

# 120 AÑOS

## DE ACTIVIDAD TEATRAL

en el Teatro Nacional de Costa Rica

# 1897-2017



Colección  
Teatro Nacional  
de Costa Rica

# 1

Gladys Alzate Quintero

EDITORIAL  
UCR



# 120 AÑOS

## DE ACTIVIDAD TEATRAL

en el Teatro Nacional de Costa Rica

# 1897–2017

Gladys Alzate Quintero

**TOMO 1**

**Colección**  
**Teatro Nacional**  
**de Costa Rica**

Editora académica:  
Patricia Fumero Vargas



EDITORIAL  
UCR  
2022



792.097.286

A451c Alzate Quintero, Gladys.

120 años de actividad teatral en el Teatro Nacional de Costa Rica, 1897-2017 / Gladys Alzate Quintero. – Primera edición. – San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2022.

xxx, 243 páginas : ilustraciones en blanco y negro, fotografías en blanco y negro, gráficos a color. – (Colección Teatro Nacional de Costa Rica / editora académica Patricia Fumero Vargas ; tomo 1)

ISBN 978-9968-02-029-9

1. TEATRO NACIONAL DE COSTA RICA – HISTORIA. 2. TEATRO COSTARRICENSE – HISTORIA. 3. TEATRO COSTARRICENSE – ASPECTOS SOCIALES. 4. ARTES DE REPRESENTACIÓN – HISTORIA – COSTA RICA. I. Título. II. Serie.

CIP/3766

CC.SIBDI.UCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.  
Primera edición: 2022.

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

Editora académica: *Patricia Fumero V.* • Corrección filológica: *Ariana Alpízar L.*  
Revisión de pruebas: *Pamela Bolaños A.* y *Jessica López V.* • Diseño de contenido: *Abraham Ugarte S.*  
Diagramación: *Daniela Hernández C.* • Fotografía de portada: *Yolanda Quesada A.*  
Diseño de portada: *Boris Valverde G.* • Control de calidad: *Grettel Calderón A.*

© Editorial de la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.  
Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda de la Sección de Impresión del SIEDIN. Fecha de aparición: enero, 2022.  
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 • www.editorial.ucr.ac.cr

# CONTENIDO

Abreviaturas .....	xiii
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 .....	xxvii

## Capítulo 1

El legado cultural del periodo liberal: un gran teatro para San José.....	1
La década de 1900: la intermitencia de la programación artística.....	7
La década de 1910: el teatro como espacio de socialización.....	13
La década de 1920: el crecimiento de la circulación de compañías teatrales latinoamericanas.....	22
La década de 1930: el acceso de los artistas nacionales al TNCR.....	29

## Capítulo 2

El legado cultural del periodo reformista: la fundación de la Universidad de Costa Rica.....	37
La década de 1940: la consolidación del campo cultural .....	37

## Capítulo 3

El legado del periodo socialdemócrata: el fortalecimiento de la institucionalidad cultural .....	49
La década de 1950: el surgimiento del campo teatral costarricense .....	49
La década de 1960: el fortalecimiento del sector teatral independiente .....	72
La década de 1970: el surgimiento de la institucionalidad teatral .....	111

## Capítulo 4

El legado del periodo neoliberal: la pérdida del estado de bienestar y el debilitamiento de la institucionalidad cultural .....	147
La década de 1980: el TNCR “mecenas” del movimiento teatral .....	147
La década de 1990: el descenso de la actividad teatral en el TNCR .....	172
La década del 2000: la complejización de los procesos administrativos .....	180
Análisis de gráficos del período 1900-2009 .....	191
La década del 2010: el renacimiento de la producción teatral en el TNCR .....	202
Conclusiones .....	213
Bibliografía .....	219
Índice de figuras .....	227
Índice de cuadros .....	235
Acerca de la autora .....	243



## **EL LEGADO CULTURAL DEL PERIODO LIBERAL: un gran teatro para San José**

La gran herencia del periodo liberal en infraestructura cultural costarricense fue la construcción del TNCR. Este gran teatro representó la concreción de algunos de los más importantes ideales políticos de finales de siglo XIX, los cuales, aparejados con el gran aporte al desarrollo educativo y la búsqueda de una secularización del Estado, permitieron un mejoramiento progresivo en el nivel cultural del país y se convirtieron en los fundamentos necesarios sobre los cuales se desarrolló paulatinamente el interés de la sociedad josefina por las actividades artísticas teatrales.

Los liberales en su búsqueda por modernizar y transformar la forma de vida aldeana de la sociedad costarricense, basados en una idea de progreso de tradición positivista (Ruiz, 2001), se propusieron facilitar el acceso a formas de diversión más variadas, por lo cual libraron fuertes batallas ideológicas contra la Iglesia y los sectores más conservadores de la sociedad, en defensa del progreso cultural. Así pues, cuando decidieron construir un nuevo teatro para la capital, no se limitaron a satisfacer la necesidad inmediata de contar con un espacio para el entretenimiento y las representaciones artísticas populares, según los requerimientos de la época; apostaron también por la excelencia de un teatro cuyas características constructivas y de dotación artística permitieran el desarrollo de una multiplicidad de actividades escénicas del más alto nivel internacional, desde su apertura y hasta hoy.

Al convertirse paulatinamente en el promotor de la más importante actividad teatral nacional, esta inversión cultural visionaria tuvo implicaciones muy positivas para el futuro del país, como veremos a lo largo de la trayectoria del TNCR. Gracias a la existencia de este gran teatro, Costa Rica ingresó muy temprano en los circuitos teatrales más importantes de América Latina y ha podido disfrutar de la presencia de algunas de las más prestigiosas compañías artísticas del mundo durante sus ciento veinte años de existencia.

Aunque la iniciativa de construir un teatro estatal provino en el año 1878 del presidente Tomás Guardia<sup>1</sup> (1831-1882), esta fracasó tras su muerte. Posteriormente, en el año 1890, la burguesía cafetalera retomó la idea y le dio un verdadero impulso a la construcción del TNCR. Motivados por la posibilidad de tener acceso a un entretenimiento artístico similar al de las élites del resto del continente y según los cánones europeos predominantes en la época (Gutiérrez, 2004), proponen crear un nuevo impuesto a las exportaciones de café,<sup>2</sup> el cual sustentara económicamente la obra (Fischel, 1992).

Se buscaba, además, elevar el estatus cultural de la ciudad de San José a través de la circulación de artistas de primer nivel en el mundo del espectáculo, sobre todo de las compañías líricas de ópera, de zarzuela y de opereta, tan en boga en ese momento en Europa y en algunos países de América Latina que ya contaban con grandes teatros. Por ejemplo, en Uruguay se inaugura el Teatro Solís (1856) (Teatro Solís, s. f.); en Colombia, el Teatro de Cristóbal Colón (1885) (Teatro Colón Bogotá, s. f.); en Cuba, el Teatro Tacón (1838) (Díaz Hernández, 2010); en Venezuela, el Teatro Baralt de Maracaibo (1883) (Institutional Assets and Monuments of Venezuela, s. f.); en Chile, el Teatro Municipal de Santiago (1857) (Memoria chilena, s. f.); en México, el Gran Teatro Nacional o Teatro de Santa Anna (1844) (Ruiz-Healy Times, s. f.); y en Argentina, el Teatro Colón de Buenos Aires (1857) (Teatro Colón, s. f.).

En la idea de la construcción del nuevo espacio, participaron también algunas personas migrantes europeas residentes en el país, población en aumento durante ese periodo, quienes influyeron en la asimilación de ciertos modelos de estratificación social y de pautas culturales. Aunque habían establecido su actividad económica y su residencia en San José, añoraban el refinamiento cultural de sus países de origen (Gutiérrez, 2004). Para muchos de ellos, además, la construcción de un gran teatro representó la posibilidad de beneficiarse económicamente

---

1 Presidente de Costa Rica en dos ocasiones: 1870-1876 y 1877-1882.

2 Decreto N.º XXXIII del 28 de mayo de 1890.

con sus actividades comerciales, a través de una obra en la cual el gobierno invertiría grandes sumas de dinero.

Antes de la apertura del TNCR, existían en el país otros espacios escénicos populares, los cuales tuvieron un proceso de crecimiento paulatino, tanto en sus condiciones de infraestructura como en el aumento del número de espectadores, lo que refleja un mayor interés del público por las actividades escénicas. Entre ellos, aparecen documentados los siguientes teatros: el primer salón-teatro de paja, con una capacidad para setenta espectadores (1837); el Teatro Sifuentes (1846), capaz de albergar hasta doscientas personas; la sala de teatro de la Universidad Santo Tomás (1850); y El Teatro Mora (1850), el primer teatro oficial del país, construido por mandato del presidente Juan Rafael Mora (1814-1860), quien, por inaugurar este lugar de esparcimiento, tuvo que enfrentarse a las posiciones clericales y conservadoras que lo acusaron de atentar contra “la moral social y estimular las ideas antirreligiosas y disociadoras” (Borges, 1980).

El nuevo Teatro Mora significó un salto cualitativo con respecto a los espacios anteriores, sobre todo en infraestructura escénica y capacidad de público, aunque no se conoce exactamente el número de espectadores que lograba recibir (Fumero, 1996). En este escenario tuvieron lugar, a partir del año 1851,<sup>3</sup> las primeras giras de compañías teatrales españolas, de manera que permitió la circulación más asidua de artistas internacionales. Asimismo, motivó un crecimiento en las actividades teatrales nacionales aficionadas que alimentaban el interés del público.

Sin embargo, este importante espacio cultural, cuyo nombre cambió después de la muerte de su fundador, pasó a llamarse Teatro Municipal (1860), sufrió un deterioro paulatino a raíz de varios terremotos (Fischel, 1992), hasta que desapareció en el año 1888 por causa de un incendio (Borges, 1980). La capital josefina, entonces, queda sin un espacio adecuado para el entretenimiento escénico y para recibir compañías artísticas internacionales de primer nivel, las cuales ya circulaban en naciones vecinas como Guatemala, país que contaba con su Teatro de Carrera (1859), posteriormente llamado Teatro Colón (1892) (Muniguate, s. f.), un teatro idóneo para este tipo de eventos. Con la desaparición del Teatro Municipal, las compañías y figuras de prestigio internacional no volvieron a incluir a Costa Rica en sus itinerarios, por un periodo aproximado de dos años (Fumero, 1996).

Así las cosas, surge una gran polémica sobre la necesidad de construir un nuevo teatro estatal que supere la capacidad de público y las condiciones técnicas y de infraestructura del Teatro Municipal. Uno de los principales argumentos

---

3 La primera *troupe* internacional que se presentó en este nuevo escenario fue la Compañía Española de Estrada, con la obra *El judío errante*.

a favor de la construcción se relaciona con la idea de que solo el Estado tenía la capacidad de desarrollar empresas culturales de tan alta inversión, las cuales no estaban destinadas únicamente a producir resultados económicos. Sin embargo, tal y como ocurre en muchas empresas arriesgadas, el proyecto tuvo también pragmáticos opositores que lo consideraban una inversión desproporcionada para la realidad económica del país, sin fuentes claras de financiamiento y solo para el beneficio de una clase privilegiada.

Por encima de todos estos argumentos a favor y en contra, la voluntad política de los presidentes liberales José Joaquín Rodríguez<sup>4</sup> (1838-1917) y su sucesor, el presidente Rafael Yglesias<sup>5</sup> (1861-1924), permitió llevar a término la construcción. Ambos mandatarios brindaron el sustento económico que requería la obra: el primero, con la creación de un nuevo impuesto a las importaciones (en el año 1893);<sup>6</sup> y el segundo, al destinar grandes sumas de dinero del presupuesto nacional para cubrir el costo final de la construcción. Así pues, el TNCR se pagó con recursos de todo el pueblo costarricense (Fischel, 1992). Estos presidentes lucharon contra una oposición casi generalizada, la cual cuestionaba la desproporcionada inversión en un teatro, frente a otras necesidades del momento.

Durante este proceso de toma de decisiones sobre la construcción del nuevo teatro estatal, en el año 1890 inicia la construcción del Teatro Variedades, con capital privado. Este se inaugura en el año 1891 y se convirtió en el primer centro de espectáculos del país, activo desde el periodo anterior a la apertura del TNCR. Con una capacidad para 381 espectadores, contribuyó de forma inmediata a llenar el vacío de actividades culturales en la capital (Fumero, 1996). Desde su apertura, el Variedades se especializó en actividades líricas populares, como la zarzuela, y les brindó un espacio a los jóvenes artistas de la escena nacional, sobre todo hasta la llegada del cine, en el año 1906, cuando le dio prioridad en su programación a este nuevo arte (Cortés Pacheco, 2011).

Sin embargo, ninguno de estos teatros mencionados es siquiera comparable con lo que significó para el país la construcción del TNCR. Ciento veinte años después de su inauguración, podemos afirmar, sin ninguna duda, que la decisión de construir esta obra monumental fue de gran importancia porque permitió iniciar una nueva historia en el desarrollo del movimiento cultural. Al priorizar una alta inversión en infraestructura escénica, se influyó en el imaginario social costarricense y en la construcción de una identidad como pueblo culto y sensible,

---

4 Presidente durante el periodo 1890-1894.

5 Presidente durante dos periodos consecutivos entre 1894-1902.

6 Decreto, N.º XIII del 20 de mayo de 1893.

la cual se proyectó internacionalmente, de manera que se trascendió la realidad de la pobreza y se superó el aislamiento artístico. Así, como resultado de una suma de esfuerzos e iniciativas de varios sectores, tanto públicos como privados, se logró un teatro estatal mejor de lo que se había soñado, el cual, desde su apertura y por su gran belleza, posicionó al país como un referente cultural de la región.

Inaugurado en el año 1897, el TNCR se concibió, en concordancia con el ideal artístico de la época y de sus promotores, esencialmente como un teatro para la ópera, emulando a los mejores de su género en Europa y como una forma de garantizar el prestigio inherente a esta clase de edificios, convertidos en símbolos de ascenso social (Gutiérrez, 2004). Aunque no fuera exclusivamente para este arte, sí se pretendía darle protagonismo, por ello en su inauguración se invirtieron enormes recursos del Estado para traer a la Compañía de Ópera del señor Aubry de París, con un repertorio de cuarenta obras líricas, lo cual permitiría mantener una programación de varias semanas. Sin embargo, pasada la novedad del nuevo teatro, el público no siguió asistiendo a las funciones operísticas como se esperaba.

Tras la crisis financiera de la compañía invitada,<sup>7</sup> el gobierno tuvo que hacerse cargo del regreso de los artistas a París, en medio de grandes cuestionamientos ciudadanos. Esta situación dejaba en evidencia que la ópera era un género demasiado elitista para la realidad nacional y que los costarricenses estaban habituados a espectáculos líricos más accesibles, como las zarzuelas y las operetas, representadas en los teatros más populares que existieron antes de la apertura del TNCR, como el Teatro Municipal y el Teatro Variedades. Ambos espacios mantuvieron un repertorio lírico y teatral de carácter más popular y acorde con el gusto del público de la época.

Era evidente que la zarzuela tenía un mayor arraigo en el pueblo costarricense. A pesar de la independencia política y económica, seguía existiendo un fuerte vínculo cultural con España (Chapa, 2017); sobre todo, un lenguaje en común, el cual facilitaba la interrelación de ciertas manifestaciones artísticas populares que se conservaban. Estas se posibilitaron también gracias a la fuerte estructura productiva que lograron desarrollar algunas compañías de zarzuela durante los siglos XIX y XX, lo cual les permitió no solo realizar giras por España, sino también por la América hispana (Fundación Juan March, s. f.). Otro factor que contribuyó fue la importante inmigración de españoles, quienes conservaban el fervor por su arte y sus artistas y acudían a las temporadas teatrales.

---

7 La presencia de la Compañía estaba en parte subvencionada; no obstante, se esperaba que la recaudación permitiera generar ganancias y cubrir los costos del regreso a su país de origen.

Por estos antecedentes, es indiscutible que hubo un descontento del público en relación con la compañía invitada y el repertorio de ópera seleccionado para la inauguración del TNCR. Don Fernando Borges, cronista de la época, relata así el suceso:

El espectáculo no “pegaba”, como tampoco “pegó” antes al darse a conocer ese arte (la ópera) por compañías anteriores, seguramente por impreparación del público. En cambio, ¡qué entusiasmo despertaba en el ánimo del costarricense, la música ligera, alegre y juguetona del género español! (Borges, 1980, p. 44).

El costo de las funciones, además, aunque subvencionadas en parte por el Estado, superaba las posibilidades económicas de la mayoría de la población, la cual no podía concurrir asiduamente al nuevo coliseo:

No hay aquí público suficiente para sostener empresas teatrales de esa magnitud y para poder que vengan sería preciso que el erario nacional gastara cuantiosas sumas en subvencionarlas [...] en favor de la clase privilegiada que está en posición de asistir al teatro (Fischel, 1992, p. 363).

Rápidamente se hizo notorio el desfase entre el ideal europeo de consumo cultural que se pretendió imitar, con la inversión en un teatro de estas características, y la realidad socioeconómica de Costa Rica hacia finales del siglo XIX. La prensa de la época hacía notar la situación y se expresaba de forma descalificadora ante estos hechos: “Se palpa pues, la imprudencia que se cometió al construir nuestro excelente coliseo y la casi inutilidad de éste para el pueblo costarricense, dejando de la mano obras más imperiosamente necesarias” (Fischel, 1992, p. 371).

Aunque se logró la construcción de un maravilloso espacio teatral, con un equipamiento de primer nivel, no había capacidad de inversión por parte del Estado para subvencionar una programación internacional permanente. Tampoco existía un movimiento artístico nacional que pudiera llenar el vacío de actividades, porque el teatro no se había concebido pensando en esa posibilidad. Así las cosas, la programación del TNCR en sus inicios dependía completamente de la iniciativa privada, de compañías internacionales que no tenían un gran estímulo financiero para visitar el país, tanto por su condición de pobreza como por su reducido número de habitantes. Todos estos factores, sumados a la inexperiencia en la gestión cultural de un espacio de estas características, la falta de perspectiva sobre la programación artística, así como la visión que se tenía sobre la función social que debía cumplir el nuevo teatro, se convirtieron en limitantes para su desempeño durante las primeras décadas.

Desde los primeros años de funcionamiento, el acceso para los artistas fue bastante restrictivo. Según Fernando Borges (1980), en el año 1898 el Consejo de Gobierno emitió una disposición, que hizo de conocimiento de la prensa

el secretario de la Presidencia, en la cual se indicó que en el TNCR solo se permitiría la actuación de compañías de espectáculos de primer orden, medida que fue ampliamente celebrada por los diarios, por considerar que: “esa disposición iba en mérito de la cultura del país” (p. 47). Dicha decisión obligaba a restringir los espectáculos programados, dado que no todas las compañías teatrales que llegaban al país tenían el nivel exigido, o bien, no podían asumir los costos de alquiler que el TNCR había establecido. También, implícitamente, generaba una exclusión de las manifestaciones artísticas nacionales, las cuales para ese momento tenían un carácter totalmente aficionado. La consecuencia de este modelo administrativo fue tener un espacio escénico idóneo, pero con grandes temporadas de inactividad artística que no contribuyeron al desarrollo de un movimiento escénico nacional.

El objetivo inicial que se pretendió alcanzar con la construcción del TNCR, por parte de la burguesía josefina y los grupos hegemónicos del país, de tener un espacio para el intercambio social y el entretenimiento, con las mejores condiciones de infraestructura y de dotación técnica, el cual permitiera, además, recibir compañías artísticas internacionales de primer orden, estaba ampliamente cumplido. No obstante, lejos estaba aún de cumplirse el sueño de los liberales de que este nuevo coliseo pudiera aportar hacia una verdadera transformación cultural y educativa del país y, menos aún, que contribuyera de forma permanente con un entretenimiento para todas las clases sociales.

Si se considera que la construcción, el acondicionamiento y el mantenimiento del TNCR demandaron una gran inversión del Estado, es decir, un gran esfuerzo económico de todo el pueblo costarricense, durante este primer periodo la edificación de este teatro no estaba aún justificada. En ese sentido, el TNCR funcionaba como un espacio elitista, cuya principal finalidad era la socialización de las clases altas y las élites intelectuales josefinas, a las cuales les aportaba diversión y esparcimiento de manera muy esporádica.

## **La década de 1900: la intermitencia de la programación artística**

Durante las primeras décadas del siglo XX, bajo la administración de la Secretaría de Fomento, el TNCR funcionaba con mucha intermitencia. En el ámbito teatral, se alternaban las eventuales visitas de las compañías líricas o dramático-musicales internacionales con las compañías dramáticas, las cuales aparecieron de manera gradual. Las compañías itinerantes italianas o españolas dominaban el ambiente teatral y convocaban un público de clase alta nacional y migrante que era fiel a sus tradiciones artísticas. La radio y la prensa jugaban un papel muy importante

en la difusión de las temporadas, al promocionar los méritos de las compañías visitantes y sus primeras figuras artísticas.

En los archivos históricos del TNCR, entre los años 1900-1909, se registra la llegada de doce compañías extranjeras, en promedio una agrupación por año visitó el país. Estas presentaron cantidades muy variables de repertorios, lamentablemente no aparece documentada la programación de todas las temporadas y todos los repertorios. De las doce compañías internacionales, diez visitas eran europeas (nueve compañías españolas y una italiana); tres *troupes* eran dramáticas y siete líricas de zarzuelas y operetas, todas con obras de dramaturgos o compositores<sup>8</sup> de sus propios países. El Cuadro 1.1 detalla las compañías europeas visitantes en este decenio y la cantidad aproximada de obras que presentaron, en total 259 obras. Como veremos, no todo el repertorio aparece documentado.

**Cuadro 1.1**  
Compañías europeas presentadas en el TNCR en la década de 1900

Año	Nombre	País de procedencia	Tipo de compañía	N.º de obras presentadas
1900 <sup>9</sup>	Compañía de Zarzuela Boix	España	Lírica	s. d.
1902	Compañía Dramática Serrador-Mari		Dramática	56
1905	Gran Compañía Italiana de Ópera y Opereta Scognamiglio	Italia	Lírica	18
	Compañía de Zarzuela Española Serrano	España	Lírica/dramática	s. d.
1906	Compañía Dramática Española Thuiller		Dramática	s. d.
1907	Compañía de Zarzuela Empresa Diestro-Coussirat		Lírica	5
1908	Gran Compañía de Zarzuela Empresa M. Gutiérrez y C.			58
	Gran Compañía de Zarzuela Empresa Diestro			48
1909	Compañía Cómico-Dramática Española María Díez		Dramática	74
	Compañía de Drama y Comedia Francisco Fuentes			s. d.

**Nota:** Elaboración propia a partir del archivo histórico y programas de mano del TNCR, 1900-1909.

8 Las zarzuelas y operetas eran escritas por compositores y pertenecen al género dramático-musical.  
 9 En el libro *La caja mágica* de Astrid Fischel, aparece referenciada (en este mismo año) la obra *Venganza de poeta*. Según dicha fuente, fue interpretada por una compañía internacional, pero no se indica su nombre, por lo cual no se ha incluido en este cuadro.

A continuación, las figuras 1.1 y 1.2 ilustran el tipo de publicidad impresa que se realizaba para las temporadas de abono, normalmente se incluía la imagen de la primera actriz o el primer actor de la compañía, como un elemento de atracción especial para el público. Esta fue la gran época de las divas de la actuación, sus nombres eran reconocidos internacionalmente y gracias a su presencia y sus cualidades excepcionales se agotaban las localidades, como el caso de la diva española María Díez y la famosa actriz mexicana Esperanza Iris. Ellas marcaban un estilo en la moda, el comportamiento de clase y los modales femeninos, se iba al teatro a divertirse, pero también a aprender y actualizarse acerca de lo que sucedía en otras capitales del mundo.

**Figura 1.1**

Programa de mano de la Compañía Cómico-Dramática Española María Díez, 1909



**Nota:** Tomado de álbumes de programas del TNCR.

**Figura 1.2**

Afiche de la Compañía Cómico-Dramática Española María Díez, 1909

# TEATRO NACIONAL

Compañía Cómico-Dramática Española

→ MARIA DIEZ ←

---

14ª FUNCION DE ABONO

para el jueves 29 de abril á las 8.30 p. m. en punto

**¡ESTRENO! ¡ESTRENO!**

PROGRAMA

P.—Substancia por la tragedia.  
en—El magnífico último traslado del gran dramaturgo Santiago Rusiñol titulado

## El Patio Azul

Esta representativa obra ha alcanzado la admiración de cuantos la han presenciado en España, México Atenas, y últimamente en Madrid y San Sebastián, donde la misma obra ha obtenido un grandioso éxito por lo interesante de su argumento, argumento que comienza hondamente, grabando sus influencias indolitas en el corazón de magníficas escenas que se desarrollan en **El Patio Azul**.

REPARTO

Ana Romá .....	Sra. Pilar Santos
Maria .....	• García
Muchacha 1ª .....	• Carmen Palencia
Muchacha 2ª .....	• Angeles Palencia
Mujer 1ª .....	• Carmen Sagarrá
Mujer 2ª .....	• María González
Muchacha 3ª .....	• M. Segarra
Jacinto .....	• Teresa Berrío
Don José .....	Sr. Nicolás Carrero
Médico .....	• Victoria Fabrega
	• VICENTE BORG

GRAN DESPESAMIENTO

5ª.—ESTRENO ¡ESTRENO! por esta Compañía de

## LOS HUGONOTES

REPARTO

LA LEOPOLDINI .....	Sra. MARIA DIEZ
Luisa Virtudes .....	• Carmen García
Marta .....	• Pilar Santos
Fernando .....	• Pilar López
DON JOSE .....	Sr. VICENTE BORG
Casildo .....	• Nicolás Carrero
Miguel .....	• Lorenzillo Artista
El Comendador .....	• Ventura V. Palencia
Jacques .....	• Lucía
Yolanda .....	• Valentí

---

**PRECIOS POR FUNCION**

Palcos de 1ª y 2ª sillas .....	C 1500
„ „ „ 3ª sillas .....	„ 1200
„ „ „ 4ª sillas .....	„ 800
„ „ „ 5ª sillas .....	„ 600
„ „ „ 6ª sillas .....	„ 400
„ „ „ 7ª sillas .....	„ 200
„ „ „ 8ª sillas .....	„ 100
„ „ „ 9ª sillas .....	„ 50
„ „ „ 10ª sillas .....	„ 25

---

NOTAS

En representación del magnífico drama **La Bohemia**, de Santiago Rusiñol, y la última producción de mi hermano Quintanilla **LA MADRE ALFA**.

El Comendador de mayo en la falda, última representación del magnífico drama de Santiago Rusiñol y por la noche, el fabuloso drama de espectáculo

## María Antonietta ó la Revolución Francesa

con la participación de María Antonietta á la vista del público

**AL PUBLICO**

Se abre un segundo abono de 15 funciones del que se regala ninguna obra á los abonados. En la Contaduría del Teatro pueden inscribirse los señores que deseen abonarse.

**LUIS BUIGAS,**  
Representante

En la Contaduría del Teatro Nacional se venden  
**Casos, Cosas y Cuchillas**  
de VICENTE BORG

Compañía Nacional—San José, 10009 S. J.

**Nota:** Tomado de álbumes de programas del TNCR.

Los programas de mano y los afiches cumplieron una función publicitaria. Estos mostraban la información completa del repertorio que traía la compañía y de las obras que se programaron durante su presencia en el país, con los horarios, los precios, el reparto y cualquier otro dato relevante para el público. Incluso, se mencionaban los estrenos, bastante usuales y de gran atractivo; también la presentación de obras locales, porque los métodos de escenificación propios de la época permitían montar obras en poco tiempo y sacar dignamente la tarea.<sup>10</sup>

En esta década se registran solo dos compañías mexicanas, una lírica y una dramática, las cuales ya para ese momento circulaban con amplios repertorios, todas las obras con las que viajaban eran de dramaturgia española al igual que las compañías hispanas. En el Cuadro 1.2 se mencionan las agrupaciones de la región que llegaron al país durante los primeros años del nuevo siglo.

**Cuadro 1.2**

Compañías internacionales latinoamericanas presentadas en el TNCR en la década de 1900

Año	Nombre	País de procedencia	Tipo de compañía	N.º de obras presentadas
1904-1905	Compañía Dramática Lírica Luque Ortega de Quintana	México	Dramática	30
1908	Compañía de Opereta Esperanza Iris	México	Lírica	s. d.

**Nota:** Elaboración propia a partir del archivo histórico y programas de mano del TNCR, 1900-1909.

En este periodo, se registran las primeras obras de dramaturgos costarricenses que fueron puestas en escena por artistas de compañías internacionales en el TNCR. En el Cuadro 1.3 veremos los montajes que se presentaron bajo esta modalidad:

<sup>10</sup> Nos referimos a que estas compañías viajeras traían, en muchos casos, productos artísticos muy estereotipados, todas con el mismo tipo de reparto meritocrático en el cual el primer actor y la primera actriz hacían todos los papeles protagónicos, sin importar la obra, con el texto no completamente memorizado y apoyados en el apuntador; así montaban las obras locales en una o varias semanas.

### Cuadro 1.3

Obras costarricenses puestas en escena por compañías internacionales en el TNCR en la década de 1900

Año	Persona autora	Obra	Compañía
1900	Carlos Gagini	<i>El marqués de Talamanca</i> <sup>11</sup>	Compañía de Zarzuela Boix
	Emilio Pacheco Cooper	<i>Venganza de poeta</i> <sup>12</sup>	s. d.
1902	Carlos Gagini	<i>Don Concepción</i>	Compañía Dramática Serrador Mari
	Ricardo Fernández Guardia	<i>Magdalena</i>	
	s. d.	<i>La Batalla de Rivas o Juan Santamaría</i>	
1906	Daniel Ureña	<i>María del Rosario</i> <sup>13</sup>	Compañía Dramática Española Thuiller
		<i>Los huérfanos</i>	Compañía Dramática Española Thuiller
1908	Eduardo Calsamiglia	<i>Poderes invisibles</i>	Gran Compañía de Zarzuela M. Gutiérrez y C.
		<i>La tormenta</i>	Empresa Diestro
1909	Daniel Ureña	<i>Los huérfanos</i>	Compañía de Drama y Comedia Francisco Fuentes

**Nota:** Elaboración propia a partir del archivo histórico y programas de mano del TNCR, 1900-1909; Fischel, 1997; Borges, 1980.

Entre los dramaturgos representados aparecen algunos de los más importantes exponentes de esta primera generación de autores dramáticos costarricenses, por ejemplo, Carlos Gagini, Emilio Pacheco Cooper, Ricardo Fernández Guardia, Daniel Ureña y Eduardo Calsamiglia. En el año 1905, se presentó en el TNCR el Cuadro Nacional de Zarzuela Medina Lasauca (Teatro Nacional, 1890-1916), una agrupación formada por artistas nacionales y la cantante lírica española radicada en el país Juanita Lasauca.<sup>14</sup>

11 La zarzuela *El marqués de Talamanca* inicia el teatro lírico costarricense, con libreto del autor Carlos Gagini y música del compositor puertorriqueño Eduardo Cuevas Morales.

12 La obra *Venganza de poeta* aparece referenciada en el libro *La caja mágica*, de Astrid Fischel (1997); sin embargo, no aparece en los archivos históricos del TNCR.

13 Las obras *María del Rosario* y *Los huérfanos* aparecen referenciadas en el libro *Teatros de Costa Rica* de Fernando Borges (1980); sin embargo, no aparecen en los archivos históricos del TNCR.

14 Esta cantante llegó al país invitada por la Sociedad Lírico-Dramática Nacional y el empresario teatral Adolfo Luque.

## La década de 1910: el teatro como espacio de socialización

Para comprender las dinámicas de funcionamiento de los teatros de la época es importante entender el lugar que ocupaba el arte teatral como uno de los principales espacios de sociabilidad. Aparecen en esta práctica social simbolismos en torno a la distinción y el buen gusto de la cultura burguesa del momento, dentro de ellos se reproducían los rituales de identidad de las clases medias y altas de las pequeñas urbes capitalinas, en un esfuerzo por integrar las pequeñas ciudades a la nueva vida moderna. De esa forma, los teatros se convirtieron en lugares donde la élite política e intelectual iba no solo a ver, sino también a dejarse ver (Gonzalbo, 2014).

En la segunda década del siglo XX, circularon muy pocas compañías internacionales, se registra solo la llegada de catorce *troupes*.<sup>15</sup> Aunque la cantidad de visitas recibidas no fue muy diferente a la década anterior, la mayoría de estas compañías viajó con grandes repertorios, lo cual contribuyó al aumento de las obras representadas en el decenio; se alcanzó una cantidad aproximada de trescientos cuarenta y siete títulos teatrales. Es importante resaltar que estos datos solo cuantifican las obras que se presentaron, no la cantidad de funciones por obra que se programaban en total, porque las fechas precisas de las programaciones no estaban completamente documentadas en los archivos institucionales.<sup>16</sup>

Llama la atención la gran cantidad de repertorio con el cual viajaba la mayoría de estas compañías. Alcanzaron decenas de espectáculos diferentes por gira y diariamente cambiaban el programa ofrecido para motivar la asistencia permanente de un público pequeño y selecto que podía adquirir los abonos de las temporadas. Esta versatilidad de la programación solo era posible dentro del modelo de teatralidad vigente en ese momento, un teatro declamatorio, sin mayor complejidad interpretativa, muy apegado al texto y con un lenguaje codificado de ademanes mecánicos y movimientos memorizados, en el cual parte del poder de la escena se centraba en la riqueza de los vestuarios, en su mayoría importados de Europa, los sombreros con plumas exóticas, las joyas, la utilería y los decorados que redundaban en acentuar el valor de lo accesorio, por eso las agrupaciones viajaban con toneladas de maletas de equipaje durante sus travesías en barco (Gonzalbo, 2014).

---

15 Aunque la Compañía Cómico-Dramática de Evangelina Adams vino en tres ocasiones, contabilizamos cada visita.

16 Al inicio de este estudio el archivo del TNCR estaba en proceso de acomodo y todavía no había sido digitalizado.

Las compañías españolas reinaban en los escenarios de Hispanoamérica y mantenían su predominio artístico. En esta década realizaron once visitas<sup>17</sup> al TNCR, junto a una *troupe* italiana. En total se recibieron nueve compañías dramáticas y cinco líricas, como se observa en el Cuadro 1.4.

**Cuadro 1.4**  
Compañías europeas presentadas en el TNCR en la década de 1910

Año	Nombre	País de procedencia	Tipo de compañía	N.º de obras presentadas	
1910	Gran Compañía de Ópera, Opereta y Zarzuela Española, empresa A. du Bouchet y Compañía	España	Lírica	38	
	Gran Compañía Cómico-Dramática de Evangelina Adams		Dramática	58	
Compañía Española de Opereta y Zarzuela Emilio Sagi-Barba	Lírica		16		
1911	Gran Compañía Cómico-Dramática de Evangelina Adams		Dramática	20	
	Compañía Dramática Española Miguel Muñoz			11	
1912	Compañía Cómico-Dramática Española Díaz de Mendoza			18	
1913	Gran Compañía Cómico-Dramática de Evangelina Adams			76	
1914	Compañía Italiana de Operetas E. Lahoz D. S.			Italia	Lírica
1915	Compañía de Zarzuela Manolo Puértolas		España	Lírica	s. d.
	Compañía Dramática Española de Alta Comedia Serrador Mari				26
1916	Compañía Cómico-Dramática Española Paco Arés Abad	Dramática		5	
1919	Gran Compañía Española de Dramas Policiales y Obras de Gran Espectáculo Doménech <sup>18</sup>			16	

**Nota:** Elaboración propia a partir del archivo histórico y programas de mano del TNCR, 1910-1919.

17 La Compañía Cómico-Dramática de Evangelina Adams realizó tres giras en este decenio, por ello, aunque contabilizamos cada visita, la tomamos como una sola compañía.

18 Esta compañía también aparece referenciada en el libro *Teatros de Costa Rica* de Fernando Borges (1980).

En las figuras 1.3 y 1.4 se ejemplifica el tipo de publicidad que se realizaba en los afiches de las temporadas, en los cuales ya se incluían fotografías de algunos de los montajes, además de textos que generaban mayor interés en el público, por ejemplo: “Suntuosa función de Gala”, “Grandioso Estreno!”, “Éxito”, “Extraordinario”, “Espectacular”, “Última función”. Se puede identificar, también, la dedicatoria de la actividad a algún personaje relevante de la ciudad, lo cual estimulaba la participación del público al convertir la función en un acontecimiento social, como podemos observar en la Figura 1.3, cuya función se realizaba a beneficio de la “Primera Dama Joven”.

**Figura 1.3**

Afiche de la Gran Compañía Cómico-Dramática de Evangelina Adams, 1913



**Nota:** Tomado de archivos históricos del TNCR.



La presencia de compañías latinoamericanas continuaba siendo esporádica. Solo dos agrupaciones en el decenio: una mexicana y una cubana, aunque ya traían cantidades significativas de repertorio, con un total de treinta y ocho obras presentadas, todo de dramaturgia española. En el Cuadro 1.5 se mencionan las visitas de las *troupes* artísticas de dicha región.

**Cuadro 1.5**

Compañías internacionales latinoamericanas presentadas en el TNCR en la década de 1910

Año	Nombre	País de procedencia	Tipo de compañía	N.º de obras presentadas
1911	Compañía Melodramática y de Grandes Espectáculos Gerardo Artecona	Cuba	Dramática	17
1914	Gran Compañía de Operetas Vienesas Esperanza Iris	México	Lírica	21

**Nota:** Elaboración propia a partir del archivo histórico y programas de mano del TNCR, 1910-1919.

La característica más relevante de las compañías de este decenio es que viajaban con cantidades de repertorios muy variadas, las cuales iban desde cinco y hasta setenta y seis obras por temporada. En general, la actividad teatral era igualmente variable, con periodos de total vacío y años de fuerte actividad, debido a que, para la programación, se dependía totalmente de las giras proyectadas por las compañías internacionales y del interés que pudieran tener de incluir a Costa Rica en sus recorridos por Latinoamérica. Por ello, la presencia de las *troupes* latinoamericanas fue muy importante para el aumento de las actividades teatrales y para la aparición de figuras regionales de renombre, las cuales eran atractivas para el público, como el actor y productor cubano Gerardo Artecona y el regreso de la famosa actriz y cantante mexicana Esperanza Iris, entre otras estrellas famosas mexicanas que visitaron varias veces el país con sus compañías. A continuación, las figuras 1.5 y 1.6 muestran los afiches publicitarios de ambas agrupaciones.



**Figura 1.6**  
 Afiche de la Gran Compañía de Operetas Vienesas Esperanza Iris, 1914

# Teatro Nacional

MARTES 22 DE SETIEMBRE

Gran Compañía de Operetas Vienesas "Esperanza Iris"



GRAN FUNCION  
DE GALA  
EN HONOR

BENEFICIO  
DEL BARTONO  
**EMILIO  
CABELLO**

A LAS 8 EN PUNTO

**VARIADO**

SELECTISIMO  
PROGRAMA

Al público de Costa Rica

Agradezcidísimo por las muestras de aprecio y consideración que de U he recibido, no puedo menos que dedicarle mi función de beneficio.

Al aceptar la dedicataria, recibo una humilde prueba del cariño que te profesa

Emilio Cabello,  
*Baritono*

La grandiosa opereta en tres actos

## LA PRINCESA DEL DOLLAR

CON EL REPARTO CONOCIDO

En el intermedio del 1º al 2º acto, cantará el Sr. CABELLO el prólogo de la Opera

### LOS PAYASOS

En el intermedio del 2º al 3er. acto, cantará el beneficiado la famosa Jeta

### EL GUITARRICO

Gran dúo de la Opera

### AIDA

cantado por la notable Soprano dramático señorita Encarnación Mayoral y el beneficiado.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES			
Palcos 8 sillas.	C. 25.00	Asientos palcos galería 1ª fila	C. 1.25
"    6    "	18.00	"    2ª y 3ª fila	1.50
"    4    "	15.00	Galería central	0.75
"    2    "	1.00	"    lateral	0.50
Butacas 1ª, 2ª y 3ª fila	1.50	Palcos sección galería	5.00

Imprenta Mollerat-San José

**Nota:** Tomado de archivos históricos del TNCR.

Durante este periodo se mantiene la modalidad que asumieron algunas compañías visitantes en la década anterior, al poner en escena obras de dramaturgos locales con sus propios elencos internacionales. Así pues, en el año 1910, la Gran Compañía Cómico-Dramática de Evangelina Adams representó un repertorio de cinco obras de dramaturgos costarricenses; por su parte, en el año 1915, las Compañías Dramáticas Serrador Mari y Díaz de Mendoza presentaron otras obras de autores nacionales. Con lo anterior, en este decenio se alcanzó un total de ocho puestas en escena de autoría costarricense, las obras representadas bajo esta modalidad se incluyen en el Cuadro 1.6.

**Cuadro 1.6**

Puestas en escena de obras de autores costarricenses realizadas por compañías internacionales en la década de 1910

Año	Persona autora	Obra	Compañía
1910	José Fabio Garnier	<i>El retorno</i> <sup>19</sup>	Gran Compañía Cómico-Dramática de Evangelina Adams
	Eduardo Calsamiglia	<i>Vindicta</i>	
	José Fabio Garnier	<i>La última escena</i>	
	Ernesto Martén	<i>Cuento de amor</i>	
	Joaquín Barrionuevo	<i>El grito de la conciencia</i>	
1912	Eduardo Calsamiglia y Modesto Martínez	<i>El hombre malo</i>	Compañía Cómico-Dramática Española Díaz de Mendoza
1915	José Fabio Garnier	<i>La última escena</i>	Compañía Dramática Española de Alta Comedia Serrador Mari
	Eduardo Calsamiglia	<i>La tormenta</i>	

**Nota:** Elaboración propia a partir del archivo histórico y programas de mano del TNCR, 1910-1919; Fischel, 1997; Borges, 1980.

Entre estos autores, solo Eduardo Calsamiglia ya había visto dos obras suyas representadas en el escenario del TNCR. Todos los demás, José Fabio Garnier, Ernesto Martén, Joaquín Barrionuevo y Modesto Martínez, por primera vez tuvieron esta posibilidad.

Posteriormente, en el año 1918 apareció en la programación la compañía teatral nacional de opereta y zarzuela Sociedad Lírico Dramática Nacional,

<sup>19</sup> Las obras *El retorno*, *Vindicta* y *La última escena* y *La tormenta* aparecen en el libro *Teatros de Costa Rica*, de Fernando Borges (1980) como parte de la programación del TNCR. Por su parte, las obras *La última escena*, *Cuento de amor*, *El grito de la conciencia* y *El hombre malo* aparecen referenciadas en el libro *La caja mágica* de Astrid Fischel (1997). No obstante, en todos los casos, estas obras no aparecen en la programación de los archivos del TNCR.

fundada desde al año 1902 por los maestros Eduardo Cuevas y Adolfo Blen, quienes lograron temporadas exitosas en el Teatro Variedades y consiguieron, además, durante su periodo de actividad, presentarse en varias ocasiones en el escenario del TNCR (Teatro Nacional, 1965). En esta oportunidad aparecen con una obra, bajo la dirección del maestro Manuel Quirós Carranza, conformada por algunos de los cantantes nacionales que se instruían en el país, así como por algunos extranjeros radicados de forma permanente en Costa Rica. Estrenaron la comedia *Iniciación*, escrita por Camilo Cruz Santos y Paco Soler (Borges, 1980).

Las obras representadas durante este decenio correspondían a diferentes géneros que iban desde las zarzuelas y operetas, hasta aquellos más específicamente teatrales como las humoradas cómicas, las comedias, los dramas o los melodramas. Estas actividades teatrales profesionales alternaban en la programación del TNCR con otro tipo de actos musicales, políticos y sociales, por ejemplo, eventos de beneficencia y bailes de quince años (Rojas y Ovares, 1995). Para este último tipo de actividades sociales el teatro ponía a disposición de las élites josefinas toda su compleja y costosa maquinaria, la cual permitía, al retirar las butacas de la platea, subir la luneta hasta convertir toda la sala en el más elegante salón de baile de la capital para celebrar todo tipo de fiestas. Lo anterior nos permite construir una imagen del concepto que tenía la sociedad de principios del siglo XX sobre la función social de este espacio. En realidad, en este periodo, el TNCR se convirtió en un lugar privilegiado para la socialización de ciertos grupos hegemónicos; una manera de utilizar un espacio que no tenía todavía un perfil cultural definido, ni una total autonomía en su programación artística.

Estas dos primeras décadas del siglo XX fueron de gran efervescencia política. En este periodo sucedieron importantes cambios morfológicos en la estructura social del país, como consecuencia directa del mejoramiento en el nivel educativo y de una mayor cobertura de la alfabetización –estrategias políticas del Estado liberal– (Díaz Arias, 2005). Según este punto de vista, los mecanismos de cohesión y dominación social estaban sustentados en lo ideológico, lo cultural y lo educativo y definieron el estilo de desarrollo nacional que configuró la Costa Rica de antes de la Segunda Guerra Mundial (Ruiz, 2001).

Una de las variaciones más relevantes acontecidas en el ámbito social fue la ampliación del grupo de los intelectuales, quienes empezaron a tener una mayor participación en los ámbitos culturales y políticos del país, como sucedió durante el gobierno de Alfredo González Flores<sup>20</sup> (1877-1962) (Díaz Arias, 2005), de esa manera se logró la generación de vínculos en espacios políticos e institucionales

---

20 Presidente durante el periodo 1914-1917.

que antes estaban reservados solo para la clase hegemónica. Estos intelectuales empiezan a vislumbrar un proyecto propio, distinto al modelo liberal vigente, con lo cual inicia un recorrido hacia la construcción de un nuevo modelo de desarrollo, basado en una nueva forma de relación entre el Estado y la sociedad civil. Lo anterior tendrá repercusiones directas en los modelos administrativos del TNCR y sobre todo en la visión sobre el arte nacional.

## La década de 1920: el crecimiento de la circulación de compañías teatrales latinoamericanas

Durante este decenio va a llegar a la administración del TNCR el señor Octavio Castro Saborío, quien permanecerá en este cargo por cuarenta años, desde 1924 hasta 1964. Castro logra una mayor interacción con los medios artísticos nacionales y promueve cambios importantes con respecto a los periodos anteriores, como veremos a lo largo de su gestión. Gracias a la mejoría de la economía nacional y al desarrollo de un movimiento de compañías de repertorio de países latinoamericanos que empiezan a circular por la región, casi en la misma cantidad que las europeas, en esta década hay un aumento en las visitas de las agrupaciones teatrales internacionales, con respecto al periodo anterior. Así pues, se alcanza un total de veinticuatro giras: quince de compañías dramáticas y nueve de compañías líricas. Sin embargo, la cantidad de repertorio con el cual viajaban las *troupes* parece haber disminuido de forma significativa.<sup>21</sup> No se puede determinar la cantidad total de obras presentadas en este decenio, debido a la falta de información en los archivos históricos del TNCR.

Las agrupaciones europeas que aparecen documentadas en el periodo fueron catorce: de España once visitas y de Italia e Inglaterra una agrupación de cada país, además de una compañía cuyo origen no se ha podido establecer. A continuación, el Cuadro 1.7 muestra el detalle de las visitas.

---

21 Como puede verse en el Cuadro 1.7, no tenemos el dato exacto del repertorio de muchas de las compañías visitantes, sin embargo, se puede evidenciar una reducción en las que se incluyen.

**Cuadro 1.7**

Compañías europeas presentadas en el TNCR en la década de 1920

Año	Nombre	País de procedencia	Tipo de compañía	N.º de obras presentadas
1920	Gran Compañía Española de Operetas y Zarzuelas Empresa Manolo Rodó	España	Lírica	s. d.
	Gran Compañía Española de Operetas y Zarzuelas Paco Martínez <sup>22</sup>			s. d.
	Compañía de Zarzuela Ópera y Opereta. Romo Viñas		Lírica	s. d.
1922	Compañía Española de Dramas y Comedias Ramón Caralt del Teatro Cervantes de Madrid		Dramática	13
1923	Gran Compañía de Alta Comedia Benavente			1
1925	Compañía Dramática Española Ricardo Calvo			15
	Compañía de Opereta y Zarzuela Ughetti-Severini	s. d.	Lírica	s. d.
1926	Compañía Cómico-Dramática Española Díaz de Mendoza	España	Dramática	12
1927	Compañía Cómico-Dramática Gregorio Martínez Sierra		Dramática	s. d.
	Gran Compañía Italiana de Opereta Lea Candini	Italia	Lírica	s. d.
	The Glossop Harris English Company	Inglaterra	Dramática	1
1929	Gran Compañía Española de Operetas Maresca	España	Lírica	s. d.
	Compañía de Comedia Moderna Serrador Mari		Dramática	13
	Compañía Dramática Herrero-Tordesillas			2

**Nota:** Elaboración propia a partir del archivo histórico y programas de mano del TNCR, 1920-1929; Borges, 1980.

22 Las visitas de las compañías Gran Compañía Española de Operetas y Zarzuelas Paco Martínez, Compañía de Opereta y Zarzuela Ughetti-Severini, Compañía Dramática Ricardo Calvo, Compañía Cómico-Dramática Española Díaz de Mendoza y Compañía Dramática Herrero-Tordesillas aparecen referenciadas en el libro *Teatros de Costa Rica* de Fernando Borges (1980). Sin embargo, no aparecen en los archivos de programación del TNCR.

Ahora bien, en la Figura 1.7 es posible observar que algunas de las características publicitarias ya señaladas en el decenio anterior se mantienen en la década de 1920. Por ejemplo, el uso de palabras grandilocuentes para referirse a la calidad de los espectáculos: “¡¡Acontecimiento artístico supremo!!”. También, llama la atención que se incluya el valor de la entrada como atractivo para convocar a un público más popular, se indica de manera explícita: “Ultra-popular!”, con precios que van desde los 0,50 centavos de colón hasta los 12 colones (el más alto). Estos precios tan atractivos se ofrecían, generalmente, en las funciones de despedida de las compañías.

**Figura 1.7**  
Afiche de la Compañía Dramática Ricardo Calvo, 1925

# LUNETAS UN COLON

¡FUNCIONES DE DESPEDIDA!

## ¡ULTRA-POPULAR!

### TEATRO NACIONAL

Compañía Dramática "RICARDO CALVO"

VIERNES 20 DE NOVIEMBRE

A las 8,30 p. m.

**VERDADERA DESPEDIDA**

**¡ADIÓS A COSTA RICA!**

**¡¡ACONTECIMIENTO ARTISTICO SUPREMO!!**

El drama trágico, en 6 actos en prosa y verso, del inmortal Shakespeare, refundido y arreglado a la escena española por Luis López Ballesteros y Félix González Llana.

# HAMLET

REPARTO

Dimitri: Boris de Hildemar	Bela: Estelita	Belle Tronco
Horacio: Víctor de Dalmat	Reinold: Calvo	Reinold: Calvo
Claudio, Rey de Dinamarca	Polonio: Víctor	Polonio: Víctor
La madre del Rey Hamlet	Gertruda: Calvo	Gertruda: Calvo
Hamlet	Hamlet: Calvo	Hamlet: Calvo
Horacio	Horacio: Calvo	Horacio: Calvo
Ofelia	Ofelia: Calvo	Ofelia: Calvo
Gertruda	Gertruda: Calvo	Gertruda: Calvo
Polonio	Polonio: Calvo	Polonio: Calvo
Reinold	Reinold: Calvo	Reinold: Calvo
Cludio	Cludio: Calvo	Cludio: Calvo
Hamlet	Hamlet: Calvo	Hamlet: Calvo
Horacio	Horacio: Calvo	Horacio: Calvo
Ofelia	Ofelia: Calvo	Ofelia: Calvo
Gertruda	Gertruda: Calvo	Gertruda: Calvo
Polonio	Polonio: Calvo	Polonio: Calvo
Reinold	Reinold: Calvo	Reinold: Calvo
Cludio	Cludio: Calvo	Cludio: Calvo
Hamlet	Hamlet: Calvo	Hamlet: Calvo
Horacio	Horacio: Calvo	Horacio: Calvo
Ofelia	Ofelia: Calvo	Ofelia: Calvo
Gertruda	Gertruda: Calvo	Gertruda: Calvo
Polonio	Polonio: Calvo	Polonio: Calvo
Reinold	Reinold: Calvo	Reinold: Calvo
Cludio	Cludio: Calvo	Cludio: Calvo
Hamlet	Hamlet: Calvo	Hamlet: Calvo
Horacio	Horacio: Calvo	Horacio: Calvo
Ofelia	Ofelia: Calvo	Ofelia: Calvo
Gertruda	Gertruda: Calvo	Gertruda: Calvo
Polonio	Polonio: Calvo	Polonio: Calvo
Reinold	Reinold: Calvo	Reinold: Calvo
Cludio	Cludio: Calvo	Cludio: Calvo

**OBRA CUMBRE DE TODOS LOS TIEMPOS**

**Triunfo supremo de RICARDO CALVO**

¡OJO A LOS PRECIOS! ¡OJO!

<b>LUNETAS</b>	Palco 3 asientos ..... ₡ 12.00
₡ 1.00	Palco 6 asientos ..... 9.00
	Palco 4 asientos (secretos) ..... 6.00
	Balcon ..... 1.50
	Palco Galería ..... 0.75
<b>GALERIA</b>	..... 0.50

Foto: FOTODIA - 1925

**Nota:** Tomado de archivos históricos del TNCR.

Entre las visitas españolas más relevantes de esta década, cabe destacar la realizada en el año 1923 por la Compañía de Alta Comedia Benavente, a cargo del reconocido dramaturgo español Jacinto Benavente, Premio Nobel de Literatura, acompañado por la eminente actriz Lola Membrives, lo cual fue todo un acontecimiento nacional (Figura 1.8). Durante su presencia en la capital, el escritor acuñó una frase que ilustra la realidad del país en ese momento. Tras la consulta de un periodista, el insigne escritor indicó que San José era “una simpática aldea alrededor de un gran teatro” (Teatro Nacional, 1984). Dicha expresión pasó a la historia por las diversas reacciones que suscitó en el país.

**Figura 1.8**  
Afiche de la Gran Compañía de Alta Comedia Benavente, 1923

**BENAVENTE**  
EN EL  
**TEATRO NACIONAL**  
GRAN COMPAÑIA DE ALTA COMEDIA

Dirigida por el eminente autor  
**JACINTO BENAVENTE**  
Es la gran figura la nuestra primera actriz  
**LOLA MEMBRIVES**

Domingo 24 de junio de 1923  
**DOS FUNCIONES**

Matinee a las 2.30. Precios económicos  
La compañía en tres actos de Don JACINTO BENAVENTE

**La Losa de los Sueños**

PRECIOS

Luzes	8.00	Paseo de teatro	5.00
Orchestra	4.00	Palco de primera	4.00
Palco de 4 personas	16.00	Palco de segunda	2.00
Palco de 2 personas	8.00	Palco de tercera	1.00
Palco de 1 persona	4.00	Palco de cuarta	0.50

NOCHE a las 8.30 - Tercera función de abono  
La compañía en tres actos de Don JACINTO BENAVENTE

**Rosas de Otoño**

PRECIOS

Luzes	8.00	Palco de Orquesta 1ª fila	5.00
Orchestra	4.00	Palco de Orquesta 2ª fila	4.00
Palco de 4 personas	16.00	Palco de Orquesta 3ª fila	3.00
Palco de 2 personas	8.00	Palco de Orquesta 4ª fila	2.00
Palco de 1 persona	4.00	Palco de Orquesta 5ª fila	1.00

**EL COLLAR DE ESTRELLAS**  
EN CUATRO FUNCIONES DE ABONO

**Nota:** Tomado de archivos históricos del TNCR.

En este periodo es notorio el crecimiento de las visitas de las compañías latinoamericanas. Se logra llevar a cabo diez giras, seis de estas por parte de agrupaciones mexicanas; una de ellas, la Gran Compañía de Alta Comedia y Drama Mercedes Navarro, llegó en dos oportunidades: 1921 y 1926. Además, participaron dos agrupaciones argentinas y dos cubanas. A continuación, el Cuadro 1.8 muestra el detalle de las agrupaciones que nos visitaron.

**Cuadro 1.8**

Compañías internacionales latinoamericanas presentadas en el TNCR en la década de 1920

Año	Nombre	País de procedencia	Tipo de compañía	N.º de obras presentadas
1920	Gran Compañía Cómico-Dramática de Virginia Fábregas <sup>23</sup>	México	Dramática	2
1921	Compañía Humorística de los Hermanos Soler			Cuba
	Compañía de Comedias del Teatro Nacional de la Habana Fernando Soler	2		
	Gran Compañía de Alta Comedia y Drama Mercedes Navarro	México		3
1924	Compañía de Opereta y Revistas Inés Berutti	Argentina	Lírica	s. d.
1926	Compañía Hispano Argentina de Zarzuelas y Revistas Narcisín			3
	Gran Compañía de Alta Comedia y Drama Mercedes Navarro	México	Dramática	2
	Gran Compañía de Operetas y Zarzuelas Santacruz	Cuba	Lírica	s. d.
1927	Gran Compañía Mexicana de Comedias y Dramas Modernos, María Teresa Montoya	México	Dramática	2
	Compañía Mexicana de Lupe Rivas Cacho			s. d.

**Nota:** Elaboración propia a partir del archivo histórico y programas de mano del TNCR, 1920-1929; Borges, 1980.

23 Las visitas de las compañías Gran Compañía Cómico-Dramática de Virginia Fábregas, Compañía Humorística de los Hermanos Soler, Gran Compañía de Alta Comedia y Drama Mercedes Navarro aparecen referenciadas en el libro *Teatros de Costa Rica* de Fernando Borges (1980); sin embargo, no aparecen en los archivos del TNCR.

Sin embargo, a pesar del incremento en las temporadas de las agrupaciones latinoamericanas, en todos los casos, los repertorios continuaban siendo de dramaturgos españoles. Lo anterior pone de relieve la permanencia de una fuerte influencia teatral de España en la región, la cual se mantendrá por un periodo aproximado de cuatro décadas.

En la mayoría de los casos, los nombres de las compañías coinciden con el nombre de los primeros actores o actrices. En ese sentido, cabe mencionar que las agrupaciones teatrales se mantenían lideradas por primeras figuras del teatro, cuyos méritos no eran solo artísticos, sino también empresariales, porque, además de interpretar los papeles protagónicos, también eran gestores, productores y empresarios. Asimismo, estas personas elegían los repertorios, negociaban con los teatros, contrataban actores, supervisaban la publicidad y hasta intermediaban con los gobiernos, a fin de recibir beneficios especiales para sus compañías.

Fernando Borges, en su libro *Teatros de Costa Rica*, documenta solo dos puestas en escena de obras de autores costarricenses, presentadas en el TNCR y realizadas por la Compañía Dramática Herrero-Tordesillas de España.

### Cuadro 1.9

Puestas en escena de obras de autores costarricenses realizadas por compañías internacionales en la década de 1920

Año	Persona autora	Obra	Compañía
1929	José Fabio Garnier	<i>El talismán de Afrodita</i> <sup>24</sup>	Compañía Dramática Herrero-Tordesillas
	José Marín Cañas	<i>Como tú</i>	

**Nota:** Elaboración propia a partir de Borges (1980).

De esta manera, a medida que avanzaba el siglo XX, en la programación del TNCR aumentaban las manifestaciones líricas, como la zarzuela y la opereta, junto a las manifestaciones dramáticas, como los dramas y las comedias. La presencia de mayor actividad teatral internacional en el país influyó positivamente en algunos jóvenes costarricenses, aficionados al teatro y al canto, quienes empezaron a formarse y a participar en algunos montajes, apadrinados por artistas internacionales (Cajiao y Herzfeld, 1973). No obstante, sus presentaciones se llevaban a cabo en teatros más populares, como el Variedades, y en otros que aparecieron

24 Las obras *El talismán de Afrodita* y *Como tú*, presentadas por la Compañía Dramática Herrero-Tordesillas, aparecen referenciadas en el libro *Teatros de Costa Rica* de Fernando Borges (1980); sin embargo, no aparecen en los archivos del TNCR.

paulatinamente, por ejemplo, el Olympia (1911),<sup>25</sup> el América (1915), el Trébol (1916) y el Adela (1923) (Borges, 1980).

Durante este mismo decenio se construyó el segundo teatro en importancia del país: el Teatro Raventós (1928) (Teatro Popular Melico Salazar, 1985), el cual también generó una considerable actividad teatral. Además, en la programación del TNCR se incluyeron actividades cinematográficas, de la misma manera que ya lo habían hecho las demás salas activas del país. Posteriormente, veremos aparecer en el escenario del TNCR otra compañía lírica costarricense aficionada: la Compañía Artística Nacional (1926).

A pesar de que en esta década van a surgir movimientos importantes de artistas y escritores, quienes defendieron una mayor participación de los diversos sectores artísticos en la vida nacional y lucharon por su inclusión en muchos espacios de programación cultural estatal de la que antes estaban marginados, como la llamada “generación del *Repertorio Americano*” (Quesada, 2008, p. 35), vinculada con la revista del mismo nombre y liderada por el escritor Joaquín García Monge (1881-1958). No obstante, tres décadas después de su apertura, en el escenario del TNCR no existía una presencia significativa de artistas de teatro costarricenses (Fischel, 1997). Las compañías aficionadas no se atrevían a presentarse en este escenario<sup>26</sup> y todavía no existían agrupaciones de teatro profesional en el país; por ello los dramaturgos nacionales tenían que acudir, muy eventualmente, a las compañías internacionales para ver sus obras representadas en el máximo coliseo nacional.

Esta realidad pone de relieve una tendencia hacia “altos estándares de exigencia artística” para las actividades que se presentaban en el TNCR, por parte de la institución, los creadores y el público, solo alcanzable por algunas de las compañías extranjeras que circulaban por el país (y algunas pocas agrupaciones nacionales lideradas por extranjeros residentes). Muchas de estas compañías, incluso, iniciaban sus temporadas de gira en el TNCR; no obstante, si no eran del agrado del público, debían trasladarse posteriormente a otros escenarios de menor categoría y de acceso más popular que les resultaban más beneficiosos económicamente. Por su parte, algunos espectáculos que triunfaron en teatros más populares pudieron llegar a programarse en el máximo coliseo. En gran medida, estos niveles de exigencia dependían de la inversión económica que realizaban las compañías en las producciones y del reconocimiento internacional que poseían sus artistas, con el cual se promocionaban antes de su llegada al país.

---

25 Llamado posteriormente Teatro Moderno.

26 Lo hicieron en pocas excepciones.

Nuestros actores y actrices no tenían una experiencia artística significativa, ni mucho menos formación profesional. Tampoco existían apoyos estatales para la creación y la falta de credibilidad en el talento local dificultaba la inversión en producciones nacionales. Así las cosas, la posibilidad de consolidar un movimiento teatral costarricense, el cual se acercara a los estándares de calidad ofrecidos por las compañías teatrales internacionales y requeridos por la institución, hacía inviable su presencia en el TNCR.

Como hemos visto, durante estas tres primeras décadas de vida (1897-1929) el TNCR no tuvo una política cultural definida para generar una mayor programación teatral. En ese sentido, seguía dependiendo de la circulación de las compañías internacionales, en su mayoría españolas, las cuales se movían al vaivén de sus propios intereses económicos, por ello la programación teatral seguía siendo muy variable, con periodos de mucha actividad y espacios de total vacío.

En Latinoamérica predominó el paradigma estético eurocéntrico, visible en los repertorios dramáticos canónicos que circulaban por la región. Por ello, en el ámbito teatral, el país dependía, en primer lugar, de la producción escénica española y, en segundo lugar, de la circulación de compañías teatrales mexicanas. Los géneros líricos populares, como la zarzuela y la opereta, estaban más arraigados en el gusto del público costarricense que los géneros dramáticos. Estos se vieron favorecidos por una fuerte presencia histórica en los teatros de carácter más popular, anteriores a la apertura del TNCR, y por la presencia de una fuerte migración europea que generaba una mayor demanda de teatro musical español.

La oligarquía josefina y las élites intelectuales mantuvieron durante estos primeros años su acceso privilegiado al TNCR y lo convirtieron en su espacio de esparcimiento, diversión y socialización. Las obras de dramaturgos nacionales fueron muy escasas y dependieron totalmente de las representaciones que realizaron las compañías internacionales, porque los grupos nacionales aficionados al teatro no tenían aún posibilidades de acceso, sobre todo, por las restricciones administrativas y económicas, por el nivel de exigencia artística, así como por la falta de visión sobre la importancia de apoyar la producción artística local. Este periodo cerrará con la gran depresión de 1929, la cual marcará un nuevo rumbo para el país y el inicio de una lenta transformación en las políticas culturales.

## **La década de 1930: el acceso de los artistas nacionales al TNCR**

El debilitamiento del modelo de desarrollo liberal se hizo notorio en la década de 1930. Los cambios ideológicos liderados por los nuevos intelectuales

y la influencia de los movimientos sociales generaron una nueva postura frente al arte nacional, la cual se hizo visible en la programación del TNCR. En medio de fuertes acontecimientos locales, por ejemplo, la crisis económica por el cierre de los mercados europeos, la fundación del Partido Comunista (1931), la consolidación del enclave bananero de la United Fruit Company y la Gran Huelga Bananera (1934), las intervenciones militares y políticas de Estados Unidos en la región, y las consecuencias de los principales sucesos internacionales, como la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución rusa (1917), la Revolución mexicana (1910-1920), la Guerra Civil Española (1936-1939), el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el ascenso de Estados Unidos al rango de gran potencia y la pérdida de la hegemonía europea (Quesada, 2008), impulsaron la transformación del orden vigente.

La convulsionada situación mundial favoreció el cambio hacia un nuevo ambiente político en el país, en el cual las luchas populares para alcanzar reformas sustanciales impulsaron una nueva composición social. Así iniciará el periodo de transición hacia un modelo más intervencionista del Estado (Salazar y Salazar, 1991). Este panorama social coincidirá con una gran disminución de las visitas de compañías teatrales internacionales, con solo nueve giras: cinco visitas de compañías europeas con cuatro agrupaciones españolas y una italiana que hizo dos temporadas en una misma gira. A continuación, el Cuadro 1.10 muestra el detalle de las compañías teatrales europeas que llegaron al país en esta década.

**Cuadro 1.10**

Compañías europeas presentadas en el TNCR en la década de 1930

Año	Nombre	País de procedencia	Tipo de compañía	N.º de obras presentadas
1930	Gran Compañía Española de Alta Comedia De las Rivas Rivero	España	Dramática	2
1932	Compañía Española de Comedia Antonia Herrero			3
		Gran Compañía Italiana de Operetas y Revistas Lea Candini <sup>27</sup>	Italia	Lírica
1933	Compañía de Comedia Zúñiga Trullás	España	Dramática	1
1939	Compañía de Comedias Líricas Andaluzas Alcoriza			s. d.

**Nota:** Elaboración propia a partir del archivo histórico y programas de mano del TNCR, 1930-1939.

<sup>27</sup> Esta compañía hizo dos temporadas en una misma gira, una en diciembre de 1932 y la otra en febrero de 1933.

## ACERCA DE LA AUTORA

**Gladys Alzate Quintero** nació en Medellín, Colombia. Se ha desempeñado como directora teatral, actriz de teatro, cine y televisión, gestora cultural de amplia trayectoria nacional e internacional. Obtuvo la Licenciatura en Lingüística y Literatura de la Facultad de Educación de la Universidad de Medellín y la Licenciatura como Maestra en Arte Dramático de la Escuela de Teatro de la Universidad de Antioquia, ambas en Colombia. Se graduó de la Maestría en Artes, con énfasis en Artes Escénicas, de la Universidad de Costa Rica. En 1993 emigró a Costa Rica y en 1995 fundó el Grupo de Teatro Contraluz, agrupación con la cual ha realizado una labor ininterrumpida de dirección, actuación y producción de espectáculos durante 26 años. Fungió como directora general y artística de la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica de 2010 a 2014. Ha representado a Costa Rica en festivales, congresos y muestras de teatro en países como España, Brasil, Argentina, México, Colombia, Bolivia, República Dominicana, El Salvador, Nicaragua y Guatemala. Ha sido reconocida con el Premio Áncora de teatro en 2013 con la Compañía Nacional de Teatro; así como con el Premio Nacional de Cultura Ricardo Fernández Guardia (2019) en Dirección Teatral. Es investigadora, autora de libros y artículos académicos vinculados con aspectos artísticos y culturales, además de profesora de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

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



**Editora académica:**  
Patricia Fumero Vargas

Esta investigación analiza el aporte del Teatro Nacional de Costa Rica al desarrollo del movimiento teatral costarricense, durante sus primeros 120 años de existencia (1897-2017). La autora realiza un recorrido por las principales actividades teatrales, de compañías nacionales e internacionales, presentadas en sus dos escenarios: la sala de teatro principal y el Teatro Vargas Calvo.

Se vincula la programación teatral institucional con los acontecimientos históricos, políticos y sociales más relevantes de cada decenio en correspondencia directa con los modelos de desarrollo vigentes: el periodo liberal (1897-1939), el periodo reformista (1940-1949), el periodo socialdemócrata (1950-1979) y el periodo neoliberal (1980-2017). Se examina la influencia de cada uno de estos modelos de gestión estatal en la trayectoria administrativa del Teatro Nacional y en sus políticas culturales, se determina cómo influyeron en las dinámicas de programación de espectáculos nacionales y extranjeros, así como en los procesos de creación y producción teatral durante los siglos XX y XXI.

