

PÚBLICO, EMPRESARIOS, DIRECTORES, ACTORES Y ESCENOGRAFÍA EN EL TEATRO GUIMERÁ DE SANTA CRUZ DE TENERIFE DURANTE EL SIGLO XIX

AUDIENCES, MANAGERS, DIRECTORS, ACTORS AND SCENOGRAPHY IN GUIMERÁ THEATER OF SANTA CRUZ DE TENERIFE DURING THE 19 TH CENTURY

Gerardo Fuentes Perez^{*1}

RESUMEN

El Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, el primer coliseo de Canarias, inaugurado el 26 de enero de 1851, un año después de la apertura del Teatro Real de Madrid, ha conocido diversas transformaciones en su estructura arquitectónica, pues aquel primer edificio comenzado por Manuel Oráa en 1847, muy pronto se vio afectado por intervenciones que intentaron adaptarlo a las nuevas exigencias escénicas promovidas, en general, por los empresarios y directores foráneos con amplia experiencia teatral. Las intervenciones de Armiño y las de Antonio Pintor, fueron decisivas para lograr la disposición actual, en forma de herradura.

PALABRAS CLAVE: teatro, escenografía, decorados, siglo XIX, Francisco Mela, Manuel Oráa y Arcocha, Antonio Pintor Ocete.

ABSTRACT

Guimerá Theatre in Santa Cruz de Tenerife is the first coliseum in the Canary Islands. It was inaugurated on the 26th January 1851, a year after the opening of the Royal Theatre in Madrid. It has experienced some transformations on its architectural structure, since the former building, started by Manuel Oráa in 1847, was soon affected by interventions in an attempt to try to adapt it to new stage requirements which had been promoted by foreign highly experienced theatrical producers and directors. The interventions by Armiño and Antonio Pintor were vital to reach the current horseshoe arrangement.

KEYWORDS: Theatre, scenography, staging, 19th Century, Francisco Mela, Manuel Oráa y Arcocha, Antonio Pintor Ocete.

Cuando hablamos y pensamos en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, primer coliseo de Canarias, nos referimos, naturalmente, al actual edificio, cuya fachada principal mira hacia la plaza de La Madera. Sin embargo, toda su estructura arquitectónica, especialmente su interior, ha conocido una progresiva transformación que ha modificado de una manera notoria el primer planteamiento del arquitecto Manuel Oráa (1822-1889), quien lo proyectó allá por el año 1847. Con este trabajo no pretendemos ser novedosos en el estudio de la evolución constructiva de este notable edificio, ni siquiera nos planteamos abordar un trabajo de carácter arquitectónico, pues contamos con figuras destacadas en el dominio de esta materia, como los doctores Darías Príncipe, Fraga González, Galante Gómez, etc., que tienen en su haber un interesante dossier de publicaciones al respecto.² Sin embargo, nos llama muchísima la atención el escaso conocimiento que tenemos sobre aquel primer teatro que levantó el arquitecto Oráa, en el solar que dejara libre el exconvento de dominicos con su amplia iglesia, una vez que hubo sido derribado por orden gubernamental, pues como sabemos en nada se parece a las intervenciones de Antonio Armiño (1832-1896), y a la conclusión final de Antonio Pintor (1862-1949). solo pervivió la estructura perimetral, y un poco más. La mayor parte del interior, incluyendo la caja escénica, fue totalmente replanteada para obtener los resultados que configuran la disposición actual.

^{*}Departamento de Historia del Arte. Universidad de La Laguna. Campus de Guajara, s/n. 38071. La Laguna. Tenerife. España; Teléfono: +34922317773; Correo electrónico: vfactgeh@ull.es



Teatro Guimerá. Santa Cruz de Tenerife.

Tampoco deseamos establecer aquí, de una manera pormenorizada, el proceso edificativo de todo el inmueble, desde sus inicios hasta la última intervención llevada a cabo en 1994 por el arquitecto Carlos Schwartz. Los cambios, vicisitudes y estrategias estuvieron muy supeditados por las condiciones económicas, muy precarias entonces, que fueron concluyentes, en gran medida, de los resultados obtenidos, así como de la dinámica escénica, de las exigencias del drama, de los directores, empresarios y actores e, incluso, de la iluminación, pues los efectos eran muy diferentes si se trataba de luz natural (velas, quinqués...), de gas y, finalmente, de instalación eléctrica. Por tanto, lo conseguido dependía de la manipulación de las clavijas del gas o de los interruptores de la electricidad. Solo nos gustaría extender la mirada sobre aspectos puramente formales, estéticos y sociales, deteniéndonos en aquellos que por su relevancia cultural y artística determinaron la imagen visual del teatro.

De las actividades escénicas en Santa Cruz de Tenerife durante la etapa decimonónica, antes de la construcción del Teatro Guimerá, se han ocupado otros autores como la catedrática de Musicología de la Universidad de La Laguna, doña Rosario Álvarez Martínez, quien ha desarrollado una importante y valiosa investigación sobre el ámbito musical en el archipiélago, estudiando cuidadosamente las representaciones operísticas que tuvieron lugar en las principales ciudades, y dando a conocer a las compañías que llegaban del exterior, la puesta en escena, los cantantes, los resultados, la crítica periodística y todo lo que supuso un espectáculo de aquella envergadura, por ejemplo, en la citada capital. También conviene citar la encomiable labor del destacado musicólogo canario don Lothar Siemens Hernández, tanto en el campo de la investigación como en el de la creación operística.³ Estos trabajos nos permiten aproximarnos a la naturaleza de los espectáculos, las intervenciones musicales, el complejo de las tramoyas, las maquinarias, las iluminaciones, etc., y, sobre todo, a los espacios físicos de los teatros —en plural—, porque antes de la construcción del Guimerá,⁴ la capital de la entonces provincia de Canarias, no contó con un espacio teatral en regla, estable y duradero, lo que se entendía como “Teatro Principal”; solo dispuso de salas, regentadas por asociaciones o particulares, algunas de ellas con ciertas condiciones estructurales que permitían ejecutar espectáculos de mayor complejidad escénica. De todo esto nos informa la obra de Francisco Martínez Viera, *Anales del Teatro en Tenerife*, publicada por el Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, en 1991 (2ª edición), y a la que acudiremos más de una vez para dar razones de las actividades escénicas y culturales, en general, como las llevadas a cabo por la Sociedad “Santa Cecilia”, el “Círculo de Amistad”, el “Casino”, “La Lira”, “Iris”, el “Círculo Recreativo”, etc., entidades que fomentaron y estimularon la práctica teatral, contando como responsables a conocidos próceres de la cultura; así, el “Gabinete Instructivo”, tuvo como presidente al sacerdote Ireneo González (1842-1918); Juan Bethencourt (1847-1913) y Miguel Mafiotte dirigieron el “Gabinete Científico”, entre otros. En las

casas particulares hubo también actuaciones teatrales que tenían lugar en las estancias más amplias, cuyos intérpretes eran miembros de las familias de mayor condición social de la ciudad, que se encargaban, asimismo, de organizar los decorados y todo el attrezzo. Estas representaciones suponían un fortalecimiento de la burguesía urbana, de sus relaciones sociales, económica, matrimoniales; una manera de proyectar hacia el exterior su poder económico. Actividades que, si bien fueron una práctica a lo largo del siglo XIX —e, incluso, a lo largo de la primera mitad de la siguiente centuria—, perdieron fuerza a medida que aparecían nuevas salas teatrales destinadas a toda clase de público y a las innovaciones de la dramaturgia que aleccionaban una mayor amplitud de tipos sociales. Basta revisar, por ejemplo, la historiografía de aquellos primeros años del citado siglo XIX, para percatarnos de que el teatro era una actividad muy común entre las familias más acomodadas, una herencia, sin duda, del pasado ilustrado, que celebraban con ello alguna efemérides o acontecimientos festivos. Así, por ejemplo, Juan Primo de la Guerra, en su *Diario* (1808-1810), describe muchas de estas representaciones, como la que tuvo lugar en el domicilio de don José Murphy, durante los carnavales de 1808, pues aparte de las máscaras, música y danza, hubo una escenificación “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... Se dice que son franceses quienes dirigieron la intervención, en la que entrarían más de veinte actores”.⁵

El local teatral que prometía mejor estabilidad en el tiempo fue sin duda el que se abrió en la calle La Marina, merecedor de un estudio pormenorizado, pues es el único del que disponemos de más información documental, que si bien no es suficiente, nos permite, en cambio, obtener una imagen aproximada de su realidad física y escénica. Sin pretender ahondar en su realidad histórica, fue don Juan Matos y Azofra, alcalde de la capital en 1816, y luego en calidad de accidental en 1839, quien preparó un almacén de su propiedad que tenía en la citada vía urbana, para tales fines teatrales. Según las noticias ofrecidas por la prensa de entonces, se abrió al público el día de Navidad de 1835, y tenía una capacidad para 432 personas. Disponía de palcos y de tres arañas que pendían del techo. Uno de los elementos que llamaban la atención a los espectadores fue el telón de boca que recogía una representación efectuada por Cirilo Truilhé (1813-1904), inspirada en el conocido grabado que realizara Manuel Salvador Carmona (1734-1820) para ilustrar el poema V de *La Música*, del célebre Tomás de Iriarte (1750-1791).⁶ No era muy extraño que Truilhé, al igual que otros artistas de aquella generación, se atreviera a ejecutar este tipo de realización pictórica monumental, pues ya la tradición en las islas, y más concretamente en Santa Cruz de Tenerife, de levantar amplios telones con representaciones arquitectónicas en arriesgadas perspectivas, que sirvieran de fondo al monumento del Jueves Santo, le había capacitado para la elaboración de estos enormes decorados eucarísticos, que llegaban a alcanzar los 12 metros de altura. Su viaje de estudios a Francia y su paso por la capital de España, le permitieron conocer más de cerca los métodos y los recursos técnicos empleados en estas ejecuciones teatrales. Además, su especialización en el paisaje que exige un dominio de los distintos planos que determina la progresión de los colores, le facultó para llevar a cabo estas tareas escénicas.

No tenemos noticias de las dimensiones de este telón del teatro de la calle La Marina, ni cuáles fueron sus resultados estéticos y cromáticos, en el que también estuvo empleado el artista Vicente Cambreleng. Pero a juzgar por las dimensiones de este desaparecido teatro, documentalmente constatadas (50 varas de fondo y 13 de ancho),⁷ la boca del escenario no superaba los 7 m de longitud. Estas representaciones alegóricas eran ya una moda en los teatros del siglo XVIII, indicadas “por nuestros ilustrados como vehículo educativo”,⁸ que constituían una enorme pantalla frente al público asistente, cuyo mecanismo de desplazamiento era el conocido de “guillotina” o de “cuchilla”, muy empleado en los teatros alemanes, y que nos permite determinar aproximadamente la altura de la caja escénica. Estas obras eran muy frecuentes en los teatros del país; así, por ejemplo, el pintor José Rivelles (1778-1835), nacido en Valencia, y que destacó por sus producciones al fresco, llevó a cabo el telón de embocadura del Teatro madrileño de La Cruz, en 1803, sobre el que “se manifiesta Apolo protector de las ciencias, pero en sus bellas formas, despejada actitud y ceño severamente noble, se ve un joven fogoso, vencedor de la serpiente Pithon...”⁹ También estos temas servían de propaganda política y de hegemonía social.

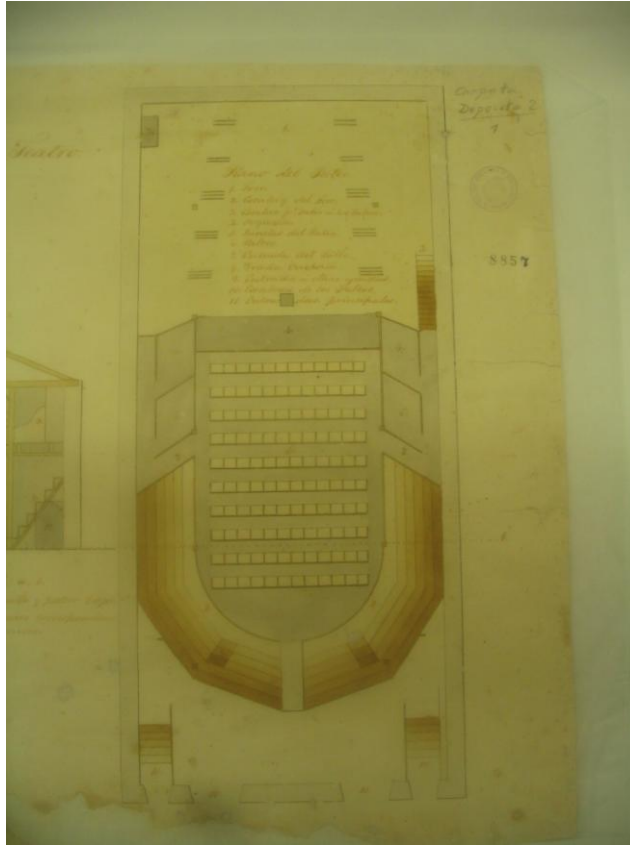
Aparte de este teatro, hubo otros en el centro de la ciudad que tuvieron, en cambio, una existencia más efímera, como los que funcionaron en la calle El Castillo y en la de El Tigre, hoy Villalba Hervás, en los bajos de la casa de la familia Hardisson, donde llegó a actuar uno de los más afamados actores

de la época, llamado Galindo, y que descollaba con sobrado éxito en los escenarios madrileños. La doctora Guadalupe Soria Tomás, en su obra *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, publicada por la Editorial Fundamentos (Madrid, 2010), cita varias veces a este actor compartiendo cartel con otros de igual rango, pero dando a conocer su nombre: José. Creemos que se trate del mismo personaje, pues la prensa insular solo hace constar el apellido, y atendiendo a las fechas —en 1832 aparece en programa en *Hacerse amar con peluca*, de Ventura de la Vega, en el Teatro de La Cruz—,¹⁰ pudo perfectamente actuar en Tenerife, ya que según comenta Martínez Viera,¹¹ su estancia en esta isla, que respondía a cuestiones políticas, fue muy provechosa porque tuvo la ocasión de formar a muchos actores locales y de dirigir buena parte de aquellas obras de mayor envergadura escénica.

El crecimiento de la ciudad,¹² su activo puerto y el importante papel desempeñado por su dinámica burguesía urbana, hicieron posible la presencia de compañías teatrales nacionales y extranjeras, con un elenco de actores y una compleja infraestructura escénica que exigían condiciones teatrales adecuadas. Por eso se pensó en la construcción de un teatro de carácter “Principal” en el solar donde hoy se levanta el Casino, frente a la plaza de España, pero por diversas razones jamás se llegó a edificar.

Ante esta situación, se piensa definitivamente abordar la obra del primer coliseo de Canarias, el Teatro Guimerá, emblema e icono de una ciudad que ambicionaba ser moderna, cuyos trabajos dieron comienzo en 1849. Un deseo que se había convertido en clamor no solo por la ciudadanía santacruzera, sino también por el cuadro de actores, y de los artistas en general, que expresaban sus quejas por las pésimas condiciones de los escenarios y locales de aquel momento. Así, en el periódico *La Aurora*, en su sección “Revista Teatral”, el articulista J. Sansón, al comentar la obra *Las mocedades del Cid*, representada en enero de 1848 en el ya citado Teatro de la calle La Marina, precisa que el escenario es bastante reducido para piezas que requieren de una maquinaria escénica más compleja.¹³ Y más adelante incide con cierta vehemencia en las pésimas condiciones del citado Teatro, cuyas 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 afanes, pues el pedido de asientos llegó hasta 728, cuando los que hay apenas suben á la mitad: con este motivo, no podemos menos de desear con ansia la creación de un nuevo teatro, cuya capacidad convenga al aumento de población de esta capital”.¹⁴

De la etapa de Oráa contamos con los planos existentes en la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, que forma parte del conjunto cultural TEA (Tenerife Espacio de las Artes), y que ya han sido dados a conocer por diversos historiadores del Arte. Afirma el profesor Darías Príncipe, al referirse al interior del teatro, que “la configuración en planta sigue el modelo italiano y en cuanto a la decoración, incluso aquí sigue siendo mínima: figuras geométricas y paralelepípedicas, completándose, muy a tono con los modelos franceses, como el teatro de Burdeos o el desaparecido parisino de los italianos”.¹⁵ Ciertamente, un teatro al gusto francés cuyas disposiciones coincidían con las preferencias de la Casa Real española, coincidiendo con las normas neoclásicas. A finales del siglo XVIII (1790), Gaspar M. de Jovellanos (1744-1811) había publicado su *Memoria sobre espectáculos* en el que planteaba una renovación del teatro en España en todos los sentidos, teniendo en cuenta que por real orden de 17 de diciembre de 1806, los teatros pasaron a manos de los Ayuntamientos.



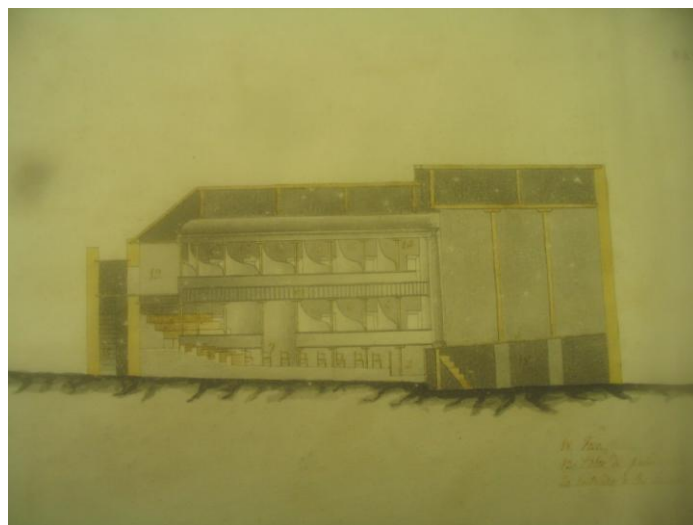
*Teatro Guimerá. Plano realizado por Manuel Orúa (1849).
Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.*

Escasean las informaciones, por tanto, acerca de su resultado formal, pues a pesar de que fue abierto al público el 26 de enero de 1851, las obras aún no habían concluido. De todas maneras, las opiniones más generalizadas dejaron una buena impresión del edificio, incluso la emitida por extranjeros que, en el caso de los ingleses, no eran precisamente muy halagadoras cuando se trataba de elogiar algo que estuviera fuera de la geografía británica; tanto Elizabeth Murray como Olivia Stone ponderaron las condiciones escénicas, destacando sus cualidades acústicas,¹⁶ de las que siempre este teatro ha alardeado hasta nuestros días. A pesar de que su interior daba una imagen más simple, menos decorativa, con un número de palcos más reducido, techo plano y patio de butacas, impresionó por su volumen y grandiosidad, lejos ya de aquellos otros menos estables y con un grado de improvisación. Por fin, la capital de Canarias contaba, como sucedía en las restantes capitales de la nación, con un teatro “Principal” que embellecía la ciudad, tal y como opinaban los próceres santacruceros.¹⁷ La referida fecha de 1851 es realmente significativa, sobre todo para un teatro que no se encuentra en territorio peninsular, cercano a los focos culturales de mayor amplitud del país (Madrid, Barcelona, Bilbao, Sevilla, Valencia, etc.), si tenemos en cuenta que el principal teatro de España, el Teatro Real de Madrid (Teatro Real de la Ópera), fue inaugurado un año antes (1850).¹⁸ Esto dice mucho de las pretensiones económicas y políticas de la sociedad santacrucera, que tenía la práctica del teatro como escaparate publicitario a su reconocimiento social, signo de prestigio cultural que intentaba situar a la ciudad en el ranking de las mejores capitales del país. Eran lógicas pretensiones de todas las ciudades de provincias que aspiraban a “contar con uno o dos teatros que les permitieran a acoger compañías de cierto rango o donde pudiera mostrarse con solemnidad su propia dinámica social”.¹⁹ Una burguesía, en general, “instalada en el poder y que controló en aquellos años la sociedad española”, utilizando “el teatro para su lucha y para imponer su ideología”.²⁰ Si una sociedad reivindicaba la construcción de un teatro en condiciones, significaba que existía una cultura alentada por el entusiasmo y el compromiso de grupos de ciudadanos que constituían asociaciones dramáticas capaces de producir espectáculos de garantía, amén de la aceptación de compañías foráneas que ofrecían nuevos planteamientos, técnicas y soluciones en el arte escénico. Los periódicos manifestaban constantemente ese orgullo de la

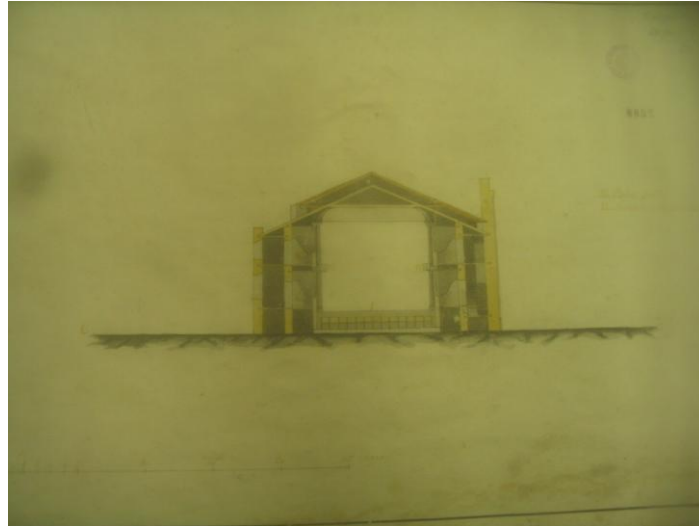
población santacrucera y del archipiélago, en general, por el teatro que “se halla en un estado más brillante que en muchas provincias de las principales naciones europeas en donde no existe un solo teatro, ni han visto jamás representaciones, cuando en el día las Canarias poseen ocho de estos edificios 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”, afirmaba el rotativo *La Aurora* en un artículo firmado por B.R., en 1847.²¹ A esto hay que añadir las aportaciones de los emigrantes —canarios o no— que de regreso a España también participaron en la evolución de las artes escénicas que contemplaron en los teatros americanos, especialmente caribeños (Cuba). Hasta aquí llegaron grandes compañías teatrales, de zarzuela y ópera con recursos novedosos que entusiasmaron al público en general.²² Aquel primer teatro trazado demandaba un cambio en la organización escénica, a juzgar por los planos existentes, que otorgaba a la caja unas dimensiones —en profundidad— bastantes considerables si las comparamos con las del resto del edificio, respetando así las características del teatro cortesano; dimensiones que permitieron abrir una amplia y espléndida embocadura de escenario, que venía dado, en cierta manera, por su condición de no ser un teatro en forma de herradura o a la italiana, recordando de algún modo el modelo del gran Teatro Farnese (Parma), realizado en 1618 por Giovanni Battista Aleotti, que presenta un patio alargado, curvándose en la zona frontal como lo hacían los circos romanos.



Teatro Guimerá. Recreación (acuarela) de la época del arquitecto. Manuel Orúa. Elaboración de Gerardo Fuentes.



Teatro Guimerá. Alzado. Manuel Orúa 1849). Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.



*Teatro Guimerá. Alzado. Manuel Oráa (1849).
Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.*

Nos hemos preguntado siempre por qué Oráa prescindió del plan de herradura cuando incluso ya Juvarrá (1675-1735) lo había dado a conocer como proyecto para el nuevo Teatro de la Cruz (Madrid). Lo cierto es que en estas fechas del siglo XIX, a pesar de que la forma de herradura era lo más habitual, adoptada por los teatros de nueva planta, la elección tipológica del edificio aún seguía siendo libre y sometida a toda clase de discusiones. Basta consultar las teorías y propuestas que desde Pièrre Patte (1723-1814) se venían esgrimiendo en el terreno de la teoría. Los arquitectos Antonio Conde, Juan Gimeno y Matías Laviña, se mostraron “más preocupados por las relaciones existentes entre las diferentes partes del edificio teatral que por la mejor curva del auditorio y por su ubicación dentro de la ciudad”.²³ Citando nuevamente la capital de España, el conocido Teatro del Príncipe, por ejemplo, después de las reformas efectuadas en 1845, consiguió su forma de herradura, aunque “su gran remodelación, con todo, no llegaría hasta 1849”.²⁴ De manera que la cuestión de la herradura no fue tan “canónica” como hasta ahora se venía pensando; se impuso de una manera definitiva en aquellos teatros levantados en las últimas etapas del siglo XIX,²⁵ pues siguiendo a García Melero, lo que se pretendía era *un teatro igualitario para romper con el Antiguo Régimen y la sociedad estamental*.²⁶ Curiosamente, muchos de estos nuevos teatros, como el Guimerá, se levantaron sobre el solar que dejaron libre antiguos conventos e iglesias que sufrieron las contradicciones de la desamortización de 1836, por lo que no sería muy descabellado pensar que en cierta medida vinieron a representar la “nueva ideología” social, laica y liberal, frente a la sociedad del Antiguo Régimen, es decir, los nuevos “templos” de la cultura, del pensamiento, el *parnasos* de la modernidad. Allí donde siempre el ciudadano contempló un edificio religioso, ahora, en su lugar, se yerguen otras interpretaciones más democráticas y emblemáticas de una sociedad burguesa y liberal.²⁷

La actividad teatral de Santa Cruz de Tenerife, que conoció un desarrollo muy notable a lo largo de la centuria decimonónica, exigía cada vez más unos escenarios capaces de admitir decorados de complicada estructura que permitiera movilidad en los cambios de los distintos actos, pues los atrezos eran cada vez más costosos, así como las condiciones lumínicas y la maquinaria escénica, sin olvidarnos de los espacios laterales donde los actores podían transitar con cierta comodidad y prepararse para la representación. Los teatros que funcionaron durante la mitad de la mencionada centuria, no dispusieron de esta infraestructura, dificultando con ello el montaje de espectáculos de mayor calado, como la ópera. Esta es la razón por la que Manuel de Oraá dimensionó el escenario del Teatro Guimerá, concediéndole bastante profundidad, lo que permitió un mejor despliegue de todo el aparato escénico, pues no en vano conocía bien los requerimientos y condiciones de la dramaturgia romántica que abogaba por “dramas históricos de escenarios insólitos, tenebrosos o exóticos, por personajes malditos, y por tragedias en el que el amor y el destino llevan a un desenlace desastroso a sus protagonistas”.²⁸ Como no fue posible mover los decorados en sentido vertical, tuvieron, necesariamente, que hacerlo hacia los laterales, produciendo continuas mutaciones de tableros (forillos) y de “patas” que determinaban los espacios establecidos por la dirección de escena, de modo

que el juego de luces —a base de velas y aceites— que se intensificaba por medios de simples mecanismos de acción, lograban mayor profundidad, partiendo de tonalidades claras y diáfanas a las más oscuras que terminaban con telones negros de fondo.

A juzgar por los planos existentes, la embocadura del escenario era realmente amplia, dominando excesivamente el espacio destinado para el público. Una embocadura que impactaba nada más entrar al patio de butacas, cuyas dimensiones se acentuaban por el sentido longitudinal de la sala²⁹ que se seguía proyectando hasta al fondo del escenario como centro óptico, produciéndose finalmente la división entre el público y actores. Todavía a principios de siglo, la escena se proyectaba sobre los espectadores, teniendo en cuenta que la sala permanecía iluminada o poco iluminada de acuerdo con las intenciones de la función, tal y como venía sucediendo en los teatros hispano-americanos. Las novedades introducidas por los teóricos del teatro permitieron que la sala permaneciera a oscuras con el fin de lograr una mayor atención del público, aislándolo de su entorno inmediato. La actriz española María Guerrero (1868-1928) defendió esta propuesta (1900), lo que no resultó difícil ya que los teatros contaban ya con instalación eléctrica.

Sin embargo, esta caja escénica apenas ofrecía altura, por lo que deducimos que el telón no podía ser del sistema “guillotina”, pues no había espacio suficiente en vertical para ser escondido durante la representación. Por tanto, la apertura del telón tenía que ser necesariamente hacia los laterales, a la manera “griega”, lo que nos permite pensar que en la intervención del arquitecto Vicente Armiño (Vicente Alonso de Armiño y Gutiérrez de Celis),³⁰ ya estaba levantada la referida caja escénica con todas las reformas del escenario practicadas por Francisco de Aguilar (1822-1905), facilitando así al pintor Nicolás Alfaro y Brieva (1826-1905) realizar un telón de embocadura que, a tenor del relato de Martínez Viera, recogía un amplio paisaje del norte de Tenerife, una espléndida panorámica que partiendo de los altos de El Sauzal recorría toda la vertiente hasta el extremo de Teno, siempre con el omnipresente y mayestático Teide, el monumento natural más admirado y cantado por poetas y escritores. Una perspectiva geográfica que ha seducido a muchísimo pintores, dibujantes y grabadores especialmente aquellos que hicieron del paisaje su temática preferida. Sabemos que Alfaro fue un excelente paisajista, que gustó “de temas de suave luminosidad de atardecer que se refleja en tranquilos bosques y prados en los que aparecerá con frecuencia el tema pastoril al modo de Watteau”.³¹ Partiendo siempre de conjeturas, pues no disponemos de una información puntual al respecto, este telón tuvo que haber sido un elemento dominante, teniendo en cuenta el protagonismo que alcanzó las dimensiones de la embocadura del escenario.³² Un paisaje de estas características, amplio, enorme, donde las tonalidades de verdes y azules con los celajes, a base de manchas cromáticas y cambios tonales, fue toda una propaganda de los postulados agrarios defendidos por los ilustrados “como fuente de vida y de conocimiento”,³³ y que los románticos verán como virtudes naturales del paisaje. Fue una de las panorámicas geográficas más representativa de Canarias, tanto por su extensión como por sus recursos naturales que dieron lugar a una economía específica en manos de una sociedad minifundista. El pensamiento ilustrado dotó al Teide “de uno de sus rasgos más significativos: su relación con la historia de la ciencia y con los descubrimientos geográficos”, según comenta el profesor Villalba Moreno,³⁴ sobre todo a raíz del estudio realizado por el científico francés Jean-Charles de Borda (1733-1799), quien fija su altura (3.715 m. sobre el nivel del mar), convirtiéndose así en el “techo” de España. El historiador Alloza Moreno cita otro telón de embocadura, ejecutado asimismo por Alfaro, “simulando un enorme cortinaje de una gran naturalidad”,³⁵ solución muy recurrente en aquellas fechas que las podemos encontrar por ventura en bocetos pertenecientes a otros pintores de escenografía como, por ejemplo, José María Avrial y Flores (1807-1891), cuyos apuntes fueron conservados por miembros de su familia.³⁶



Teatro Guimerá. Embocadura del escenario. Proyecto de Antonio Pintor (1862-1949). Santa Cruz de Tenerife.

No sabemos por qué Manuel Oráa no fue capaz de elevar la caja escénica para que tanto el telón de embocadura como los decorados fueran movidos en sentido vertical, una novedad que ya se había introducido en Alemania, de acuerdo con los avances teatrales planteados por el movimiento romántico, cuyas obras requerían de efectos, de nuevas maquinarias, de fondos,³⁷ de telares para efectuar los cambios etc., deseos que muchos autores de la época proclamaban con bastante firmeza, como Mariano José de Larra (1809-1837 —primer periodista moderno—) que reclamaba mejores decorados e iluminación. Por fortuna, la documentación existente nos permite llegar a conclusiones al respecto —más o menos convincentes—, para comprender este “desacierto” del arquitecto Oráa. En primer lugar, podemos aludir a la problemática general del teatro español, pues no era un asunto exclusivo del Guimerá, ya que los de Madrid “estaban muy lejos del nivel de otras capitales europeas; quedaba mucho por hacer”,³⁸ a pesar de las mejoras introducidas por Joseph Grimaldi (1778-1837) en relación a la visibilidad y comodidad de los asientos, pues el llamado “patio de butacas” se convertiría en el espacio más destacado del teatro, ya que durante mucho tiempo, desde “comienzos de siglo se seguían las funciones de pie; unos pocos años después también esta parte se llenó de bancos”.³⁹ Por tanto, la construcción de un recinto teatral aún no estaba sujeta a normas y modelos establecidos; respondía más bien a sistemas convencionales que se ajustaban a las necesidades específicas de cada lugar, como sucedió con el teatro tinerfeño, cuya prensa local, al referirse a la pronta apertura al público, pone de manifiesto que las obras que se están efectuando, una vez concluidas, deben de ser verdadero reflejo de “la cultura de estos vecinos”.⁴⁰ De todos modos, tampoco tenemos noticias de construcciones de carácter teatral efectuadas por Oráa en las islas e, incluso, en la península (1862-77), sobre todo durante su estancia Madrid, y en otras ciudades en la que permaneció poco tiempo (Valencia, Valladolid, Segovia ...), salvo la sala de audiciones musicales que resolvió en el edificio de la *Sociedad Filarmónica Santa Cecilia*, de la capital tinerfeña, inaugurada en 1886,⁴¹ también dispuesta para espectáculos de carácter teatral, cuya disposición presenta, curiosamente, una forma alargada. El graderío seguía la misma distribución que el llamado “gallinero” (general o cazuela) del Teatro Guimerá. Sin embargo, el problema de Oráa no es tanto de un “desconocimiento” del planteamiento y articulación de un edificio teatral, sino económico. Todos los historiadores que se han ocupado de su vida y obra, coinciden en este aspecto, pues la documentación oficial así parece desvelarlo. En el Libro de Acta correspondiente al año 1851, conservado en el Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife (Junta celebrada el 10 de octubre), podemos leer:

Leyose un oficio del arquitecto de esta Capital D. Manuel Oráa fcha. tres del corriente, haciendo presente, que cumpliendo con el deber de arquitecto que es de esta Villa, así como

el que le impone el de Director de la obra del nuevo Teatro, no puede menos que manifestar, que atendida la situación en que se halla dicho edificio después de ocho meses de paralización, es imposible que pueda permanecer así por más tiempo sin inminente riesgo, por lo que ruega al Ayuntamiento que adopte cuantos medios le sean posibles para remediar tan graves males ...⁴²

Como se puede observar, si las obras del teatro comenzaron con los recursos económicos convenientes, al poco tiempo se vieron muy mermados, de modo que los trabajos se prolongaron por más tiempo.

Lo cierto es que a partir de la ampliación en altura de la caja escénica, los telones pintados se sucedieron en el Guimerá. Efectuar pinturas tan monumentales suponía un dominio del espacio, de la perspectiva, de las técnicas, de las teorías pictóricas y, sobre todo, de una madurez profesional; los empresarios no estaban dispuestos a dejar estas tareas artísticas a pintores con escasa cualificación profesional. Poder realizar un telón pintado era una cuestión de prestigio y publicidad para el autor. Muchos de ellos se formaron en las aulas de la Academia de Bellas Artes, creada en Santa Cruz de Tenerife por real orden de 31 de octubre de 1849, donde disponían de información adecuada para estas labores. Sin embargo, sus dirigentes no valoraron estas realizaciones pictóricas, ni siquiera formaron parte de las exposiciones; era una dimensión más del trabajo del pintor; lo mismo sucedía con los decorados y todo lo relacionado con el *attrezzo*, a pesar de la admiración y del aplauso del público al contemplar estas obras consideradas monumentales. Tampoco era un descuido pedagógico de los espectáculos que tuvieron lugar en el Guimerá. En el resto del país ocurría algo semejante, a tenor de los estudios llevados a cabo por la profesora Arias de Cossio sobre esta materia, quien afirma, entre otras cosas, que era un arte —el de la escenografía— “mal pagado, puesto que los beneficios de los teatros iban a la Junta de Hospitales en vez de los propios teatros, con lo cual tampoco las Compañías podían exigir demasiado porque no tenían dinero para pagarlo”.⁴³ Otro de esos telones fue elaborado por Gumersindo Robayna, académico y hombre polifacético, que si bien se le conoce por sus trabajos al óleo predominando los temas históricos, paisajes, costumbrismo, retratos, etc., supo abordar con seguridad y maestría las proyecciones arquitectónicas, demostrándolo en diversas ocasiones en los desplegados telones de los monumentos del Jueves Santo de las principales iglesias de la capital tinerfeña, anteriormente aludidos. Es una faceta que siempre ha sido poco estudiada por sus biógrafos y que presenta una especial relevancia en el campo de la creación artística, pues demostró tener una amplia capacidad para resolver las volumetrías, las sombras, las profundidades en relación con el espacio real. No es lo mismo una pintura sobre lienzo cuyas dimensiones (de pequeño, mediano o gran formato) establecen un espacio convencional con respecto al espectador, que resolver amplios telones para ser contemplados a múltiples distancias con sus correspondientes ángulos de visión. En una de las salas de la citada Academia de Bellas Artes (Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel), con sede en la plaza de Irineo González de la capital tinerfeña, cuelgan diversas telas (sargas) cuyas representaciones ofrecen una clara intención teatral.⁴⁴ Nos parece obvio indicar que siendo miembro y profesor de la ya mencionada Academia de Bellas Artes⁴⁵, poseía un conocimiento de las técnicas empleadas en estos repertorios pictóricos que, en este caso, fue el temple el medio más utilizado por sus características y posibilidades de grandes trazos, cuya composición cromática se ajustaba a las cualidades lumínicas fijadas en el escenario, sobre todo si se trataba de la decoración. Recordemos que los efectos producidos por una iluminación natural o por gas eran muy diferentes a los conseguidos por la implantación del sistema eléctrico, instalada en 1899. Las tonalidades amarillas, matizadas por los tonos blancos, eran las que definían, en líneas generales, el resultado visual de la escena. Sería interesante indagar en esta faceta artística de Robayna para conocer su evolución en el aprendizaje escénico. No ponemos en duda su amplia cultura artística que le permitió abarcar distintas disciplinas, propio, además, del hombre del siglo XIX. Aun entendiendo que estas decoraciones suelen ser producciones efímeras, seguimos lamentándonos de su limitado número existente en los teatros, pues el Guimerá, solo conserva ejemplos muy puntuales, algunos en un estado ya muy deplorable, y casi todos realizados fuera de Tenerife. Las diversas maderas empleadas como estructura de los decorados, las clases de tejidos, cartones, papeles, pinturas, etc., nos hubiesen proporcionado una interesante y valiosa fuente material en el estudio de las tipologías escénicas desarrolladas en el referido Teatro tinerfeño a lo largo de la centuria decimonónica e, incluso, en etapas posteriores. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que lo almacenado en el Guimerá apenas constituye

testimonio alguno de composiciones decorativas, de attrezzo y de elementos singulares que permitan establecer líneas de estudio dentro de la compleja estructura escénica, ni siquiera podemos apoyarnos en descripciones periodísticas, como tampoco en informaciones oficiales (actas, crónicas, etc.), ya que no suelen ser suficientemente explícitas, prescindiendo de detalles e imposibilitando que el lector —en este caso, el historiador— pueda organizar una imagen aproximada de todo ello.⁴⁶ Tampoco podemos olvidar que la mayor parte de los decorados eran reutilizados en otras funciones e, incluso, prestados y retocados, en detrimento de los materiales que, por otra parte, eran muy vulnerables.

Las reseñas teatrales ofrecidas por algunos periódicos de aquellos años parecen más preocupadas por informar sobre la elección de las obras, su organización y repercusión social, que de las cuestiones técnicas, de los decoradores y de los artistas implicados en estos menesteres. En los comentarios referentes al comportamiento de los actores, encontramos breves descripciones transitorias de artefactos y elementos que formaban parte de la obra representada. Uno de aquellos periódicos, *La Aurora*, comenta las incidencias surgidas en el *Don Juan Tenorio*, cuyos actores principales fueron los señores Mendoza (Tenorio) y Velasco (Mejías), aparte del personaje de Doña Inés, que estuvo encarnado por la Sra. Bastio. Indudablemente, esta obra, que empezó a representarse en el Teatro de la calle La Marina, ofrecía cierta complejidad en la distribución, logística y construcción de los decorados. Era una de las obras románticas por excelencia que requería de solvencia económica y de técnicos cualificados para producir las constantes mutaciones, pues de lo contrario resultaba casi imposible sostener la tensión tanto escénica como emocional; el decorado perteneciente al sexto acto (el panteón), comenta el referido periódico, “nos pareció bastante bien, aunque aconsejamos al Director no permita andar con luces detrás de los telones, haciéndose ver sombras chinescas...”.⁴⁷ No podemos ahondar más en esta representación como en sus decorados, pero deducimos que se trataba de un problema de organización; actores y ayudantes que corrían entre bambalinas para disponerse a actuar. Una decoración de esta envergadura, en el que se movía un considerable número de actores, aproximadamente unos 40, que podía aumentar según lo autorizaba el director para el acto primero (escena de “la taberna”), requería de suficiente espacio lateral y de una estructura de servicios que entonces era escasa. Hay que esperar a comienzos del siglo XX para que el Teatro Guimerá pudiera disponer de estas estructuras que fueron incluidas en los planes del arquitecto Antonio Pintor (camerinos en condiciones y correctamente distribuidos, mejora de los baños “retretes”, etc.).⁴⁸ Los románticos ya habían concedido una especial importancia al lugar donde se desarrollaba la escena, prefiriendo decoraciones insólitas para obras en las que los personajes eran llevados por el amor y el destino.⁴⁹

Bien es cierto que las principales compañías de teatro procedentes de la península traían sus propios decorados que completaban al llegar a Santa Cruz,⁵⁰ práctica común en la actividad teatral a partir del reglamento que entró en vigor por vez primera en 1807, que facilitaba la actualización del arte escénico, y que fue el soporte de los posteriores reglamentos municipales que obligaban a los teatros a contar con una infraestructura básica, que debía de informar de ello el empresario de turno.⁵¹ Estas compañías solían permanecer largo tiempo, a veces hasta cinco meses, actuando en otros teatros locales suficientemente equipados como para que el espectáculo lograra un resultado óptimo. No siempre se trasladaba todo el elenco de actores, pues dependía del número de personajes de la obra a representar.⁵² Estas compañías requerían, asimismo, la intervención de actores locales en función de las necesidades de las obras elegidas, lo que suponía una mejor preparación técnica y escénica, ya que se les consideraban actores de segunda fila, pues sus conocimientos eran escasos, y actuar en el Teatro Guimerá (el Teatro Municipal o Principal) suponía conseguir una mayor madurez y, como consecuencia, abrirse paso en el siempre difícil campo del arte de la interpretación, con el fin de poder colocarse a la altura de las primeras figuras y lograr salir, si las circunstancias lo permitían, fuera de Canarias. Para ello, la prensa proponía el estudio para conseguir los objetivos previstos. Uno de sus artículos expresa:

Los actores, lo mismo que los autores, no deben nunca dormirse sobre los laureles: el statu quo en las artes liberales como en la política, es perjudicial, pues amenaza un próximo retroceso. Estudiar hoy, estudiar mañana, estudiar siempre; he aquí el gran principio, he aquí la sola escuela capaz de labrar una firme reputación. Estudiar pues, no únicamente de memoria sus papeles; procuren interpretar bien la naturaleza de los caracteres que se les encarguen; lean con cuidado el verso para no estropearlo; comuniquen sencillez a lo sencillo,

gracia a lo gracioso, grandeza a lo grande, terror a lo terrible, movimiento a la fase rápida, serenidad a las situaciones tranquilas...⁵³

Estos actores formaban parte la llamada “Sociedad Dramática” creada en 1854, como recurso para conseguir mejores logros en los estudios y formación teatrales. En un principio constituían pequeños grupos de aficionados que organizaban escenografías de carácter doméstico o, como mucho, de talante más depurado para demostrar sobre las tablas sus capacidades actorales. La apertura del Teatro Guimerá suponía una revisión de las artes escénicas con objeto de lograr mejor calidad en la formación de sus componentes. Buena parte de éstos procedían de familias acomodadas y, sobre todo, de ambientes culturales de la ciudad, que también hacían sus debuts en asociaciones literarias, musicales y científicas. De todos ellos hay que destacar figuras que sobresalieron en el campo de la literatura, de la enseñanza, del arte, de la música, del ámbito militar y de la política. Personas que estaban mejor preparadas y con capacidades para la interpretación; así, nombres como los de Angela Mazzini, Victoria Bridoux, Eugenio Cambreleng, José B. Lentini, José Suárez Guerra, Emilia Dugour, Vicente Bonnet, Manuel Savoie, José Calzadilla, entre otros, no solo dieron muestras de poseer facultades interpretativas, sino también de una sólida cultura teatral. En el Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, número 78, correspondiente al año 1847, se habla de la primera “Sociedad Dramática” de Santa Cruz, con un reglamento y jerarquización de los actores según sus cualidades, preparación, características y condiciones físicas que los elevaban a primeras figuras. Algunos de ellos, como José Serramián, era empresario y “galán de carácter” a la vez; la dirección de escena, en cambio, la desempeñaba Domingo Mendoza.⁵⁴ Se regían por un viejo código jerárquico que fue cambiando de acuerdo con la introducción de nuevos métodos, como los de Emilio Mario (1838-1899), un seguidor de Julián Romea (1813-1868), que propuso la distribución de papeles de acuerdo con las cualidades y características de los actores. Aquellos que trabajaron en el Teatro de la calle La Marina y en locales culturales de la capital, continuaron con sus actuaciones en el Guimerá, incorporando a nuevas figuras para la interpretación de obras con un amplio número de personajes, entre los que destacamos a Federico Tinoco Armas (+ 1866), María Rosa Blanca López (+ 1865), Rafael Tinoco de Ara (+ 1858), José Medina (+ 1862), Tomasa López Castellano (+ 1889), Carmen Blancas, Lorenzo Martínez, Juan Corona, Vicenta Huerta, Fernando del Hoyo, Rafael Calzadilla, Alfonso Dogour, Juan Rumeu, José Tabares Barlet, Isidoro Romero, Ramiro Dogour, Carlos Lachapelle, entre otros, cuyas actuaciones fueron comentadas en amplios artículos de los rotativos del momento, como *El Guanche*, *El Eco del Comercio*, *El Amigo del País*, *El Eco de la Juventud*, etc., que llegaron a ser muchas veces enormemente críticos tanto con los actores como con el público, destacando la importancia de la declamación, especialmente cuando en España se crean los centros de estudios actorales, siendo el primero el de Madrid, que en un principio formó parte del Real Conservatorio de Música, impulsado por la reina María Cristina de Borbón-Nápoles, segunda esposa de Fernando VII. Los actores canarios no dispusieron de aulas específicas para el estudio del teatro; el aprendizaje lo resolvían entre ellos, erigiéndose el de más edad en maestro y director de escena. Como la música era una actividad inseparable de la praxis teatral, tanto para la educación de la voz como para los montajes operísticos, sin dejar de lado su capacidad para producir efectos sonoros, la “Sociedad Filarmónica Santa Cecilia”, creada en 1870 por iniciativa de Carlos Guigou, preparó a muchos actores que ofrecían cualidades musicales y de canto, pues debían alcanzar una formación inmejorable para competir con los elencos que llegaban de fuera y con los que compartirían reparto.

A poco tiempo de abrir las puertas el Teatro Guimerá, José D. Dogour Martín, impulsor del periódico *La Aurora*, presidió la “Sociedad de aficionados al arte de la declamación” (1854), un hombre que poseía excelentes cualidades teatrales, llegando incluso a escribir un buen número de piezas para la escena (*El hombre propone y Dios dispone*, *Tenerife en 1492*, *La Reina Faina*, *Poder contra poder*, etc.), y a dirigir grupos dramáticos de aficionados, como el de “Talía”, creado en 1870.⁵⁵ Su capacidad para el periodismo, que fue su medio de vida, le obligó a conocer las publicaciones bibliográficas de mayor actualidad y, sobre todo, a *declamar* correctamente, una de las condiciones de todo buen actor. Dogour era consciente de la necesidad de la declamación, especialmente cuando por aquellas fechas ya el actor había alcanzado un reconocimiento social, desapareciendo aquella imagen de titiritero, vaga y pendenciera del pasado. Por eso la prensa, como ya hemos dicho, se quejaba con frecuencia de la carencia declamatoria, del poco control de la voz, de la pronunciación, de la fuerza del

sonido que apenas seguía la natural interpretación del gesto, impidiendo que el público pudiese integrar todos los elementos escénicos.

En la puesta de escena de la obra de *Guzmán el Bueno*, con la que se inauguró el Guimerá, y que el público había conocido años anteriores en el Teatro de la calle La Marina, el periódico *La Aurora* recriminaba a Velasco, segundo galán, por su falta de control en la declamación, advirtiéndole que no debería “entregarse a esos extremos que la moderna escuela desde Talma, en Francia, y Maíquez en España, ha sabiamente anatematizado”, y le recuerda que “gritar no es declamar”.⁵⁶ El articulista —con seguridad José D. Dogour—, da muestras de manejar bien los entresijos del arte teatral, y de tener conocimiento de los teóricos del momento, así como de los títulos bibliográficos más de moda, mencionando las teorías escénicas introducidas por los ya citados Talma y Maíquez. Su origen francés y su amplia cultura le autorizaban a juzgar las propuestas de Talma (1763-1826), que si bien fue una autoridad en el ámbito teatral, no siempre convenció a la casta de actores. El referido periódico censura a Velasco con respecto a la voz, indicándole que no la puede disociar de la expresión corporal. En cambio, al referirse a Mendoza, que durante mucho tiempo fue director de escena y de compañía, y que interpretó el personaje de “Guzmán”, todos los elogios fueron pocos.

La necesidad social del teatro y la afluencia de compañías que arribaban a Santa Cruz de Tenerife, trajeron consigo que la maquinaria escénica evolucionara afectando al propio edificio —espacial y estructural—, y a la formación de los actores, directores y empresarios. Por eso no es extraño que el arquitecto Pintor interviniera de una manera tan determinante (1911) en el Guimerá. Esta formación requería, asimismo, de la consulta bibliográfica y de las continuas relaciones con los actores foráneos. Habría que hacer un rastreo profundo de la bibliografía utilizada por el personal del teatro, pero si es cierto que los títulos relacionados con la escenografía y la declamación, así como sobre la historia del teatro, eran más o menos abundantes en las localidades de venta de la capital, aparte de la consultada en las bibliotecas privadas y de las instituciones culturales, sin olvidarnos de los textos que traían las compañías peninsulares. Prácticamente, ya se conocían los dramaturgos más sobresalientes y las obras de teatro más solicitadas por el público, cuya relación, siempre revisada y censurada por el Gobierno, se publicaba periódicamente en el Boletín Oficial de la Provincia de Canarias. Los empresarios y arrendatarios, a su vez, debían conocer y hacer respetar las normativas teatrales, así como los reales decretos, siendo el de mayor repercusión el dictaminado en 1849.⁵⁷ Tampoco podían ignorar la existencia de los tratados de declamación, que desde el siglo XVIII comenzaron a perfilarse hasta llegar a convertirse en norma en la centuria siguiente; uno de los más consultados fue sin duda el de Vicente Bastús (1799-1873).⁵⁸ Buena parte de estos tratados, reglamentos, normas, etc., fueron dados a conocer e implantados no solo por los directores de teatro sino también por los propios empresarios. Uno de ellos, tal vez el más brillante por su labor profesional, fue Francisco Mela, sevillano de nacimiento (1813), quien se hizo cargo del Guimerá desde sus primeros momentos, desarrollando una actividad artística muy destacada como actor y como empresario, introduciendo las teorías de Talma y Maíquez, a la vez que mejoró los procedimientos escénicos. Merece, por tanto, un estudio específico de su vida y de su actuación en los medios teatrales de Santa Cruz de Tenerife, pues llegó incluso a constituir una compañía de ópera y zarzuela, actuando primero en Las Palmas de Gran Canaria, y luego en Santa Cruz de Tenerife; corría el año 1862. Muchos miembros de su familia se dedicaron también al teatro. Estuvo casado con la actriz Juana Bastío, gaditana, y también actriz, con la que procreó a Ricardo, Carolina, Amalia, Aurora y Juan. Sabemos que los hijos varones fueron profesionales de la escena, encontrándolos incluso trabajando en teatros peninsulares (Sevilla, Huelva, etc.) como actores y empresarios. Efectuó varios viajes a la península con el fin de resolver nuevos contratos,⁵⁹ en los que jamás dejó de desempeñar su cometido como director de escena. Su actuación en los medios culturales fue realmente espléndida. Estuvo viviendo en la casa nº 21 de la calle Santiago, donde falleció a los 70 años de edad, el 22 de enero de 1883, a las 5 de la tarde, siendo sepultado en el cementerio de San Rafael y San Roque de Santa Cruz de Tenerife.⁶⁰ Aunque la profesión le ocasionó múltiples reveses, pudo contar con cierta holgura económica y consideración social, teniendo a su servicio a Francisca Camejo, una sirvienta casada procedente de Lanzarote.

El Teatro Guimerá también contó con otros empresarios inolvidables como José Zamorano Villa, Ramón Baudet Grandy y Ladislao de la Cruz Hernández.

Casi todos los artistas (pintores, especialmente) tuvieron alguna relación con montajes escenográficos, aunque son escasas las noticias fidedignas de sus intervenciones. A parte de los ya citados (Truhille, Robayna, Alfaro, etc.), hay que mencionar a los que llegaron de fuera, tanto de la

península como de otros países (Francia, Italia), a partir de la década de los años 60, momento en que el teatro empieza a conocer las ampliaciones del escenario, del número de palcos y de otros espacios.

En el ámbito artístico y teatral de las islas duerme el nombre de A. Eusevi, un personaje poco conocido, polifacético como todos los del siglo XIX, del que conocemos una atractiva acuarela existente en los fondos del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, y que representa un paisaje idealizado de las pirámides de Egipto; podría tratarse —según el empleo de la policromía— de un boceto para una representación operística (*¿Aida?*). Es muy probable que esta pequeña obra pictórica, muy ingenua, pero llena de encanto, llegara a Tenerife de manos de algún empresario, director de teatro o, simplemente, de cualquier ciudadano benefactor de la cultura. Aunque aparece firmado y fechado (“A°. Eusevi, 9. 1887”), no sabemos si en algún momento pudo haberse transformado en un decorado de fondo, a manera de panorama, a partir del cual se iba organizando el resto del montaje, a base de tableros laterales por donde se movían los actores-cantantes. Este artista, que vivía en Milán, envió decorados enteros para obras de teatro y ópera, pero no tenemos constancia material de los mismos, como tampoco de su posible estancia en otros lugares —Tenerife, América—, contratado por compañías italianas o españolas.



*Proyecto de decorado (acuarela). A. Eusevi (1887).
Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.*

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO, A. (2003). *Carlos Guigou (1796-1851)*. Ed. Auditorio de Tenerife.
- ALLOZA MORENO, M. (1981). *La pintura en canarias en el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo de Tenerife, pp. 71-72.
- ARIAS DE COSSIO, A. M^a (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Ed. Mondadori, p. 52.
- DARÍAS PRÍNCIPE, A. (1985). *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales (1874-1931)*. Santa Cruz de Tenerife: Ed. Caja General de Ahorros de Canarias
- DARÍAS PRÍNCIPE, A. (2004). *Ciudad, arquitectura y memoria histórica (1500-1981)*. Santa Cruz de Tenerife. Ed. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- DUGOUR, J. D. (1875). *Apuntes para la historia de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, p. 304.
- FRAGA GONZÁLEZ, C. (1999). *El arquitecto Manuel de Oraá y Arcocha (1822-1889)*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- GALLARDO PEÑA, M. (1992). *El clasicismo en Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife
- GALANTE GÓMEZ, F. (1989). *El ideal clásico en la arquitectura canaria*. Ed. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria.
- GALANTE GÓMEZ, F. (1991a). "Arte y poder: el ascenso de la burguesía en Canarias durante el siglo XIX y la transformación urbana" Madrid: CSIC.
- GALANTE GÓMEZ, F. (1991b). "Los ideales y la arquitectura: los teatros del siglo XIX en Canaria". Universidad de La Laguna.
- GARCÍA MELERO, J. E. (1998). *Arte español de la ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid: Ed. Encuentro, p. 172.
- GONZÁLEZ CHÁVEZ, C. M. (1994). Naturaleza y ciudad. Los espacios verdes en Santa Cruz de Tenerife (desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del XX) en *Coloquio de Historia Canario-americana (1996)*", Las Palmas de Gran Canaria: Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, p. 143.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, S. (1994). *Crónicas del Teatro Pérez Galdós en Coloquio de Historia Canario-Americana*. En Las Palmas de Gran Canaria: Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 969-992.
- IZQUIERDO PÉREZ, E. (2003). *Periodistas canarios. Siglos XVIII al XX*. Ed. Gobierno de Canarias, tomo I (A/F), p. 442.
- LÓPEZ CABRERA, M. del M. (1995). *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1813-1900)*. Madrid: Fundación Universitaria.
- MARTÍNEZ VIERA, F. (1991). *Anales del Teatro en Tenerife*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife (2ª edición), p. 22.
- MARQUÉS DE LOZOYA (Juan Contreras y López) (1953). "Don José María Avrial y Flores", en *Estudios Segovianos*, tomo V.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (2008). *Los inicios de la escenografía romántica española*, [sin paginar]
- PRIMO DE LA GUERRA, J. (1976). *Diario II (1808-1810)*. Santa Cruz de Tenerife: Ed. Aula de Cultura de Tenerife, p. 12.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2003). "El arte escénico en el siglo XIX", en HUERTA CALVO, J. (Dir.). *Historia del Teatro Español*, tomo II, Ed. Gredos. Madrid: Ed. Gredos, p. 1813.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1988). "El teatro en el siglo XIX (1845-1900)", en *Historia del teatro en España II*. ed. José María Borque, Madrid, Taurus, p. 627.
- SCHINASI, M. (1992). *Poder estatal en España y política teatral a mediados del siglo pasado*. *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, n.º. XI, p. 36.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe: *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1910, p. 147.
- THATCHER GIES, D. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Ed. University Pres.
- VILLALBA MORENO, E. (2003). *El Teide, una mirada histórica*. Madrid: Ed. Organismo Autónomo de Parques Nacionales, p. 36.
- A.M.S.C.T. (1851). Libro de Actas. Junta celebrada el 10 de octubre, f. 76 r.
- A.M.S.C.T. (1841-1856). Caja de Arbitrios .Efectos pertenecientes al escenario
- A.P.N.S.C.S.T. (1883). Libro de Defunciones n.º. 33, f. 84 r.
- Boletín Oficial de la Provincia de Canarias (1845, 10 de septiembre), n.º. 109, cap. n.º. 22.
- Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, (1847, miércoles 30 de junio), n.º. 78,
- La Aurora* (1847, domingo 28 de noviembre), n.º. 13.
- La Aurora* (1847, domingo 5 de septiembre), n.º. 1.
- La Aurora* (1848, 16 de enero) n.º. 20. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta Isleña, Regente Miguel Miranda.
- La Aurora* (1848, domingo 30 de enero), n.º. 22.
- La Aurora* (1848, domingo 13 de febrero), n.º. 24.
- El Guancho* (1861, sábado 26 de octubre), n. 238.

NOTAS

- ¹ Deseo expresar mi agradecimiento a los catedráticos de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, doña Rosario Álvarez Martínez por sus valiosas reflexiones e informaciones acerca de la puesta en escena tanto de teatro como de la ópera, y don Alberto Darias Príncipe por transmitirme sus conocimientos sobre el Teatro Guimerá, desde los planteamientos del arquitecto Manuel Oráa hasta la intervención definitiva de Antonio Pintor. También al arquitecto don David Artiles Santana por sus interesantes y sabias orientaciones sobre la intrincada relación entre arquitectura y acústica. Asimismo, al Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, especialmente a su directora Dña. Carmen Duque Hernández. Manifiesto mi gratitud al personal del Teatro Guimerá, particularmente a Dña. Silvia Arteaga Lorenzo (Gestión teatral), por facilitarme la visita a los fondos del referido Teatro. A la directora de la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, doña Isabel Schwartz Pérez, y a todo su personal, por concederme el acceso a la documentación del arquitecto Manuel de Oráa. A la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, y de una manera muy particular a su presidenta la ya mencionada catedrática Dña. Rosario Álvarez Martínez, por su aportación artística y orientaciones bibliográficas. Y no podía silenciar mi agradecimiento a don Carlos Hernández Berto, director del Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife por sus desvelos, apoyo, inquietud y cariño en el proceso de la elaboración de este trabajo sobre el Teatro Guimerá.
- ² Echamos en falta una monografía publicada sobre el Teatro Guimerá. Hasta ahora solo hay estudios parciales que los podemos encontrar en revistas especializadas, homenajes, catálogos, etc., entre los que destacamos: FRAGA GONZÁLEZ (1999); GALLARDO PEÑA (1992); GALANTE GÓMEZ (1989); (1991a) y (1991b); asimismo los trabajos del profesor DARÍAS PRÍNCIPE (1985; 2004). También hay que incluir aquí el extenso número de artículos periodísticos, especialmente aquellos aparecidos en la prensa insular a partir de la intervención llevada a cabo por el ya citado arquitecto Carlos Schwartz, a comienzos de la década de los noventa del pasado siglo XX.
- ³ Ambos autores tienen en su haber un extenso número de publicaciones relacionado no solo con el ámbito musical en Canarias, sino también con la actividad operística, como es la colección *La Música en la sociedad canaria a través de la Historia*, bajo el patrocinio de RALS, COSIMTE, CajaCanarias, la Caja de Canarias y el Museo Canario.
- ⁴ Aunque este Teatro recibió el nombre de “Principal” y “Municipal” (ocasionalmente se le llamó de “Isabel II”, sin carácter oficial), mantenemos el nombre actual, aun sabiendo que lo recibió tras el fallecimiento del célebre escritor tinerfeño, Ángel Guimerá Jorge (1845-1924).
- ⁵ PRIMO DE LA GUERRA (1976), p. 12.
- ⁶ MARTÍNEZ VIERA (1991) (2ª edición), p. 22.
- ⁷ Recordemos que 1 vara corresponde a 0,85 m aproximadamente.
- ⁸ ARIAS DE COSSIO (1991), p. 52.
- ⁹ ARIAS DE COSSIO (1991), p. 49. En este libro, su autora reproduce un artículo publicado en el *Diario de Madrid* (1803) que describe las características del tema plasmado en el citado telón de embocadura.
- ¹⁰ SORIA TOMÁS (1910), p. 147.
- ¹¹ MARTÍNEZ VIERA (1991), p. 25.
- ¹² Entre 1824 y 1860, la población se duplicó, pasando de 7.822 a 14.146 habitantes.
- ¹³ Periódico *La Aurora* (1848, 16 de enero), nº. 20.
- ¹⁴ Periódico *La Aurora* (1848, 16 de enero), nº. 20.
- ¹⁵ DARÍAS PRÍNCIPE (2004), p. 89.
- ¹⁶ En su libro *El arquitecto Manuel de Oráa y Arcocha (1822-1889)*, ya citado en nota 1, la catedrática de Historia del Arte Carmen Fraga González deja constancia de estas opiniones (p. 74), algunas de ellas muy ilustrativas que relatan incluso las condiciones sociales de la época.
- ¹⁷ DUGOUR (1875), p. 304.
- ¹⁸ El número de teatros españoles, de iniciativa gubernamental, que levantaron telón por primera vez en la década de los años 50 del siglo XIX, son realmente pocos (Teatro Principal de Valencia, 1854; Teatro Principal de Burgos, 1858; etc.). Los restantes, que constituyen la mayoría, fueron inaugurados a partir de los años 60 en adelante, aumentando su número en la década de 1880-1890, aunque algunos remontaron los límites del siglo (Teatro Romea de Murcia, 1862; Teatro Calderón de Valladolid, 1864; Teatro Cervantes de Málaga, 1870; Teatro Zorrilla de Valladolid, 1884; Teatro Arriaga de Bilbao, 1890; Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, 1890; etc.).
- ¹⁹ RUBIO JIMÉNEZ (2003), p. 1813.
- ²⁰ RUBIO JIMÉNEZ (1988), p. 627. Nota tomada de la obra de THATCHAR GIES (1996), p. 31.
- ²¹ Periódico *LA AURORA* (1847, 28 de noviembre), nº. 13, domingo. Por el escenario del Guimerá desfilaron numerosas compañías locales y foráneas, como la de Victoriano Tamayo, que estuvo en 1872, y la de Manuel Espejo, en 1894.
- ²² Entre los diversos estudios es interesante destacar el realizado por ALFONSO, A: *Carlos Guigou (1796-1851)*. Ed. Auditorio de Tenerife, 2003.
- ²³ GARCÍA MELERO (1998), p. 172.
- ²⁴ RUBIO JIMÉNEZ (2003), p. 1811.
- ²⁵ El actual Teatro Pérez Galdós (llamado entonces de “Tirso de Molina”) de Las Palmas de Gran Canaria cuyas obras se dieron por finalizadas en 1890, año de su inauguración, contó con una predisposición espacial similar a la concedida por Oráa al Teatro Guimerá; algo más tarde, debido a una serie de transformaciones, el patio consiguió la forma de herradura.

- Para conocer con mayor profundidad la historia y la evolución del citado coliseo grancanario, recomendamos el trabajo de HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ (1994), pp. 969-992.
- ²⁶ HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ (1994), p. 234.
- ²⁷ Un ejemplo muy representativo lo tenemos en el Teatro del Liceo de Barcelona, levantado en el solar del demolido convento de los Trinitarios, una obra que fue posible gracias a las aportaciones de sus accionistas. Se inauguró en 1847.
- ²⁸ SCHINASI (1992), nº. XI, p. 36.
- ²⁹ Hay que tener en cuenta que esta sala (patio de butacas) era algo más alargada que la actual, reducida en la época del arquitecto Antonio Pintor, que la convierte en herradura, lográndose así ampliar los espacios de entrada (foyer, etc.).
- ³⁰ Siguiendo los estudios del profesor Darías Príncipe sobre arquitectos y arquitectura en el archipiélago, Armiño había sido nombrado en 1860 arquitecto municipal de Santa Cruz de Tenerife, interviniendo en numerosos proyectos entre los que se encuentran las reformas efectuadas en el Teatro Guimerá. Reformas que el periódico *El Guanche* (1861, sábado 26 de octubre), en su número 238, informa de las mismas, indicando *las mejoras interiores de nuestro magnífico Teatro, las cuales han variado de un modo favorable el aspecto que presentaba...*
- ³¹ ALLOZA MORENO (1981), pp. 71-72.
- ³² Teniendo en cuenta que Antonio Pintor, al convertir la sala en herradura, tuvo necesariamente que reducir la embocadura del escenario a 10 m. y 20 cm, eliminando 1 m. y 20 cm. por ambos lados de las dimensiones otorgadas por Manuel Oráa, que, originariamente, alcanzaron los 13 m. de ancho.
- ³³ GONZÁLEZ CHÁVEZ (1994), p. 143.
- ³⁴ VILLALBA MORENO (2003), p. 36.
- ³⁵ ALLOZA MORENO (1981), p. 67.
- ³⁶ PELÁEZ MARTÍN (2008), sin paginar. En la última página del texto, el autor afirma: *En 1949 una nieta de Avrial, doña Manuela Avrial, legó a la Academia de San Fernando (...) cuatro libros en folio. conteniendo dibujos tomados del natural de ciudades y contornos de Segovia, León, Oviedo y Zamora, fechados en 1843 y años siguientes. Posiblemente los más de ciento cincuenta dibujos de escenografías y ornatos que se conservan en el Museo del Teatro, fueran donación de ella misma.* Estas referencias han sido tomadas del trabajo realizado por el MARQUÉS DE LOZOYA (Juan Contreras y López) (1953), tomo V.
- ³⁷ Una de las contribuciones más interesantes del momento fue la incorporación del *panorama*, introducido en 1799 por el americano Fulton (1765-1815) en los teatros parisinos.
- ³⁸ THATCHER GIES (1996), p. 33, autor cita en la nota nº. 19.
- ³⁹ RUBIO JIMÉNEZ (2003), p. 1810.
- ⁴⁰ FRAGA GONZÁLEZ (1999), p. 72. Esta autora aparece igualmente citada en la nota nº. 1.
- ⁴¹ Actualmente es Sede del Parlamento de la Comunidad Autónoma de Canarias.
- ⁴² A.M.S.C.T. (1851), Junta celebrada el 10 de octubre, f. 76 r.
- ⁴³ ARIAS DE COSSIO (1991), p. 65.
Hay que recordar que a partir de este momento la actividad teatral ya estaba incluida en la amplia nómina de profesiones difundida por el Estado con el fin de establecer los criterios legales para la “contribución industrial y de comercio”. Estas actividades aparecen publicadas en el Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, nº. 109, de 10 de septiembre de 1845. En el capítulo nº. 22 quedan registrados *los actores de arte dramático y de canto, los bailarines de los teatros y de cuerda, los memorialistas, los titiriteros...*
- ⁴⁴ En total son 5 sargas, aunque sabemos que Robayna llegó a realizar muchísimas más, algunas ya perdidas, pero otras siguen en propiedad particular. De 249 x 124 cm aproximadamente, representan *El gabinete de la ópera de París, Convento de Florencia, Catedral de Toledo* y dos que recogen aspectos de la *Alhambra de Granada*. El primero de ellos es todo un alarde de virtuosismo en cuanto a la perspectiva se refiere, consiguiendo reproducir distintos ángulos visuales en función del lugar donde se sitúe el espectador. Su biblioteca particular, la específica de la Academia de Bellas Artes y la información obtenida a través de otros medios, le procuraron un conocimiento más científico de esta realidad que no se reducía a cuestiones meramente estéticas, creativas, sino a puras teorías matemáticas con dominios de la óptica.
- ⁴⁵ Gumersindo Robayna Lazo (1829-1898) fue académico numerario por la “Sección de Escultura”, plaza que ocuparía tras el fallecimiento de otro académico, el escultor Fernando Estévez del Sacramento (1788-1854). Se ocupó de la asignatura de “Dibujo de Adorno”, y que por ausentarse por poco tiempo a la península, sus clases fueron asumidas por el académico y pintor, Nicolás Alfaro y Brieva (1826-1905).
- ⁴⁶ Agradezco a la catedrática de Musicología, doña Rosario Álvarez Martínez, sus eficaces orientaciones en esta materia.
- ⁴⁷ Periódico *La Aurora* (1848, domingo 13 de febrero), nº. 24.
- ⁴⁸ Vale la pena dejar constancia del informe que el mencionado arquitecto presentó al Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, en el año 1908, conservado en la Caja LEG 2 Teatro Guimerá 1, 1845-1912), perteneciente al Archivo Municipal de la referida ciudad capitalina, con respecto a la pésimo estado de las “letrinas”.
“Excmo. Señor: Las letrinas que hay en el escenario del Teatro están en tal estado de suciedad que nos es posible entrar en aquel local sin mancharse la ropa y el calzado con toda clase de suciedades. Débese este estado al mal uso que se hace de ellas; pues además de orinarse fuera de los recipientes, convirtiendo aquel cuarto en charca que á veces se desborda corriendo por el escenario obligando á atajarla, como ordinariamente se hace, con trapos, los dependientes y artistas arrojan en los aparatos toda clase de basuras y hasta pelucas y zapatos; siendo muy natural que las atargeas se obstruyan y que las aguas rebosen hacia el interior, produciendo en los muros de fachada las manchas de humedad que se observan... he proyectado la colocación de un aparato “Dulton”, de forma de artesa, con descarga automática de agua... Firmado, Antonio Pintor”.

- ⁴⁹ Entre las más conocidas y representativas: *Los amantes de Teruel* (Hartzenbusch), *Don Álvaro o la fuerza del sino* (Duque de Rivas), *Don Juan Tenorio* (José Zorrilla)...
- ⁵⁰ Otras compañías procedían de Las Palmas de Gran Canaria. Conviene consultar los trabajos realizados por LÓPEZ CABRERA (1995).
Gran parte de aquellos elencos seguían viaje a América, sobre todo a Cuba y Argentina, como así lo hizo la conocida actriz María Guerrero, quien había formado compañía con su marido, el actor Fernando Díaz de Mendoza. Gracias a la iniciativa de María Guerrero, la construcción del “Teatro Cervantes” (hoy “Teatro Nacional”) de Buenos Aires, fue una realidad.
- ⁵¹ A.M.S.C.T. (1841-1856).
Este documento es en realidad un inventario de todos los elementos básicos que un escenario profesional debía almacenar como fondo a posibles soluciones decorativas.
- ⁵² Era muy frecuente la actuación en acontecimientos únicos como, por ejemplo, durante las fiestas de la “Bajada de la Virgen” en Santa Cruz de La Palma. En este caso, solamente viaja a esta isla parte de la compañía teatral.
- ⁵³ Periódico *La Aurora*, (1848, domingo 30 de enero), n.º. 22.
- ⁵⁴ Boletín Oficial de la Provincia de Canarias (1987, miércoles 30 de junio), número 78. Consultado en el Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. En él se puede leer: “Lista de artistas que componen la sociedad dramática, que ha de actuar en los teatros de Santa Cruz de Tenerife y de la Ciudad de Las Palmas en los años de 1847 y 1848. EMPRESARIO Y FORMADOR: D. José Serramian; GALAN DE CARÁCTER: D. José Serramian; PRIMER ACTOR: D. Domingo Mendoza; SEGUNDO Y SUPLE AL PRIMERO: D. Ramón Velasco; GALAN JOVEN: D. José Díaz; CARÁCTER JOCOSO: D. Juan Lorenzo; OTRO ID: D. José Díaz; CARÁCTER ANCIANO: D. Manuel Ríos; CARACTERÍSTICO: D. Francisco Sosa; SUPLEMENTARIOS: Francisco Zafra, Federico Nateras, José Martínez, Luis Wandemberg, Manuel Castejón, Francisco Olmo; PRIMERA ACTRIZ: Da. Juana Bastio; OTRA PRIMERA Y DAMA JOVEN: Da. Silveria del Castillo; DIRECTOR DE ESCENA: D. Domingo Mendoza”.
- ⁵⁵ IZQUIERDO PÉREZ (2003), tomo I (A/F), p. 442.
- ⁵⁶ Periódico *La Aurora* (1847, domingo, 5 de septiembre), n.º. 1.
- ⁵⁷ Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino y Reglamento del Teatro Español. Reinado de Isabel I, 1849
- ⁵⁸ Hubo otros tratados, ensayos, cursos, etc., que eran consultados por los círculos teatrales. Solo citar los de ROMEA (*Ideas sobre el Arte del Teatro, Manual de Declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*) y PRIETO (*Teoría del Arte Dramático*).
- ⁵⁹ A.M.S.C.T. (1841-1856).
- ⁶⁰ A.P.N.S.C.S.T. (1883), n.º. 33, f. 84 r.