

POR SU ÍNDOLE PROPIA

Gestión, política y cultura
en el Teatro Nacional de Costa Rica
1897-2017



Colección
Teatro Nacional
de Costa Rica

6

Juan Antonio Gutiérrez Slon

EDITORIAL
UCR



POR SU ÍNDOLE PROPIA

Gestión, política y cultura
en el Teatro Nacional de Costa Rica
1897–2017

Juan Antonio Gutiérrez Slon

TOMO 6

**Colección
Teatro Nacional
de Costa Rica**

Editora académica:
Patricia Fumero Vargas


EDITORIAL
UCR
2025



CC.SIBDI.UCR - CIP/4290

Nombres: Gutiérrez Slon, Juan Antonio, autor.

Título: Por su índole propia : gestión, política y cultura en el Teatro Nacional de Costa Rica 1897-2017 / Juan Antonio Gutiérrez Slon.

Descripción: Primera edición | San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2025. | Colección Teatro Nacional de Costa Rica / editora académica Patricia Fumero Vargas ; tomo 6.

Identificadores: **ISBN 978-9968-02-272-9** (rústico)

Materias: SIBDI.UCR: Teatro Nacional de Costa Rica – Administración – Historia. | LEMB: Administración cultural – Historia – Costa Rica. | Teatro y estado – Costa Rica. Clasificación: CDD 792.097.286–ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición: 2025.

Editorial Universidad de Costa Rica,
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.
Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257
administracion.siedin@ucr.ac.cr
editorial.ucr.ac.cr

Prohibida la reproducción total o parcial.
Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

ÍNDICE

El Teatro Nacional: caleidoscopio de nuestras reflexiones, <i>Sylvie Durán</i> ...	xv
El Teatro Nacional: legado cultural infinito, <i>Karina Salguero Moya</i>	xvii
El Teatro Nacional: patrimonio vivo, <i>Patricia Fumero</i>	xxi
Introducción general.....	xxvii

Capítulo I

Abrir y perfilar el Teatro Nacional 1897-1924.....	1
1.1 Introducción al capítulo I.....	3
1.2 Preámbulo: El maestro de obras José Antonio Varela Salazar, 1890-1897	5
1.2.1 El Teatro en una moderna ciudad liberal	5
1.2.2 Administrando la construcción del Teatro.....	7
1.2.3 Una obra altamente costosa.....	10
1.3 Ruy Cristóforo Molinari Acchipatti y los desafíos de la programación, 1897-1910	13
1.3.1 De la construcción a la programación	13
1.3.2 Riesgos y visitas en el Teatro	15
1.3.3 Los reglamentos moldeadores de cultura	17
1.4 De conserje a administrador: Fernando Mayoral Jiménez, 1910-1915	22
1.4.1 La pericia acumulada	22
1.4.2 La potestad de la Secretaría de Fomento sobre la programación ..	25
1.5 La corta gestión de Octavio Castro Saborío, 1915-1917	29
1.5.1 Un inventario en profundidad.....	29
1.5.2 Programando sobre cultura y sociedad.....	32
1.5.3 Logística en las contrataciones del personal interno	33

1.6	Intermedio con la administración de Rafael Cardona Jiménez, 1917-1919	37
1.6.1	La impronta llegada de Rafael Cardona.....	37
1.6.2	El Teatro Nacional como espacio político	38
1.7	Repunte artístico con Jenaro Castro Méndez, 1919-1924.....	40
1.7.1	El nombramiento de un mediador cultural	40
1.7.2	Administrando, conservando y ordenando al Teatro	46
1.8	Conclusión del capítulo I.....	50

Capítulo II

	Intelectualidad, gremialismo y arte costarricense en el Teatro Nacional 1924-1974	53
2.1	Introducción al capítulo II.....	55
2.2	Dinamismo total: Octavio Castro Saborío y un Teatro para múltiples sectores, 1924-1964	59
2.2.1	Comenzando un largo recorrido.....	59
2.2.2	La preocupación de Octavio Castro Saborío por la conservación del Teatro.....	65
2.2.3	La creación de la Junta de Conservación del Teatro Nacional en 1929.....	69
2.2.4	Programando junto al incipiente campo cultural e intelectual del país.....	71
2.2.5	Cambios normativos, artísticos y societales en la década de 1940.....	80
2.2.6	El ascenso gremialista ocupa el Teatro	85
2.2.7	El Teatro Nacional es trasladado a la Secretaría de Educación Pública, 1943.....	91
2.2.8	Cambios en el campo cultural y espacios alrededor del Teatro, 1954-1964.....	101
2.2.9	Los últimos años de gestión de don Octavio, 1960-1964	107
2.3	Manuel Rodó Parés: La lenta transición entre lo clásico y moderno, 1964-1974	113
2.3.1	Currículum de Manuel Rodó	113
2.3.2	La conservación como prioridad de la gestión Rodó Parés	115
2.3.3	Cualidades de la programación en la gestión Rodó Parés	120
2.3.4	El Teatro Nacional pasa al Ministerio de Cultura, 1971.....	126
2.4	Conclusión del capítulo II.....	129

Capítulo III

Un teatro para todas las clases, gustos y estilos en la defensa del arte nacional 1974-2003	133
3.1 Introducción al capítulo III	135
3.2 Graciela Moreno Ulloa: La dirección que rejuveneció al Teatro Nacional, 1974-2003	138
3.2.1 La llegada de Moreno y sus intenciones de un Teatro dinámico, 1974-1978	138
3.2.2 Trabajando en la conservación y ampliando su financiamiento ...	147
3.2.3 Cambios, crisis y empuje del campo cultural costarricense, 1978-1982	150
3.2.4 Reorganización interna y fortalecimiento del Teatro Nacional en 1985.....	156
3.2.5 Se oficializa el Departamento de Restauración del Teatro en 1987 ..	163
3.2.6 El trabajo desde programas internos del Teatro en la década de 1990.....	169
3.2.7 Del centenario del TNCR en 1997 a los cambios normativos en 2002	179
3.2.8 Partida de la directora Graciela Moreno luego de tres décadas en el TNCR.....	186
3.3 Conclusión del capítulo III.....	187

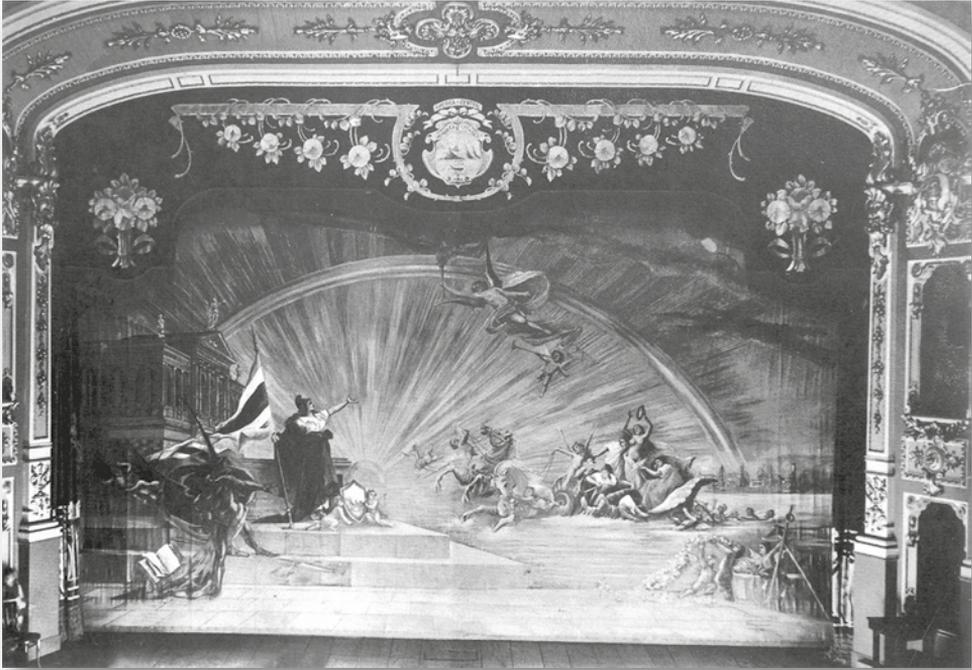
Capítulo IV

Un teatro redirigido: tecnología, creatividad y continuidad de su legado cultural 2003-2017	191
4.1 Introducción al capítulo IV	193
4.2 Samuel Rovinski Gruszco y la actualización interna en el Teatro, 2003-2008	198
4.2.1 Fortaleciendo la coproducción artística local	198
4.2.2 La lógica gerencial Rovinski.....	200
4.2.3 Reforzando la conservación y el turismo en el siglo XXI	206
4.3 Jody Steiger Goodman: La experiencia previa como guía de la gestión, 2008-2010.....	210
4.3.1 Iniciando con un diagnóstico interno	210

4.3.2	En modificación de los departamentos y la ampliación de la cartelera.....	213
4.4	Adriana Collado Chaves y la reorganización institucional del TNCR, 2010-2014.....	216
4.4.1	Regulación laboral en la gestión Collado.....	216
4.4.2	Estructura organizacional del Teatro Nacional de Costa Rica, 2013.....	218
4.4.3	Programas artísticos permanentes.....	221
4.5	La fugaz gestión de Inés Revuelta Sánchez entre mayo 2014 y junio 2015.....	224
4.5.1	Trabajando luego del reordenamiento interno.....	224
4.5.2	Programando en interacción con instituciones fuera del campo artístico.....	225
4.6	Fred Herrera Bermúdez: el refuerzo de la producción cultural, 2015-2017.....	227
4.6.1	Dinamizar el arte fortaleciendo al monumento.....	227
4.6.2	Produciendo <i>Érase Una Vez</i>	229
4.6.3	Programa Integral de Seguridad y Conservación del Monumento Histórico.....	235
4.7	Conclusión del capítulo IV.....	242
Conclusiones		245
Anexos		249
1.	Reseña de la Secretaría de Fomento.....	250
2.	Integrantes de Juntas Directivas y Consejos Directivos del Teatro Nacional, 1948-2017.....	251
3.	Períodos y profesión de los administradores, directoras y directores del Teatro Nacional entre 1897-2017.....	258
Bibliografía		259
Fuentes primarias.....		259
Fuentes secundarias.....		270
Índice de figuras		273
Acerca del autor		279



ABRIR Y PERFILAR EL TEATRO NACIONAL
1897-1924



Carlo Orgero, *La Civilización y las artes teatrales llegan a Costa Rica*, telón de boca, 1894.

Fuente: Teatro Nacional de Costa Rica, s.f.

1.1 Introducción al capítulo I

Este primer capítulo aborda el período de construcción en 1891 y la apertura e inicio de la actividad del Teatro Nacional, entre 1897 y 1924. Se realiza una lectura histórica que se enmarca en los cambios estructurales que el modelo liberal y la ideología del progreso tuvieron en Costa Rica, durante el cambio de siglo, a finales del XIX e inicios del XX, y que abrieron las posibilidades políticas y económicas para la edificación de un coliseo cultural de la magnitud del Teatro Nacional.

En este contexto, se explican los principales proyectos, dificultades y quehaceres institucionales de las seis primeras administraciones del TNCR. Se dan las bases para comprender una periodización de etapas internas, según cada cambio de administración, con la que se construye una cronología propia de la historia de los 120 años del TNCR, entre 1897 y 2017. Esta se fundamenta en el cambio de la persona al frente de su administración, pues se presenta un recambio en las formas de gestión y dirigencia a lo interno de su esquema histórico de poder.

Esta lógica en el cambio de la jerarquía interna constituye su propia periodicidad de poder en el comando de decisiones que cada administrador proyecta, según su trayectoria, intereses y preocupaciones respecto al TNCR. Lo anterior permite modificar dinámicas de gestión que se mantienen durante algún tiempo y construyen *eras* o *épocas* en las que el ejercicio del poder, desde el trabajo de cada administrador, mantuvo dinámicas específicas que constituyen la historia de este inmueble.

Así pues, la primera era del TNCR se desarrolla entre 1897 y 1924 y compila seis etapas asociadas a las administraciones que estuvieron a cargo de José Antonio Varela Salazar (maestro de obras, 1890-1897), Ruy Cristóforo Molinari Acchipatti (empresario cultural, 1897-1910), Fernando Mayoral Jiménez (conserje, 1910-1915), Octavio Castro Saborío (barítono y excoronel, 1915-1917), Rafael Cardona Jiménez (poeta, 1917-1919) y Jenaro Castro Méndez (promotor artístico, 1919-1924). De cada una de estas seis administraciones, en este primer capítulo, se distinguen pormenores sobre la historia del Teatro, revelados desde documentación de archivo, donde quedaron plasmados proyectos, estadísticas, permisos, gestiones y dificultades relacionados con la gestión, conservación y programación del TNCR, entre 1897 y 1924.

En este capítulo, se explica cómo la construcción del Teatro Nacional fue una obra económicamente costosa del proyecto liberal que gobernaba el país a finales del siglo XIX. Se detallan las dificultades iniciales para mantener una planilla de trabajadores fija, recaudar impuestos y mantener una programación cultural

constante. Asimismo, se puntualizan cuadros que muestran la programación anual de estas seis administraciones y las iniciativas propias devenidas de la personalidad, ocupación y el ejercicio de poder manifestado por cada administrador, en un momento en el cual la dirigencia política sobre el TNCR provenía desde la Secretaría de Fomento. También se profundiza en el mundo propio, donde la negociación artística, el cuidado de sus pinturas y la atención al público espectador van colmando de trabajo la cotidianidad de su gestión interna.

Con el capítulo inicial, se devela que la conservación del patrimonio arquitectónico, la programación cultural de espacios artísticos y la administración interna del Teatro son los ejes centrales sobre los que gira su gestión política. Una dinámica histórica que lo relaciona con el contexto político, los modelos de Estado y los cambios de sociedad que Costa Rica atravesó durante el siglo XX. Por lo tanto, comienza a comprenderse el papel que el Teatro Nacional ha cumplido como agente dinamizador de la propia historia cultural de nuestro país.

Devenido de lo anterior, este primer capítulo, titulado “Abrir y perfilar al Teatro Nacional, 1897-1924”, está subdividido en siete secciones correspondientes con las administraciones que, entre 1890 y 1924, estuvieron al frente del Teatro Nacional. Con ello, se visualizan expresiones de poder interno referidas al orden jerárquico con que se toman las decisiones de gestión y se priorizan proyectos, preocupaciones y diligencias de cada administrador del Teatro, y que los relacionaron directamente con instancias oficiales del Estado costarricense, con las cuales se ha cogobernado la gestión del Teatro Nacional, como principal escenario cultural de Costa Rica.

En la primera sección “Preámbulo: El maestro de obras José Antonio Varela Salazar, 1890-1897”, se detallan aspectos de la construcción del Teatro a la luz de un ideal político nacional de modernizar la sociedad y cultura costarricense, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Además, se muestra parte de los costos económicos y de logística que implicó la edificación de este coliseo que comenzaba su propia existencia.

En el apartado “Ruy Cristóforo Molinari Acchipatti y los desafíos de la programación, 1897-1910”, se brinda una lectura sobre la limitante programación que en estos años podía presentar el TNCR, dependiente de compañías artísticas internacionales, lo que se sumaba al problema de la carencia de protocolos para el uso del Teatro. Esto desembocó en la creación del primer reglamento interno del Teatro y, con ello, la regulación normada de su gestión interna y una respuesta ante los riesgos que comenzaba a experimentar.

Dentro de esta lógica de reglamentación interna del TNCR, en la sección 1.4 “De conserje a administrador: Fernando Mayoral Jiménez, 1910-1915”, se amplía

en la comprensión de un esquema de poder de decisión sobre el TNCR, en el que el Secretario de Estado de la Secretaría de Fomento tenía una participación determinante, al tutelar las solicitudes de uso del TNCR y la potestad, incluso de aprobar o rechazar estas solicitudes de compañías artísticas. Por su parte, en la sección 1.5 “La corta gestión de Octavio Castro Saborío, 1915-1917”, se explica el proceso de creación de un inventario que este administrador impulsó, para tener registro de los enseres del TNCR. Se expone la forma en que Castro acercó más al Teatro con la esfera cultural costarricense y fue pionero en preocuparse por mejorar las condiciones del personal interno del TNCR.

Finalmente, las últimas secciones de este capítulo, subtituladas 1.6 “Intermedio con la administración de Rafael Cardona Jiménez, 1917-1919” y 1.7 “Repunte artístico con Jenaro Castro Méndez, 1919-1924”, se ocupan de las formas en que el Teatro Nacional posibilitó mayor dinamismo a la esfera social de la ciudad de San José, al prestar su escenario para las actividades políticas oficiales del Estado costarricense, además de posicionarse como el principal espacio de promoción del campo cultural del país al inicio del siglo XX, lo cual implicó un mayor trabajo de administración y conservación y, con ello, nuevos retos y preocupaciones e iniciativas para atenderlos.

1.2 Preámbulo: El maestro de obras José Antonio Varela Salazar, 1890-1897

1.2.1 El Teatro en una moderna ciudad liberal

La construcción del Teatro Nacional de Costa Rica (TNCR) estuvo vinculada con la visión de progreso que las élites gobernantes del siglo XIX impulsaron en el país. Su edificación inició en 1890, en gobiernos liberales que, desde el Estado, estaban construyendo los sentidos de nación e identidad costarricense (Cuevas, 2007, pp. 1-3). La modernización impulsada por los grupos en el poder cuestionó el ordenamiento colonial, en el cual los preceptos civilizatorios eran conducidos por la Iglesia, lo que implicó el amparo de un proyecto cultural bajo la concepción liberal de progreso.

Al final del siglo XIX, en Costa Rica, operó un modelo económico agroexportador basado en la producción cafetalera, el cual fue aglutinando la riqueza del país en familias poseedoras de las extensas tierras que cultivaban ese producto. La dinámica económica fue privilegiando al Valle Central como el espacio de

mayor circulación de bienes de consumo, lugar en que se radicaron los sectores económicos ligados a la política, la economía y la conducción del Estado. Este es el contexto en que se fue dando una renovación urbana (Quesada, 2011, p. 43).

Los marcos ideológicos que guiaron la intervención del espacio público de la creciente ciudad de San José se dieron con el impulso educativo de una enseñanza secular, la cual alentaba el pensamiento racional, científico, práctico y estético, desde lógicas ajenas a la concepción religiosa o a la moral popular, que privilegiaba la razón positivista como ética para fomentar el orden social, urbano, económico y político en Costa Rica (Quesada, 2011, p. 48). De esta forma, el progreso liberal implicó la intervención en todo el espectro cultural de la ciudad de San José, que, desde 1850, tenía el Teatro Mora –luego llamado Municipal, en 1860–, al momento que estaba en auge la intervención arquitectónica mediante la acción estatal, lo que fue propiciando un entorno urbano con mayores caminos, cañerías, puentes, escuelas, alumbrado público, entre otros elementos, lo cual fue ampliando los cuadrantes en el centro de la capital (Quesada, 2011, p. 53).

El posicionamiento ideológico liberal, para el cual el progreso era la intervención del espacio público y la ciudad, estuvo acompañado de una visión cultural concebida desde la higienización, el conocimiento y el arte, donde la educación era el puente civilizatorio que, desde la década de 1880, tuvo un quiebre, al proclamarse la reforma educativa que la acercó al positivismo científico, la enseñanza de razón patriótica y una alfabetización que propició las bases para la construcción de una sociedad regulada mediante la norma (Quesada, 2011; Fumero, 1996). Este contexto de reforma social del país, en la segunda mitad del siglo XIX y promovido por las élites políticas, mantuvo como tónica creciente y política orientadora del Estado, elevar el nivel cultural y educativo, lo cual, con recurrencia, llevó a que el Gobierno intermediara la visita de compañías artísticas, contratadas o subvencionadas, para la muestra de grupos de ópera, poesía, circo o zarzuelas (Fumero, 1996, p. 21).

Este clima de cambio cultural tuvo, en la década de 1890, un proceso de “ensanchamiento urbano”, en el que la municipalidad y el Gobierno intervinieron, mediante expropiaciones, para la creciente transformación arquitectónica en la ciudad de San José y la promoción de un espacio público con mayor orden, higiene, servicios y seguridad (Quesada, 2011, pp. 58-59). Fue en este contexto que, desde el inicio de la década de 1890, se comenzó con la construcción del Teatro Nacional de Costa Rica, dictada mediante el Decreto Ejecutivo N.º XXXIII del 28 de mayo de 1890, en el gobierno de José Joaquín Rodríguez Zeledón (1890-1894), y que fue parte de todo un contexto de inversión pública para el crecimiento urbano, que implicó –entre otras acciones– la construcción del Liceo de Costa Rica (1887),

el Museo Nacional (1887), el Colegio de Señoritas (1888), el Edificio Metálico (1888) y la Biblioteca Nacional (1888), además de otras obras públicas que fueron centralizando la vida política, social y cultural en San José como capital (Fumero, 1996, pp. 39-40).

La construcción del Teatro Nacional de Costa Rica se extendió desde 1890 hasta 1897, cuando finalmente fue inaugurado, con lo cual se dio vida al principal escenario artístico del país. Durante estos años de edificación, se le otorgó el cargo de administrador al entonces maestro de obras José Antonio Varela Salazar, responsable de organizar, dirigir y vigilar el levantamiento de esta codiciada edificación.

1.2.2 Administrando la construcción del Teatro

Con el inicio de la construcción del Teatro Nacional, a cargo de la Dirección de Obras Públicas (DGOP) de la Secretaría del Despacho de Fomento (s.f.), se designó a José Antonio Varela Salazar como maestro de obras. Fue el encargado de realizar la inspección de los trabajos obreros y de coordinar con la Junta Auxiliar, integrada por ilustres ciudadanos, arquitectos y empresarios y fundada por el Gobierno de Costa Rica, el 16 de agosto de 1890, para que se encargara de elegir los planos, materiales y licitaciones y de fiscalizar los gastos ante la Secretaría de Fomento (Santamaría, 2017, p. 28).

El trabajo de José Antonio Varela Salazar, realizado del 13 de enero de 1891 hasta octubre de 1897, era custodiar la edificación del inmueble, inspeccionar los contratos, darles seguimiento a las contrataciones y planillas, además de elegir operarios y mantener una constante comunicación formal con la Dirección de Obras Públicas y el Despacho de la Secretaría de Fomento. Estas tareas lo llevaron a ser reconocido como el primer administrador del TNCR (Arce, 2017; Fischel, 1992).

Desde la Junta Auxiliar, se debatió sobre los planos arquitectónicos y el lugar indicado para la construcción. Se consideró el terreno del Teatro Municipal (Mora), pero este se descartó pues el espacio era pequeño para el proyecto que se quería emprender; luego, se valoraron otras zonas de la capital, hasta acordar construirlo diagonal a la antigua Universidad Santo Tomás⁴, lo que generaría un

4 En la actualidad, se encuentra el edificio del Ministerio de Hacienda, en Avenida Segunda y calle 3. En décadas anteriores, ahí se ubicó el desaparecido Banco Anglo Costarricense.

paseo cultural y académico integrado, por su cercanía al Colegio de Señoritas, ubicado una cuadra más hacia el sur (Ugalde, 1997, pp. 37-38).

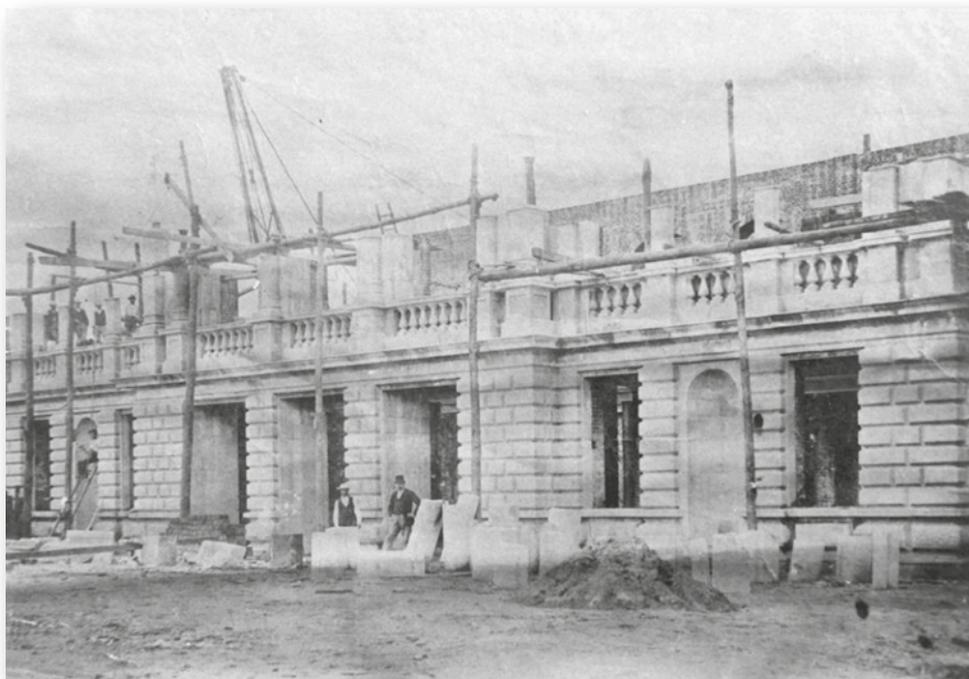
La Junta Auxiliar seguía de cerca los pormenores de la construcción y, puntualmente, eligió los planos propuestos por Nicolás Chavarría, diseñados por Guillermo Reitz, y que, finalmente, sufrieron cambios desde la consideración de las autoridades de la Dirección General de Obras Públicas (Santamaría, 2017, p. 36). Lo complejo de este proceso de edificación implicaba estar al tanto del trabajo de más de 400 obreros que participaron en el movimiento de tierras y tareas albañiles y de carpintería. Este seguimiento le correspondía al maestro de obras Varela Salazar, quien supervisó el desarrollo de la obra gris y veló por las tareas intermedias del trabajo obrero, aspectos financieros, y se encargó del diálogo con la prensa y las autoridades políticas (Arce, 2017, p. 73).

Durante los siete años de administración Varela Salazar, los imprevistos en la cimentación del Teatro (ilustrada en la Figura 1.1.) estuvieron presentes, debido a que las cuadrillas de obreros no tenían experiencia en este tipo de edificaciones y cometieron errores que fueron atrasando la obra, como filtraciones en el techo o cimientos débiles. Estos atrasos se unieron al proceso de consulta que los planos debían seguir ante las autoridades nacionales, previo a ser trasladados a la construcción (Ugalde, 1997, p. 56), lo cual provocó que el camino hacia el anhelado Teatro no se diera en el tiempo proyectado e implicó una discusión entre los grupos económicos que lo patrocinaban, la prensa y autoridades estatales. Todo esto llevó a que debieran realizar ajustes a la obra de construcción (Fischel, 1992; Ugalde, 1997).

La complejidad en la construcción del Teatro Nacional trajo consigo reformas a los decretos presidenciales en los que se estipulaban sus formas de financiamiento. Inicialmente, se tuvo un impuesto a la exportación del café, decretado en 1890 y ratificado por el Decreto N.º XCVII del 29 de diciembre de 1892, el cual fue insuficiente para cubrir la obra en toda su complejidad de planillas, materiales, importaciones, transportes, asesorías técnicas y, en una etapa avanzada, ornamentación (Ugalde, 1997; Fischel, 1992; Arce, 2017). Por tanto, el 20 de mayo de 1893, mediante el Decreto Presidencial N.º XIII, fue eliminado el impuesto exclusivo al café para pasar a un impuesto sobre todo nuevo producto de importación. De esta forma, la contribución para levantar el Teatro Nacional dejó de ser un aporte exclusivo de las élites cafetaleras y pasó a ser un aporte de todos los sectores nacionales ligados a la economía de importación (Ugalde, 1997; Fischel, 1992; Arce, 2017).

Figura 1.1

El Teatro Nacional durante su proceso de construcción



Fuente: Autor desconocido. Archivo Histórico del Teatro Nacional.

En este contexto, el administrador Varela Salazar estuvo al tanto de los cambios presupuestarios que se definían para el financiamiento de la magnífica obra arquitectónica y fue partícipe de los grupos que dieron seguimiento a la faena, la cual –pese al entusiasmo y entrega por parte de las autoridades políticas– seguía afrontando problemas de diseño. Por esta razón, fue necesario acompañar al maestro de obras Varela Salazar con contratistas europeos que tuvieran conocimientos específicos en la construcción de un Teatro de alto diseño.

Así, gracias a relaciones diplomáticas gestionadas por Costa Rica a nivel exterior, en 1895 se pudo contratar –entre otros– al italiano Ruy Cristóforo Molinari Acchipatti, quien ya tenía experiencia en este tipo de edificaciones (Ugalde, 1997, p. 57) y se encargó de asuntos propios de esta y de la mayor parte de la ornamentación, mediante el reclutamiento de pintores y decoradores provenientes de Milán (Santamaría, 2017, p. 51). Con esta incursión especializada de Cristóforo Molinari

—y su sociedad Molinari & Riatti⁵— en las labores de ornamentación del Teatro (Santamaría, 2017, p. 50), que seguía siendo custodiado por el administrador Varela Salazar, fue posible una especialización en los trabajos que escapaban al conocimiento de los albañiles, carpinteros y demás obreros costarricenses, quienes estaban llevando a cabo una de las principales obras arquitectónicas del país.

Por lo anterior, fue necesario el aporte técnico, industrial, artístico y económico de varias personas extranjeras, quienes vivían en Costa Rica o habían llegado al país para aportar en la construcción, y fueron marcando una valiosa injerencia en los materiales, ornamentos y decisiones. Entre ellos, Alejandro Rampazzini, quien dirigió el alumbrado eléctrico para el Teatro; Rómulo Rotta, encargado de colocar la tramoya, los telones y las escenas; y varios artistas que pintaron todo el Teatro Nacional (Ugalde, 1997, p. 60).

1.2.3 Una obra altamente costosa

Entre 1895 y 1897, la construcción del Teatro Nacional fue adquiriendo mucha mayor fluidez, al momento que las élites culturales, políticas y sociales, así como la prensa escrita, ejercían presión para poner fin a esta obra, que se había convertido en la principal inversión del país. Según, el informe de la Dirección General de Obras Públicas de la Secretaría de Fomento de 1897, el Teatro Nacional era la obra más costosa del país, al superar el costo de cualquier otra realizada por esta dirección, entre ellas, el Edificio Metálico (Dirección General de Obras Públicas, 1897). En este informe de la Secretaría de Fomento⁶, se incorporaron algunos de los últimos detalles sobre la entrega del Teatro Nacional, los cuales apuntaban a un trabajo final que incorporaba varios decorados y acabados. Así pues, el listado final de labores giró en torno a lo siguiente:

Construcción y conclusión del tablero para el cielo raso del gran salón y de los excusados[...] de la cornisa de la platea[...] de varias puertas y refección de gradas de mármol en las escaleras laterales[...] del piso de la puerta de atrás de la platea[...] de las escaleras de hierro y madera para comunicar la escena en diferentes pasos[...] de la mampostera de la caja armónica[...] mosaico en el descanso de la escalera de la galería[...] baranda y zócalo en una escalera[...] cielos rasos de cuartos anexos al foyer[...] rodapiés en los cuartos de artistas[...] venta de boletos y acera de enfrente[...] zócalos y piezas de mármol[...] espejos de mármol[...] puertas

5 Dentro de las contribuciones que esta sociedad realizó en el proceso de edificación del Teatro, destacan el mecanismo móvil del piso de lunetas y el alumbrado eléctrico (Santamaría, 2017).

6 Para conocer a cabalidad el amplio trabajo de la Secretaría de Fomento, ver la reseña de esta en los anexos.

interiores y exteriores[...] cornisa del tímpano de fachada[...] cimientos y muros de ladrillo hasta la altura del techo en el edificio destinado a la maquinaria para la luz eléctrica. (Secretaría de Fomento, 1897, p. 5)

El paso de Varela como primer administrador del TNCR generó un ambiente laboral con supremacía de obreros costarricenses y permitió una relación cercana entre la Junta Auxiliar y el cuerpo de operarios. Al final de su gestión, Varela Salazar concluyó con estas palabras:

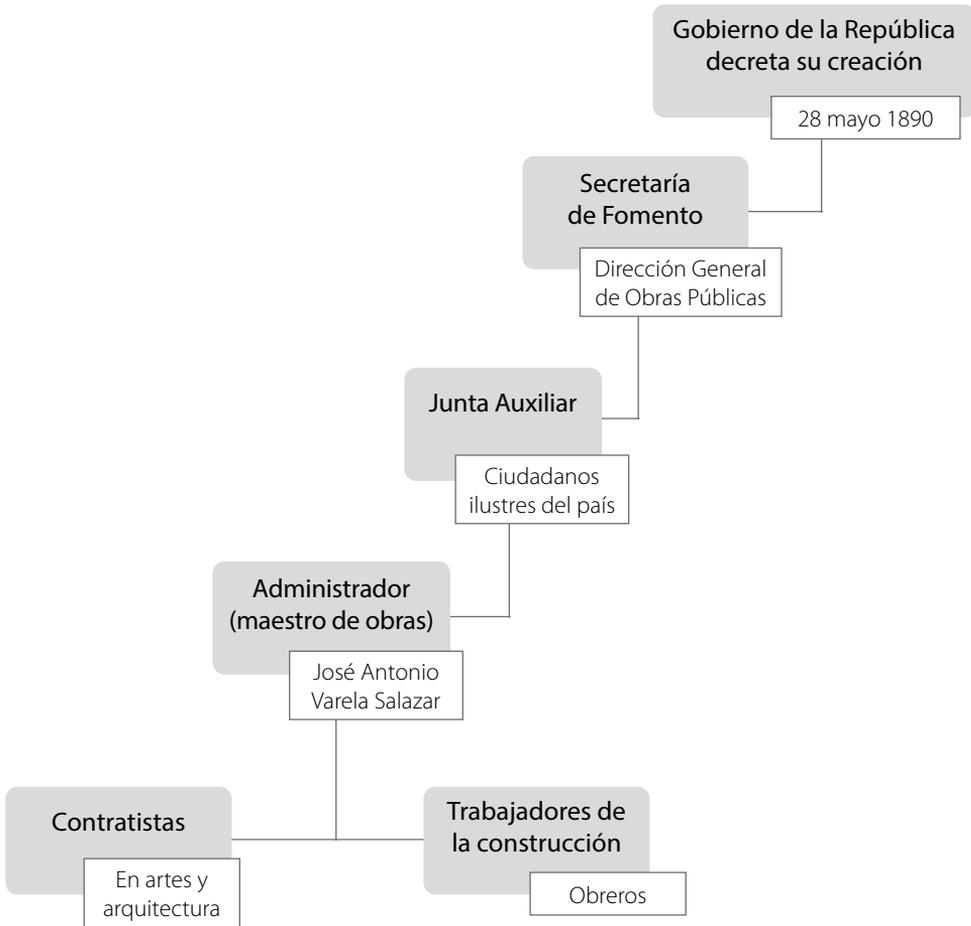
En enero del año entrante, de 1898, va a hacer siete años que el Supremo Gobierno tuvo a bien honrarme con el nombramiento de administrador del Teatro Nacional; y aunque careciendo de capacidades para ello, acepté gustosamente dicho cargo, tanto por prestar mis servicios como por participar de una obra tan colosal y la mejor de Costa Rica hasta la fecha. (Teatro Nacional, 2016, p. 1)

Esta administración inicial de Varela tuvo la característica de ser la única dedicada en exclusiva a tareas de edificación, sin que hubiese puestas artísticas más allá de las pinturas, esculturas, decorados, lienzos, frescos y demás artes visuales que, desde un inicio, impregnaron de belleza, color y elegancia los distintos salones que componen el Teatro Nacional. Además, con Varela Salazar, la labor de trabajadores costarricenses se dio al lado del aporte de trabajadores extranjeros, quienes marcaron este como un teatro de composición internacional.

En este momento de edificación del TNCR, la obra se levantó de la mano de múltiples actores, quienes fueron aportando al proceso de construcción, el cual constituyó una importante gestión nacional que surgió como mandato desde la estructura oficial del poder político nacional que respondía a una clara delegación de responsabilidades que, a continuación, se presenta en un organigrama explicativo, en la Figura 1.2.

Figura 1.2

Organigrama de poder del Teatro Nacional durante la etapa de su construcción 1890-1897



Fuente: elaboración propia, 2020.

De acuerdo con la Figura 1.2, existía una evidente jerarquización estatal en la toma de decisiones, en la cual la persona administradora era la encargada diaria de la ejecución y tutela sobre la obra, con una función reguladora sobre las acciones de contratistas y trabajadores, que luego debía subir en el comando de poder. Sin embargo, tanto la administración de Varela Salazar como este modelo organizativo solo estarían vigentes entre 1880 y 1897, pues acabaron en el momento mismo de la inauguración del TNCR.

1.3 Ruy Cristóforo Molinari Acchipatti y los desafíos de la programación, 1897-1910

1.3.1 De la construcción a la programación

Superada la etapa de cimentación del Teatro Nacional, en octubre de 1897, comenzó un período en que el contratista Ruy Cristóforo Molinari Acchipatti fue seleccionado para asumir como administrador del Teatro, desde el mismo día de la inauguración, el 19 de octubre de 1897, debido a su aporte en la ornamentación global del TNCR años atrás. Su trabajo, que había estado relacionado con los decorados, mármoles, escalinata y demás vestiduras que lucían al Teatro, también comenzó a dirigirse hacia las labores de programación que debían organizarse con base en el acatamiento de las decisiones de la Secretaría de Fomento respecto a esta.

Dentro de estas tareas de administración sobre la oferta artística por presentar en el Teatro Nacional estaba la de mediación entre las compañías artísticas y la programación artística en el TNCR. En este aspecto, la primera compañía con la que se tuvo que trabajar fue la Compañía Aubry (compañía francesa de gran ópera, ópera bufa y opereta), la cual, a finales de 1897 e inicios de 1898, brindó 64 presentaciones e inició así el gran ciclo de programación en el Teatro Nacional (Molinari, 1898, p. 4)⁷.

En este período inicial, el trabajo de Molinari Acchipatti fue importante para el recibimiento de artistas, público e integrantes del Gobierno que visitaban las presentaciones artísticas. Asimismo, comenzó con la larga tarea de velar por el cuidado, mantenimiento y seguridad del Teatro Nacional. Paralelamente, y en relación con las tareas de cuidado y conservación, desde un inicio, alertó sobre el peligro de incendio al que podría estar expuesto el TNCR y, al respecto, advirtió:

Estimo muy convenientemente que, en lo sucesivo, siempre que celebra esa Secretaría [de Fomento] contratos concediendo el Teatro a Compañías, se estatuya en ellos una cláusula que prohíba terminantemente el uso del escenario de

7 Es importante aclarar que el trabajo de fuente primaria es medular en esta publicación, razón por la cual se debe precisar que la gran mayoría de referencias a los informes de la gestión realizada por cada administrador del Teatro Nacional, entre 1897 y 1940, se obtuvo del propio Archivo Histórico del Teatro Nacional (TN-AH), que mantiene estos informes sin indexar, pero ubicables de forma empastada y ordenados según el año de gestión e informe respectivo. Estos informes luego fueron incorporados en las *Memorias de la Secretaría de Fomento*, acuñadas en su totalidad por el Archivo Nacional de Costa Rica (ANCR), que las tituló de esta forma. Sin embargo, la fuente consultada fueron los *informes de administradores* agrupados por el mismo TNCR en el marco de investigaciones previas y como parte del repositorio de información de su archivo histórico.

decoraciones de papel o cartón, a efecto de evitar un incendio que con un descuido pudiera ocasionarse. (Molinari, 1898, p. 5)

En estas palabras, escritas en su primer informe del año 1898, Molinari Acchipatti colocó las bases desde las cuales se entregarían los informes anuales de administración del TNCR, al integrar los componentes de ingresos relacionados con la programación; lo concerniente al trabajo y necesidades de conservación; y el trabajo del personal interno, conformado, en este momento, por únicamente un carpintero, dos peones fijos y algunos técnicos contratados temporalmente (Molinari, 1898, p. 5).

Con Molinari en el cargo de administrador⁸, el informe anual de 1899 (entregado el 1 de abril de 1900) tiene un contenido más esquemático y puntual sobre cada aspecto de trabajo: administración, mobiliario, cantinas, conservación y planta eléctrica. Además, señaló las limitaciones de espacio para brindar cenas en las cantinas, ante lo que sugiere eliminar esa práctica (Molinari, 1899, p. 1). Otro aspecto destacado fueron las labores de iluminación de la planta eléctrica⁹ que, a su vez, fue otro de los ámbitos de preocupación y constantes históricas en la administración del TNCR.

La administración de Molinari Acchipatti se caracterizó por una escasa programación de eventos artísticos, lo cual provocó que la Compañía Lombardi solicitara un auxilio monetario al Gobierno de la República de Costa Rica, para subsanar los gastos adquiridos por sus 23 funciones, incluida una función para recaudar dinero con fines caritativos (Molinari, 1899, p. 2). Este panorama de pocas funciones se presentó como uno de los primeros contratiempos del Teatro Nacional. La poca asistencia de público y la insuficiente oferta escénica eran consecuencia de un campo cultural costarricense poco desarrollado, debido a la ausencia de escuelas de formación artística en el país, por lo que el TNCR se fue llenando de espectáculos internacionales durante estos primeros años de programación.

Ante esta situación, el Gobierno intentó buscar salida a la crisis de programación, para lo cual otorgó auxilios financieros y exoneración de impuestos a las compañías artísticas que visitaban el país (Secretaría de Fomento, 1903, Acuerdo N.º 5). Similar a la escasez en la oferta artística, también era limitado el personal interno que trabajaba en el TCNR, pues para el informe de gestión del año 1904, se contaba con un solo carpintero, contratado para el mantenimiento de esta

8 Ejercía sus labores desde la Oficina del Administrador, que es la sala pequeña ubicada en la primera puerta a mano derecha, al entrar por el vestíbulo principal del Teatro Nacional.

9 En estos años iniciales, la planta eléctrica funcionaba con carbón y alumbraba los distintos lugares internos del Teatro Nacional.

institución cultural (Molinari, 1904, p. 1). El poco personal interno durante la administración de Molinari Acchipatti se puede observar en la Figura 1.3.

Figura 1.3

Personal interno del Teatro Nacional en la gestión Molinari Acchipatti, 1897-1910

Año	Personal	Contrato	Profesión / oficio
oct 1897-1898	5	fijos	2 peones, 1 conserje, 1 carpintero, 1 ingeniero
1899	5	fijos	2 peones, 1 conserje, 1 carpintero, 1 ingeniero
	3	temporales	1 maquinista, 1 electricista, 1 fogonero
1904	4	fijos	1 carpintero, 1 conserje, 1 personal eléctrico
	5	temporales	proveedores, pintores, técnicos eléctricos, personal atención en bailes y banquete
1905	2	fijos	1 conserje, 1 carpintero (fijos)
	sin especificar	temporales	Proveedores de productos y servicios técnicos (sin detalle)
1907	2	fijos	1 conserje y el carpintero (que se retiró ese año)
	sin especificar	temporales	reparación eléctrica contratada a taller externo
1908	2	fijos	1 conserje (fijo), 1 ingeniero eléctrico
	sin especificar	temporales	taller eléctrico, proveedores, personal asistente para bailes, pintor para restauración artística

Fuente: elaboración propia con base en informes de administración de Molinari, 1898; 1899; 1904; 1905; 1907, 1908.

Según se aprecia, el personal interno rondaba entre dos y cinco trabajadores fijos y una cantidad similar de trabajadores temporales, situación que ayuda a comprender el poco dinamismo en el cuidado y programación. Por otro lado, resalta la importancia de los encargados del sistema eléctrico del Teatro, una ocupación que, aun siendo itinerante, fue uno de los oficios más constantes en este período inicial.

1.3.2 Riesgos y visitas en el Teatro

Molinari Acchipatti, desde los inicios de su gestión en 1904, fue pionero en advertir sobre las amenazas a la estabilidad arquitectónica del Teatro Nacional como consecuencia de los temblores. Esta advertencia surgió debido al sismo acaecido el 20 de diciembre de ese año, que instauró una preocupación sobre la

forma en que este tipo de eventos naturales podía afectar al Teatro (Molinari, 1904, p. 1). El riesgo de temblor y el de incendio estaban relacionados con la estabilidad de la obra arquitectónica del Teatro y fue constante en la historia de sus administraciones, desde la de Molinari Acchipatti.

Así, en 1904, la alarma contra incendio y las medidas de precaución al respecto fueron abordadas por el administrador italiano, quien, sobre la construcción del TNCR, expresó: “el público puede estar en el Teatro con toda tranquilidad, sin temor por los incendios ni por los daños que pudieran ocasionar con los temblores” (Molinari, 1904, p. 1). Estas palabras muestran la confianza de uno de los encargados de levantar la obra arquitectónica y, por ende, el respaldo que le tenía a esta edificación, aunque también evidenciaba latentes riesgos de esta naturaleza.

Respecto a los espectáculos de este año, la administración Molinari comenzó con la contabilización de espectadores y del ingreso monetario recibido en boletería por cada función. Además, Molinari comenzó a registrar en detalle el uso de la corriente eléctrica, candelas y candelabros utilizados para los ensayos de las presentaciones artísticas (Molinari, 1904, p. 2).

Durante esta administración, en este inicio del siglo XX, el Gobierno y la Secretaría de Fomento se mantenían como promotores culturales, al brindar apoyo y recursos para subsanar algunos de los costos de los montajes artísticos en el TNCR. Entre otras acciones, el Estado intervino activamente en colaborar con asuntos del transporte de los elencos, mobiliarios y enseres de las compañías artísticas y con la exoneración de impuestos aduaneros y la autorización para la estadía de artistas extranjeros en el país (Secretaría Fomento, 1905, Acuerdo N.º 85). Todas estas gestiones se dieron en el marco de la cercana relación que el Estado mantuvo con el Teatro Nacional, debido a su carácter oficial y a ser la principal sala artística y cultural del país, espacio en el cual se dirimían definiciones de lo nacional y la visión de cultura del Estado.

Luego de siete años en el cargo de administrador, Cristóforo Molinari vuelve a preocuparse por el poco público que asistía a las presentaciones de ópera y operetas de la Cía. Scognamiglio, en 1905. Por otro lado, se ocupó de la adquisición de una alfombra para el *foyer* y la utilidad de esta en cuanto a una mejor ambientación para la estadía de las damas y caballeros que acudían al TNCR (Molinari, 1905, p. 1).

Desde los primeros años del siglo XX, se dio la visita de turistas extranjeros, quienes, al venir al país y a San José, pasaban a conocer el Teatro Nacional, actividad que se convirtió en una faceta constante e histórica en la que este ha sido apreciado como un monumento arquitectónico, artístico y estilístico de gran

resalte. El público turista admiraba los detalles, decorados y artes plasmadas en sus paredes, techo, pisos y demás lugares internos¹⁰ (Molinari, 1905, p. 2).

Para este año de 1905, la propia experiencia que Cristóforo Molinari fue adquiriendo en el cargo lo llevó a recomendar acciones para mejorar y ampliar las producciones culturales y artísticas propias del Teatro Nacional, en particular, y del país, en general. También se refirió a la necesidad de una producción musical propia, mediante coros y una orquesta regular que pudiera realizar partituras originales, situación que argumentó desde dos enfoques, el ahorro que eso podría generar a la hora del pago a las empresas y el crecimiento e innovación artística para Costa Rica (Molinari, 1905, p. 2).

Similar a las iniciativas anteriores, con la gestión Molinari, el Teatro Nacional fue escenario para la proyección de funciones cinematográficas, en 1906 y 1907. Con estas, el TNCR también exploró los inicios de este género en Costa Rica, el cual contaba con el aplauso y buen agrado del público. Estas “vistas” eran ocasionales, debido a la llegada de viajeros temporales que, entre pueblos y países, mostraban tanto el “teatrosopio” como el “vitógrafo” o el “cinematógrafo-teatrosopio”, aparatos modernos que mostraban escenas de la antigüedad, fases de la luna, paisajes u otras de creación artística en movimiento. Estas, usualmente, se presentaban en eventos de solidaridad organizadas por instituciones de beneficencia; por ejemplo, la Sociedad San Vicente de Paul o la Iglesia de la Soledad, entre otras (Marranghello, 1988, pp. 43-47).

En 1907, Molinari realizó un viaje a Europa para estudiar otros teatros similares al TNCR, de los cuales pudiese obtener modelos a seguir para su mantenimiento. Una de las recomendaciones que realizó a su regreso fue la necesidad de buscar mayor ventilación hacia la Sala Principal (Molinari, 1907, p. 1).

1.3.3 Los reglamentos moldeadores de cultura

En el marco de los primeros años del siglo XX, el Teatro Nacional fue espacio para la promoción de un modelo civilizatorio de la sociedad costarricense, por ser concebido como símbolo del progreso de Costa Rica. Su majestuosa presencia arquitectónica en el centro de San José quería ser reflejo de paradigmas de civilidad impulsados por los gobiernos liberales, que hicieron del Teatro Nacional

10 Sin embargo, en 1907, Molinari informó que las zonas más dañadas del Nacional eran aquellas utilizadas por el público.

un espacio para cultivar orden y educación en la sociedad costarricense (Fischel, 1997, pp. 24-25).

En este contexto, el I Reglamento y el Reglamento del Orden Interior del Teatro Nacional, de 1897, fueron parte de las manifestaciones civilizatorias, al estipular normas de comportamiento para empresas, artistas y espectadores. Estas fueron explícitamente enunciadas en los reglamentos del Teatro Nacional, en las que se colocaban los niveles de mando, comportamiento y obediencia que lo regulaban.

La aplicación de reglamentos para mantener el orden y cuidado dentro y en los alrededores del TNCR fue parte de una múltiple red de estipulaciones tendientes al aumento en las regulaciones del comportamiento de personas, empresas y autoridades vinculadas al Teatro y, por ende, partícipes de la realidad urbana del país. Por este motivo, es importante detallar algunos de los contenidos que incluían estos reglamentos.

En el *I Reglamento*, de 1897, se establecía que las empresas debían obedecer al administrador en lo que este se les refiriera; se les prohibía todo tipo de especulaciones con las localidades. Además, debían comenzar la función más tarde a las 8:00 p.m. y cualquier alteración de esta hora debía mostrarse al público mediante carteles, pero sin utilizar las paredes del Teatro Nacional (Teatro Nacional, 1897, arts. 8-36). Con estas cláusulas, las empresas que brindaban los espectáculos artísticos también debían ser garantes de buenos comportamientos durante las funciones, pues tenían una acción limitada respecto algunas decisiones que debían pasar –según fuera el caso– por el administrador del TNCR, el gobernador de la Ciudad de San José o la Secretaría de Fomento.

Desde el primer reglamento de 1897, las empresas, en su conjunto, incluían también al grupo de artistas, quienes no podían ausentarse de la ciudad sin permiso del gobernador; debían guardar perfecta decencia en sus trajes, palabras y acciones; y se les prohibía dirigirse directamente al público mediante gestos o palabras (Teatro Nacional, 1897, arts. 37-40). Por su parte, para artistas y personas detrás del telón, se indicó la prohibición de guardar asientos; aplaudir, mostrar desagrado o introducir personas externas; los individuos de la orquesta estaban obligados a presentarse decentemente vestidos de negro en las noches de función; una hora antes del espectáculo, los sastres y modistas se encontrarían en el Teatro para vestir al elenco de artistas y debían cuidar la limpieza y exactitud del vestuario; además, los artistas no podían cambiar los cuartos que les habían sido asignados (Teatro Nacional, 1897b, art. 28).

Estas condiciones marcaban una distinción entre las formas de socialización permitidas dentro del Teatro durante la función y fuera de este, y establecieron pautas de comportamiento para público y artistas, con lo que se iban inculcando

pautas culturales para diferenciar espacios sociales. De esta forma, se distinguía al Teatro Nacional de otros lugares de esparcimiento cultural, como una plaza de deportes, un turno, un desfile o un pasacalles.

Del mismo modo que a artistas y empresas se les condicionaban sus formas de actuar, a los públicos asistentes también se les limitaban sus posibilidades de expresión. Según los reglamentos de 1897, se les indicaba que se presentaran decentemente vestidos; debían guardar orden y compostura, se prohibía los gritos, golpes o arrojar objetos al escenario. Además, se les prohibía fumar en el TNCR, salvo en la cantina de caballeros o vestíbulo, sacar refrescos y comida fuera de las cantinas o llegar tarde a las funciones (y quienes incumplieran con estas estipulaciones podían ser desalojados por la policía) (Teatro Nacional, 1897, arts. 41-52).

Las restricciones eran expresiones de un proyecto civilizador de mayor alcance, promovido por el pensamiento liberal y las consignas de gobernanza relacionadas con el orden y progreso. Había una intención expresa de cambiar costumbres de la ciudadanía urbana que consumía bienes culturales y, por ello, incluso, debían separarse de sus posesiones, como paraguas o bastones, durante los espectáculos en el TNCR, lo que iba ayudando a moldear comportamientos relacionados con el cuidado de los espacios de bien público¹¹.

Este tipo de aspectos hicieron del Teatro Nacional un espacio de distinción (Bourdieu, 1979). La asistencia al recinto incluía prácticas culturales de las que sus asistentes también eran responsables y la socialización que se daba en este era signo de modernidad, que acentuaba valores de orden, progreso, higiene y moralidad, promovidos desde el Estado, al inicio del siglo XX.

De acuerdo con esta lógica de caracterización normativa del espacio público, los primeros reglamentos del Teatro Nacional fueron modelo para la creación, en 1906, de un Reglamento de teatros y demás espectáculos públicos para la ciudad de San José, emitido por la Secretaría de Estado del Despacho de Gobernación y la Presidencia de la República, lo que ayudaba a ampliar estas regulaciones del comportamiento urbano.

En este reglamento de 1906, la mayor cantidad de regulaciones se relacionaban con las personas que asistían a los espectáculos públicos en la provincia de San José. Así pues, promovía modos de vida, modos de ser, modos de estar y modos de actuar, con los cuales se modelaba a la ciudadanía. Entre las condiciones que se le indicaban al público, estaban las siguientes:

11 La prohibición de entrar con paraguas también era para evitar que el agua de estos dañara las alfombras, maderas, asientos, estucos y pinturas del Teatro Nacional.

Todas las personas que tomen parte en un espectáculo público, de cualquier género que sea, deberán guardar perfecta decencia y compostura en sus trajes, gestos y palabras. Se les prohíbe en absoluto interpelar y dirigirse nominativamente a alguno o algunos de los espectadores, así como hacer alusiones personales [...] los espectadores están obligados a guardar orden y compostura. En las representaciones en que sea necesario guardar silencio, no es lícito hablar ni hacer ruido de ninguna clase. No es lícito hacer ninguna clase de demostraciones exageradas que alteren el orden y sean contrarias al decoro. (Secretaría de Gobernación, 1906, arts. 28-31)

El escenario artístico promovido por los gobernantes de la élite liberal, quienes querían establecer expresiones éticas y estéticas en estos reglamentos, desde los cuales se exponía el enfoque de que dentro del ideario liberal la cultura era un modo de vida y las instituciones artísticas, como los teatros, escuelas de este modo (Fumero, 1996, p. 139). En ese sentido, los reglamentos del Teatro Nacional fueron expresiones normativas de una sociedad moderna con procesos de urbanización que ayudaban a moldear la cultura nacional.

Las condiciones sobre el correcto uso de las instalaciones del Teatro Nacional inculcadas al inicio se siguieron reproduciendo en los reglamentos sucesivos y, en ocasiones, se concebían nuevas prohibiciones para el público¹². Estos reglamentos ayudaron a perfilar la gestión Molinari como una etapa de aprendizaje cultural en el país.

Por su parte, y durante los primeros años de apertura del TNCR, varias de las gestiones que debía atender el administrador se relacionaban con mantener activa y en buenas condiciones a la planta eléctrica necesaria para iluminar el interior del Teatro en las noches de función. En el año 1908, Molinari comentó la necesidad de atender varios arreglos urgentes, para evitar un desgaste mayor de ese equipo (Molinari, 1908, p. 1).

Por otra parte, luego de un inicio difícil en las labores de programación durante la administración Molinari Acchipatti, en el período entre 1897 y 1910, hubo años de mayor actividad en el Teatro Nacional. Se llegó incluso a superar las 100 funciones anuales; sin embargo, se dio una gran ausencia de la programación cultural de carácter costarricense, la cual se limitó a ciertos bailes y banquetes de Estado, así como a algunas veladas organizadas por integrantes de las élites

12 En el reglamento del TNCR, en 1946, se estipuló expresamente que era prohibido ingresar en estado de embriaguez y permanecer con sombreros dentro del recinto, esto para hombres y mujeres. Lo mismo sucedió en el reglamento del TNCR de 1961, cuando, expresamente, se prohibió el uso de la fotografía durante la función. En el reglamento del TNCR de 1974 se comenzó a prohibir el uso de cámaras fotográficas, a menos que se tuviese permiso para utilizarlas. En el reglamento del TNCR de 2003, se estipuló la prohibición de utilizar celulares por cualquier persona una vez iniciado el espectáculo.

económicas, sociales y políticas del país. Esta situación provocó que, para esta primera década de espectáculos en el TNCR, la generalidad de la oferta escénica estuviera centralmente a cargo de compañías artísticas europeas. El detalle del comportamiento de espectáculos durante la administración Molinari se presenta en la Figura 1.4.

Figura 1.4
Programación en la gestión Molinari Acchipatti, 1897-1909

Año	Funciones y actividades	Tipo de programación o exponentes
oct 1897-feb 1898	64 representaciones	Opera. Cía. Aubry
1898	122 noches iluminadas	Sin detallar
1899	25 funciones y actividades	Opera. Cía. italiana y española en 23 noches alternadas, y 2 bailes
1904	39 funciones y actividades	Cía. Lírico Dramática Luque-Ortega 35 funciones, 3 bailes, 1 banquete y algunas veladas
1905	85 funciones y actividades	45, Ópera y opereta. Cía. Scognamiglio 23 funciones, Zarzuela Serrano 11 matinées, 4 veladas, 2 bailes
1908	97 funciones y actividades	Zarzuela. Cía. Gutiérrez, 42 funciones Zarzuela. Cía. Hermanos Diestro, 53 funciones, 2 bailes
1909	29 funciones y actividades	Cía. Dramática Evangelina Adams (hay subregistro sin datos y pérdida de información)

Fuente: elaboración propia con base en informes de gestión de Molinari 1898; 1899; 1904; 1905; 1908; 1909. Se colocan los años en los que se halló información sobre funciones.

La intermitencia de programación y la reducida cantidad de expresiones artísticas fueron la tónica en la Administración Molinari Acchipatti; por tanto, fueron años en los que el Teatro pasaba días y semanas completas sin actividad. Finalmente, y luego de trece años de administración del Teatro Nacional a cargo de Ruy Cristóforo Molinari, desde su inauguración en 1897, había una gestión administrativa que iba adquiriendo pericia sobre el mantenimiento de los decorados y enseres del coliseo, el seguimiento de los registros de actividades y, pese a una baja programación anual, sobre la experiencia con presentaciones artísticas de compañías internacionales. Sin embargo, y por motivos de salud, Molinari dejó el cargo en 1910, ante lo cual la Secretaría de Fomento decidió otorgar la

administración a quien ocupaba el cargo de conserje del Teatro desde hacía más de una década atrás, Fernando Mayoral Jiménez.

1.4 De conserje a administrador: Fernando Mayoral Jiménez, 1910-1915

1.4.1 La pericia acumulada

El nombramiento de Fernando Mayoral Jiménez estuvo respaldado por su trabajo en el cargo de conserje desde el inicio de actividades de este. Así pues, mostró una constancia entre los años de 1897 y 1910 que lo legitimó para ser el sucesor de Cristóforo Molinari Acchipatti. Este cambio, realizado por la Secretaría de Fomento, se basó en la experiencia acumulada por Fernando Mayoral Jiménez en lo referente a las diversas tareas de mantenimiento, al tratarse de conocimiento que, como conserje del Teatro Nacional, debía atender, y que incluía desde retoques en las pinturas, sustitución de marcos, cambio de vidrios, arreglos en el movimiento mecánico para subir la platea y un conjunto preciso de las labores alrededor del funcionamiento de la planta eléctrica.

De esta manera, los intereses iniciales de la administración de Mayoral estuvieron orientados hacia un cercano mantenimiento de las maquinarias y enseres que se habían adquirido para realizar trabajos internos en la infraestructura del TNCR. Esto generó que se perdiera la atención sobre la cartelera de programación, la cual estuvo poco activa durante estos años (Mayoral, 1911, p. 1). En este período de gestión, entre 1910 y 1915, se registran varias solicitudes que el administrador Mayoral realizó a la Secretaría de Fomento para que fueran resultas y poder desarrollar las tareas de mantenimiento y conservación de interés. Un detalle de esta situación se presenta en la Figura 1.5.

Figura 1.5

Trabajos de conservación en el Teatro Nacional durante la gestión Mayoral Jiménez, 1911-1914

Año	Informes sobre conservación
1911	Este informe anual de gestiones hace énfasis en el trabajo manual. Muestra una pluralidad de acciones concernientes a la conservación, uso y mantenimiento del Teatro.
1912	Especial atención sobre asientos, pianos y una centralidad de labores alrededor de la planta eléctrica, así como restauración de pinturas a cargo de Tomás Povedano (renombrado artista español radicado en Costa Rica).
1913	Problemas con dos pianos y el estado de la planta eléctrica, que es la zona de mayor cuidado y a la que se debe hacerle arreglos en el piso.
1914	Resaltan tareas de pintura en zonas dentro y fuera del edificio, cambio de todo el cortinaje, forros, tapices, visillos del foyer y de los dos cuartitos laterales. Se cambian los tres pianos dañados.

Fuente: elaboración propia con base en informes de Mayoral, 1911; 1912; 1913; 1914.

En los pequeños informes del administrador Mayoral Jiménez, se comenta el mobiliario que se debe mejorar, debido al uso por más de una década del Teatro Nacional. Además, figura preocupación por el estado de los asientos y la planta eléctrica, que en esos años tuvo una particular atención.

Asimismo, en estos años, la programación artística en el Teatro Nacional estaba dirigida con bastante centralidad por el Secretario de Estado en el Despacho de Fomento y era él quien recibía la comunicación institucional de otras instancias estatales, tal cual sucedió por parte del Inspector General de Policía el 10 de junio de 1914, cuando se notificó que se había incumplido en la hora de inicio de las funciones, pues lo más tarde era las 8:00 p.m. Esta nota muestra al Teatro Nacional como ente dinamizador de la vida social y cultural urbana del país y uno de los actores sociales que activaban la sociabilidad nocturna en la ciudad, pero también el entrelazado normativo que le rodea (Secretaría de Fomento, 10 de junio 1914, p. 9).

Sin embargo, no todas las relaciones con las instituciones sociales iban en la línea del control social, sino también en la cotización del capital cultural y simbólico que el Teatro Nacional representaba, pues entrar en este era una acción ligada al prestigio y reconocimiento social, además de un espacio para el cultivo de las artes y la cultura. Esta situación era aprovechada por los funcionarios estatales que, por su lugar de trabajo, podían aspirar a unos asientos en el llamativo Teatro, tal como sucedió el 26 de mayo de 1914, cuando la Secretaría de Fomento

le escribió al administrador Mayoral para que proporcionara una localidad al nuevo Jefe del Cuerpo de Bomberos de San José (Secretaría de Fomento, 26 de mayo 1914, p. 15)¹³.

Esta carta de solicitud del Cuerpo de Bomberos de San José muestra dos elementos centrales de la dinámica del Teatro Nacional. Primero, la cotización por el aprovechamiento de su espacio y, segundo, el grado de autoridad de la Secretaría de Fomento por sobre el administrador, quien, como se explica en esta nota, debía obedecer las decisiones en lo referente a la programación y uso del espacio, según proviniera de esta instancia. Además, es otra de las muestras que argumentaron la idea de un Teatro ocupado mayoritariamente por integrantes de las élites nacionales, las cuales, en este caso, correspondían a los propios funcionarios estatales.

La utilización del Teatro Nacional por parte de funcionarios del Estado no garantizaba la plenitud de su aprovechamiento, pues continuaba la baja afluencia de público entre 1910 y 1915. Esto provocó que la administración de Mayoral mantuviera poca programación artística, cultural, política o social en las salas del TNCR. La situación fue crítica en 1913, cuando apenas se realizaron 38 funciones artísticas, 11 veladas, 6 conciertos y 1 baile; para un total de 56 eventos durante el año completo (Mayoral, 1913, p. 1).

Paralelamente, las atribuciones de la Secretaría de Fomento sobre el mantenimiento y conservación del Teatro se daban en un área más relacionada con sus funciones de intervención en el espacio público y se asemejaban a otras de sus tareas en la construcción y mantenimiento de puentes, cañerías, caminos y demás trabajos de obra gris. Sin embargo, esta entidad y, por ende, el secretario del Despacho adquiriría poder de regulación artística y cultural en el país, como consecuencia de la autoridad que se le otorgaba sobre el Teatro Nacional.

Esta labor de regulación artística y cultural era una extraña atribución para una Secretaría encargada de la construcción arquitectónica, razón por la cual, en ocasiones varias, las resoluciones sobre lo que se aprobaba o se negaba presentar en el Teatro Nacional mostraban criterios subjetivos, aleatorios y poco esquematizados (Secretaría de Fomento, 10 de diciembre 1912, pp. 1-2). De esta manera, los secretarios de Estado del Despacho de Fomento, abogados principalmente a definir el presupuesto para la obra e infraestructura pública, durante las primeras décadas de administración del TNCR, también se vinculaban

13 La mayoría de documentos que se citan sobre la Secretaría de Fomento son correspondencias y cartas oficiales que se encuentran en resguardo del Archivo Nacional de Costa Rica (ANCR), en su Departamento de Archivo Histórico y ubicables en el Fondo Fomento.

con la programación que se aceptaba en este y, por tanto, tenían injerencia en el incipiente campo cultural del país.

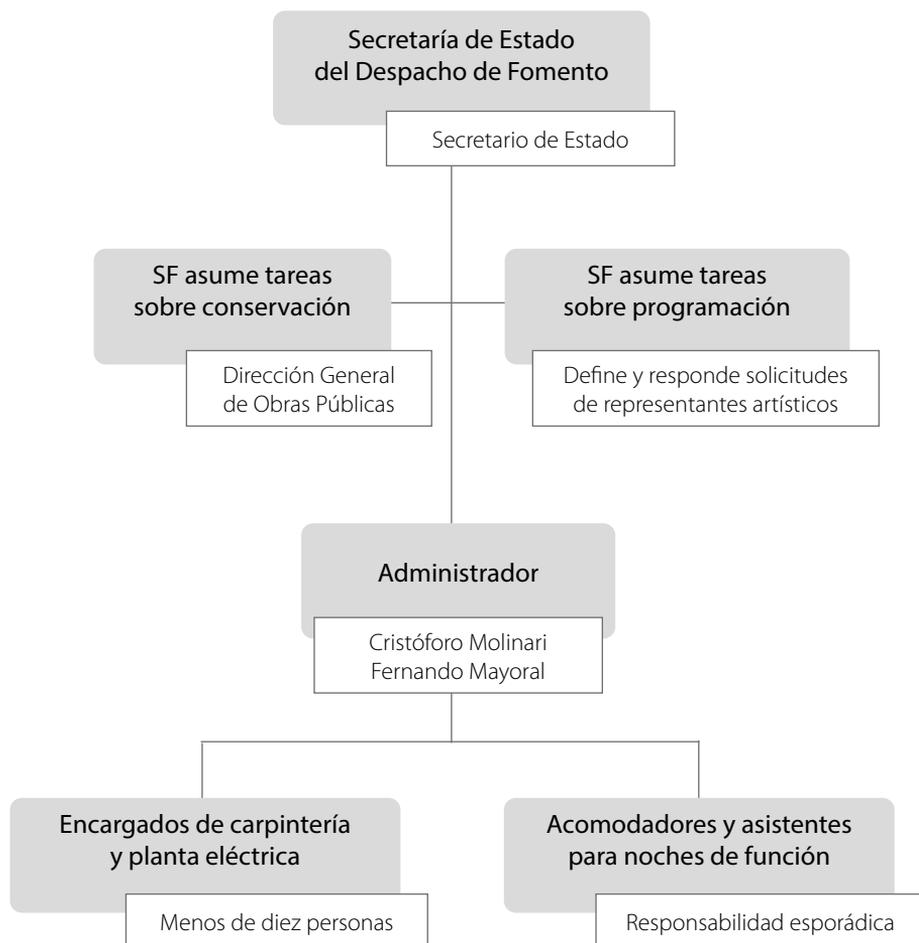
1.4.2 La potestad de la Secretaría de Fomento sobre la programación

Según lo dispuso el Gobierno de Costa Rica a inicios del siglo XX, la estructura de poder del Teatro Nacional se seguía estableciendo por una jerarquía que regulaba la toma de decisiones alrededor de las gestiones relacionadas con la conservación y programación. Así pues, entre 1897 y 1915, el comando que estaba vigente había tenido modificaciones respecto al modelo anterior y duplicado las potestades de la Secretaría de Fomento, al adicionarle la responsabilidad de autorizar o descartar la oferta de programación en el Teatro Nacional.

Esto dejaba al administrador como encargado de regulación en cuanto al orden y logística y de anfitrión de las presentaciones artísticas, invitados e invitadas, público y artistas, sin que tuviera ningún papel determinante en el préstamo o alquiler de los espacios del Teatro para las diferentes actividades. No obstante, las evaluaciones que se hacían de las presentaciones aprobadas o negadas no eran estables ni claras, pues no existían criterios uniformados para esa gestión. Se remite a diálogos y cartas que se sostenían desde la Secretaría de Fomento; en el siguiente organigrama de poder (Figura 1.6) se muestran estos aspectos.

Figura 1.6

Organigrama de poder del Teatro Nacional durante sus primeros años, 1897-1915



Fuente: elaboración propia, 2020.

Este esquema de poder llevaba a que el secretario del Despacho de Fomento tuviera que mantener diversas comunicaciones respecto a las valorizaciones sobre préstamos y alquiler del escenario del Teatro Nacional, hechos que ocupaban la agenda cotidiana de trabajo. En este aspecto, en la nota que el 10 de diciembre de 1912 fue enviada por la promotora artística Cecilia F.V. de Brealey, se documenta cómo les fue rechazada su solicitud bajo criterios ligados a percepciones propias del jerarca de la Secretaría de Fomento. Se señaló que no se comparte su solicitud de llevar a cabo una presentación de hipnotismo pues “está considerado

como perjudicial desde muchos puntos de vista: es una fuerza oculta diabólica que no viene a hacer más que un ejercicio de la hechicería” (Secretaría de Fomento, 10 de diciembre 1912, p. 2). Esta nota ayuda a comprender cómo el poder del administrador del Teatro Nacional –en este caso, Fernando Mayoral– estaba por debajo de la disposición de la Secretaría de Fomento en cuanto a la definición de la cartelera de programación¹⁴.

La asignación de poder a esta instancia incluía la mediación en caso de inconvenientes entre interesados, por presentar eventos artísticos en las mismas fechas y horarios, pues era competencia de esta instancia estatal suspenderle el permiso a alguna compañía si consideraba que otra solicitante tenía mayor calidad artística. Esta decisión era luego transmitida al administrador Fernando Mayoral para su conocimiento (Secretaría de Fomento, 22 de octubre 1914, p. 1).

El control de las decisiones de programación que mantenía la Secretaría de Fomento sobre Mayoral también se daba en la definición de actividades diarias en el TNCR. Según se constata, el 22 de octubre de 1914, recibió una nota en la que se indicaba: “esta Secretaría ha concedido el uso de ese Coliseo para un concierto que dará hoy en la noche el señor Longino Soto” (Secretaría de Fomento, 22 de octubre 1914, p. 1). Acto seguido, el administrador y personal interno debían preparar la llegada del artista y acondicionar el escenario para la función. En esta misma nota, se explica que los gastos ocasionados por esa función corren a cargo del Gobierno, con lo que se aprecia otra potestad vinculada a la producción de eventos por parte de la Secretaría de Fomento, la de intervenir en los aspectos presupuestarios respecto al cobro de impuestos de los grupos artísticos interesados en presentarse en el TNCR.

Con lo anterior, la programación durante la administración de Fernando Mayoral Jiménez, durante 1910-1915, mostró inestabilidad en cuanto al número de actividades que se venían realizando en el Teatro, entre las que sobresalen el aumento de veladas y *matinéés* auspiciados por integrantes de la alta sociedad costarricense y un mayor aprovechamiento de la Sala Principal del Teatro Nacional por parte del Gobierno, mediante banquetes de Estado. En la Figura 1.7 se presenta la programación durante los cuatro años de gestión Mayoral.

14 El poder que la Secretaría de Fomento mantenía de forma directa y autónoma sobre las decisiones en materia de la programación del Teatro Nacional puede constatare con los registros de varias cartas que llegaron a esta oficina estatal para solicitar el permiso de utilizar este escenario. Este tipo de cartas pueden localizarse en el Archivo Nacional de Costa Rica, Archivo Histórico, Fondo de Fomento.

Figura 1.7

Programación durante la administración Mayoral, 1910-1915

Año	Funciones	Tipo de programación o exponentes
1911	126 funciones	Sin datos específicos. 119 funciones, 8 veladas.
1912	91 funciones	70 funciones, 15 veladas, 2 banquetes, 4 bailes. No se especifican nombres de compañías o elencos. Se agregan dos visitas en la noche e iluminación del teatro.
1913	56 funciones	38 funciones, 11 veladas, 6 conciertos, 1 baile No se especifican nombres de compañías o elencos. 3 ensayos en los que se debió encender la luz. Dos iluminaciones.
1914	79 funciones	Cía. Lahoz (26 funciones) y 8 matinées. Cía. Esperanza Iris (23 funciones) y 7 matinées. 4 veladas, 4 conciertos, 3 conferencias, 3 iluminaciones, 1 matinée y otros espectáculos sin información específica.

Fuente: elaboración propia con base en informes de Mayoral, 1911; 1912; 1913; 1914.

El año 1913 fue el comienzo del Teatro Nacional como escenario para conferencias¹⁵. Este cambio en la programación inició una tendencia que, por muchos años más, estuvo presente en la programación del Teatro y atrajo nuevos públicos con gustos académicos, científicos y ligados al conocimiento moderno.

A modo de balance de la gestión de Fernando Mayoral Jiménez, en su etapa final, estuvo inmerso en un proceso que por varios meses lo mantuvo en los tribunales de justicia, respecto a las sospechas de malversación de fondos del Teatro Nacional que sobre él circularon. En una intervención judicial iniciada en setiembre de 1914, a Mayoral Jiménez se le acusaba por defraudación en perjuicio de la Hacienda Pública.

Esta situación lo obligó a pedir licencia para ausentarse como administrador. La querrela concluyó en abril de 1915, cuando a Mayoral Jiménez se le dio la absolución del caso, por medio de la resolución de un juez de la Sala Segunda de Apelaciones de la Corte Suprema de Justicia. Esta absolución judicial comprobó la inocencia de Mayoral, que él mismo catalogó de “infamia” (Secretaría de Fomento, 1915, pp. 1-9).

Una vez absuelto por el sistema judicial, solicitó a la Secretaría de Fomento su restitución en el cargo, según consta en la nota de abril de 1915 que le envió

15 En el informe de este año se afirma que 1913 fue el “primer año en que se utiliza para conferencias”, pero no se mencionan los nombres de estas ni sus exponentes.

al presidente de la República Lic. Alfredo González Flores, en la cual le decía que “al comunicarle a usted mi absolución, vengo a encarecerle muy respetuosamente, que se digné mandar restituir en mi destino” (Secretaría de Fomento, 1915, pp. 1-9). Sin embargo, esta solicitud no se resolvería según el cometido deseado por Mayoral, pues no se le restituyó, a pesar de su esfuerzo.

Durante el tiempo en que Mayoral Jiménez estuvo atendiendo la situación judicial, entre marzo y mayo de 1915, la Secretaría de Fomento había designado la administración del Teatro Nacional al barítono, historiador empírico y también coronel del Ejército de Costa Rica, Octavio Castro Saborío. De esta manera, en junio de 1915, el Teatro Nacional entró en su tercera administración y se volvió a nombrar a Fernando Mayoral Jiménez en el cargo de conserje del Teatro, función que cumplió por unos años más, previo a pensionarse debido a su reumatismo (Secretaría de Fomento, 3 de marzo 1915, p. 1).

1.5 La corta gestión de Octavio Castro Saborío, 1915-1917

1.5.1 Un inventario en profundidad

La primera administración de Octavio Castro Saborío (OCS)¹⁶ tuvo como argumento su notable interés por la labor artística y cultural, además de su importante conocimiento sobre el campo estatal que, entre otros valiosos aportes, lo llevó a impulsar un proceso de profunda revisión interna sobre las condiciones del Teatro Nacional en los aspectos relacionados con sus espacios, la programación cultural, el mantenimiento de la edificación y la coordinación con el personal interno.

Así, el primer proyecto impulsado por Castro Saborío, en 1915, fue realizar un detallado inventario sobre el estado físico del mobiliario, pinturas y enseres del Teatro. Esta fue la primera gran intervención de mantenimiento¹⁷ desde su construcción. Este inventario en profundidad supuso una activa comunicación con la Secretaría de Fomento y otras instancias estatales que debieron atender las solicitudes para la mejora del TNCR (Castro, 1915).

16 La trayectoria de Octavio Castro Saborío como administrador del Teatro Nacional incluye un período global de 42 años, distribuidos en una corta gestión de 1915 a 1917 y una considerablemente extensa entre 1924 y 1964, la más larga de las gestiones del TNCR. Ante ello, en ocasiones, se utilizan las siglas OCS para efectos de agilizar la lectoescritura del texto y la referencia de las fuentes consultadas.

17 Las anteriores administraciones no mostraron proyectos de mayor envergadura conservacionista y dejaron poco detalle de sus trabajos en esta materia. Esto es parte de la motivación por la que el nuevo administrador tomó esta iniciativa apenas asumió la responsabilidad del Teatro.

El detalle del inventario sobre el estado del edificio, sus ornamentos, artes, mobiliario y demás bienes se describe mediante 37 aspectos que constituyeron una larga lista sobre el estado de los enseres que poseía el Teatro Nacional, a menos de veinte años de haberse inaugurado (Castro, 1915, p. 1). En varias páginas del informe de gestión de 1915, realizado por Octavio Castro Saborío, con la clara intención de buscar mejoras sustanciales para el interno del Teatro Nacional, criticó que en anteriores períodos “se ha hecho costumbre decir en cada informe que este Coliseo se conserva en el más perfecto estado, y yo juzgo de mi deber, decir la verdad a este respecto” (Castro, 1915, p. 1).

Con lo anterior, Castro Saborío se empeñó en mostrar cómo el paso del tiempo, el clima, el uso y desuso fueron provocando un paulatino deterioro del mobiliario, decorados, materiales, bienes y artefactos del Teatro Nacional, el cual debía atenderse inmediatamente (Castro, 1915, p. 1). Al respecto, en una muestra del contenido expuesto, se puntualiza parte de las secciones que debían ser atendidas con urgencia:

Mármoles de pavimento, escaleras, pérdida de pintura, grasa acumulada difícil de quitar; lienzos de los plafones (totalmente perdidos por destapar licores); *foyer* (principal departamento más bello del Teatro); sala de espectáculos; las alfombras de lana y yute; cuatros de artistas; palco escénico; telones de boca; excusados y orinales; maquinaria de la plataforma; forro de madera sobre el que descansa el techo (por goteras y comején); pintura de corredores y pasillos. (Castro, 1915, p. 1)

En este inventario se mencionó, especialmente, la necesidad de revisar, sustituir y arreglar toda la instalación eléctrica y se instó a que el jefe técnico de Construcciones de la Dirección de Obras Públicas de la Secretaría de Fomento atendiera este deterioro. Además, el inventario arrojó otro tipo de observaciones relacionadas con mantenimiento físico del Teatro, como la “clasificación de bodegas, construcción de escalera al escenario, organizar secciones de utilería, tarimas para fijar pianos de cola, pintura en todos los atriles, mesas y armazones de hierro, cambio total del piso de tramoya” (Castro, 1915, p. 6).

Aparte de la realización total del inventario, en 1915 se retomaron acciones sobre la alerta de incendio a la que podría estar expuesto el TNCR. Ante esto, Castro Saborío sugirió equipar el Teatro con tanques contra incendios, extinguidores químicos y la presencia de cuerpo de bomberos en cada noche de función. Sobre esta alerta de incendio, Castro escribió “ojalá jamás suceda, pero como es mejor precaverlo todo” (1915, p. 7).

Para el año 1916, la administración Castro Saborío seguía manteniendo interés en cuidar el estado físico del edificio del Teatro, como tarea fundamental,

y monitorear el deterioro que con los años iba presentando. En este año, el deterioro de los plafones de las cantinas, la necesidad de salvar algunas obras de arte, retocar las pinturas de todas las secciones de palco de galería y seguir velando por la luz eléctrica, para lo cual se colocó un pararrayos que evitara sobrecargas, fueron parte de las operaciones principales.

Además, se fue profundizando el plan contra incendios, que requirió de la instalación de tanques de abastecimiento de agua, cañería y tubos de desagüe que pudieran responder en caso de un siniestro (Castro, 1916, p. 3). Este tipo de acciones fueron explicadas por Castro Saborío, quien se mantenía cerca en todas las actividades que se dieran en el Teatro. Desde sus palabras se puede comprender el tipo de gestiones relacionadas:

Un cuadro de distribución de agua fue necesario construir en el muro derecho del escenario una caseta que reuniera las condiciones indispensables del aislamiento; junto a esta nueva caseta fueron construidos también un cuarto para depósito de materiales necesarios para la escena, un cuarto para la utilería y otro cuarto para los tramoyistas. (Castro, 1916, p. 3)

Según se aprecia, el grado de intervención de mantenimiento y conservación que la administración Castro Saborío realizó en el Teatro Nacional era amplia y compleja. Así pues, no solo se realizaron reparaciones en varios espacios de la edificación, sino que también se construyeron nuevos bienes.

En 1916, la administración Castro Saborío le solicitó a la Secretaría de Fomento que le asignara una bodega aldeaña con acceso directo, que fuera un lugar apropiado para efectos de reparación, pintura y demás labores de mantenimiento. Esta solicitud fue acogida y se gestionó la compra de una bodega continua en el costado norte, que era propiedad del exconserje y exadministrador Fernando Mayoral¹⁸ (Castro, 1916, p. 2). Esta adquisición de bodegas¹⁹ que se anexaron permitió mayores grados de dominio en el manejo de los bienes del Teatro, bajo la cuidadosa tutela de Octavio Saborío.

18 Interesante resaltar el aporte de Fernando Mayoral en los primeros veinte años del TNCR, ya que cumplió distintos roles en su cuidado, mantenimiento y administración, así como de socio comercial.

19 Estas bodegas colindaban (a media cuadra) con el TNCR al sur; Avenida Central al norte, la calle 5 al este y un edificio con dependencias de Salubridad Pública al oeste.

Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
[Librería UCR Virtual.](#)

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL

ACERCA DEL AUTOR

Juan Antonio Gutiérrez Slon es sociólogo por la Universidad Nacional y máster en historia por la Universidad de Costa Rica. Actualmente trabaja como investigador en el Centro de Investigaciones en Cultura y Desarrollo, CICDE, de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad Estatal a Distancia (UNED). Tiene experiencia docente en educación secundaria, universitaria, parauniversitaria y educación popular. Ha impartido diversas conferencias en entornos académicos y comunitarios. Sus publicaciones están relacionadas con pueblos indígenas, juventud y política, sociología e historia cultural. Además, es activo en procesos de lucha social con una tradición heredada desde la militancia en movimientos estudiantiles universitarios.

ESPAÑOL Y PORTUGUÉS | ESPANHOL E PORTUGUÉS
LENGUAS DE CIENCIA | LENGUAS DE CIENCIA

Corrección filológica: *Liza Pacheco M.* • Revisión de pruebas: *Mariana Obando M.* y *Angie Rodríguez Ch.*
Diseño de contenido: *Abraham Ugarte S.* • Diagramación y control de calidad: *Grettel Calderón A.*
Diseño de portada: *Boris Valverde G.* • Fotografía de portada: *Yolanda Quesada A.*

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEUCA),
perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN.
Setiembre, 2025.



Editora académica:
Patricia Fumero Vargas

A partir de archivos del Teatro Nacional (TNCR), del Archivo Nacional, dos ministerios y otras fuentes secundarias, se analiza el esquema de poder interno del TNCR y su relación con las transformaciones del Estado y el campo cultural costarricense, entre 1897 y 2017.

La investigación explica diversas eras de la historicidad del Teatro, según su gestión. La primera incluye las administraciones Molinari, Mayoral, Castro, Cardona y Méndez (1897-1924); la segunda, las de Castro Saborío (1924-1964) y Rodó Parés (1964-1974); la tercera, la dirección Moreno Ulloa (1974-2003); finalmente, la cuarta era incluye las direcciones Rovinski, Collado, Steiger, Revuelta y Herrera (2003-2017).

