochenta cautivos cristianos", no duda en novelizar ("Rara aventura") el episodio de Abreu Galindo con los ingredientes que más apreciaría cualquier autor romántico: raptos y casamiento, la fe religiosa contra las obligaciones mundanas, ambientación exótica, caballería feudal, deber filial frente a pasión amorosa... Sin embargo, Viera sigue manteniendo las dos partes independientes de la narración originaria: por un lado, el destino de los ochenta presos salvados por la madre de Aimedeyacoan y la fe secreta de este; por otro, la historia de su hija, Tenesoya Vidina o Doña Luisa tras su bautismo, con Maciot de Béthencourt³¹⁸.

Juan Corona y Álvarez mezcla ambos episodios e incluye como elemento de articulación al conquistador de Gran Canaria, Juan Rejón. Esto le permite recrear el fondo cronístico general e introducir los conflictos entre los personajes en el marco de la estética romántica. El logro de Corona con su obra es presentar estos conflictos sin excesivo maniqueísmo: la nobleza aborigen y la reciedumbre castellana de Rejón se ven continuamente problematizadas por las intervenciones de Doña Luisa y su padre (indígenas ambos), situados los dos en un espacio fronterizo entre los contendientes y símbolos de lo mejor de estos dos mundos (ella por su conversión pública; Aimedeyacoan por su criptocristianismo). Esto explicaría el exclamativo título: en lugar de recurrir a Viera para la explicación de la liberación de los reos, Corona decide crear una solución que destaca la figura del guanarteme Doramas, último resistente al

³¹⁸ La profesora Victoria Galván González [1999, pp. 81-94], comentando los procesos de actualización y ficcionalización de la obra de Viera y Clavijo, escribe: "En su mente anidaba la idea de aplicar la razón y el espíritu de la crítica con rigor e imparcialidad a todos los hechos acontecidos, pero no hay que olvidar que los límites de su enjuiciamiento pueden estar en su vinculación religiosa o en las propias contradicciones e insuficiencias de quien se enfrenta por primera vez a un proyecto de esta magnitud, aparte de sus dotes de narrador y de su empeño en escribir una historia, no solo útil, sino amena. Lo realmente novedoso de su obra reside, a su vez, en esa conciliación de viejos y nuevos métodos, en valorar las nuevas técnicas y las tradiciones orales, populares y el mito 'autóctono'".

castellano en la conquista de Gran Canaria aunque sea la exaltación del cristianismo lo que cierre la obra.

V.3.2. Análisis de la obra.

Empezaremos con un breve resumen para situarnos en la obra: ante la amenaza de los aborígenes de quemar en la hoguera a ochentas prisioneros por no poder mantenerlos, Juan Rejón, conquistador de Gran Canaria, recibe la visita en calidad de mediadores de Maciot Béthencourt y su esposa, Doña Luisa, aborígen bautizada e hija de uno de los nobles (guaire) del guanarteme (rey) Doramas. La idea es ir al poblado de los canarios y negociar su libertad aprovechando el amor filial de Aymedeyacoan, padre de Doña Luisa, y su secreta fe cristiana. Paralelamente, la magada (harimaguada, sacerdotisa aborígen) Guadarfía, madre de Aymedeyacoan, temerosa de que el sacrificio pueda traer la venganza de su dios (Alcorac), decide poner en funcionamiento un falso rapto místico para convencer a los demás nativos. El encuentro entre los dos grupos, cristiano y aborígen, permite confrontar dialécticamente la razón última de la Conquista y cuando parecía haberse llegado a un callejón sin salida en la negociación, la captura de Doramas por Maciot y su canje por los reos es considerado un gesto de fraternidad, acabando la obra con la renuncia a la lucha y la conversión general con la promesa del respeto por parte de Rejón. Solo Doramas sale despechado.

Presentado como libreto en un acto, este melodrama histórico se divide en catorce escenas, aunque figuren quince pues hay un error en la numeración y pasamos de la diez a la doce. Como vimos en el anuncio del *Boletín Oficial de Canarias*, esta escenificación ponía punto y final a un completo programa de actos a beneficio de otro actor y, por tanto, era complemento de la obra mayor, también una pieza de teatro histórico.

La obra está organizada fundamentalmente a partir de dos espacios: el campamento castellano en el Real de Las Palmas, que ocupa las tres primeras

escenas, y el territorio y poblado guanche en las montañas, que ocupa el resto. Corona privilegia la acción en el espacio aborígen pues es la extrañeza exótica la que supuestamente fascina al espectador. Así, la decoración del campamento la conforman una “selva desmontada” y “una casa rústica”, además de tiendas de campaña militar, mientras que la escena del interior montañoso es una “selva larga”, “una espaciosa gruta” y “un frondoso árbol”. La idea del conquistador como depredador de la naturaleza será una de las recriminaciones del personaje de Benteyuí a las *virtudes* castellanas.

Las primeras escenas no solo presentan el conflicto (liberar a los prisioneros antes de su ejecución) sino también despliegan la ambigüedad moral del personaje de Rejón: preocupado por sus hombres y por la escasa fortuna bélica frente al indígena, no deja de descalificarlos con los apelativos de “bárbaros” o “monstruos”; mientras, como contrapunto, Doña Luisa comenta a Rejón que quizás su padre actúa así porque ha sido “impelido acaso por los Guaires,/y por un pueblo al que habéis sumido/en desesperación tan horrorosa”.

El carácter áspero y, en parte, despiadado de Rejón queda reflejado en el relato que realiza de las ejecuciones y destierros a los que ha sometido a sus propios hombres (Pedro de Algalba, Pedro Hernández y el Deán del Real). Este carácter encuentra su doble aborígen en el indómito guanarteme Doramas , en claro contraste con las actitudes negociadoras de Doña Luisa, Aymedeyacoan y Guadarfía.

La problemática dicotomía naturaleza/civilización y el cristianismo como instrumento de confraternidad constituyen los temas centrales de la obra. El primero se desarrolla explícitamente en el encuentro entre Rejón y Benteyuí (escena 8ª) en el único momento humorístico del texto: sin llegar al tipo del gracioso, la ironía educada del aborígen desmonta los prejuicios sobre la barbarie del indígena. Se repite más matizado tras la exaltación final de Rejón de las ventajas bélicas y tecnológicas como signo de superioridad moral (escena 12ª), a lo que contesta Aymedeyacoan:

Dices bien: más en cambio de esos goces
que tu nación nos ha proporcionado,
¿no taláis nuestros campos? ¿no hacéis
de este poco que el cielo nos ha dado?

La segunda, la fuerza conciliadora de la fe, está presente en toda la obra en la figura de doña Luisa, cristiana por amor a Maciot e instructora de su padre en esta religión. Frente a la fe cuartelera y violenta del cristiano viejo Rejón, la de la conversa está más cercana a la doctrina evangélica tradicional del perdón y la comprensión del no cristiano: esta visión edulcorada del triunfo de la fe sobre las creencias aborígenes y que sella su incorporación a la corona castellana. Pero será el gesto de perdonar al guanarteme, preso por las tropas de Rejón, el que atraerá finalmente a los guaires al acatamiento del orden conquistador:

¡Hoy vencido me habéis! Mas yo os ofrezco
en remuneración de aqueste agravio,
con el don más precioso que haber puede,
con el conocimiento sacrosanto
del sagrado Evangelio, daros pruebas
de que mi solo afán, único y santo,
es propagar la fe de Jesucristo

El ritmo de la obra se construye a partir de tres elementos, lo que nos permite descubrir a un conocedor práctico de la escena y de los mecanismos para equilibrar las partes del montaje, evitando las caídas rítmicas: en primer lugar, la introducción de los personajes y espacios de manera sucesiva para preparar al público para las dos anagnórisis que se producen (Betenyuí-Doña Luisa; Aymedeyacoa-Doña Luisa). Si las tres primeras escenas transcurren en el lado castellano, las tres siguientes tienen lugar en el aborigen, la séptima es la llegada de Rejón y Doña Luisa y en la octava se produce el primer encuentro de los dos mundos representados con el reconocimiento de Doña Luisa por Benteyuí. A partir de este momento, los mundos se imbrican en continuo conflicto hasta la reconciliación de la última escena.

En segundo lugar, debemos destacar la utilización del tiempo. La acción comienza el día antes de la ejecución en el campamento, se desarrolla a partir de la medianoche en el campo aborígen y va tensándose a medida que se acerca la hora de la ejecución a la mañana. Este “crescendo”, marcado por el agotamiento del plazo para los reos, se ve reforzado no solo por la aparición paulatina de personajes que claman se cumpla la sentencia (los vocales del Sabor o asamblea de guaires), sino por la agilidad e intensidad de las réplicas entre los personajes.

En tercer lugar, mencionaremos la diversidad métrica (Corona define su obra como “Melodrama histórico y varios metros en un acto”), en la que podemos reconocer a un autor muy acostumbrado a la adecuación entre el tipo de escena y los versos más adecuados para ella.

Las tres formas estróficas más utilizadas por Corona y Álvarez son el romance heroico y la redondilla (en sus distintas variantes de quintillas y tiradas de cuartetas con versos hexasílabos y octosílabos). Estructura este uso métrico en tres partes: el romance heroico para las partes menos dinámicas y más narrativas de las escenas de la primera parte (hasta la escena tres) y de la tercera (a partir de la escena doce). La primera desarrolla narativamente las visicitudes ocurridas antes de la llegada de Maciot y Doña Luisa, es morosa pues pone en antecedentes al público tanto de la situación actual como del proceso de conversión de Tenesoya Vidina (ahora Doña Luisa). En la tercera parte, el tono grave de la composición métrica proviene del momento de “conversión” final tras la llegada al campamento de los castellanos. La parte central de la obra está organizada, fundamentalmente, en torno a la redondilla, que permite mayor agilidad en el diálogo y la acción.

Para concluir, haremos una breve referencia al lenguaje. La creación de una coine dramática, formada por pastiches lingüísticos, ciertos arcaísmos léxicos o gramaticales y la recreación de fórmulas fraseológicas cuyo origen es el teatro áureo, constituye un rasgo característico de este tipo de género teatral (y de la literatura histórica romántica, en general). Corona, actor de este tipo de

libretos, recrea a su vez en la obra este patrón de lengua anacrónica con bastante solvencia.

Sirva como ejemplo la bienvenida de Rejón a Maciot y Doña Luisa en la escena 1ª:

Llegad, amigo (Lo abraza.)
y los brazos me dad...y vos, señora
bienvenida seáis; feliz arribo
a vuestros lares os conduzca, el día
que más necesité de aqueste alivio.

V. 3. 3. Edición

V. 3. 3. 1. Noticia bibliográfica.

Pertenece al fondo manuscrito de Francisco María de León y se encuentra en la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife con la signatura Ms. 140. Tiene 25 hojas de 21 centímetros encuadernadas en rústica y grapadas. La noticia que da la ficha del catálogo de la institución reza: “Ms. seguramente autógrafo, escrito en Santa cruz de Tenerife. Dedicatoria a Francisco María de León en la antep.”

En la primera página del cuaderno podemos leer la siguiente dedicatoria: “D. Francisco María de León y a su digna Esposa tiene el honor de dedicar este pequeño ensayo dramático, Su affm. S. S. Q. S. M. B. Juan Corona y Álvarez”.

En la segunda añade a la dedicatoria (que repite) el inicio “Al literato amante de las Bellas Letras...”. Ficha bibliográfica del documento en Bibliografía.

V. 3. 3. 2 Criterios de edición

Hemos modernizado las grafías, la acentuación y la puntuación del manuscrito. Con respecto a los nombres aborígenes hemos seguido la grafía del autor aunque en nota al pie de página aportamos en algún caso otra posibilidad de aparición en la tradición historiográfica.

Se han desarrollado las abreviaturas y contracciones.

Se mantienen las palabras en mayúsculas que hacen referencia a conceptos de índole simbólica como “Trono” o “Hispana”. A su vez, se mantienen las numerosas construcciones lingüísticas arcaizantes del castellano, usadas por el autor como elemento de ambientación histórica la obra.

Se homogeiniza el número de los signos de exclamación que el autor utiliza de manera enfática (especialmente duplicando y triplicando el signo admirativo final). Solo se mantienen en el título.

V. 3. 3. 3. Texto anotado.

¡¡¡TANTOS POR UNO!!!

**MELODRAMA HISTÓRICO Y VARIOS METROS EN UN
.ACTO**

POR DON JUAN CORONA Y ÁLVAREZ

Santa Cruz de Tenerife. Año 1842.

Personas

Don Juan Rejón: General de las tropas españolas de 35 años de edad

Maciot Perdomo de Betencurt: de 25 ídem y esposo de

Tenesoya Vidina, después doña Luisa: de 22 ídem e hija de

Aymedeyacoan: Guaire³¹⁹ Canario e hijo de

Guadarfía: Magada³²⁰ o sacerdotisa de AlCorac³²¹ de 65 años de edad

Tauco: Faycán³²² de Telde³²³, de 80 ídem

Benteyuí: Guaire de 30 ídem

Doramas: Guanarteme de Telde. 35 ídem

³¹⁹ 'Consejeros de los guanartemes' (Navarro Artilles, 1981, *Teberite*, p. 153)

³²⁰ O Harimaguada, sacerdotisa, 'mujeres de carácter religioso que los aborígenes encierran en ciertas casas' (Navarro Artilles, 1981, p. 195).

³²¹ 'Dios' (Navarro Artilles, 1981 p. 69). Vinculado al Sol.

³²² 'Sacerdote' (Navarro Artilles, 1981, p. 138).

³²³ Topónimo. Población de la isla de Gran Canaria.

Guaires vocales del Sabor³²⁴.

Soldados Españoles

Comparsas de canarios

Canarias siglo XV

*Advertencia*³²⁵. La primera escena se deberá figurar como expresa la acotación pero si el teatro no lo permitiese, se podrá suponer en una casa rústica, habitación del General Rejón en el Real de Las Palmas que después fue una población del mismo nombre en la Gran Canaria, o en último caso en un salón corto. Las restantes en los campos que divide el pueblo de Telde del de los Llanos.

¡Tantos por uno!

Acto único

La escena representa una selva recién desmontada con vista del mar al foro: sólo se verán repartidas por la escena alguna palmeras a cuyos troncos estarán arrimadas tiendas de campaña y, alrededor de estas, varias armas de la época y pertrechos de guerra, algunos soldados en diferentes grupos se ocupan en jugar a los dados y la taba³²⁶. Cerca del proscenio a la izquierda del actor se verá una puerta pequeña que figura ser de la casa provisional del general Rejón. Al levantarse el telón se ve llegar una Carabela³²⁷ que conduce a Maciot y doña Luisa³²⁸.

Escena 1ª

(EL GENERAL REJÓN sale de su habitación guiado por un soldado y se dirige a recibir a MACIOT y DOÑA LUISA que desembarca y entran en la escena.)

³²⁴ En Gran Canaria, 'Consejo formado por doce guaires' (Navarro Artiles, 1981, p. 223)

³²⁵ Clara referencia a las limitaciones y los consiguientes "apaños" de las compañías que tanto denunciaba la crítica periodística.

³²⁶ 'Juego en que se tira al aire una taba [hueso astrágalo] de carnero, u otro objeto similar, y se gana o se pierde según la posición en que caiga aquella'.

³²⁷ La llegada de la Carabela y el desembarco indican el alto grado de efectismo teatral con el que cuenta Corona en su puesta en escena.

³²⁸ Cuidadosa anotación escenográfica y espacial muy propia de alguien acostumbrado a las tablas.

MACIOT

¡Salud! ¡Oh, General!

REJÓN

Llegad, amigo (*Lo abraza.*)
y los brazos me dad³²⁹... y vos, señora
bienvenida seáis; feliz arribo
a vuestro lares os conduzca, el día
que más necesité de aqueste alivio.

DOÑA LUISA

¡Vos padecéis, Rejón; ¿ qué causa...?

REJÓN

(*Afligido.*) ¡Ay, triste!

¡Nunca fue tan amargo mi martirio!

MACIOT

¿Acaso los sucesos de la guerra...?

REJÓN

¡Guerra cruel! venís a ser testigos
de un sacrificio atroz: ¡los fieros monstruos
que albergan los recónditos recintos

³²⁹ Primer ejemplo de tratamiento arcaizante del lenguaje.

de esas montañas, el vecino³³⁰ día
perpetrar el cruento sacrificio
de mis soldados...¡Bárbaros!

DOÑA LUISA

Decidme
¿habláis de los ochenta que oprimidos
por Aymedeyacoan, Tirajana³³¹
vió aprisionar en su recinto mismo?

REJÓN

De mis guerreros, sí, ¡de esos ochenta
modelos dignos del español brío!
firmes columnas do se apoya el Trono
de Isabela y Fernando: sus gemidos,
su sangre, su baldón, infierno sean
de Pedro del Algaba³³² ¡ese hombre inicuo!
de Pedro Hernández³³³ ¡complices en sus tramas!
y del cura Deán³³⁴, soberbio, altivo,
que, olvidando su dios y sus altares,
ambicioso de mando y pervertido,
sustituyó al rosario y disciplina,
penitencia, ayunas y silicios;

³³⁰ En el sentido de 'próximo'.

³³¹ Topónimo. Localidad de Gran Canaria al Sudeste de la isla en la que en agosto de 1479 hubo una importante batalla en la que fueron derrotados los castellanos.

³³² Alusión al Gobernador de Gran Canaria, enviado por la Corona de Castilla contra los desmanes de Rejón. Tras la vuelta sorpresiva de Rejón, al que Algaba había enviado arrestado a España, fue decapitado.

³³³ Pedro Hernández, "Capitán de la mar", al que se acusa de la retirada vergonzosa en batalla contra los aborígenes, formaba parte del bando de Algaba.

³³⁴ Deán Bermúdez, Deán y también parte del bando de Algaba, fue desterrado por Rejón a Lanzarote.

la coraza, el arnés, la dura lanza,
objetos en su cuerpo envilecidos.
La vida del Algaba en el cadalso,
y mil vidas que allí hubiera tenido,
jamás el triste llanto enjugarían
de hijos, esposas, padres afligidos
a quienes su impericia y cobardía
cubrió de triste luto; vil e indigno
del mando que usurpó, también lo era
combatiendo al ejército enemigo,
dejando el campo en vergonzosa fuga
cubierto de cadáveres y herido.

DOÑA LUISA

¡Desgraciados!

REJÓN

Lo fueron más no espere
vuestro bárbaro padre, endurecido,
que don Juan Rejón aguarde se consume
el sacrificio atroz que ha prevenido
a mis valientes en la horrible llama.
¡No! ¡La muerte cruel, el exterminio
de toda su nación verá primero!
A impedir vuelo el hórrido homicidio.

DOÑA LUISA

Lo impediremos, sí, pero no tanto
recriminéis, señor, al padre mío,

él, impelido acaso por los Guaires,
y por un pueblo al que habéis sumido
en desesperación tan horrorosa,
contra su voluntad habrá accedido
a tamaña crueldad: Don Juan, sabedlo,
ese Aymedeyacoan, ese invicto
héroe de los Canarios, a quien llama
vuestro ciego furor en su delirio
cruel, bárbaro, infiel, se haya iniciado
de vuestra religión en los divinos
y sagrados misterios que yo adoro
y le supe inspirar. Dios, uno y trino
mora en su corazón, desde aquel día
que me estrechó su paternal cariño,
devuelta al patrio suelo por mi esposo
con fingida piedad: así, confío
en su ternura paternal, no tenga
efecto nunca ese cruel castigo,
si postrada a sus pies, de Tenesoya
escucha el llanto y oye los gemidos.

MACIOT

Sí, cara esposa: el solo objeto es ese
que a Canaria³³⁵ a los dos ha conducido,
y la cercana luz del sol brillando
te verá de tu padre en el asilo
gracia implorar para esos desgraciados.

³³⁵ Gran Canaria, actualmente.

REJÓN

¿Y acaso yo podría consentirlo?
Jamás femenino llanto restituya,
a mi campo la paz, jamás he visto
que emplease la súplica y el ruego
quien con la lanza en ristre, espada en cinto
dio leyes a esos bárbaros un día
y los supeditó: sería indigno
del General Rejón, del fuerte brazo
que de valor les dio tantos indicios
de otro modo pedirles el rescate
que a cuchilladas. En esto me confirmo.³³⁶

DOÑA LUISA

¿Y no sería acaso más prudente
se empleasen los medios persuasivos?
¿qué podéis esperar sino desgracias
al exigir con ademán altivo
la presa que no es fácil se le escape
e inmolarán al verse acometidos?

REJÓN

Si tal hicieran... ¡Oh! Si tal pensaran...
sus haciendas, sus vidas y sus hijos,
¡átomos fueran ¡Sí! de la venganza
más atroz e implacable!

DOÑA LUISA

³³⁶ En esta autocaracterización aparece ejemplificado el carácter de Rejón.

Ved lo mismo
que antes os dije yo. De esos horrores
evitemos las causas, y vos mismo
acompañadme de mi padre al campo:
su corazón es tierno, compasivo,
y una lágrima sola de Vidina
merecerá a su amor el sacrificio,
que no arrancara a su tesón, las armas
de cien mil combatientes aguerridos.

REJÓN

¿Y en actitud humilde y suplicante
Presentárame yo, yo... Rejón mismo de
Telde al Guanarteme, al Guaire esclavo...?

DOÑA LUISA

¿Y en presencia de su hija....inadvertido
osáis decir.....?

REJÓN

(Cambiando de tono.) Perdón, Doña Luisa...
no estoy en mí: ¡Creed que solo miro
en derredor las víctimas sangrientas
de mis soldados, que horrorosos gritos
lanzan desde la hoguera, demandando,
venganza! yo los amo como a hijos,
y quisiera aun a costa de mi sangre
librarlos de tan bárbaro suplicio.
Pero decid, hablad ¿queréis que vaya...?

DOÑA LUISA

Yo a implorar compasión, solo os exijo
moderéis la violencia, el arrebató
de vuestro genio audaz.

MACIOT

Sí, amigo mío:
convenid con que nunca el fuerte arrojo,
si la prudencia no le ha precedido,
victorias alcanzó: seguid de Luisa
el consejo, mostraos más sumiso,
que siempre estáis a tiempo si no se vencen
de impedir con la fuerza su exterminio.
¿Aún vaciláis?

REJÓN

¿Y si antes que yo pueda
reunir de mi ejército esparcido
los escuadrones, acaban con la vidas
de aquellos inocentes oprimidos,
desperdiciando el día en que pudiera
con las armas librarlos?

MACIOT

Armas visto:
quedáresme por vos, dadme las órdenes
que al intento juzguéis.

REJÓN

Reconocido

quedaréis en el campo por su jefe;
reunir mis capitanes es preciso
y hacerles ver mi voluntad es esta;
y a vos, Maciot, suplico que advertido
marchéis con el grueso de mis tropas
y acampando en secreto y con sigilo
muy inmediato a Telde, os halléis pronto
a atacar con tesón al enemigo,
si a los ruegos de Luisa no se doblan,
y a mis promesas cierran el oído.

MACIOT

Descuidado marchad: vuestro mandato
veréis con prontitud obedecido.
Mas vos os exponéis si os reconocen
que sois el general.

DOÑA LUISA

No, que escondido
aguardará a que yo...

REJÓN

¿Qué decís? Lejos
de ocultarme a su vista, determino

presentarme en el Sabor como nuncio³³⁷
del General Rejón, y si consigo
que admita condiciones por el canje,
de mis valientes, quiero enternecido
la piedad emplear y la indulgencia
del padre más sensible, sí, el cariño
de la madre más tierna, mientras dure
en esta tierra inculta mi dominio³³⁸.

DOÑA LUISA

¡Eternos sean, si tan dulce suerte
prevenís a los seres afligidos
de esas áridas breñas! Mal conocen
de aquese corazón lo compasivo,
los que calumnian vuestro fiero arrojo,
que a hallarse, como yo, tan persuadidos
de ese carácter fuerte en la apariencia
cuanto sensible y dócil, les predigo
se sometieran bajo el blando yugo
que a protegerlos tiende, y al abrigo
de castellana fe; felices fueran
mandados por un héroe tan invicto

REJÓN

Cesad, señora; el hombre no merece
elogios tan sublimes, solo es digno

³³⁷ En el sentido de 'embajador'.

³³⁸ Percepción del aborigen en su doble colonial de "inculto" pero, a su vez, de "niño". El conquistador se presenta aquí con los roles masculinos de padre ("piedad" e "indulgencia") y madre ("cariño"). En el encuentro final usará Rejón su argumento del arado y la yunta como elementos contra las tierras (y por derivación metonímica) y las gentes "incultas" de Canarias.

del que imprime virtudes en el alma
y le es dado arrancar los vicios,
solo al ser creador de los mortales
tan altos homenajes son debidos³³⁹.
Partamos si gustáis.

MACIOT

Permitid antes
os suplique cual súbdito rendido
una merced.

REJÓN

Decid, ¿cómo negara
a Maciot Betencurt, fiel amigo
cual fuera la merced?

MACIOT

Dadme palabra
de disfrazaros bien, sin dar indicio
que les pueda indicar leve sospecha
del alto personaje que escondido
a mi esposa acompañe, pues si llegan
a traslucir quién sois, es bien sabido
pagaréis aun más caro que el canjeo
el rescate que exijan por vos mismo.

REJÓN

Os lo ofrezco.

³³⁹ Se refiere al Dios cristiano.

MACIOT

Además es bien advierta
no os comportéis en nada con descuido
y vigiléis de cerca a mi Luisa,
que ignorar no debéis se hubiese huido
de Aymedeyacoan, después que ella
en vuestra religión se hubo instruido,
volviendo a abandonar la cara patria
por abrazar gozosa a su marido
y temo...

REJÓN

Nada, amigo, mi palabra
os empeño de honor, que si atrevido
alguno ni aun tocarla se atreviese
que su padre no sea...

MACIOT

Ese es el mismo
que os la querrá arrancar.

REJÓN

¿Y yo sufriera...?

DOÑA LUISA

Si mi padre lo exige, no impedirlo,

pues yo sabré sin que disgustos cause
a que acceda a mi vuelta a persuadirlo.
¿Es hora de marchar?

REJÓN

Sí, que del astro
tocando están los rayos encendidos
del mar en el ocaso; mas dejadme
vaya a ordenar que todo prevenido
se halle a nuestra partida (*Vase por la izquierda.*)

Escena 2^a

MACIOT y DOÑA LUISA

MACIOT

¡Cuánto siento
esta separación, dueño querido!
Solo el librar a nuestros Españoles
de una muerte cruel, hubo podido
privarme de tus brazos un instante.

DOÑA LUISA

Dejarlos perecer hubiera sido,
pudiéndolos salvar, crimen tan grande,
como sin compasión tú mismo herirlos.

MACIOT

¡Tienes razón, suframos, Luisa mía!

DOÑA LUISA

Dios premiará tan corto sacrificio³⁴⁰. (*Llora.*)

Escena 3º

Dichos y JUAN REJÓN por la izquierda como de viaje.

REJÓN

Dispuesto queda ya... ¿lloráis señora?

MACIOT

Perdonad, General, sea permitido
desahogara la pena que la causa
nuestra separación y, aunque afligido
veáis su hermoso rostro, quedad cierto
que desea el momento de seguiros.

REJÓN

³⁴⁰Situación tónica de separación de los esposos virtuosos intensificada en la despedida al final de la escena.

Los caballos aguardan.

MACIOT

Vamos, basta:

detén esos preciosos desperdicios
de tus divinos ojos: piensa amiga
en que el llanto que viertes muestra indicios
de olvidar el propósito sublime
de abogar en favor del afligido.

DOÑA LUISA

¡Retroceder! ¡Jamás! Pequeña ofrenda
aun me parece, y si acusáis de olvido
mi omisión y mis lágrimas, os juro
que quisiera ya estar donde servirlos
fuérame dado cual hermana y madre

REJÓN

(A MACIOT.) ¡Solo de vos tal corazón es digno!

MACIOT

¡A Dios bendigo que me lo concede!

REJÓN

¡Bendigámosle todos, hijos míos!

(Vanse los tres. Los abraza y salen unidos por el foro)

Mutación de selva larga: al foro montes no muy elevados a cuyo pie se verá la boca de una espaciosa gruta, donde se supone se hallan aprisionados los ochenta cristianos. En el centro de la escena un frondoso árbol a cuyo pie se hallarán algunas piedras que sirven de asientos para los Guaires y el Guanarteme cuando se celebra el Sabor o Consejo. Es medianoche. Al levantarse el telón estará sola la escena por algunos momentos.

Escena 4ª

AYMEDEYACOAN entra observando y como pensativo. Esta escena deberá ejecutarse casi a media voz.

AYMEDEYACOAN

Aquí dijo que a esta hora...
¡aun no ha llegado, Dios mío,
y de la noche el rocío
va disipando a la aurora!
Ven pronto, madre querida,
ven a disipar mi afán:
que ellos no perecerán
o yo he de perder la vida.
¡He aquí el Tribunal sangriento!

(Indicando debajo del árbol.)

donde han sido sentenciados
y allí deben ser quemados

(Señala a la derecha con horror.)

contra el humano precepto!
¿Y es posible, justo Dios,
dejes así perecer

al que adora tu poder
sin aliviar su dolor?
¡Tú, de justicia y piedad
eternamente investido,
consuelo del afligido,
poderoso, alto Alcorac!
Tú que el corazón humano
le formaste a tu amor,
¿no te ofende, di, Señor,
castigo tan inhumano?
Da de tu poder indicio:
mueve el pecho de Doramas,
y apaga las crudas llamas
de tan horrible suplicio.
Permite que el pueblo mío
desista de su rudeza
y conozca tu grandeza,
tu justicia y tu poderío.
La luz que a mí me ilumina
difunda sus rayos rojos:
y que sea yo a sus ojos
la Tenesoya Vidina
(Siéntase en una piedra. Pausa corta)
¡Ah! que los míos la vieran,
que mis brazos la estrecharan
y luego la muerte avara
mi último suspiro oyera.
¡Madre mía, cómo tardas
cuando impaciente yo estoy
y el último día es hoy
en el que su remedio aguardan!

(Pausa y ruido a la izquierda.)

Paréceme que he sentido...

Escena 5^a

(GUADARFÍA³⁴¹ apoyada en su amodaga³⁴² entra celosa observando.)

GUADARFÍA

¿Eres tú?

AYMEDEYACOAN

Sí, madre mía.

¿Traéis alguna alegría
al corazón afligido?

GUADARFÍA

(Bajando la voz.)

Una y Grande

AYMEDEYACOAN

¿Qué decís?

³⁴¹ Es nombre masculino como, por ejemplo, el último rey aborigen de Lanzarote. El nombre de esta mujer no aparece en la narración de Viera.

³⁴² 'Bastón' (Navarro Artiles, p.)

GUADARFÍA

Que Doramas partió ahora
y cuando nazca la aurora
se hallará lejos de aquí:
de la autoridad suprema
el Faycán quedó encargado
y el Sabor ha convocado.

AYMEDEYACOAN

¿Hará ejecutar la guerra?

GUADARFÍA

Si te opones con tesón
a tan fiera alevosía
y no basta, una falsía
que los pondrá en confusión
he imaginado.

AYMEDEYACOAN

Hablad ya.

GUADARFÍA

¡De Cristo la fe sagrada
adoramos, hijo mío,
mas engañarlos confío
cual profetisa Magada!

AYMEDEYACOAN

Os comprendo.

GUADARFÍA

Pero advierte
que este el postrero ha de ser
y último recurso...

AYMEDEYACOAN

Bien.

GUADARFÍA

Y solo en el trance fuerte
de que al fuego conducidos
sean esos desgraciados,
por el cielo iluminados
parecerán mis sentidos.

AYMEDEYACOAN

Idos, madre, que ya el alba
las cimas del monte alumbra
y aquí el Sabor acostumbra
reunirse.

GUADARFÍA

¿Ves la palma
que sobre aquella colina

muestra tronco corpulento,
que es a donde yo me siento,
su copa al cielo vecina?

AYMEDEYACOAN

Sí, la veo.

GUADARFÍA

Pues allí
el aviso tuyo aguarda
tu madre; verás no tarda
en hallarse junto a ti

(Vase izquierda)

Escena 6^a

*(AYMEDEYACOAN solo, y a poco EL FAYCÁN, GÜELAO, y
COMPARSAS CANARIOS.)*

AYMEDEYACOAN

¡Vamos, alma mía,
ya hay algún consuelo!
¡Dirige hacia el cielo
preces de alegría!
Ausente Doramas
impedir no puede
que el Sabor repruebe
su fiera crueldad,
ni a los corazones

de piedad heridos
que a los oprimidos
dan la libertad,
estorbar podría
Guanarteme fiero
de un amor sincero
la fraternidad...

(Vanse hacia la izquierda.)

Escena 7ª

(El general REJÓN, DOÑA LUISA y un criado.)

REJÓN

Ten a cuenta los corceles
y mis armas prevenidas,
pues tal vez de estos infieles
no es vergonzosa la huída
siendo muchos y crueles.

(Váyase el criado.)

Ya de Telde en las llanuras
hermosa Luisa os halláis.

DOÑA LUISA

De estos sitios la frescura
¿no sentís? ¿no adivináis
que embalsama el aura pura?
¿Hacia aquel bosque sombrío

no divisáis una cueva³⁴³?
Es la que del padre mío
del invierno y el estío
le defiende, y si lo aprueba
vuestra cordura, señor
en ella descansaremos;
que de mi padre el honor
nos preservará al furor
de los Canarios.

REJÓN

Marchemos

(Da algunos pasos y se detiene.)

Pero aguardad que hacia aquí
se acercan algunos ya.

DOÑA LUISA

Callad y dejadme a mí

(REJÓN se cala la visera y se retira al extremo derecho de la escena.)

Escena 8^a

(Dichos, BENTEYUÍ y dos canarios que entran por la izquierda.)

³⁴³ Eco del mito de la Selva de Doramas, espacio legendario que simbolizaba la inocencia edénica que el conquistador viola. Quizás por esa razón el mito de Dácil y el Capitán Castillo (puesto en escena por Lope, a partir de Viana, en *Los Guanches de Tenerife*) se inicia en una laguna similar a esta Selva a la que llega el militar. Evidentemente la superposición masculina a la aborigen y al espacio son metáforas de la Conquista (como ocurre con personajes semejantes en el espacio americano con la Malinche).

BENTEUÍ

¡Una castellana aquí...
y un guerrero! ¿Quién será?
¡Ah, del altivo español! (*Gritándoles.*)

REJÓN

¡Cuidad que en el campo estamos!

(Con arrogancia.)

BENTEUÍ

El rostro mostrad al sol,
que más delicada flor
es su esposa y la miramos.

REJÓN

¡Abrid paso a un caballero
de embajada portador!

BENTEUÍ

Sepamos quién es el fiero
que arrogante y altanero
y en tono amenazador...

DOÑA LUISA

(Acercándose.)

Es, amigos, un soldado
del Español General
que hasta aquí me ha acompañado,
y viene como Enviado
a demandaros piedad
de los cristianos que al fuego
condenáis.

BENTEUÍ

¡Es ilusión!
¡Tenesoya! ¡Prima!... os ruego *(Al general.)*
me otorguéis vuestro perdón
si ultrajé vuestro blasón
y a Maciot insulté ciego.
Bien que robar a esta tierra
os fuera dado el tesoro
de esa hermosura y la guerra
que a los Canarios aterra
me prive del bien que adoro,
mi corazón es humano
y vengativo no soy:
ved que os presento mi mano
y os la cedo como hermano
nombradme así desde hoy

(Le presenta la mano que toma REJÓN con alegría.)

DOÑA LUISA

(Para sí.)

¡Noble corazón!

REJÓN

¡Os creo,
y a corresponder me obligo
aunque dudo lo que veo
con el de hermano en deseo
con el corazón de amigo

(Vuelve a darle la mano.)

¡Sois generoso, por Dios,
y ocultaros no hallo justo
que su esposo no soy yo,
mas aun no siendo Maciot
me habéis dado en ello gusto.
Contad pues con la amistad
del que hasta ahora ha dudado
cupiese tanta bondad
y tan fina urbanidad
en aquese inculto estado

BENTHEYÚ

Guardad esas alabanzas
para con vuestros soldados,
y habladme a mí de labranzas,
de mis ovejas, mis danzas
y quedaremos pagados,

(Con desenfado rústico.)

pues me dispensa este traje
de tantas cortesánías;

soy un rústico salvaje,
y así perdonad que ataje
confusas algarabías³⁴⁴.

REJÓN

Sois fiero aunque natural.

BENTEUÍ

Ese es de mi tierra el don.

REJÓN

¿Queréis venir al Real?

BENTEUÍ

No, porque diz que hace mal
la castellana ambición.

REJÓN

Hay de todo como aquí.

BENTEUÍ

Mas como yo no lo he visto...

REJÓN

³⁴⁴ Tratamiento irónico del Guaire a la percepción castellana de los aborígenes.

Yo vine y os conocí.

BENTEUÍ

¿Y qué pensáis pues de mí?

REJÓN

¡Que sois hombre...vive Cristo!

BENTEUÍ

¡Linda noticia me dais!

Eso ya yo lo sabía.

REJÓN

Quise decir que entendáis
sois hombre de gran valía,
y persuadiros quería...

BENTEUÍ

A irme yo si no os vais

REJÓN

¿Así agraviáis la amistad!

BENTEUÍ

No, sino la adulación

REJÓN

¡Hombre inculto!... ¡A Dios quedad!

BENTEUÍ

¡Hombre de acero...mandad! (*Con ironía.*)

REJÓN

(*Aparte al salir, a DOÑA LUISA.*)

¡Le llevo en el corazón!

(*DOÑA LUISA abraza a BENTEUÍ*)

Escena 9ª

(*Dichos menos DOÑA LUISA y REJÓN.*)

BENTEUÍ

¡Qué hermosa mi prima estaba
con aquel lucido traje!

Yo en su beldad me extasiaba
pues no hay duda que la estaba
muy bien todo aquel ropaje
¿Pero quién si no es Maciot,
podrá ser quien la acompaña?

Su esposo, ¿donde quedó?
¡Gentil cuerpo aquí ostentó
ese guerrero de España (*Pausa.*)
¡Pero ya el sol ilumina
el diáfano horizonte
y el Faycán a la colina
muy despacio se encamina
pues no ha bajado del monte!
Mas ya llegan el Faycán
y guaire Aymedeyacoan.
Id, al momento avisad
al Castellano, que está
reunido el Sabor ahora. (*Vase un comparsa.*)

Escena 10^a

(EL FAYCÁN, BENTYUÍ, AYMEDEYACOAN y canarios.)

BENTYUÍ

¿Cómo tan tarde Faycán,
cuando todos impacientes...?

FAYCÁN

Dejad que esos inocentes
vivan ese tiempo más...

(*Siéntase todo ocupando EL FAYCÁN el centro.*)

BENTYUÍ

Si la compasión os mueve

sacerdote de Alcorac,
a esos infelices dad
libertad, que se los lleven.
De Guinigüada un guerrero
a Telde ha poco llegó
y según presumo yo
es del campo un mensajero.

AYMEDEYACOAN

(Regocijado.)

¿Para impedir que en las llamas
perezcan esos soldados?

FAYCÁN

Llorarlos no nos es dado,
pues se ofendiera Doramas.
Él atendiendo al clamor
del pueblo y a sus lamentos
que niega los alimentos
al prisionero español,
porque a proveer no alcanza
nuestro trabajo y esmero
a nuestros hijos primero,
creyó digno de alabanza
determinar, que la hoguera
de sus vidas el estambre
cortase, antes que la hambre
los matase horrible y fiera.

AYMEDEYACOAN

Esa determinación
fue justa a tiempo y tirana.

FAYCÁN

Lo fuera más inhumana
feneciese la nación
¿No teniendo el enemigo
con quien canjear sus gente
hubiera sido prudente
omitir este castigo?
Llevar la Real de Las Palmas
los ochenta prisioneros
dar fuera a esos hombres fieros
contra los Canarios armas.

AYMEDEYACOAN

Ya llega aquí el extranjero (*Pausa*)
¡Trae consigo una mujer!

BENTEUÍ

Cierto, a sus brazos corre...

AYMEDEYACOAN

¿Qué decís!

BENTEUÍ

A lo que infiero...

AYMEDEYACOAN

¿Estáis de chanzas a guisa?

BENTEUÍ

¡A conocerla no alcanza!

¡Tanta ha sido su mudanza! (*Aparte.*)

AYMEDAYACOAN

¿Quién es pues?

BENTEUÍ

(*Después de una pausa.*)

Doña Luisa.

AYMEDEYACOAN

¿Y a mí que deudo me inclina...?

BENTEUÍ

Ved que ya se acerca, sí.

AYMEDEYACOAN

¡Pero quién es, me decíd!

BENTEUÍ

Es Tenesoya Vidina.

AYMEDEYACOAN

(Corre precipitado y la abraza al entrar en la escena)

¡Dios! ¡Mi hija!

DOÑA LUISA

¡Señor! ¡Padre adorado!

Escena 11^a

(Dichos DOÑA LUISA, REJÓN y un criado por la derecha del actor.)

AYMEDEYACOAN

¡Tu padre, sí, tu padre, cara prenda!

¡Hija del corazón! ¿Verte le es dado

a tu padre infeliz cuando creía

te hubieses de sus canas olvidado?

DOÑA LUISA

¡Jamás! ¡Jamás! ¿Y yo olvidar podría

injusta, ingrata, a aquel que el ser me ha dado

sin que el cielo y los hombres me tachasen

de pérfida y cruel?

AYMEDEYACOAN

¿Y ese soldado
es tu esposo tal vez?

DOÑA LUISA

No, padre mío
del general Rejón es enviado
y viene en mi custodia por mi esposo
que en el campo español se halla empleado.

AYMEDEYACOAN

¡Teme acaso mi vista con justicia!
¡Sabe cuán bajamente fui engañado
y que un engaño aleve³⁴⁵ nunca olvida
quien participa el nombre de Canario!

DOÑA LUISA

Mas decidme, señor, ¿no es Tenesoya,
no es vuestra hija la que estáis mirando
que os devuelve Maciot por vez segunda...
por término tal vez ilimitado?

AYMEDAYACOAN

¡Por siempre debió ser! Muy pronto olvidas
que ciento y trece fueron entregados
de nuestros prisioneros españoles
por tu rescate, sí, y aun no llegado

³⁴⁵ Con alevosía.

habías a la cueva, do tu padre...

DOÑA LUISA

Tened, no prosigáis ¿qué no es culpado
Betencurt en mi fuga? Yo, yo sola
merezco de esas iras ser el blanco.
¡perdonadme señor!, esposa infame
vos me hubiérais tal vez apellidado
si faltando a las leyes conyugales
por siempre en Telde hubiérame quedado.

AYMEDEYACOAN

(La abraza.) ¡Ah! Dices bien: ¡Perdona, hija del alma!
Vos, guerrero, llegad. Ved aquí el Sabor.

DOÑA LUISA

(A REJÓN) Permitid que yo sola...

REJÓN

Vuestra hija
sencilla, candorosa, va informaros
mucho mejor que yo pudiera hacerlo
de lo que el General me ha confiado.

FAYCÁN

Hablad, pues, Tenesoya, si es que os place
haced de aquesa piedra humilde estado

(REJÓN se sienta a alguna distancia.)

DOÑA LUISA

¡Perdonadme Faycán, perdonad, Guaires
si en nombre de los cielos, del estado,
de esa guerra cruel de vuestro hijos...
en nombre en fin de todos los humanos
a una paz venturosa hoy os exhorta
su rostro en tiernas lágrimas bañado
una infeliz mujer ! ¡Volved la vista,
veréis de Telde los floridos campos
que tan fértiles frutos producían,
convertidos en yermos solitarios!
¡Ved cuál huyen al ruido de las armas
trepando por los riscos escarpados,
vuestras solas riquezas, que el Tesoro
de esta pobre nación es el ganado!
Ved vuestros hijos, tímidos y errantes
sepultarse en las grutas consternados,
y perecer, por no rendirse al yugo
de un grande Guanarteme, que apiadado
del error que os circunda, os lo presenta
cual grato don que el cielo le ha legado!
¡Canarios, admitidle! Y dad en prueba
de olvido y paz eterna esos soldados
que destinábais a las crudas llamas.
Sed generosos, Guaires, perdonadlo!
¡Vuelva a su Real a bendeciros!
¡O admirar la piedad que habéis mostrado
hasta que llegue el venturoso día

en que unidos por siempre nos veamos
formando y un solo pueblo justo y libre,
de las leyes sostén del Pueblo Hispano³⁴⁶!

FAYCÁN

¡Ah! ¡Si posible fuera que esa dicha
pudiéramos gozar! ¡El dulce cuadro
de tu voz seductora nos presenta
del célico³⁴⁷ placer un fiel traslado!
pero nunca será; no, las perfidias
de que víctimas somos los Canarios,
inspirado nos han desconfianza
de esos que apellidáis civilizados.
Mas con todo decid, ¿qué garantías
podemos esperar de ellos en cambio?

REJÓN

Si continuar la guerra es vuestro intento
nuestra fiel amistad menospreciando,
con duplicado número ofrecemos
pagar esos que ahora os demandamos,
pero mientras hacemos prisioneros
para cumplirlo así, de mis soldados
las vidas respetad.

FAYCÁN

¡Responded, Guaires!

³⁴⁶El discurso de la antigua aborígen y ahora conversa cristiana solapa sus intenciones al servicio del conquistador con la realidad indígena. Así, Rejón es “traducido” como un nuevo guanarteme.

³⁴⁷ ‘Celestial’.

BENTEUÍ

¿Olvidáis de Doramas el mandato?
El fuego que ha de hacerlos en cenizas
vedlo de aquí, ya se halla preparado.
Mandar debéis que conducidos sean.

REJÓN

¡Fiero os juzgué mas no os creí malvado!
Y la amistad que ha poco os ofreciera
en desprecio y baldón habéis trocado

BENTEUÍ

¿Y qué, decid, debemos a vosotros
los infelices míseros Canarios,
sino baldón, oprobio, menosprecio,
opresión, destrucción, muerte y escarnio!
¿queréis por estos dones en desquite
que una presa tan justa os devolvamos?

REJÓN

¿Que nos debéis, decís? Sola una prenda
que de nuestra nación os ha emanado
reporta mas ventaja a esta tierra
que cuantos males ha preconizado.
¿Sabías, hombre inculto, hombre salvaje
servirte de una yunta y de un arado?

¿Sabías tú que hay artes, que hay comercio,
para quietud del hombre y su descanso?
¿Sabías tú pensar? Solo sabías
errante, oscuro, pobre y olvidado,
de tu conservación cuidar huyendo
efecto del dolor, goces ansiando.

AYMEDEYACOAN

Dices bien: mas en cambio de esos goces
que tu nación nos ha proporcionado,
¿no taláis nuestros campos? ¿no hacéis presa
de este poco que el cielo nos ha dado?

REJÓN

Esa reconversión me suministra
razones aun más fuertes: si dotado
de civilización e inteligencia
os hallaréis, tal vez nuestros asaltos
infructuosos fueran, y las armas
con las armas hubiérais expulsado.
He aquí una causa justa, poderosa,
que os obliga a admitir el yugo blando
de la nación que tiende a protegeros,
vuestrós entendimientos cultivando,
defendiéndoos de tantos enemigos
cuantas naciones en el orbe hallamos.
¡Gozaréis libertad! ¡Libertad santa!
¡El día en que creáis ser más esclavos!

BENTYUÍ

¡Oh, qué bien tus palabras seductoras
la persuasión emplean y el halago!
pero nunca será ¡Vuestras cadenas,
bien que doradas sean, rechazamos!
Faycán, el pueblo aguarda.

AYMEDEYACOAN

Hacia aquí miro
dirigirse con paso acelerado
otro español...tened, que acaso sea.

(Vase recatándose por la izquierda)

Escena 13^a

(Dichos y MACIOT apresurado por la derecha.)

REJÓN

¿Qué os conduce?

MACIOT

(Bajo a REJÓN) El ejército acampado
aguarda vuestras órdenes; y un cuerpo
de cien peones y otros cien caballos
que mandé de avanzada, me presenta
el Guanarteme de estos desgraciados
a quien llaman Doramas, que furioso,
de los suyos al verse abandonado,

la desesperación ciego le arroja;
su muerte o su prisión feroz ansiando.

BENTYUÍ

(Con desconfianza.) No advertís, Guaires...

FAYCÁN

(Receloso.) Ese disimulo

BENTYUÍ

(Animándose.)

¡Sospecho una perfidia!

REJÓN

(Ha advertido una inquietud y les dice con calma después de hacer una seña a MACIOT que sale por la derecha.)

Sosegaos.

Nada debéis temer: prevenir solo
quiero a vuestro descuido, apresuraos:
reunid vuestros valientes: ¡no es mi intento
indefensos prenderos ni quemaros!

BENTYUÍ

¡Cómo!

FAYCÁN

¡Pues qué... decid!

REJÓN

Ya mis guerreros

las llanuras de Telde están pisando.

BENTEUÍ

(Despavorido.)

¡ Traidores!

REJÓN

(Con calma y dignidad.)

¡Si lo fuéramos, imbécil,

nunca este noble aviso os fuera dado!

TODOS LOS CANARIOS

¡A las armas! *(Contiéndense al ver a GUADARFÍA)*

Escena 14^a

(Dichos y GUADARFÍA por la izquierda les grita en tono solemne.)

¡Temblad! ¡Do vais, ilusos!

¡Temed del cielo vengador el rayo

si el crimen consumáis!

AYMEDEYACOAN

¡Oh! ¡Nunca! ¡Nunca! (*Se postra ante su madre.*)

GUADARFÍA

(*Siempre mirando al cielo.*)

¡Malditos morirán y condenados
por una eternidad serán al fuego
los que en el fuego abrasen sus hermanos!

(*A esta exclamación se arrodillan todos, menos
los Españoles; y EL FAYCÁN que dice en tono despreciador.*)

TODOS

¡Piedad! ¡Piedad!

FAYCÁN

Delirios de esa maga
sin duda son; ¡mirad! ¡El pueblo armado
dispuesto está al combate!; ¡Corred, Guaires!

TODOS LOS CANARIOS

¡A las armas! ¡Sí! sí.

(*Resueltos van a partir pero se detiene a la voz de*)

REJÓN

¡Tened el paso!

Que antes de que empecemos la batalla

restituiros quiero un fuerte brazo

que grande falta os hace y no os exijo

del canjeo la ley: ¡quiero mostraros

la generosidad, el heroísmo

de que es capaz un pecho castellano!

Vedle aquí: ¡Vuestro Rey! ¡Que bien valiera

cuanto pedir por él me fuese ansiado!

Escena 15^a

Dichos y DORAMAS herido, acompañado de MACIOT y sostenido por cuatro Soldados Españoles.

¡Recobradle...ya es vuestro! *(los soldados españoles le entregan a los Canarios.)*

DORAMAS

¡Oh! Qué bajeza!

REJÓN

¡Rejón os le devuelve, sí, miradlo!

(Movimiento general de admiración.)

¡Mi Religión, mis leyes, mi nobleza,

me impelen a esta acción! ¡Ahora salgamos,

y veréis que Rejón es con la lanza

si aquí benigno y justo, allí alentado!

DORAMAS

¡Venciste, General, si no tus armas
tu nobleza venció; me hallo obligado,
mal que me pese, a confesar que fuiste
de virtud y valor un fiel dechado!
¡Guaires, haced lo que a vosotros cumpla!
¡Doramas nunca se verá humillado³⁴⁸! (*Parte
despechado.*)

AYMEDEYACOAN

¡Con la espada jamás! Pero a los que
de esta infeliz nación ha degradado
ese rasgo sublime, ese heroísmo
del triunfante Español: ¡si le imitamos,
pagado habremos la sagrada deuda
libres de gratitud también quedamos;
y solo restará vencerlos luego
para que nuestro honor quede vengado! (*A los
Canarios.*)

Id, amigos; romped las ligaduras
de esos hombres al fuego condenados (*A Rejón*)
¡Si vos de generoso hacéis alarde
nosotros de sensibles nos preciamos!...
¡Por un hombre que vos nos concedisteis
setenta y nueve más, queremos daros!

REJÓN

¡Cómo! ¿Queréisme dar tantos por uno!

³⁴⁸ Efectivamente, este personaje histórico y jefe del bando rebelde a la asimilación castellana de su pueblo acabará decapitado y su cabeza paseada por el campamento.

AYMEDEYACOAN

¡Ese uno fue primero y vale tantos!!

REJÓN (*Gozoso.*)

Los brazos permitid...

AYMEDEYACOAN (*Rechazándole.*)

¡No como amigos!

REJÓN (*Insistiendo.*)

¿Rechazáis mi amistad?

AYMEDEYACOAN

(*Pausa y abraza a Rejón.*)

¡Como cristianos!

REJÓN

¡Hoy vencido me habéis! Mas yo os ofrezco
en remuneración de aqueste agravio,
con el don más precioso que haber puede,
con el conocimiento sacrosanto
del sagrado Evangelio, daros pruebas

de que mi solo afán, único y santo,
es propagar la fe de Jesucristo:
¡ Si consigo con ella iluminaros,
si el cristianismo abraza vuestras almas
las gracias me daréis: ¡mi Dios el Lauro!

AYMEDEYACOÁN

Si el solo objeto es ese que aquí os guía ,
desde aqueste momento yo a ayudaros
me ofrezco de esta suerte: ¿Queréis, hijos,
aceptar la amistad de los Cristianos
y, olvidando recíprocas injurias,
sus leyes venerar?

TODOS

¡Sí, veneramos!

REJÓN

¡Yo os ofrezco en el nombre de los Reyes
de Castilla y León, que respetados
sean vuestros hogares, vuestros hijos!
¡Olvido eterno todos prometamos
y fraternal unión!

TODOS

¡Llegad amigos!

(Todos se abrazan y permanecen así hasta que cae el telón.)

AYMEDEYACOAN

(Mirando al cielo.)

¡Bendigamos al Dios que lo ha ordenado!

FIN

CONCLUSIONES

Este trabajo se emprendió con el único objetivo de sacar a la luz un conjunto de textos teatrales del siglo XIX canario encontrados en distintos archivos de Tenerife prácticamente desconocidos, poco estudiados e incluso, como hemos visto, algunos de ellos inéditos. Por tanto, la primera conclusión que debemos señalar es la necesidad urgente, para poder tener una idea veraz de la vida escénica tanto en esta isla como en el resto del Archipiélago, de emprender una campaña de consulta y catalogación de todos los fondos disponibles. Y, a partir de ahí, llevar a cabo la rigurosa edición de los materiales. Solo así las imprecisiones críticas sobre la variedad o calidad de nuestra literatura dramática (en especial la anterior a 1850) pueden despejarse.

En segundo lugar, y atendiendo a lo expuesto en el estudio, podemos corroborar la intensa y recíproca interrelación del primer teatro profesional y los grupos aficionados. Si los grupos profesionales van formando el gusto y la costumbre del público hacia las salas, la necesidad de colaboración también influye para que estos grupos se retroalimenten de la actividad aficionada (libretos de autores locales, nuevas habilidades artísticas como la ópera, participación de aficionados en sus funciones, etc.).

Frente a las afirmaciones generalizadoras sobre estos aficionados, este trabajo aporta noticias sobre la existencia de varios grupos estables vinculados a

distintos puntos de la isla en este período: los Cologan (padre e hijo) y su entorno portuense (en el que incluimos a Rixo); en Santa Cruz de Tenerife, el círculo de jóvenes alrededor del músico francés Carlos Guigou (Dugour, José Plácido Sansón) o los grupos cercanos al mundo ilustrado que se reúnen en el círculo de la familia Nava.

Como hemos intentado demostrar en las páginas precedentes, estos grupos de aficionados no pueden considerarse como un todo homogéneo e invariable a través de los tiempos. A partir de los testimonios aportados podemos establecer cuatro grandes tipos:

1) Los que de manera ocasional y en su misma localidad (fiesta religiosa, principalmente) se reúnen para escenificar por lo general al aire libre o en espacios cerrados habilitados a tal fin.

2) Grupos semiprofesionales que ofrecen sus obras fuera de su localidad.

3) Colectivos de amigos o miembros de un cenáculo literario que muestran su trabajo en el ámbito doméstico.

4) Agrupaciones creadas a partir de un proyecto unipersonal por parte de un director o un autor.

A esta taxonomía hay que añadir, naturalmente, una perspectiva de clase pues, como hemos podido ver, hay una distinción en los testimonios entre el teatro puesto en escena por menestrales y la clase popular frente al teatro de la llamada “primera clase”. Del primero apenas nos han quedado algunas descripciones o menciones (muchas veces despectivas). Al segundo, pertenecen la mayor parte de los textos que editamos. Todo parece indicar que, mientras el primero mantiene la continuidad de ciertos géneros menores (entremés, sainete), el segundo aspiraba a cierta calidad innovadora con respecto a los moldes tradicionales.

No es posible, con el material hasta ahora conservado, proponer una evolución clara en este tipo de representaciones que hubiera desembocado tarde o temprano en un teatro profesional. Ciertamente, es la habilitación de un espacio estable y la permanencia de compañías profesionales lo que permite este desarrollo en Canarias. Ahora bien, es indudable que la existencia de espacios con cierta continuidad desde finales del siglo XVIII en Santa Cruz, La Laguna o el Puerto de la Cruz nos permite afirmar que existía un importante interés hacia lo escénico en la Isla. Otro dato que confirma esta idea es la “profesionalidad” de la crítica teatral que podemos leer en la primera prensa, consecuencia en sus reparos y aplausos de una educación teatral aficionada muy elaborada.

Esta educación proviene no tanto del ámbito libresco como de la actividad escénica tradicional relacionada con la fiesta. Sin embargo, la eclosión que se produce y podemos constatar a principios de siglo y que abarca gran parte de su primera mitad no puede explicarse por esta razón. En nuestra opinión, la nueva sensibilidad hacia el teatro se debe especialmente a la complicación paulatina de las representaciones del Carnaval. Como hemos intentado demostrar, las farsas pantomímicas carnavalescas que podemos atestiguar en el círculo portuense de los Cologan fueron el germen de una cada vez mayor complejidad de la representación cuyo relevo fue tomado por Santa Cruz. Las Máscaras de Rixo representan la fase final de este divertimento que ponía en funcionamiento un esfuerzo colectivo y autoral sin precedentes. La segregación clasista del Carnaval que potencia la celebración privada ayudó, como hemos intentado mostrar, a este proceso.

Las obras que hemos presentado pretenden ilustrar en su heterogeneidad las distintas facetas de este tipo de teatro. La comedia de Cologan es un ejemplo de la obra escrita, dirigida e interpretada por el autor con la complicidad de un grupo organizado *ex profeso* para la representación. La recuperación de este escritor y su pequeña obra en el contexto del teatro de

transición entre los siglos XVIII-XIX nos ha permitido redefinir el panorama teatral local, centrado casi exclusivamente en la figura de Viera y Clavijo.

Las pequeñas Máscaras de Rixo, por su parte, aportan en su sencillez entremesada un testimonio, con vocación popularizante y crítica, de las pequeñas piezas que se representaban en la fiesta de don Carnal en los escenarios habilitados durante estas fechas. Son las piezas más cercanas, pese a su distanciada y condescendiente mirada sobre lo popular, a las obras que pudieron representarse por aquella “segunda clase”. Además, Rixo nos informa de primera mano del desasosiego del naciente orden burocrático en una mentalidad educada en el Antiguo Régimen con sus alusiones continuas a la nueva fiscalidad y sus consecuencias.

La obra anónima *La fechorías de Bigotillos* está también vinculada a la farsa carnavalesca pero su importancia radica en que testimonia la existencia de una práctica teatral satírico-panfletaria en el entorno de Nava, entorno que desde sus tiempos dorados de la Tertulia hasta el pabellón creado en sus jardines, parece haber tenido una vida escénica pública (representaciones de Molière) y otra privada (*La Nivaria triunfante* y, en tono menor, estas *Fechorías*).

La anónima *Temir*, en su caracterización como Juguete, representa un tipo de obra concebida para entorno doméstico y finalidad didáctica a modo de entretenimiento de salón escrito, probablemente, como mero divertimento sin pretensiones.

Finalmente, *¡Tantos por uno!*, como alguna de las obras de José Plácido Sansón o la de Dugour, es un ejemplo de la novedosa temática de la Conquista, en este caso, dato que nos interesa destacar, una obra escrita por uno de los actores profesionales de la compañía que actuaba en Santa Cruz de Tenerife. Es un ejemplo en otro plano de aquella interrelación que señalábamos al principio de estas compañías y el entorno aficionado.

Llama la atención la variedad de moldes formales que representa este conjunto: sainete, comedia en un acto, máscaras de Carnaval, juguete o

melodrama histórico. Representan en sí mismos no solo un recorrido por la evolución de las distintas posibilidades dramáticas de esta época de transición entre dos siglos, sino también de la heterogénea práctica escénica (mucho más que la heredada comedia tardobarroca) que con toda probabilidad se daba en las Islas, al margen de la desigual calidad literaria que en cada una de ellas, considerada individualmente, podamos encontrar.

Sería muy aventurado añadir más conclusiones a un trabajo que, como decíamos en la Introducción, solo pretende rescatar algunos autores y algunas producciones que enriquezcan nuestra visión del teatro en Canarias. Como anunciábamos al principio, el presente estudio no tenía un objetivo totalizador y quedan por estudiar aspectos complementarios ineludibles a los que dedicaremos futuros esfuerzos (el análisis de las carteleras profesionales, por poner un ejemplo, en comparación con la peninsular o la relación de las obras impresas de autores canarios con las corrientes escénicas en boga).

Tampoco los materiales ahora exhumados de los archivos permiten otra cosa que confirmar que existió una riquísima vida teatral anterior a la llegada de las compañías, deudora en ocasiones de modelos foráneos pero también con una gran capacidad de recreación y de reinvención. Resulta innegable que la llegada de estas compañías profesionales y su repertorio, junto con la creación de los espacios teatrales estables, es la base de la tradición moderna en el Archipiélago, pero sería faltar a la verdad no dar fe del pequeño grano de arena que estos aficionados y su tesón significaron en la consolidación de un público y un gusto poco antes de estas novedades.

Nunca podrá llevarse a cabo una reflexión sobre el teatro en Canarias mientras una parte importante de sus obras y representaciones permanece ignorada. Por esta razón, este trabajo no tiene otro propósito que facilitar materiales de consulta y trabajo para poder iniciar esa reflexión y escribir su historia.

Cuando se cierra el telón, se apagan las luces y el patio de butacas queda vacío y a oscuras, el teatro respira exhausto después de la función diaria. No podemos decir lo mismo nosotros. Este trabajo acaba dejando abierto su telón, la escenografía a medio colocar y la trama en el primer acto. Esperemos que nuevos estudios, nuestros o de otros investigadores, proporcionen diferentes perspectivas que permitan la reconstrucción de un panorama que, como hemos intentado demostrar, está aún por hacerse.

BIBLIOGRAFÍA

I. ARCHIVOS

Archivo Familiar de José Agustín Álvarez Rixo.

Archivo Histórico Provincial de Tenerife (A. H. P. T.): Fondo Zárate Cologan, Fondo Arroyo Clavijo.

Archivo Municipal de La Laguna (A. M. L. L.): Fondo Municipal y Fondo Ossuna.

Archivo Municipal del Puerto de la Cruz (A. M. P. C.).

Archivo Municipal de Tegueste (A. M. T.).

Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife (R. S. E. A. P. T.): Fondo Rodríguez Moure, Fondo Aguilar y Fondo de la Real Sociedad.

El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria (M. C.): Fondo Maffiote.

Universidad de La Laguna. Biblioteca (BULL). Catálogo de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de La Laguna.

II. MANUSCRITOS

MS. 1

Autor: Bernardo Cologan Fallon

Título: La noticia a tiempo

Fecha: Siglo XIX (1801)

Descripción física: [36] h.; 285x130 mm.

Notas. Hojas de guarda al agua. Foliación a tinta por cuadernillos en el margen superior izquierdo (cada cuatro páginas, ocho cuadernillos, a partir del folio 3). Fecha en el folio 1 r. Buen estado de conservación exceptuando la acción de xilófagos en la parte superior derecha de la página y tinta en algunas partes del documento muy desvaída.

Procedencia: Archivo Zárata-Cologan depositado en el Archivo Histórico Provincial de Tenerife.

Signatura: AZ- 949

MS. 2

Autor: José Agustín Álvarez Rixo

Título: Máscara de un miedo

Fecha: Siglo XIX (1827)

Descripción física: 6 h., 180x130 mm.

Notas: Cuadernillo, paginación por el autor en tinta [1-12]. Iniciales y fecha al final en la hoja 6 v.

Procedencia: Archivo Familiar de Álvarez Rixo

MS. 3

Autor: José Agustín Álvarez Rixo

Título: Máscaras

Fecha: Siglo XIX

Descripción física: 34 h. 130x180 mm.

Notas: Cubierta en papel reutilizado, usa como refuerzo del lomo parte de una carta dirigida a José Agustín Álvarez Rixo por Antonio M.; cubierta rota en la parte superior derecha. Las piezas que contiene están sin numeración, excepto

las dos últimas, paginadas por el autor en tinta. Algunas fechadas. Hay varios dibujos a pluma en las hojas: 5 r., 12 v., 16 v., 24 v.

Procedencia: Archivo Familiar de Álvarez Rixo

MS 4

Autor: Anónimo

Título: Las fechorías de Bigotillos

Fecha: Siglo XIX

Descripción física: 18 f. 215x153 mm.

Notas: Foliación moderna a lápiz [179 r.-196 r.]. Varias manos. Tres anotaciones marginales que identifican a tres personajes con personas del periodo. Pertenece a un volumen facticio que lleva por nombre "Poesías". Encuadernación holandesa. Sellos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

Procedencia: Fondo Rodríguez Moure en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.

Signatura: RM 140

MS 5

Autor: Anónimo

Título: Temir o el orgulloso arrepentido

Fecha: Siglo XIX (1830)

Descripción física: Foliado 1-6 en tinta, con 1 hoja en blanco al principio y otra al final. 220x170 mm.

Notas: Buen estado de conservación. Aparece el sello de la Biblioteca Pública Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Fecha al final del documento. Según el Catálogo de Manuscritos, fue propiedad de Antonio Pereira Pacheco y Ruiz. También es el copista del documento. Encuadernación en rústica.

Procedencia: Anselmo J. Benítez. Se encuentra actualmente en la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Signatura: Ms. 168

MS. 6

Autor: Juan Corona y Álvarez

Título: ¡Tantos por uno! melodrama histórico y en varios metros, en un acto/
por Juan Corona y Álvarez. 1842.

Fecha: Siglo XIX (1842)

Descripción: 25 [h] 210x153 mm

Notas: Probablemente autógrafo. Buen estado de conservación. Aparece el sello de la Biblioteca Pública de Santa Cruz. En la anteportada hay una dedicatoria a Francisco María de León y a su esposa. Encuadernación en rústica.

Procedencia: Fondo de Francisco María de León, seguramente depositado por su hijo, primer bibliotecario de la institución en la que se encuentra, la Biblioteca Municipal de Santa Cruz.

Signatura: Ms. 140

APÉNDICE DOCUMENTAL DIGITAL DE MANUSCRITOS

Máscaras de Carnaval. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Archivo Zárate-Cólogan. AZ-949. Carpeta 1.

Diarios de los hermanos Aguilar. Fondo Aguilar. Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. F. A. 8 y F. A. 10. Carpeta 2.

III. OTRAS OBRAS DE LOS AUTORES ESTUDIADOS EN ESTE TRABAJO

ÁLVAREZ RIXO, José Agustín, *Cuadro histórico de estas Islas Canarias o noticias generales de su estado y acaecimientos más memorables durante los cuatros años de 1808 a 1812*, Simón Benítez Padilla, ed., Las Palmas de Gran Canaria, Gabinete Literario, 1955.

—, *Lenguaje de los antiguos isleños*, Carmen Díaz Alayón y Antonio Tejera Gaspar, eds., La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1991.

—, *Voces, frases y proverbios provinciales de nuestras Islas Canarias con sus derivaciones, significados y aplicaciones*, Carmen Díaz Alayón y Francisco Javier Castillo, eds., La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1992.

—, *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava (1701-1872)*, Tenerife, Cabildo Insular; Puerto de la Cruz, Ayuntamiento, 1994.

—, *Cuentos de la Torre del Águila: recuerdo de las 48 horas de alojamiento en ella, en el mes de mayo de 1815, escrito por uno de los alojados*, Lanzarote, Servicio de Publicaciones del Cabildo, 2003.

—, *Historia de dos puertos canarios*, Manuel Torres Stinga, Margarita Rodríguez Espinosa y Luis Gómez Santacreu, eds., Arrecife, Ayuntamiento de Arrecife y Cabildo de Lanzarote, 2003.

—, *Noticias biográficas de algunos isleños canarios*, Manuel Hernández González, ed., Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2008.

—, *Máscaras*, Fermín Domínguez Santana y José Antonio Ramos Arteaga, eds., Puerto de la Cruz, Ayuntamiento, 2009.

CÓLOGAN FALLON, Bernardo, *Illustrisimo ac dilectissimo D. D. Antonio de Tavira et Almazan, ... terta decima junii Sancti Antonii festiva die hoc Carmen*, Lacuna Nivariensi, Michaëlum Angelum Bazzanti, 1795.

—, *Biografía del Excmo. Sor. Dn. Antonio Benavides*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta Bonnet, 1857.

—, *La noticia a tiempo: comedia en un acto; Diario de viaje del joven Cologan*, José Antonio Ramos Arteaga, ed. [*La noticia a tiempo*] y Lucía García Santana, ed. [*Diario de viaje del joven Cologan*], Puerto de la Cruz, Ayuntamiento, 2008.

IV. OTRAS OBRAS CITADAS

AFONSO, Graciliano, *La hojas de la encina o San Diego del Monte: leyenda canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Imprenta de La Verdad, 1853, pp. 5-6.

BENTO TRAVIESO, Rafael, *La recompensa del amor: comedia en tres actos en verso*, Barcelona, Imp. de Agustín Roca, 1817.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Obra Selecta II*, Miguel Ángel Muro Munillo, ed., La Rioja, Universidad/ Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

CANET, José, *La verdadera religión, patriotismo y lealtad*, Palma, Imp. Brusi, 1813.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes/ Crítica, 1998.

CADALSO, José, *Cartas marruecas; Noches lúgubres*, Rusell P. Sebold, ed., Madrid, Cátedra, 2003.

CRUZ, Ramón de la, *Saynete nuevo titulado: Gracioso engaño creído del duende fingido*, Valencia, Imprenta de Esteván, 1816.

DICKENS, Charles, *Memoria de Joseph Grimaldi*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

DUGOUR, José-Desiré, *Tenerife en 1492: drama histórico en cinco actos y en verso*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta y librería de d. Vicente Bonnet, 1853.

ESOPO, *Fábula de Esopo. Vida de Esopo*. Madrid, Gredos, 2000.

FEIJOO, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*, Madrid, Cátedra, 1980.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva o El café; El sí de las niñas*, Jesús Pérez Magallón, ed., Barcelona, Crítica, 1994.

GALLARDO, Bartolomé-José, *Diccionario Crítico-Burlesco*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1838.

ISLA, José Francisco de, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas*, L. Fernández Martín, Madrid, Editora Nacional, 1978, 2vls.

MACOCOS, Los, *Teatro deshecho*, Jorge Dubatti, ed., Argentina, Atuel, 2002.

NEGRÍN Y NUÑEZ, Ignacio, *Gonzalo de Córdoba: drama en tres actos y en verso*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta Litografía y Librería Isleña, Regente Miguel Miranda, 1848.

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Jacques Joret, ed., Madrid, Taurus, 1990.

SANSÓN Y GRANDY, José Plácido, *Elvira: Drama en tres actos*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta del Atlante, 1839.

—, *Ensayos literarios*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta de La Amistad, 1841, 3 vls.

—, *La familia: poesías (1853)*, Madrid, Imp. a cargo de D. Juan Antonio Gómez, 1853.

TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *El Gatopardo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

V. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Bibliografía general

ABREU GALINDO, Juan de, *Historia de la conquista de las siete islas de Canaria*, Alejandro Cioranescu, ed., Santa Cruz de Tenerife, 1977.

ACOSTA GARCÍA, Carlos, *La actividad teatral en Garachico entre 1572 y 1993*, Garachico, Roque, 1998.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, 10 vols.

ALEMANY, Luis, "El teatro en el siglo XIX", en Sebastián de la Nuez Caballero, dir., *Noticias de la historia de Canarias* de José Viera y Clavijo, Madrid, Cupsa Editorial, 1981, v. 3, pp. 150-155.

—, *El teatro en Canarias: notas para una historia*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, Organismo Autónomo de Cultura, 1996.

ALFONSO, Armando, *Carlos Guigou (1796-1851). Un compositor francés en Tenerife*, Tenerife, Auditorio, 2003.

ANCHIETA Y ALARCÓN, José Antonio, *Diario*, Daniel García Pulido, ed., Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2011, 2 vols.

ANDIOC, René, "Más sobre traducciones castellanas de Molière en el XVIII", en Josep Maria Sala Valldaura, ed., *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, v. I, pp. 45-63.

ARBELO GARCÍA, Adolfo y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel, *El antiguo régimen: siglos XVII y XVIII*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1988.

ARMERO, José María y PERNAS, Ramón, *Cien años de circo en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1985.

AZÚA, Félix de, *La paradoja del primitivo*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

BARRETO VARGAS, Carmen Marina, *El Carnaval en Santa Cruz de Tenerife. Un estudio antropológico*, La Laguna, Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 1993.

BARROSO HERNÁNDEZ, Nicolás D., *Puerto de la Cruz: la formación de una ciudad*, Puerto de la Cruz, Ayuntamiento, 1997.

BERTHELOT, Sabin, *Misceláneas canarias*, ed. Manuel Hernández González, La Laguna, Francisco Lemus editor, 1997.

BONNET Y REVERÓN, Buenaventura, *La Junta Suprema de Canarias*, La Laguna, Interinsular Canaria, 1980.

CALDERA, Ermanno y CALDERONE Antonietta, "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)" en José María Díez Borque, dir., *Historia del Teatro Español*, v. 2, 1988, pp. 377-624.

CANET, José Luis, "Las prácticas escénicas en la segunda mitad del XIX a través de los discursos críticos dominantes de la Real Academia Española", *Stichomythia* 11-12 (2011), pp. 215-254.

CAÑAS MURILLO, Jesús, "Leandro Fernández de Moratín, traductor y adaptador dramático", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII (1999), pp. 73-98.

—, "García Huerta y la tragedia neoclásica" en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, coords., Madrid, Gredos, 2003, p. 1596, v. 2.

CARRASCO URGOITI, María Soledad, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Madrid, Revista de Occidente, 1956.

CASTAÑEDA CONTRERAS, Juan Manuel, *La Laguna en el Trienio Liberal*, Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989.

CASTELLANO GIL, José Manuel, *Quintas, prófugos y emigración: La Laguna (1886-1995)*, La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1990.

CIORANESCU, Alejandro, *Alejandro de Humboldt en Tenerife*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1960.

—, "Un entremés lagunero en 1591", *Revista de historia canaria*, 149-152 (1965-1966), pp. 172-176.

—, *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1979, 4 vols.

COLA BENÍTEZ, Luis y GARCÍA PULIDO, Daniel, *La historia del 25 de julio de 1797 a la luz de las fuentes documentales*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones del Umbral, 1999.

CORRALES, Cristóbal y CORBELLA, Dolores, *Diccionario ejemplificado de canarismos*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 2009, 2 vols.

DOVAL, Gregorio, *Refranero temático español*, Madrid, Ediciones del Prado, 1997.

DUGOUR, José-Desiré, *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Tenerife, Julio Castro, 1994.

FEIJOO GÓMEZ, Albino, "Quintas y protesta social en el siglo XIX" en *Historia* 16 191 (2002), pp. 19-30.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael, *Teatro Canario: siglo XVI al XX, antología*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991, 2 vols.

—, "El historiador B. R. o una aproximación crítica desde Canarias al teatro de la primera mitad del siglo XIX", *I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias. El Siglo XIX...y la burguesía también se divierte*, en Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave, eds., Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 81-86

—, *B. R. historia del teatro en estas Islas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

—, "Teatro y autores canarios del siglo de las Luces" en ARENCIBIA, Yolanda y FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael, coords., *Literatura canaria. Historia crítica*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2003, vol. 2, pp. 237- 315.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, María del Pilar, "Compañías y obras: notas para una aproximación al teatro canario del siglo XIX", en Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave, eds., *I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias. El Siglo XIX...y la burguesía también se divierte*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 282-287.

GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria, *La obra literaria de José de Viera y Clavijo*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1999.

—, "La actualización de la tradición histórica y su ficcionalización en la obra del polígrafo Viera y Clavijo" en Alberto González Troyano, coord., *IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo, 1750-1850. "Historia, memoria y ficción"*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 81-94.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, "Carnaval y Teatro", *Rilce* 13.1 (1997), pp. 25-55.

ORTEGA OJEDA, Gonzalo y GONZÁLEZ AGUIAR, Isabel, *Diccionario de expresiones y refranes del español de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2000.

GUERRA, Juan Primo de la, *Diario*, ed. Leopoldo de la Rosa Olivera, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1976, 2 vls.

GUERRA Y PEÑA, Lope Antonio de la, *Memorias*, ed. Enrique Roméu Palazuelos, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2002.

GUIMERÁ RAVINA, Agustín, *Burguesía extranjera y comercio atlántico: la empresa comercial irlandesa en Canarias (1703-1771)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.

—, *Las memorias del comerciante irlandés Bernardo Valois: Dios, clan y negocio*, La Laguna, Archivo Histórico Provincial, 2005.

HERNÁNDEZ CORRALES, Alejandra, *El Seminario Conciliar del Archipiélago Canario (1777-1897): estudio histórico pedagógico*, Barcelona, Gràfiques Montseny, 1997.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel, *La Junta Suprema: Canarias y la emancipación americana*, Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2005.

—, *Fiestas y creencias en Canarias en la Edad Moderna*, Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2007.

HUERTA CALVO, Javier, ed., *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.

—, dir., *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003.

HUMBOLDT, Alexander von, *Del Orinoco al Amazonas: viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*, Barcelona, Labor, 1982.

—, *Viaje a las Islas Canarias*, Manuel Hernández González, ed., La Laguna, Francisco Lemus, 1995.

INFANTES FLORIDO, José Antonio, *Figuras de la Iglesia Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos, 1979, pp. 24-25.

LAFARGA, Francisco, *Voltaire en España: 1734-1835*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1982.

—, *Las traducciones españolas del teatro francés*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983.

LAMA, Miguel Ángel, "Transmisión y recepción del teatro del siglo XIX", en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, coords., Madrid, Gredos, 2003, v. 2, pp. 2085-2104.

LEDRÚ, André-Pierre, *Viaje a la isla de Tenerife (1796)*, La Orotava, Graf. La Torre, 1982.

LEÓN, Francisco María de, *Historia de las Islas Canarias: 1776-1868*, Marcos Guimerá Peraza, ed., Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1978.

LINEBAUGH, Peter y REDIKER, Marcus, *La hidra de la revolución: marineros, esclavos y campesinos en la historia oculta del Atlántico*, Barcelona, Crítica, 2005.

LÓPEZ CABRERA, María del Pilar, *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.

LORENZO RODRIGUEZ, Juan B., *Noticias para la historia de La Palma*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1975.

MAC-GREGOR, Francis Coleman, *Las Islas Canarias: según su estado actual y con especial referencia a la topografía, estadística, industria, comercio y costumbres (1831)*, José Juan Batista, ed., La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2005.

MARTÍN MONTENEGRO, Salvador, "Textos literarios sobre Fuerteventura y Lanzarote en la prensa canaria desde 1834 a 1849", en *I Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote*, Puerto del Rosario, Cabildo Insular de Fuerteventura, 1987, v. 2, pp. 455-477.

—, *La literatura en la prensa de Canarias entre 1785 y 1859*, Tesis Doctoral, 3 vols., La Laguna, Universidad de La Laguna, 1990.

—, "Cartelera Teatral Canaria (1832-1839)", en *Homenaje a Sebastián de La Nuez*, La Laguna, Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 1991, pp. 145-162.

—, "Colaboraciones literarias en los Boletines oficiales canarios (1834-1859)", La Laguna, *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 36-37 (1991-1992), pp. 231-254.

—, "Estudios de los contenidos literarios de *El Atlante* (SCT, 1837-1838)", en *Tebeto IV* (1993), pp. 269-294.

—, "Comedias, teatros y comediantes en Canarias (1833-1849)", en Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave, eds., *I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias. El Siglo XIX... y la*

burguesía también se divierte, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 288-308.

—, “Teatro en Canarias, siglos XVI y XVII”, en ARENCIBIA, Yolanda y FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael, coords., *Literatura canaria. Historia crítica*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2000, vol.1, pp. 477-526.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María, “Un drama de raigambre clásica en el Romanticismo canario: *Atreo y Tieste (1834)*”, en Eugenio Padorno y Germán Henríquez, *Lecciones sobre el romanticismo canario*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la ULPG, 2007, pp. 143-175.

MARTÍNEZ DE FUENTES, Francisco, *Usos, costumbres y fiestas de Gran Canaria en el siglo XVIII*, ed. Manuel Hernández González, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, 1998.

MARTÍNEZ VIERA, Francisco, *Anales del teatro en Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, 1991.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, B.A.C., 1987.

MILLARES CANTERO, Agustín, dir., *Historia contemporánea de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Obra Social de La Caja de Canarias, 2011.

MILLARES CARLO, Agustín, *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias: (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Tip. de Archivos, 1932.

—, y HERNÁNDEZ SUÁREZ, Manuel, *Biobibliografía de escritores canarios: siglos XVI, XVII y XVIII*, La Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario y Cabildo Insular de Gran Canaria, 1975-1993, v. 3.

MORERA, Marcial, *Diccionario histórico-etimológico del habla canaria*, Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2001.

NAVARRO ARTILES, Francisco, *El teatro de Navidad en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1966.

NÚÑEZ MUÑOZ, María F., coord., *Historia de la Universidad de La Laguna*, La Laguna, Servicio de Publicaciones, 1998, 2 vols.

NUÑEZ PESTANO, Juan Ramón, *La Nivaria triunfante y su capital gloriosa o los orígenes del pleito insular*, La Laguna, Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2001.

OLIVERA, José de, *Mi álbum: 1858-1862*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1969.

ONTORIA OQUILLAS, Pedro, COLA BENÍTEZ, Luis y GARCÍA PULIDO, Daniel, *Fuentes documentales del 25 de julio de 1797 de la victoria del General Gutiérrez sobre la escuadra inglesa del Contralmirante Nelson*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, 1997.

PADRÓN ACOSTA, Sebastián, *El teatro en Canarias: La fiesta del Corpus*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1954.

—, *Poetas canarios del siglo XIX y XX*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1966.

—, *Retablo canario del siglo XIX*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1968.

PALACIO FERNÁNDEZ, Emilio, “La teoría dramática”, en Javier Huerta Calvo, dir., *Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert*, 2008, pp. 585-596.

PAZ SÁNCHEZ, Manuel, *Amados compatriotas: acerca del impacto de la emancipación americana en Canarias*, La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1994.

PAZ SÁNCHEZ, Manuel y SUÁREZ ACOSTA, José Juan, “Nuevos datos sobre los orígenes de la masonería en Canarias” en José Antonio Ferrer Benimelli, coord., *Masonería, revolución y reacción*, Alicante, Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, 1990, v. 2, pp. 605-618.

PÉREZ GARCÍA, Jaime, *Fastos biográficos de La Palma*, Santa Cruz de La Palma, Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma, 2009.

PÉREZ MINIK, Domingo, “Una teoría sobre el teatro de aficionados”, en *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo*, 1988, v. 1, pp. 569-570.

PERNAS, Ramón, “Circo”, en Andrés Amorós y José María Díez Borque, coords., *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 519-528.

RAMOS ARTEAGA, José Antonio, “Graciliano Afonso” en *La Enciclopedia de la Literatura Canaria*, La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2007, pp. 100-103.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, "Las obras para casas particulares de Antonio Rezano Imperial", Josep Maria Sala Valldaura, ed., *Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, pp. 687-706.

ROMERO FERRER, Alberto, "Un perfil educador del siglo ilustrado. Lujo y teatro en el Cádiz del XVIII", en Mariano Peñalver, dir., *De la Ilustración al Romanticismo. 4º Encuentro Carlos III: dos siglos después*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993, pp. 97-105.

ROMERO PEÑA, Mercedes, *El teatro en Madrid durante la guerra de Independencia, 1808-1814*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

ROMERO RUIZ, Carmen, *Las manifestaciones volcánicas del archipiélago canario*, La Laguna, Universidad, 1991, 2 vols.

ROMÉU PALAZUELOS, Enrique, *La Tertulia de Nava*, La Laguna, Ayuntamiento, 1977.

—, *La Laguna de anteaer y otras historias*, La Laguna, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 2005.

RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Luis de la Cruz y Ríos*, Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1997.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español*, 5ª ed., Madrid, Cátedra, 1983.

RUIZ NEGRILLOS, María Dolores, "Notas para el estudio del teatro francés de Cádiz", en Mariano Peñalver, dir., *De la Ilustración al Romanticismo. 4º Encuentro Carlos III: dos siglos después*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993, pp. 107-113.

SALA VALLDAURA, Josep Maria, "Ramón de la Cruz y el teatro breve" en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del Teatro Español*, Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, coords., Madrid, Gredos, 2003, v. 2, pp. 1653-1686.

SALES DE BOHIGAS, Nuria, *Sobre esclavos, reclutas y mercaderes de quintos*, Barcelona, Ariel, 1974.

SALGUES, Marie, "Las quintas y el teatro: una farsa macabra", *Mélanges de de la Casa Velázquez* 40-1 (2010), pp. 191-210.

SÁNCHEZ-MANZANO SUÁREZ, Fernando, *La Laguna, 1800-1860: un estudio de historia agraria*, Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2008.

SANCHEZ PÉREZ, Agustín, "El Seminario de Canarias" en *Almogaren* 35 (2004), pp. 69-84.

SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, "Antecedentes del sistema monetario de la Peseta" en *VII Jornadas Científicas sobre Documentación Contemporánea (1868-2008)*, Madrid, Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas (UCM), 2008, pp. 367-388.

SANTOS PERDOMO, Amparo y SOLÓRZANO SÁNCHEZ, José, *Historia del Carnaval de Santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, 1983.

SANTOS ZAS, Margarita, "De Zaire de Voltaire a Xayra de García de la Huerta", en *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 457-479.

SEBOLD, Rusell P., "Connaturalización y creación en el 'Agamenón vengado' de García de la Huerta", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo 4, 2 (mayo-agosto 1988), pp. 465-490.

VALVERDE SÁNCHEZ, Mariano, "Un mito clásico en el teatro español del siglo XVIII: el *Idomeneo* de Cienfuegos", *Myrtia*, 23 (2008), pp. 371-388.

VIERA Y CLAVIJO, José, *Noticias de la historia general de las Islas Canarias*, Alejandro Cioranescu, ed., Santa Cruz de Tenerife, Goya, 1982, 2 vls.

ZAMORA LLORET, Josefina, *Estudio sobre "La Aurora": semanario de literatura y de artes (1847-1848)*, Las Palmas, Mancomunidad de Cabildos, 1980.

Bibliografía específica

CÓLOGAN SORIANO, Carlos, *Los Cólogan de Irlanda y Tenerife (1684-2010)*, Santa Cruz de Tenerife, Lit. Drago, 2010.

DÍAZ ALAYÓN, Carmen y CASTILLO, Francisco Javier, *La obra periodística de José Agustín Álvarez Rixo*, La Laguna, Academia Canaria de la Lengua, 2005.

GARCÍA DE ARA, José Antonio, "José Agustín Álvarez Rixo, un ejemplo de la Historiografía canaria en el siglo XIX", en *Catharum* 8 (2007), pp. 29-40.

GONZÁLEZ YANES, Emma, *El prebendado Don Antonio Pereira Pacheco*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 2002.

GUIMERÁ PERAZA, Marcos, "Bernardo Cólogan Fallon (1772-1814)", *Anuario de Estudios Atlánticos* 25 (1979), pp. 307-355.

—, "José Agustín Álvarez Rixo, alcalde del Puerto de la Cruz" en *Anuario de Estudios Atlánticos* 37 (1991), pp. 361-430.

—, “Los Cólogan, alcaldes del Puerto de la Cruz (siglos XVIII y XIX)”, *Anuario de Estudios Atlánticos* 38 (1992), pp. 199-250.

MARTÍN PERERA, Alejandro y RAMOS ARTEAGA, José Antonio, “Bernardo Cólogan Fallon y el motín de los franceses de 1810: ¿solo actor y testigo?”, en *XVIII Coloquio de Historia Canario Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, pp. 1894-1910.

MARTÍN PERERA, Alejandro, RAMOS ARTEAGA, José Antonio y REAL TORRES, Carolina, “Cólogan y Tavira: los comienzos de un joven ilustrado”, *XIX Coloquio de Historia Canario Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 2011, en prensa.

NAVARRO ARTILES, Francisco, *Teberite*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1981.

TORRES STINGA, Manuel, “José Agustín Álvarez Rixo”, en *Perfiles de Canarias* 10, Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2005, pp. 48-51.

VI. RECURSOS

Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico:

<http://bvpb.mcu.es/es/>

Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español:

<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>

Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías:

<http://www.uned.es/centro-investigación-SELITEN@T/>

Jable. Archivo de Prensa Digital (Boletín Oficial de Canaria, El Atlante, El Daguerrotipo, El Eco de la Juventud, El Mencey, Revista Isleña, La Aurora):

<http://jable.ulpgc.es/jable/>

Hispana. Directorio y recolector de recursos digitales:

<http://hispana.mcu.es/>

Memoria Digital de Canarias:

<http://mdc.ulpgc.es/>

Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española de la Real Academia Española:

<http://www.rae.es>