

UN PANORAMA EN CONSTRUCCIÓN: EL TEATRO CANARIO EN LA SEGUNDA MITAD DEL
SIGLO XIX

José Antonio Ramos Arteaga
(Universidad de La Laguna)

La idea de realizar un trabajo panorámico sobre el teatro canario en la segunda mitad del siglo XIX, ya sea divulgativo, ya académico resulta a todas luces aún hoy problemático. Los escasos abordajes realizados hasta la fecha han sido meritorios esfuerzos que estudian algunos aspectos parciales del tema: algunos autores, carteleras teatrales de las capitales canarias, estudios sobre las infraestructuras teatrales o acercamientos puntuales a episodios concretos en crónicas locales. Por otro lado, los textos dramáticos del período no han conocido difusión moderna, ni en las tablas, ni editorialmente, por lo que el acceso a ellos se limita a la consulta de páginas webs que han digitalizado estas obras o la consulta directa en archivos (salvo unas pocas en antologías). Por ello, cualquier amago de panorámica no pasaría de ser un repertorio de nombres, compañías, títulos o resúmenes de tramas como los que conforman aquellos estudios parciales antes citados. Consideramos que sería mucho más útil para quien lea estas líneas intentar establecer una cartografía de este periodo dramático un tanto singular. A partir de lo conocido hasta ahora y que se nos ha presentado de manera atomizada, pretendemos señalar las lagunas, las posibles articulaciones entre distintos fenómenos y proponer para la investigación futura o para las personas interesadas en este teatro lo que debemos completar para que deje de ser un panorama en construcción¹.

El punto de partida, por tanto, será establecer, en primer lugar, algunas consideraciones previas que nos sirvan de guía para el recorrido de los hitos dramaturgicos que conforman el período; en segundo lugar, escoger a un autor (en este caso, José Desiré Dugour) que ejemplifica todas las carencias que necesitamos subsanar para un cabal acercamiento al género.

La primera consideración que debemos señalar es a qué teatro nos estamos refiriendo o queremos privilegiar. Acostumbrados a estudiar dramaturgos, corrientes literarias o la materialidad espectacular del teatro vinculado todo a las clases urbanas, nos olvidamos de que existe un teatro popular, la mayoría anónimo, que conformó en nuestro archipiélago el único acceso a la práctica teatral desde la llegada europea hasta los años 30 del siglo XIX (con la llegada de las primeras compañías profesionales a las islas). Así, Canarias tiene una importante tradición de teatro popular, muchas veces vinculada a la fiesta religiosa, que sirvió de escuela para autores y actores no profesionales durante siglos. Pero el teatro popular ha sido, en muchas ocasiones, víctima de un prejuicio fruto de una visión romántica sobre el pasado: se estudia como un fenómeno estático que se ha mantenido incólume desde su nacimiento. Pocas veces se valora su capacidad de transformación o su capacidad adaptativa a los nuevos tiempos. Sería, por tanto, interesante no solo estudiar las celebraciones teatrales o parateatrales anteriores a nuestro periodo para ver cómo fueron evolucionando, sino

¹ Solamente dos textos ofrecen, desde propósitos dispares, un acercamiento amplio a la vida teatral de este momento histórico: la obra de Francisco Martínez Viera (1991) es una exhaustiva fuente de datos sobre el teatro en Tenerife que cubre todo el siglo XIX y parte del XX desde la valiosa mirada de un apasionado. El impecable trabajo de la investigadora María del Pilar López Cabrera (2003) reelabora su tesis doctoral sobre la vida escénica en Las Palmas de Gran Canaria de 1853 a 1900 y recoge los principales hitos con el rigor de la investigación académica.

también aquellas fiestas que nacieron en la segunda mitad del XIX, como son algunos de los autos de Reyes Magos que aún se celebran en Navidad, o las representaciones tradicionales que desaparecieron con la paulatina transformación socioeconómica de las islas y el desarrollo de la profesionalización del teatro.

Pero si nuestro acercamiento es desde un enfoque más tradicional sobre autores y corrientes literarias, nos encontramos con algunas sorpresas: pese a la escasa importancia que se suele dar al teatro en los estudios sobre la literatura canaria, durante todo el siglo XIX será uno de los principales catalizadores de la inquietud artística de los autores y autoras canarias. Y no nos referimos solo a la escritura teatral, también al ensayo o la crítica, pero muy especialmente a la práctica teatral. Uno de los trabajos más apasionantes sería relacionar las trayectorias literarias de estos autores y autoras con la dedicación en cuadros actorales aficionados a montar obras que fueron en gran medida una tarjeta de presentación de sus agendas culturales y personales: José Manuel Romero Quevedo, Antonio Rodríguez López, José Desiré Dugour, Victorina Bridoux, José Benito Lentini. La fuerza de estas agrupaciones en la vida social y cultural es fundamental para entender tanto el extraordinario desarrollo del teatro en la segunda mitad del XIX en nuestras islas, como el arraigo de la práctica teatral en muchas localidades del archipiélago. La sociedad de aficionados (a la declamación, teatrales, de recreo, artísticas, etc.) es otro de los campos poco estudiados en nuestra tradición. Surge este tipo de actividad en las primeras décadas del siglo XIX y congregaba en pequeñas sedes un variopinto universo de profesionales de la música, aficionados a las bellas artes o al teatro y a jóvenes autores ávidos de crear un espacio multidisciplinar que paliara la inexistencia de vida cultural en su población (como comentan algunos de sus miembros al hablar de ellas). Consciente de su papel de vanguardia cultural en el páramo que era su ciudad, se dedican tanto a escenificar textos ajenos como a ser la vía para el estreno de autores locales, convirtiéndose así en un acicate para los primeros dramaturgos profesionales de las islas². Aunque los nombres que damos a continuación pertenecen a sociedades activas en las dos capitales canarias en este período, debemos tener en cuenta que muchos municipios contaban con sociedades en las que existían grupos teatrales aficionados que funcionaban de similar manera a las capitalinas: Sociedad de Socorro, Gimnasia y Declamación, Sección de declamación de la Sociedad El Progreso, Sociedad La Tertulia, Sección de Declamación del Casino de Instrucción y Recreo de Las Palmas, Sociedad Joven Democracia, Sociedad de Aficionados al Arte de la Declamación, Sociedad La Lira, Sociedad La Filarmónica, Gabinete Instructivo...

Otro aspecto destacable de estas sociedades es que sirvieron también de vasos comunicantes entre el entusiasmo local y los repertorios y elencos de las compañías profesionales. En este sentido, una de las prácticas más asentadas en nuestro panorama que llega hasta los años 60 del siglo XX es la de representar obras de dramaturgos locales en la temporada dentro del programa de las veladas (obras generalmente breves). Esta política simbiótica aseguraba público a la compañía y ayudaba a consolidar la carrera de los dramaturgos de la tierra. No podemos dejar de apuntar que la contratación de actores aficionados durante la temporada por parte de las compañías funcionó a su vez como primera escuela profesionalizante en Canarias.

El papel de las compañías profesionales de teatro es otra de las cuestiones que se han trabajado de manera puntual, aunque insuficiente, en nuestra historiografía. También las vicisitudes de estas empresas están muy vinculadas a la de la literatura dramática que se creó y se consumió en el período. La goleta Antoñita que venía de Cádiz trajo la primera compañía profesional que se estableció de manera permanente en

² Pese a su brevedad es obligatorio recordar las sentidas palabras de Domingo Pérez Minik (1988) sobre la necesidad de reivindicar el papel del teatro aficionado en cualquier tradición.

las islas en 1832. Entre esa fecha y los primeros años de la década de los 50 del XIX, la vida de estas iniciativas estuvo marcada por la precariedad de los espacios disponibles (patios de almacenes reconvertidos temporalmente, salones de sociedades recreativas, casa particulares, tablados en plazas). Llamar coliseos a muchos de los lugares habilitados para las representaciones sería excesivo, especialmente en las poblaciones no capitalinas que recibían sus giras; habitualmente eran locales multifuncionales preparados con gran esfuerzo para organizar de la mejor manera posible un escenario y las secciones de público según precios. En 1845 termina de construirse el Teatro Cairasco, en Las Palmas de Gran Canaria, que será el teatro de la ciudad hasta finales del siglo cuando se inaugura el Tirso de Molina (1890). En 1851 se inaugura el Teatro Principal de Santa Cruz de Tenerife (el actual Teatro Guimerá), primer edificio exclusivamente dedicado a las artes escénicas. La relevancia de estas nuevas instalaciones es a todas luces fundamental por varias razones: por un lado, ayuda a una programación estable que fideliza un público y ayuda a la dignidad de la profesión (esta retroalimentación entre público y compañías fortalece además la educación teatral de los espectadores y, por ende, su capacidad crítica y de exigencia a los empresarios); en segundo lugar, permite ofrecer a las compañías peninsulares y extranjeras un espacio con las garantías técnicas para sus espectáculos y, por tanto, se acrecientan las visitas de compañías de prestigio nacional; por último, favorece una red interinsular muy intensa entre los escenarios de las dos capitales canarias que comparten compañías y montajes (que se extiende a veces a otras localidades de las islas). Todas las nuevas prácticas culturales y comerciales que inauguran estos teatros municipales se verá reforzada por las escalas que las compañías profesionales realizan en el tornaviajes atlántico que suponen las giras americanas (sobre todo a Buenos Aires y Montevideo).

Son compañías como la del mítico empresario Francisco Mela (que hasta su muerte en el año 1883 fue el primer gran dinamizador de la escena en todas las islas), la compañía Sociedad de Declamación, Zarzuela y Baile formada para las Canarias de Romualdo Lafuente, la de Gertrudis Castro, la de Victorino Tamayo, la compañía Lírico-Dramática, la de Manuel Espejo, los Lambertini, la de María Guerrero, etc. Los repertorios recogidos por Martínez Viera y López Cabrera de los anuncios y reseñas críticas en la prensa contemporánea nos muestran un gusto del público bastante estable en el tiempo y similar al gusto burgués de otras ciudades del estado español. Además de la fuerte presencia de la comedia y el drama romántico de corte historicista, hay que tener en cuenta que las funciones completaban el programa con obras breves y actividades que podían ir desde la declamación literaria a la exhibición circense. Estas obras breves, por su naturaleza de distracción y descanso de la obra principal, solían ser episodios cómicos o costumbristas (tanto de ambiente urbano como rural). Por supuesto, la necesidad de captar público obligó a repertorios muy variados por temporada y la apelación a la novedad de la obra se convirtió en el principal reclamo publicitario. Por otro lado, no hay que olvidar los autores canarios que fueron representados en esos teatros y que en gran medida siguieron la moda de la escena peninsular: Ignacio de Negrín (*Conde de Villamediana*, la primera obra de un autor isleño estrenada en el Teatro Principal en 1851), Romero y Quevedo (*El monje de Yuste* se estrena en Las Palmas en 1866 y al año siguiente en Santa Cruz de Tenerife) o las prolífica producción de Dugour (en especial su *Tenerife en 1492*, estrenada en 1852). Gracias a estas compañías también llegan, con el reclamo de ser autores canarios consagrados y aplaudidos, las obras de Pérez Galdós y Guimerá.

Sin embargo, este panorama de los teatros capitalinos no refleja la enorme actividad dramática que otros lugares de archipiélago disfrutaron. Eran muchas las localidades medianas y pequeñas que disponían de locales sociales o habilitados

puntualmente en los que se desarrolló de una programación aficionada continuada y estable dentro de las posibilidades de los colectivos locales (y a veces con giras de las empresas profesionales o parte de ellas): Telde, Los Llanos de Aridane, Santa Cruz de la Palma, Tegui, Icod de los Vinos, Valverde, Garachico, La Orotava etc., conocieron actividad teatral como nos informan las crónicas sobre el pasado de estas poblaciones o de sus sociedades recreativas (aunque el capítulo dedicado a estos eventos suele ser más enumerativo que analítico). Un examen comparativo de carteleros y repertorios entre las capitales canarias y el resto de las islas permitiría averiguar si la actividad no capitalina imitaba simplemente las dinámicas de los teatros profesionales establecidos o si vemos hechos diferenciales por zonas, islas o cuadros de aficionados. Gran parte de esta producción literaria se ha perdido y hemos de lamentar así casos como el de la dramaturga lanzaroteña Dominga Spínola Bethencourt (1802-1876) vinculada a la villa de Tegui. En otros casos no se ha realizado la labor de recopilar la dispersión de los manuscritos (como es el caso del palmero Antonio Rodríguez López)

Pero son los autores canarios presentes en la cartelera teatral profesional y aficionada o con obra que circuló manuscrita donde nos encontramos con una de las lagunas más sangrantes de nuestro pasado escénico. Aunque los trabajos que hemos citado como referencias han supuesto una fundamental e imprescindible labor, sus fuentes son en la mayor parte de los casos periodísticas (anuncios de funciones, críticas de aficionados o redactores, gacetillas, algún artículo de fondo o entrevista...) y todavía queda mucha investigación de archivo que hay que continuar (algunas investigaciones no llegaron a completarse, como la esperada de Luis Alemany; otras siguen sin ser publicadas por desidia institucional, pese a estar acabadas, como la historia del Teatro Guimerá). Quizás una de las posibles soluciones sea la de crear un centro de documentación teatral autonómico que atesore y centralice toda esa masa dispersa de programas, manuscritos, dibujos, escenografías, crónicas locales, material de hemeroteca, archivos fotográficos, sonoros o audiovisuales, etc. Un lugar como este podría servir no solo de centro documental que ayudara a la futura investigación y elaboración de un mapa exhaustivo del teatro en Canarias, serviría también como proveedor de herramientas y recursos pedagógicos tanto para los centros educativos y académicos como para los profesionales del teatro que se quejan siempre de la dificultad de encontrar textos canarios anteriores a la segunda mitad del siglo XX. Por último, y no menos importante, se preservarían todos estos materiales cuya naturaleza precaria y efímera (como el propio teatro) hace temer por su conservación.

Para ejemplificar todos estos problemas que hemos venido señalando, nos vamos a centrar en uno de los autores más importantes de este período, José Desiré Dugour, para demostrar que la recuperación del teatro de la segunda mitad del siglo XIX y, por extensión, de todo el teatro canario anterior al siglo XX necesita una urgente acción por parte de las instituciones, de la academia y de los profesionales de las artes escénicas.

La intención primera de este trabajo divulgativo era revalorizar la singular figura de José Desiré Dugour en relación con las producciones de otros contemporáneos isleños y su fértil relación con la escena aficionada y profesional durante más de 50 años. Además, como animador, crítico y redactor de las primeras publicaciones sobre el teatro en Canarias en la primera mitad del siglo poseía una visión profunda y experta de su idiosincrasia, limitaciones y posibilidades más allá del voluntarismo autorial. Y justamente este propósito inicial fue el que tuvimos que abortar. Lo que sigue es una narración de lo que cualquier investigador se va a encontrar cuando decide ingenuamente escribir un artículo sobre un dramaturgo o dramaturga de la segunda mitad del siglo XIX.

Nacido en Francia en 1826, su familia se instala en Santa Cruz de Tenerife cuando el autor tenía 13 años después de un naufragio en las costas africanas camino de América. Este episodio será recordado en el estreno de su obra más conocida *Tenerife en 1492* (19 de noviembre de 1852 por la compañía de Mendoza) en el que repartió entre el público un texto de agradecimiento en el que como “pobre náufrago” explica que su interés por la historia de Canarias surge de la admiración por la generosidad de los aborígenes y su entusiasmo por la empresa de la conquista por los castellanos. Ve en esta mixtificada escena de encuentro la raíz del carácter acogedor de los actuales habitantes del que él ha sido beneficiario. Aparte de su labor pedagógica como maestro, conviene hacer una rápida síntesis de sus contribuciones al panorama del teatro: participación activa en sociedades con actividad dramática como la Sociedad de Aficionados al Arte de la Declamación (de la que fue presidente), la sociedad Talía, la Sociedad Joven Democracia. También fue pieza fundamental de revistas y publicaciones como *El Museo de Canarias*, *El Eco del Comercio*, *El Teide*, pero, en especial, es esencial su labor de *La Aurora*. Aunque en las otras publicaciones hubo lugar para los literatos e intelectuales del momento, *La Aurora*, que se definía como Semanario de Literatura y Artes, fue un feliz encuentro de los mejores y más polémicos dramaturgos de la década de los 40: Durgour, Ignacio de Negrín y José Plácido Sansón. Además tenía entre sus colaboradores a Graciliano Afonso o Martínez de Escobar. Es en esta revista en la que se publica la *Historia del Teatro en estas Islas*, un conjunto de artículos que recoge los pocos datos conocidos en ese momento de la actividad dramática anterior al siglo XIX y da noticia de la contemporánea (espacios, obras, poblaciones con regular actividad, etc.). Es el primer intento de sistematizar una historia del teatro en Canarias y Dugour tuvo mucho que ver en su redacción. Pero junto a esta actividad de divulgación e investigación llevada a cabo durante toda su trayectoria vital, nuestro autor fue un prolífico creador. El investigador Carlos Gaviño de Franchy en la introducción a su edición de la única obra asequible al público en general (*Historia de Santa de Tenerife*) cita algunos títulos que seguramente se custodian en el Archivo José Maldonado Calzadilla, bisnieto de Dugour: *El hombre propone y Dios dispone* (estrenada el 31 de octubre de 1851); *Tenerife en 1492* (estrenada el 19 de noviembre de 1852 con permiso de la Junta de Censura de Madrid); *La reina Faina*, seguida del juguete en un acto *Agencia matrimonial* (estrenadas el 26 de noviembre de 1852); el drama *Un corazón de otros tiempos* (escrita en 1858 para la Sociedad Dramática de Santa Cruz de Tenerife); la comedia *Quien porfía mata callando* (1865); los dramas *Rafael de Urbino* (1870), *Una noche en Santa María de la Rábida* y *Poder contra poder* (representada por la Sociedad Talía en julio de 1870); finalmente, la comedia *Un hambriento* (estrenada como pieza de cierre de programa de su drama de *Poder contra poder*). Si tenemos en cuenta la nómina de obras conocidas y/o conservadas de los autores y autoras de este periodo, la producción de Durgour es de las más importantes tanto por su continuidad en el tiempo como por la materialización en escena de muchas de ellas. Sin embargo, solo una de ellas es de consulta pública, *Tenerife en 1492*, y gracias a la digitalización del ejemplar editado en 1853 por Bonnet conservado en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna (que también ha digitalizado su novela *Un artista* impresa en 1855). Estos eran los datos conocidos hasta ahora de la trayectoria y producción dramática de nuestro autor. No se citaba entre ellos la existencia en la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife de un manuscrito autógrafo de Dugour (con una dedicatoria final “A los socios de la Joven Democracia en prueba de amistad y simpatía. Dic. 1872. El Autor”) bajo la signatura Ms. 343 y que seguramente llegó a la biblioteca por donación privada. La obra, un drama, es una recreación que tenía como título *Guillermo Tell* que aparece tachado y cuyo título final fue *Opresores y oprimidos*

(no tenemos constancia de su estreno y sería la última obra teatral conocida escrita por Dugour). Por tanto, de uno de los dramaturgos más interesante y prolíficos del XIX canario solo podemos leer una obra en red que reproduce la única edición de 1853 o la digitalización del manuscrito de su última obra no citada en las fuentes sobre su trayectoria. Es decir, el solo acceso a los materiales ya es un obstáculo para cualquier acercamiento a su figura por el investigador. Pero los problemas no acaban aquí, ¿qué ocurre si deseáramos realizar un breve análisis de las temáticas, los recursos escénicos y la carpintería teatral, su manejo de las particularidades de los géneros cultivados o las novedades con respecto a los modelos consagrados en la obra de Dugour?

Si atendemos a las obras asequibles tendríamos que reducir nuestro análisis a dos textos muy alejados en el tiempo de composición (veinte años entre ellas) y con circunstancias de difusión muy diferentes (la primera estrenada por compañía profesional en un teatro estable; la segunda dedicada a un cuadro aficionado y sin certeza sobre si se estrenó). A estas dificultades, hay que añadir la principal: ¿forman parte de una trayectoria coherente del autor tanto desde el punto de vista ideológico como estético? Sin la lectura del resto de obras, aventurarse en cualquier afirmación sería problemático: ya las dos obras asequibles resultan en sí mismas tan ricas como resbaladizas en su contexto de redacción.

La primera, *Tenerife en 1492*, drama histórico en cinco actos ambientado en la conquista de Tenerife puede definirse a vuelapluma como un texto de filiación claramente romántico-historicista en la que los avatares de la crónica aparecen minimizados a favor de una trama amorosa basada en el triángulo Dacila-Castillo-Ruimán. Así, los avatares de la pasión sacrílega de la aborígen por el capitán castellano van en paralelo a la rendición pacífica de su padre, el mencey Bencomo, y la residual resistencia guanche. La apoteosis final de conversión religiosa y sometimiento militar sucede a la par que la reunión feliz de los amantes. De esa manera, la conquista es leída por Dugour como un episodio de providencialismo histórico y teológico muy en boga en este momento. Sin embargo, hay que tener en cuenta que esta visión que podríamos calificar de provianista (y que cuenta con grandes cultivadores literarios en este siglo) choca contemporáneamente con la propuesta antivianista de dos de sus compañeros de aventuras editoriales y teatrales, José Plácido Sansón e Ignacio de Negrín, que tuvieron problemas con las censuras por su crítica a los desmanes y crímenes cometidos por los castellanos. Por ello, esta obra no puede ser leída como una mera adaptación de los presupuestos del romanticismo escénico que tomaba episodios del pasado para engarzar un episodio amoroso que funcionaba como núcleo significativo de la trama. Por el contrario, esta obra se articula en el debate sobre el trauma de la conquista y la discusión sobre su legitimidad, tomando partido claro por la solución de la aculturación pacífica y providencial frente a los que desde posturas más críticas visibilizaban y denunciaban la zona más oscura de la llegada europea. Es en esta encrucijada artística y ética sobre nuestro pasado en la que la obra de Dugour alcanza su auténtica dimensión.

La segunda, *Opresores y oprimidos*, en apariencia repite este uso de la Historia como telón de fondo de los sucesos narrados. Pero también, en este caso, una lectura más atenta a las circunstancias extratextuales ofrece una perspectiva muy diferente de los objetivos de la obra y de la elección del decorado historicista. Es una obra extensa (114 páginas, en rústica) en cuya portada podemos leer que es un drama en cuatro actos y en verso que transcurre en el año 1370. Se trata, en principio, de una nueva adaptación escénica de la legendaria crónica del héroe de liberación suizo Guillermo Tell. La fuente de Dugour es triple: la original de Schiller, la adaptación del español Gil y Zárate (también en cuatro actos) y la ópera de Rossini. Los escenarios también se asemejan bastante a los de estas fuentes (el desfiladero, el interior de la cabaña, el interior del

castillo del malvado Gessler y la plaza de Altorfo), así como los episodios que conducen al desenlace final (el naufragio, el reto a Tell, los amores de Merthal y Berta...). En principio no parece que la obra de Dugour añada nada nuevo a la tradición de la muchas adaptaciones de este episodio en la época. Sin embargo, la reiterada cantinela que declaman, gritan o cantan los personajes en varios momentos de la obra no solo a favor de la tradicional libertad de los suizos, sino también a una “República Federal” (la obra acaba con intervenciones de cada protagonista positivo cuyo último verso repite este sintagma seguido de tres exclamaciones) nos pone sobre aviso acerca de las posibles intenciones finales del texto. En primer lugar, la Sociedad de Instrucción y Recreo la Joven Democracia, a la que va dedicada la obra, es cenáculo de las tendencias progresistas más radicales de la política local con importantes miembros masones entre sus socios. Por otro lado, entre 1872 y 1873 la discusión sobre el federalismo como modelo territorial de España había sido elemento fundamental y Nicolás Salmerón y Eduardo Chao habían redactado ese mismo año el Proyecto de Constitución Federal. La figura de Pi y Margall, pero también la del canario Estévanez Murphy, son símbolos de un proyecto de base republicano y socialista que fue muy combatido por la reacción y el conservadurismo. El que esta obra insista en las intervenciones de los personajes el campo léxico de la libertad asociado a conceptos como *república federal*, *democracia*, *santa libertad* y *pueblos oprimidos*, contra palabras como *yugo*, *tiranos*, *opresores*, *blasones*, *altivos barones* o *verdugos*, parece indicar que Dugour estaba catalizando en esta obra las inquietudes y luchas que los miembros de esta sociedad tinerfeña desarrollaban en el campo político y en la vida pública. Solo un análisis exhaustivo de la obra en su contexto e implicaciones podría arrojar algún tipo de luz sobre esta hipótesis.

A modo de recapitulación final, este caso concreto que hemos ofrecido es un ejemplo manifiesto de las limitaciones y provisionalidad de cualquier panorama que se pretenda hacer sobre el teatro de la segunda mitad del XIX hasta que no podamos acceder a todos los materiales sean estos literarios o no. Es indudable que en gran medida el teatro en Canarias durante este periodo tiene muchos puntos en común con el peninsular (tendencias de los géneros dramáticos, repertorios, políticas de compañías, estructuración de la velada o la temporada), pero falta aún por establecer la calidad y cantidad de la autoría local, las implicaciones sociológicas e ideológicas de su práctica, la historia de los cuadros aficionados, las crónicas escénicas de muchas poblaciones, etc. Mientras no tengamos esa información tendremos desgraciadamente que seguir colgando el cartel de “panorama en construcción”.

BIBLIOGRAFÍA

LÓPEZ CABRERA, María del Pilar (2003): *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*, Fundación Universitaria Española.

MARTÍNEZ VIERA, Francisco (1991): *Anales del teatro en Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

PÉREZ MINIK, Domingo (1988): «Una teoría sobre el teatro de aficionados», en *Serta Gratulatoria In Honorem Juan Régulo*, La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, v. 1, 519-528.