

# EL TEATRO NACIONAL y la cultura nacional

Alvaro Quesada\*

*"Hoy tengo la convicción de que 'el Nacional' jamás ha sido de todos los costarricenses ... Sin embargo... se da una curiosa paradoja: la sola presencia del edificio y la aceptación en el alma costarricense de constituir 'el Nacional' una realidad artística de superior categoría, han ido formando en el tico un sentimiento chauvinista de secreto orgullo..."*

Alfonso Ulloa  
El Teatro Nacional

En más de un sentido el Teatro Nacional, el más importante monumento arquitectónico del país, puede ser visto como expresión simbólica de los sueños, anhelos y representaciones ideológicas de la época en que se consolida un primer modelo de cultura nacional costarricense<sup>1</sup>. Son varios los artículos y escritos que han puesto énfasis en el valor estético y arquitectónico del edificio, en el papel jugado por el teatro en el desarrollo cultural y artístico de Costa Rica, en las funciones desempeñadas por el local como sede de conferencias, seminarios y actividades político-sociales de resonancia nacional e internacional. En este artículo deseamos resal-

tar otro aspecto, uno de los más ocultos y menos destacados de "nuestro coliseo", no menos importante y significativo a nuestro juicio que los anteriores.

1. En las últimas tres décadas del siglo XIX la oligarquía cafetalera costarricense, que había logrado consolidar su posición dominante en el interior del país -aunque mantuviera una posición subordinada con respecto a las metrópolis internacionales- inicia un esfuerzo para consolidar también, bajo su égida, un estado nacional con sus correspondientes aparatos ideológicos (leyes, educación, familia, religión, cultura, etc.)

\* Profesor Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, U.C.R.

En las últimas décadas del siglo XIX, en forma consecuente con la centralización y consolidación del estado liberal-oligárquico, se lleva a cabo un proceso paralelo de unificación ideológica alrededor de un concepto de **nación**, que permitiera identificar los intereses **nacionales** con las necesidades y representaciones del poder oligárquico. Nace así en los bordes del cambio de siglo un modelo de "cultura nacional" que ese poder introyecta como "propio" de todos los costarricenses, aunque responda más bien a sus paradigmas —en gran parte enajenados y enajenantes— de "cultura" y de lo "nacional".

El modelo de "cultura nacional" que nace del precario estado "liberal" costarricense, dependiente y oligárquico, venía marcado, de manera tal vez inconsciente pero indeleble, por una múltiple enajenación que, en lo interno, procuraba reducir la heterogénea vida social costarricense a las concepciones e intereses del poder oligárquico, y en lo externo, confundía la realidad "nacional" con ciertos modelos canónicos de "cultura" impuestos como valores "universales" por las metrópolis extranjeras (europeas en un principio, estadounidenses más tarde). De esa manera, la "cultura nacional" que genera el **Olimpo oligárquico** en el cambio de siglo, obedece más a sus propias representaciones enajenadas que a la realidad cultural costarricense, al mismo tiempo que obligaba a la mayoría de los costarricenses —excluidos o discriminados por esas representaciones— a la enajenación: a identificar su propio ser "nacional" con la asimilación a intereses, modelos y designios ajenos.

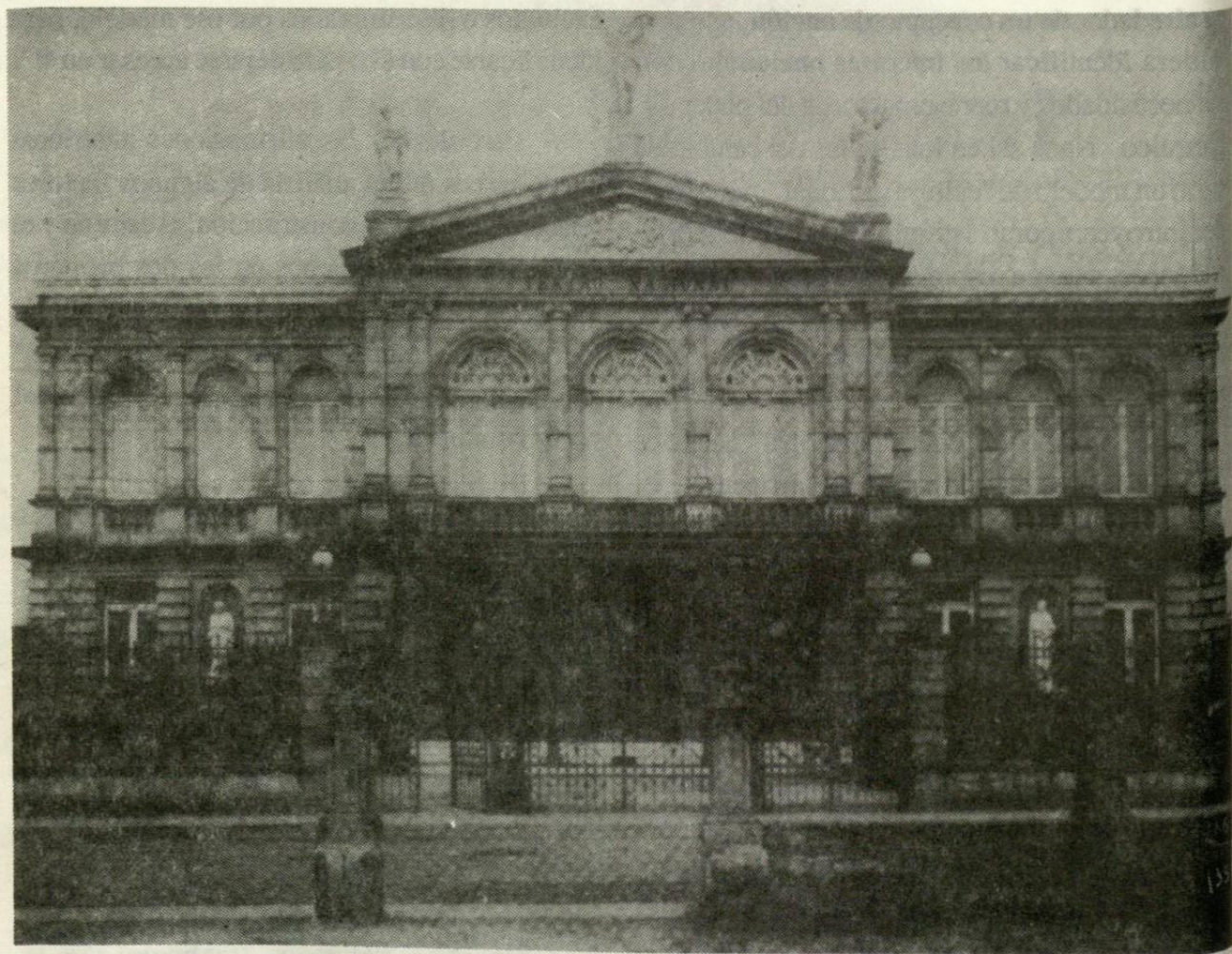
El estudio de la cultura costarricense debería tomar en cuenta la tensión contradictoria entre

esos aspectos: el esfuerzo del poder oligárquico por reducir la ingente vida social del país a su estrecho modelo de "cultura nacional", y las resistencias de la realidad y los grupos sociales excluidos o discriminados por ese modelo, para identificarse con él o para dejarse apresar en él<sup>2</sup>.

Para ilustrar las afirmaciones anteriores puede ser útil el análisis de algunos factores relacionados con la construcción, el estreno y el funcionamiento —al menos en los dos primeros tercios de este siglo— del Teatro Nacional, uno de los principales símbolos de la "cultura nacional" que elabora el **Olimpo oligárquico** a fines del siglo pasado.

2. En 1888 el Teatro Municipal (antiguo Teatro Mora), que había fungido desde 1850 como sede permanente de espectáculos culturales y recreativos en la ciudad capital fue destruido por un incendio según afirman Borges, Ulloa y Barrantes; por un terremoto, según aseguran Jiménez y Fischel<sup>3</sup>. El historiador del teatro costarricense Fernando Borges, describía así la situación provocada por el siniestro:

*"La pérdida... del teatro MUNICIPAL, único coliseo acondicionado de que se dispusiera en San José, causó un corto período de congelamiento en las inquietudes por las artes escénicas. Dejaron de venir compañías de importancia y las pocas de menor categoría que se aventuraron a visitar el país, actuaron en locales improvisados e inadecuados, no concurridos por la sociedad. Esta situación creó un problema de orden social y cultural que preocupó al Gobierno y a la intelectualidad..." (Borges, 37. Mayúsculas del original).*



Estos hechos coincidieron con la época eufórica de consolidación del Estado liberal oligárquico, con los inicios de la transformación del aldeano San José en incipiente urbe burguesa, y con el esfuerzo por fundar una “cultura nacional” -en los términos ya referidos- por parte de la joven generación de intelectuales del Olimpo oligárquico.

En esas condiciones, la edificación del nuevo Teatro Nacional se convirtió en asunto de estado y en representación simbólica de las aspi-

raciones ideológico-culturales de la oligarquía. Un artículo publicado en el periódico **La Prensa Libre** en 1890 expresó una de las ideas más generalizadas entre los intelectuales de aquel grupo social: el nuevo teatro debía ser “el mejor de América”, para que *“ninguna compañía de primer orden, lírica o dramática, desdeñe recibir los aplausos de nuestra culta sociedad, por no ser el teatro Costarricense digno de ella”* (cit. en Barrantes, 36). En otro artículo publicado ese mismo año, el escritor Jenaro Cardona (1863-1930) resumió los principales argumentos que se esgrimieron a favor del teatro:

*“La construcción de un teatro en San José es hoy día una necesidad imperiosa, ineludible. Como un templo de moral, donde se rinde culto a Dios que es el Arte: como un centro de sociabilidad, donde se cultivan amistades y se practican buenas costumbres, y donde el roce y el trato ponen al hombre al lado de la mujer, que debe estudiar y comprender, y para estrechar relaciones con esa bella mitad del género humano, y en fin, como poderoso estímulo y ensanche de las Letras Nacionales” (idem, 35).*

En términos parecidos se expresó también, ese mismo año, el ciudadano Braulio Morales:

*“...Se hace indispensable la creación de un Teatro que nos sirva no solamente de recreo y solaz, sino también de escuela moralizadora, donde, sabido es que se morigeran las costumbres y se cultiva el arte en sus múltiples manifestaciones...” (cit. en Ulloa, 39).*

Llamamos la atención sobre el hecho significativo de que, al enumerar las funciones que debía cumplir el teatro, los artículos anteponen la recreación y el solaz, el aprendizaje de la moral, las buenas costumbres y las relaciones con el bello sexo, al cultivo de las artes y al “estímulo y ensanche de las Letras Nacionales”. La función del teatro como lugar de representaciones artístico-culturales, quedaba subordinada a su función como centro de reuniones para la “cultura josefina”. Este hecho se reflejó, tanto en la profusa utilización del teatro, una vez construido, para veladas, fiestas, bailes y banquetes oligárquicos o gubernamentales, como también en la arquitectura misma del teatro. Cualquiera que haya tenido el infortunio de asistir a una función desde uno de los palcos laterales, habrá



podido comprobar que esos locales están diseñados para contemplar con comodidad el espectáculo que ofrece la culta sociedad asistente a los otros palcos y butacas, no así el espectáculo que se desarrolla en el escenario cuya contemplación exige enormes sacrificios e incomodidades a los locatarios. ✕

Por otra parte es obvio que “la sociedad” a la que se refiere Borges -la que no se dignaba concurrir a los espectáculos ofrecidos en “locales improvisados”- no es la sociedad costarricense en su totalidad, sino el estrecho círculo oligárquico que identificaba sus intereses y costumbres particulares con el ser social (o “nacional”) de los costarricenses en general. Lo mismo se puede entender en la referencia del periodista a la “cultura

sociedad” que soñaba con la edificación de un teatro digno de la representación que ella tenía de sí misma y de “su cultura”.

3. En marzo de 1890 algunos “comerciantes y agricultores”, miembros conspicuos de la oligarquía cafetalera -encabezados por Cleto González Víquez quien más tarde sería dos veces Presidente de la República- enviaron al gobierno un documento en el cual manifestaban lo siguiente:

*“Deseosos que se construya un teatro para descanso y solaz de la población; convencidos de que una capital de la cultura de ésta no puede estar privada de un centro como ese, y de que las rentas nacionales no producen un superávit para destinar a la realización de la obra, ofrecemos pagar con tal objeto, y mientras sea preciso, cinco centavos por cada arroba de café que se exporte...”* (El Teatro Nacional, s.p.)

En mayo de ese mismo año el gobierno, *“considerando que la construcción de un Teatro Nacional en esta ciudad es una necesidad social reclamada por la civilización del país; que por otra parte esa mejora se solicita por considerable número de comerciantes y agricultores del mismo que ofrecen contribuir voluntariamente...”*, tomó la determinación de decretar “Obra Nacional el Teatro de la Capital de la República”, y estableció para su construcción un presupuesto de doscientos mil pesos que se cubriría con el impuesto a la exportación del café (idem).

En realidad la construcción del Teatro Nacional, que duró siete años, consumió unos tres millones de pesos que terminaron cubriendo todos los contribuyentes<sup>4</sup>. El desprendimiento de los cultos y entusiastas cafetaleros apenas duró

unos tres años y sólo aportó algo más de 130.000 pesos. En 1893 el presidente Rodríguez, ante la presión de los cafetaleros, sustituyó el impuesto que ellos pagaban por un impuesto general a los productos importados, con lo cual el teatro terminó no siendo financiado por todos los costarricenses [Fischel (b), 1C]. El decreto argumentaba que el impuesto sobre el café *“no es conforme con los principios de la ciencia económica porque gravita solamente a una parte de los contribuyentes y afecta la principal producción del país”*, mientras que el impuesto a la importación es más general y más conforme con *“la magnitud de la obra que habría de prolongarse por muchos años”* (cit. en Soley, 13).

El aporte de los cafetaleros no llegó a cubrir ni el cinco por ciento del costo total de la obra, pero una vez construido el teatro la historiografía oficial se encargó de ocultar las fuentes reales de financiamiento, para convertir a la oligarquía cafetalera en mítica creadora de “nuestro coliseo”. La oligarquía no sólo se convirtió en constructora en imaginaria de la obra sino que, con base en esa apropiación imaginaria, se convirtió también en dueña y usuaria exclusiva del flamante coliseo, mediante una serie de restricciones discriminatorias que incluían desde el tipo de espectáculos que podían exhibirse en él, hasta la manera de vestir del público asistente, con lo cual se excluía toda posible presencia o representación del pueblo que había pagado la construcción del teatro.

La exigua presencia popular o de clase media quedaba reducida a las incómodas y ocultas bancas de la galería (el **gallinero**), rigurosamente separada de la platea y de los palcos hasta por sus puertas de acceso laterales: así la “cul-

sociedad" dueña del Teatro no tendría que mezclarse con la plebe que pagó su construcción, ni siquiera en la entrada principal, los vestíbulos o el "foyer".

Poco después de inaugurado el teatro, el Secretario (Ministro) de la Presidencia comunicó que *"por disposición tomada en Consejo de Gobierno, solamente se permitirá actuar en el*

**TEATRO NACIONAL** a

*compañías de espectáculos de primer orden"*

(Borges, 47. Mayúsculas del original). Un

periodista interpretó la medida en los siguientes

términos: *"Esa disposición va en mérito*

*de la cultura del país. Debe evitarse que los*

*saltimbanquis del teatro profanen el*

**PRI-MER TEMPLO DE**

**ARTE DE LA**

**REPUBLICA"** (Idem, 47. Mayúsculas del original). Este concepto

sacramental, elitista y

excluyente de cultura, fue el que determinó por

muy largo tiempo, el papel y la función que

desempeñaría "nuestro coliseo" dentro del sistema

teatral y de producción cultural de la época.

Los espectáculos del Teatro Nacional estaban

orientados a un público reducido a la élite

oligárquica, y, en general tenían más el carácter

de reunión social que de acontecimiento artísti-

co-cultural, a pesar de la presencia esporádica en

su escenario de artistas de fama mundial como

Pavlova, Galli-Curci, Benavente, etc.



4. La construcción y el estreno del Teatro Nacional pueden interpretarse como representación simbólica de los modelos y aspiraciones culturales de la intelectualidad y la "sociedad" oligárquicas: la afirmación de la identidad nacional se confundía para ellos con la asimilación a las modas y estereotipos culturales europeos, y su modelo de una "cultura nacional" se basaba en la discriminación o el rechazo de la cultura popular o autóctona y de su propia realidad social.

Los planos del Teatro Nacional, si bien en gran parte fueron elaborados en Costa Rica por arquitectos nacionales y extranjeros, siguieron en su totalidad los modelos canónicos de los teatros de ópera europeos, franceses o italianos [Fischel (a), 3D]. Las armaduras metálicas y la bóveda central fueron construidas en fá-

bricas belgas; el Ministro (Embajador) en París, Manuel María de Peralta (quien se hacía llamar Marqués de Peralta) y el contratista italiano Durini, se trasladaron a Italia donde se buscó a los pintores, los escultores y los decoradores encargados del mobiliario y la ornamentación, así como los mármoles que se utilizarían en el edificio. Para la construcción del Teatro, se trajo a Costa Rica ingenieros, maestros de obra, obreros y decoradores italianos, algunos de los cuales se quedaron luego a vivir en el país. Todas las

esculturas y lienzos -incluyendo el único que representa escenas de la vida costarricense- fueron encargados a artistas italianos (con excepción de tres pequeñas alegorías que realizó el español residente en Costa Rica, Tomás Povedano). Para pintar el "plafón" de la escalinata principal, que representa campesinas recolectando café y negros cargando banano, el pintor milanés J. A. Villa tuvo que recurrir a fotografías, ya que jamás había visto o conocido productos o escenas tan exóticos. Los pintores costarricenses de la época como Enrique Echandi, Ezequiel Jiménez o Rojas Sequeira, no fueron tomados en cuenta, y sólo a principios de este siglo se colocó en el vestíbulo una escultura en mármol del artista nacional Juan Ramón Bonilla<sup>5</sup>. Todos los demás lienzos, esculturas y referencias culturales en el teatro, representan escenas tradicionales de la cursilería europea o se relacionan con artistas europeos. El aporte de la cultura propiamente costarricense al Teatro Nacional se redujo casi exclusivamente a la financiación, parte de la materia prima y la mano de obra no especializada.

5. Al acercarse la inauguración del teatro se planteó en el seno de la oligarquía una nueva oscilación semiótica entre las realidades **propias** y los modelos **ajenos**, alrededor de dos arduos problemas: cuál era el espectáculo más adecuado para inaugurar el teatro, y cómo debían vestir los asistentes para respetar los cánones de "la civilización", "el decoro" y el "buen tono". En ambos casos triunfaron los modelos ajenos sobre los usos culturales criollos.

Ante el rumor de que el teatro sería inaugurado con una compañía de zarzuela, un artículo periodístico se quejaba en 1894 del escogi-

miento de "ese género anfíbio, que ni es ópera, ni drama, ni comedia". Y a continuación expresaba:

*"Preferiríamos que el Teatro se estrenara con una obra nuestra[sic] de alguno de los antiguos clásicos, de Calderón, de Lope o de Moreto. Pero lo natural es que se estrene con una obra original de un hijo del país, y no sería malo abrir concurso con anticipación. Nuestro apreciable bardo Emilio Pacheco tiene concluido un drama, **La venganza de un poeta**, a nuestro juicio digno de los mayores aplausos. El Teatro es nacional, pues que se estrene con una obra nacional"*<sup>6</sup>.

Poco eco tuvieron, sin embargo, las preocupaciones patrióticas del articulista. El teatro no se inauguró con el drama de nuestro apreciable bardo Pacheco, ni siquiera con una obra **nuestra...** de los clásicos españoles. El teatro se inauguró solemnemente el 19 de octubre de 1897, con la ópera **Fausto** de Gounod, representada por un grupo de artistas franceses que había contratado en París nuestro activo Embajador, el Marqués de Peralta. Tras ingresar al Teatro Nacional el Presidente Yglesias (quien poco antes había suspendido las garantías individuales y modificado la Constitución para reelegirse), los asistentes cantaron conmovidos el Himno Nacional de Costa Rica... y **La Marsellesa**.

De manera semejante se resolvería el arduo problema semiótico de la vestimenta. A este respecto recordaba algunos años más tarde uno de los asistentes al estreno:

*"A alguien se le ocurrió la idea de que para asistir al Teatro era indispensable en los hombres el traje de rigurosa eti-*

queta de los elegantes, sin atender los usos y posibilidades de cada cual. Por supuesto que prendió la idea. Y como a ella se opusieron observaciones juiciosas, se entabló una discusión sobre el particular” [Jiménez (a), 203].

El periodista Pío Viquez alegó:

“Estamos con los que piensan que es ridículo establecer el frac, en son de riguroso, para nuestro teatro, cuando es cierto que en la Europa clásica [sic] no suele ser de ordenanza ni en los primeros coliseos... Censuramos en efecto estas manías de las pequeñas ciudades: querer ir en refinamiento más allá de lo acostumbrado en los centros que llevan la corona en lo tocante al buen tono... Al teatro se va con limpieza y decoro nada más. Las vanidades aristocráticas no cuadran bien con las democracias, menos aún cuando son tan modestas como la democracia costarricense” [cit. en Jiménez (a), 206].

Sin embargo, a pesar de las juiciosas apreciaciones de Viquez sobre los usos de la Europa clásica y los remedos grotescos de los países pequeños, prevaleció según señala Jiménez, “la idea del traje de etiqueta y se originó la preocupación consiguiente. La verdad es que hubo personas que prefirieron privarse de asistir al teatro, a presentarse con la sencillez corriente. Otras se sometieron a la exigencia, sin pensar en los gastos ni en el ridículo en que se ponían ¡Qué de fracs desencajados o torcidos y de chisteras curiosas de distintas épocas!... ¿Y qué decir de los apuros de algunas personas que no encontraban cómo estar, tan incómodas se sentían dentro de su inusitado traje?” (Jiménez, 206. Destacado del original).

Uno de los más célebres autores costumbristas de la época, Teodoro (Yoyo) Quirós (1875-1902), describió así el estreno del Teatro Nacional en un artículo publicado en 1901 con el título de ¡Nuestro coliseo!:

“Mucho tiempo estuvo discutiéndose en el Gabinete Ministerial, si se estrenaba el monumento con una temporada de ópera o de zarzuela, y hubo alguno que opinó porque se inaugurara con una serie de funciones de linterna mágica o de títeres, diversiones muy a gusto del pueblo, ya que el pueblo era quien había pagado la construcción del templo de Talía. A lo que replicó uno de los escribientes más notables, que aunque el pueblo era el pagano, el teatro había sido hecho solamente para la gente de buena capa social y de buena levita”

-El pueblo, dijo el Ministro, que beba guaro, para eso lo damos barato.

Se dispuso por fin hacer venir una compañía de ópera francesa... y además un cuerpo de baile, que fue enseguida el campo de operaciones de los más **corrongos** tenorios de la localidad.

La primera noche teatral era esperada con ansias, sobre todo en los círculos aristocráticos. Los hombres... andaban... atareados; algunos buscando por ahí un frac prestado y otros dando sablazos modestos para comprar una botonadura o un cuello elegante, con la correspondiente corbata blanca (...) La mayor parte nunca se habían visto con aquellos trajes y aquellos sombreros que parecían obuses. Estaban incómodos y sin saber que actitudes tomar en los pasillos y en el foyer para no parecer ridículos...” (Quirós, 140-141. Destacado del original)



Más allá del folclórico rastacuerismo de nuestros cultos antepasados, no es difícil adivinar también aquí el triunfo del concepto extranjero, elitista y excluyente de la cultura "nacional" oligárquica, que privó en todo lo referente a la construcción, el estreno y el funcionamiento del Teatro Nacional.

Las excesivas restricciones impuestas por la cultura oligárquica al uso del teatro, afectaron también su funcionamiento regular como sala de espectáculos, pues eran muy pocas las compañías capaces de utilizarlo y muy escaso el público que podía asistir. El Teatro Nacional, construido por la oligarquía con los impuestos del pueblo para que fungiera como representación simbólica de su modelo enajenado y enajenante de "cultura nacional", vino por eso mismo a resultar, en palabras de Borges, *"un levitón... que no viniera de medida a muchas Compañías (...) Trabajar en el Gran Coliseo resultaba un lujo caro por los gastos de luz, empleados y otros fuera de las posibilidades económicas de la mayoría de las empresas teatrales"* (Borges, 54). Si a eso se añaden las restricciones sociales que sólo permitían asistir a la reducida élite "cultura" de la oligarquía, se comprende con facilidad que el Teatro Nacional resultara, como lo señala Borges, *"en lo económico... una ruina para las empresas de teatros particulares"* (Borges, 71). La primera en sufrir esa ruina fue la propia compañía francesa de ópera que el Marqués de Peralta había escogido afanosamente en París para estrenar el Teatro Nacional de Costa Rica:

*"A la vigésima representación de la Opera Francesa... desapareció el empresario Aubry con el dinero producto de las entradas y los 50 mil pesos de la subvención del*

*Estado, dejando a los artistas 'a la luna de Valencia'. Ese golpe desmoralizó a la Compañía, que se desintegró... Algunos de ellos -éstos fueron raros y contados-, disponiendo de medios económicos personales, dispusieron por propia cuenta retornar a Francia; otros también lo hicieron ayudados, indirecta o directamente, por el Gobierno; la mayoría quedó en el país, pasando las de Caín. Así terminó la famosa Compañía de Opera Francesa, que estrenara el TEATRO NACIONAL"* (Borges, 44. Mayúsculas del original).

Pero de los testimonios de Jiménez, Quirós y Borges sobre el Teatro Nacional se desprende también un aspecto furtivo, que señala otra cara de la moneda: no sólo el esfuerzo oligárquico por reducir la heterogénea y multiforme realidad costarricense a su modelo estrecho, elitista y eurocéntrico de **cultura nacional**, sino también las resistencias de la realidad nacional a dejarse apresar en el modelo: lo que se deja entrever en las situaciones grotescas -de un cierto "realismo mágico"- que reproducen los documentos y en la ironía mordaz de los comentaristas.

Todo eso podría explicar tal vez la paradoja que señalaba Alfonso Ulloa en el texto que sirve como epígrafe a este artículo. Propio y ajeno al mismo tiempo, motivo de orgullo "chauvinista" o signo de enajenación y discriminación cultural, el Teatro Nacional es símbolo del esfuerzo y las dificultades de la joven nación oligárquica y periférica por encontrar una voz y una cultura propia, frente a una realidad dominada por poderes e intereses ajenos y enajenantes. La existencia hoy amenazada del Teatro Nacional no deja también de ser a su manera simbólica: imagen de una nación hoy doblemente enajenada

ante un "ajuste estructural" impuesto por funcionarios y organismos transnacionales, que invierten millones en infraestructura para turistas y mercaderes extranjeros, o empresarios, políticos y burócratas criollos, mientras condena a la ruina y el deterioro a su propio pueblo y al último símbolo sobreviviente de la época en que comenzó a gestarse, con euforia quizás ingenua, el espejismo de una nación y una cultura nacional costarricenses.

## NOTAS

1 Algunas de las ideas que se expresan en este artículo, surgieron durante una investigación sobre el teatro costarricense de 1890 a 1930 realizada por Margarita Rojas, Flora Ovaes, Carlos Santander y el que suscribe, con la colaboración del asistente Jorge Caro y bajo el patrocinio del Instituto de Investigaciones Teatrales de América Latina. La investigación completa se publica en Ottawa, Canadá. En este artículo sólo se pretende desarrollar uno de los aspectos aludidos en ese trabajo.

2 Lo anterior es un resumen de algunas reflexiones desarrolladas y fundamentadas con más amplitud en mi libro *La voz desgarrada* y mis artículos: "Sobre la identidad nacional", *Herencia* Vol. 2, No. 1; "Identidad y literatura: de la generación del Olimpo a la generación del Repertorio Americano", (se publicará en un volumen colectivo del Programa de Investigación sobre identidad cultural latinoamericana, Vicerrectoría de Investigación, U.C.R.), así como en el trabajo sobre el teatro costarricense arriba mencionado.

Sobre estos temas consultar también: J. R. Quesada, "La democracia costarricense y su discurso" y M. A. Quesada, "Actitudes hacia el habla campesina de Costa Rica a través de su historia" en *Herencia*, Vol. 1, No. 2.

3 Borges, 37; Barrantes, 36; Ulloa, 29; Jiménez (b), 342; Fischel (b), 1C.

4 Fischel (b), 1C; Soley Gilell habla de un costo final que "excedería los dos millones" (p. 13). Esa es la suma que recogen Barrantes y Ulloa.

5 *El Teatro Nacional* s.p., y Ferrero, 146. En 1897 se había fundado también una Escuela Nacional de Bellas Artes: para dirigirla se contrató en Ecuador al pintor español Tomás Povedano y se ignoró a los artistas costarricenses (Ver: Ferrero, 149).

6 Cit. en Barrantes, 39. *La venganza de un poeta* de Emilio Pacheco Cooper (1865-1905) se estrenó en el Teatro Nacional en 1900. Su texto no se ha conservado. En ese mismo año se estrenó también en el Teatro Nacional *El Marqués de Talamanca*, zarzuela de Carlos Gagini (1865-1925) con música del maestro Cuevas.

## BIBLIOGRAFIA

Barrantes, Olga Marta.

1978 *Antología comentada de la literatura dramática costarricense...*, Tomo 1, Tesis de Licenciatura, U.C.R.

Borges, Fernando

1980 *Teatros de Costa Rica*, Ed. Costa Rica.

Ferrero, Luis.

1986 *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX*, EUNED.

Fischel, Astrid.

1990 "El Teatro Nacional. El problema de la paternidad de los planos". *La Nación*, 21 de enero, p. 3D.

1990 "Teatro Nacional. Se abre el telón..." (Entrevista con A. Fischel), *La Nación*, 21 de octubre, p. 1C-2C.

Instituto Costarricense de Turismo.

1967 *El Teatro Nacional*, s.p.i.

Jiménez, Alfonso.

1930 "El Teatro Nacional", en: *Reproducción*, T.XII, No. 190, p. 197-216.

- 1928 "El terremoto de 1888", en: **Reproducción**, T. X, No. 166, p. 331-349.
- Quesada Soto, A.  
1988 **La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense**. Ed. Universidad de Costa Rica.
- 1990 "Sobre la identidad nacional", en: **Herencia**, V. 2, No. 1, .
- Quesada, Juan Rafael.  
1989 "La democracia costarricense y su discurso", en **Herencia**, V. 1, No. 2, p. 83.
- Quesada Pacheco, M.A.  
1989 "Actitudes hacia el habla campesina de Costa Rica a través de su historia", en **Herencia**, V. 1, No. 2, p. 72.
- Quirós, Yoyo (Teodoro).  
1973 "¡Nuestro coliseo!", en: **Bailar con la más fea**, Ministerio de Cultura, p. 137-142.
- Soley Güell, Tomás.  
1949 **Historia económica y hacendaria de Costa Rica**. T. 2, Ed. Universitaria.
- Ulloa Zamora, Alfonso.  
1972 **El Teatro Nacional (Apuntes para la biografía de un Coliseo)**, Ed. Costa Rica.

