

Entre el Estado y la Iglesia: el teatro en San José a finales del siglo XIX

Por Patricia Fumero

El conflicto entre el Estado liberal costarricense y la Iglesia Católica, a fines del siglo XIX, se produjo en diferentes niveles y lugares. Uno de ellos, quizá el menos explorado, fue el que mantuvieron en el ámbito teatral. En ese enfrentamiento se observa el interés de ambas instituciones por dirigir los gustos, la moral, la concepción de vida y el consumo cultural¹ de la sociedad. El antagonismo no solo se dio en el escenario, sino, sobre todo, en los discursos pronunciados por el Estado y la Iglesia acerca del teatro.

Los estudiosos de los conflictos entre el Estado y la Iglesia – como Ricardo Blanco y su *Historia Eclesiástica*, Monseñor Víctor Manuel Sanabria, en su estudio sobre el Obispo Bernardo Augusto Thiel y, más recientemente, Claudio Vargas en su libro *El Liberalismo, la Iglesia y el Estado en Costa Rica* – no han considerado la importancia que el teatro tuvo como un escenario más que ambas instituciones utilizaron para dirimir sus luchas por el poder.² Es por ello que en este artículo se incursiona en este aspecto, hasta ahora relegado por aquellos que se han dedicado al análisis del poder y la consolidación del Estado y la Iglesia.³

¹ Para ampliar el concepto véase: Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo* (La Habana 1982).

² Los clásicos sobre el tema en Costa Rica son: Ricardo Blanco, *Historia Eclesiástica de Costa Rica* (San José 1967). Víctor Manuel Sanabria, *Bernardo Augusto Thiel, segundo obispo de Costa Rica* (San José 1941) y recientemente el libro de Claudio Vargas, *El Liberalismo, la Iglesia y el Estado en Costa Rica* (San José 1991).

³ Para ampliar el tema ver: Margarita Silva, *Las elecciones y las fiestas cívico-electoral en San José durante la formación del Estado Nacional en Costa Rica: 1821–1870*. M.Sc. Diss., (Universidad de Costa Rica (en adelante: U.C.R.) 1993). Pilar

El presente estudio está dividido en tres partes. La primera examina la presencia del Estado en las manifestaciones escénicas, como promotor de cultura y empresario de teatro. Por eso se analizan los contratos y las subvenciones estatales, así como el transporte de las compañías. En la segunda parte, se analiza como el Estado adquiere mayor presencia por medio de la censura. Y en la tercera parte, se reflexiona sobre la presencia del teatro en la *V Carta Pastoral* (1883) y en la prensa eclesiástica.

1. TEATRO Y ESTADO

A. La política estatal: contratos y subvenciones

A partir de la década de 1880, el Estado liberal se interesó crecientemente en la promoción de las artes y de la cultura. Esto se evidencia, especialmente, en las subvenciones a sociedades filarmónicas – tanto de la capital como de las provincias – a la Compañía de Música, a las escuelas de música y a diferentes compañías teatrales nacionales y extranjeras.

El Estado desempeñó un papel protagónico como empresario artístico, al celebrar negociaciones directas con diferentes compañías teatrales. Hasta 1888, año en que el Teatro Municipal fue dañado por un terremoto, se habían contratado compañías para que actuaran en ese lugar. A partir de la construcción del Teatro de Variedades, por el empresario español Tomás García, en 1891, el Estado siguió fungiendo como empresario teatral al traer compañías para que presentaran ahí sus funciones. Y, a partir de la inauguración del Teatro Nacional, en 1897, contrató compañías únicamente para este teatro.

Uno de los medios más utilizado por el Estado para fomentar el desarrollo del teatro en Costa Rica fueron dos tipos de subvenciones. Primero, por medio de negociaciones directas con los representantes de las compañías extranjeras, se estipulaba el tipo de subsidio que se iba a brindar: exención de impuestos de muellaje al ingresar al territorio nacional o al salir de él, transporte de todo el elenco desde el

Gonzalbo, "Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo": *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 9 (invierno 1993), pp. 19–45. Liliana Bertoni, "Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887–1891": *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"* 5, (1 Semestre 1992), pp. 77–111.

puerto de llegada hasta la capital, y una suma en efectivo, la cual generalmente era pagada en cuotas semanales o después de cierto número de representaciones.

Desde la década de 1850 se dio una estrecha relación entre el teatro y la política. Fue precisamente el Presidente Juan Rafael Mora (1848–1859) el primero en visualizar las posibilidades políticas del teatro y en utilizarlo como un medio para legitimar sus actividades e intereses;⁴ pero no fue sino hasta el 22 de setiembre de 1864 cuando se otorgó la primera subvención conocida, ofrecida por el Gobierno a una compañía lírica. De esta forma se demuestra que, desde muy temprano, el Estado fue uno de los principales promotores de la cultura en Costa Rica. El español Manuel de Lorenzo, empresario de la Opera Italiana, adujo que los gastos en que había incurrido para traer a los artistas desde Europa eran muy grandes por lo que solicitaba el auxilio del Gobierno. Este le respondió en los siguientes términos:

“... considerando en que el nombre de Costa-Rica está hasta cierto punto comprometido en la empresa de Opera Italiana, pero aunque el Gobierno no tuvo ninguna parte en el hecho de hacerla venir de Europa, el buen concepto de que disfruta esta pequeña República sirvió de aliciente á los artistas para trasladarse á un punto tan distante de su país natal; y en atención á que son muchos los Gobiernos que prestan decidida protección á esa clase de empresas por el adelanto que traen al buen gusto y en favor de las bellas artes se resuelve: que el Gobierno contribuya por una sola vez, con la suma de dos mil pesos (\$2000) que se entregarán al Empresario en la Administración Principal cargándose a la cuenta de la asignación para gastos extraordinarios hecha en el Departamento del 6 al 19 del corriente mes ...”⁵

Esta práctica, también la podemos observar en una subvención en efectivo que el Gobierno de la República, por medio de la Cartera de Hacienda, le brindó a la compañía lírico-dramática “Bernard”, que visitaba el país en noviembre de 1885. Este subsidio se redactó en los siguientes términos:

⁴ El tema fue tratado por Patricia Fumero, “La ciudad en la aldea. Actividades y diversiones urbanas en San José a mediados del siglo XIX”: Iván Molina y Steven Palmer (eds.), *Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural: 1750–1900*, (San José 1992), Cap. III. Para ampliar sobre la influencia extranjera en Costa Rica véase: Luis Felipe González Flores, *Evolución de la Instrucción Pública en Costa Rica* (San José 1978). Idem, *Historia de la influencia extranjera en el desenvolvimiento educacional y científico de Costa Rica* (San José 1978).

⁵ Archivo Nacional de Costa Rica, (en adelante: ANCR) Gobernación (en adelante: G), Doc. 2586, (1864).

"Honorable Señor Ministro de Hacienda: en esta fecha se ha dictado el siguiente acuerdo No. 203. Por cuanto la Compañía Lírico-Dramática que existe hoy en el país es de aceptación general por el mérito de los artistas que la componen y en atención a los ingentes gastos que la empresa tiene que erogar por lo numeroso del personal de dicha compañía, su excelencia el General Presidente de la República, acuerda: subvencionarla con la suma de tres mil pesos que se pagarán de eventuales de esta Cartera en los términos siguientes: \$ 1.000 el sábado siete de este mes en curso, \$ 1.000 el sábado catorce y \$ 1.000 el sábado veintiuno del mismo ..."⁶

El segundo tipo de subvenciones eran ofrecidas a empresarios teatrales nacionales, con el fin de promover actividades culturales destinadas "a recreo de la sociedad". Tomás García fue el empresario de teatro más destacado de fines del siglo XIX, y recibió subvenciones por parte del Estado en diferentes oportunidades. Una de ellas se publicó en *La Gaceta* de octubre de 1890, en la cual la Cartera de Fomento acordó conceder

"... una subvención de mil pesos á don Tomás García, empresario del Teatro Variedades, establecido en esta ciudad, la cual se le pagará por terceras partes mensuales, comenzando en último del presente mes ..."⁷

En 1891 se le brindó al empresario teatral Adolfo Blen un auxilio de mil quinientos pesos para que hiciera venir a Costa Rica a una compañía de zarzuela. El pago se hizo de gastos "eventuales" de Fomento y estaba destinado para cubrir los gastos en que Blen incurriera al contratar la compañía y no para la compañía misma. Por esta razón se acordó que el pago a Blen se haría cuando la compañía de zarzuela "Fajardo" -que en ese momento estaba trabajando en San Salvador- diera su primera función en el Teatro Variedades.⁸

A continuación haremos un análisis de las características de las negociaciones que el Estado, como empresario de teatro, hacía con compañías extranjeras. En la primera cláusula de los contratos se establecía el convenio entre el empresario de teatro-representante de la compañía artística- y el Gobierno de la República. Después de la inauguración del Teatro Nacional (1897), el empresario de teatro trataba directamente con el Gobierno, si las representaciones se iban a ofrecer en ese teatro; si no, con el empresario de la sala de teatro en la que la compañía iba a actuar.

⁶ ANCR, Congreso (en adelante: C), No. 17.438, (1885), f. 4.

⁷ *La Unión Católica*, (San José, noviembre 2, 1890), p. 4.

⁸ *Oficial. Colección de Leyes y Decretos de Costa Rica* (en adelante: CLD) (San José I Semestre, 1891), p. 288.

En el Cuadro 1 se muestra la temporada o las funciones presentadas por 23 compañías extranjeras. Lo normal era que estas presentaran cuarenta funciones, divididas en dos abonos de veinte. Solo un porcentaje muy pequeño de compañías presentó pocas funciones y sin acogerse al sistema de abonos o temporadas. Las que brindaban dos abonos generalmente se quedaban dos meses, lo que daba un promedio de cinco funciones por semana.

CUADRO 1
Temporada y/o función de 23 compañías extranjeras
en el período 1885–1904

Funciones	No.de compa- ñías	Meses	No.de compa- ñías	Lugar de presenta- ción	No.de compa- ñías
0–5	2	0–2	5	Municipal	3
6–10	1	3–6	5	Variedades	17
11–24	4	7 y más		Teatro	
25–49	6			Nacional	4
50 y más				Otros	4
Totales	13		10		28 (a)

(a) Los totales no concuerdan por que no tenemos los datos completos para la totalidad de las compañías visitantes.

Fuente: Patricio Fumero, *Las compañías y las representaciones teatrales en San José (1850–1915)* Serie Bibliografías y Documentación, No. 18, Centro de Investigaciones Históricas de América Central (en adelante CIHAC).

La segunda cláusula comprendía el tipo de subvención que el Gobierno le proporcionaría a la compañía visitante. En la investigación encontramos que la subvención menor fue de dos mil pesos y la mayor de doce mil pesos. Algunos de esos subsidios eran justificados por los miembros del Poder Legislativo, como en el caso del auxilio que se le ofreció a la Compañía Lírico-Dramática, en mayo de 1867, por dos mil pesos y, que fue justificado por el Congreso en los siguientes términos:

“... promover por todos los medios posibles el progreso, no sólo de la Ciencia, sino también de las artes útiles, es una de las atribuciones que la Constitución confía al Poder Legislativo y que con gran satisfacción le he visto ejercer más o menos directamente en diversas circunstancias...”⁹

⁹ ANCR, C, Doc. 6914, (1891).

Este documento pone de manifiesto el interés del Gobierno por promover la cultura. En él se menciona también que, al menos en una oportunidad anterior, se había financiado a otra compañía:

“... en iguales circunstancias ... otra vez á la penúltima Compañía lírica que visitó esta Capital, y adviértase que entonces dicha Compañía contaba con muchos más recursos que la actual, que desgraciadamente ha venido en una época en que el país sufre, puede decirse de crisis monetaria ...”¹⁰

Precisamente el interés del Estado en promover las artes hacía que subvencionara a las compañías. El Cuadro 2 muestra algunas de las empresas artísticas a las cuales se les dio auxilio. Los informes de los críticos de teatro y las solicitudes que por medio de ellos se le dirigían al Gobierno, permiten deducir que más de una compañía recibió un subsidio especial ya iniciada su temporada artística.

CUADRO 2
Subvenciones brindadas a 11 compañías. 1864–1900

Fecha	Cartera	Tipo de Presentación	Compañía	Cantidad en pesos
22-09-1864	Hacienda	teatro	Opera Italiana	2000
02-11-1867	Hacienda	ópera	Lírica	2000
02-11-1885	Hacienda	teatro	Lírico-Dramática	3000
23-10-1890			Tomás García	1000
01-11-1890	Fomento	zarzuela	Ferrer y Gil	4000
09-04-1891	Fomento	teatro	Adolfo Blen	1500
11-10-1895	Hacienda	teatro	Gil y Burón	150(a)
06-01-1897	Hacienda	circo	Donovan y Cía.	1500
19-07-1898	Fomento	ópera	Opera Italiana	12000
05-10-1898	Hacienda	ópera	Opera Italiana	5158.50
13-09-1900	Gobernación	carreras caballos	Hipódromo de la Sabana	500

(a) se subvencionó a la compañía con 150 pesos por función brindada.

Fuente: Patricia Fumero, *Las compañías y las representaciones teatrales en San José (1850–1915)* Serie Bibliografías y Documentación, No. 18, CIHAC.

¹⁰ Ibidem, (1891), ff. 2v.

La tercera cláusula casi siempre establecía lo referente al transporte de la compañía visitante. El Gobierno de la República generalmente financiaba el traslado del grupo dentro del territorio nacional. Pero en algunos casos el financiamiento incluía el traslado de la compañía desde la ciudad en que se encontraba hasta algún puerto costarricense. Tomemos como ejemplo el contrato establecido, en julio de 1889, entre José Astúa Aguilar, Secretario de Estado en el Despacho de Fomento, debidamente autorizado por el Presidente de la República, y Mario Lombardi, súbdito italiano, empresario de teatros. En este contrato se consigna lo siguiente:

“... el gobierno transportará libremente el personal de la Compañía y equipajes de Limón a esta capital y viceversa, para lo cual ordenará que se disponga [sic] á disposición del empresario un tren especial para venir y otro para ir...”¹¹

Esa compañía estaba compuesta por un elenco de setenta y cuatro integrantes, más dos sastres, dos maquinistas, un utilero y el “... personal necesario para poner en escena integramente y con toda propiedad cualquiera de las obras indicadas en la cláusula siguiente ...”¹²

Otras cláusulas dentro del mismo contrato estipulaban la impresión gratuita de los avisos publicitarios, programas y tiquetes que la compañía requiriera, el número de representaciones, la composición de la compañía (registro de voces, más personal de apoyo artístico y técnico) y la exención de derechos de muellaje, tanto de entrada como de salida, que pesaran sobre los equipajes de los actores y demás útiles destinados al servicio del teatro.

En relación con este tipo de exoneraciones el *Código Fiscal, Sección Legislativa, sección sétima llamada De los Pasajeros y sus equipajes*, de 1884, estipulaba que si los pasajeros eran artistas de alguna compañía de ópera, zarzuela, comedia, y otros por el estilo, se les permitiría la introducción libre de derechos de sus trajes, adornos y escenarios, siempre que formaran parte de su equipaje y que no fueran en cantidades excesivas.¹³

¹¹ CLD, julio 19, 1898, p. 241.

¹² Ibidem, p. 243.

¹³ ANCR, C, Doc. 9169 (1884).

Muchas compañías, tanto de teatro como de circo,¹⁴ se acogieran a esta cláusula. El procedimiento que las compañías seguían para solicitar este tipo de exoneraciones era el siguiente: antes de ingresar al territorio nacional, la compañía debía escribir al Secretario de Hacienda para solicitar la exoneración de los derechos fiscales. Debía hacerlo con antelación para que, en el momento de ingresar por los puertos de Puntarenas, en el Pacífico o Limón en el Atlántico, la solicitud de exoneración ya estuviera resuelta y el grupo no sufriera ningún contratiempo. Una solicitud presentada en 1904 muestra lo importante que era la exención de impuestos para las compañías. En ese documento, una empresa lírico-dramática española pedía, al ingresar por Limón, la exención de los derechos fiscales para "... sesenta bultos que contienen ropería y útiles corrientes para teatro ... la compañía vendrá en tren espreso [sic] que saldrá mañana a las 8 a.m. proveniente de Limón ..."¹⁵

Debido a que las subvenciones no se daban únicamente en dinero, es pertinente mostrar, en el Cuadro 3, otras formas que el Estado utilizaba para auxiliar a las compañías, como la exención del impuesto de aduana y muellaje o el uso gratuito del teatro.

Las solicitudes de exención permiten, a la vez, apreciar la cantidad de equipaje que las compañías transportaban. Sólo en tres casos se menciona cuánto traían: la "Compañía La Presa" y la "Compañía Dramática", 60 y 61 bultos respectivamente, y la "Compañía de Opera", ocho mil kilos de equipaje, que contenía el utilaje necesario para las puestas en escena.

Las compañías, por su parte, se comprometían a permanecer en la capital el tiempo necesario para dar el número de representaciones que se estipulara en el contrato, y a no cobrar más de lo que generalmente se había cobrado por funciones de la misma clase. También debían respetar el horario de venta de boletos y destinar el producto de una o dos funciones, según se acordara, a alguna institución de beneficencia. Los contratos celebrados después de la construcción del Teatro Nacional (1897) quedaban, además, sujetos al reglamento de ese teatro.

¹⁴ Existe un artículo que describe el circo escrito por Alfonso Jiménez. "El circo en San José": *Escena* nº 28/29, Avo 13/14 (San José 1991), pp. 9-20.

¹⁵ ANCR, Hacienda (en adelante: H), Doc. 5304, (1904).

CUADRO 3
Doce solicitudes de exoneraciones: 1880-1910

Cartera	No.de casos	Tipo de presentación	No.de casos	Exención Solicitud	No.de casos
Congreso	1	Teatro	7	Impuesto de	
Hacienda	10	Opera	1	aduanas y	
Fomento	1	Concierto	1	muellaje	4
		Circo	2		
		Hipódromo	1	Devolución de derechos	1
				Equipaje	1
				Útiles de trabajo	3
				Transporte	2
				Uso del Teatro Municipal	1
Totales	12		12		12

Fuente: Fumero, Patricia. *Las compañías y las representaciones teatrales en San José (1850-1915) Serie Bibliografías y Documentación, No. 18, CIHAC.*

En los contratos que se firmaron a fines del siglo XIX, los empresarios se comprometían a hacer venir una compañía para el mes estipulado. En el documento nombraban a cada uno de los integrantes de la compañía, las partes de que esta se componía y el repertorio mínimo que debía ofrecer. Se agregaba que las funciones ordinarias no debían ser más de cuatro por semana, y que todos los gastos en que incurriera el empresario para las puestas en escena (decorados, vestuario, repertorio musical, entre otros) corrían exclusivamente por su cuenta. En otra de las cláusulas se estipulaba que la empresa tenía derecho de usar la utilería del Teatro Nacional, siempre y cuando la devolviera en buen estado al Administrador del Teatro.

B. EL TRANSPORTE DE LAS COMPAÑÍAS

En el siglo XIX, el ferrocarril no sólo fue un medio de transporte, sino también un vehículo que permitió a la sociedad costarricense

tener contacto cultural con el resto del mundo. Con el descubrimiento de yacimientos auríferos en California, el litoral Pacífico de nuestro subcontinente tomó importancia, y la aproximación, cada vez mayor, del litoral Atlántico con las metrópolis europeas tuvo consecuencias inmediatas, especialmente para América Central que, al estar ubicada en esa nueva ruta, vio abierta la posibilidad de exportar con mayor facilidad sus productos. No sólo hubo cambios a nivel económico, sino también a nivel social (el inicio de una economía y una cultura consumista). Limón cobró especial importancia al ser el nexo con Europa, tanto en el aspecto cultural como en el económico. La construcción del ferrocarril al Atlántico se inició en 1870 y concluyó en 1890; mientras que la construcción del ferrocarril al Pacífico se inició en 1897 y se concluyó en 1910.

El consumo conspicuo de la sociedad costarricense se manifestó, no sólo en la creciente importación de productos suntuarios, sino también en el número de compañías teatrales que ingresaban al país por ambos puertos, especialmente por Limón.

Hemos visto cómo en los contratos firmados con representantes del Gobierno se estipulaba el uso del ferrocarril por parte de las compañías. La ruta ferrocarrilera utilizada por las que ingresaban a Costa Rica por Puntarenas era la Vía Mixta, que funcionó entre 1882 y 1903. El subsidio ferrocarrilero en la Vía Mixta comprendía una subvención desde Puntarenas hasta Esparza, y de ahí, los actores, empresarios y demás personal de apoyo utilizaban una caravana de carretas hasta Orotina, para transbordar, nuevamente, al ferrocarril que los llevaba a San José.

La subvención ferrocarrilera de la vía del Atlántico estaba amparada en el Contrato Soto-Keith, firmado en 1883. La cláusula del contrato que permitía ese tipo de subvención era la número XVIII, en la cual se estipulaba:

"... la empresa se compromete a transportar gratuitamente a las legaciones diplomáticas acreditadas ante el gobierno de Costa Rica, o por éste ante gobiernos extranjeros, a los inmigrantes que vengan auxiliados por el gobierno o por compañías autorizadas por el mismo, sus equipajes y efectos ... los empleados en comisión pagarán la mitad del pasaje; y en los transportes de productos o mercaderías por cuenta del gobierno se rebajará un veinticinco por ciento de la tarifa. La empresa pondrá trenes expresos para el servicio del Gobierno, en casos urgentes, a juicio del mismo gobierno, siempre que éste los necesite, pagando cincuenta pesos por todo costo en cada viaje ..."¹⁶

¹⁶ Contrato Soto-Keith, Cláusula XVIII, 1883.

El Gobierno de la República se amparaba en esta cláusula para justificar la subvención del transporte de los integrantes de las compañías y de sus equipajes. Incluso, en 1903, el Gobierno tuvo un problema con la empresa ferroviaria, por tres pases expendidos a unos artistas que se iban a presentar en el Teatro Nacional. El Gobierno tuvo una erogación de 12,52 colones por concepto de pases y 54,05 colones por concepto de equipaje, lo que representaba un total de 76,57 colones. El problema se presentó porque la Secretaría de Hacienda tenía que haber solicitado el tren extraordinario, cuyo valor era de cincuenta colones. Este problema, por el cual el Estado perdió algunos colones, hizo que la empresa ferrocarrilera tomara conciencia de que el Gobierno había ofrecido subvenciones de transporte a las compañías de teatro. El Estado no tenía derecho de hacer ese ofrecimiento, pues la empresa ferrocarrilera era privada, pero se permitió ampliar la interpretación de la categoría de “empleados en comisión”. Este enfrentamiento entre los representantes de la *Northern Railway Company* y el Gobierno finalizó cuando la empresa ferrocarrilera solicitó que le pagaran nuevas y mayores tarifas por el uso de los trenes especiales que, en adelante, ordenara el Gobierno para el transporte de las compañías teatrales.

Los problemas entre el Estado y la empresa ferrocarrilera, sin embargo, no terminaron allí. En diciembre de 1910 comenzó un nuevo enfrentamiento por el transporte, en tren especial, de la “Compañía Dramática Evangelina Adams”, que venía a trabajar al Teatro Nacional. El Gerente General de la Empresa, W. E. Mullins, envió una carta a Felipe J. Alvarado, Secretario de Estado en el Despacho de Hacienda y Comercio, en la que expresaba, entre otros argumentos:

“... en efecto, la cláusula 18 [sic] del contrato Soto-Keith se refiere á los trenes expresos que el Supremo Gobierno para su servicio ordene, pero no para los que disponga en servicio de empresas ó de particulares ... es verdad que hasta hora [sic] jamás de parte del Supremo Gobierno ha mediado en el particular acto alguno que perjudique las rentas de esta Empresa: que la honorabilidad proverbial y el espíritu de justicia que distinguen al Gobierno presente, dan cabal seguridad de que tampoco durante su ilustrada administración, se hará excepción alguna á aquella ejemplar conducta; pero pudiera suceder que en lo futuro, por error ó por exagerado celo de favorecer lo que se estime como un interés nacional, llegara á pretenderse que mediante órdenes del Supremo Gobierno, empresas ó individuos gozaran para su transporte del favor que el contrato acuerdaal [sic] Estado, anulando de esta forma las tarifas generales ...”¹⁷

¹⁷ ANCR, Fomento (en adelante: F), Doc. 2101, (1910).

La respuesta por parte del Gobierno no se hizo esperar. Primeramente el Gobierno consideraba que era arbitrario lo que el Administrador proponía, al decidir que el Gobierno debía pagar mayor precio del estipulado en el contrato Soto-Keith por los trenes especiales "... que ha ordenado y ordene para el transporte de compañías teatrales ..."¹⁸, y proponía que ni siquiera fuera discutido el asunto, para no sentar un "funesto" precedente, ya que se falsearían los pactos y arreglos entre el Gobierno y la empresa. Por ello, el 15 de enero de 1911, la Secretaría de Fomento envió la respuesta al Administrador del Ferrocarril de Costa Rica, en la cual estipulaba lo inoportuno de entrar en discusiones al respecto y creía conveniente aclarar un concepto de los discutidos por la compañía:

"... por solicitud de interesados, para obtener rebajas en el precio de transportes de Empresas teatrales ó de circos, se refiere á Compañías que han llegado al país sin vinculación alguna con el Gobierno, pero nunca á compañías que han venido á trabajar en el Teatro Nacional al amparo de contratos celebrados con esta Sría ..."¹⁹

Aparentemente, el representante de la Secretaría de Fomento, Enrique Jiménez Núñez, no estaba informado o no tenía los contratos que, desde la década de 1880, se venían firmando con diferentes compañías teatrales que habían gozado de esa subvención de transporte, tanto las que se presentaron en el Teatro Municipal y en el Variedades como en el Teatro Nacional.

El problema prácticamente se resolvió con una nueva carta del Administrador General de la *Northern Railway Co.* de 1912, en la cual se ponía de manifiesto:

"... decirle que esta Empresa no puede aceptar el precio de cincuenta colones concedido al Supremo Gobierno por cada tren, para el transporte de Compañías Teatrales ú otros servicios análogos lo cual se considera no está comprendido en el objeto de la cláusula No. 18 del Contrato Soto-Keith, y aunque sentimos mucho tener que hacerlo, debemos por lo tanto insistir en el derecho de arbitraje [sic], que también está comprendido en el mismo contrato ..."²⁰

A pesar de los enfrentamientos entre la Northern y el Gobierno por las subvenciones al transporte de las compañías, era grande el tráfico ferrocarrilero que éstas provocaban. Como mencionamos anteriormente, varios de los potenciales espectadores acompañaban al empresario

¹⁸ ANCR, F, Doc. 2098, (1911).

¹⁹ Ibidem, (1911).

²⁰ Ibidem, (1912).

teatral a los puertos para recibir a las compañías. Por otra parte, el horario “extraordinario” del ferrocarril para los días de teatro era un gran apoyo para las actividades artísticas y culturales de la población, no sólo la josefina, sino la del resto del Valle Central. En efecto, el ferrocarril llevaba a los josefinos a las fiestas patronales y a los turnos de Alajuela, Cartago y Heredia y viceversa, y también traía a San José las compañías de teatro y las llevaba a diferentes ciudades y pueblos del país. Algunas de ellas, especialmente los circos, deambulaban por los pueblos del interior y, otras veces, iniciaban sus presentaciones en el puerto de ingreso o, como el caso de la Compañía Luque, en enero de 1900,

“... que trabajó en esta capital con bastante buen éxito, se ha detenido en Puntarenas para dar unas cuantas funciones ...”²¹

El siguiente anuncio comercial, publicado por la “Compañía Dramática Española de Alta Comedia Serrador-Mari” el martes 26 de octubre de 1915, con motivo de la obra “La Pasionaria” (La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo), pone en evidencia una de las formas en que el ferrocarril apoyaba las manifestaciones escénicas.

“Nota Importante. Teniendo la Empresa la seguridad de presentar un espectáculo como nunca se ha visto en Costa Rica, y deseando que puedan gozar de él todas las familias de las capitales de *CARTAGO, HEREDIA Y ALAJUELA*: se pondrá un tren que saldrá a las 7 de la tarde de Alajuela pasando por Heredia y recogiendo únicamente a las personas que hayan comprado localidad. A las 7 en punto saldrá otro tren de Cartago, que recogerá a las personas que en los pueblos intermedios quisieran tickets para ir al Teatro. Los tickets en cada una de estas poblaciones serán de ida y vuelta, a las 12 de la noche del mismo día y con el *precio mismo* que vale *una luneta*, tendrán derecho a viajar gratis: debiendo canjearlo en la Boletería del Teatro, en San José ... **PRECIOS DE LOS TIKETS CON DERECHO A UNA LUNETAS, C 2.25 ...**”²²

En realidad, el enfrentamiento entre la *Northern Railway Co.* y el Estado perdió importancia al empezar a decaer la contratación directa del Estado con las compañías teatrales, y al abrirse la vía directa desde Puntarenas, a partir de 1905. Las condiciones culturales, sociales y políticas también cambiaron: el cinematógrafo vino a desplazar al teatro y la Primera Guerra Mundial estaba por comenzar. Estas fueron las principales causas por las que las compañías europeas dejaron de llegar a Costa Rica.

²¹ *La Prensa Libre* (San José enero 19, 1900), p. 3.

²² *El Imparcial* (San José, octubre 16, 1915), p. 9.

La actividad teatral evidenciaba que San José no sólo era la capital política y el eje económico, sino también la capital cultural de Costa Rica. El ferrocarril ayudó a que el nacionalismo, piedra angular de la cultura oficial después de 1880, se difundiera desde San José²³ hacia las provincias, mediante los vínculos que se formaron entre los consumidores de cultura.

2. ESTADO Y CENSURA

En el teatro se presentaron tres tipos de censura: la institucional, la privada y la autocensura. La primera estaba en manos del Estado, y dependía directamente de la Secretaría de Gobernación. La privada era ejercida por la presión de los espectadores – críticos, periodistas y diferentes grupos – y dependía de los gustos, los valores, la moral o la normativa social. La autocensura era la aplicada por los empresarios o dueños de las compañías, los propietarios de los teatros, los actores y directores y hasta los músicos. El pueblo mismo definía el umbral que no debían traspasar los espectadores ni las compañías.

Los editoriales o comentarios de la prensa evidenciaban cuándo se había traspasado el umbral de lo permitido. Por ejemplo, después del problema que se suscitó por la forma de vestir de una actriz de la “Compañía Gherardy” en mayo de 1893 (se presentó con el hombro desnudo), *La Prensa Libre* criticó a la osadía de la “prima dona” por “... considerarla impropia de una sociedad de buenas costumbres ...”.²⁴ Fue esta la primera referencia a la sexualidad y al erotismo en forma explícita y no sólo en los argumentos de las obras. El teatro funcionó cómo el medio para presentar en público situaciones que, hasta ese momento, sólo se habían experimentado en privado, con lo que se promovía la secularización de la sociedad. Es interesante que, a pesar de que en otras capitales latinoamericanas – como México – ya existían

²³ Para ampliar véase el epílogo del libro editado por I. Molina y S. Palmer, *Heroes al gusto*, pp. 207–221.

²⁴ *La Prensa Libre* (mayo 11, 1893), p. 2. Para ampliar sobre el régimen de censura véase: Alfonso López-Calleja París, *Régimen Legal de la Censura de Espectáculos Públicos*. Tesis de Licenciatura en Derecho (U.C.R. 1974). En otros países: Susan Stein, “A woman’s place: nineteenth-century bourgeois morality and the Spanish American domestic comedy”: *Latin American Theatre Review* (1992) pp. 79–90.

teatros especializados en presentaciones sicalípticas, en Costa Rica esta práctica teatral no tomó fuerza y más bien produjo una crítica velada.²⁵

La censura en el teatro se aplicaba, de manera indirecta, mediante la presión del público, y, de manera directa, con el nombramiento de censores o tribunales de censura. En el “Índice General de Acuerdos de la Cartera de Policía”, del 21 de julio de 1885, se encuentra la primera referencia a los censores de teatro. El acuerdo No. 73 se redactó de la siguiente manera:

“nombra para censores de las obras dramáticas que hallan de representarse en el teatro Municipal de esta capital por la Compañía que ahora trabaja en él, a los señores don Juan F. Ferraz, licenciado don Angel Anselmo Castro y don José Astúa Aguilar . . .”²⁶

Los censores de teatro eran nombrados esporádicamente, para una temporada determinada o para las representaciones de una compañía específica. El 10 de agosto de 1893, se consignó otro nombramiento en el “Libro de Comunicaciones con Varias Autoridades y Particulares”, de la Cartera de Policía. En ese libro se establecía un Tribunal de Censura “. . . para las piezas que ponga en escena la compañía de zarzuela que funciona actualmente en esta capital . . .” La compañía afectada fue la “Empresa Antonietti y Cía.” Por acuerdo No. 60 de la Cartera de Policía, se nombró, como miembros de ese tribunal, a Ricardo Jiménez, a Gerardo Castro y, a Eloy Truque, magistrados de la Corte Suprema de Justicia, a Carlos Antonietti, representante de la compañía y al Gobernador de la provincia, José Vargas.²⁷ La empresa llegó al país el sábado 22 de julio de 1893, proveniente de Barcelona, y fue contratada directamente por Tomás García, propietario del Teatro Variedades. Como era costumbre, tanto García como otros jóvenes prominentes de la sociedad josefina partieron hacia Limón, con el fin de recibir al elenco de la compañía, cuya dirección estaba a cargo de José Palmada. La “troupe” estaba compuesta por 22 artistas, 14 coristas, 8 miembros del cuerpo coreográfico, 7 actores líricos y un sastre. Además contaban con 40 nuevas decoraciones, 1.400 trajes y un repertorio de 63 obras, más una amplia colección de juguetes cómicos, sainetes y comedias de uno y dos actos.

²⁵ Para el caso mexicano véase los estudios de Susan Bryan “El teatro popular y sociedad durante el Porfiriato”: *Historia Mexicana*, XXXIII:1, (1983/84), pp. 130–169.

²⁶ ANCR, Policía (en adelante: P), Doc. 5873, (1881–1889).

²⁷ ANCR, P, Doc. 013, No. 154, (1893–1896), f. 19.

Las representaciones de la compañía alzaron tal revuelo, que el propio Gobernador Vargas firmó el comunicado No. 158, del 12 de agosto de ese mismo año, dirigido a Carlos Antonietti, representante de la empresa, en el que manifestaba:

"... el deber que tiene el Gobierno de velar por el cumplimiento de las leyes protectoras de la moral pública y de cuanto pueda lastimar la delicadeza de las personas o causar un general desagrado, y la circunstancia especial de no tener hoy más que un centro de recreo adonde tienen perfecto derecho de concurrir todas las clases de nuestra sociedad y más sabiendo que hay una subvención que debe redundar en provecho de todos y no de un reducido círculo, mueven al Gobierno a llamar seriamente la atención a U. sobre la elección de las piezas que deben representarse en la actual temporada ... Se han dado ya algunas piezas que como "Al Agua Patos" y "El Zapaterín" han sido motivo de escándalo, hasta el grado de retirarse, según se dice, algunas familias respetables abonadas a la temporada. Como es tan fácil conciliar el espíritu jocoso de la obra con el cambio de palabras y un poco de cuidado en la representación, espera el Gobierno en lo sucesivo cumplirá usted con las prescripciones de nuestras leyes so pena de retirarle la subvención y de proceder a lo más que haya lugar con arreglo a las mismas ..."²⁸

Tres de las cinco personas nombradas para integrar el Comité de Censura no quisieron aceptar. Ricardo Jiménez, al igual que los demás, luego de agradecer el honor que el nombramiento le confería, lo rechazó, en 1893, por sus "negocios de agricultura". Por los problemas habidos entre Ricardo Jiménez y la administración del Presidente José Joaquín Rodríguez, se puede suponer que su negativa pudo haber tenido un trasfondo político.²⁹ Gerardo Castro alegó: "... el artículo 11 de la Ley Orgánica de Tribunales hace incompatible mi puesto de Magistrado de la Corte Suprema de Justicia, con cualquier otra designación del Poder Ejecutivo ..." Eloy Truque no aceptó la designación por ser "... muy superior á mis aptitudes ...".³⁰ Así terminaron los primeros intentos de formar una comisión de censura para una de las temporadas más largas de la historia de las manifestaciones escénicas del país.

Ante la imperiosa necesidad del Gobierno por regular las presentaciones de la Empresa Antonietti, el 10 de agosto de 1893, *El Eco Católico* dedicó un editorial para analizar esa problemática. En él puso

²⁸ ANCR, P, Doc. 013, No. 158, (1893-1896), f. 20-21.

²⁹ Ricardo Jiménez renunció como Presidente de la Corte Suprema de Justicia después de que el presidente José Joaquín Rodríguez (1890-1894) disolvió el Congreso. Para ampliar el tema ver: Orlando Salazar, *El Apogeo de la República Liberal en Costa Rica: 1870-1914* (San José 1990), Eugenio Rodríguez, *Los Días de Don Ricardo* (San José 1971). Idem, *Biografía de Costa Rica* (San José 1991).

³⁰ ANCR, P, Doc. 5367, (1893), f. 2-4.

de manifiesto su preocupación por la Compañía que "... vende el arte dramático sobre las tablas del Teatro Variedades ..." ³¹, ya que sus obscenidades obligaron a las autoridades a nombrar ese tribunal. Inclusive apuntaban que había sido el periódico *La Prensa Libre* el que había llamado la atención de las autoridades sobre ese problema, al analizar o comentar las producciones de compañías anteriores. *El Eco Católico* no ponía en tela de duda el predominio que el teatro había ejercido sobre los espíritus y las costumbres:

"... este predominio se explica fácilmente. Basta fijarse en el papel de las pasiones que reclama el teatro; basta considerar que el fuego de las pasiones se comunica y propaga con la rapidez del rayo. Las enseñanzas del escenario van además rodeadas de todo lo que en la vida más encanta y seduce, del todo lo que más halaga y cautiva los sentidos ... pasando del arte á la moral, no cabe duda, acerca del desastroso efecto de nuestros teatros. Las piezas teatrales que han visto la luz de nuestros días, no son nada moralizadoras. Haciendo nuestras las ideas de un autor competente é imparcial, observamos que en las edades pasadas, el escenario era exclusivamente escuela de costumbres, no más; hoy en día, el drama, la ópera, si no adulteran la historia, si no inventan calumnias, son siempre la disertación sobre una tesis política ó filofófica ... de modo que el drama moderno perjudica no sólo á la moral y al arte, sino también á la ciencia y erudición. Es causa de males grandísimos en el orden intelectual. Populariza la mentira, acredita el error, nutre el fanatismo, pretende ennoblecer la pasión más innoble, fomenta los vicios, y en vez de suavizar las costumbres de la multitud, le incita á desórdenes é insurrecciones. Arranca aplausos para el sofisma ó la calumnia, para verdades trucas ó exageradas ... " ³²

A pesar de los editoriales de *El Eco Católico* y los llamados que se hacían a los feligreses y buenos cristianos para que no asistieran a las representaciones de esa compañía, el público siguió asistiendo. Incluso *La Prensa Libre* comentaba:

"... es tan buena la compañía que sí se merece las maldiciones de *La Unión Católica* y los aplausos, ya que no las bendiciones, del público ... " ³³

La temporada de la Compañía Antonietti fue un éxito rotundo. Presentó dos abonos de veinte funciones cada uno y tres funciones extraordinarias, después de visitar las provincias de Alajuela y Heredia. Por solicitud del público cerró la temporada con la puesta en escena del *vaudeville* en dos actos "La Mujer del Papa". ³⁴

³¹ *El Eco Católico* (San José, agosto 10, 1893), p. 223.

³² *Ibidem*, pp. 223-225.

³³ *La Prensa Libre* (San José, agosto 24, 1893), p. 3.

³⁴ *La Prensa Libre* (San José, octubre 21, 1893), p. 2.

En el período estudiado (1880–1914) existía una censura previa sobre el repertorio que iban a presentar las compañías. Era ejercida por el Gobernador de la provincia, pues todas las representaciones y la temporada en general debían obtener su visto bueno. De esta forma, muchas de las obras un tanto picarescas, conocidas por el público o no, y otras con un fondo nada religioso, eran permitidas en esta primera etapa de selección. La censura real se efectuaba mediante la opinión pública. Eran los editoriales de los periódicos, el púlpito y los comentarios entre los espectadores los que les daban credibilidad y fuerza a las representaciones teatrales.

En el contexto de todas las reacciones a favor y en contra de compañías con diferente nivel de profesionalidad y de repertorios, fue sin duda *El Eco Católico*, el periódico que siempre estuvo vigilante para que ciertas piezas fueran censuradas. En setiembre de 1900, volvió a arremeter con fuerza en contra de la temporada de la “Compañía de Llorca”, que presentó en el Teatro Nacional:

“... un largo repertorio de piezas indiferentes unas, y picantes otras, casi todas conocidas de nuestro público teatral y muchas de ellas tachadas en otras ocasiones, por los espectadores y espectadoras escrupulosillos y que van al teatro con escapulario en la espalda y devocionario en el bolsillo, como *algo* inmorales unas y *rematadas* otras ...”³⁵

La crítica del período continuaba hasta concluir que lo que más había interesado a los espectadores y amantes del buen arte eran las bellezas que venían en el elenco.

Para fines de setiembre de 1900, en vista de que consideraba que no existía una censura eficaz, *El Eco Católico* consignó en sus páginas una carta que había recibido de México, fechada el 12 de mayo de 1900. En esa misiva se manifestaba que, debido a la falta de interés por parte del Gobierno para censurar las representaciones artísticas, se debía crear – como en efecto se estaba haciendo en México – una “Liga Anti-pornográfica” contra el género sicalíptico que tenía fuerza en aquella ciudad:

“... una liga, á formar parte de la cual se convocaran á todas las personas de sanas ideas y que al ingresar en ella se comprometerían bajo su palabra de honor á no asistir al teatro cuando en el cartel se anunciassen piezas inmorales ...”³⁶

³⁵ *El Eco Católico* (San José, setiembre 15, 1900), p. 261.

³⁶ *Ibidem*, (octubre 29, 1900) p. 275.

En el momento en que se consignó esa carta, el periódico alertaba al público sobre los peligros del teatro, y de algo aún peor:

“... las infames producciones del género chico, género mínimo ó género inmundo, y con suma frecuencia se ven padres condescendientes, maridos bobalicones que no vacilan a llevar á sus familias á esas antesalas del lupanar como si fuese el más inocente de los espectáculos ...”³⁷

Para entonces, el cine ya estaba tocando a las puertas de la sociedad. Las vistas que se ofrecían provocaron una amplia polémica entre los moralistas, al punto que, veinte años después, la Cartera de Policía tomó el acuerdo No. 108 de julio de 1920, en el que se restringía el ingreso de niños a ciertas representaciones. Ese acuerdo se debió a que “... la diversión del teatro y de los cinematógrafos no está sujeta a cautela ninguna preventiva ...”.³⁸ Además, varias personas consideraban que tanto el teatro como el cinematógrafo tergiversaban la realidad y destruían la inocencia nata de los infantes:

“... las representaciones comunes de apaches, detectives, intrigas de crímenes, amores lujuriosos, desequilibran la imaginación de los niños y les pervierte el corazón, porque los hace vivir un mundo exagerado, falso, complicado, lleno de extravíos humanos, de sentimientos extravagantes y malévolos que pueden matar sus ilusiones, anular sus arrostos para la realización del ideal por el conocimiento prematuro de la vida mal comprendida, que sólo la edad descubre al hombre adulto, pero que los años tiernos velan a la infancia ...”³⁹

Ese acuerdo, de 1920, fue el primero que reglamentó el ingreso de jóvenes e infantes a las manifestaciones escénicas. A partir de entonces, se prohibió que los niños de ambos sexos, menores de 14 años, entraran a los teatros o cinematógrafos públicos o comerciales, en las noches de representación, aun cuando fueran acompañados por sus padres o tutores. La calificación del espectáculo recaía en manos de un censor o del gobernador de la provincia. Aunque no hay estudios al respecto, parece ser que la asistencia de niños y jóvenes era numerosa, y la censura posterior confirma el gusto de estos por el teatro. Los teatros josefinos, quedaban en centros residenciales y muy cerca de escuelas y colegios.

³⁷ Ibidem.

³⁸ CLD, No. 108, (II Semestre, 1920), p. 2-4.

³⁹ Ibidem.

3. EL TEATRO EN LA V CARTA PASTORAL (1883) Y EN LA PRENSA ECLESIASTICA

Durante el período de estudio (1880–1914), la Iglesia sufrió transformaciones como producto del impacto de la vacante episcopal, del enfrentamiento entre la Iglesia y el Estado liberal y de los cambios económicos y sociales de fines del siglo.⁴⁰ Paralelamente a estas circunstancias, la política eclesiástica, a nivel mundial, también tuvo transformaciones.

El teatro fue un instrumento importante como difusor del liberalismo y el Obispo Thiel, de origen alemán y consagrado en 1881, lo comprendió claramente. Fue por esto que, en 1883, en su *V Carta Pastoral*, Thiel definió el teatro como uno de los medios utilizados por el liberalismo para difundir su ideario. La *Carta Pastoral* previno de este fenómeno a la sociedad:

“... el Liberalismo se sirve para difundir sus errores, de la prensa, del teatro, de la escuela ... hoy queremos decirnos una palabra más acerca de la influencia que ejerce el Liberalismo incrédulo sobre la humanidad por medio del teatro y la enseñanza. Con seguridad podemos afirmar que el Liberalismo incrédulo domina el teatro del siglo XIX y por medio del teatro difunde la incredulidad y la indiferencia religiosa. En efecto; ¿qué es el teatro? El teatro, considerado en sí mismo, es uno de los medios de que dispone el hombre para enseñar á sus semejantes. Nosotros enseñamos por medio de la palabra, del discurso, y también por medio del ejemplo, de la acción. El teatro reúne ambos medios de enseñar: la acción y la palabra. Por esto es de todos el más poderoso. Si por medio del teatro se enseña el bien y la virtud, no hay duda de que su influencia será sumamente saludable para la humanidad. Empero si se abusa de él para difundir la incredulidad y el vicio, entónces el teatro es la más perniciosa escuela del género humano. Lo repetimos: en sí es el teatro una cosa diferente; se hace bueno ó malo según la tendencia que lo domina ... los hombres apenas llegados á cierto grado de civilización, han comprendido de cuanta utilidad era el teatro para moralizar las masas ...”⁴¹

La ideología liberal dominante entre 1880 y 1914 tuvo como característica principal la utilización de un sistema de dominación indirecto,

⁴⁰ En 1882 asume como Obispo de la Diócesis de San José el Dr. Bernardo Augusto Thiel (alemán). Las Leyes Anticlericales fueron promulgadas en 1884. Por lo anterior por Decreto Ejecutivo, No. 4, julio 18, 1884 se “decreta la expulsión del Obispo Thiel y los PP. de la Compañía de Jesús ...” Debido a que se denuncia que estos trastornan “... el orden público con el fin de apoderarse de la dirección de negocios que solo le incumben al Poder público ...”. El Obispo Thiel radicó momentáneamente en Panamá.

⁴¹ Bernardo Thiel, *Quinta Carta Pastoral del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Bernardo Augusto Thiel, Obispo de San José de Costa Rica, dirigida a los fieles de la Diócesis en la cuaresma del año de 1883* (San José, 1883), p. 4.

el cual se basaba, no en el ejercicio coercitivo del poder de la clase dominante, sino en un sistema más elaborado, que combinaba diversos elementos en la búsqueda de una mayor legitimidad.⁴² Otra de las características del sistema hegemónico liberal fue la separación de las dos clásicas esferas de influencia, a saber, la eclesiástica y la estatal. Los liberales tuvieron que realizar esta separación al ir construyendo el Estado nacional, para lograr así el dominio de la sociedad civil.

De este modo, por medio de las llamadas Reformas Liberales, se presentó un cambio en la dirección del país, que impulsó a la secularización de la sociedad costarricense. La Iglesia perdió terreno, tanto en el plano político como en el civil, principalmente en el control de la educación, pues se cuestionaron los clásicos patrones morales de los cuales la Iglesia había sido la defensora. Por ejemplo, en un editorial del *Diario de Costa Rica*, de noviembre de 1885, se puso de manifiesto el sentido educativo del teatro, el cual era conceptualizado como:

“... escuela social. Allí se presenta todo lo que hay de importante en la historia y todo lo que hay de trascendente en las costumbres. El actor tiene que desempeñar pues, importantes funciones ... sucede, a las veces, que un público cualquiera se impresiona demasiado por la influencia de un beso que se da con cierta sonoridad, o por el espectáculo de un traje que se levanta demasiado alto, o por el aspecto de un personaje que desciende a lo ridículo de la actitud ...”⁴³

Los enfrentamientos políticos entre la Iglesia y el Estado se pusieron de manifiesto en la dirección de la sociedad civil. En las diversiones públicas también se evidenció la pugna entre los liberales y la Iglesia. El teatro fue aprovechado por los intelectuales liberales como un foro en el cual se promocionaban los nuevos conceptos de progreso social y material, a la vez que fue utilizado como “escuela de moral” para adultos y un centro en donde el Estado liberal fomentó el nacionalismo.⁴⁴

La prensa eclesiástica desempeñó un papel muy importante. Al ampliarse la esfera de influencia del liberalismo en la década de los ochenta, la Iglesia inició una lucha paralela, de la que quedó constancia en una amplísima obra literaria. De las cuarenta y ocho cartas pastorales

⁴² Claudio Vargas, *El liberalismo*, p. 6.

⁴³ *Diario de Costa Rica*, (San José, noviembre 24, 1885), pp. 1–2.

⁴⁴ Patricia Fumero, *El espacio de lo lícito. Teatro, Público y Estado en Costa Rica: 1880–1914* (San José 1995), Cap. III.

escritas durante ese período, cerca de la mitad combatían abiertamente el liberalismo.⁴⁵

Paralelamente al despliegue de las pastorales de Monseñor Thiel, fueron fundados en Costa Rica cinco periódicos de clara filiación religiosa. De ellos, *El Eco Católico* estaba dirigido a la comunidad de fieles en general. Su función consistía en alertar a los devotos sobre la tendencia secular que estaba tomando el Estado.⁴⁶ Entre las actividades señaladas como peligrosas para los postulados de la Iglesia se hallaba el teatro. En la *V Carta Pastoral* de 1883 se mencionan los peligros de los vicios morales contenidos y difundidos por el teatro:

“... gran peligro moral amenaza siempre a nuestra sociedad con la diversión del teatro, porque el teatro de hoy no es escuela de costumbres buenas, como debía serlo; sino que es el espejo de las costumbres más perversas de la sociedad: del adulterio, vida corrompida [sic], infidelidad, irreligión, burla de lo santo, suicidio, homicidio, etc., que en él se presentan bajo alicientes seductores y con escusas inmorales...”⁴⁷

En un editorial de *El Eco Católico* se acusa directamente a las representaciones teatrales de inducir a los jóvenes al suicidio. El editorialista define el suicidio, en octubre de 1891, como proveniente de un “... verdadero extravío de la razón, del desconocimiento ó desprecio del deber moral ... ese extravío tiene su primera fuente en la irreligión y las malas lecturas...”⁴⁸ Y en seguida arremete contra el teatro:

“... las representaciones teatrales de cierta índole que vemos aquí toleradas. Sabemos que algunas de nuestras principales familias han salido verdaderamente escandalizadas de ciertas piezas que han representado ultimamente en el *Teatro de Variedades*. En el repertorio de la nueva compañía de zarzuela vemos citadas varias piezas de ninguna manera recomendadas. Es bueno que la autoridad sea esta vez estricta en ejercer la censura que le corresponde...”⁴⁹

Son pocos los comentarios directos que encontramos en la prensa eclesiástica referentes al teatro, excepto la *V Carta Pastoral*, la cual se refería a los peligros y a la importancia del teatro como difusor del ideario liberal. Mucho más interesantes son los datos que aparecen en otros periódicos de la época sobre las reacciones, a veces irónicas, de la Iglesia o de sus fieles devotos hacia ciertas obras. Al representarse

⁴⁵ Claudio Vargas, *El liberalismo*, p. 131.

⁴⁶ Ibidem., p. 132.

⁴⁷ Archivo de la Curia Metropolitana (en adelante: ACM). Libro de Acuerdos No. V, acuerdo No. 07, 17, 18, (1885).

⁴⁸ *El Eco Católico de Costa Rica*, (San José, octubre 24, 1891), p. 2.

⁴⁹ Ibidem., (1891).

el melodrama “La Mendiga del Manzanares”, en febrero de 1892, la reacción contra ella fue sumamente fuerte. El crítico de *La República* relata:

“... Don Antonio de Barruel que por primera vez asistía al Teatro, se escapó escandalizado al ver la conducta horrorosa de aquel cura infame que con tanta naturalidad la emprendía con las chicas, acosándolas de abrazos y besos. Se nos asegura que hoy por la mañana [Barruel] hizo confesiones y voto de desagravio. La función fué una calamidad, si el público no se sale á tiempo, de seguro que los señores artistas acaban con él [el público] á puñaladas ...”⁵⁰

Muchas compañías teatrales eran censuradas por el contenido de su repertorio, pues se consideraba que era promotor del relajamiento de las costumbres y de la moral. Esto se manifestaba, particularmente, en la forma en que se celebraba la Semana Mayor. La sociedad de fines del siglo XIX y de principios del XX estaba cambiando vertiginosamente sus costumbres religiosas. Esto se evidenciaba de diferentes maneras: la poca participación en los actos religiosos y litúrgicos, la asistencia frecuente al teatro y a los toros en Semana Santa y el veraneo durante esta época. El teatro ayudó, de esta forma, a secularizar la Semana Santa, la Navidad y otras fiestas religiosas. Este proceso estuvo apoyado por el ferrocarril, al ofrecer siempre trenes de excursión, como este de la Semana Santa de 1893:

“... trenes de excursión ... precios reducidos ... del 27 de marzo al 4 de abril entre San José y Limón ... exceptuando el Viernes Santo que no habrán trenes ... para en la mañana y regrese en la tarde y pasearán en el Río Matina en Vapor y lanchas de la Compañía ...”⁵¹

Las empresas teatrales ofrecían presentaciones religiosas los domingos de Ramos y Resurrección. En la Semana Mayor representaban obras como el drama “La Pasión y Muerte de Jesucristo”, presentada varias veces, a través de los años (en un comentario de *El Imparcial*, el 30 de octubre de 1915, se especifica que se pondría en escena con la aprobación del señor Obispo), “Los siete dolores” o “La pasión de Jesús” (puesta en escena para conmemorar la muerte de Cristo en la Semana Santa de 1894) y “El Milagro de la Virgen”, entre otras.

En otras ocasiones, sin embargo, se representaba teatro profano, como ocurrió el Domingo de Pascua de 1893, en el cual la “Compañía

⁵⁰ *La República*, (San José, febrero 13, 1892), p. 2.

⁵¹ *La Prensa Libre* (San José, marzo 30, 1893), p. 3. Contiene los precios de ida y regresos partiendo desde San José y desde Cartago.

de Opera Italiana” presentó, en el Teatro de Variedades, un concierto vocal e instrumental; y al año siguiente, en el mismo teatro, el Domingo de Resurrección se puso en escena “El Capitán Derville o los dos sargentos franceses”. La explicación de la Iglesia ante este cambio en el comportamiento de sus fieles fue, sin duda, la influencia nociva del teatro. La Iglesia había llamado la atención desde 1883:

“... sobre un hecho que se observa con lastimosa frecuencia en muchas poblaciones: la poca ó ninguna asistencia á los templos de parte de aquellos que son los más asíduos concurrentes al teatro. En verdad ¡cuántas familias hay, especialmente en las clases altas, que cada domingo y día festivo y aun si cabe entre semana, hacen con toda devoción su romería al teatro para buscar allí, según dicen la ilustración y hasta la instrucción religiosa, y que nunca ó casi nunca se dignan concurrir á la explicación del Evangelio durante la misa parroquial ó á los sermones que se dan por la tarde! ...”⁵²

Inclusive el Domingo de Pascua de 1895, luego de que se había promocionado el drama religioso “La Pasión de Jesús”, este fue cambiado, sin previo aviso y sin mayores consecuencias para la compañía, por la “divertidísima comedia de dos actos, “Los Hugonotes”⁵³. El crítico de *La Prensa Libre* puso en evidencia el fiasco que se llevaron los asistentes que vinieron desde

“... algunos campos lejanos á presenciar, á lo vivo, la tragedia del Gólgota ... tal vez la presenten el Domingo de Resurrección, pues la compañía [Compañía Cómico-Dramática Española] ha gastado un dineral en los vestidos, y sobre todo, han tenido que estudiar mucho los actores para aprenderse bien los papeles ...”⁵⁴

El carácter formador del teatro en la “nueva” sociedad liberal se manifestó en el gusto del público. Este no era adepto a las piezas dramáticas y religiosas, sino que se inclinaba más bien por obras de influencia francesa. En 1891, los críticos de teatro, en especial los de *La Prensa Libre*, afirmaban:

“... los libretos de la zarzuela española eran con frecuencia de baja calidad literaria, hoy veremos la satisfacción de hacer una salvedad honrosa en favor de *Las Hijas de Eva* que sin seguir siquiera el patrón francés que da la consigna del gusto moderno, es una pieza literaria de exquisito gusto y de oro puro, oro viejo español ...”⁵⁵

Pero el gusto por lo francés no cambió, sino más bien se reforzó, por lo que, en setiembre de 1895, los críticos solicitaron obras del teatro

⁵² Bernardo Thiel, *Quinta carta*, p. 6.

⁵³ *La Prensa Libre* (San José, noviembre 2, 1895), p. 3.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ *La Prensa Libre* (San José, julio 30, 1891), p. 3. Sobre el gusto del público por el teatro, desde mediados del siglo XIX, véase: Patricia Fumero, “La ciudad”, Cap. III.

moderno francés "... obras de ese género ... que tanto gusta y se adapta á nuestro carácter y cultura ..."⁵⁶ Los periódicos de la época resaltaban el fondo moral de este tipo de representaciones, cuando en realidad el teatro romántico francés daba énfasis a los problemas inherentes a los individuos y a la sociedad, y se alejaba del fondo moral religioso.

Una temporada particularmente interesante fue la de la compañía del declamador colombiano Carlos J. Cucalón, en 1879. El astuto empresario, al ingresar a las costas costarricenses por el puerto de Puntarenas, e iniciar ahí sus representaciones, ofreció una de las primeras funciones a beneficio de la Iglesia Parroquial. De esta forma, contó en adelante con el auspicio de la Iglesia local para sus presentaciones. Los comentarios de Angélica Baus, en el periódico *El Preludio*, el 24 de enero de 1879, desde Puntarenas, se hicieron en los siguientes términos:

"..El señor Cucalón es un buen artista; y su esposa, como siempre, estuvo muy feliz en el desempeño de su papel. El teatro moraliza y corrige el vicio y las malas costumbres. Todas las piezas que representa la Compañía del Señor Cucalón son interesantes, morales sobre todo, de suerte que esto es bién recomendado ... que nos den siempre obras como "La Cosecha", "Lo Positivo", en donde se ve la sociedad desnuda, la sociedad moderna. Aquí se necesita mucho la comedia de costumbre. Hay poca cultura en la misma sociedad, en hombres y señoritas ... en todos los círculos sociales hay terrible crisis "intelectual", peor que la monetaria ..."⁵⁷

Pero no todas las compañías buscaron el beneplácito de la Iglesia. Lo común era que la Iglesia se manifestara negativamente con comentarios como el de la sección "Interior", del periódico *El Eco Católico*, el 29 de octubre de 1898, en la cual se ponía de manifiesto:

"... además de la *Compañía* de Opera tenemos otra *Compañía* de Zarzuela que trabaja en el Teatro de Variedades. Trae un cuerpo de *bailarinas*. Vistos los gravísimos daños morales que entre la juventud causó la *Compañía* de Opera Francesa, con esa especie de monas humanas desembuellas, llamamos seriamente la atención de los padres de familia cristianos, que desean conservar honrados y pudorosos sus hijos y doncellas, para que los preserven de ese peligro que nos ha llegado, escudados por la *tolerancia* de quienes debieran velar por la moralidad pública, y la avidez de placer en aquellos que, á tovega [sic] de divertirse, se hecharían hasta en los infiernos ..."⁵⁸

Consideramos que en este período la Iglesia mantuvo una posición ambivalente. Por un lado era la promotora de veladas artísticas, en

⁵⁶ *La Prensa Libre* (San José, setiembre 17, 1895), p. 3.

⁵⁷ *El Preludio*, (San José, enero 24, 1879), p. 20.

⁵⁸ *El Eco Católico de Costa Rica* (San José, octubre 29, 1898), p. 387.

los salones teatro de las parroquias o en los teatros importantes, con el fin de recaudar fondos para los templos locales; pero, a la vez, censuraba a su discreción, las que se presentaban para otro tipo de necesidades. Por ejemplo, *La Unión Católica* criticó, en julio de 1894, la velada lírico-literaria que se ofreció para las víctimas del terremoto de Venezuela, pues argumentó que el pueblo no debía divertirse a costa de las desgracias y necesidades ajenas.⁵⁹

Sin embargo, a pesar de su misma ambivalencia, la Iglesia mantenía una actitud crítica ante la ineficiencia del Estado para frenar los vicios, en especial la vagancia y el juego. Existen varios casos por los cuales se puede deducir que no todos los presbíteros se oponían a la modernización y laicización de la sociedad costarricense⁶⁰. Por ejemplo, el Presbítero Manuel Hidalgo manejaba un billar, por lo que un josefino que firmó con el seudónimo de "Un protector de inocentes" denunció, en el periódico *El Ferrocarril*, el 4 de octubre de 1872:

"... hace como unos cuatro días ... una madre sacó á su hijo (menor de edad) del billar del Presbítero D. Manuel Hidalgo, en la calle del Carmen, donde encontró a aquel jugando ... aconsejamos á sus vecinos la compra de este billar á dicho Presbítero para evitar el mal ejemplo ..."⁶¹

El enfrentamiento por el manejo de la sociedad civil continuó a lo largo del período y se acentuó debido a la condescendencia de las autoridades de la Secretaría de Gobernación al autorizar los repertorios de las diferentes compañías de teatro. Estos son algunos de los títulos de las obras, dramas o *vaudevilles* que se presentaron en esa época: "Las Sorpresas del Divorcio", "Mujer Gazmona y Marido Infel", "La Mujer del Papa" (*vaudeville* en dos actos que se presentó en octubre de 1893 dos veces a solicitud del público), "Divorciémonos", "Lucifer", "La Cruz del Matrimonio", y "Las Tentaciones de San Antonio", entre otras. En relación con esta última, el periódico de clara filiación política y arraigo social el *Independiente Demócrata* opinaba:

"... Las Tentaciones de San Antonio ... es una obrita salpicada de chistes pero á veces muy subidos de color. Creemos que á esta preciosa zarzuela no se le quitaría el mérito intrínseco que tiene si se le omitiera ciertas escenas un poco fuertes de color ..."⁶²

⁵⁹ *La Prensa Libre* (San José, julio 11, 1894), p. 3.

⁶⁰ Para ampliar sobre el proceso de laicización de la sociedad costarricense véase: Claudio Vargas, *El liberalismo*.

⁶¹ *El Ferrocarril* (San José, octubre 5, 1872), p. 3.

⁶² *Independiente Demócrata* (San José, setiembre 26, 1893), p. 2.

En esas obras el autor disponía de tiempo suficiente para exponer, por medio del discurso, la acción y el ejemplo, las nuevas normas sociales. Ante la afluencia de espectadores a las representaciones y el influjo que estas tenían sobre el público, en la *V Carta Pastoral* de 1883 la Iglesia hizo un llamado de atención a los fieles:

"... en ellas no hay tiempo para reflexionar; y así todos, aún los hombres de talento se dejan llevar por la impresión que causan la palabra y la acción reunidas. Si entónces se encomía, ó á lo menos se atenúa la falsa moral del vicio; si se justifica el divorcio, la infidelidad conyugal; si se ensalza hasta los cielos la incredulidad pintándola como heroísmo, si se ridiculizan los dogmas más sagrados, si se habla con desprecio de las personas más dignas, sacerdotes, obispos, papas, haciéndolas parecer como viles esclavos de pasiones innobles, ¿qué debe resultar naturalmente? ..."⁶³

A pesar de no combatir constante y abiertamente, en los periódicos, las representaciones teatrales, la Iglesia las culpaba del cambio en las costumbres y de ciertos males sociales. Pero esos cambios eran más bien producto del crecimiento urbano, de la secularización y del desarrollo material de la sociedad.

Podemos concluir que el proyecto liberal de educación se llevó a cabo en dos dimensiones. La primera estaba relacionada con la educación formal, a saber, la que se impartía en los centros creados con este propósito, para que el costarricense enfrentara los retos de una nueva sociedad y del nuevo modelo económico que el país estaba experimentando. La segunda era una educación menos institucionalizada, promovida por medio de las diversiones públicas y de otras formas de sociabilidad. Su correspondiente regulación moldeó al público a las necesidades y nueva visión del mundo de los liberales. Tenemos que comprender que este proceso fue necesario para éstos, pues la educación formal no estaba diseñada para los jóvenes y adultos, sino más bien para los niños. Según nuestro punto de vista, esto fue uno de los motivos por los cuales los liberales subvencionaron y promovieron el desarrollo de las manifestaciones escénicas.

⁶³ Bernardo Thiel, *Quinta carta*, p. 5.

