

EL COLISEO-BODEGA DE LA CALLE LA MARINA DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

Gerardo Fuentes Pérez
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Antes de la construcción del actual Teatro Guimerá (1851), Santa Cruz de Tenerife contó con varios locales de limitado espacio para acoger espectáculos y representaciones más pretensiosas. Sólo el llamado Teatro de la calle La Marina, conocido también como «El Coliseo-bodega», que subió el telón en 1835, tuvo un carácter «municipal», en el que llegaron a actuar compañías nacionales. Hacia 1849 ya había manifestado dificultades para continuar manteniendo su actividad escénica, convirtiéndose más tarde en un centro de acogida. Abandonado por todos, fue demolido ante el avance del crecimiento urbano.

PALABRAS CLAVE: Teatro, escenario, empresario, decorado, attrezzo.

ABSTRACT

«Bodega-Coliseum in La Marina Street in Santa Cruz De Tenerife». Before the current Teatro Guimerá was built (1851), Santa Cruz de Tenerife had several places of a limited space to host more pretentious shows and plays. The so-called *Teatro de la calle La Marina*, also known as “The Coliseum-cellar”, which rised the curtains in 1835, was the only one which had a “municipal” nature where national companies came to act. By 1849 the theatre had serious difficulties to continue with its scenic activity, becoming a shelter. Abandoned by everybody, it was demolished because of urban growth.

KEY WORDS: Theatre, stage, theatrical producer, scene, attrezzo.

Después del intento, en 1833, de la construcción de un teatro municipal en la capital tinerfeña (plaza de La Candelaria), la Junta de Beneficencia «alquiló un almacén que formaba parte de las dependencias de una casa que poseía Juan de Matos Azofra»¹ que se hallaba entre las calles San Felipe Neri (actualmente Emilio Calzadilla), la Marina y el callejón de Bouza. Se trataba de un almacén de vinos cuyo negocio había dejado de ser productivo. El Señor Matos, que fue alcalde accidental de Santa Cruz de Tenerife entre los meses de mayo, julio y diciembre de 1839, manifestó una gran preocupación por la sanidad y la asistencia social, apoyando





la iniciativa de la citada Junta de Beneficencia de recaudar fondos de la actividad teatral. Así nació el «Coliseo-Bodega», «Teatro viejo» o «La casa teatro», nombres con los que se conoció este recinto, aunque popularmente se le llamaba «Teatro de la calle La Marina» o, simplemente, «Teatro La Marina».

No disponemos de noticias fidedignas que nos proporcionen una imagen del edificio y del entorno urbano. Las calles San Francisco de Asís y La Marina, paralelas en dirección este-oeste, congregaban buena parte de la población comercial de la ciudad, aparte de todas aquellas que confluían en la mencionada Plaza de La Candelaria (calles Cruz Verde, El Castillo, etc.). Según comenta el historiador Alejandro Cioranescu, el edificio que acogió el viejo Teatro «formaba parte de las dependencias de una casa que poseía» el citado alcalde². Es de suponer que la fachada se proyectaba hacia la calle La Marina, frente al puerto, con amplias entradas y salidas para las mercancías, pues las otras dos vías ya mencionadas (San Felipe Neri y Bouza) eran relativamente estrechas, paralelas, en dirección norte. La calle La Marina era entonces un balcón sobre el mar donde discurría la alargada Alameda del Muelle.

No fue una idea descabellada la elección de este almacén para convertirlo en local de espectáculos, pues hay que tener en cuenta que la mayor parte del entramado urbano era de ribera, en el que se concentraban una pujante población, los edificios y espacios públicos más notables que acogían a un nutrido público deseoso de practicar el tiempo libre, de las tertulias y del disfrute de los conciertos que tenían lugar, sobre todo, en los meses de verano y, por supuesto, de los beneficios del mar³.

Según las informaciones aportadas por Martínez Viera, el edificio miraba hacia la mencionada Alameda, haciendo esquina con la calle Bouza, es decir, en el solar donde hoy se levanta un inmueble del arquitecto Pintor y Ocete (1862-1946). Sospechamos que tuvo que haber hecho esquina con una de estas dos arterias, pues al ser casa-almacén era necesario contar con fachada lateral que incluía puertas de acceso por donde podían maniobrar con cierta comodidad los carruajes y bestias de carga. Tanto la vivienda como el espacio ocupado por el mencionado almacén llegaron a alcanzar unos 400 m², una amplia superficie que debió de reunir las condiciones óptimas para su desarrollo comercial. Esta fachada lateral favorecía, por tanto, la instalación del local teatral, pues disponía de amplias puertas de ingreso que, servían a su vez, de salidas de emergencia⁴.

¹ CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 1998, tomo IV, p. 399.

² *Idem*.

³ De hecho, el primer proyecto de levantar un «teatro municipal» se situó en la Plaza de La Candelaria, pero por diversas razones no pudo llevarse a cabo, haciéndose más tarde realidad en el solar que dejó libre el desaparecido convento dominico de La Consolación, hoy Teatro Guimerá (1851).

⁴ No podemos ignorar el sistema de iluminación de estos teatros, lejos aún de la incorporación de la electricidad. Había que cuidar mucho de la luz natural (velas, quinqués, etc.) con la que se iluminaba tanto la sala como el escenario, pues el riesgo a que se produjera un incendio era siempre constante.



Foto 1. Santa Cruz de Tenerife. Calle La Marina y Alameda, c. 1900.



Foto 2. Santa Cruz de Tenerife. Calle La Marina y Alameda, en 2013.

La documentación gráfica es bastante escasa, especialmente la fotográfica; tampoco es muy explícita la que custodia el Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, para construir una imagen aproximada del local⁵. Ni siquiera estamos seguros de una hipotética transformación de la fachada principal que miraba hacia

⁵ Agradezco muy sinceramente a don Carlos Hernández Bento, Director del Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, por las informaciones aportadas, por la búsqueda de documentos, y

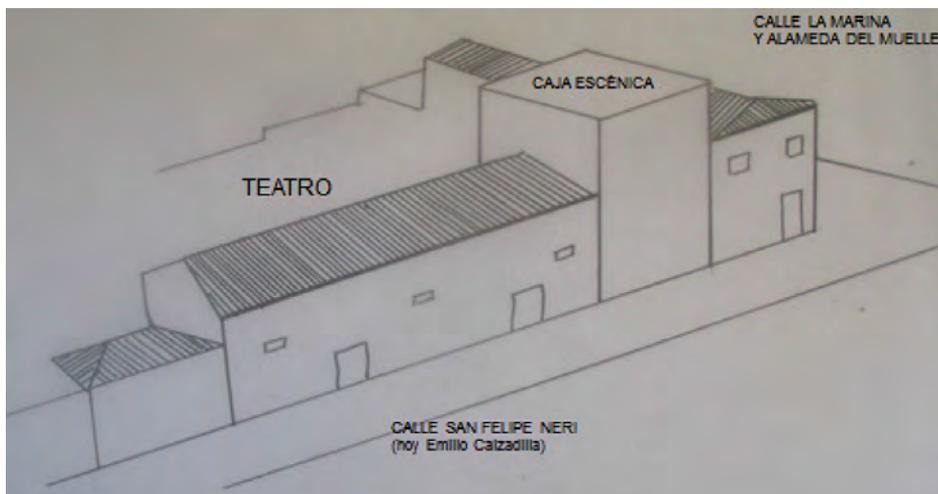


Foto 3. Reconstrucción hipotética del desaparecido Teatro de la calle La Marina.

el mar. Sólo contamos con una fotografía que nos permite ver y disfrutar de una amplia panorámica de este sector de la ciudad, realizada hacia 1900. Fue tomada desde el comienzo de la calle La Marina, permitiéndonos conocer la mayor parte de las edificaciones que estuvieron en pie hasta casi los años 60 del pasado siglo xx⁶. Según las características formales ofrecidas por el documento fotográfico, el inmueble en cuestión parece ajustarse a las propuestas estilísticas de la arquitectura doméstica del siglo XVIII (con las aportaciones de la siguiente centuria), por lo que creemos que se trata del mismo que en su día derribara Pintor y Ocete para construir el inmueble que hace esquina con las calles La Marina y Ruiz de Padrón. Si fuese posible comprobar este supuesto, las intenciones entonces de modificar la fachada de la vivienda para lograr unos resultados más acordes con el entorno y los proyectos urbanos no llegaron a realizarse, pues no se recogen en la citada fotografía. Esto indica el carácter de provisionalidad del pretendido Teatro, que ya se planteaba como una necesidad social propia de una ciudad que aspiraba a colocarse a la altura de las capitales españolas y europeas, exigencia lógica al convertirse Santa Cruz de Tenerife, en 1833, en la capital de las Islas Canarias cuando entonces sólo constituían una provincia. Lo cierto es que antes de la mencionada fecha ya se habían

por el interés que siempre ha mostrado por las investigaciones que llevo realizando sobre la actividad teatral en la citada capital tinerfeña.

⁶ Esta fotografía, ampliada, se encuentra en la portería del edificio «Halminton», calle Milicias de Garachico, de la capital tinerfeña.



Foto 4. Teatro de la calle La Marina.

perfilados las obras de remodelación del viejo edificio para adaptarlo a las nuevas funciones teatrales.

Hasta ahora, la única fuente que nos ofrece una descripción física de este desaparecido Teatro es el Boletín Oficial de la Provincia de Canarias correspondiente al año 1836⁷. Si bien ha sido una información muy utilizada por otros investigadores (Martínez Viera, por ejemplo), hay que reconocer que es el documento, hasta ahora, que nos ofrece un dibujo de la estructura del local, sobre todo de las dimensiones de lo que había sido un almacén de vinos (50 varas de longitud y 13 varas de anchura, es decir, 40 × 10,5 m).

Efectivamente, el maestro de obras optó por el sistema rectangular⁸, y no por el de herradura, que reducía especialmente las dimensiones de la embocadura del escenario, pues el almacén no disponía de tanto espacio como para imponer esa solución. Fue el mismo recurso tomado por el arquitecto Manuel Orúa y Arcocha (1822-1889) para el Teatro Guimerá, transformado años más tarde por el ya citado Pintor y Ocete⁹.

⁷ AMSCT: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, número 167, pp. 666-667.

⁸ *Idem*: «...Éste está formado de un paralelogramo...».

⁹ Manuel Orúa llevó a cabo también el actual edificio del Parlamento de Canarias (Santa Cruz de Tenerife), antiguo Conservatorio de Música «Santa Cecilia». El Salón de Actos (hoy hemiciclo parlamentario) lo estructuró de forma rectangular, con palcos en la parte superior, y techo plano. Una decoración simple, a base de molduras, y pinturas alusivas a la Música, completan todo el conjunto.





Foto 5. Teatro de la calle La Marina.

Basándonos en las medidas ya citadas y de acuerdo con las exigencias de montaje requeridas por las compañías foráneas¹⁰, la embocadura del escenario no superaría los 7 metros de anchura, ofreciendo un fondo de 13 metros, de los que hay que restar unos 5 metros para el deambulatorio de los actores, de manera que la superficie escénica propiamente dicha, no superaría los 50 m², aparte de los escasos 2 metros de espacios laterales, insuficientes, eso sí, para el movimiento de decorados y de actores. El patio de butacas, sin contar con las dimensiones de los palcos, ocuparía una extensión de 625 m², prescindiendo de los 5 metros de fondo de la zona de la orquesta.

Volviendo a las informaciones de Martínez Viera, este teatro tuvo una capacidad para 423 personas. Nos parece una cantidad excesiva para un recinto de aquellas dimensiones, pero hay que tener en cuenta que aún por estas fechas el referido patio no disponía de butacas fijas; el público permanecía de pie, y sólo algunos acarreaban con sus asientos. Por tanto, en estas condiciones, es muy probable que cupieran más personas en la sala; con asientos se reducía el número de espectadores, pues en un 1 m² se pueden instalar dos plazas, no superando, por tanto, el centenar de las mismas.

De todas formas, en el número 167 del referido Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, se establece la cantidad de personas por cada uno de los espacios del

¹⁰ Algunas de las obras representadas, sobre todo las de género histórico, necesitaban de decorados muy complejos, como, por ejemplo, la pieza de *Lucrecia Borgia*, de Víctor Hugo (1802-1885). En el Boletín Oficial de la Provincia de Canarias (núm. 11, febrero, 1839), aparte de elogiar el éxito que ha obtenido en Europa, expresa las dificultades que ofrece su montaje en el Teatro de La Marina.

Teatro: «108 en los 18 palcos; 130 en las lunetas del patio, 34 en las galerías y 150 en la grada... (y en la cazuela) 40 personas más». Aunque la cifra total oscila según los parámetros establecidos por cada investigador, lo cierto es que el Teatro no cubría las expectativas del público capitalino; era aún pequeño y sin los recursos escénicos suficientes para cubrir las pretensiones de los grandes espectáculos como la Ópera. El Caballero Regidor, don Esteban Mandillo, presentó al Excmo. Ayuntamiento una proposición referente al estado de este Teatro, considerándolo

insuficiente para contener las personas que concurren a las funciones que se dan mal, resultando de aquí, que una gran parte del público queda privado de participar de las honestas distracciones que tienen por objeto proporcionar las fiestas públicas. Inútil es encontrar en otras consideraciones para convenserse de la conveniencia pública que resultará de la construcción de un nuevo teatro que lleve cumplidamente al objeto de estos edificios, teniendo una capacidad proporcionada a las necesidades de esta población...

y que bien pudiera ocupar

el segundo patio del edificio del extinguido convento de San Francisco, una vez sea cedido al M.Y. Ayuntamiento, como lo tiene solicitado...

constituyéndose una comisión para tal fin, en la que figuraron, entre otros, los señores Ángel Morales y Pedro Maffiotte¹¹. Un proyecto que jamás llegó a cuajar.

A lo largo de esos primeros años, la prensa local manifestaba de vez en cuando el malestar de los ciudadanos por la precaria situación del Teatro; así, el articulista J.P. Sansón (1815-1875), en el periódico *La Aurora*, pone de manifiesto estos inconvenientes a la hora de plantear un espectáculo de mayor envergadura escénica. Asimismo, incide en la necesidad de «un nuevo teatro, cuya capacidad convenga al aumento de población de esta capital», pues se ha llegado a duplicar la entrada de espectadores (728) «cuando los que hay apenas a la mitad»¹².

Siguiendo con los datos facilitados por el citado Boletín Oficial, la altura del almacén era de 7 metros, en cuya superficie corría una balconada o galería. En el primero cuerpo se encontraba el patio de butacas, las lunetas, a la izquierda y derecha del escenario; luego, ambas graderías que avanzaban hasta los pies del referido patio. En el segundo cuerpo, los 18 palcos¹³, teniendo una capacidad para 6 personas. Hay que incluir el Palco Presidencial, cuyo número de plazas era —y sigue siendo—

¹¹ AMSCT: Libro de Actas, 15 de noviembre de 1842, f. 197 r. y v.

¹² Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes, núm. 20, 16 de enero de 1848, Imprenta Isleña, Regente Miguel Miranda, Santa Cruz de Tenerife. De todas formas, en la fecha indicada, la actividad teatral ya había decaído bastante. Sus días estaban contados, pues las obras del «Teatro Principal» (Güimerá) eran un proyecto a punto de comenzar (1849) según los planos de arquitecto Manuel Orúa y Arcocha (1822-1889).

¹³ En un momento de la descripción se afirma que había 14 palcos; Martínez Viera, en cambio, opta por la segunda cifra: 18.





reglamentario. Se estableció una junta para decidir sobre la elaboración del plano y diseño del mismo, cuya ornamentación no se había incluido en el presupuesto, acordándose que se le remitiera al gobernador civil para su pertinente trámite¹⁴. El remate lo hacía «*un cornisamiento dórico*» en el que campeaban el escudo de armas de la ciudad y los emblemas de la *Industria* y el *Comercio*¹⁵.

La construcción de este Teatro se hacía cada vez más necesaria, previéndose su finalización en octubre del citado año, pues se quería aprovechar la actuación de la «compañía cómica» que entonces se encontraba en la capital grancanaria¹⁶. Durante el mes de agosto de aquel año de 1835, los trabajos iban bastante adelantados, anunciándose con satisfacción su apertura¹⁷, que no tuvo lugar en octubre, tal y como estaba previsto, sino en diciembre, concretamente el Día de Navidad, con la obra «No más mostrador», de Mariano José de Larra (1809-1837), comedia que se representó por primera vez en el Teatro de la Cruz (Madrid), en 1831. La compañía encargada para el acto inaugural fue la dirigida por la Señora Rendón, contando con una figura de primera fila, el actor José Galindo¹⁸, quien interpretó el personaje de «don Deogracias».

Gran parte de los trabajos ejecutados estuvieron bajo la dirección del maestro Gregorio Carta, carpintero de profesión, que ya había intervenido en otros edificios de la capital, como en la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción y en la comisión (1847) para el proyecto del actual Teatro Guimerá. Fue el responsable de la construcción de la embocadura del escenario de este «Coliseo» de La Marina, quien recibió 600 rs. por el «importe del arco y pilastras»¹⁹. Le concedió una altura de 5 metros, constituida «por un airoso arco de 3 centros, que descansa en dos pilastras áticas todo de jaspe»²⁰.

Como los fondos económicos para llevar a buen término estas obras, sobre todo en el tiempo previsto, no eran realmente capaces, las aportaciones ciudadanas

¹⁴ AMSCT: Libro de Actas. Pleno del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife celebrado el 2 de diciembre de 1835, f. 158v. y 159 r.

¹⁵ *Idem*: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, *op. cit.*

¹⁶ Estas compañías teatrales, la mayoría procedentes de la Península, solían permanecer en Canarias varios meses, desplazándose a aquellas localidades que disponían de salas adecuadas. Estos traslados lo hacía a veces un sector del elenco. Llegaron a actuar en El Puerto de la Cruz, en La Orotava, en Icod de los Vinos, en La Laguna, Santa Cruz de La Palma. También viajan a Gran Canaria.

¹⁷ AMSCT: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 130, 29 de agosto de 1835, p. 521.

¹⁸ En los años 30 del siglo XIX era una figura destacada en los teatros madrileños. Compartiendo cartel con Carlos Latorre y otros. Estuvo casado con la actriz Dolores Pinto, quien también formó parte de la compañía. Por cuestiones políticas, permaneció más tiempo en Santa Cruz de Tenerife. Formado en la escuela de Maíquez, impulsó la labor teatral en todas las vertientes, formando a numerosos actores locales.

¹⁹ *Idem*: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 170, 16 de enero de 1836.

«Cuenta de la inversión que se ha dado al producto de la suscripción abierta para la embocadura y telon del teatro». Aparece una lista de 40 individuos, entre los que mencionamos a Bartolomé Cifra, Francisco María de León, Bernardo Forstall y José Sansón.

²⁰ *Idem*: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 167, 6 de enero de 1836, p. 666.

fueron decisivas, de modo que nos encontramos con aquellos que donaron o prestaron piezas fundamentales para la decoración y *atrezzo*. No faltaron jóvenes artistas que dedicaron buena parte de su tiempo en realizar labores de mayor envergadura, especialmente los requeridos por el escenario, espacio que se fue completando con todos los elementos indispensables, quedando instalado, en primer lugar, el telón de embocadura, en el que intervinieron muchísimas manos, desde las costureras encargadas de fijar las argollas, los cordeles, pasando por los responsables de colocar y engarzar los motones²¹, hasta la intervención de Cirilo Truilhé (1813-1904) que se comprometió con la realización pictórica con la ayuda de otro artista, Vicente Cambreleng. Comenta Martínez Viera que el tema representado en aquel telón «fue tomado del poema La Música, que en 1779 compusiera don Tomás de Iriarte, nuestro gran fabulista, figurando en él un paisaje, y en el centro, un grupo que representaba la unión de la Música y la Poesía, a cuyo pie iban inscritos estos dos versos del poema citado: Música y Poesía en una misma lira tocaremos»²². Se utilizaron «ocho brochas de diferentes tamaños», «pinceles», «vasijas para los colores», «una arroba cola fuerte», cuyos costes no sobrepasaron los 250,02 rs., a pesar de que se utilizaron también para otras tareas. Se abonaron 22,17 rs. a los responsables que invirtieron 2 «jornadas» en instalar el susodicho telón²³.

Este telón ya se encontraba en pésimas condiciones a finales de la década de los años cuarenta, presentando agujeros en toda la textura²⁴, por lo que fue necesario renovarlo en 1847, concretamente en el estreno de la obra titulada *La Jura de Santa Gadea*, de Hartzenbusch (1806-1880), que relata la leyenda-tradición-historia del juramento prestado por Alfonso VI, rey de Castilla y León, en la iglesia de Santa Gadea (Burgos), obligado por El Cid a declarar que no había tomado parte en el asesinato de su hermano el rey Sancho II. Una vez más queda patente que el objetivo del drama romántico es el drama histórico. La rebelión contra la injusticia, la opresión, el destino de la existencia humana, el poder, el amor patrio, los valores naciones, etc., en boca de las distintas clases sociales, desde el rey hasta el más sencillo de los ciudadanos; títulos como *Alfonso el Casto*, *La madre de Pelayo*, *Los polvos de la madre Celestina* o *Los amantes de Teruel*, por ejemplo, salidas de la pluma de Juan Eugenio Hartzenbusch, lo ponen de manifiesto.

²¹ *Idem*: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 170, 16 de enero de 1836.

²² MARTÍNEZ VIERA, FRANCISCO: *Anales del Teatro en Tenerife*. Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 23. Truilhé y Cambreleng pertenecían entonces a esa generación de jóvenes artistas que demostraban sus capacidades técnicas, temáticas y académicas, capaces de llevar a cabo, por ejemplo, la decoración de un telón de embocadura. Truilhé era el mejor dotado para estos fines, pues había tenido una preparación más amplia y completa en las Bellas Artes, introductor del paisaje romántico en las islas. Perteneció a la Sociedad «Liceo Artístico y Literario» de Santa Cruz de Tenerife (1842), responsabilizándose de la sección de Pintura y Declamación.

²³ AMSC: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 170, 16 de enero de 1836.

²⁴ Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes. Santa Cruz de Tenerife, 1847. Imprenta Isleña. Regente: Miguel Miranda. Domingo, 5 de septiembre.



Rey Alfonso: Rodrigo Díaz de Vivar, llamado el Cid, ¿por qué vos os negáis a mostrarme fidelidad?

El Cid: Señor, todos los aquí presentes, aunque no se atreven a decirlo, abrigan la sospecha de que habéis tramado la muerte de vuestro propio hermano. A menos que probéis vuestra inocencia, nunca podréis contar con súbditos leales, y la duda destrozará vuestro reino, y en tanto sea así no puedo juraros fidelidad, ni aceptaros como soberano.

(«La jura de Santa Gadea»)²⁵

Entre los meses de septiembre y octubre las obras se hallaban muy adelantadas, llevándose a cabo los remates pictóricos, tanto de los palcos, antepechos, pasamanos, balaustradas de las galerías y, sobre todo, el techo, «en figura de bóveda formada de 5 lados de un octógono regular», es decir, en forma de artesa, todo ello en tonos cremas y celestes, bajo la técnica al fresco²⁶. Otros de los trabajos previstos fueron la utilización del papel pintado que cubría los espacios de cada uno de los palcos, de color «celestes y perla, de un gusto delicado y un efecto muy agradable... en el que se figura un juego de niños, iluminado de claro y oscuro»²⁷, suministrado tanto por empresas inglesas como francesas²⁸. Para la fijación de este papel se pagaron 10 rs. por la compra de «engrudo y harina»²⁹.

Igualmente, se remataron otros trabajos, como pintar los atriles de los músicos, puertas, escaleras, etc., bajo la responsabilidad de Jerónimo Cárdenas³⁰. También se completó la estructura mecánica del escenario (bambalinas, peine, piernas, diablas, telón de fondo, ciclorama). Así como el conjunto de candilejas, a base de luz de velas y aceites. Por último, se colgaron las 3 lámparas de cristal (arañas) «con 26 velas de esperma cada una»³¹, para cuya instalación en la sala se requirieron «dos jornales», «cordeles», «caños de hierro» y otros artículos de ferretería, por los que se abonaron 59,14 rs.³². Estas lámparas fueron un préstamo entre don Bernardo Forstall, que entonces era alcalde de Santa Cruz de Tenerife e, intermitentemente, hasta 1857, y

²⁵ Esta pieza teatral fue llevada al cine en 1961, bajo el título «El Cid», película dirigida por Anthony Mann y protagonizada por Charlton Heston (El Cid) y Sofía Loren (Doña Jimena).

²⁶ AMSC. El documento consultado no registra los nombres de los artistas que intervinieron en estos trabajos, aunque no ponemos en duda de que tanto Cirilo Truilhé como Vicente Cambreleng se ocuparon de las tareas de mayor especialidad.

²⁷ *Idem*: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 167, 6 de enero de 1836, p. 666.

²⁸ No tenemos noticias de la procedencia del papel pintado, aunque sabemos que fueron las empresas inglesas y francesas las que durante los siglos XVIII y XIX dominaron el mercado europeo, especialmente las primeras que aportaron novedades mecánicas al proceso de elaboración, como el sistema de flocado con resultados aterciopelados. Nombres como Dufour (cuyo negocio cerró en 1830), Charvet, Zuber, Cole, Wallpaper, etc., fueron auténticos creadores de temas y procedimientos técnicos. Asimismo, la aportación alemana no dejó de ser significativa en este aspecto.

²⁹ AMSC: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 170, 16 de enero de 1836.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ MARTÍNEZ VIERA, FRANCISCO: *op. cit.*

³² AMSC: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 170, 16 de enero de 1836.



don Joaquín Villalba, comandante militar de Marina, quien también desempeñó el cargo de director (1837) de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la citada ciudad capitalina. Es muy posible que estas lámparas estuvieran colgadas de los «caños de hierro» mencionados en el documento, de tal modo que a través de un sistema de cuerdas, podían ser trasladadas desde los extremos, es decir, desde los mismos palcos, con el fin de poderlas encender más cómodamente sin necesidad de utilizar poleas para moverlas verticalmente.

El sistema de iluminación fue el que tenía cualquier teatro de estas características, pues siguiendo con la normativa, que arranca ya de 1807, con todos los planteamientos posteriores, las luces debían encenderse unos diez minutos antes de la entrada del público, por lo que la sala jamás permanecía a oscuras durante la función. La visión y el concepto que actualmente tenemos hoy de la puesta en escena de una obra teatral es diametralmente opuesta a las que tuvieron lugar en el siglo XIX. La instalación de la luz de gas permitió que no sólo se pudieran apagar todas las luces de la sala, sino también establecer combinaciones (volúmenes lumínicos) en el escenario. Pero esto sucedió más tarde, ya a finales de la citada centuria.

Si tenemos en cuenta que la entrada al Teatro se hacía por ambos lados de la embocadura, muy común en muchos de estos locales³³, deducimos que la casa que perteneció a Matos Azofra tuvo que haberse convertido en la cabecera del escenario, sirviendo no sólo de vestíbulo (*foyer*) y en las dependencias anejas, sino en camerinos y habitaciones comunes de los actores, contando, tal y como ya se ha dicho, con puertas de salida hacia la calle San Felipe Neri (Emilio Calzadilla).

Hemos intentado reproducir, a la luz de los datos obtenidos y de nuestras deducciones³⁴, aquel Teatro de La Marina, tristemente desaparecido, como tantos otros que forjaron la personalidad cultural de una ciudad como Santa Cruz de Tenerife. Y nos referimos, en concreto, a la imperdonable destrucción del llamado «Parque Recreativo» (teatro-cine), que tuvo la suerte de mantenerse en pie hasta el año 1973; en su lugar, se alza el actual edificio de Cajacanarias.

Sólo durante 14 años mantuvo sus puertas abiertas a un público que había expresado siempre su afición y gusto por las artes escénicas. Aunque la llegada a la capital tinerfeña de compañías profesionales se produjo antes de 1835³⁵, la apertura del Teatro de La Marina aseguró, en cambio, la permanencia y la estabilidad de aquellos actores que aprovechaban los largos meses de estancia en la ciudad para captar e instruir a nuevos valores, tanto a jóvenes como adultos, muchos de ellos con una cierta experiencia interpretativa, adquirida en los teatritos de carácter privado, como el que estuvo abierto en un almacén de la calle El Castillo, o el que ocupó los

³³ Son muchos los ejemplos que ofrecen estas características, como el Teatro Apolo de Barcelona.

³⁴ Damos las gracias al arquitecto don David Artiles Santana por haber tenido la paciencia de ayudarnos a entender, a través de los datos, de las cifras y de las informaciones, la composición aproximada del edificio, desde su primitivo estado, almacén de vinos, hasta su transformación en local teatral.

³⁵ MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *op. cit.*, p. 19.



locales de la planta baja del domicilio de la familia Hardisson, en la calle El Tigre (hoy Villalba Hervás). En muchas casas también se llegaron a improvisar teatros, cuyos actores solían ser los miembros de la propia familia. Con motivo de alguna celebración especial, tanto en los salones nobles como en los patios, se instalaban los decorados y todo el atrezzo. No eran obras complejas, más bien de corta duración, referidas a temas mitológicos, generalmente. La conocida y distinguida familia Murphy, por ejemplo, durante el carnaval de 1808, organizó:

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, desempañada 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 figuras³⁶.

En esas mismas fiestas carnavalescas, el domicilio de don Francisco de Urtuástegui también hubo teatro, cuyos actores representaban «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...»³⁷. Buena parte de estos montajes lo llevaban a cabo súbditos franceses que poseían una cultura teatral ciertamente consolidada, pues en espacios más bien cortos (salones, patios, etc.) debían de resolver complejas escenografías en las que se movían a veces más de 20 actores.

No podemos ignorar la existencia de un teatrillo privado que se encontraba en la calle El Sol (salón núm. 6), conocido como el «Teatro Pintoresco», una especie de anticipo cinematográfico, donde se proyectaban imágenes de diferentes partes del mundo, utilizándose el sistema de sombras chinas. A lo largo de la década de los años cuarenta de este siglo XIX, se hallaba a pleno rendimiento. La función del 25 de abril de 1841 (domingo), el público presenció la fachada de la Basílica de San Pedro del Vaticano y una amplia vista de la isla de Santa Elena. Se practicaba también el complicado arte de las marionetas, que representaban graciosos sainetes. En esta ocasión, el espectáculo dio comienzo «á las 5 y media de la tarde»³⁸.

Esta educación escénica fue utilizada por los directores nacionales de teatro, como el señor Pazo, la señora Rendón, el señor Galindo, etc., que supieron fortalecerla y orientarla, dando la oportunidad a muchos de poder participar en las obras previstas en los programas, interpretando a personajes secundarios.

Aunque hasta 1854 no se había creado la llamada «Sociedad Dramática», que supuso el reconocimiento legal de las actividades desarrolladas por los actores locales en pro de la cultura teatral de la capital tinerfeña, gracias en buena medida a la promoción alcanzada por el recién estrenado Teatro Guimerá (1851), ya existían

³⁶ PRIMO DE LA GUERRA, Juan: *Diario II (1808-1810)*. Edición e introducción por Leopoldo de la Rosa Olivera. Ed. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1976, p. 12.

³⁷ *Idem*: p. 13.

³⁸ AMSCT: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, 24 de abril de 1841.

grupos —movimientos— de carácter local que velaban por el progreso de las técnicas escénicas, a los que pertenecían algunos conocidos escritores, poetas, dramaturgos, músicos, como Carlos Guigou (1799-1851)³⁹, quien llegó a escribir varias obras lírico-dramáticas, entre ellas las óperas *El Templario* (1839) y *Constantino el Grande* (1840), y José Desiré Dugour (1814-1875), de intensa actividad literaria, uno de los más activos en la citada «Sociedad Dramática», preocupado por los estudios de declamación. Dirigió la Asociación Teatral «Talía», llegando a publicar y dirigir numerosas obras, entre las que podemos destacar *Tenerife en 1492*, *El hombre propone y Dios dispone*, *La Reina Faina*, etc.

En Santa Cruz de Tenerife, estos grupos de «aficionados» no supusieron ningún impedimento al desarrollo de los programas de las compañías procedentes de la Península, donde traían en jaque a los empresarios nacionales, constituyendo a veces toda una amenaza. En este caso, se mantuvieron siempre bajo la batuta de aquél, que por sus cualidades teatrales era capaz de afrontar las enseñanzas escénicas y de declamación, un reclamo que los rotativos tildaban de necesidad ante la demanda social por contar con un cuerpo de actores cada vez mejor preparado. El conocido periódico *La Aurora*, un semanario de Literatura y Arte, dejó verdaderas muestras de interés por estas cuestiones, acusando no sólo a los actores locales, sino también a los nacionales, del problema que se planteaba en el escenario ante la escasa o nula conexión entre el cuerpo y la voz, pues «*gritar no es declamar* —afirmaba el columnista—;

lo propio ser temerario no es valiente. La espresión de la cólera, del amor, de todas las pasiones, en fin, tienen sus altos y sus bajos; y cabalmente es esa alternativa en los tonos de la voz la que constituye el principal agrado de las representaciones escénicas.

Y al referirse a uno de los actores, concretamente a Mendoza, que había sido uno de las principales figuras en la obra anteriormente citada, «Guzmán el Bueno», deja claro que

todo en él revela al actor estudioso, al actor que ama la gloria, al actor artista. Un defecto se le ha notado sin embargo, y de los irremediables desgraciadamente: la voz. Su voz es gutural, y por lo tanto á veces dejenera en sorda.

De otros actores, como la Castillo, después de aplaudir su excelente actuación, «sus finos modales, buena presencia y desempeño», le reprocha sin embargo que «realzaba demasiado sobre las terminaciones de las palabras, defecto fácil de corregir, y cuya enmienda la recomendamos». Y de Velazco, otro galán, le recuerda que:

se contenga en los justos límites de la declamación, sin entregarse á esos extremos que la moderna escuela desde Talma, en Francia, y Maiquez en España, han sabiamente anatematizado⁴⁰.

³⁹ Es de obligada consulta la obra de ALFONSO, Armando: *Carlos Guigou (1796-1851). Un compositor francés en Tenerife*. Ed. Auditorio de Tenerife, S.A., Santa Cruz de Tenerife, 2003.

⁴⁰ Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes: *op. cit.*, 5 de septiembre.





Como se puede comprobar, el articulista, que según afirma Martínez Viera, es el ya citado Dugour, demuestra ser conocedor de los contenidos teatrales y de su terminología. No en vano, Dugour fue francés, nacido en la ciudad de Nancy en 1814. En la capital tinerfeña desplegó «una gran actividad en diferentes campos de la cultura, convirtiéndose en una figura destacada de la generación romántica canaria», llegando a dirigir los periódicos *La Aurora* y el *Eco del Comercio*⁴¹. Necesariamente tuvo que haber tenido en su biblioteca particular algún título sobre las teorías del más famoso actor y director francés de la época de la Revolución, François Talma (1763-1826), como sus «Reflexiones sobre el arte teatral», toda una teoría que introducía novedades en el ámbito de la escena (realismo en la actuación, vestuario histórico, etc.). También Dugour conoció las propuestas de Isidoro Maiquez (1768-1820), el gran actor español, seguidor de Talma en muchos aspectos, quien también incorporó reformas especialmente en la composición de los decorados, pues no podemos perder de vista que el teatro romántico fue exigente en el *atrezzo* y, en general, en toda la estructura escénica. Si bien se reutilizaron decorados de obras y épocas anteriores —práctica muy generalizada—, los escenógrafos concedieron «extraordinaria importancia al lugar real donde la escena se desarrolla y dando a ese realismo carácter geográfico preciso», buscando los más diversos elementos que podían acrecentar mayor realismo al drama histórico⁴². Por tanto, los planos se multiplican, las bambalinas y toda la maquinaria escénica.

Creemos que los actores de Santa Cruz de Tenerife no sólo aprendieron de las informaciones recibidas por Dugour, sino también de los foráneos, cuya cultura teatral era más compleja, especialmente de los directores y empresarios, que manejaban conocimientos teóricos acerca de los tratados teatrales, como el de Vicente Bastús (1799-1873), escritor y pedagogo, que llevó a cabo un estudio sobre «Declamación», publicado en 1833. Ahora entendemos la continua protesta de estos actores, y del público en general, ante las dificultades espaciales del escenario de este Teatro de La Marina, y la necesidad, por consiguiente, de disponer de un local «municipal» o «principal» para poder desarrollar escenas más complicadas. Así, Dugour, en otro artículo publicado el 19 de septiembre del mismo año 1847, llama la atención a las autoridades por las escasas subvenciones económicas aportadas a los espectáculos teatrales y, asimismo, al compromiso de levantar un teatro en condiciones, a la manera de las grandes ciudades españolas, porque:

los edificios que se construyen al efecto en los pueblos modernos están reducidos a un angosto recinto y corto número de localidades calculadas y dispuestas para contener la décima parte de una población...⁴³.

⁴¹ IZQUIERDO GONZÁLEZ, Ángeles, y ALFARO HARDISSON, Emilio: «DUGOUR, José Desiré» (voz), en *Gran Enciclopedia Canaria*, Ed. Canarias, tomo v (Com-Dur), Santa Cruz de Tenerife, 1994, p. 1330.

⁴² ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Ed. Mondadori, Madrid, 1991, p. 100.

⁴³ Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes: *op. cit.*, 19 de septiembre.

Por eso no era extraño que en ocasiones la asistencia de público se duplicara, llegando incluso a superar los 700 espectadores, cuando en realidad el Teatro sólo tenía cabida, como ya se ha indicado anteriormente, para 432 individuos. Este interés por el arte escénico es una constante en las noticias de actualidad de los principales periódicos de la época, siendo Dugour el paladín de todas ellas, quien manifiesta con cierta vehemencia su preocupación por la vida teatral en Canarias, ya que el arte dramático:

se halla en un estado más brillante que en muchas provincias de las principales naciones de Europa en donde no existe un solo teatro, ni han visto jamás representaciones de comedias, cuando en el día las Canarias poseen ocho de estos edificios, la mayor parte de los cuales han sido visitados por las compañías que los habitantes de Santa Cruz, en varias ocasiones, han traído de España»⁴⁴.

La necesidad por tanto de un nuevo teatro se hacía sentir, demostrándolo la difícil composición de los decorados en un escenario más bien corto, como el que se llevó a cabo para la obra de *Don Juan Tenorio*, que se estrenó el domingo 6 de febrero, encarnando el papel de Don Juan, el actor Mendoza, y el de Don Luis Mejía, Velasco, mientras el personaje de Doña Inés lo interpretó Bastío. No tenemos noticias del resto del elenco, que se publicaba en unos pasquines colocados en la puerta del propio Teatro; únicamente hemos podido recoger el nombre de Ríos, que con toda probabilidad interpretó al personaje del Comendador.

Esta obra de José Zorrilla (1817-1893) requería de una maquinaria escénica complicada, al menos en cuanto a espacio se refiere. Entradas, salidas, cambios de decorados, efectos, vistosos telones, etc., producían una ensoñación en el espectador, aparte de lo que representaba la propia figura de El Tenorio, convertida en un fenómeno sociológico internacional. Estos tres actores, pertenecientes a la Compañía Dramática del señor Mendoza, recibieron buena crítica en la prensa local:

Nos complace repetirlo: el Sr. Mendoza tiene las dotes de un verdadero artista, y en los últimos versos de esta escena terrible, nos pareció tocar casi en lo sublime... se convirtió en un verdadero Tenorio, ardiente, frenético, delirante, desesperado.

Comenta el articulista del periódico que fue una lástima que, después de haber asesinado a Mejía, no saltase por el balcón, sino que lo hizo abandonando la escena por una puerta lateral. El elemento «balcón» es muy recurrente en el teatro clásico, pues crea unos efectos de acción realmente espectaculares, aparte del simbolismo que encierra, relacionado con el peligro, con las dificultades de alcanzar lo que se valora; recordemos, por ejemplo, la escena de Romeo y Julieta, del célebre Shakespeare (1564- 1616), en cuyo balcón —el más famoso en la historia del teatro— se

⁴⁴ *Idem*: 5 de septiembre. El número de teatros, de carácter privado, citados en este artículo periodístico se refieren a: Teatro de la calle La Marina y Teatro de la calle El Tigre (Santa Cruz de Tenerife), Teatro Cairasco (Las Palmas de Gran Canaria), Teatro de Oriente (Santa Cruz de La Palma), Teatro (Puerto de la Cruz), Teatro (La Orotava), Teatro del exconvento de Santo Domingo de Guzmán (La Laguna), Teatro (Gáldar).





produce el encuentro (el amor, la felicidad) y también la separación (el dolor). El Tenorio salta por el balcón porque es el fugitivo; es el elemento arquitectónico que mejor permite organizar la comunicación rápida con el exterior, aunque haya que salvar la altura superada por el riesgo. La ausencia del balcón en esta obra indica, de alguna manera, las dificultades espaciales ofrecidas por el escenario, de ahí que el actor Mendoza, el Don Juan, dejara la sala a toda prisa, insinuando con ello su improvisado viaje a Italia. El propio Dugour reconoce que el Teatro presentaba «*dificultades*» materiales para ejecutar obras de esta envergadura, por lo que el director de escena tuvo que haber maniobrado para superar los inconvenientes que ofrecía cada uno de los actos. De modo que a Dugour no le fue posible disfrutar de un Tenorio arrojándose por el balcón, en medio de un resultado de luces y sombras, bajo una iluminación a base de velas y quinqués, de tenues tonalidades de amarillos y blancos. En las representaciones contemporáneas, esta acción se hubiese solucionado dando un salto hasta el patio de butacas, estableciéndose así la división de planos. Pero estamos a mediados del siglo XIX.

Aunque fueron muchos los elogios a la labor de estos actores ya consagrados, sobradamente profesionales, Dugour insiste una y otra vez en los inconvenientes de los decorados, de la estrechez del espacio para instalar, por ejemplo, los sepulcros de Doña Inés y el de su padre, el Comendador don Gonzalo de Ulloa, al final de la representación. Las distintas bambalinas, bastidores y, en general, todo el conjunto que constituye la tramoya resultaban muy apretados, dejando poca capacidad para el movimiento de los actores, pues se quejaba el citado articulista que no se debería permitir «andar con luces detrás de los telones, haciendo ver sombras chinescas»⁴⁵. Esto quiere decir que apenas había corredor detrás del ciclorama para el desplazamiento del personal hacia los laterales del escenario; había que hacerlo a través de los reducidos espacios producidos por cada uno de los planos que producían la perspectiva.

Lo mismo ocurrió con la obra «El terremoto de la Martinica», representada el 2 de febrero de 1848, una obra francesa traducida al español por M.M., y publicada en 1840. Un drama complicado de organizar por la estructura de los decorados y la variedad de efectos sonoros, sobre todo los pertenecientes a los actos II y III, donde se figura «un oscuro subterráneo, en el que penetran algunos rayos de luz al través de un estrecho respiradero que da á un torrente», y al fondo de una habitación «se descubre la ciudad de S. Pedro, con montañas, mar y cielo en su horizonte»⁴⁶. Normalmente, la composición de estos decorados solía viajar con la compañía, completándose luego en Santa Cruz de Tenerife por los artistas locales, que disponían de suficiente tiempo para efectuar todos estos complementos, tanto arquitectónicos como pictóricos, dado que la estancia de la misma en la mencionada capital se prolongaba hasta 5 o 6 meses. De ahí que en la realización del «oscuro subterráneo», por ejemplo, participaran artífices versados en el empleo de los materiales, de la perspectiva y de los resultados ópticos, pues era una posibilidad más

⁴⁵ Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes: *op. cit.*, 13 de febrero de 1848.

⁴⁶ Libreto de *El terremoto de La Martinica*, Madrid, 1840.

de abrirse camino en el complicado terreno del Arte, cuando ya la Iglesia había dejado de ser el principal mecenas debido a muchas razones (Desamortización de 1836, cierre de muchos conventos, descenso de cofradía y hermandades, economía maltrecha, laicismo, etc.), apareciendo otros benefactores, como la burguesía urbana. No sería raro ver a Cirilo Truilhé o a Vicente Cambreleng enfrascados en estas tareas escénicas, lo mismo que más tarde harían los pintores Gumersindo Robayna (1829-1898) y Nicolás Alfaro (1826-1905) en el Teatro Guimerá, sin olvidarnos de la ejecución de los grandes telones de fondo para los monumentos del Jueves Santo de las iglesias de Ntra. Sra. de la Concepción y Ntra. Sra. de El Pilar de la capital tinerfeña, también de la Catedral de La Laguna y del templo de Santiago Apóstol, de Gáldar, entre otros.

Ahora es José Plácido Sansón (1815-1875) el redactor de muchos de los artículos de esta revista literaria (*La Aurora*), al igual que de otros rotativos, como *El Atlante*. Un hombre dedicado a las letras, a la poesía y a la dramaturgia, que consiguió escribir algunos dramas, entre los que destacamos «Elvira», de 1839, y «Hernán Peraza», este último por encargo de la Sociedad Dramática, «que no llegó a representarse por considerarla la autoridad como subversiva», a tenor de los comentarios del profesor Ciuranescu⁴⁷. Considera Sansón, refiriéndose a «El terremoto de la Martinica», que «el escenario estuvo muy mal dispuesto en particular, aquel malhadado banco que con su bamboleo, convirtió en sainete una de las situaciones más hermosas... pues todos oímos el golpe que dio D. Alvaro —encarnado por Mendoza— al caer, no en un abismo, sino en el piso de madera del interior del teatro». No hay descripción alguna del mecanismo que produjo el «bamboleo» del banco que intentaba imitar los efectos del terremoto. Algún mecanismo debió de haber fallado, ya que el actor salió despedido del escenario. Hace alusión también Sansón a lo desagradable que fue el constante movimiento de

las montañas á impulso del continuo pasar y repasar de la servidumbre del palco escénico, y las frecuentes aperturas del telón de fondo por donde asomaban y asoman cada noche con perjuicio de la ilusión dramática, rostros de chiquillos, criados, etc.⁴⁸

que formaban parte del grupo de figurantes, indicando con ello lo complicado que suponía el desplazamiento de 13 actores en un escenario reducido, más los que componían el número de los habitantes de La Martinica, los esclavos, los negros y los soldados, que muy bien pudo haber superado los treinta intérpretes.

Y podríamos citar muchas más obras representadas en este Teatro de La Marina, cuya crítica, en relación a los montajes escénicos, no tuvo muy buena acogida, debido, como hasta ahora se ha venido esgrimiendo, a la escasa capacidad de que disponían los técnicos para organizar las tramoyas y todo el *atrezzo*. En el estreno de «*Don Alvaro o la fuerza del sino*», del Duque de Rivas (1791-1865), los comentarios de la prensa fueron desfavorables, pues en el «cuadro 4º» no se pudo concebir

⁴⁷ CIORANESCU, Alejandro: *op. cit.*, p. 391.

⁴⁸ Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes: *op. cit.*, 2 de enero de 1848.



su objetivo y pesadez habiendo en otras muchas transiciones tan rápidas y violentas, que cuando menos quitaban la ilusión al espectador que no es posible conciba en una subida ó bajada de telón tales transcurros de espacio, tiempo y posición...

Y «en cuanto á su ejecución fue fría y descuidada, contribuyendo á hacerla más pesada...». E incluso arremetió contra la intervención de algunos de los actores, como la de Velasco, que

no se corrige en sus desaforados gritos y violentas maneras; no queriendo conver-erse de que cada pasión tiene su inflección de voz, que el mérito de un actor está en remontarse á la época de la persona que se presente...⁴⁹

una clara alusión a las teorías de Talma y Maíquez.

El Teatro se veía abarrotado de público no sólo por la pieza representada, sino también por la calidad de los actores o por la fama de algún galán, como sucedió con el joven Díaz, que deslumbró a todo el público en la obra «Las mocedades del Cid» (Guillén de Castro, 1569-1631), caracterizando al personaje del Infante, pues «es uno de los mejores» del género trágico. Destacaron, asimismo, Mendoza, en el papel de El Cid; la actriz Bastío, en el de Doña Jimena, y Velasco, en la interpretación del Embajador. Esta puesta en escena fue todo un éxito, de modo que las localidades,

tomadas todas con mucha anticipación, fueron ocupadas desde muy temprano por una escogida concurrencia; y aunque emprensados y molestos los espectadores, particularmente en las lunetas, nadie quiso abandonar su puesto conquistado á costa de muchos afanes⁵⁰.

Comenta Jesús Rubio que «entre las diversiones urbanas ninguna tuvo tanta importancia y presencia social como el teatro durante el siglo XIX», donde mejor se ejemplificaba «el nuevo protagonismo de las clases burguesas» ciudadanas⁵¹, convirtiéndose en el centro de las grandes diversiones. En Santa Cruz de Tenerife, la preocupación por el teatro fue notoria, especialmente cuando por cualquier causa —social, económica— mermaba su actividad, como sucedió entre 1841 y 1842⁵².

⁴⁹ *Idem*: 30 de diciembre de 1847.

⁵⁰ *Idem*: 16 de enero de 1848.

⁵¹ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: *El arte escénico en el siglo XIX*. En «Historia del Arte Español», tomo II, Ed. Gredos, dirigida por Javier Huerta Calvo, Madrid, 2003, p. 1803.

⁵² BIBLIOTECA DE HUMANIDADES. Campus de Guajara. Universidad de La Laguna. Revista Mensual Islaña de política, legislación y literatura, 1842, p. 54.

El estado á que ha venido á parar entre nosotros el Teatro, es verdaderamente lamentable. Desiertos sus palcos, desiertos sus lunetas, la empresa que en julio del año pasado tuvo el patriotismo de comprometer sus capitales en servicio del país, a á terminar su contrata, sin haber podido obtener siquiera el reembolso de las cantidades espendidas... dos son los principales motivos del abandono que lamentamos: el primero, la falta de pagas á los empleados públicos ... el segundo, la venida de un mal cómico, esperando como esperaba el pueblo uno al menos regular...

También recogido en: ALFONSO, Armando: *Carlos Guigou (1796-1851). Un compositor francés en Tenerife*, p. 31.



Una de las principales amenazas fueron las epidemias que hacían acto de presencia periódicamente, como las de 1845 y 1846, de viruela y fiebre amarilla, aparte de las sucesivas gripes que arruinaban las energías de los actores. Otras veces fueron razones ajenas a la dinámica social y cultural de la ciudad las que retrasaban las actuaciones de las compañías. El ya tanta veces mencionado periódico *La Aurora*, en su edición de 16 de diciembre de 1847, deja patente esa preocupación por el teatro como lugar donde también se iba a presumir:

Por fin tenemos otra vez entre nosotros á la compañía dramática que con tantos y tan terribles percances ha tropezado en el suelo afortunado; y no parece sino que las musas envidiosas de su prosperidad, lanzaron sobre ella su terrible anatema ó quisieron purificarla con la prueba para asegurarse de su irrevocable afecto al arte de Talma, Garik y Maiquez: pero al fin triunfaron de tantos azares, pestes y... con beneficio nuestro teatro ha vuelto á renacer en esta Capital siendo el brillante punto de reunión donde la juventud ostentando sus gracias, juguetea con amores, el hombre de negocios halla donde esplayar su imaginación, olvidándose de aquellos entre un deleitoso recreo y una escojida sociedad, siendo para todos escuela de moralidad y buenas costumbres, con un estímulo para el bello estudio de la literatura ...donde la mayoría del bello sexo ostentaba sus gracias, lujosos trajes y vistosos adornos...

El establecimiento en este Teatro del «Liceo Artístico y Literario» (1842) dio un gran impulso a la actividad escénica, reorganizándola y fijando el programas de obras a representar.

Esta necesidad por el teatro se entendía desde el sentido mismo del espectáculo, pues no se reducía únicamente a la representación de la obra prevista, que alcanzaba la hora y media de duración, como en la actualidad, sino que suponía toda una organización compuesta de actos colaterales, comenzándose frecuentemente con una obertura operística, que podía ser elogiada por el público. La intervención de Carlos Guigou con motivo del estreno de *Tetrarca de Jerusalén* (11 de enero de 1848), adaptación de José Plácido Sansón de *«El mayor monstruo los celos»*, de Calderón de la Barca (1600-1681), «para la que... había escrito dos piezas para voz, coro y orquesta», agradó extraordinariamente⁵³. Después de esta actuación musical, subía el telón para dar comienzo la función teatral. En el intermedio se representaba un sainete o dos, de acuerdo con el número de actos de la obra proyectada. Se finalizaba con un baile. Este orden, casi «canónico», se alteraba por cuestiones de preferencias —inauguraciones y aperturas de eventos sociales, fiestas, carnavales, aniversarios de Constituciones, cumpleaños de la Reina Isabel II, etc.—, finalizando con un sainete o con otra pieza musical.

El horario de actividad teatral era generalmente a las 20 horas, aunque a veces podía comenzar la función a las 19,30, anunciándose, como ya se dijo, en unos carteles que se colgaban de la puerta del local. También el público podía informarse

⁵³ ALFONSO, Armando: *Carlos Guigou (1796-1851). Un compositor francés en Tenerife*. Ed. Auditorio de Tenerife, S.A., Santa Cruz de Tenerife, 2003, p. 309.





por medio del Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, de los periódicos y revistas de carácter cultural, aparte de la transmisión oral. En torno a las 23 o 23,30 horas se daba por finalizado todo el espectáculo, que siempre estaba vigilado por la autoridad competente; de hecho, el aplauso final lo procuraba el alcalde. Los días de funciones eran regularmente los martes, jueves, sábados y domingos, siempre y cuando no hubiese algún acontecimiento especial que trastocara los horarios. Sólo en tiempo de Cuaresma se suspendía cualquier tarea, incluyendo los ensayos.

Aunque la censura perdió capacidad y fuerza a partir de 1835, hubo una cierta cautela con los contenidos ideológicos y morales, evitándose toda clase de exaltaciones políticas de los espectadores⁵⁴.

De todas aquellas compañías, que desde la capital tinerfeña solían trasladarse al resto de los teatros del Archipiélago, las que más popularidad alcanzaron fueron sin duda la del Señor Pazo, que estuvo instalada en el Teatro del Tigre largas temporadas, la dirigida por la Señora Reldón, con quien abrió las puertas el Teatro de La Marina y la perteneciente al Señor Galindo, entre otras. Esta última fue la que alcanzó mayor popularidad y aceptación, por la calidad de los espectáculos y la preparación de todo el elenco. La presencia en Tenerife de este actor, director y empresario debió de causar sensación, ya que ofrecía un teatro de calidad. Como ya se ha dicho, Galindo había debutado en los escenarios madrileños compartiendo cartel con las figuras más destacadas de la época. Cuando llegó a Tenerife, ya no era tan joven, renunciando a los papales de galán, pero no por ello dejó de demostrar sus excelentes cualidades actorales. De gran cultura teatral, literaria y política, fue un extraordinario formador y docente.

Lo mismo ocurrió con Francisco Mela, el primer empresario que conoció Canarias, a pesar de que aparece más relacionado con las actividades programadas por el Teatro Guimerá. Hacia 1847 ya lo encontramos desempeñando el referido cargo. Desconocemos el lugar de su nacimiento, aunque sospechamos que muy bien fue Andalucía, pues sus hijos (actores y también empresarios) mantuvieron estrechos vínculos con esa región española. Sin embargo, quien mejor ha precisado sobre su persona es Martínez Viera:

gran conocedor de los asuntos teatrales, verdadero impulsor del negocio teatral, a quien las islas habían de deber el conocer cuánto de la vida escénica existió durante muchos años. Hombre activísimo, actor a ratos, con sus familiares artistas todos... fue empresario por excelencia, de teatros de Canarias durante casi medio siglo⁵⁵.

Cuando se ocupó del Teatro de La Marina, en la fecha ya indicada, renovó las condiciones físicas del mismo, consiguiendo que los asientos fueran más holgados y que se acrecentara el número de palcos (de 14 a 18). También introdujo mejoras en

⁵⁴ THATCHER GIES, David: *El teatro en la España del siglo XIX*. Ed. Cambridge University Press, 1996, p. 19.

⁵⁵ MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *op. cit.*, p. 33.



Foto 6. Conjunto de edificaciones donde estuvo el Teatro hasta mediados del siglo XIX.
A la izquierda, el inicio de la antigua calle San Felipe Neri (Emilio Calzadilla);
a la derecha, la calle La Marina.

el sistema de tramoyas, así como el estreno de un nuevo telón de boca⁵⁶. En 1883 fallece en Santa Cruz de Tenerife.

El número de obras representadas entre 1836 y 1848-9 en este Teatro de La Marina fue muy notable, teniendo en cuenta que muchas de ellas se repetían, bien por petición del público o, simplemente, por reajustes de la compañía. En general, superaron las 200, de las que sólo un 20% pertenecieron a autores barrocos; el resto de los títulos, al Romanticismo. Los sainetes, en cambio, no sobrepasaron los 60, y las óperas (arreglos de óperas, operetas), ocuparon un porcentaje más bien reducido (15%). Aquí también se incluye el repertorio de piezas escritas por dramaturgos tinerfeños.

Cuando el Teatro Guimerá abrió sus puertas, el de La Marina las cerró para siempre. A partir de aquel momento sus dependencias se convirtieron «en albergue nocturno para los pobres, si cobrar alquiler alguno en albergue nocturno e interín se realizara la obra proyectada para Hospicio»⁵⁷.

⁵⁶ Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes: *op. cit.*, 19 de diciembre de 1847.

⁵⁷ MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *op. cit.*, p. 22.

