

**AUTORES Y TENDENCIAS DE LA ESCENA
INSULAR UNA APROXIMACIÓN AL TEATRO
CANARIO DEL SIGLO XX (1900-1939)¹**

**AUTHORS AND TRENDS OF THE INSULAR SCENE
AN APPROACH TO THE CANARY THEATRE OF
THE 20TH CENTURY (1900-1939)**

Rafael Fernández Hernández*

Recibido: 31 de mayo de 2010

Aceptado: 14 de julio de 2010

Resumen: La actividad escénica en Canarias no sólo se explica por los repertorios que las diversas compañías peninsulares representaban en las Islas camino de América, o por la actividad de las compañías de aficionados, sino por una presencia de autores canarios —o residentes en Canarias— que compusieron textos teatrales —entre los que se incluyen pequeñas piezas líricas— durante un período de gran eclosión de las artes escénicas: 1900-1939.

Palabras clave: Teatro español, Siglo XX, Tendencias, Teatro canario, Autores canarios.

Abstract: The scenic activity in the Canary Islands not only makes clear for the repertoire that the diverse peninsular companies on their way to South America performed in the Islands, or for the activity of the fans' companies, but for a presence of Canary authors —or residents in Canarias— that composed theatrical texts —among which small lyric pieces are included— during a period of great appearance of the scenic arts: 1900-1939.

Key words: Spanish Theatre, 20th Century, Trends of the scene, Canary Theatre, Canary Authors.

* Dpto. de Filología Española. Universidad de La Laguna. Campus de Guajara, s/n. 38071. La Laguna. Tenerife. España. Correo electrónico: rfernand@ull.es

¹ El presente trabajo muestra una valoración conjunta del teatro de autor del primer tercio del siglo XX, centuria sobre la que ya publicamos una síntesis del teatro vanguardista en el *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 41 (1995): 519-532.

1. EL TEATRO FINISECULAR EN CANARIAS HASTA LA DÉCADA DE 1930

Ya en Las Palmas de la segunda mitad del siglo, Agustín Millares Torres (Las Palmas de Gran Canaria, 1826-1896), además de uno de nuestros primeros historiadores, trató diversas parcelas de la literatura y del arte: ofrecía recitales y representaba en su propio domicilio los productos de su creación musical y teatral. Obras suyas son *Elvira*, estrenada en 1855; *Adalmina*, en 1887, piezas en que muestra su genio tanto en la creación del texto como de la música. Esta tradición la seguiría, en la siguiente generación, coetánea de sus hijos, Agustín y Luis, Santiago Tejera Ossavarry (Las Palmas de Gran Canaria, 1854-1936), músico mayor del ejército, quien compuso la letra y la música de cuatro zarzuelas, entre las que destacan *La hija del Mestre*, estrenada en noviembre de 1902, *Folías tristes*, el 23 de abril de 1902, o *El indiano*. Con él toma vigor el tema costumbrista-regional en su vertiente lírica [Lotear Siemens, cuyo precursor, según los hermanos Millares Cubas, hay que situarlo en 1834, con la obra *El tío Pedro, medianero de Telde*, en la ciudad de Las Palmas. Jalones en este teatro de las Islas son los denominados epígonos de la escuela regional²: Diego Crosa y Costa (Santa Cruz de Tenerife, 1869-1942) y Leoncio Rodríguez González (La Laguna, 1881, Santa Cruz de Tenerife, 1956), de los que seguidamente hablaremos.

Debemos a los hermanos Millares Cubas —Luis (1861-1925) y Agustín (1863-1935)—, nacidos y fallecidos en Las Palmas de Gran Canaria, uno de los períodos de mayor florecimiento de nuestro teatro insular desde la época romántica de Plácido Sansón y José Desiré Dugour. Aunaron creación y animación escénicas, esta última con el establecimiento de su «Teatrillo» en Las Palmas de Gran Canaria, en el que participaban diversos miembros de la familia y amigos de la intelectualidad insular. Ellos vuelven a elevar un punto más la espiral de desarrollo de la tradición escénica canaria: articulan con acierto lo mejor del tema

² NUEZ CABALLERO, S. de la (1981).

regional con «las tendencias simbolistas y naturalistas de la época. Son, además, los primeros que en España introducen el llamado teatro de ideas»³. Prueba de su resonancia no sólo regional sino nacional son sus obras *La deuda del comandante* —de ambiente canario— publicada en 1899, *La herencia de Araus*, en 1903, *María de Brial*, en 1905; o bien las piezas cortas incluidas en el volumen de 1903 *El Teatrillo* (*José María, Espantajos, ¡Viva la vida!, La del Alba, Pascua de Resurrección, Pura y sin mancha, El viejo*) y algunas editadas conjuntamente por *La Pluma* en 1921: *Compañerito* y *La Ley de Dios*, esta última la estrenó Margarita Xirgu en Zaragoza en 1916.

Este teatro de los Millares, cuya culminación de su labor dramática supondrán *La herencia de Araus* (1903) y *María del Brial* (1905), nos permite distinguir una doble dirección en la creación dramática canaria: un teatro regional costumbrista que ya hemos esbozado; y el teatro comúnmente llamado de ideas que al andar el siglo XX se va contaminando de lo ibseniano de fin de siglo con las nuevas formas dramáticas de Luigi Pirandello, entre otros.

1.1. *El teatro costumbrista*

Con respecto al primero sobresale la figura de Diego Crosa y Costa, «Crosita», quien estrenó el 3 de diciembre de 1912 *De la tierra canaria*, zarzuela en colaboración con Mario Arozena y música de José Crosa. Pero el 21 de mayo de 1910 estrenará la comedia de costumbres canarias en dos actos, *Isla adentro*. El «Círculo de Bellas Artes de Tenerife» homenajea a «Crosita» el 3 de junio de 1942 con una Fiesta canaria, en que se representan unos «momentos escénicos» de *Isla adentro*. Esta pieza, en lo dramático, cierra el ciclo —y lo agota en sí— del teatro regional imbuido de los presupuestos nacidos hacia 1878, con el poema «Canarias» de Nicolás Estévanez y Murphy (Las Palmas de Gran Canaria, 1838, París, 1914). Tal carácter costumbrista-campesino adquiere en manos de «Crosita» una gran dignidad

³ NUEZ CABALLERO, A. de la (1981): 143.

teatral e incorpora —como señala Luis Alemany⁴— en el perfil de los personajes sus peculiaridades psicológicas y los condicionamientos sociales, siguiendo en esto, añadimos nosotros, a sus compañeros de generación, los hermanos Millares Cubas. De esta forma, el teatro costumbrista de tipo mimético que vendrá más tarde no aporta nada esencial, si bien hay que destacar, por ejemplo, dos piezas de Leoncio Rodríguez, *Ajijides*, estrenada el 8 de marzo de 1930 por la compañía de Pepe Romeu; y *Plataneras*, en 1933, por la de Irene López Heredia y Mariano Asquerino. El tema ha sido tratado abundantemente por muy diversos autores⁵ —incluso salta los límites generacionales de quienes escriben en el marco temporal que nos hemos impuesto en esta primera parte—; bástenos citar a Domingo Margarit, Casto Martínez, Rafael Vilela, Domingo Doreste —«Fray Lesco»—, Saulo Torón, Montiano Placeres, Víctor Doreste, Francisco Guerra —«Pancho Guerra»— Juan Pérez Delgado —«Nijota»—, Gregorio Martín Díaz, etc. [S. de la Nuez y L. Alemany, 1981], y también, añadimos nosotros, a Juan Millares Carló.

El teatro de Saulo Torón (Telde, Gran Canaria, 1885 – Las Palmas de Gran Canaria, 1974) se publicó por vez primera en 1922, junto con otros autores naturales de su localidad, aunque sus tres piezas costumbristas editadas por Ignacio Morán Rubio se habían representado con anterioridad; así, Torón ahonda en un tipo de teatro de gran popularidad con las piezas breves *La familia de Don Pancho*, *sus tertulias* y *el inglés* (sainete isleño en un acto), *Duelo y jolgorio* (escenas de la vida isleña; estrenada el 5 de mayo de 1918 en la «Sociedad 1º de Mayo» de Las Palmas de Gran Canaria) y *La última de Frascorrita* (sainete trágico en un acto). Las tres se mantuvieron inéditas hasta la edición de I. Morán Rubio [1993]. Este teatro de Torón está alejado de su dimensión poética, pues la ambientación costumbrista de sus piezas, en la línea del tinerfeño *Nijota*, o de los hermanos Álvarez Quintero, lo aproximan más a otras facetas de su quehacer cultural «etnográficas y populares» que no al autor de *Las monedas de cobre* y de *El caracol encantado*. Su proclividad por la escena le viene de su asistencia al «Teatrillo», al frecuentar la

⁴ ALEMANY, L. (1981): 212-213.

⁵ ALEMANY, L, *loc. cit*; FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (1991): 43-48.

casa de Luis Millares Cubas, en donde se empapa de Ibsen, Maeterlinck y Unamuno, entre otros autores representados, adonde asisten también Domingo Rivero, Néstor Martín Fernández de la Torre, *Alonso Quesada*, Tomás Morales o Luis Doreste.

La última de Frascorrta, piecita organizada en diez escenas, está ambientada en los años veinte del siglo pasado, con una acción que va desde la tarde a la noche del mismo día y cuyos personajes principales, además de Frascorrta, mujer de cuarenta años, Pedro y Manolito, acompañados por Irenita, Triburcio, Pedro Santana, además de las mozas, tocadores y chiquillos del pueblo, aparecen inmersos en la celebración de un bautizo de familia pobre del Puerto de la Luz de Las Palmas de Gran Canaria, todo adobado de humor y popularismo, en los que destaca el diálogo ágil, cargado de abundantes expresiones léxico-sintácticas propias del habla popular canaria de la zona. Saulo Torón maneja bien la escasa tensión dramática, pues en medio de lo festivo sobreviene la muerte.

Montiano Placeres Torón (Telde, 1885-1938) compuso el diálogo en prosa *La muñeca*, representada en el Teatro Pérez Galdós el 14 de octubre de 1905 y al año siguiente se imprimió en Las Palmas de Gran Canaria, y *La siembra*, escenas pueblerinas en un acto, compuesta en 1925, y representada sesenta años después en el Instituto de Formación Profesional de Ingenio (Gran Canaria), editada de nuevo en el último decenio del pasado siglo⁶. El teatro de Montiano es costumbrista en el ambiente y en la expresión dialógica.

Juan Millares Carló (1895-1965), cuyo teatro ha sido editado por su nieta⁷, compuso trece piezas entre sainetes, comedias de capa y espada, entremeses, pasos de comedia y monólogos, Como en su padre y su tío, los hermanos Millares Cubas, une lo popular costumbrista y cómico con un lenguaje cuidado y un estilo de gran pulcritud. Fue actor en el «Teatro Mínimo» de sus primos Josefina y Claudio de la Torre Millares. El período de creación teatral se encuentra cerca de los límites del marco temporal que nos hemos propuesto en este capítulo, pues lo inicia en 1937 y lo concluye en 1958. La única pieza anterior a 1939

⁶ MORÁN RUBIO, I. (1993)

⁷ MILLARES, S. (2008).

es el sainete de dos cuadros *La verbena de San Juan*, comedia de enredo escrita en prosa y en verso, compuesta entre 1937 y 1938 e incluida, después de cinco variantes, como última versión, en el repertorio de su *Teatro cómico* (1964), que podemos leer inalterada en *Obras completas*. Esta ulterior composición la publicó en el suplemento *El conduto*, de *Diario de Las Palmas*, los días 12 de abril, 4 y 11 de octubre de 1969. En las distintas versiones, los subtítulos de las piezas también fueron cambiando: así, «comedia en Telde», «disparate cómico» o «parodia cómica». La pieza está plagada de expresiones propias del teatro costumbrista %«quite p'allá», «mesmamante», «jaga la preba», «jiede»%, como puede comprobarse en el diálogo de Adela y Perico. La acción del primer cuadro se desenvuelve en el barrio de San Juan, frente a la ermita, en la noche del 23 de junio de un año de comienzos del siglo XX, en que aparece la plaza iluminada con farolillos de colores, durante la celebración de la verbena de San Juan, amenizada por pasodobles y en medio del estruendo de los «voladores». El segundo cuadro transcurre en el mismo lugar durante la madrugada de esa noche. Un dato de interés en la historiografía de los tipos populares canarios del Siglo XX lo destaca Selena Millares al precisar en su edición que el personaje «Pepe Monagas» lo extrae Pancho Guerra de la versión más antigua de esta obra de Millares Carló, quien lo rebautizaría luego con los nombres de «Pepe Rugama» y «Pepe Galindo»⁸. El humor y lo popular costumbrista están presentes en el resto de sus obras como factor común de diversos temas, tales el amor, la pobreza, el hambre, la codicia, etc., aunque haya que situarlas fuera de nuestra cronología: *La derrota de don Juan* (comedia de capa y espada, 1956), *Noche de difuntos* (paso de comedia, 1957), el entremés *El hijo de Eolo* (1957), *La herencia* (paso de comedia, 1957, aunque en el original manuscrito el título es *El testamento*), *El secreto* (paso de comedia, 1958, dedicado a su hijo Luis, «Totollo» Millares), *Cenando con Sisenando* (paso de comedia, 1958), *Soñemos, alma, soñemos* (paso de comedia, 1958), *Regalo de Pascuas* (monólogo, 1958), *El hijo pródigo* (paso de comedia, 1957), *La horma de mi zapato* (paso

⁸ Loc. cit.: 13-14.

de comedia, 1958), *Casimira Casimira* (paso de comedia), *Contra el vicio de pedir* (acto único, 1959 o posterior a esa fecha).

Juan Pérez Delgado (La Laguna, Tenerife, 1898 – Santa Cruz de Tenerife, 1973), periodista y escritor relevante, que popularizó el seudónimo «Nijota», compuso las piezas breves *Mariquilla* (1927) y *El amor en bicicleta* (1928) [1971], textos que representan el humor insular de entreguerras, en las que el factor costumbrista adquiere un equilibrio entre la sencilla situación dramática y la acertada comicidad de la expresión popular. «Nijota» se aproxima al «ternurismo folklorista» de los hermanos Millares Cubas pero con una mayor dosis de fina ironía⁹, al tiempo que se aleja del psicologismo social al servicio del humor presente en «Crosita». Juan Pérez Delgado inicia sus colaboraciones humorísticas en 1916 con ese mismo seudónimo en el semanario lagunero *La Verdad*, actividad que continuará en 1921 con la sección «Musa Cómica» en el periódico *La Prensa* de Santa Cruz de Tenerife. También trabajaría en el vespertino *La Tarde* y sería jefe de redacción de los periódicos *El Día* y *Aire Libre*.

1.2. *Del teatro simbolista a la alta comedia*

En cuanto a la segunda vertiente, sobresale en el alborar de la presente centuria una obra epónima del naturalismo insular —su autor no ahondaría jamás en ello—: se estrena de Mario Arozena y Arozena (1872-1941), *Luchas del Alma. Cuadro psíquico dramático*, en Santa Cruz de Tenerife, en 1904, obra que había obtenido el primer premio de los Juegos Florales de La Orotava, en junio de 1901 —al igual que Plácido Sansón años atrás, Arozena cultiva la crítica teatral en el *Diario de Tenerife*, con el seudónimo «Bachiller Carrasco»—. El tema de *Luchas del alma* no es otro que el tópico del hombre que tiene que hacer reír al público cuando en realidad lo consume la angustia. En su monólogo, Enrique increpa y se duele de Dios —en la tradición del nihilismo y naturalismo de final de siglo—.

⁹ ALEMANY, L. (1981).

Juez de todos los jueces, no eres justo... ¿castigas al inocente y dejas impune al culpable?... ¡Qué falsa es tu justicia!... Yo no diré, «bendito sea el nombre del Señor»., no puedo decirlo., me revelo contra ti... ¡yo te maldigo!

La obra la montó la compañía de Luis Echaide y Concepción Aranaz. En ella se observa que el lenguaje literario domina sobre otros registros expresivos; asimismo, el tono enfático del protagonista Enrique se convierte en «monocorde». El autor intenta acercarse a un estado de angustia producido por la muerte de un ser querido —la mujer de Enrique— y para ello contrasta ese dolor con el de la vecina Luisa. Son los dos únicos personajes. Mostramos esta pieza por ser representativa del momento escénico europeo, aunque Arozena cultivó más la zarzuela, tanto en solitario como en colaboración: En la temporada 1901-1902, la compañía de Antonio Paso y José Moncayo ponen en escena la zarzuela *El Bateo* de Antonio Domínguez Fernández (Santa Cruz de Tenerife, 1877-1942) y el propio Antonio Paso —había sido estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 7 de noviembre de 1901— con música de Federico Chueca. La pieza, de ambiente popular madrileño, es una de las muchas que escribió —líricas y no líricas— este tinerfeño residente en Madrid. Fue en 1902 cuando se representaron zarzuelas de Arozena por la compañía de Pablo López: *La hija del bosque*, el 2 de febrero, *Ángela* (música de García de la Torre) y la ya citada *De la tierra canaria*.

Este tipo de teatro, que nació como un exponente de la madurez de los autores en Canarias, impulsado por los Millares y *Luces del Alma*¹⁰, con el tiempo queda atrapado en las fórmulas híbridas de la «alta comedia» y el afán por todo lo externo y novedoso, pero sin responder a una reelaboración propia del discurso dramático. La lista de autores es extensa. No es nuestro objeto la presentación de una nómina de autores en que agotemos cada subgénero o temas teatrales. Sólo apuntamos

¹⁰ Añadimos un precedente: *Octavio*, ensayo dramático de Benito Pérez Armas, estrenado el 4 de abril de 1899 en el Teatro Principal de Santa Cruz de Tenerife, antecedente de transición en la forma dramática, pues la pieza aún está inserta —más en la trama que en el lenguaje y en la conducción de la acción— en la etapa anterior.

—como ejemplos selectos— las direcciones más sobresalientes. En este caso hay que destacar varios autores: Domingo Cabrera Cruz (Santa Cruz de Tenerife, 1885 - La Laguna. 1979) —«Carlos Cruz»— José Rial Vázquez (Olomgapor-Sanvales, Filipinas, 1888 - Santa Cruz de Tenerife, 1966) y Ángel Acosta Hernández (Casillas del Ángel, Fuerteventura, 1900 - Santa Cruz de Tenerife, 1971), el segundo más cerca de la influencia pirandelliana y de la confusión de realidad e ilusión. Por ahora, consignemos la presencia de estos dos autores —de larguísima trayectoria el primero— cuya obra cumplirá una doble función en la renovación teatral de los años cincuenta y sesenta. No obstante, Domingo Cabrera es el representante más genuino del teatro benaventino en las Islas. Su buen hacer es observable ya en el período previo a la Primera Gran Guerra. Firmó su primera comedia, *El amor en marcha*, con el seudónimo que haría popular, «Carlos Cruz», estrenada el 23 de marzo de 1911, por la compañía de Enriqueta de Palma y Luis Reig. Asimismo, estrenaba en Santa Cruz de Tenerife, *Más allá del amor*; el 4 de diciembre de 1913 —publicada el mismo año— por la compañía de la gran actriz Matilde Moreno, quien interpretó el papel principal, María Luisa, personaje entretejido con los hilos —como diría Domingo Pérez Minik al comentar *La mujer dormida* casi cuarenta años después— del idealismo benaventino, y las heroínas de Ibsen, para dar cuerpo a la imagen del amor, alzado más allá de toda mancha marital¹¹. El ambiente elegante de la alta burguesía responde a la ideología ambigua de la clase dirigente, que si soporta el tema propuesto por «Carlos Cruz» es por la referencia evangélica con que cierra la obra y con ella la tercera y última escena: «Espera, espera... Cristo es más grande en la casa de Simón que en el templo de Jerusalén».

Este «Carlos Cruz» es el mismo que alcanzará nuevo éxito en la década de los cuarenta con el «teatro religioso». Pero también es el que dirige el Ateneo lagunero cuando se organiza tanto «La

¹¹ PÉREZ MINIK, D. [«Arona»] (1952, 1961, 1976, 1988). La compañía de Ernesto Vilches estrenó *La mujer dormida* en el Teatro Guimerá el sábado 8 de marzo de 1952 y cinco días más tarde en el Teatro Leal de La Laguna. El mismo autor publicó una «Autocrítica» de su obra en *El Día* (Santa Cruz de Tenerife) del 9 de marzo de ese año.

fiesta de las Hespérides» en septiembre de 1915 (evento de identidad «regionalista», con la participación de las dos generaciones de los poetas de tal escuela), como tres años después, las de la Raza y de los Menceyes¹². El 19 de marzo de 1919, la compañía de Luis de Llano estrena la pieza en dos actos de Domingo Cabrera Cruz, *El abismo* —esta obra había sido premiada en el Certamen de la Juventud Republicana de 1915—. Pérez Minik (1961) saludará la salida del *Teatro* de Cabrera Cruz, dentro del conjunto de su obra no teatral, destacando, además de *La mujer dormida*, las piezas *El amor en marcha*, *El abismo*, *Vivir mañana*, *Cualquier tiempo pasado* y su poema *La lámpara sobre el candelero*.

José Rial Vázquez residía en San Fernando, Cádiz, cuando nace su hijo, el también periodista y, como escritor, destacado autor teatral, José Antonio Rial González, en 1901. Luego va destinado a Canarias en 1904, con estancia en Isla de Lobos, Fuerteventura y Lanzarote. En 1914 se establece con su familia en Las Palmas de Gran Canaria, destinado al fin al Faro de La Isleta. Combina su oficio de farero con el de escritor, llegando a ser director de *La Provincia*. Firma en el Faro de la Isleta el primer volumen de su teatro en 1925, integrado por el drama *Ídolos*, dos comedias, *La dicha que se va* y *La ley de los hombres*, y un monólogo *Colombina*, *Arlequín* y *Compañía*. Una parte de la crítica insular y peninsular saludó la publicación, pero ya *Ídolos* (drama en dos actos), se había estrenado en el llamado por entonces «Circo Cuyás», en Las Palmas de Gran Canaria, el 17 de diciembre de 1926, y que el autor dedica a los principales actores de la pieza, Francisco A. de Villagómez y Teresa Molgoso. Rial expone en la obra una base argumental que algunos consideraron en su época atrevida, aunque, dentro de esa dinastía de marinos de la armada, asume con ella una posición de gran teatralidad. Por decirlo con las propias palabras del autor: «El caso es claro; hay que elegir entre un muerto y un vivo; o mejor, entre el fantasma del honor, sin existencia real, de un muerto, y el honor real de un vivo, que tiene su valor en pan y en dicha, para esa pobre señora y esas niñas...». «Fray Lesco» la

¹² NUEZ CABALLERO, S. (1981).

consideró en su crítica una obra bien construida pero que, no obstante, «el drama sobreviene «decía» de repente en un conflicto de honor». *La dicha que se va* (comedia en dos actos y un prólogo) que trata del amor frustrado de Luisa y Alberto, no supo entenderse como una apuesta por la renovación escénica y se le criticó su falta de unidad, esto es, el que de ella emergiera «otra obra» dentro de la acción principal. Si embargo *La ley de los hombres* es quizá la más teatral del conjunto, pues se adentra en los dominios psicológicos, tanto en el análisis de Eva, acusada por la voluntad de los hombres, así como por la ley que éstos formularon según sus propios intereses.

Durante muchos años ejerció con mucha reputación la crítica teatral, tanto en Las Palmas de Gran Canaria como en Santa Cruz de Tenerife. En 1919 es trasladado a la capital tinerfeña, adonde pasa a ser jefe de redacción del periódico *La Hora*, en el que también trabajará su hijo José Antonio Rial simultaneándolo con estudios de maquinista en la Escuela de Náutica de Santa Cruz de Tenerife.

Periodista y escritor, colaboró en la capital tinerfeña en *La Tarde* y en *La Prensa*. Apresado en el levantamiento militar del 18 de julio de 1936, es uno de los 37 deportados que, después de permanecer en la prisión flotante «Santa Rosa de Lima», desde Santa Cruz de Tenerife salen a mediados de agosto 1936 de Las Palmas de Gran Canaria en el Vapor «Viera y Clavijo». Veintinueve de ellos quedan internados en Villa Cisneros y a ocho, entre los que se encuentra José Rial Vázquez, se les marca el destino de La Güera, para realizar trabajos de apertura de carreteras y otras actividades. Es uno de los evadidos que desde Dakar van rumbo a Marsella y de allí a Madrid y Valencia. Cuando concluye la guerra civil marcha a Santo Domingo; luego reside en México, en donde ejerce la crítica en el diario *Novedades*, para luego, en octubre de 1952, ir a Caracas junto a su hijo José Antonio, y desempeñar allí la función crítica desde las páginas de *El Universal*.

Ya en la edición de su primer tomo de *Teatro* recogía las piezas *La Obra* (drama en tres actos), *La Muñeca* (fin de fiesta en un acto) y *Aislados* (Drama en dos actos), pero será en 1962, en Santa Cruz de Tenerife, cuando dé a la estampa un segundo

tomo de *Teatro* con las obras *Colombina inmortal* (farsa trágica en tres estampas), *El drama de la risa* (tragedia circense en 1 acto y 3 cuadros) y *El huído* (farsa trágica de la vida de la farándula en 3 actos y 4 cuadros). José Rial indica en este tomo los que quedan por publicar y las obras que contienen: Tomo III: *Tragedia griega de Moctezuma, Otra vez Pigmalión y La lección del Paraíso*. Tomo IV: *Los ausentes, El prisionero y Corona de gloria*. Tomo V: *El epónimo, Selección y La comedia del amante feliz*. Tomo VI: *El heredero, El drama de la risa y Un cuarto de hora perdido*. Es de gran importancia para la memoria escénica de las Islas el prólogo del volumen de 1962, firmado por el propio Rial Vázquez, en el que, como recordaba Domingo Pérez Minik desde las páginas de la prensa tinerfeña¹³: «se nos enumeran sus actividades de crítico teatral, muy reiteradas lo mismo en la Prensa de Las Palmas que en la de Tenerife, en los años de la Monarquía y la República». Durante el periodo que nos importa aquí defendió el teatro de Lorca y, como ha reconocido la crítica, su teatro de las decenios de 1920 y 1930 sigue la huella del último Benavente y también de Jacinto Grau.

Como exponente de la transición entre dos formas de enfrentarse al hecho escénico, y precursor de la renovación de los años veinte, surge el teatro poético de Rafael Romero, «Alonso Quesada» (Las Palmas de Gran Canaria, 1886 - Santa Brígida, Gran Canaria, 1925), autor en primera instancia de dos monólogos cómico-satíricos (*7, y ¡Bardo!*) escritos en 1907 en colaboración con Federico Cuyás, y de dos obras de teatro de mayor alcance dramático: *La umbría* y *Llanura*.

Los temas ibsenianos como el estigma de la tuberculosis en *La Umbría*, de 1922, y la muerte transformada en vida evanescente, en recuerdo transido de soledad —en *Llanura* (1919)—, se alarga hacia un infinito a la vez espiritual y paisaje marino, que al decir de Daniel y Lorenzo: «Es una llanura solitaria, // Como el alma». Nuevamente la losa del silencio, del misterio, se alza con el nombre de María para —en horas que parecen siglos— olvidarse como un sueño hecho realidad, un instante, al punto

¹³ *La Tarde* (1962) (Santa Cruz de Tenerife). *Gaceta Semanal de las Artes* (núm. 474), 3 de mayo.

relegado a la nada. Si la muerte no le hubiera llegado tan pronto, no es difícil adivinar el grado de madurez que el teatro de Alonso Quesada podía haber logrado: sólo basta comparar *Llanura* y *Umbría*, es decir, el arco temporal que va de 1919, fecha del estreno de la primera, y 1922, año en que fue publicada la segunda en Madrid. Quesada logró en *La Umbría* una adecuada carpintería teatral entre discurso y estructura dramática, intensificando la contraposición del pueblo llano y la burguesa familia Linares, mientras que *Llanura* sigue el ambiente simbolista de raíz maeterlinckiana, muy propio del teatro poético de la época.

Incluido también entre los poetas que, como Alonso Quesada y más tarde Pedro García Cabrera, hicieron incursiones en la actividad dramática, destaca la figura de Tomás Morales (Moya, Gran Canaria, 1885 – Las Palmas de Gran Canaria, 1921), renovador de las letras insulares del siglo XX, de quien nos ha llegado una única obra, endeble desde el punto de vista escénico, *La cena en casa de Simón*, titulada más tarde *La cena de Bethania*¹⁴. Esta pieza, que dramatiza en un acto la entrevista de Jesucristo con Magdalena, se estrenó en Las Palmas de Gran Canaria en 1910, interpretada por el elenco de «Los Doce». Aunque se prodigó menos que Alonso Quesada y Saulo Torón, Tomás Morales se adentró en la escritura dramática, quizá, como ellos, incitado por el «Teatrillo» de los Millares¹⁵.

En relación directa con este grupo del modernismo insular aparece el teatro de Josefina de la Torre Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1907 – Madrid, 2002), quien desde muy jovencita codirige e interpreta en el *Teatro Mínimo*, teatro que como el de su abuelo materno y el de sus tíos Luis y Agustín Millares Cubas, poseía, además de un carácter familiar, una proyección que irradiaba la vida sociocultural de Las Palmas de Gran Ca-

¹⁴ NÚEZ CABALLERO, S. de la (1955), (1956), (2006: 589-591); ALEMANY, L. (1996: 56). De la Nuez relata las circunstancias que rodearon el estreno de la obra en el Teatro Pérez Galdós (1955) y hace referencia a un proyecto de tragedia en prosa, titulado *Los Piratas*, que en los manuscritos conservados parece que derivó en texto narrativo (2006). Asimismo, para L. Alemany lo estilístico despunta sobre las variaciones líricas del diálogo.

¹⁵ NÚEZ CABALLERO, S. de la (1955).

naria a partir de la década de 1920¹⁶. Aunque, según ese ejemplar de *El País*, tal denominación, *Teatro Mínimo*, se hace habitual a finales de 1927, pues la crónica del periódico explica: «apenas hace unos meses, en su casa de Las Canteras, inauguró su «Teatro Mínimo», con la representación del cuento dramático de su hermano Claudio, *El Viajero*». En fin, contamos con los testimonios de Josefina de la Torre («He tenido en mi casa durante tres años un escenario de cámara, mi Teatro Mínimo, del que fue director mi hermano Claudio. Se inauguró con su obra *El Viajero*»¹⁷. y de los propios amigos, como *Fray Lesco* en *El Liberal* de 11 de octubre de 1929 o Saulo Torón en su artículo «Memoria constante» o Juan .Bosch Millares, algunos de los cuales establecen la correspondencia de los dos espacios escénicos: el del «Teatrillo», en el domicilio de los hermanos Millares Cubas, inaugurado oficialmente con la representación de la pieza *José María*, el viernes 29 de enero de 1909, y este «Teatro Mínimo» de los hermanos de la Torre Millares, teatro para el divertimento y para la experimentación escénica, en donde se representaba una obra, se ejecutaba una pieza musical o se manifestaban las dotes para el canto de la familia, en especial de Josefina de la Torre, desde jovencita, cualidad esta última que ya había demostrado su madre Francisca Millares Cubas en el «Teatrillo» de sus hermanos. Josefina, llamada familiarmente desde aquellos años infantiles «La Pepa» o «El Pancho», se destapó para la lírica un día de los Santos Inocentes con un aria de *La Traviata*, otra del *Barbero de Sevilla* y *El Picciolino*, según ha apuntado la crítica¹⁸, de las memorias de doña Francisca, quien dice aún asombrada por la calidad de la voz de su hija Josefina: «Era muy niña y cantó con asombro de los asistentes»

En ese mismo espacio familiar, Josefina daría muestras de su calidad interpretativa, con un sorprendente juego de matices de voz y lejos aún de la interpretación que desarrollaría a partir de 1940. No había transcurrido todavía un año desde la puesta en escena de *El Viajero* cuando interpretó espléndidamente

¹⁶ *El País* (1928) (Las Palmas de Gran Canaria). «Josefina de la Torre», viernes, 6 de enero.

¹⁷ DIEGO, G. (1934).

¹⁸ REVERÓN ALFONSO, J. (2007), p. 167.

Hacia las estrellas, de Andreiev. Lo que se repitió en otras obras en cuyo montaje unía intensidad interpretativa con sencillez escénica: *La Gran Catalina*, de Bernard Shaw o *Jinetes hacia el mar*, de Singe. Junto a este tipo de teatro —neosimbolista en unos casos y poético o intelectual en otros—, Josefina prepara, siguiendo cierta tradición de los hermanos Millares, un sainete de costumbres, *Ha llegado el barranco*, en el que recoge lo próximo y anecdótico, en este caso el desbordamiento del Guinguada; texto que vio la luz en 1927¹⁹. Como lírica destacan los estudios de canto en la Academia Dahmen Chao y los recitales que da en Madrid: bien fuera en la Residencia de Estudiantes o bien en febrero de 1935 en el Teatro María Guerrero²⁰ acompañada de Rivas Cheriff, pues el edificio se utilizaba también como sede del Conservatorio de Música y Declamación.

Dentro de lo que Ignacio Morán denomina *Teatro teldense*, pero según esta segunda línea simbolista de la que estamos hablando, habría que incluir a dos figuras pertenecientes a las tertulias del poeta Montiano Placeres, miembros destacados del «Grupo Aparte»: Braulio Guedes Santos (Telde, 1903-1954) y Luis Báez Mayor (Telde, 1907-1941), quienes compusieron el drama trágico en tres actos, escrito en prosa, *El último mártir*, en julio de 1938. La acción se desarrolla en Madrid, durante los años treinta del pasado siglo, inscrita dentro del mundo estudiantil. Los temas que trata la obra son el amor, lo picaresco, la amistad, el honor o la mujer como heroína. El humor que entrevera la obra, en medio de los años de la Segunda República española, está impregnado del lenguaje castizo madrileño.

¹⁹ Biblioteca de las Islas (1927).

²⁰ El edificio del actual Teatro María Guerrero fue inaugurado el 15 de octubre de 1885 con el nombre de Teatro de la Princesa. El Estado adquirió el edificio en la época de Primo de Rivera y lo utilizó como sede del Conservatorio de Música y Declamación, hasta que en 1931 pasa a denominarse Teatro María Guerrero. En 1934, el Gobierno de la II República ofreció a Cipriano Rivas Cherif la concesión gratuita del teatro para que lo utilizase como sede de su Teatro Escuela de Arte. Con la guerra civil permaneció cerrado hasta que en 1940 adquirió la condición de Teatro Nacional e inició una nueva etapa en la que, al cabo de los años, tuvo como director a Claudio de la Torre entre 1954 y 1960.

2. LAS VANGUARDIAS Y EL TEATRO EN CANARIAS. TRES OBRAS: TIC-TAC, LA CASA DE TÓCAME ROQUE Y PROYECCIONES

Figuras destacadas de este teatro son Claudio de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1897 – Madrid, 1973), Agustín Espinosa (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1897 – Los Realejos, Tenerife, 1939) y redescubierto como autor teatral con posterioridad a su fallecimiento, Pedro García Cabrera (Vallehermoso, La Gomera, 1905, Santa Cruz de Tenerife, 1981). La obra de Claudio de la Torre es abundante tanto como narrador, así director de cine —diez años trabajó en la Paramount—, de teatro y empresario teatral. En la bibliografía signamos unos significativos textos dramáticos suyos, siguiendo relevantes trabajos de la crítica²¹ que aún hoy constituyen citas obligadas para quienes deseen acercarse al teatro de Claudio de la Torre y a los que habría de agregarse, para Espinosa y de la Torre dentro del panorama español, la edición del profesor Agustín Muñoz-Alonso²².

Siguiendo la tradición de sus tíos, los hermanos Millares Cubas, y la propia atmósfera de los jóvenes renovadores de la escena española, Claudio de la Torre compone en 1918 *Espigas*, dentro del simbolismo ibseniano, pieza que se leerá en el Museo Canario en el siguiente año y aparecerá impresa en 1920, con el nuevo título *Ruinas*, cuento teatral en un acto, en el conjunto de relatos *La huella perdida*. Asimismo, explora las formas del teatro lírico con su pieza *El poeta de Bagdad*, pantomima lírica en un acto, cuya música la compuso Miguel Allent, representada esta pieza en el Teatro de la Princesa el 14 de mayo de 1918.

Desde *El viajero*, estrenada el 10 de agosto de 1927 en el «Teatro Mínimo» familiar, y codirigida por él y su hermana

²¹ RÍOS TORRES, F. (1985); PÉREZ MINIK, D. (1953): 217; ALEMANY, L. (1981): 112-113; y SHEKLIN, B. (1967): 310-329.

²² MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (2003). La extensa relación de textos vanguardistas que se recogen en esta edición, entre los que se encuentran *Tic-Tac* y *La Casa de Tócame Roque*, demuestra que entre las turbulentas y turbias aguas de renovación teatral del primer tercio del siglo XX hubo una propuesta irregular pero valiente, que contó con escasa presencia de público que iba más allá de los autores y obras archiconocidas.

Josefina, hasta *Eugène*²³, Claudio de la Torre transitó muy diversas dramaturgias: *Tren de madrugada* (1944) y *Hotel «Términus»* (1946) son intentos de crear —como ha dicho Pérez Minik²⁴: «un posible teatro colectivo social», aunque fallido, a la manera de lo que haría con posterioridad Camilo José Cela en su novela *La Colmena*. O bien, el conjunto de obras y adaptaciones que llevaría a cabo según las exigencias del teatro comercial de la etapa de la dictadura del general Franco, pero siempre con la impronta de su profundo conocimiento del arte dramático.

Josefina codirige en el «Teatro Mínimo» de la Playa de Las Canteras con su hermano Claudio de la Torre el cuento escénico, *El viajero*, pieza constituida por un solo acto, dividido en dos cuadros, que sería más tarde representada en otro teatro familiar, el de los hermanos Baroja, llamado «El Mirlo Blanco». Para escribir esta pieza, Claudio se basó en la fatal muerte de Baltasar, un primo ahogado en la playa de Las Palmas de Gran Canaria. El 14 de mayo de ese mismo año estrena su pieza *Un héroe contemporáneo*, en el «Teatro Fontalba» de Madrid.

Importa aquí su obra catalogada como expresionista, *Tic-Tac*, nacida al calor de las vanguardias. Por las memorias de la madre de Josefina y Claudio, podemos pensar —como así lo indica Juan Manuel Reverón²⁵— que *Tic-Tac* se representó en 1926 en el *Teatro Mínimo*, auténtico banco de pruebas de varias de las piezas de Claudio de la Torre en el período en que su hermana aún no había fijado su residencia definitiva en Madrid, aunque pasaba largas estancias en esa capital entre 1927 y 1934, para instalarse de manera definitiva en 1935.

Según la primera edición, Claudio de la Torre escribió *Tic-Tac* entre 1924 y 1926; pero de acuerdo con la de 1950, su autor explica en el prólogo que la escribió en 1925. De todas formas, la concluyó antes de que apareciera la primera revista insular vanguardista, *La Rosa de los Vientos* (1927). Entre las dos ediciones citadas se dan diferencias notables: en los signos gráficos, las acotaciones, intervención de los personajes y en la estructura externa: los siete cuadros pasan de estar distribuidos

²³ TORRE MILLARES, C. (1967).

²⁴ PÉREZ MINIK, D. (1961).

²⁵ *Loc. Cit.*

en tres actos a uno. Félix J. Ríos enumera 933 notas diferenciales²⁶. *Tic-Tac* tuvo que esperar cinco años para ser representada: primero en el Teatro Guimerá, en Santa Cruz de Tenerife, el 6 de marzo de 1930, y el 3 de octubre de ese año en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid. Obra en que se entrelazan dos planos, el de la realidad y el de la irrealidad; en ese marco en que los sueños, el factor onírico, constituyen la espoleta de la libertad, permite el autor a través del Hijo —personaje central— exponer el alegato neoexpresionista de denuncia de los valores socio-morales. Esta interpretación actual, expuesta por Félix J. Ríos, contradice en parte aquella otra visión de Domingo Pérez Minik que veía en el Hijo no un personaje que muestra alguna «ambigua rebeldía juvenil», al decir de Luis Alemany²⁷, sino la configuración de «un desarraigado, con su vida terrenal frustrada, evadido hacia el mundo fantástico del ensueño, tan necesario al mismo tiempo a aquel pequeño cosmos familiar burgués de la obra»²⁸.

El nivel de los personajes no humanos permite la aparición de símbolos (nótese la tradición canaria de este teatro alegórico que en Antonio Rodríguez López pierde su carácter religioso): los tres muertos ilustres, representantes de los estamentos militar, religioso y civil —las acotaciones a estas referencias casi caricaturescas desaparecieron, como es lógico, en la edición de 1950—, Portero, etc. en espacios también irreales: «La farmacia de los sueños» o el «Manicomio de los muertos».

La pieza surrealista, *La Casa de Tócame Roque*, de Agustín Espinosa, ha sido catalogada como antecedente «coherente»²⁹ del experimentalismo de posguerra que se inaugura con Luis Alemany y Alberto Omar. Obra subtitulada como *Farsa surrealista*, escrita en 1934: consta de un prólogo, tres actos y un epílogo. La doble espacialidad escénica presenta un ámbito onírico,

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ PÉREZ MINIK, D. (1953): 217.

²⁹ ALEMANY, L. (1981): 219. Este crítico signa como primer precedente una pieza de mediados del XIX, cuyo autor es Juan Marrero. *La casa de Tócarne Roque*, tal y como se ofrece hoy, se debe a una labor de reconstrucción de Miguel Pérez Corrales (1980): 324-337 y (1986): 553-576.

propio del surrealismo, con sus personajes (prólogo y epílogo) y otro «naturalista» que soporta otra historia y otros personajes en el resto de la distribución de la obra. Pero en seguida, el contenido auténticamente surrealista, onírico, de irrealidades que se superponen a la aparente realidad, abarca los tres actos para —con juegos del teatro dentro del teatro— fundirse con el otro discurso a través de un final delirante. La plástica es la surrealista y expresionista más tópicas: «extremo superior invertido de la escalera principal de una casa»; el Jardinero en el acto primero, cuadro primero —descrito de forma expresionista— «Trae en la mano derecha unos despojos humanos (un brazo, con su mano, de mujer, radiante de anillos y pulseras)»; o el mismo en el acto tercero, cuadro primero: «saca del cesto un cadáver de un niño de seis a siete meses, descabezado y sin un brazo, y una horrible cabeza de mujer, a la que le falta una oreja y parte de la barba». Sin embargo el engarce de los dos planos, los guiños al espectador y el efecto sorpresa de una pesadilla que se prolonga en un espacio en apariencia irreal, dan a la pieza su auténtico valor dramático.

Por último, *Proyecciones*³⁰, de Pedro García Cabrera, pieza escrita en el decenio 1930, interrumpido por la guerra civil en 1936, cuando su autor es detenido el 18 de julio de ese año, Los actos humanos son proyecciones de unos seres en otros. Cada diálogo constituye un cuadro, en definitiva una muestra de las diversas formas de proyección psicológica, social, ética y política, que al cabo permiten desvelar lo que hay tras lo aparente, con el fin de arrancar las caretas de las convenciones de la sociedad. Desde el fondo ideológico de *Proyecciones* emerge la recusación de la incomunicación y de la insolidaridad humanas. En la actualidad, la obra ha merecido nuevos estudios, en especial a partir de algunos fragmentos que faltaban en la primera edición y que proceden del manuscrito del autor³¹ trabajos que han permitido la preparación de una edición crítica de *Proyecciones*³².

³⁰ FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (1987), (2004) y (2005). La obra se publicó por vez primera en 1987.

³¹ RAMOS ARTEAGA, J. y GARCÍA GONZÁLEZ, D. (2007): 537-557.

³² GARCÍA DE MESA, R. (2007).

3. EN LOS LÍMITES DEL PERÍODO. HACIA LA POSGUERRA

Ya queda fuera del foco de este epígrafe aquel teatro escrito y representado en las Islas que desde la década de los treinta —con el paréntesis de la guerra civil y de una posguerra estéril— vuelve a resurgir lentamente —en líneas generales— en los años cincuenta, hasta espigar en autores y obras de mérito, pero que muestran asimismo la insuficiente recuperación del teatro canario de aquella época. Lo insustancial y el mimetismo enseñorearon nuestros teatros, a pesar del entusiasmo de grupos preocupados por llevar a escena un teatro «actual» —dentro de lo que permitía la censura política y cultural de la dictadura—, digno, que dijera algo como denunciaba ese corredor de fondo que fue Domingo Cabrera Cruz, a propósito del estreno de su obra *La mujer dormida*, en 1952.

El teatro español pasa por un momento de crisis, no sólo por el desvío del público, atraído por el cine, sino también porque las obras carecen de interés y están faltas de vibración, de fortaleza humana, de problemas [...] Obras en las que no pasa nada, obras que no dan pie al comentario ni a la discusión, pues solamente reflejan matices de una sociedad desvaída y deshumanizada³³.

Algunos de los autores a los que nos hemos referido hasta aquí continuaron su trayectoria teatral más allá de los límites temporales de este trabajo, pero es imprescindible, aunque sea de forma breve, anotar las características y vuelos que fueron tomando sus obras. Es precisamente Cabrera Cruz junto con la labor constante —callada, pero elocuentísima si se analiza con perspectiva histórica— de Ángel Acosta Hernández, lo que en las Islas mantuvo el rescoldo de pasadas «glorias» autorales. Desde luego, de la Península y del trastierno —con ecos más o menos inmediatos en Canarias— influyeron, en un sentido o en otro, a un lado u otro del espectro ideológico y escénico, autores que Luis Alemany incluye en la nómina de «el desarraigo» [1981, pp. 212-213]: además de Claudio de La Torre, por no citar muchos más, Eduardo Garavito Rodríguez (Santa cruz de

³³ PÉREZ MINIK, D. (1988): 459 y (2004): 437- 438..

Tenerife, 1904) o José Antonio Rial González (San Fernando, Cádiz, 1911).

Sería injusto, aunque se escapa de los límites y finalidad del presente trabajo, no recordar la labor de quienes montaron en nuestros escenarios desde *Mariana Pineda*, de García Lorca a *El tiempo es un sueño*, de Lenormand o *Cándida*, de Bernard Shaw, o bien *El viaje infinito*, de Sutton Vane. Recordar tales representaciones no es otra cosa que evocar a quien las dirigió ya sea en el «Círculo de Bellas Artes» o en el coliseo principal de la capital tinerfeña: Pedro Ramírez Vizcaya. Andando el tiempo, desde los afanes estudiantiles, vocaciones apasionadas por el arte de Talía y ansias de libertad aún por recuperar, serían otros ámbitos y otros grupos los que en la larga posguerra marcarían la pauta de lo que se ha venido en llamar «teatro independiente», pero que aquí —sin hipérbole— sería casi la única expresión teatral preocupada por mostrar el existencialismo francés, el teatro americano de posguerra, el absurdo, los nuevos experimentalismos...

En *La mujer dormida* sobresalen, a cual mejor trazado, el tema, el perfil profundo de los personajes y la trama. Dos magnitudes humanas se alzan en la tradición de la que es heredero su autor: lo psicológico y lo moral dándose la mano con el idealismo que invadió los escenarios en la época floreciente de «Carlos Cruz».

El teatro pirandelliano con unas profundas dosis de humor, en ocasiones orillando lo negro; queda representado por Ángel Acosta. Ya en el 1934, se había publicado su pieza *Elevación*, en que muestra atisbos —y consciente preocupación— de renovación teatral. Aunque la obra que incluimos no representa la de más hábil manejo de los materiales dramáticos —por ejemplo, *Suicidio* (1956)— es representativa de un «cierto teatro difícil» valorado por los renovadores de entonces: *La otra vertiente* fue estrenada en 1956. Luis Alemany ha dicho que en esta pieza

aparece el esquema fantástico —ya clásico en el teatro español contemporáneo a través de títulos como *La otra orilla*, de José López Rubio, o *Cuando las nubes cambian de nariz*, Eduardo Criado— de la llegada de los protagonistas a una especie de antesala de la muerte burocratizada, simpática y moderna, en

que el balance de sus vidas suele aconsejar —como en este caso— el reintegro a la vida para proporcionarles una especie de segunda oportunidad³⁴.

Con *Ronda el peligro* (1958) y *Traje de noche* (1960) Ángel Acosta destaca en el panorama insular con un teatro emparentado con precedentes como *Teatro de lo invisible*, de Azorín. Tras esa referencia, subyacen sus fidelidades: Ibsen, Casona, etc.

Como contrapunto de esta actividad escénica, y paralelamente a los esfuerzos renovadores de un teatro insular conectado con las preocupaciones —rezagadas en nuestro ámbito— de los teatros existencialista y absurdo franceses o del americano de E. O'Neill, A. Miller y T. Williams, aparece la actividad entusiasta del periodista Gregorio Martín Díaz (*Las Palmas de Gran Canaria*, 1913). Este autor crea un personaje popular del ámbito urbano. «Mariquita la de La Matula», dentro de la tradición populista —también popular— de «Pepe Monagas», personaje surgido del asimismo periodista «Pancho Guerra», seudónimo de Francisco Guerra Navarro (*San Bartolomé de Tirajana, Gran Canaria*, 1909^oMadrid, 1961), cuyas obras se publicaron ya rebasado el período que aquí analizamos, esto es, entre 1958, con *Memorias de Pepe Monagas*, y 1972. Aunque quizá sea excesivo definir dicho teatro como desmitificador del costumbrismo tradicional, al decir de Luis Alemany, sí «abre una brecha» hilarante en el aparente monolitismo hipocritón de la más ramplona moral oficial de posguerra. Valga, pues, *Los espejos del prosista* como muestra de un teatro en que pululan personajes de barrio encerrados en una trama esquemática, simple y sandunguera.

Frente a la actividad de los autores «mayores» —Claudio de la Torre, Domingo Cabrera, Ángel Acosta, Eduardo Garavito, etc.— o de obras que produjeron un impacto en años, como las bíblico-religiosas de Cabrera Cruz, en la década de los cuarenta, o las festivas y costumbristas de Víctor Doreste Grande (*Las Palmas de Gran Canaria*, 1903-1966), surgen las generaciones que, enfrentadas disímilmente a la dictadura del general Franco, buscarán en el teatro un vehículo de expresión ideológica y artística, de acuerdo con las corrientes citadas más arriba.

³⁴ ALEMANY, L (1981): 212-213 y 218-219. También PÉREZ MINIK, D. (1956) y (1956a).

BIBLIOGRAFÍA

I. MUESTRA SELECTA DE LOS AUTORES ESTUDIADOS

- ACOSTA, A. (1973). *Antología*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria.
- ACOSTA, A. (1975). *Teatro y narrativa*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife.
- ACOSTA, A. (1994). *Obra escogida*. 2 vols. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.
- CABRERA CRUZ, D. (1960). «Carlos Cruz», *Obras*. La Laguna (Tenerife): Impr. Juan Régulo.
- ESPINOSA, A. (1980). *Textos (1927-1936)*. Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales (eds.). Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.
- GARCÍA CABRERA, P. (1987). «Proyecciones» (Vol. IV). *Obras Completas*, I-IV, edición de Sebastián de la Nuez, Rafael Fernández y Nilo Palenzuela. Canarias: Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- GARCÍA CABRERA, P. (2004). *Biblioteca del centenario*. Rafael Fernández Hernández (ed.), 10 vols., Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- GARCÍA CABRERA, P. (2005). «Proyecciones» (Vol. III). *Obra selecta*, Nilo Palenzuela BORGES y Rafael Fernández Hernández (eds.) I-III. Madrid: Editorial Verbum, pp. 191-257.
- MILLARES CARLÓ, Juan (2007-2008). *Obras completas* (4 vols.) Selena Millares (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- MILLARES CUBAS, L. y A. (1899). *La deuda del comandante*. Las Palmas de Gran Canaria.
- MILLARES CUBAS, L. y A. (1903). *Teatrillo. Escenas dramáticas, La Herencia de Araus*. Las Palmas de Gran Canaria: Ed. Impr. Martínez y Franchy.
- MILLARES CUBAS, L. y A. (1905). *La ley de Dios, 1903; María del Brial*. Las Palmas de Gran Canaria: Ed. Impr. Martínez y Franchy.
- MILLARES CUBAS, L. y A. (1910). *Tan cerca y tan lejos*.
- MILLARES CUBAS, L. y A. (1921). *Compañerito*, Madrid: La Pluma.
- MORALES, T. (1955). *La cena de Bethania*, *Anuario de Estudios Atlánticos*. S. de la Nuez (ed.), Núm. 1, Las Palmas-Madrid.
- MORALES, T. (1984). *Las Rosas de Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardo*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.
- PÉREZ DELGADO, J. «NIJOTA» (1971). *Verso y Prosa*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros.
- PLACERES TORÓN, M. (1905). *La muñeca*. Las Palmas de Gran Canaria: Tipografía España.
- PLACERES TORÓN, M. (1993). *Teatro. La muñeca y La siembra*, Ignacio Morán Rubio (ed.). Telde (Gran Canaria).
- RIAL VÁZQUEZ, J. (1925). *Teatro* (Tomo I), Las Palmas de Gran Canaria: Talleres Tipográficos del *Diario de Las Palmas*.

- RIAL VÁZQUEZ, J. (1961). *Teatro* (Tomo II), *Colombina inmortal* (farsa trágica en tres estampas), *El drama de la risa* (tragedia circense en 1 acto y 3 cuadros) y *El huido* (farsa trágica de la vida de la farándula en 3 actos y 4 cuadros). Santa cruz de Tenerife: Litografía Romero.
- ROMERO QUESADA, R., *Alonso Quesada* (1922). *La Umbria*. Madrid: Editorial Atenea.
- ROMERO QUESADA, R., *Alonso Quesada* (1950). *Llanura*. Las Palmas de Gran Canaria: Planas de Poesía.
- ROMERO QUESADA, R., *Alonso Quesada* (1976). *Obra Completa*: Lázaro Santana (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Tenerife.
- ROMERO QUESADA, R., *Alonso Quesada* (1987). *Obra Completa*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias - Cabildo Insular de Gran Canaria.
- ROMERO QUESADA, R., *Alonso Quesada* (1988). *Insulario (Versos y prosas)*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, «Biblioteca Básica Canaria».
- TORÓN NAVARRO, S. (1993). *Teatro. La familia de Don Pancho, sus tertulias y el inglés* (sainete isleño en un acto), *Duelo y jolgorio* (escenas de la vida isleña) y *La última de Frascorríta* (sainete trágico en un acto). Ignacio Morán Rubio (ed.). Telde (Gran Canaria).
- TORRE MILLARES, C. de la (1920). *La huella perdida* [incluye *Ruinas*, cuento teatral en un acto, antiguo *Espigas* (1918)]. Madrid: Rafael Caro Raggio Editor.
- TORRE MILLARES, C. de la (1967). «Eugène», *Revista Millares* (enero-marzo). Las Palmas de Gran Canaria.

II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL PERÍODO Y LOS AUTORES ESTUDIADOS

- ACOSTA, A. (1973). «Prólogo», *Antología de Ángel Acosta*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- ALEMANY, L. (1996). *El teatro en Canarias. Notas para una historia*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- ALEMANY, L. (1981). «El teatro en el siglo XX hasta la guerra civil» y «El teatro contemporáneo: desde la guerra civil hasta hoy», en *Historia de Canarias*, III, Madrid: Cupsa Editorial, pp. 212-213 y 218-219.
- ARMAS AYALA, A. y PÉREZ CORRALES, M. (eds.) (1980). *Agustín Espinosa. Textos (1927-1936)*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, pp. 325-337.
- ARTILES, J. y QUINTANA, J. (1978). *Historia de la literatura Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.
- DIEGO, G. (1934). *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid: Signo.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (1987). «Introducción y notas». Pedro García Cabre-
ra. *Obras Completas*. Vol. IV. «Proyecciones». Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (1991). *Teatro canario (Siglos XVI al XX)*. 2 vols.. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (1992). «Líneas de tensión creadora en el primer Ángel Acosta». *Encuentros de escritores canarios* (La Gomera, Santa Cruz de Tenerife, 1992). Islas Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 41-46.

- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (1995). «El teatro español de vanguardia en Canarias (1924-1936)». *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid-Las Palmas: Patronato de la «Casa de Colón», CSIC., núm. 41, pp. 519-532.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (2004). «Introducción y notas», Pedro García Cabrera. *Biblioteca del centenario*. 9 vols. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (2005). «Introducción a la prosa». Pedro García Cabrera. *Obra selecta*, vol. III, pp.191-257.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (2007). «Proyecciones y el teatro español en el período de las vanguardias históricas». *Actas del Congreso Internacional Pedro García Cabrera*. Tomos I y II, La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 559-569.
- El País* (1928) (Las Palmas de Gran Canaria). «Josefina de la Torre», viernes, 6 de enero.
- GARCÍA DE MESA, R. (2007). *Pedro García Cabrera. Proyecciones*. Canarias: Gobierno de Canarias.
- GONZÁLEZ SOSA, M. (ed.) (1992). *Tomas Morales. Suma crítica*. La Laguna de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios.
- MORÁN RUBIO, I. (ed.) (1993). *Teatro*. «Montiano Placeres», *La muñeca y La siembra*. «Saulo Torón». *La familia de Don Pancho, sus tertulias y el inglés* (sainete isleño en un acto), *Duelo y jolgorio* (escenas de la vida isleña) y *La última de Frascorrita* (sainete trágico en un acto), Telde (Gran Canaria).
- MUÑOZ-ALONZO LÓPEZ, A. (ed.) (2003). *Teatro español de vanguardia*. Madrid: Castalia.
- NUEZ, A. de la (1981). «Los prosistas canarios de fin de siglo». *Historia de Canarias*. Vol. III. Madrid: Cupsa, pp. 138-149.
- NUEZ, S. de la (1955). «Tomás Morales autor teatral. *La cena de Bethania*», *Anuario de Estudios Atlánticos*. Núm. 1. Las Palmas-Madrid.
- NUEZ, S. de la (1956). *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra*. 2 vols. La Laguna, Universidad de La Laguna. Reed. (2007): La Laguna (Tenerife).
- NUEZ, S. de la (1981). «La poesía regionalista de fin de siglo» y «El Modernismo en la poesía de Canarias». *Historia de Canarias*. III, Sebastián de la Nuez Caballero (ed.), Madrid: Cupsa Editorial, pp. 172-178.
- NUEZ, S. de la (1985). *Luis y Agustín Millares Cubas. Obra escogida*. Las Palmas.
- PÉREZ CORRALES, M. (1986). «Media hora jugando a los dados, *La Casa de Tócame Roque* y Otros textos surrealistas», en *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, vols. I y II, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 553-576 y Vol. II: pp.721-725.
- PÉREZ MINIK, D. (1952). «*La mujer dormida, de Domingo Cabrera Cruz*», en «Ojos y oídos de la isla», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), jueves, 13 de marzo, pp. 1 y 3. También en *Isla y Literatura* (1988): Santa Cruz de Tenerife. Caja General de Ahorros de Canarias, pp. 459-461; reedit. (2004). Rafael Fernández Hernández (ed.), Domingo Pérez Minik. *Isla y Literatura*, Santa Cruz de Tenerife. Caja General de Ahorros de Canarias. 4 vols., pp. 437-438.
- PÉREZ MINIK, D. (1953). *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones. Reed. (1991) *Escritos teatrales I*. Prólogo

- go de Alfonso Sastre. Islas Canarias. Colección Ángel Guimerá. Serie Ensayos 1. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- PÉREZ MINIK, D. (1956a) «Suicidio». *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife). Gaceta Semanal de las Artes. N.º 73, 12 de abril. p. 4.
- PÉREZ MINIK, D. (1956b). «La otra vertiente». *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife). Gaceta Semanal de las Artes. N.º 87, 19 de julio, p. 4.
- PÉREZ MINIK, D. (1958). «Ángel Acosta: *Ronda el peligro*», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife). Gaceta Semanal de las Artes. N.º 162, 2 de enero. p. 6.
- PÉREZ MINIK, D. (1960). «Traje de noche». *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife). Gaceta Semanal de las Artes. N.º 292, 14 de julio, p. 6.
- PÉREZ MINIK, D. (1961). «Teatro de Domingo Cabrera Cruz», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife). Gaceta Semanal de las Artes. N.º 410, 26 de enero, p. 6.
- PÉREZ MINIK, D. (1972). «De Juan Pérez Delgado a “Nijota”», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 4 de junio.
- PÉREZ MINIK, D. (1976). «Un liberal: Domingo Cabrera Cruz», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 20 de junio.
- QUEVEDO GARCÍA, F. (1999). Alonso Quesada. *La umbría*, Las Palmas de Gran Canaria.
- RAMOS ARTEAGA, J. y GARCÍA GONZÁLEZ, D. (2007). «Pedro García Cabrera y el teatro de izquierdas europeo». *Actas del Congreso Internacional Pedro García Cabrera*. Tomos I y II, La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 537-557.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1981). *Alonso Quesada*, Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.
- SANTANA, L. (1976). «Introducción». Alonso Quesada. *Obra Completa*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Tenerife.
- TORRE MILLARES, J. de la (1927). «Ha llegado el barranco.» Las Palmas de Gran Canaria: *Biblioteca de las Islas*, serie IV, volumen III.