

El carnaval de los señores: máscaras, pantomimas musicales y mojigangas en el archivo Zárate-Cólogan

José Antonio Ramos Arteaga
Universidad de La Laguna

El siglo XVIII fue decisivo para el teatro europeo. Al igual que ocurriera en otros ámbitos culturales y artísticos, la escena fue campo de batalla entre el continuismo de los géneros y prácticas dramáticas del Antiguo Régimen y las necesidades reformistas ilustradas. Podríamos incluso afirmar que el teatro asumió cierto papel protagonista en la reflexión y agenda concreta de la nueva intelectualidad al ser considerado punta de lanza de las políticas pedagógicas dirigidas a una amplia población consumidora de espectáculos. Las continuas polémicas y censuras que salpicaron el periodo sobre los medios y fines que deben perseguir las obras dramáticas revelan que el proyecto ilustrado, tanto en su voluntad reformista como en la revolucionaria, instrumentalizó los escenarios y la escritura teatral más allá de criterios meramente estéticos. La retroalimentación entre una élite cultural que propone nuevos gustos al público y un espectador cada vez más receptivo y demandante de estas propuestas explican la rápida evolución del teatro y sus géneros a partir de la segunda mitad del XVIII. Este fenómeno fue muy visible en las obras más consolidadas de la escena profesional, tanto de la producción extensa como de los llamados “géneros breves”. Entre estos últimos, las piezas que surgen al calor del carnaval, que representan un importante corpus, han recibido una atención desigual debido, fundamentalmente, a que transitan por territorios que trascienden el acto teatral: su motivación surge de un momento puntual del año festivo y su función desaparece con el fin de la fiesta, de ahí la precariedad de su fijación; por otro lado, muchos de los elementos humorísticos que actualiza dependen del contexto de representación y de recepción, circunstancia que dificulta la plena interpretación crítica. También es importante señalar que, si bien se han estudiado aspectos de la relación entre las pervivencias tradicionales

del carnaval y su versión escénica, en el siglo XVIII estos géneros carnavalescos sufrieron una radical desnaturalización por parte de las clases privilegiadas; finalmente, existe una importante producción impresa que ayuda a su estudio, pero estos géneros conocieron también una circulación manuscrita en ambientes teatrales amateurs que está aún por evaluar (y que en contextos como el del teatro en Canarias resulta primordial). Sobre estos dos últimos puntos se articula el presente trabajo centrado en el archivo Zárate-Cólogan, uno de los archivos familiares más importantes del archipiélago: por un lado, los nuevos modos de construir el carnaval en los ambientes privilegiados; por otro, ofrecer los textos de cuatro máscaras teatrales hallados en dicho archivo que ayuden a completar en el futuro el mapa del teatro carnavalesco¹.

Para valorar la importancia de estas cuatro breves máscaras teatrales en el contexto del teatro canario anterior a la primera mitad del siglo XIX baste citar solo algunas noticias: la primera compañía de teatro profesional que llega a Canarias es en la década de los años 30 del siglo XIX; el primer teatro oficial del archipiélago se inaugura en 1850; la primera imprenta llega a mediados del XVIII y con un uso muy irregular hasta la siguiente centuria; la circulación de libros sufre los inconvenientes de la insularidad; no hay dramaturgos canarios editados (salvo ilustrados que viven en Madrid como Iriarte) y, finalmente, el teatro de autoría regional dedica gran parte de su esfuerzo teatral a la fiesta religiosa (especialmente el Corpus). Esta breve panorámica explica que el teatro en las islas hasta el siglo XX sea aún tarea pendiente tanto en la bibliografía regional como en relación con la cartelera nacional. La dependencia de los archivos en el caso de las fuentes directas y de documentación indirecta (epistolarios, diarios, literatura memorialística) para la recreación o reconstrucción de los contextos de representación, a día de hoy, sigue estando en una etapa todavía inicial².

En este caso, el archivo Zárate-Cólogan, que actualmente custodia el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife tras un acuerdo de cesión temporal por parte de la familia, ha ayudado especialmente al conocimiento de una tipología espectacular particular dentro del panorama teatral hispánico del siglo XVIII: las máscaras se representan en el ambiente de una familia de comerciantes de origen irlandés con amplios contactos en Europa y América, desplazada a España a causa de la represión contra los católicos por la corona británica, que intenta reproducir en el Puerto de la Cruz los va-

1. Este trabajo se emplaza en la estela de los trabajos sobre el género breve del profesor Josep Maria Sala Valldaura, fundamentales para entender las pervivencias de la tradición interna del género breve y el momento de su transformación en el siglo XVIII. Las novedosas máscaras y pantomimas en convivencia teatral con géneros consolidados del barroco, como las mojigangas o el sainete (tal y como mostramos en este trabajo), apoyan la visión fluida, aunque con fricciones en alguna ocasión, de la escena dieciochesca que plantea Sala Valldaura frente a panorámicas que presentan imágenes antagónicas de géneros barrocos agonizantes y una renovación de origen foráneo. Cfr. Josep Maria Sala Valldaura, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII: la mucca de Talía*, Universitat de Lleida, Lleida, 1994.

2. Para una aproximación a las dificultades y un intento de mapa regional del teatro en Canarias, véase José Antonio Ramos Arteaga, *Calles, plazas y salones: textos y espectáculos teatrales en el Tenerife de la primera mitad del siglo XIX*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2013, pp. 7-27.

lores y maneras de la cultura del salón. Varios miembros de esta familia recalaron en el Puerto de la Cruz de Tenerife en el que instalaron y fundaron una de las compañías comerciales de mayor relieve en el comercio atlántico³. Otras familias irlandesas buscaron refugio en puertos como el de Cádiz y surgirá una red familiar y clientelar de amplias repercusiones, que han sido estudiadas desde la perspectiva económica, pero no desde una perspectiva cultural y artística. Por ejemplo, el intelectual heterodoxo José María Blanco White pertenecía a esta diáspora católica-irlandesa y estaba emparentado con la familia portuense que nos ocupa. Las máscaras de carnaval que reproducimos en este trabajo pertenecen a un momento cronológico y un ambiente artístico muy concreto protagonizado por el primogénito de la familia, Bernardo Cologan Fallon⁴, nacido en 1772 en el Puerto de la Cruz y fallecido en Londres en 1814.

Educado en el Colegio de Navarra de París, con dieciséis años pasó a la capital inglesa para aprender los entresijos comerciales en la casa mercantil de su tío. Entre 1788 y 1794 vivió intensamente el ambiente cultural londinense hasta el punto de que, en varias misivas conservadas en el archivo familiar, su tío recomienda que vuelva a las islas, ya que no sentía ningún interés por los negocios y demasiado gusto por la vida teatral. Esta breve queja resulta valiosa para entender cuál pudo ser una de las principales fuentes de alguna de las piezas que veremos: la mascarada inglesa. Otra de las fuentes posibles de inspiración de Bernardo Cologan proviene de la correspondencia con sus primos en la ciudad de Cádiz: en varias cartas le describen su asistencia a espectáculos del floreciente teatro gaditano (que tuvo en esta época su propio Teatro Francés) y le recomiendan o le envían obras en boga entre la buena sociedad afrancesada. Tenemos, por tanto, a un joven de educación cosmopolita, desplazado a su pesar del gran mundo a unas islas poco acostumbradas a la diversión y las artes del salón, que asume durante su corta vida la labor de animador de su ciudad tanto en el campo artístico como social. Escribe una pieza teatral contra la leva forzosa en los pueblos (*La noticia a tiempo*) o monta obras de Voltaire en tablado público, pese a las reticencias de sus conciudadanos por las censuras contra el filósofo. También a él se deberán propuestas de reformas educativas (muchas pagadas de su peculio), laborales (la primera escuela para “mareantes”) o campañas sanitarias a favor de la vacunación. Junto a estas acciones de clara naturaleza ilustrada reformista, Cologan se rodeará de un amplio grupo de jóvenes inquietos de su ciudad para recrear aquel ambiente de sociabilidad y buen gusto que disfrutó en las capitales europeas. Y, aunque dos de las máscaras no están fechadas, todas parecen responder a este nuevo modelo de pieza de carnaval en el que confluyen las aspiraciones de estilizar estéticamente el humor rabelesiano del carnaval tradicional y la implantación del buen gusto, entendido este

3. Carlos Cologan Soriano, *Los Cologan de Irlanda y Tenerife (1684-2010)*, Trujillo, Santa Cruz de Tenerife, 2010.

4. Pese a que en los manuscritos no figura autoría ni datos sobre su representación, los datos indirectos aportados por noticias contemporáneas a Bernardo Cologan y que las máscaras fechadas se corresponden con los años de su mayor actividad artística atribuimos a este su puesta en escena.

como medio de sociabilidad y emblema de la razón⁵. Confluyen en las obras, por tanto, motivos, temas y algunos elementos de los géneros carnavalescos nacionales (como la mojiganga) con fórmulas de origen francés e inglés (la *harlequinade*, la escena muda o la pantomima musical). Ejemplifican estas máscaras en gran medida la transformación que magistralmente sintetiza Conelly para el carnaval dentro de la evolución de lo grotesco en la cultura occidental:

El siglo XVIII presenció la muerte del papel tradicional del carnaval, pero fue una muerte lenta, producida por miles de puñaladas, más que por una sola estocada. El carnaval, aunque no fue suprimido activamente, continuó como entretenimiento popular, pero poco más. Los vínculos sacros del tiempo de carnaval se disiparon entre los entretenimientos seculares. Los días festivos de la Iglesia fueron rápidamente suplantados por un tiempo de ocio más individual, alejado de las horas medidas del trabajo de fábrica. Una clase media cada vez más poderosa y las aspiraciones democráticas del período buscaron el desmantelamiento de las jerarquías sociales tan marcadas, centrales en el ritual de carnaval. Dicho en pocas palabras, el espíritu progresista y racionalista del Siglo de las Luces desaprobó la aparente falta de sentido del espectáculo del carnaval y desacreditó el ritual popular como retrógrado y supersticioso⁶.

Por tanto, nos encontramos en estas obrillas del círculo de Cologan con una muestra de este deslizamiento paulatino de la tradición “entremesada” hacia géneros más cercanos a la nueva sensibilidad ilustrada. Mientras dos de las máscaras parecen situarse en la órbita de la mojiganga autóctona, las otras dos responden a las prestigiosas modas foráneas del melólogo, la pantomima y del ballet en acción⁷. Sobre estas últimas, tanto las descripciones de los viajeros, como en los textos conservados podemos vislumbrar una de las características señaladas por Terry Castle para el teatro de carnaval inglés diecio-

5. Algunos viajeros ingleses dieron cuenta de esa división clasista en el carnaval de las islas: Nicolás González Lemus, *Viajeros victorianos en Canarias. Imágenes de la sociedad isleña en la prosa de viajes*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Gran Canaria, 1998, p. 125. Una síntesis de los principios estructuradores del buen gusto en la Ilustración española puede verse en Ana Hontanilla, *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Iberoamericana, Madrid, 2010, pp. 27-64.

6. Frances S. Conelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego [The Grotesque in Western Art and Culture. The Image at Play]*, Amaya Boza (trad.), La balsa de la Medusa, Madrid, 2015, pp. 193-194.

7. Para Germán Labrador López de Azcona, “El melólogo, como la pantomima, refleja bien el carácter de los nuevos tiempos; tanto Rousseau como Noverre crean un género distinto de cuanto existía previamente, al servicio de una expresividad diferente que, en ambos casos, entronca con el ideal escénico de Diderot; tanto en uno como en otra, la música se constituye en lenguaje desvinculado del verbal, completándolo o sustituyéndolo, e incluso sugiriendo significados que trascienden la palabras o que las hacen innecesarias. En claro contraste con tonadillas, follas o loas, se trata de manifestaciones teatrales no vinculadas a la tradición barroca, propias de la Ilustración y de la nueva sensibilidad de finales de siglo” (“Formas musicales del teatro breve en el siglo XVIII”, *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 636-637).

chesco frente al carnaval urbano popular: “The English masquerades of the eighteenth century, by contrast, were for the most part physically set off from the surrounding urban macrocosm, and often made an interesting pretense of social exclusivity”⁸.

En efecto, ya un viajero francés, André-Pierre Ledrú, nos brindaba un inestimable testimonio de esta dicotomía clara entre el carnaval del vulgo y el del círculo de Cóllogan⁹. En 1797, visita Santa Cruz de Tenerife y su impresión no resulta muy positiva¹⁰. Sin embargo, tras su visita al exquisito círculo que capitanea Bernardo Cóllogan en el Puerto de la Cruz, se muestra fascinado¹¹. En este testimonio podemos apreciar la variedad de recreaciones y fórmulas escénicas que animan las jornadas de carnaval (un episodio de Cervantes, una escena orientalista y una alegoría de la Antigüedad), que podrían corresponderse a un entremés, una escena muda y una pantomima musical, respectivamente,

8. Terry Castle, *Masquerade and Civilization. The Carnivalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Standford University, Standford, 1986, p. 27.

9. André-Pierre Ledrú, *Viaje a la isla de Tenerife (1796)*, Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2005.

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

11. “Al día siguiente [26 de febrero] fui temprano al Puerto, a casa de Mr. Little, negociante inglés que me había ofrecido alojamiento. Por la tarde mi anfitrión me condujo a casa de sir Burry, negociante irlandés, en donde encontré una sociedad deslumbrante. A las ocho nos visitaron treinta jóvenes canarios, ricamente vestidos, quienes representaban la llegada de Sancho a la ínsula Barataria. Esta escena, extraída de Cervantes, fue interpretada con la mayor veracidad, tanto por la vestimenta como por el tono y el lenguaje de los valientes caballeros del siglo XVI. Después de haber visto varios bailes españoles, acompañados de una buena música, se sirvió la comida. La cena fue todo lo alegre que pueda ser una reunión de cincuenta comensales, excitados por la buena comida, el malvasía y todo un cortejo de risas y diversiones. Al día siguiente esta misma sociedad se reunió en casa de M. Cóllogan, negociante francés, y nuestros amables Quijotes de la víspera, transformados en agás, visires y pachas, nos recordaron toda la pompa brillante de la corte del Gran Señor. El último acto de una comedia es generalmente el más agradable. El tercer día nos reunimos en casa de sir Favenc, ex-cónsul inglés, y nos entregamos a la diversión y a la locura, que se volvieron más alegres y ruidosas con la llegada de los dioses, que se quisieron unir a nuestros juegos y compartir nuestras diversiones. Cada uno estaba adornado con los atributos del arte que había inventado. El caduceo de Mercurio representaba al rey del comercio; Ceres, ceñida con una guirnalda de espigas y manteniendo en la mano una hoz, anunciaba la más dulce la más útil de las artes; la lira de Apolo daba conocer al dios del Parnaso; un casco de oro, un escudo de acero y unas armas brillantes señalaban al dios terrible de los combates. Todas estas divinidades se olvidaron muy pronto del Olimpo al unirse a los felices mortales que embellecían la fiesta. Esta feliz unión del cielo y de la tierra recordaba la edad de oro, que vio descender a Júpiter y Venus de la morada de los inmortales para venir, en los bosquecillos consagrados al amor, a respirar la voluptuosidad con Latona y Adonis. Se comprende cuánto debió agradar en la reunión este espectáculo ingenioso. Nos separamos bien avanzada la noche, después de haber rendido culto a Terpsícure y cantado con entusiasmo algunos himnos famosos que tantas veces ha conducido a Francia a la victoria. Amables invitados de La Orotava, en mi patria conservo el recuerdo de las fiestas compartidas con ustedes, y cuando en el seno de mi familia celebro cada año el aniversario de esos días de alegría, una dulce ilusión me lleva de nuevo entre mis amigos Little, Barry, Cóllogan, Favenc y Bethencourt” (*Ibid.*, pp. 75-76).

pero como dato curioso observemos que el afrancesamiento de Cologan es tan acusado que el propio viajero lo confunde con un comerciante francés. Es evidente que Cologan y su círculo intentaron poner en práctica, desde el conocimiento que tenían de primera mano de las modas escénicas de París y Londres —no mediatizadas, además, por una tradición teatral fuerte o profesional en las islas—, el programa de sociabilidad mundana de la buena sociedad recreando un carnaval muy alejado de las actividades que se daban en el carnaval de las capas populares¹². Pero este programa conocería, en el caso del Puerto de la Cruz, un final trágico.

El contraste entre el carnaval en Santa Cruz y en el Puerto de la Cruz descritos por Ledrú anteriormente nos permite introducir uno de los elementos más controvertidos de la fiesta de carnaval y que ayuda a entender la propuesta ilustrada de su reforma: la violencia interclasista que favorece esta celebración. Acostumbrados a tratar aspectos temáticos y formales como “el mundo al revés” o el humor en la producción carnavalesca, muchas veces olvidamos que la historia de esta fiesta está asociada a procesos puntuales de violencia comunitaria que gozan de cierta impunidad y que eran aprovechados por las clases menos favorecidas para establecer una anárquica justicia igualitarista. No podemos olvidar las numerosas prohibiciones con las que alcaldes y otras autoridades locales intentan evitar cada año las agresiones con frutas y otros objetos arrojados que forman parte necesaria en la celebración popular¹³. Para Scott, en su estudio sobre los mecanismos humorísticos de los dominados contra los dominadores, el carnaval es una oportunidad reivindicativa para los dominados y establece, en muchas ocasiones un breve periodo de terror catártico: “Así, el carnaval es una especie de pararrayos para todo tipo de tensiones y rencillas sociales. Además de ser un festival para los sentidos, es también un festival del rencor y de la cólera. Gran parte de la agresión social se dirige en contra de las figuras dominantes, aunque no sea sino porque estas, en virtud de su poder, son prácticamente inmunes a cualquier crítica explícita en todas las demás ocasiones”¹⁴.

Pero ese universo social de marcadísimas diferencias de clase (no solo entre clases populares y la burguesía comercial). También el Puerto de la Cruz poseía en aquel entonces un proletariado portuario compuesto por habitantes de otras islas que huían de las hambrunas causadas por las malas cosechas, que Cologan y otros miembros destacados de su ciudad intentaron reformar en el periodo más activo de su labor (entre los años 1798 a 1810), aprovechó el carnaval de 1810 para amotinarse y en plena fiebre anti-napoleónica asesinó a un maestro francés de primeras letras y al amanuense, también francés, de la casa comercial de Cologan. La ceremonia del asesinato, despedazamiento y paseo por las

12. Isidro Felipe Acosta y José Gaspar Plasencia Febles, “Canarias: del carnaval de antaño a los carnavales actuales”, *El carnaval: tradición y actualidad*, coord. José María Balcells, Universidad de León-Ayuntamiento de la Bañeza, León, 2010, pp. 121-130.

13. Alberto Medina, *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Marcial Pons, Madrid, 2009, pp. 173-203.

14. James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia [Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts]*, trad. Jorge Aguilar Mora, Txalaparta, Nafarroa, 2003, pp. 244-245.

calles de la ciudad en un ritual atávico está muy bien documentada en la sumaria judicial conservada¹⁵. Además de este macabro episodio, el grupo de implicados protagonizó un intento de toma de la ciudad y derrocamiento de las autoridades civiles y militares. A consecuencia de este episodio, la ciudad nunca volverá a tener un esplendor teatral como el vivido con Cólogan. Este morirá cuatro años más tarde en Londres a donde había acudido para un tratamiento médico.

La primera máscara que presentamos es la más sencilla y no está fechada, pero por el papel y la letra podemos suponer que es contemporánea a las fechadas. Se divide en dos partes: la primera es una proclama dedicada a un grupo de oficiantes del rito de Baco y propone a los asistentes una serie de acciones para rendirle pleitesía. La gracia se sustenta en la deformación lingüística de la terminología carnavalesca, la exaltación del vino y sus efectos, la parodia del aparato de la burocracia legal y el juego que implican las instrucciones contenidas y que se han de cumplir. La segunda parte correspondería a la acotación de cómo han de realizarse las acciones y los instrumentos musicales que acompañan la acción.

MÁSCARA

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

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

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

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

Item despierta que este vuestra fina penetración lloraréis por los hermanos difuntos, y luego os haréis unos a otros una de aquellas cortesías que enseña el ceremonial y

15. Ardiel Zenbensui Rodríguez Batista, *Análisis, desde una perspectiva foucaultiana, del proceso judicial subsiguiente al levantamiento popular del Puerto de la Orotava de 1810*, Universidad de la Laguna, La Laguna, 2016 (tesis doctoral): <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=HlGEqs-G9tmo%3D> (consulta 17/12/2018).

denotan una cortés despedida: Dado en Nuestro Palacio Bacarrálico, Carnaválico, Entrudístico alias Carnestoléndico día 12 de febrero del año cuatro mil y pico del hallazgo de la Parra siempre que no mienta la Historia.

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

Buen Vidueño, Secretario.

Registrado por Orden del Consejo

[Rúbrica] Cara de Panza, Escribano Público.

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

La siguiente está fechada en 1806 y tiene como fondo la parodia del Juicio de Paris (dos años después en una casa de Santa Cruz de Tenerife se celebra otra con el mismo tema, ¿casualidad o emigración de libretos y motivos entre ambas poblaciones?). Es una Máscara en la que aparecen elementos de la pantomima musical y del ballet; “el Perico entre ellas” que figura en una esquina del manuscrito se debe referir a una disposición en tres partes en la que la escena de Perico, en hoja suelta, sería la segunda:

ASUNTO PARA UNA MÁSCARA. 1806

Una comparsa de mujeres. Un joven a lo tunante.

[Aparte: Perico entre ellas]

Representación.

Música

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

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

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

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

Estos se vuelven a presentar, y bailan.

Perico entre ellas.

Allegro. 16 compases. Se presentarán unas ninfas en ademán de baile. Demostrarán por sus gestos que cada una se cree hermosa y acreedora de atenciones. **Rondo. 16.** Entrará Periquito, las Ninfas se repartirán en dos comparsas. Perico las saludará a todas con afecto. Le harán las Ninfas alternativamente demostraciones de cariño y le darán a entender que pretende cada una la preferencia. Él expresará a cada una el deseo que tiene de complacerla. **Contradanza.** Cada ninfa le presentará un regalo a Perico.

Este los recibirá sin manifestar cuál es la preferida. Se pondrán en actitud de baile: cada una le mira y para ofrecérsele; Perico da una vuelta y las deja. **Presto. En tono de combate. 8 compases. Andante.** De aquí se sigue una especie de contienda entre las Ninfas: a una le da un flato, otra manifiesta furia, otra se aflige, en fin hay un **Allegro** disgusto general, hasta que una más cuerda, las alienta expresándoles que el picarón se ha burlado [tachado: con razón], porque su cariño estaba demasiado manifiesto; que [tachado: le declaren] no le hagan caso **Contradanza** y verán cómo las busca. Todas se resuelven a seguir este consejo que les parece juicioso, y se retiran como determinadas a declarar guerra al infame que las ha despreciado.

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

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

Pantomima Heroica.

Papeles

Sofanor

Otro Senador

Aulon

Pentheo

Liger

Astor

Leonte

Dos embajadores

Varios soldados Marsos

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

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

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

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

Largo spiritioso. 8 compases. [Tachado: **Andante**] Cada uno de los actores por sus ademanes y en su turno manifestar su ambición de lograr el mando, y después de una contienda entre ellos que va a ser consecuente Sofanor les detiene y les habla.

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

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

(Aquí el discurso de Leonte)

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

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

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

Leonte dirá lo siguiente.

Sofanor le responde.

Leonte vuelve a hablar.

Repítase la marcha. Concluye con una marcha.

La cuarta y última es una mojiganga (la primera de la que tendríamos noticia en el archipiélago). Aunque pertenece al mismo fondo documental, tanto el soporte material como la letra son distintos de las anteriores. Es un pequeño divertimento estructurado sobre la ridiculización de los exámenes escolares, pero en el entorno del Puerto de la Cruz y el vino, su principal industria de exportación en aquellos momentos. No ha sido posible identificar las referencias a personajes concretos y bodegas, pero está clara su intención paródica, tanto en su mecánica como en su lenguaje engolado, contrahecho en clave etílica:

EXAMEN DE BORRACHOS

Personas

El PRESIDENTE, dos DOCTORES y tres que son los que se han de examinar. Estos estarán retirados en el interin que no fueren llamados. Se sentarán los tres Doctores y el Presidente después de hacer algunas acciones ridículas dirá:

PRESIDENTE:

¡Qué tormento! ¡qué dolor!

con cuánta pena estoy viendo

como a tierra va cayendo
la estatua de nuestro honor.
Infinitos ¡qué rubor!
ni los estudios cursados
se fingen sabios Doctores
de los más gratos licores
y del más grande cuadrado.

DOCTOR 1:

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

DOCTOR 2

Muy bien brilla en este Puerto
ese modo de beber.

Yo por no volverlo a ver
quisiera quedarme tuerto.
Mas yo prometo por cierto
fundado en razón bastante
que de hoy mismo en adelante
ninguno será aprobado,
sino aquel que hubiese dado
pruebas de un grande estudiante.

(*Llama el PRESIDENTE al PRIMER ESTUDIANTE quien irá vestido de colegial y le llama haciéndoles señas muy ridículas y le dice:*)

PRESIDENTE

Para ser buen bebedor,

Dic mihi: ¿con qué armadero

tomarás un frasco entero

del más precioso licor?

(*Responde reyéndose y con mucha satisfacción.*)

ESTUDIANTE 1

Eso lo sé yo señor,
pues fui colegial de beca:
con ojos de vieja seca
o con carne de cochino
me atrevo a beber el vino
de tío Ignacio el de la Meca.
(Levántase el PRESIDENTE lleno de cólera y dice:)

PRESIDENTE

¿Qué dices hombre malvado?
Apártate de aquí luego,
antes que te arroje al fuego
y mueras todo quemado
¿Acaso alguno ha ignorado
esa yesca para armar?
Lárgate vete a estudiar
quítate luego de aquí
antes que me arroje a ti
y te arranque el paladar.
(Retírase muy confuso, siéntase el PRESIDENTE y el PRIMER DOCTOR haciendo a este una gran cortesía. Llama al SEGUNDO ESTUDIANTE del modo arriba dicho.)

DOCTOR 1 (Mirando para todos dice:)

Este es estudiante fino,
dime: ¿qué yesca has de usar
si te dieran a probar
una bodega de vino?
(Responde como el primero muy contento.)

ESTUDIANTE 2

Hasta quedarme sin tino
juro por mundo entero
que teniendo de armadero
unas lascas de jamón,
daría fin al bodegón
de tío Francisco Marrero.
(Levántose el PRESIDENTE más enfadado y dice:)

PRESIDENTE

Cállate lengua maldita,
detén tu grosero acento,
pues por un bello jumento
tu respuesta te acredita.
Esta Asamblea erudita

¿así te habías de graduar?

¿tú lo llegaste a pensar?

Ea, tonto mentecato

no te detengas ni un rato,

lárgate vete a estudiar.

(Retírase llorando; siéntase el PRESIDENTE, y el SEGUNDO DOCTOR haciéndole a este una cortesía llama del modo dicho al tercero, este vendrá temblando y suspirando; el doctor mirando para todos dirá:)

DOCTOR 2

Este nos dará otro rato

chascoso con boberías,

dime: ¿con qué beberías

un tonel de lo barato? *(Responde temblando.)*

ESTUDIANTE 3

Ténganme por mentecato,

por un trompeta, un lagaña,

si aquella bodega extraña

de Juan el del margasal

no me la beba cabal

yescando con miel de caña

(Levántase el PRESIDENTE muy regocijado y dice:)

PRESIDENTE

¡Ay, qué borracho excelente!

Ven acá dame los brazos

como indisolubles lazos

que duren eternamente;

abrázame estrechamente *(Abrázanse.)*

dame un beso dulce y fino, *(Bésanse.)*

y ya que así lo previno

tu dichosa y feliz suerte,

toma y usa hasta la muerte

de doctor borracho el signo.

(Dale una lismeta con vino y los dos doctores se pondrán de pie cuando hable el PRESIDENTE en esta última vez y luego dirá el DOCTOR 1:)

DOCTOR 1

Ya que tu yesca es la miel 90

no habiéndose oído tal

para que seas inmortal

te adorno con el laurel.

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

DOCTOR 2

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

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

Bebe varón erudito:
y para darte más gloria
sea inmortal la memoria
de tu examen exquisito.
Tu nombre en fin será escrito
en nuestros bellos anales.

(Hablan con los excluidos.)

Y vosotros animales
si no queréis ver quemaros,
no volváis a examinaros
en las fiestas bacanales.

Tal y como señalábamos al inicio de este trabajo, la reconstrucción de los contextos de representación de las piezas de carnaval, especialmente en tradiciones precarias en cuanto a información y textos como la canaria, es compleja por cuanto intervienen factores que trascienden el mero hecho textual o espectacular. El caso de estas máscaras amateurs permite evidenciar la coexistencia en un espacio social ilustrado de variados mecanismos dramáticos, algunos tradicionales, otros de influencia extranjera, que nos habla de una práctica capaz de amoldar en odres viejos nuevas sensibilidades. Por otro lado, pese a que los temas coinciden en alguna de ellas con la temática antiautoritaria habitual de estas piezas (la ridiculización y la burla al lenguaje críptico y pomposo de las instancias del poder...), encontramos entre ellas tematizaciones y prácticas escénicas que remiten a la importación de una nueva mirada sobre el sentido de lo carnavalesco menos popular. Quizás todo ello sea fruto de la excepcional conjunción en este punto del Atlántico de un personaje como Bernardo Cologan y de unas circunstancias socioeconómicas también excepcionales (una clase comercial cosmopolita local que interactúa cotidianamente con viajeros de los principales puntos de la circunnavegación atlántica). Pero hasta que no tengamos un fiel mapa de las prácticas teatrales carnavalescas en todo el estado español —no limitado solo a pocas ciudades con cartelera estable—, es posible que estas piezas y sus circunstancias sean también un reflejo de los intentos de las clases acomodadas del siglo XVIII en otros lugares del país por vehicular a través del teatro sus afanes reformistas.