

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**TESIS DOCTORAL**

Historia de la escenografía en Puerto Rico  
(Hasta 1975)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Israel Franco Müller

DIRECTOR

Francisco Javier Huerta Calvo

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

Historia de la escenografía en Puerto Rico  
(Hasta 1975)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Israel Franco Müller**

DIRECTOR:

**Francisco Javier Huerta Calvo**

Facultad de Filología

Programa Doctoral Estudios Teatrales

Instituto del Teatro de Madrid

2020

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



## **TESIS DOCTORAL**

Historia de la escenografía en Puerto Rico  
(Hasta 1975)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Israel Franco Müller**

DIRECTOR:

**Francisco Javier Huerta Calvo**

Facultad de Filología

Programa Doctoral Estudios Teatrales

Instituto del Teatro de Madrid

2020

## AGRADECIMIENTOS

Comienzo por agradecer a Dean Zayas, mi padre; gracias por alimentar mi hambre, por descubrir, entender y comprender más, por ser mi norte. Gracias, César Oliva, por alentarme y ser el enlace con la persona que dirigió los últimos cinco años de mi vida, quien confió en mí y yo en él; es un honor que usted, Javier Huerta Calvo, mi profesor, me haya aceptado y, sobre todo, haya tenido la paciencia para completar el desarrollo de este documento.

Además, reconozco a mis colegas de la Universidad de Puerto Rico, quienes fueron piezas clave en la información. Así, a José Robledo por no dudar en asistirme con las fuentes de información, a Miguel A. Náter por todos los consejos y la guías. Josué Camaño, hasta el último momento fuiste una pieza valiosa, gracias por el compromiso. Gracias a Jorge Rodulfo por toda la comprensión, a Alejandra Martínez, Sonia N. Alicea, Roberto Ramos-Perea, Idalia Pérez-Garray, Gilberto Rodríguez, Myrna Casas, Julio Biaggi, Victoria Espinosa (QPD), Jhosean Calderas, Gabriel Santana, Aixa Ruiz, Rafael Cruzado, María Eugenia Mercado, David Esperón, Israel Franco Nieves, Julia Thompson, Adbiel J. Castillo Reyes, Diego O. Llamas y Tatiana González-Ruiz. Quiero agradecer en especial a la Dra. Leonilda Rodríguez Fonseca por ayudarme a dar los primeros pasos, por encaminarme y llevarme a este resultado, gracias, jamás olvidaré. A mi familia, María Iris Violeta Müller Cotto, mi madre, por ser mi mayor inspiración.

Es de resaltar los centros de información que arrojaron luz a esta investigación: Biblioteca de Puerto Rico, Biblioteca del Ateneo Puertorriqueño, Instituto de Cultura Puerto Puertorriqueño, Biblioteca José M. Lázaro, Colecciones Puertorriqueñas, Centro de Investigaciones Históricas, Seminario Federico de Onís y el Seminario Multidisciplinario José Emilio González. Gracias al personal de trabajo, quienes pacientemente me ayudaron a comprender el proceso de una investigación.

En España: agradezco a la Dra. Cristina Bravo mi directora de TFM, lo logré. A la Dra. Jara Martínez, Dr. Miguel Massip y a la Dra. Matilde Moya, mis profesores de diseño escénico, gracias por todo el apoyo, y al desarrollo del ser humano que soy hoy. A Mariano de Paco-Serrano le agradezco todos los consejos en este proceso, a José Ramón Pastor y a mis amigos: Paz Yañez-Saen, Óscar León, Patricia González, Leandro Carini, gracias por aceptarme en sus hogares y hacerme parte de sus familias, quienes hoy también son la mía.

Fue un camino muy duro, sobreviví a dos huracanes masivos, Irma y María ambos en 2017, en 2020 una serie de terremotos, la pandemia del COVID-19, los cuales detuvieron al país. No obstante, mi lucha por superar esta meta jamás cesó. Este proceso creó en mí un profesional más capaz y, por eso, no dejo de agradecer a todo aquel que directa e indirectamente

estuvo involucrado. Pero más aún, todo esto lo hago por mis estudiantes y por Puerto Rico, no importa qué suceda en el camino, siempre se podrá lograr cualquier meta que sea bien fijada.

*“Yo no fui a la luna, fui mucho más lejos. Porque el tiempo es la distancia más larga entre dos lugares [...]”*

*El zoológico de cristal de Tennessee Williams*

## SUMARIO

RESUMEN.....	8
ABSTRACT .....	10
LISTAS DE ABREVIATURAS .....	12
INTRODUCCIÓN.....	13
1. ANTECEDENTES .....	16
1.1. Origen del teatro en Puerto Rico.....	16
1.1.1. El areyto como expresión dramática.....	17
1.1.2. Primeras representaciones dramáticas documentadas en Puerto Rico.....	19
1.1.3. El desarrollo de la afición teatral en el sigloXVIII .....	21
1.1.4. Segunda mitad del siglo XVIII.....	27
1.2. Siglo XIX: la construcción de un teatro permanente .....	29
1.2.1. Iglesia contra Estado.....	29
1.2.2. Proyecto para un teatro permanente.....	34
1.2.3. El primer teatro permanente.....	42
1.2.4. Surgimiento de otros teatros permanentes y provisionales en la Isla.....	46
1.3. Recapitulación.....	51
2. EL TEATRO EN PUERTO RICO EN EL SIGLO XX .....	52
2.1. La profesionalización de una afición teatral .....	52
2.2. Compañías locales y la Universidad de Puerto Rico .....	60
2.2.1. Areyto (1940).....	61
2.2.2. Universidad de Puerto Rico (1941) .....	62
2.2.3. Teatro Rodante Universitario (1946).....	83
2.2.4. Comedieta Universitaria. Teatro Infantil, (1946) .....	92
2.2.5. Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño (1951) .....	96
2.2.6. Festival de Teatro Puertorriqueño (1958).....	98
2.2.7. Teatro del Sesenta: la segunda compañía más vieja de Latinoamérica (1963) ..	111
2.2.8. Compañía: La Comedia Puertorriqueña (1965).....	114
2.2.9 Festival Internacional del Instituto de Cultura Puertorriqueña (1966).....	116
2.3.Recapitulación .....	122
3. ESCENÓGRAFOS MÁS DESTACADOS .....	124
3.1. Breve estudio de escenógrafos.....	125
3.1.1. Rafael Cruz Emeric, un escenógrafo esquemático .....	125
3.1.2. Carlos Marichal y su realismo mágico .....	132
3.1.3. Rafael Ríos Rey, artista de amplio espectro .....	142
3.1.4. Aníbal Otero, escenógrafo perdido en el tiempo .....	153

3.1.5. Luis A. Maisonet y el surrealismo .....	155
3.1.6. Lorenzo Homar: escenógrafo, grabador y cartelista.....	163
3.1.7. Fernando Rivero, un diseñador escénico lírico y sensible .....	170
3.1.8. Nina Lejet y su realidad fragmentada.....	177
3.1.9. Julio Biaggi: inquieta imaginación y dinámica poética .....	183
3.1.10. Joe Manuel Lacomba un teatrista por vocación.....	191
3.1.11. Román Salas .....	193
3.2. Recapitulación .....	195
<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>196</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>203</b>
5.1. Colección Puertorriqueña, Biblioteca José M. Lázaro.....	206
5.2. Archivo general de Indias (AGI).....	208
5.3. Archivo General de Puerto Rico (AGPR).....	208
<b>6. ANEJO.....</b>	<b>209</b>
6.1. Índice de Ilustraciones .....	209
6.2. Anejo: Tablas.....	214
6.2.1. Tabla 1: Teatro Universitario (1941).....	214
6.2.2. Tabla 2: Teatro Rodante Universitario (1946).....	225
6.2.3 Tabla 3: Comedieta Universitaria (1946) .....	229
6.3. Festivales de Teatro Puertorriqueño (1958).....	235
6.4. Tabla 5: Teatro del sesenta (1963).....	242
6.5. Festivales de Teatro internacional (1966).....	247

## RESUMEN

Esta tesis doctoral titulada *Historia de la escenografía en Puerto Rico (Hasta 1975)* pretende indagar sobre cómo fueron los comienzos escenográficos en la Isla. Haciendo un recorrido dentro de la historia teatral puertorriqueña, se identifica toda aquella información que ayude a documentar cómo fueron las primeras representaciones teatrales, a su vez, se determinará a ese primer escenógrafo en Puerto Rico y de dónde provino su conocimiento. La importancia de esta investigación estriba en que actualmente no existe un libro o documento que cuente la historia teatral desde una perspectiva del diseño escénico. Es importante incidir en que existen libros que estudian la historia del teatro desde la perspectiva del dramaturgo o del actor. Otros investigadores se limitan a analizar épocas, grupos teatrales y compañías. En esta revisión literaria se logra corregir información y aclarar cuándo realmente surge la afición teatral en la Isla.

En esta investigación se marcan objetivos que resaltan todo aquel dato, información o documento que registre una actividad teatral con el propósito de rastrear al responsable de la creación de estos espacios escénicos. Se vuelven a estudiar documentos desde el siglo XVII hasta el siglo XX, donde se reconstruye la historia escenográfica y se muestra –por primera vez– una secuencia cronológica. La falta de documentación fue de vital importancia para impulsar el ir a fuentes primarias localizadas en la Biblioteca Nacional de Puerto Rico, la Biblioteca General José M. Lázaro de la Universidad de Puerto Rico, el Ateneo Puertorriqueño, el Archivo General de Indias, incluso en bibliotecas personales. De esta manera, se pudieron encontrar muchos datos que otros investigadores no habían trabajado y se añadieron para enriquecer y hacer de este documento algo único. Como resultado, hubo corrección de fechas, eventos y se arrojó mucha luz sobre este tema en cuestión: la escenografía. De igual manera, se logra organizar la información documentada con un orden cronológico. En la sección de anejos se observan unas tablas para su rápida y efectiva comprensión que catalogan estos datos. Estas recogen los montajes realizados por las compañías, grupos teatrales y festivales del Instituto de Cultura. Además, se encuentran trabajos analizados de los escenógrafos más destacados para conocer más sobre ellos y sobre lo que aportaron a la escena puertorriqueña.

En las conclusiones se resaltan los objetivos cumplidos y los que quedan por realizar. Se muestran las respuestas al planteamiento inicial, al igual que hay una reflexión sobre el pasado teatral, el cual –y como es natural– fructificó en la actualidad. Queda mucho trabajo, puesto que existe una notable oscuridad entre muchos temas del teatro en Puerto Rico. Mediante este trabajo se espera motivar a nuevos investigadores para que ayuden a que exista una historia teatral puertorriqueña más observada, analizada y estudiada con diferentes

enfoques, filtros o perspectivas. Así, se podrá entender mejor el papel dentro de la historia universal del teatro y hacer mejores aportaciones.

## ABSTRACT

This project, *The History of Scenic Design in Puerto Rico (through 1975)*, is a requirement towards a PHD degree title and pretends to investigate the origins of scenographic art in the island. Through a thorough investigation of the history of the Puerto Rican Theatre, we should be able to identify all the information available that will help us document how were these first theatre representations and, at the same time identify that first scenery designer in Puerto Rico and how did he acquire his expertise. The importance of this investigation consists in that as of today, a book or document does not yet exist that will provide us with information of scenography design. Books on the history of the Puerto Rican Theater seem to be synonymous of literary history as well as a few articles on actors, and theatre companies. On working on our subject of interest we have found concrete facts, names and information that has allowed us to set the origins of the Puerto Ricans interest in theatre.

While we progress in our investigation and mark down our objectives, we documented all the information that was found. Which allowed us to emphasize on any information or document that registered a theatrical activity, with the purpose of tracking down the person responsible for the creation of these scenic spaces. Dusting documents from the 17<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century, we went step by step tracking down the history of scenic design in Puerto Rico in a chronological sequence. Up until this proposal, this has been never done before. Therefore, the lack of documentation on the subject of interest was my first challenge, thus, making me go on to examine primary sources in private libraries such as: The National Library of Puerto Rico, The Main Library of the U.P.R, the Library of Athenaeum, and the likes of “*Archivo General de Indias*”. In this search we found lots of facts ignored by prior investigators and we were able to enrich these documents by adding missing information thus, making this doctoral thesis a unique investigation. As it was stated before in this document: facts, dates, names and events were corrected adding data to the already existing information. We were also able to organize the documented information in a chronological order. To facilitate the understanding of all this information, this newfound data was tabulated. The tables contain information of the theatre companies, productions, theater groups and the Festivals sponsored by the I.C.P.R. Also, we will see analyzed works of our most outstanding set designers, to know more about them and how they contributed to the Puerto Rican scene.

At the conclusion of this research we highlight the most important answers to our quest or hypothesis. Also, it furthers more possible investigations on the subject matter, allowing, even more an important reflection on our theatrical past, from where our present springs of. There is quite a lot of work and discussion to do on the subject, that will shed light on areas

that are still obscure on our theatre history. We only hope that this work serves as an inspiration to future new investigators and motivates them to explore and document further on, the history of the Puerto Rican Theatre based more on the facts, analysis, and studies into “different crystals filters”, and new fresh perspectives. This way we might be able to understand much better the role we play in the universal history of theatre, thus making us able to make better and greater contributions.

## LISTAS DE ABREVIATURAS

AGI	Archivo General de Indias
AGPR	Archivo General de Puerto Rico
ANTP	Archivo Nacional de Teatro Puertorriqueño
CU	Comedieta Universitaria
DZ	Dean Zayas
ICP	Instituto de Cultura Puertorriqueño
SMJEG	Seminario Multidisciplinario José Emilio González
PR	Puerto Rico
TEAP	Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño
TS	Teatro del Sesenta
TU	Teatro Universitario
TRU	Teatro Rodante Universitario
UPR	Universidad de Puerto Rico

## INTRODUCCIÓN

Hay muchos libros sobre la historia literaria de Puerto Rico que tratan el trasfondo histórico teatral, desde la colonización en 1493 hasta la actualidad. No obstante, ninguno da una opinión o detalles sobre las representaciones desde la perspectiva de la técnica teatral. Todos sobrevuelan desde el siglo XVI hasta el XX sin referir más allá de las representaciones y sus actores. En la mayor parte de la historia del teatro en Puerto Rico, no se describe cómo fueron o pudieron ser los lugares donde se interpretaban estas funciones. No mencionan o dan una referencia técnica. Mucho menos hablan de esa historia escenográfica, quién pudo ser ese primer escenógrafo o cuál fue la escuela de escenógrafos que más influyó en la Isla, si la americana o la europea. Tampoco existen archivos o documentos que informen directamente.

A través de esta investigación se intenta reconstruir la historia escenográfica de la Isla, exponiendo cómo se pudieron haber realizado los primeros tablados y quién se encargaba de la escenografía e iluminación. También, se intentará dilucidar si existían personas que conocieran el género dramático de forma literaria, y si habían otras que poseyeran algún tipo de conocimiento práctico para poder llevar a cabo estas representaciones de manera técnica. Se identificará a ese primer escenógrafo puertorriqueño, como también la escuela que predominaba en los artistas de la época. Además, se identificarán dentro del siglo XX, las compañías y grupos de teatro que ayudaron al desarrollo de este arte como profesión.

Hoy día persiste la gran necesidad de entender el pasado escenográfico puertorriqueño, cómo se originó esta disciplina artística, quiénes la desarrollaron y de dónde provinieron los conocimientos. No existe un solo documento con estas contestaciones, ni tan siquiera indicio alguno. La crítica teatral no se preocupó de este asunto. En la experiencia como profesor de la plástica escénica, he visto la necesidad de conocer y documentar la tradición escenográfica para que la historia del teatro puertorriqueño sea más completa y pueda verse incrementado el interés de aquellas personas sobre este aspecto artístico.

Para profundizar en esta investigación se utilizará una metodología cualitativa y cuantitativa y, por medio de ella, se organizará la información. Se ha logrado encontrar documentos que describen de manera muy breve cómo fue uno de los tablados durante el siglo XVIII, la iluminación y el decorado. Usando esta información como referente, se seguirá construyendo de manera cronológica el desarrollo de la afición teatral en la Isla hasta convertirse en profesión.

En esta investigación, se han visitado diversos centros de información, tales como: la sala de la Colección Puertorriqueña de la Biblioteca General José M. Lázaro y el Centro de Investigaciones Históricas, ambos de la Universidad de Puerto Rico (UPR); el Recinto de Río

Piedras; la Biblioteca Nacional de Puerto Rico; el Ateneo Puertorriqueño y el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Además, se han logrado examinar algunas bibliotecas personales de varios colegas e investigadores.

En los lugares antes mencionados es donde están archivados los pocos documentos que contienen la información y retratan el pasado escenográfico de Puerto Rico. Tras una ardua tarea para localizar el testimonio, se ha logrado la aportación de realizar unas nuevas tablas con la información verificada, ubicadas en la sección de anejos que recogen los montajes hechos por las compañías, grupos teatrales y festivales del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Se estima que este trabajo abre un mundo de nuevos temas que podrán ser desarrollados por futuros investigadores, ya que este es el único documento que se ocupa sobre la escenografía de manera directa, que recaba información desde sus inicios y su desarrollo y que expone los trabajos de aquellos grandes escenógrafos, posiblemente ya olvidados.

En cuanto a la metodología, se hace una revisión bibliográfica, entre la cual se detecta el tema escenográfico, como toda aquella mención técnica o relacionada a ella. Comenzando desde la colonización española en 1498, se rastrea este tema como punto de interés y buscando cualitativamente señales que ayuden a crear o identificar la información. Se señalan, además, datos importantes y se van añadiendo nuevos documentos que tratan el tema en cuestión. De manera cuantitativa, se identifica cuán frecuente fueron estas representaciones o desde cuándo se comienza a representar en Puerto Rico. Se indaga su nacimiento desde la afición hasta la profesionalización del arte escenográfico. La investigación se detuvo en 1975 como fecha simbólica a veinticinco años antes de que acabara el siglo XX. La principal tarea en esta disertación es encontrar al primer escenógrafo y retratar la evolución del arte escenográfico en la Isla. Luego de haber cumplido con la finalidad de esta búsqueda, se ha trabajado hasta el año mencionado, mostrando cómo estos artistas escenográficos se desarrollaron. A su vez, se vio cómo se profesionalizó la afición teatral en Puerto Rico. Posteriormente a esta fecha, se ha encontrado más material que podrá serle de gran utilidad a futuros investigadores.

Esta pesquisa está organizada en tres partes: en el primer capítulo se analiza el marco teórico, el estado de la cuestión y, se plantea cuándo nace la verdadera afición teatral ya que muchos investigadores mencionan 1830 como fecha de origen. Se comienza desde el momento precolombino, se busca cómo fueron las expresiones dramáticas de los nativos en Puerto Rico, se hace referencia a investigadores, en el siglo XVII y se hallan las primeras representaciones teatrales. A principios del siglo XVIII, se encuentran las juras reales usadas como mecanismo de justificación para la representación teatral. Al llegar al siglo XIX, se estudia el arduo proceso para la creación de un teatro permanente en la Isla. Además, por medio de estos siglos

estudiados, se encuentra el nacimiento de la afición y quiénes fueron los responsables del inicio y desarrollo. Este primer capítulo indaga los antecedentes teatrales que llegaron al siglo XX.

En el segundo capítulo se estudia el teatro durante el siglo XX, de donde se afirma la profesionalización del arte, así como la aparición de los primeros autores que tratan temas locales planteándolos como problemática y crítica social. Se registran los nacimientos de grupos teatrales, compañías y festivales que fueron claves y vitales para el desarrollo de los escenógrafos que estuvieron a cargo de los diseños realizados. Se dedican secciones a cada uno de estos grupos, compañías y festivales, discutiendo los bocetos de los montajes más destacados, mostrando el desarrollo del escenógrafo y comprobando cómo el quehacer teatral toma más fuerza y se coloca en la escena internacional. Al finalizar la investigación, se establece una conclusión que completa este trabajo.

En la última parte se resalta a los escenógrafos más destacados del siglo XX y se hace el intento de construir una biografía muy breve de estos artistas de la línea. Además, se realiza un análisis de varios de sus trabajos escenográficos identificando el estilo y estética de diseño de cada uno de estos poetas del espacio escénico.

## 1. ANTECEDENTES

### 1.1. Orígenes del teatro en Puerto Rico

En la historia del teatro en Puerto Rico no existe un apartado sobre el origen y desarrollo de la escenografía. Historiadores e investigadores como Antonia Sáez [1950], Emilio Pasarell [1951], Cesáreo Rosas-Nieves [1959], Wilfredo Braschi [1970], Angelina Morfi [1980], Ángel López Cantos [1990], Myrna Casas [2004] y José Félix Gómez [2012] no documentan de forma directa un desarrollo de la escenografía en la evolución del teatro puertorriqueño. Todo lo relacionado con el área técnica de la representación teatral se encuentra de forma indirecta cuando los estudiosos hacen referencia a la construcción de algún tablado o de algún elemento de tramoya, vestuario e iluminación. Para delinear el origen y desarrollo de la escenografía en Puerto Rico se estudian los comentarios, las reseñas y los datos relacionados con dicha escenografía en las representaciones documentadas en la historia del teatro desde sus primeras manifestaciones.

Según la historiografía de la literatura puertorriqueña, la afición teatral en la isla de San Juan Bautista –hoy Puerto Rico– comenzó aproximadamente en el siglo XVII. Los estudiosos del tema coinciden en la escasa y, en ocasiones, nula producción teatral antes de ese siglo. Algunos, como Antonia Sáez [1950], Cesáreo Rosa-Nieves [1959] y Angelina Morfi [1980] alegan que esta cultura teatral fue cultivada por los españoles a través de la colonización, pero que, como manifestación propia del pueblo puertorriqueño, no tomó fuerza hasta el siglo XIX con la construcción del primer teatro en San Juan en 1830. Ellos basan su planteamiento en el hecho de que, con la existencia de un teatro permanente, surgiría el espacio para la creación y, con ello, el desarrollo de dramaturgos y actores criollos. Para ellos, este momento marca el despertar de la afición teatral en Puerto Rico.

La primera historiadora del teatro en Puerto Rico, Antonia Sáez, plantea que la Isla se había incorporado a la cultura universal en el siglo XIX. Según la historiadora, este hecho implicaba la «ausencia de tradiciones literarias durante los tres siglos anteriores» [1950: 9].

### 1.1.1. El areyto como expresión dramática

Angelina Morfi, por su parte, señala que en Puerto Rico no se desarrolló el teatro precolombino, a diferencia de otros países hispanoamericanos como México, Guatemala y Honduras. La estudiosa llega a esta conclusión debido a que no encontró ninguna prueba escrita. Siguiendo la opinión de José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid, afirma Morfi:

El pueblo maya-quiché, establecido en Centroamérica, donde actualmente están las repúblicas de Guatemala y Honduras y el sur de Méjico, desarrolló una extraordinaria cultura indígena y las representaciones teatrales fueron una de sus manifestaciones: Periódicamente representaban piezas en que relataban sus tradiciones religiosas o sus hechos históricos y se señalaban sus fines pedagógicos [1993: 1].

En su trabajo se destaca una sección titulada «Los siglos XVI, XVII y XVIII: ausencia de una tradición teatral», donde enfatiza cómo la economía de la Isla fue un factor determinante para la ausencia de esta tradición:

Las condiciones rudimentarias en que se encontraba la Isla en el siglo XVI son de por sí evidencia de la imposibilidad que tendrían sus residentes de emplearse en actividades culturales. Al terminar el siglo, solamente habían dos poblaciones de consideración: San Juan, que era la principal, pero que tenía ciento setenta vecinos y catorce clérigos; y San Germán, que luego de grandes vicisitudes en que tuvo que defenderse de ataques franceses, de los caribes y enfermedades, logra establecerse finalmente en las lomas de Santa Marta [Morfi 1993: 6].

Sin embargo, en ese mismo trabajo, Morfi alude a una ceremonia indígena conocida como *areyto*. Ella presenta esta ceremonia celebrada por los indios *taínos* en Puerto Rico como una referencia de lo que pudo ser lo más teatral en ese momento, sin así reconocerlo. Morfi sigue la definición de *areyto* de Gonzalo Fernández de Oviedo, cronista del nuevo mundo, conocido también como las Indias. El cronista presenta el *areyto* como una expresión dramática donde se relatan historias en las celebraciones de casamientos, nacimientos o en algún triunfo en batallas o cosechas, mediante el canto y la danza. Esto se hacía con el fin de alimentar la alegría y el regocijo y, en ocasiones, para mantener una memoria colectiva de los triunfos e historias de su pueblo indígena:

El *areyto* se hacía de esta manera. Cuando querían tener placer, celebrando entre ellos una notable fiesta, o sin ella por su pasatiempo, se juntaban muchos indios e indias (algunas veces los hombres solamente, y otras veces las mujeres por sí); y en las fiestas generales, así como por una victoria o vencimiento de los enemigos, o casándose el cacique o rey de la provincia, o por otro caso en que el placer fuera comúnmente de todos para que hombres y mujeres se mezclasen y por extender su alegría y regocijo [...] Esta manera de cantar en esta y en otras islas (y aún en muchas partes en tierra firme) es una efigie o historia o recuerdo de las cosas pasadas así de guerra como de paces, porque con la continuación de tales cantos no se olvidan las hazañas y acaecimientos que han pasado. Y estos cantares les quedan en la memoria, en lugar de su acuerdo, y por esta forma recitan las genealogías de sus caciques y reyes o señores que han tenido y las obras que hicieron, y los buenos o malos temporales que 17 han pasado o tienen; y otras cosas que ellos quieren que los chicos y grandes se comuniquen o sean muy sabidas y fijamente esculpidas en la memoria, y, para este efecto, continúan los *areytos*, porque no se olviden en especial las famosas victorias por batallas [1945: 73-74].

Otra referencia que utiliza la historiadora es fray Íñigo Abbad y Lasierra quien describe el *areyto* como un baile que se producía una mezcla de ingestión de bebidas embriagantes y humo de tabaco para celebrar diversas actividades sociales:

El *areyto* o baile se componía de mucha gente; unas veces bailaban hombres solos; otras, mujeres solas; otras todos juntos, formados en dos filas, asidos de las manos, y una guía que llevaba el compás y la voz, a quien respondían todos repitiendo la historia que cantaba. Mientras unos bailaban, otros daban de beber a los danzantes sin parar jamás hasta que iban cayendo embriagados; algunas veces, entraban otros a ocupar el lugar que dejaban; otras, se acababa el *areyto* con una borrachera general. Sin este motivo se entregaban con exceso a la bebida de la chicha, que hacían las mujeres de maíz, frutas y otras cosas; también se emborrachaban con humo de tabaco, que tomaban por las narices con cañutillos [Abad y Lasierra 1790: 28].

Fray Íñigo Abbad y Lasierra se refiere al *areyto* como una fiesta en la que se bebía y bailaba, pudiendo provocar una *catarsis*. Sin embargo, no hace mención sobre qué se cantaba o qué tipo de baile se hacía. Mientras, en la descripción de Fernández de Oviedo, el *areyto* toma otras dimensiones en las cuales se cultiva la memoria colectiva del pueblo a través de bailes y cánticos; y con el uso de *la máscara* se narraban historias. Esta descripción del *areyto* de Gonzalo Fernández de Oviedo se acerca a lo que se conoce como los orígenes del teatro. Según lo expuesto en cada descripción, se podría considerar estas manifestaciones como las primeras «expresiones dramáticas» en la isla de Puerto Rico.

### 1.1.2. Primeras representaciones dramáticas documentadas en Puerto Rico

El investigador Cesáreo Rosa-Nieves propone la *Carta* de fray Damián López de Haro de 1644, como la primera noticia sobre la representación teatral en la Isla. Sin embargo, privilegia la fecha de 1830 como el momento en el que comienza el género dramático en Puerto Rico, aun cuando no descarta la posibilidad de representaciones anteriores:

Propiamente considerado, el género dramático en Puerto Rico debe comenzar de 1830 en adelante, que es la fecha en que empieza a despertar la afición por el teatro en la Isla, con la inauguración del Teatro Municipal de San Juan. Sin embargo, hay que señalar brotes esporádicos, que vienen a indicar las raíces del género [Rosa-Nieves 1957: 63].

Rosa-Nieves, al señalar las apariciones esporádicas de representaciones dramáticas en siglos anteriores al XIX, invita a realizar sobre ellas una revisión literaria en Puerto Rico. Quien primero hace referencia a estas representaciones teatrales es Emilio J. Pasarell al comentar que, en 1640, el arzobispo don Juan Palafox, durante su viaje a México, se detuvo en la Isla y presenció la representación de comedias:

Comedias hubo, pues, en Puerto Rico, el día de Corpus Christi de 1640 durante el concurso poético, con lo que se viene a situar la primera representación de comedias en nuestra tierra o en nuestro mar, durante esa memorable fecha. No fue en 1644 como habíamos dicho en nuestro libro, al llegar fray Damián de Haro. Proclamó al arzobispo de Palafox precursor en Puerto Rico de la afición teatral y de los concursos poéticos» [1963: 152].

Ángel López Cantos utiliza la carta que escribe el obispo fray Damián López de Haro a Juan Díez de la Calle, en la que informa cómo fue el recibimiento que le dieron al llegar a la Isla, para demostrar una representación en San Juan en 1644:

Dios servido, que día de san Antonio de Padua, trece de junio, a quien yo principalmente y todos los navíos nos habíamos encomendado y ofrecido la primera misa, tomamos este puerto donde yo fui recibido, no solo con todas las prevenciones que dispone el ceremonial Romano, sino con muchas demostraciones de singular alegría, con danzas y comedias, toros y cañas, que casualmente estaban prevenidos para las fiestas de dicho san Antonio... [Medrano Herrero 2005: 121].

Al presenciar estas representaciones, el obispo entendió que había un desorden profano durante los días de san Antonio. Consideró impropia esta costumbre, por lo que convoca un sínodo diocesano en 1645 donde fueron aprobadas las Constituciones sinodales que reformaban las costumbres y el exceso de representaciones en los templos. Así es posible verlo en la Constitución LVII:

Por tanto, mandamos que ningún clérigo de orden sacra de este obispado represente ni entre en comedias, autos, danzas, fiestas, música ni regocijos, ni máscaras o vestirse de humarracho, aunque tales fiestas sean el día del Corpus Christi o de otra solemnidad de la Iglesia, lo cual así cumplan so pena de excomuni3n mayor, y de un mes de cárcel, y de seis pesos por la primera vez y reincidiendo se procederá contra el inobediente, como hubiere lugar de derecho [Santiago-Otero 1986: 61].

Sin embargo, en otra de las constituciones (LXXVIII) sí se permitía la realizaci3n de comedias, pero condicionadas a que fueran de carácter divino y que no se mezclaran las acciones sagradas con los entremeses, los bailes. Esto, para el clero, no promovía dicha acci3n por lo que llamaron al entremés el «género de la deshonestidad» dentro de las iglesias. [Santiago-Otero 1986: 74]. López Cantos [1990] afirma que la Iglesia trataba de mantener las buenas costumbres. Ello provocó la censura eclesial. Sin embargo, se ha encontrado (en la investigaci3n de Ángel López Cantos) el documento *Resultas de la visita can3nica del obispo Marcos Arias de Sobremonte* localizado en el Archivo General de Indias (AGI) del 19 de febrero de 1674, donde se constata que alguien con un alto cargo en la Iglesia confesó públicamente que en el octavo día de la Inmaculada se representaron autos sacramentales dentro de las casas, y afirma que se realizaban con toda decencia [AGI Santo Domingo, 173]. El estudioso Wilfredo Braschi advierte que también hubo un teatro laico que la Iglesia intentó frenar:

El tono desenfrenado de las representaciones teatrales puso a la Iglesia en la defensiva ortodoxa. Pero no es extraño que hubiera algún sacerdote avenido a estimular los esparcimientos populares por la vía de la afici3n dramática [1952: 8].

Gracias a estas constituciones sinodales, se tiene constancia de que se había hecho costumbre representar, hacer comedias y autos sacramentales para la conmemoraci3n del Corpus Christi y otras fiestas que la Iglesia celebraba. Se puede decir que estas festividades

religiosas contribuyeron al desarrollo de una afición que siglos después se convertiría en profesión. López Cantos advierte que los puertorriqueños ya tenían en el siglo XVII una afición teatral en la Isla. En esa época no solo esperaba alguna actividad propuesta por el clérigo, sino que también aprovechaban cualquier ocasión para preparar festividades religiosas o profanas [1990: 211].

### 1.1.3. El desarrollo de la afición teatral en el siglo XVIII

Esta afición teatral continuó desarrollándose en el siglo XVIII, según demuestra Myrna Casas. Hace referencia a que durante el siglo XVIII se llevaron a cabo en España cuatro juras reales [2004: 67]. Estas juras celebradas en Puerto Rico sirvieron como motivo para representar el arte dramático en la Isla durante la centuria de 1700.

Además, se encuentran en las actas del Cabildo de San Juan, localizadas en el Archivo General de Indias, que el primer suceso de comienzo de siglo fue la jura perteneciente a Felipe V, duque de Anjou y nieto de Luis XIV de Francia, quien, en 1700, se convierte en el primer rey de España representante de la casa de los Borbón. Como celebración de estos actos, el 14 de mayo de 1701, se elevó el pendón por el nuevo rey en tres lugares de San Juan, según se evidencia en una carta del Cabildo de San Juan al rey Felipe V con fecha del 18 de agosto de 1701. Hubo fuegos artificiales; se alumbraron las calles con velas blancas; se realizó la velada con *máscaras* y música. La carta no especifica si la música fue de carácter profano o litúrgico. Para esta jura no se mencionó que se presentaran comedias, pero sí *mascaradas*. Las mascaradas pueden considerarse como breves representaciones teatrales, dado que los participantes decían diálogos cortos. Esta jura duró un día y una noche. La razón de que estas festividades hayan sido muy cortas fue la extrema pobreza en la que se vivía durante esos días y, por tal razón, el gobernador había pagado muchos de estos actos llevados a cabo el 14 de mayo de 1701 [AGI, Santo Domingo, 550].

Las actividades teatrales no solo se desarrollaban en la ciudad de San Juan. En Puerto Rico se programaron festejos por todas partes, según se afirma en las actas. Prueba de ello es la actividad teatral que se desarrolló en el pueblo de Coamo, localidad al sur de la Cordillera Central de Puerto Rico, cuando en 1707 nace el príncipe heredero del trono de Felipe V, Fernando, quien se convertiría en Fernando VI. Desde Coamo, el párroco Juan Collazo de Torres escribió el 16 de febrero de 1708 a su primo Juan de Rivafrecha, canónigo en San Juan: «Puse en ejecución sacar una comedia, costeando los ensayos con toda celebración hasta el día 4 de febrero que se representó» [AGI, Santo Domingo 16 de febrero de 1708, 575]. En la ciudad

de San Juan también hubo actividad teatral donde se representó «una loa sacramental y un coloquio que compuso de cinco sujetos, leales vasallos de S.M.» [AGI, Santo Domingo, 1 de marzo de 1708, 577]. El nacimiento de Fernando sería motivo para continuar desarrollando esa afición y actividad teatral en Puerto Rico. En 1711, cuatro años después de su nacimiento, se realizó una jura que celebraba al heredero del trono con comedias y otros actos. La festividad duró nueve días y fue decretada por el gobernador Danío Granados. En una carta fechada el 10 de agosto de 1711 del Gobernador al Rey, se demostraba que en San Juan «se representaron comedias» [AGI, Santo Domingo, 2295].

En el acta 575 del 19 de agosto de 1712, hay constancia de la visita a la Isla del obispo fray Pedro de la Concepción Urriaga. El obispo comprueba que, en la ciudad de Ponce, municipio al sur de Puerto Rico, «los miembros de las hermandades piadosas» realizaban actividades con el dinero de la parroquia y se presentaban comedias, danzas, autos, entremeses, entre otras actividades. El obispo ordenó que la utilización del dinero de las ofrendas fuera únicamente para los ornamentos de la iglesia y permitió, en esa ocasión, que se utilizaran treinta pesos para obsequiar refrescos a los cofrades. Estos protestaron al gobernador indignados por tal medida, lo que da a entender que la actividad teatral a comienzos de siglo estaba viva.

En 1722 se llevaron a cabo otras celebraciones, en esta ocasión por su casamiento, en donde el arte dramático se usa como eje de estas festividades. Un informe del párroco de San Germán, emitido el 23 de abril de 1722, dice que en dicho pueblo hubo «juego de sortijas, cañas, toros, comedias» [AGI, Santo Domingo, 2297]. Del mismo informe del párroco de San Germán:

El lunes, 20 de abril, una procesión recorrió sus calles y habiendo encerrado al Santísimo Sacramento, un auto sacramental, que su señoría ilustrísima tenía dispuesto, el cual se representó de la parte de afuera del cuerpo de la iglesia por los ordenantes de esta catedral. Terminando el auto sacramental, salieron al tablado dos pajes de su ilustrísima, que repartieron monedas por todo el cementerio de la iglesia a los pobres diciendo: ¡Viva el Rey! [AGI, Santo Domingo, 2297].

En el interior de la catedral, se representó un coloquio piadoso. Los actores del auto sacramental fueron los mismos que participaron en la procesión. Este evento se repitió el día siguiente, donde «se representó un auto sacramental por los ordenantes de la catedral en la misma parte que la antecede» repartiendo aún más dinero. Así se encuentra en la Certificación

de Gaspar López de Armas, escribano de cámara del obispo, el 22 de abril de 1722 [AGI, Santo Domingo, 575].

Mientras todo esto sucedía, todavía estaba en vigor la *Constitución LVII* de 1645, que prohibía a los clérigos estas actividades. Al parecer, el obispo Fernando de Valdivia ignoró la prohibición estipulada en ella. El 9 de julio de 1746 muere Felipe V. Su hijo Fernando se convirtió en Fernando VI. Por ambos acontecimientos, en Puerto Rico se realizaron actos ceremoniales. Esta segunda jura quedó documentada en el escrito de autor anónimo: la *Relación verídica*, probablemente fechada para el mismo año. Este documento fue rescatado y publicado por Cayetano Coll y Toste [1918]. Myrna Casas señala que el escrito cuenta con un error en la fecha de redacción:

En la primera página del documento, en el título, aparece un error que pudo haber sido cometido por: a) el impresor de Coll y Toste, b) Coll y Toste mismo, (c) otro copista, (d) el autor no identificado del manuscrito original (si lo hubo). El título comienza así: *Relación verídica en la que fe da Noticia de lo Acaecido en la Ysla de Puerto Rico a Fines del año 45...* La relación dice en qué forma guardan un duelo los puertorriqueños por la muerte de Felipe V. Esto no puede haber ocurrido en el 45 puesto que Felipe V murió el 9 de julio de 1746. [...] estas abreviaturas pueden haber sido hechas por un copista, por alguien que imitase un documento del siglo XVIII o por un autor de 1947. El estudio de otros manuscritos de la época reveló que era muy común el uso de las abreviaturas [2004: 68-70].

La *Relación verídica* muestra la actividad teatral en la Isla; además, describe cómo se realizaron las representaciones. Como dato curioso, cabe señalar que cada una de las clases sociales se dividía y otorgaba turnos para realizar los festejos. En estas celebraciones participaron los mercaderes, los pardos (mulatos) libres, los eclesiásticos y los militares. No se menciona a los esclavos, dado que no se consideraban clase social. La ceremonia fúnebre duró del 13 hasta el 20 de diciembre de 1746, días en los cuales se realizaron las exequias. El juramento y las fiestas se dilataron hasta el 1 de mayo de 1747 debido a que la Isla estaba sumergida en la pobreza y padecía una gran epidemia que duró de enero hasta abril. En la *Relación verídica* se documenta de la siguiente manera:

Para esto dispuso se hicieran fiestas (según lo posible de la tierra) como es de costumbre en todas las cristianas coronaciones: Señaló el día primero de mayo para la primera solemnidad, y que (costeando esta la ciudad) siguiesen las fiestas en esta forma: la segunda el Cabildo Eclesiástico; la tercera los mercaderes; la cuarta los pardos; la quinta don Félix Bernardo

Gómez y don Manuel de Areizaga, oficiales del Real Ingreso; la sexta su señoría; la séptima la Comunidad de Santo Domingo; la octava la Comunidad de San Francisco; y la novena las religiosas Carmelitas [Coll y Toste 1918: 164].

Comenta el autor anónimo que en la noche llegó al festín, una *referida Torre*, que es un carro tirado por personas, y solicitó permiso para intervenir en la actividad:

Para la misma noche don Lorenzo de Angulo (contador que ha sido interino en estas Reales Cajas) dispuso secretamente una máscara, con algunos oficiales y personas de distinción, para que los acompañasen a llevar por las calles un globo, que tenía de altura seis varas, y dos de ancho, que intitularon la Torre de Babel. Iba guarnecida de lienzo, con algunas pinturas, y muchas luces en el interior, con tantas disposición, que la hacía muy vistosa; a las once de la noche llegaron al referido festín, y dejando en la calle la referida Torre, el dicho don Lorenzo, que se intitulaba señor de ella, pidió licencia para publicar un bando, y decir de repente un *medio entremés*; hicieron uno, y otro burlesco, con que se divirtieron las señoras y concluido, volvieron a tomar la torre, que conducían ocho negros [Coll y Toste 1918: 170].

Según lo planteado en la cita anterior, Myrna Casas entiende que, al parecer, don Lorenzo Angulo y sus acompañantes presentaron dos entremeses [2004:71]. El segundo día se representó la comedia *El conde Lucanor*, de Calderón de la Barca, a cuyo final el cabildo de la catedral repartió refrigerios:

Esta noche los familiares de hábito talar representaron la comedia intitulada *El conde Lucanor*, con gran aceptación de todo el concurso, y en el intermedio de las jornadas, se dieron abundantes refrescos, dulces y bebidas, con un particular esmero y declarada bizarría [Coll y Toste 1915: 171].

Por medio de unos versos del mismo autor de la *Relación verídica*, es viable conocer su opinión de lo sucedido esa noche:

Cuando el Sexto Fernando se exalta le aplaude la iglesia con filial amor dando gracias a la omnipotencia porque logra España tal exaltación todos a una voz con cortas, y débiles fuerzas ponen a sus plantas su leal corazón. A lo público sacan la ilustre farsa que titula el Conde Lucanor con extraños primores avivan cajas y clarines que mueven su voz y esto sucedió, que la pólvora activa decía: Viva de la España el invicto León. El concurso con voces festivas, estas alegrías, tanto clamoreó que quedando animada la tierra dentro. Fernando declara el blasón el

gobernador con semblante gozoso y alegre dice las fuerzas de su corazón. [Coll y Toste 1915: 171].

El tercer día fue para los mercaderes y blancos de la ciudad. Fueron estos quienes cubrieron sus festejos:

A las tres horas de la tarde prosiguieron su función los mercaderes, y blancos, saliendo de máscaras la mayor parte con los comediantes que habían de representar a la noche, vestidos todos como debieron salir al tablado. A las nueve horas de la noche comenzó la comedia intitulada: *Los españoles en Chile*, que representaron los de esta *sobre un teatro*, tan vistoso de pinturas, espejos y luces, y tan simétricamente adornado que se equivocaba con los *coliseos de Italia*. [Coll y Toste 1918: 172-173].

Durante la comedia, en los intermedios de las jornadas, dieron en significación de aplausos, abundantísimos refrescos y, concluida, se dio fuego a la serpiente y a dos castillos que tenían a los costados de dicho teatro, con mucha abundancia de fuegos de manos. Finalizó esta función cerca de las dos de la mañana.

El tercer día, la comedia representada por aficionados fue *Los españoles en Chile*, de Francisco González de Bustos: comedia que lleva a la escena el tema de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla. En la cita se hace mención de los actores que salieron con el vestuario apropiado para la representación. Se descubre, también, en el documento, la primera alusión a un tablado, aunque no brinda una descripción completa y detallada de su construcción. El autor comenta que era tan simétrico y bello el espacio que se podía confundir con un coliseo italiano. La palabra *coliseo* se utilizaba para identificar al edificio del teatro. Durante el cuarto día, el turno fue para los pardos (se refiere al hombre mestizo), quienes presentaron dos obras de teatro en el mismo tablado del día anterior:

Entrada la noche, comenzaron a disparar abundancia de fuegos de manos, y a las nueve (de ellas) se comenzó la comedia representada por ellos mismos, intitulada *El villano del Danubio* y *El buen juez no tiene patria*, que la ejecutaron con gran acierto, y aplausos de los circunstantes, sobre un teatro que a este fin hicieron muy curioso, adornado de pinturas, espejos y luces, y, en el intermedio de cada jornada, daban dulces y bebidas con abundancia, disparando al fin de dicha comedia muchos fuegos de mano, que uno y otro, se acabó cerca de las dos de la mañana, en que se retiró a su casa dicho señor gobernador.

Pasaron a ella todos los pardos y comediantes vestidos en la misma forma que estaban en el tablado, acompañando a estos las pardas doncellas ricamente vestidas, con hachas en las manos... [Cayetano Coll y Toste 1918: 174].

En el quinto día, se celebraron corridas de toros y por la noche un *sarao*.

Durante el sexto día, se realizaron mascaradas que recitaron motes y vítores. En estas mascaradas se representó un fragmento de la segunda parte de *El Quijote*, de Miguel de Cervantes (1605), donde estaban las máscaras de Dulcinea, de don Quijote y otra, que representaba la figura de un gigante:

Otra que representaba aquella antigua diversión del mundo decía esta concepción en redondilla;

Es papel inexcusable  
don Quijote en un festejo  
porque, aunque es papel tan viejo  
ha sido siempre tratable.

A este siguió otro que representaba aquella pobre aldeana a quien quisieron llamar de por fuerza la Dulcinea del Toboso.

Otro, significando la horrorosa figura de un gigante, hizo también su verso no menos celebrada. Dice así.

Ninguno me ataque el paso,  
que soy gigante horroroso  
y si os advierto sin embozo  
algún futuro, o fracaso,  
porque es tan fuerte mi brazo  
que ardiéndose en llama activa  
hará que en bronces se escriba  
de Puerto Rico el amor  
diciendo que su señor  
don Fernando Sexto viva.

[Coll y Toste 1918: 177-178].

En el séptimo día, la acción cayó sobre los Hijos de Santo Domingo de Guzmán. En el octavo día, presentaron los franciscanos en su convento y el noveno día fue en el monasterio de las Carmelitas. El cabildo eclesiástico no llevó a cabo la representación de *El conde Lucanor* en un teatro o tablado, como los demás.

Pasarell, en *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico* [1951], plantea que pudo haber sido en el atrio de la catedral o en uno de sus conventos. Los oficiales del batallón y refuerzos de artillería pospusieron sus fiestas. Las nuevas fechas fueron el 29, 30 y 31 de mayo, días en los que la Iglesia celebra a san Fernando. En la *Relación verídica* se comenta:

Siguió a estos, mucho fuego de manos que duró hasta las nueve de la noche. A esta hora representaron dichos oficiales la comedia intitulada, *Primero la honra*, sobre un tablado que a este fin dispuso el referido capitán de artilleros. Estaba con una particular iluminación acompañada lúcidamente de espejos, luces, colgaduras, que todo hacía un particular adorno; se representó con grandísimo aplauso de los oyentes, que decían no poderse hacer mejor con los que tienen de profesión el ser farsantes. Todos salieron vistosamente vestidos y los que hacían papeles de dama, con ricos trajes y costosísimos aderezos [Coll y Toste 1918: 188].

Por medio de la *Relación verídica* se tienen noticias de las obras representadas durante esta segunda jura y cómo se realizaron dentro de la situación económica y de desarrollo en la que se encontraba la Isla. Luego de este documento no se encuentra ningún otro que describa de manera específica cómo se vivió la afición en el siglo XVIII en Puerto Rico.

#### 1.1.4. Segunda mitad del siglo XVIII

La historia registra que se utilizaron las iglesias como espacio de representación desde mediados del siglo XVII hasta 1750, año en el que el obispo Francisco Julián de Antonio promulgó el edicto de la reforma de las costumbres, que llevó a que cesaran estas funciones en estos lugares. Desde este momento, las actividades teatrales se mudaron a la calle. Por orden del gobernador, quien recibió órdenes del rey Felipe V, las procesiones comenzaron a sacar al Santísimo, según la gracia concedida por el papa Inocencio XIII. Es así como los pórticos, atrios y lugares sagrados dejaron de ser espacios de representación. Este veto o censura estaba justificado por la Inquisición.

La coronación de Carlos III sería la nueva ventana para la actividad teatral en Puerto Rico. Sin embargo, la información existente sobre el evento no es tan detallada como la de la jura anterior de Fernando VI. Solo se menciona en un documento del 3 de abril de 1761 del cabildo secular de San Juan dirigido al Rey, en el cual se informa de que se representaron varias comedias, aunque se desconocen los títulos.

Es evidente que no se posee un documento cuyo propósito sea testimoniar la actividad teatral en la Isla durante este siglo o siglos anteriores. Sí existe testimonio en los informes que se hicieron a la corona, en los que se comenta de manera indirecta sobre la actividad teatral.

Para sostener la idea de que el teatro no tuvo interrupción, se cuenta con la información indirecta que aparece en las actas del Cabildo de San Juan, donde se menciona que, en las festividades de los días de la Candelaria, de san Juan, de santa Rosa y del Corpus Christi se celebraban anualmente representaciones teatrales. En el acta 646 del 7 de enero de 1768 se pide la realización de autos para las fiestas votivas del año. En el acta 701 del 7 de enero de 1769 se menciona el nombramiento de los comisarios para las festividades anuales de los días de la Candelaria, de san Juan y de santa Rosa, como también para los del Corpus Christi. En el acta 775 del 7 de enero de 1771 se aluden nuevamente las fiestas anuales y el nombramiento de los comisarios. En el acta 777 del 21 de enero de 1771 se indica que «se acordó a los maceros se les dé vela de la cuarta en el día de la Candelaria». Estas actas prueban la importancia de la celebración de estas «Fiestas anuales» y, al incluir representaciones teatrales, validan la hipótesis sobre una afición de tradición dramática antes del siglo XIX [Caro 1965: 191].

No solamente se ha encontrado información sobre la actividad teatral promovida, aunque de forma indirecta, por la Iglesia, sino que, además, en otros informes se constata cómo la clase alta del siglo XVIII hacía presentaciones privadas, tanto en sus residencias como en conventos. Esto aparece en un informe del fiscal del Consejo de las Indias del 10 de febrero de 1724. En ese documento se explica cómo Raimundo Ferrer, protegido por el corsario Miguel Enríquez, muy temido y respetado en la Isla, se refugió en el convento de Santo Tomás. De esta manera, evitó la cárcel por ser el autor de un extenso poema despectivo titulado: *Vida y hechos del sargento mayor don Francisco Danío Granados, gobernador y capitán general de la Isla de San Juan de Puerto Rico. Dignos de gran memoria para escarmiento y en materia de gobierno el non plus ultra*. Cuenta de la estadía placentera de Raimundo Ferrer durante las actividades festivas. También menciona una celda hecha *teatro de música*: «el mantenimiento de una celda hecha *teatro de música*; la iglesia, casa de conversación para mujeres que lo visitan con meriendas y con refrescos, y los altares en aparadores para este fin» [Informe del fiscal del Consejo de las Indias, que data del 10 de febrero de 1724]. Del documento no se desprende descripción alguna para el término antes mencionado.

En 1789 se celebró la tercera y última jura del siglo XVIII, la de Carlos IV, que se realizó del 17 al 28 de octubre de ese año, según se indica en el documento titulado: *Relación de las fiestas que en la proclama del señor rey don Carlos IV, ha celebrado La ciudad de San Juan de Puerto Rico, en los días 17, 18, 19 y siguientes hasta el 28 de octubre de 1789. Madrid,*

en *La imprenta real de 1790*. Se representaron cuatro comedias que llenaron de alegría al público, costeadas por el regimiento de Nápoles.

Desde el día 20 hasta el 28, hubo fuegos artificiales y corridas de caballo por las tardes; se representaron cuatro comedias que causaron suma diversión, costeadas por el Regimiento de Nápoles, estudiantes, mayordomo y de entradas del Real Hospital, y gremios, quienes presentaron al señor Gobernador un Víctor de plata [Pasarell 1963: 97].

Se observa en las actividades para esta jura, la representación de cuatro comedias de las que no se tienen los títulos, ni dónde o cómo se representaron. Por otra parte, el investigador López Cantos hace referencia a otro documento alusivo a la actividad teatral redactado por José Martín de Fuentes a Antonio Valdez el 10 de diciembre de 1789, donde este menciona que asistió a una función en la que «en el teatro, el gobernador y la mayor parte del pueblo embaucados en la simple frialdad de la literaria charlatanería» [López Cantos 2005: 218]. Es interesante cómo se refiere a que el gobernador y el pueblo concurrían «en el teatro». Este comentario describe un espacio concreto, una estructura o edificio, lo cual desata un debate acerca de si el artículo «*el*» apuntaba a dicha estructura o al lugar donde se desarrollaba la acción, que podía ser cualquier emplazamiento identificado para desarrollar los eventos.

## 1.2. Siglo XIX: la construcción de un teatro permanente

### 1.2.1. Iglesia contra Estado

La afición teatral en Puerto Rico continuó su desarrollo en el siglo XVIII, según revelan los documentos estudiados. Esta afición tomará más importancia durante el siglo XIX con la construcción del primer teatro permanente, el Teatro Municipal, transformando la afición en una profesión.

Pasarell [1951] afirma que, durante los años 1811 y 1812, se desató una polémica entre el obispo Juan Alejo Arizmendi y el gobernador don Salvador y Bruna por la actividad teatral como consecuencia del apoyo que el gobernador le dio a una compañía de cómicos que había llegado a la Isla. El gobernador permitió el establecimiento de un teatro provisional para que esta compañía pudiera ofrecer veinte funciones en un corralón localizado en la calle del Sol entre las de San José y Cristo. La confirmación de esta actividad dramática se encuentra en un bando publicado antes del 27 de octubre de 1811, en el que se cuenta cómo fue el programa de la actividad de ese día:

De orden del gobernador, se ha determinado que, el domingo 27 de los corrientes, se aplique el producto de las entradas, lunetas y palcos a beneficio del Real Hospital de Caridad de esta muy noble y muy leal ciudad. A tan piadoso fin, la compañía y música trabajarán de balde poniendo el mayor empeño para complacer al público con la función siguiente: Después de una armoniosa obertura se ejecutará la famosa acreditada comedia de figurón *El dómine Lucas*. Concluida, se bailará el bolero por los señores Manuel y Margarita Olivares. En seguida, se ejecutará la pieza graciosa o miscelánea de música y versos, titulada *Los cómicos de la legua*. El cómico hará la comedia *El entretenido*, o, *La brevedad: escena unipersonal; fácil de representar en cualquier casa particular, dispuesta en tres jornadas, entremés, dos tonadillas y un sainete*. Concluida dicha escena, cantará la señora Teresa Canal un aria en carácter de vieja, y se dará fin con el baile nacional el fandango por los señores Olivares... [AGI, Santo Domingo, 2523].

El obispo Arizmendi se opuso desde un principio a tales presentaciones, apelando a que la Isla no estaba en situación para tales diversiones. Por medio de cartas al gobernador, intentó impedir toda actividad dramática en los días de la rogativa. En una carta fechada el 17 de octubre, menciona que el día 14 de ese mismo mes, en una misa que había realizado en la catedral como celebración del cumpleaños del rey Fernando, se había pronunciado en contra de las comedias que iban a presentarse «...en los días santos y divinos...» [Casas 2004:80].

En el acta de la reunión del Cabildo de San Juan del día 29 de octubre de 1811, aparece la solicitud de unos cómicos para representar en la Isla:

En este cabildo, se presentaron María Teresa Canal, Margarita y Manuel Oliveras, de profesión de cómicos, en solicitud de permiso para dar al público algunas diversiones respecto a tener ya la licencia del señor capitán general. Y visto, se acordó: Pasar esta petición, de que queda entendido este ayuntamiento y conviene con la solicitud hecha, al caballero regidor-alguacil mayor, don Manuel Hernaiz, diputado al intento, entienda todo lo concerniente a este asunto y fijación de precio de la entrada, según se ha acostumbrado en las anteriores, dejando a beneficio del caldero de los pobres de la real cárcel, el costo de alguna función. [Archivo General de Puerto Rico (AGPR), Acuerdos, 1810-1812, f. 122].

En el acta antes mencionada, la frase «...según se ha acostumbrado en las anteriores...» hace referencia a las comedias presentadas el 21 de octubre de 1811, días de la rogativa. También dice que los actores, sin el permiso del Cabildo, podían hacer sus representaciones, siempre y cuando tuvieran el aval del gobernador. En las actas que documentan las reuniones

del Cabildo del 29 de octubre de 1811 y el 13 de enero de 1812 no se mencionan comedias y tampoco algún tipo de actividad teatral.

En las actas de la reunión del Cabildo del día 13 de enero de 1812 consta que dos acróbatas habían solicitado permiso para entretener al público en el corral donde se estaban presentando las comedias. Se les concedió, según lo acostumbrado, y el diputado Manuel Hernaíz se encargó de ver que el precio de la entrada no excediera los dos reales y que se dedicara una de las veinte funciones a alguna obra de caridad [AGPR, Acuerdos, 1810-1812, f. 162].

El desacuerdo entre Arizmendi y el gobernador se evidencia en la siguiente cita de la carta del obispo:

Ninguno mejor que V.S. sabe las declaraciones que he hecho en mi iglesia en contra del establecimiento de las comedias... según el oficio que, datado en enero sin fecha del día, me ha remitido exigiéndome informe lo ocurrido sobre la repulsa que se ha hecho de los quinientos pesos... Desde antes, y solo con las noticias de que se trata de hacerlas, manifesté el desagrado. [AGI, Santo Domingo 2523].

El obispo exhortó a Meléndez a que fuese verdaderamente caritativo con los pobres y los enfermos. Hace referencia a que, con España sumida en el caos, no era momento para divertirse, sino para orar;

Fui informado [...] que era influjo de V.S., que se había detenido el embarque de entrambas, o una de las dos cómicas, que seguían su destino para La Habana, adonde tiene su marido, que se dice por voz pública que se ha retardado aquí contra el reclamo y voluntad de este. Que había V.S. también procurado asegurar su decidido empeño en las comedias, proponiéndole al Ayuntamiento, después de resuelto a ellas, y puesto en la planta el teatro y que había prestado aquel su anuencia [...] Y finalmente supe [...] que el fruto de mis germinadas exhortaciones había sido rebuscarse. Con eficacia la comedia antiquísima, detestada, prohibida y mandada a recoger por el Santo Oficio de la Inquisición titulada *El diablo predicador* [...] para mofar y despreciar más la voz del Obispo [...] Estos insultos [...] no crea V.S. que siendo ciertos son hechos a mi persona, sino al Obispo, al Pastor que no es de V.S. como de los demás: al sacerdote del pueblo, y aún al mismo Jesucristo [...] [AGI, Santo Domingo, 2523].

En otro fragmento, Arizmendi señala que esta desagradable situación pudo haberse evitado si el gobernador de la Isla hubiera suspendido las representaciones:

Que se mande a suspender las comedias, cesen estos espectáculos que, como una madriguera de pecados, irritan la justicia divina, a la que, por otra parte, tenemos tanta necesidad de apelar para que suspenda el azote que nos aflige. Pero si V.S., por un efecto de tenacidad, en su opinión continuase con la que se ha conducido hasta aquí, dando pruebas públicas de ningún otro temor a Dios ni al Rey... buscará el obispo, en la rectitud soberana, el remedio conveniente. Dios guarde a V.S. muchos años [AGI, Santo Domingo, 2523].

Arizmendi intentó detener las representaciones en San Juan y las primeras pinceladas de un proyecto para un teatro permanente en Puerto Rico. En la investigación de Pasarell se ve cómo el comandante de Marina, don José María Vertiz, apoya la creación de un teatro permanente. Este escribe una carta al editor de *La Gaceta de Puerto Rico*, en la que le pide la publicación de un artículo aparecido en el periódico *El Conciso* de Cádiz. El artículo habla sobre la reapertura del teatro de Cádiz que estuvo veintidós meses clausurado. La carta dice:

Considerando que en esta Plaza (San Juan de Puerto Rico) puede ser muy útil y conveniente que se difundan las juiciosas y fundadas reflexiones de Conciso (recibido de Cádiz) en apoyo de la opinión pública, expresada con demostraciones nada equívocas, de que se quiere, desea y pide la permanencia de nuestro teatro, suplico a Ud. se sirva insertar en su periódico dicho artículo [Pasarell 1951: 31].

El artículo, publicado junto a la carta el 29 de enero de 1812, informaba y daba tres razones sobre la reapertura del teatro que estuvo cerrado en Cádiz, España: (1) las recaudaciones podían ir dirigidas a la ayuda del ejército español; (2) las obras presentadas deberían ser de carácter patriótico, ayudando a desalentar a los que simpatizaban con Francia o Inglaterra; (3) el teatro ayudaría a separar a los ociosos de las otras diversiones que podían tener consecuencias fatales. Menciona en la carta que el teatro se podía utilizar como medio para avivar el sentimiento patriótico. Antes o después de las representaciones, las proclamas del gobierno podrían ser leídas y se podían cantar canciones patrióticas. Don José María Vertiz comentaba que, a pesar de los opositores, podía hacerse con el fin de que lograra disfrutar el pueblo de una diversión decente y decorosa. Resaltaba que algunas instituciones de caridad se beneficiarían de las recaudaciones producidas por esta acción. Esta publicación se usa como justificación para poder reforzar la petición de un teatro permanente en la Isla. Casas recopila las obras representadas en San Juan de Puerto Rico en las fechas de 1811 y 1812:

Cuatro de las obras presentadas en San Juan de octubre de 1811 a enero de 1812 son de autores españoles: *El diablo predicador* de Luis Belmonte Bermúdez (1587-1669), *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto y Cavana (1618-1669), *El dómine Lucas* de José de Cañizares (1676-1750). El sainete *Los cómicos de la legua*, fue escrito probablemente por un español, puesto que dicho género se desarrolló solo en España durante el siglo XVIII. No ha sido posible determinar quién escribió *La brevedad sin sustancia*, pero hay una obra llamada *El entretenido o la brevedad sin sustancia*, escrita en España probablemente a fines del siglo XVIII. La obra, un monólogo, se divide en tres jornadas consistentes en un entremés, dos tonadillas y un sainete. El actor debe usar un traje distinto para cada jornada y cantar las tonadillas vestido de maja. El reparto de *El diablo predicador* se compone de doce hombres, tres mujeres, un joven que representa el papel de la virgen María, un Niño Jesús, tres pobres y algunos sirvientes; el de *El desdén con el desdén*, de cinco hombres, cuatro mujeres, damas, caballeros y músicos; el de *El dómine Lucas*, de cinco hombres y cuatro mujeres. No ha sido posible determinar cuál de las comedias requería que apareciera una mujer vestida de hombre. Ninguno de los personajes femeninos de *El diablo predicador* o de *El desdén con el desdén* tiene que aparecer vestido de esa forma. Tampoco se ha podido verificar si el actor de *La brevedad sin sustancia* se vistió de maja para cantar las tonadillas de la obra [2004: 83-84].

Casas [2004] comenta que el actor Antonio Uteza había pedido permiso al Cabildo de San Juan el 31 de agosto de 1813 para dar más representaciones, sin mencionar dónde iba a presentarse. «El Cabildo concedió a Uteza el permiso con la condición de que obtuviera el del Gobernador» [2004: 89]. El vecino de San Juan, Francisco Morales, solicitó autorización al gobernador para la construcción de un teatro público modesto para que los actores aficionados pudieran hacer sus representaciones.

El gobernador refirió la petición al Cabildo y el consejo municipal nombró a los miembros Juan Antonio Mejía y Agustín Martínez para realizar la investigación sobre qué clase de comedias presentarían los aficionados. Debían investigar qué espacio habían escogido para el teatro; cuánto costaría la entrada para las presentaciones, incluyendo adultos y niños; y qué cantidad se donaría a los pobres de la real cárcel u otra institución de caridad. Antonio Mejía informó sobre su hallazgo y el consejo le informa al gobernador que podía conceder permiso con la condición de que se donaran dos pesos por cada representación o la recaudación total de una función para los pobres de la Real Cárcel.

En los días 4, 5 y 6 de enero de 1817, nuevamente hubo actividad teatral en la Isla, como consecuencia de la boda de Fernando VII y la de su hermano Carlos. Las bodas se festejaron tanto en España como en Puerto Rico. La celebración de estas actividades fueron

discutidas en la reunión del Cabildo de San Juan el 22 de julio de 1816, luego de recibir las noticias con las fechas de las celebraciones. En San Juan se realizaron los festejos en los días 4, 5, y 6 de enero de 1817; no se hace mención de ninguna actividad teatral en particular.

Estas celebraciones no se limitaron a San Juan. En la ciudad de Caguas, los días de festejo fueron 19, 20 y 21 de enero de 1817. En un artículo del 30 de enero del mismo año se informó a los lectores de *La Gaceta* de que dieciséis piezas fueron presentadas por jóvenes de ambos sexos. El artículo describe el espacio de representación como un teatro bellamente decorado, sin dar más detalles de las obras exhibidas. Hace mención sobre una loa escrita para la ocasión, tan exitosa que se tuvo que representar tres veces.

En la ciudad de Ponce, el 31 de enero de 1817, el alcalde Alejandro Ordóñez escribió al gobernador Meléndez para informarle de que, en los días 26, 27 y 28 de enero, había llevado a cabo los festejos. Añade que el día 27 de enero se presentaron una loa y una comedia en un teatro construido para la ocasión. La loa, escrita por un autor local, hablaba sobre la lealtad de Puerto Rico al rey Fernando VII. La comedia presentada fue *La virtud premiada* de Luis Antonio José Moncín. El público que asistió a las presentaciones estuvo compuesto por hombres y mujeres. No se hace mención sobre los actores que participaron [Anónimo 1817: 105-106].

### 1.2.2. Proyecto para un teatro permanente

Años más tarde, en el mes de abril de 1822, se publicó en el periódico de San Juan *El Diario Liberal y de Variedades* un *Proyecto para la fundación de un coliseo*, suscrito bajo las siglas J.E.Z. [Anónimo 1822: 204-205]. Según Pasarell, estas siglas podrían corresponder a Juan Evangelista Zuazo, quien fue alcalde ordinario del Cabildo, [Pasarell 1951: 31]. Se estipulaba en el documento que, por parte del consejo municipal, se nombraría una comisión que se encargaría de todos los detalles para revisar el proyecto del teatro.

El teatro proporcionaría una diversión honesta al pueblo. Según las dimensiones del local, las medidas serían treinta varas por diecisiete, donde podrían construirse ochenta y un palcos. El patio tendría cabida para cuatrocientas treinta y dos personas, y en la cazuela, especie de galería, para otras cien. El proyecto podría costearse con contribuciones. Aquellos que aportaran cincuenta pesos por adelantado tendrían derecho a un palco para veinte funciones, si así lo quisieran. De no ser así, la agencia corporativa encargada del teatro podría alquilarlos. El costo regular de los palcos sería ochenta pesos para veinte funciones. Dentro de la parte artística se hablaba de traer un director, una actriz principal y un actor principal de La Habana

o de cualquier otro sitio. El resto de la compañía podría componerse de actores puertorriqueños. La administración del teatro estaría formada por el consejo municipal, que nombraría una comisión encargada de realizar los contratos para la construcción exterior del edificio y de conseguir comerciantes de San Juan que auspiciaran o proveyeran la madera para el interior: madera que podría ser exportada del norte [Anónimo 1822: 204-205].

El consejo municipal sería el encargado del teatro, cuyas ganancias se podrían utilizar para la creación de un orfanato o una casa para pobres una vez terminada la temporada. Con la publicación del proyecto se incluyó una posible lista de suscriptores para que los que quisieran contribuir pusieran una cruz al lado de su nombre, y los que no lo desearan deberían poner una «N». No se tiene constancia de si el proyecto se realizó, pero sí se sabe que, dos meses después de la publicación del proyecto, hubo un teatro en San Juan, donde un palco pertenecía al consejo municipal. «No se mencionó el proyecto en ninguna de las reuniones del consejo en 1822, y si J.E.Z. era Juan Evangelista Zuazo, importante miembro del cabildo, no lo presentó ante dicho cuerpo de gobierno» [Anónimo 1822: 204-205]. Un dato importante que se debe señalar es que para el 1 de julio de 1822, en una reunión del Cabildo de San Juan, Francisco Pimentel se quejó porque el palco del Consejo no estaba iluminado de forma acostumbrada durante las representaciones de las comedias. En la reunión se acuerda que se proporcionarían «dos bombas y velas para cada noche de representación» [AGPR, Acuerdos, 1822-1823, f. 33].

El 25 de octubre de 1822, el *Proyecto sobre las representaciones dramáticas* fue aprobado por las Cortes de Cádiz. Las diputaciones provinciales fueron autorizadas para construir nuevos teatros o usar, para tales fines, un edificio que ya existiese. El gobierno español autorizó también que se aumentaran los impuestos municipales con el fin de erigir estos teatros. Un rotativo de San Juan informó de que durante la decimoquinta sesión de la diputación provincial se había presentado una comisión de ciudadanos con un proyecto para la edificación de un teatro. Se publicó una copia del proyecto que llevaba las firmas del general Miguel de la Torre, los coroneles José de Navarro, Manuel de Arroyo y Matías de Escuté y el comandante naval José María Vértiz. Un dato relevante es que setenta ciudadanos de San Juan habían hecho su contribución con cincuenta pesos cada uno [Anónimo 1822: 204-205].

Durante la temporada de teatro aficionado de 1823, el 1 de enero, el periódico *El Eco* informó de que se estaba completando la preparación de un sainete, una brillante sinfonía y una comedia, *Verse y tenerse por muerto*, que se presentarían en la fecha anteriormente indicada. Este anuncio estaba seguido de una nota que notificaba la cancelación de la representación. El 4 de enero salió otra nota que avisaba de que no se garantizaba la representación de la obra *El domine Lucas*, programada para esa noche. El periódico *El Eco*

publicó ese mismo día cuatro artículos incluidos en un decreto emitido por las Cortes de Cádiz el 25 de octubre de 1822, los cuales autorizaban al gobierno español a lo siguiente:

Art. 1 Se autoriza al gobierno para que se arreglen los teatros de manera que las representaciones dramáticas sean correspondiente a la nación heroica a quien se dirigen, ofrecimiento rasgo de virtudes cívicas y altos ejemplos de gloria nacional. Aprobado.

Art. 2 Se le autoriza igualmente, para que oyendo si fuese preciso a las diputaciones provinciales, pueda destinar para establecer un teatro en las provincias donde no le haya, el todo o parte de alguno de los edificios que han quedado sin destino a consecuencia de los decretos dados por las Cortes, y que sin grandes costos puedan proporcionarse para llenar los deseos del gobierno, combinando en esta parte si fuese posible, el interés de la opinión y de las costumbres con el de la hacienda nacional. Aprobado.

Art. 3 Se le autoriza, del mismo modo, al gobierno para que obligue a los empresarios y directores de teatro a ejecutar funciones patrióticas para animar el espíritu público en los días que se señalan por las autoridades, cuidando eficazmente se fomenten y auxilien los teatros y se remuevan los obstáculos que se opongan a sus progresos, aliviándolos de las cargas que pesen inútilmente sobre ellos. Aprobado.

Art. 4 Para verificar lo dispuesto en el artículo anterior, se autoriza al gobierno para que, oyendo a las diputaciones provinciales, señale los recursos al intento, bien sea aumentando el producto de los arbitrios municipales de las capitales respectivas, o bien creando otros moderados para no perjudicar en ninguna manera a los fondos actuales de los ayuntamientos. Aprobado. [Anónimo 1823 II, 505].

El mismo periódico publicó, el domingo 5 de enero, una lista de aguinaldos, y deseaba como regalo a los amantes del teatro lo siguiente:

Comedias cuyos diálogos sean francos con caracteres vigorosos y costumbres verosímiles, estilo ni muy elevado y muy familiar, y a quien los actores representen que ejerzan un arte que debe estudiar los principios guardando al público la consideración que se merecen y no darle por función del primer ensayo de la pieza [Anónimo 823 II, 509].

El periódico *El Eco* anunciaba el lunes 6 de enero la obra *Los amantes constitucionales* como una función extraordinaria, acompañada de una introducción. Añadía que la velada teatral concluiría con una obra nueva: *El juramento de la constitución y triunfo de la libertad*; además, durante la noche se cantarían himnos patrióticos [Anónimo 1823, II, 514].

La siguiente noticia sobre una representación teatral se publicó en *El Eco*, el 12 de enero del mismo año. La obra anunciada fue *El desquite*, y en línea seguida dice que se dará fin con un sainete. Hay constancia de que hasta ese día la información sobre las obras representadas aparecía bajo el encabezamiento Teatro. Después de esta fecha aparece bajo Teatro Amigos del País. No se dispone de otros documentos que expliquen este cambio de nombre. Se desconoce si se llamó Teatro Amigos del País entre el 12 de enero y el 25 de abril de 1823, como tampoco si había dos salas de espectáculo en la ciudad para la misma época [Anónimo 1823 II, 538].

Myrna Casas hace una recopilación de las obras presentadas en la temporada de aficionados, publicadas en el periódico *El Eco*, desde el 12 de enero a 9 de febrero de 1823. En los días 13 y 15 de abril del mismo año se presentaron las siguientes comedias: *El desquite*, *El hijo agradecido*, *Las cuentas de propios árbitros*, *La libertad restaurada*, *Temístocles*, de estas obras no se encontró documentación que ayude a identificar a sus autores. *Ali Bek* de María Rosa de Gálvez (1801), *Los templarios* (1807) de Ranouard, traducida del francés por José Rangel, *La librería* (1798), atribuida por el público a Iriarte, pero se hace mención a que en Madrid había una obra de igual título muy popular escrita por María García y Clemente Gil. *Mujer, llora y vencerás* (1769) de Calderón; los sainetes *La casa de los vinos generosos* (1782), sainete anónimo, aparece en el catálogo de las piezas de teatro del Departamento de Manuscritos, en Madrid. *La avaricia castigada* (1791) sainete de Giovan Battista, el monólogo: *Guzmán el Bueno* (1790), del cual aparecen dos versiones: una de Nicolás Fernández de Moratín (1777) y, la otra de Tomás Iriarte (1791) [2004: 87-88].

Para estas representaciones, el público ya iba al teatro respetando las reglas estipuladas por un diputado del mismo: durante la representación que ocupen sus asientos con la forma moderada que caracteriza este vecindario; que a nadie se le permita fumar dentro del teatro; que en el vestuario no se permita la entrada a ninguna persona que no pertenezca a la representación [Anónimo 1823 II, 550].

Según la sección de teatro del periódico *El Eco* del 23 de enero de 1823, se realizaron dos funciones benéficas: una para la junta de beneficencia y otra para el Teatro Amigos del País:

En el Teatro Amigo del País se representará en la noche de hoy la tragedia intitulada *Ali Bek*, cinco actos, el unipersonal *Guzmán el Bueno* y el chistoso sainete *La casa de los vinos generosos*. Se ejecutarán estas piezas por jóvenes de las clases de estudiantes, militares y meritorios de oficinas [Anónimo 1823 II, 582].

Los aficionados que habían presentado *Los templarios* fueron felicitados por medio de una carta al editor del periódico, exhortándolos a presentar *Otelo*. La carta estaba firmada por Los Amigos del Hombre. En el teatro se reunían los suscriptores de la temporada teatral. Las funciones benéficas tenían un precio de dos reales para los suscriptores y tres reales para los demás. Myrna Casas menciona que el Teatro Amigos del País tenía un área tras bastidores, un pendón y una galería a la que se subía por escalones de madera. Tenía, además, cuatro filas de asientos en la galería, palcos, lunetas y bancos de lunetas [2004: 88].

Varios ciudadanos presentaron un proyecto a la Junta de Beneficencia para llevar a cabo la representación de *La librería*, de Tomás Iriarte y *Los templarios*, función que será a beneficio de la Junta. En Madrid, a finales del siglo XVIII, se hizo popular una obra con ese título, escrita por María García y Clemente Gil. Este grupo también le solicitó permiso al gobernador, quien en ese entonces era el presidente de la comisión del Teatro Amigos del País. El permiso fue concedido y *El Eco* publicó una copia del proyecto en la que informa a sus lectores que la decisión de la Junta había sido favorable, pero con ciertas reglas establecidas por el gobernador y el grupo de ciudadanos para esta función particular. Gracias a los datos obtenidos de esta publicación, es posible tener una idea sobre una posible localización del teatro donde «la entrada sería por un rastrillo y la salida por el zaguán del edificio; las puertas de los palcos estaban localizadas en casas adyacentes, y solo se les permitía a las mujeres el acceso a las galerías» [Casas 2004: 88].

Con estos detalles, Casas concluyó que el teatro pudo haber estado localizado en alguna especie de plazoleta rodeada de casas o un patio colindante con varias de ellas. Los palcos estaban situados cerca de las puertas de las casas adyacentes al teatro. Las galerías de algunas de estas se usaron como paraíso, parte superior de las gradas, o se construyeron galerías para el teatro. Como entrada y salida se usaron diferentes puertas de una casa o de un local destinado para teatro. Casas, en su investigación, comenta lo siguiente:

Si el teatro tenía un área de tras bastidores, es probable que se haya construido algún tipo de escenario, muy posiblemente de madera, o bien en una plazoleta o en un patio. Si tenía telón, entonces debe haber tenido algún tipo de arco de proscenio [2004: 88].

Los editores de *El Diario Liberal y de Variedades* publicaron, el 3 de mayo de 1822, un artículo sobre las ventajas de preparar buenos actores. El artículo no tenía autor. Sin embargo, este debió haber sido español porque llama «nuestros» a los actores españoles. Entendía que el establecimiento de teatros con la preparación de buenos actores era una muestra

de la cultura y de buen gusto en una nación. Luego de glorificar a Corneille, a Molière y al actor francés Talma, comentaba que se subestimaran a los actores españoles por culpa de las ridículas actitudes tradicionales de estos hacia el teatro. Motivaba a sus lectores a descartar los viejos conceptos. Al terminar su artículo decía que el gobierno liberal mejoraría las opiniones, los gustos y los conocimientos [Anónimo 1822].

Otro suceso que aportó al desarrollo de la actividad teatral en Puerto Rico fue el aniversario de la Constitución Española, que entró en vigor entre 1820 y 1823. El 15 de mayo de 1823 se celebró, en la ciudad de San Juan, el aniversario de la Constitución. Para la festividad se construyó un teatro en la plaza principal y se tomaron prestados los bastidores y utilería del Teatro Amigos del País para la presentación de *Temístocles* y *La libertad restaurada*, donde participaron actores profesionales y aficionados.

El alcalde de Aguada, Juan Morales, el 2 de junio de 1823, informó al gobernador de que el aniversario de la Constitución Española se había festejado con varias celebraciones donde se había presentado un sainete el 28 de mayo de 1823.

Según la información encontrada en el Archivo General de Puerto Rico en la sección Acuerdos (1823-1825), es oportuno constatar que en enero de 1824 Puerto Rico cambió de gobierno, con el general Miguel de la Torre como gobernador. El nuevo gobernador envió al Cabildo de San Juan su *Proyecto para el establecimiento de un teatro permanente*, firmado por él y por su secretario Pedro Tomás de Córdoba, quienes reciben la aprobación el 27 de julio de 1824. La construcción se costearía con donativos y un impuesto sobre el pan. Si se hace, dice que las ganancias de las actividades teatrales contribuirían a la fundación del seminario conciliar del obispo. Al enterarse del proyecto y ver el beneficio que obtendría su seminario, el obispo de San Juan, Mariano Rodríguez de Olmedo, envió al gobernador de la Torre una aportación de mil quinientos pesos.

El proyecto tuvo el éxito esperado y entró en vigor el impuesto al pan, no solo en San Juan, sino también en toda la Isla. La ceremonia oficial de la colocación de la primera piedra tuvo lugar el 21 de septiembre de 1824, aunque su construcción comenzó un mes antes, el 25 de agosto del mismo año.

Como última actividad pública de la Corona, se celebró la liberación de Fernando VII, el 1 de octubre de 1823, después de la caída de Cádiz, cuando volvió a reinar en España como monarca absoluto. El 27 de septiembre de 1824, el gobierno español instó al Cabildo de San Juan a abrirse a las festividades en conmemoración de la liberación del rey. En San Juan, el 1 de octubre de 1824, una compañía profesional española representó en escena *Las cárceles de Lamberg* y el entremés *El maestro de las escuelas*, con el fin de destinar el dinero a la

construcción del nuevo teatro en la capital. Sobre los títulos mencionados no se ha podido identificar al autor, pero sí se ha determinado el entremés *Maestro de escuela y la rosca* que se encuentra en una recopilación de 12 comedias de autores valencianos.

En la publicación *Memorias*, de don Pedro Tomás de Córdoba, secretario del gobierno de Miguel de la Torre, se observa la confirmación de que las festividades de 1 de octubre de 1824 finalizaron con una representación a beneficio del nuevo teatro. Córdoba, amante del teatro, había escrito una obra en la que describía la lealtad de Puerto Rico a Fernando IV. Esta obra había sido inspirada por la lectura «de una comedia, *Riego*, de Mejía», interceptada en Cabo Rojo en septiembre de 1824 [Casas 2004: 85]. El título de la obra que Córdoba escribe es *Triunfo del trono y la lealtad puertorriqueña*. La obra que inspira a Córdoba resaltaba la personalidad del general Rafael del Riego, jefe de la revuelta militar contra Fernando VII en 1820. En sus memorias, Córdoba no documenta si esta obra se logró poner en escena.

El Archivo General de Puerto Rico revela que el Cabildo de San Juan recibe copia de un informe enviado por el contralor del Real Hospital a la intendencia el 16 de marzo de ese mismo año. En este documento, destinado al gobernador, se explicaba el peligro que corría el hospital como consecuencia de la cercanía del teatro. El edificio, destinado a usarse como teatro, estaba construido casi contra las paredes del hospital. El teatro, fabricado de materiales combustibles, como lo son la madera de pino y el betún de su techo, se encontraba bastante deteriorado. En la parte de trasera del edificio existía un campo donde se acostumbraba a freír carne y manteca, por lo que estaba a punto de incendiarse. Además, dado el tipo de servicio que ofrecía, el edificio no recibía el mantenimiento correspondiente, lo que complicaba aún más la situación. La Intendencia ordenó la demolición inmediata de aquellas partes mencionadas, en un plazo de 10 días, con el fin de prevenir una catástrofe. Ordenó también que se recogiera todo aquel material que estuviera en condiciones de utilizarse nuevamente. Para el 29 de marzo de 1824, el ciudadano Wenceslao Juan Helin le pide al Cabildo que no demuela el teatro porque algunos ciudadanos le habían prestado dinero para repararlo. Comunica que había contratado a la compañía de actores profesionales que estaba en Cuba y que ya había alquilado tres casas. Para poder detener la demolición, José Bello, miembro asignado por el Cabildo, investigaría el asunto para tomar una decisión al respecto. Finalmente, Bello le concede la petición a Wenceslao Juan Helin.

El 8 de julio de 1824, el periódico sanjuanero *La Gaceta* anunció que había sido reparado el teatro, en todas sus partes. La inspección estuvo a cargo del maestro carpintero, Luis Delgado, y su ayudante, Gregorio Céspedes. Una compañía de actores profesionales comenzó su temporada el 10 de julio hasta el 2 de febrero de 1825, cuyo director y actor

principal era Santiago Candamo. Según el periódico, del 8 de julio al 2 de febrero de 1825 las funciones se representaban por la noche usualmente los jueves y domingos, y en algunas ocasiones, los sábados. El horario de estas funciones variaba: algunas a las ocho y otras a las siete y media de la noche. El sistema de abono funcionaba de la siguiente manera: el espectador podía abonarse a ocho presentaciones; estas consistían, por lo general, en una comedia, una danza y un sainete que siempre cerraba el programa. En algunas ocasiones, se cantaban arias de óperas. Es interesante ver las opciones que existían, en ese entonces, para que los espectadores pudieran asistir al teatro. La mayoría de las obras representadas fueron españolas, aunque también se representaban adaptaciones o traducciones de otros autores europeos. Se representó una obra de un sacerdote cubano. En una de las funciones se hizo volar a una de las actrices, saliendo del escenario hacia la galería, aunque no se comenta sobre la maquinaria de tramoya utilizada para el efecto.

Como conclusión de la temporada del teatro profesional de 1824 a febrero de 1825, Casas comenta que se presentaron en San Juan cuarenta y una obras y cuarenta y un sainetes.

En ninguno de los anuncios aparecidos en los periódicos se mencionaban a los autores de las obras presentadas: *La condesa loca enamorada de su hijo*, *Octaviano triunfante en Egipto*, *El verdadero amor de dos esposos es causa de divorciarse*, *La madre embustera*, *El buen gobernador*, *El abuelo y la nieta*, *Los mártires de Toledo*, *Los dos amantes hermanos*, *El juramento ante Dios*, *El mendigo y Teresa*, *El encanto de los celos*, *El farfullo*. El sainete más famoso presentado fue *El Manolo [sic]* de Ramón de la Cruz. Fue su obra más famosa y uno de los entremeses más representados. Otras obras presentadas fueron *La casa de los vinos generosos* y *El no de las niñas*, escrito por José Ibáñez en 1783. No tenemos información disponible sobre los treinta y ocho sainetes restantes [2004: 90].

En 1829, Fernando VII decreta usar como teatro el edificio que se comenzó a construir el 25 de agosto de 1824. En 1832, don Pedro Tomás de Córdoba describe el nuevo coliseo:

En la plaza de Santiago se hallará la hermosa obra del teatro, todo de mampostería trabajada con la mayor solidez... está concluida en la parte de albañilería, pintado el salón de expectación y contemplándose la parte de maquinaria y telones. Puede asegurarse no hay otra igual en América por su solidez, planta, gusto y ornato [1968: 20-21].

Como antecedente del nuevo teatro permanente, el Teatro Municipal, el historiador Pedro Angelis revela que «... en 1820 se construyó en Caguas, por varios particulares, el primer

teatro que hubo en la Isla, siendo su costo de 600 pesos» [Angelis 1897: 339-340]. Fuera de esta nota de Pedro, no existe otra documentación sobre este primer teatro permanente, antes de la construcción del Teatro Municipal en San Juan. Alejandro Tapia y Rivera [1986] refiere:

Antes de yo nacer o poco después, existía, junto al que es hoy hospital militar, un solar que forma actualmente parte de este y figura como casa adyacente a un teatro de madera, verdadero *corral de comedias*, como se apellidaba en algunas ciudades de España, lo conocí de oídas. Allí había un actor gracioso andaluz, según me han dicho, llamado Cándamo. La primera actriz se apellidaba la Chicha. Su repertorio se componía en escasa parte, del teatro antiguo y los de Moratín y Goroitiza, completándolo algunas o muchas producciones, resto del gusto de las Comellas. En cuanto a los sainetes, entre los famosos de don Ramón de la Cruz, no faltaban los más extravagantes, colándose alguno que otro de asunto local. Por el título de uno, debido a la pluma o plumaje de Cándamo, podía juzgarse la estética del público de aquel tiempo. Denominábase: *Velorio en Bayajá y Pendencia en Culo Prieto* [Tapia y Rivera 1986: 112-113].

### 1.2.3. El primer teatro permanente

En 1830 se inaugura en San Juan el Teatro Municipal, aunque su construcción termina dos años después en 1832. Proyecto realizado durante la gobernación de Don Miguel de la Torre, Conde de Torre Pando, desde 1822 hasta 1837. La construcción tuvo un gasto de 154.974 pesos, con una capacidad para mil personas. El edificio se había planificado con tres niveles, pero después de que los ingenieros militares lo mutilaran, se quedó con dos niveles. Afirma Rosa-Nieves: «La pintura estuvo a cargo de los escenógrafos hermanos Villamil, especialmente de Genaro Pérez Villamil [2004:110]. Pasarell describe en su investigación que el teatro contaba con: [...] Arañas, quinqués, candeleros, faroles y concha de metal, había 296 sillas para los 37 palcos; 145 lunetas de 1ra. clase; 2 lunetas para el Mayor de la Plaza y el Oficial de guardia; 120 lunetas; 2 gradas; 1 anfiteatro; 1 torna voz; 28 sillones para el anfiteatro y 36 palcos» [Pasarell 1969:36].

El telón que vestía el proscenio del teatro duró hasta 1857; fue valorado como una verdadera obra de arte. Don José Antonio Daubón describe el interior del Teatro Municipal, antes de ser restaurado, con las siguientes palabras:

Se asemejaba más a un baluarte, para defender el puerto que, a un templo de Talía, especie de reducto o castillo feudal. Frente a las lunetas, la orquesta con sus atriles primitivos embadurnados de pintura blanca que ya amarilleaba, y donde me parece estar mirando la

benéfica figura de Felipe Gutiérrez dirigiendo al *Guarionex*, e inmediatamente después, el telón de boca, que, aunque viejo y ya muy manchado por el uso, era una obra del arte maestra. Aún recuerdo aquel lienzo que representaba a la izquierda del espectador; una arquería ruinoso como de un templo griego, con capiteles y bases de columnas derribadas y esparcidas sobre la yerba y trepando por las grietas húmedas la yedra y el jaramago. A la derecha se destacaba el sepulcro de Moratín, custodiado por las musas de la Tragedia, la Comedia y el Drama en actitud llorosa y compungida. En el frontis de ese sepulcro y con algún trabajo, pues ya estaban medio borrados, se leía estos versos:

Vicios corrige la vivaz Talía,  
con risa y canto y más cara engañosa  
y el nacional adorno que le viste.  
Melpómene la faz majestuosa  
Bañada en lloro, al corazón envía  
Piedad, terror, cuando declama tristeza  
[Daubón 1904: 71-73].

Según lo descrito por Daubón, el Teatro Municipal sirvió como un cuartel para defenderse de los ataques. Debido a su mal estado, fue cerrado y reconstruido por el ingeniero don Tulio Larrínaga, y abrió sus puertas, aproximadamente, el 22 de noviembre de 1879.

Rosa-Nieves comenta que antes de 1834 o 1837 existe un Decreto Real donde se habla sobre la legislación de la imprenta para Puerto Rico. Este decreto rigió la Isla hasta 1865, cuando se promulga otro decreto para la imprenta. La llegada de la imprenta en 1806 permitió el desarrollo de un teatro escrito e impreso en la Isla [Gómez 2012: 35]. Como dato muy importante, cabe destacar que, en 1836, el actor Francisco Javier de Armenta rentó el Teatro Municipal, como consecuencia, se realizó un inventario del cual se tiene conciencia sobre el equipo y recursos escenográficos:

Telón de boca montado con todo su aparejo. Decoración de templo gótico, completa. Salón corto con 6 bastidores y su telón. Cárcel, con 12 bastidores, 6 bambalinas y su telón. Subterráneo con bastidores y bambalinas. Pasión, con 8 bastidores, 4 bambalinas y telón. Casa rústica; casa pobre; casa particular. Marina. Gran Plaza. Calle larga. Calle corta. Decoración de jardín. Un atrio. Selva larga. Telares de paso, Juegos de Cuerdas y tripas [Pasarell 1969:36].

El investigador Antonio S. Pedreira [1941] afirma que las obras publicadas recibían censura:

No están exentas de censura las obras que traten de geografía, historia y viajes, ni las de recreo y pasa tiempo, como poesías novelas, y composiciones dramáticas, ni los periódicos que no sean puramente técnico o traten puramente de artes o ciencias naturales o de literatura [Pedreira 1941: 58].

Cuando en 1837 se juró la Constitución de 1812, el 22 de noviembre, en el Teatro Municipal, antiguamente llamado coliseo, la Compañía Dramática Gonzalo Duclós y Pelufo debuta en Puerto Rico con la obra *Cortes de Castillas*. El día después, el 23 de noviembre, se presentó en el mismo espacio *La viuda de Padilla* o *Los comuneros*, tragedia de Martínez de la Rosa.

Según Alejandro Tapia, esta compañía española «era una de las más numerosas, buenas y completas que ha visitado estas regiones». Añade Tapia que no sabe si fue la primera vez que una compañía de esta clase se presentó en la Isla. Esta presentó más tarde el drama *El músico de la Murga* de Enrique Pérez Escrich (1829-1897). Tapia señala que en el Teatro Municipal «se representaron durante aquel periodo constitucional, obras, piezas, sainetes contra los carlistas, los frailes, la inquisición, le esclavitud africana, etc. Después volvió la censura» [Tapia y Rivera 1986: 86].

Aunque la censura se intensificó, se representó la comedia lírica titulada *Un ramillete, una carta y varias equivocaciones* de Eugène Scribe (1791-1861) con el arreglo de Luis de Olona de nacionalidad española, autor de zarzuelas. Es importante destacar el dato sobre la publicación de las dos primeras obras teatrales atribuidas al teatro puertorriqueño, la primera de Celedonio Luis Nebot de Padilla: *Mucén y el triunfo del patriotismo*, de 1833, de cuarenta y ocho páginas; la segunda de José Simón Romero: *La arrogante Gullerán, reina de Nangán*, de 1834.

Rosa-Nieves comenta que, debido a la inauguración del Teatro Municipal, se vio marcado el principio del renacer del género dramático en Puerto Rico. El teniente general don Santiago Méndez de Vigo, gobernador de Puerto Rico en 1841, fundó *La Casa de Beneficencia*, lo que provocó la primera legislación local sobre las representaciones teatrales en Puerto Rico, donde se estipula como arbitrio, en 1841:

Un peso por cada licencia de baile de casa de alto o bajo, cuatro por lo que se ejecuten en el teatro, uno por los permisos que se concedan por toda fiesta de Cruz de costumbre, el producto libre de función que se dé por la compañía dramática cada temporada [Coll y Toste 1922: 56-57].

Se fundaron varias compañías de aficionados para la representación de obras teatrales a beneficio de esta noble causa de *La casa de beneficencia*:

Sobre las obras representadas tenemos los siguientes informes, donde podemos notar el gran entusiasmo teatral que se levantó en Puerto Rico. Se representaron entre el 1841 y el 1842 en el teatro municipal las siguientes obras dramáticas: *El marino* de Alejandro Dumas (padre), *El pilluelo de París*, comedia en dos actos y *La familia del boticario*. Se representó después del drama de Alejandro Dumas (padre), con traducción de Antonio García Gutiérrez (1813-1884), titulado *La mancha de sangre* bajo la dirección de don Fernando Montilla. Antes de comenzar la obra don Juan Gaudier recitó una *Oda*, en versos endecasílabos y asonantes, del poeta Juan Manuel Echevarría, con el título de *Alocución*. Después se representa el drama en un acto, *El clásico y el romántico* [Rosa-Nieves 2004: 111].

Otra importante fundación de grupos de teatro en la historia es la compañía de aficionados de niños de ambos sexos, quienes ofrecieron una función dramático-filarmónica dedicada la reina doña Isabel II, con motivo de su cumpleaños. En otro momento, se presentó la comedia *Cada cual, con su razón* de José Zorrilla (1817-1893). También, se interpretó un sainete de Ramón de la Cruz, titulado *La casa de los abates locos*, dirigido por Francisco Vassallo. Los entre actos fueron llevados por dos cuerpos de la guarnición, formados por músicos militares.

En las quince funciones realizadas, según el acuerdo económico de 1842, se generaron 4.796 pesos. En el año 1846, nació la *Sociedad Filarmónica* en San Juan de Puerto Rico, creada por el Teniente Coronel Rafael de Aristegui y Vélez, conde de Mirasol, que gobernó la Isla de 1844 a 1847. Se construyó un teatro que «poseía un pequeño tablado», inaugurado el 1 de enero de 1849 en la *Sociedad Filarmónica* con el propósito de ofrecer conciertos, lectura de versos y representación de obras dramáticas, creando entre los socios una compañía de aficionados» [Ramos-Perea 2004: 135]. Para el año 1849, se fundó la Sociedad conservadora de teatro español lírico dramático bajo el gobierno de don Juan González de la Pezuela y Ceballos, amante de los bailes y del teatro (1848 a 1851). En 1852, la *Filarmónica* deja de existir. Fernando Callejo expresó lo siguiente:

De ellas fueron grandes entusiastas sostenedores, don Martín Salaverría, don Martín Travieso, y la familia Montilla. Su principal objetivo era fomentar las artes y especialmente en la música. Tenía su domicilio en la Calle la Cruz, casa en donde se encuentra hoy establecido el colmado central y la que todavía designa con el nombre de *La filarmónica*. Dicha sociedad puso en su escena, en el *Teatro Municipal*, a los pocos meses de haberse hecho en Madrid, la bella zarzuela del maestro Arieta, *El dominó azul* (letra de Camprodón), con tan buen éxito que después acometió obras de mayor empeño [Callejo 1915: 33-34].

Como consecuencia de ello, pocos meses después se estrenaba la ópera *Guarionex* en tres actos con letra de don Alejandro Tapia y música de Felipe Gutiérrez. Las partes principales y los coros de la ópera estuvieron a cargo de los jóvenes aficionados de la mejor sociedad. La obra se presentó varias veces, dado el gran éxito tenido. *La Filarmónica*, tuvo un papel importante porque a través de ella se daban a conocer obras de autores y asuntos nativos, como *El amor de un pescador*, zarzuela en dos actos del maestro Gutiérrez, con libreto de Navarro [Rosa-Nieves 2004: 112].

Autores como Angelina Morfi y Cesáreo Rosa-Nieves señalan que, desde 1848 hasta 1851, estuvieron en escena las propuestas de los nuevos autores y dramaturgos puertorriqueños, entre ellos se encuentra Alejandro Tapia y Rivera. Por medio de este dato, se conoce el avance y la progresión que tuvieron las compañías de aficionados y profesionales del país. Bajo el protectorado del gobernador don Juan de Pontezuela, conde de Chestre (1819-1906) estableció en Puerto Rico en el año 1851 la Academia de Buenas Letras de San Juan Bautista de Puerto Rico, que permaneció hasta 1865. Sin embargo, aunque no estuvo tanto tiempo, «la Academia» dio pie a los certámenes literarios en la Isla; fue responsable de varias publicaciones y, alentó la producción dramática del país.

#### 1.2.4. Surgimiento de otros teatros permanentes y provisionales en la isla

En la segunda mitad del siglo XIX, «la afición a la escena creció a un ritmo acelerado y con gustos particulares en cuanto a las piezas y la interpretación» [Gómez 2012: 33]. A este crecimiento, ayudó el que en otros pueblos de la Isla se construyeran teatros permanentes y provisionales donde se desarrollaron presentaciones con aficionados, quienes trabajaron junto a profesionales provenientes del extranjero. José Félix Gómez Aponte [2012], habla sobre este

tipo de edificaciones hechas en Puerto Rico en el XIX a partir del primer teatro permanente: el Teatro Municipal (1824):

Se construyeron teatros en los municipios de Arecibo (1826), Aguadilla (1836), Mayagüez (1859) y provisionales en Ponce (1817), Rincón (1826), Humacao (1836), Cabo Rojo (1836), Guayama (1836), Patillas (1842), Arroyo (1853), Guayanilla (1856), Añasco (1857) y Juana Díaz (1853), entre otros espacios que cobijaran una infinidad de compañías dramáticas y artistas de ópera, zarzuela, teatro infantil, variedades y danza que procedían de España, Cuba, Italia, Francia y otros países [2012: 34].

Según Gómez Aponte, los espectadores y amantes de la escena local pudieron sentir el regocijo de presenciar «obras dramáticas españolas como las de José Echegaray» [2012: 34]. Estas obras habían sido estrenadas en España y poco tiempo después presentadas en los nuevos escenarios de la Isla. Por otro lado, el desarrollo de los actores y actrices aficionados puertorriqueños fue creciendo. Existieron intérpretes puertorriqueños de renombre que llegaron a presentarse en prestigiosos escenarios internacionales: Eugenio Astol, Padre (1843-1907), primer actor dentro de la historia del teatro puertorriqueño, Francisco H. Cordero (1852-1907), Agustina Rodríguez (1867), primera actriz dentro de la historia del teatro puertorriqueño. De estos intérpretes, es conveniente resaltar a Eugenio Astol, el primer actor puertorriqueño, quien brilla por «su presencia y buena voz, además por su desempeño como intérprete en escenarios internacionales, destacado como la figura más importante del siglo» [Gómez 2012: 34].

José Félix Gómez señala que, como actor, Eugenio se presentó en varios países: México, Perú, Cuba, y Ecuador. Según la crítica local, este destacó por su voz, la transmisión del sentimiento y verdad en la escena. Gómez añade que Astol, con su sentido de verdad interpretativa, fue «novedoso para la época en la que se desempeñó como intérprete» [2012: 34]. *El Boletín* publica, el 18 de enero de 1877, un comentario sobre la actuación de Eugenio Astol, en un drama nuevo:

Ya va lejos, y no debe tomarse como bombo, si decimos que Astol no solo honra a su provincia como actor de primera línea, sino a toda España artística. Aquella voz entera y varonil, que lo mismo retrata tempestades del corazón que las suaves líneas del sentimiento; aquella expresión del semblante revelando que el artista no finge, sino que siente en realidad, hace del citado actor uno de las más notables que habíamos visto [...] Astol con su voz persuasiva domina el teatro;

su figura varonil se destaca sobre las tablas ejerciendo una atracción magnética en el espectador. [Pasarell 1961: 286].

En el ámbito musical también nacieron grandes figuras de alcance internacional: Antonio Paoli (1871-1946), llamado el «Rey de los tenores y tenor de Reyes» [Gómez 2012: 35]. El tenor se presentó en los mejores escenarios del mundo: el Teatro Real en Madrid, el Liceo de Barcelona, la Ópera de París, La Scala de Milán, la Academia de Música de Nueva York, el *Covent Garden* en Londres, el Teatro Colón de Buenos Aires, entre otros.

Así como se desarrollan intérpretes y cantantes, Angelina Morfi, en su investigación, resalta y distingue a dos dramaturgos puertorriqueños dentro del siglo XIX: Alejandro Tapia y Rivera y Salvador Brau. Gómez Aponte comenta que Morfi los señala «como los dos pilares del teatro nacional» en Puerto Rico [2012: 34].

Morfi destaca la invaluable contribución y aportación de la obra dramática de Alejandro Tapia y Rivera:

Podemos afirmar que Alejandro Tapia es el primer dramaturgo importante en la historia del teatro puertorriqueño. Hombre de firme vocación literaria, hace incursiones en la poesía, el cuento, la leyenda, el artículo de costumbres, la novela, el ensayo crítico y biográfico, y el teatro; género este último que, aunque no lo hiciera constar abiertamente, tal parece era el de su preferencia. Escribe seis dramas y un monólogo trágico: Roberto D'Everux, originalmente escrito en 1848 y que, después de reelaborado, se representa en 1856 y se publica en 1857. También este último que, aunque de esta fecha *Bernardo de Palissy o El heroísmo del trabajo*; *La cuarterona* es de 1867; *Camoens* la publica en 1868; *Hero* en 1869; *Vasco Núñez de Balboa* de 1872; *La parte del león* es de 1878. Claramente demuestra en estas obras un gusto por el drama histórico que tan de moda estuvo en el romanticismo y cuya influencia probablemente procede del campo de la novela, que tan acogida estuvo desde que sir Walter Scott publicara *Waverly*, en 1814; naturalmente, la actitud romántica de buscar refugio en el pasado también estuvo presente [1993: 47].

Sobre la producción de Salvador Brau, contemporáneo de Alejandro Tapia y Rivera, Gómez Aponte indica que se produjo «mayormente a partir de la década del setenta del siglo XIX e incluyó *Héroes y mártir* (1871), *De la superficie al fondo* (1874), *La vuelta al hogar* (1877) y *Los horrores del triunfo* (1887)» [2012: 35]. Angelina Morfi señala a Salvador Brau como:

la segunda figura que se impone con señorío en la historia de la dramaturgia puertorriqueña fue polígrafo incansable; también periodista activo. [...] Escribió una historia de Puerto Rico ensayos sociológicos, novela, poesía, cuentos y dramas [...] Su temática, enfoques y conceptos de la escenografía aportan nuevas dimensiones, aunque sigue fundamentalmente las directrices de Tapia [1993: 71].

Además de estos dos grandes dramaturgos, Morfi [1993] realiza a los autores del teatro costumbrista en Puerto Rico: Ramón Méndez Quiñones (1847-1889), Eleuterio Derkes (1836-1883), Rafael E. Escalona (1927-2009), Francisco Irizarry (¿?), Sotero Figueroa (1855-1922), Modesto Cordero Rodríguez (1858-1940), Eugenio Bonilla Cuebas (1865-1910), Manuel Alonso Pizarro (1859-1906), J. Sánchez del Río (¿?), Eduardo Meireles (1865-?), entre otros. Además, añade a dramaturgas femeninas como María Bibiana Benítez (1793-1875), Carmen Hernández de Araujo (1832-1877) y Carmen Bollezo Guzmán (1859-1885).

El investigador Gómez Aponte indica que la escena puertorriqueña se nutre de toda la corriente europea que llegó por medio de las compañías musicales y teatrales que visitaron la Isla. La clase teatral de la Isla «constituida por: autores, actores, pintores, tramoyistas y otros trabajadores se formó a partir de la imitación de la práctica teatral de sus pares europeos» [2012: 36]. Con este desarrollo e influencia, poco a poco, las salas de teatros permanentes compitieron con las otras ciudades americanas. Sobre el aspecto técnico de las producciones, tales como la iluminación, el vestuario, maquillaje, peinado, entre otros, destaca:

La iluminación que predominó fue a base de candiles ubicados en el borde del escenario, pero pronto se dio paso a la iluminación de gas, la que proveyó más control en los efectos escénicos y mayor visibilidad de los espectadores. El vestuario, el maquillaje, los peinados y los accesorios, además de satisfacer los caprichos de los divos y divas, quienes eran el centro del espectáculo, respondían a las líneas y formas de las épocas históricas que se evocaban en la escena. Los teatros contaban con el equipo de tramoya, cortinaje y repertorio de paisajes pintados en telones, bambalinas y bastidores para suplir las necesidades en las representaciones de las compañías locales e internacionales. Este proceso permitió que la escena isleña se vistiera a la altura de los mejores escenarios de América [2012: 36-37].

En *La Correspondencia* del 4 de octubre de 1893, se puede apreciar una convocatoria por Rafael Pérez y García, en la cual invitan a los artistas a participar en la restauración de los materiales de escena del Teatro Municipal. Dice así:

Los aspirantes podrán remitir cualquier otro trabajo de escenografía o paisaje que permita juzgar de sus aptitudes, en la inteligencia de esta corporación acogerá con agradecimiento cualquier esfuerzo que los artistas profesionales o aficionados, residentes en la Isla quieran aportar, para auxiliarse en el presente caso, si bien, como es natural los hagan en demanda del legítimo beneficio que puedan aportarles [*La Correspondencia* del 4 de octubre de 1893].

En el mismo periódico, el 8 de octubre de 1897, se alude a la exhibición de un decorado hecho por Juan F. Chía para la obra *Los sobrinos del capitán Grant*, aunque no se refiere a su nacionalidad.

### 1.3. Recapitulación

El siglo XIX es crucial en el desarrollo del teatro en Puerto Rico. Se crearon teatros permanentes y surgen actores, dramaturgos, cantantes y músicos locales. Los artistas puertorriqueños participaron en obras de ámbito nacional e internacional. Por la Isla pasaron grandes compañías teatrales y este flujo artístico enriqueció la representación porque expuso a actores, cantantes, pintores, músicos y dramaturgos a la máxima calidad. Como consecuencia, la escena local se desarrolla y, por tanto, se abre un espacio dentro de la literatura universal.

La historia política de Puerto Rico cambia en 1898 con la invasión de los Estados Unidos por la bahía de Guánica. Dice Gómez Aponte: «El cambio de soberanía trajo cambios sustanciales en las estructuras ideológicas, económicas y sociales de la colonia española que, de golpe, pasó a ser colonia estadounidense con nueva moneda...» [2012: 37].

Al revisar la documentación existente sobre el desarrollo del teatro en Puerto Rico durante los siglos XVII, XVIII y XIX, se descubren muy pocas noticias relacionadas con el tema que aborda esta investigación, sin embargo, no hay críticas ni reseñas sobre elementos escenográficos o el área técnica, aunque sí se hace alusión a la construcción de tablados y teatros provisionales en los que se atisban elementos escenográficos, pero no mencionan quiénes fueron los responsables de estos. El próximo capítulo se centrará en el comienzo del diseño escénico durante el siglo XX y el surgimiento de los primeros escenógrafos nativos en la Isla.

Los antecedentes teatrales en los siglos anteriores al siglo XX constituyen a la base para el desarrollo de una historia escenográfica en el teatro puertorriqueño. Conocer de dónde proviene la mayor formación e influencia del arte escenográfico en Puerto Rico, permitirá comprender las realizaciones escenográficas en Puerto Rico durante el siglo XX.

## 2. EL TEATRO EN PUERTO RICO EN EL SIGLO XX

### 2.1. La profesionalización de una afición teatral

Luego de haber estudiado los siglos XV, XVI, XVII y XVIII, se pudo observar el nacimiento de la afición teatral en Puerto Rico y el esfuerzo por su desarrollo. Sin embargo, todavía no aparece ningún escenógrafo puertorriqueño, aunque se entiende que fueron utilizados y realizados elementos decorativos en algunas representaciones teatrales. Al proseguir con esta investigación, que busca ese primer escenógrafo y determinar qué escuela influyó en el diseño escénico en la Isla (si fue la escuela norteamericana o la europea, al estar expuesto a ambas), se entra al siglo XX, donde la afición dramática evoluciona, se convierte en una profesión y, como resultado, surgen grandes escenógrafos nativos influenciados, principalmente, por los artistas plásticos exiliados en la Isla. A través de la documentación realizada por compañías teatrales puertorriqueñas, el Archivo Nacional de Teatro Puertorriqueño en el Ateneo Puertorriqueño, la Universidad de Puerto Rico el Seminario Multidisciplinario José Emilio González el Instituto de Cultura Puertorriqueña y la Biblioteca Nacional de Puerto Rico, se irá arrojando luz sobre el tema. Pero antes, es conveniente entrar en el contexto histórico de este siglo para entender el panorama en el que los artistas se desarrollaron.

Gómez Aponte [2012] ayuda a marcar un panorama teatral en Puerto Rico desde principio de siglo XX. Se toma como fecha el año 1898, cuando la Marina de Guerra de los Estados Unidos de Norte América invadió Puerto Rico como parte del conflicto iniciado por el hundimiento del Maine en la bahía de la Habana, Cuba, y que tuvo como resultado la entrega, por parte de España, de las islas Filipinas y Puerto Rico a aquel país.

Este cambio de soberanía supuso, además, una transformación en la ideología, la economía y la sociedad. El proceso de americanización fue automático. La educación comenzó a impartirse en inglés, las iglesias protestantes comenzaron a evangelizar a una sociedad sumergida en la fe católica, al mismo tiempo que se construían bases militares hasta convertir la Isla en un baluarte de la milicia. El proceso de adaptación ha durado más de un siglo. Gómez Aponte señala que el pueblo puertorriqueño ha vivido lo que se denomina «la crisis de identidad» a causa del estatus político [2012:37]. Esta situación generó la emigración de puertorriqueños a los Estados Unidos de Norte América. Inmerso en esta realidad cambiante y de reafirmación nacional, se da la producción dramática y escénica en Puerto Rico a principios del siglo XX.

En una publicación de 1983 de José Emilio González, hay un estudio sobre las investigaciones de principios del siglo XX catalogadas o entendidas como los inicios del teatro

puertorriqueño, que no incluían a los que se consideran los primeros autores dramáticos del siglo XIX, tales como Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882) y Salvador Brau (1842-1912), ya que estos investigadores consideraron teatro puertorriqueño solo aquellas obras costumbristas que tocaban temas nacionales, algo que no hicieron por la censura de la época. José Emilio González señala el estudio fundamental realizado por la doctora Antonia Sáez sobre la producción dramática en el siglo XIX y XX, quien concluye diciendo que «es pobre de invención, pero existe», y añade:

Responde a las tonalidades dramáticas comunes a la dramaturgia europea en aquellas manifestaciones más afines con el carácter y la condición del pueblo puertorriqueño – romanticismo, costumbrismo. Pero esto no es razón para negar la existencia de la producción dramática– el teatro puertorriqueño es pobre de invención, pero existe. [1950: 81].

Sáez [1950] menciona que esa elaboración en «gran parte», «acusa desconocimiento de la técnica teatral y escasa familiaridad con la producción dramática universal» [1950: 81-82]. José Emilio González señala el contraste que hace sobre la abundante elaboración teatral que hubo en el siglo XIX y «la escasez del siglo XX [...]» 1950: 81-82]. Aunque, dos décadas más tarde, la opinión de la autora cambiaría con respecto a este siglo. Como hecho «notable», comenta Sáez, sobre la inquietud por la creación dramática y «hasta un particular empeño en el conocimiento del teatro universal y de las técnicas teatrales más recientes [...]». Asimismo, pone en perspectiva las características de estos nuevos tiempos. Dice que hay «un deliberado propósito de incorporación de lo puertorriqueño a la dramaturgia universal y tratar nuestros conflictos en la amplia perspectiva del mundo» [1950: 125].

Hasta aquí se ha visto la lucha por retratar ideales locales y el desarrollo de dramaturgos nacionales con miras a la internacionalización. Es importante plantear cómo progresa el teatro puertorriqueño, qué ideales críticos añaden los responsables de este desarrollo y cómo se aúna todo ello en la escena.

Cabe mencionar que Emilio Pasarell documenta, en el segundo tomo de su publicación [1951], una entrada y salida de compañías extranjeras, las cuales presentaron teatro, óperas y zarzuelas por toda la Isla. Muchas de ellas traían sus decorados realizados en los mejores talleres de las ciudades europeas, como Madrid y París. Aunque hay recordar que en el capítulo anterior se hace referencia al inventario de decorados que tenía el Teatro Municipal, hoy Teatro Tapia, y preguntarnos si alguno de ellos era creación de algún artista nativo, ya que esto se desconoce.

En el recorte encontrado en *La democracia* del 25, 26, 28, 29 y 30 de mayo de 1900, se hace la primera mención de Juan N. Ríos, que fue el padre de Octavio Ríos y abuelo de Rafael Ríos Rey, con quien comienza una generación de escenógrafos.

Juan Narciso Ríos es el escenógrafo de la compañía de teatro lírico de Juan Morell Campos. Sobre Juan Narciso Ríos se publica otra noticia diez años más tarde. En *La Correspondencia* del 5 de agosto de 1901, hay un comentario sobre el decorado de la compañía italiana del Sr. Roncoroni que se presentó en la Isla, con su montaje de *Fedora*, de Sardou. El comentario dice lo siguiente: «El attrezzo, que es propiedad de la empresa, es de los más lujoso que hemos tenido entre nosotros, y las decoraciones estrenadas anoche, todas nuevas, son obras de los mejores escenógrafos de Italia» [La Correspondencia del 5 de agosto de 1901]. Este dato es significativo para el estudio que se está llevando a cabo, ya que se entiende que el pintor/escenógrafo emergente en la Isla se expuso por primera vez al mundo de los impresionantes decorados italianos de la producción de Roncoroni. Como resultado, comenzará a gestarse una estética orientada hacia los grandes maestros de la pintura italiana.

En el mismo periódico, el 8 de diciembre de 1903, hay una declaración en donde felicitan al joven pintor don Manuel Negrón por su trabajo. En el artículo se explica: «No podemos cerrar estas líneas sin enviar nuestro aplauso al joven pintor don Manuel Negrón por sus trabajos como escenógrafo para el decorado de la zarzuela, cuyo telón de fondo es una obra artística de mérito».

De igual modo, en el periódico *La Correspondencia* con fecha del 2 de enero de 1906, se apunta en la sección de notas y noticias: «Es posible que el pintor escenógrafo de la compañía de ópera hoy en San Juan, celebre un contrato con el ayuntamiento para pintar las nuevas decoraciones del teatro de San Juan». Y poco más de dos meses después, se alcanza a leer en el mismo diario una referencia sobre la entrega de un decorado, cuyo autor es desconocido. Menciona al Teatro de la ciudad, por lo que se puede inferir que es el Teatro Municipal, de San Juan. La noticia apunta lo siguiente:

Anoche se hicieron en el Teatro de la ciudad las primeras pruebas de una de las nuevas decoraciones para el escenario. Asistieron a dicho acto el Alcalde, Presidente del Ayuntamiento, señores Fraspuito Oller, Ángel Rivero, Francisco Ramírez, varios caballeros más de esta ciudad. La decoración de referencia representa un lienzo de la muralla Norte de la ciudad conocida vulgarmente con el nombre de la Garita del Diablo. A nuestro entender, sin pretensiones de técnicos diremos que la parte derecha de la decoración nos pareció buena, representando el paisaje que propuso el autor. No nos pareció lo mismo el ala izquierda. Las

olas que rompen la playa dijérase que no tienen perspectiva y en cuanto al mar si se ha de reflejar fielmente el paisaje aquel, debe ser agitado y no tan plácido como aparece, pues sabido es de todos con la violencia que sopla constantemente el viento por aquellos parajes. Oímos decir que el autor de la decoración de referencia, tomó el asunto de una fotografía y no del natural. Corrigiendo los defectos de que adolecen la decoración pensamos que sería aceptable. [*La Correspondencia* del miércoles 21 de marzo de 1906].

En el periódico *La Democracia*, en los días 21 mayo y 8 de junio de 1906, hay un anuncio en el que el pintor, escenógrafo y decorador de salones, Félix Medina, ofrece sus servicios. Este anuncio se repetirá en otras ediciones del rotativo. Se menciona en el diario *La Correspondencia*, concretamente el 8 de junio de 1906, que, con propósito de decorar la Logia “Tamaná”, contratan al pintor escenógrafo Negrón. Es posible que se refiera al ya citado en el artículo anterior del 8 de diciembre de 1903, don Manuel Negrón.

Por otra parte, menciona Pasarell que, a principios del siglo XX, el 2 de abril de 1907, los aficionados estadounidenses, aquellos que fueron residentes de San Juan, presentaron en el Teatro Municipal, a beneficio del Hospital Presbiteriano, la opereta en inglés *The Pirates of Penzance*, de Guilbert y Sullivan. En la Escuela Superior Central, se presentó *Cinderella in Flowerland*, a cargo de los estudiantes, ambas el mismo año.

También en *La Correspondencia*, con fecha de 20 de enero de 1910, en la sección de notas y noticias, aparece el siguiente comentario: «obra de reputado pintor Sr. Juan N. Ríos son de un sorprendente efecto y espléndida belleza. La pintura escenográfica abre al buen artista ponceño un horizonte de esperanzas». En el mismo periódico el 9 de julio del mismo año, se nombra al joven pintor escenógrafo, Sr. Felipe Ríos, que «pinta con verdadero amor» el decorado para *La princesa de los dollars*. El 13 de junio de 1910, según el periódico *La Correspondencia*, cuenta: «El decorado pintado por el escenógrafo ponceño Felipe Ríos es de gran efecto». La compañía proponía presentar la obra como en los grandes teatros de Europa. En la reseña publicada el 15 de julio de 1910 en el periódico *La Correspondencia*, hace mención que: «Para el público no podía pasar inadvertido al precioso trabajo escenográfico y solicitó la presencia del autor el joven Felipe Ríos quien fue acogido en medio de entusiastas aplausos». En síntesis, en 1910, ya se conocen a Juan N. Ríos, don Manuel Negrón, Félix Medina y Felipe Ríos. Estos artistas y pintores, según la información encontrada, son los primeros puertorriqueños en ejercer la profesión de escenógrafos.

Como antecedente al Certamen de Teatro del Ateneo Puertorriqueño de 1938, Bonnie H. Reynolds [2004] documenta que, para el primer tercio del siglo XX, había una conciencia teatral puertorriqueña. Según Reynolds,

en el primer tercio del siglo XX, se ven los comienzos del desarrollo de la conciencia teatral de un teatro puertorriqueño en la impresionante variedad de obras escritas durante esa época. Morfi, quien ha categorizado la obra de ese periodo, nos informa que: «simultáneamente se escribe teatro de sátira política, de orientación obrera, de evocación histórica, de crítica de costumbres y comedia de salón». A pesar del interés que había en esa época de producir teatro en la Isla, faltaba unidad de propósito, preparación artística y, como siempre, dinero para poder crear y llevar a las tablas un conjunto de obras dramáticas de mérito [2004:238].

Sin embargo, ni Reynolds ni Morfi, como ocurre con la mayoría de los historiadores, mencionan cómo se representó este teatro, incluyendo la escenografía. En 1913, entre los documentos oficiales del Ateneo, se encontró un certamen donde se premiaron las siguientes obras: *Gritos de Angustia*, de Matías González García y *Los primeros fríos*, de José Pérez Losada. En 1916, Reynolds hace referencia a dos artículos en *Puerto Rico Ilustrado*:

Para darnos una idea de cómo estaba el estado teatral de la época tenemos dos artículos publicados en *Puerto Rico Ilustrado* en 1916, el primero escrito por José Pérez Losada quien era un español radicado por muchos años en la Isla, dramaturgo, crítico de teatro, y director de *El imparcial*; y el segundo, escrito como contestación al primero por Inés N. De García, de quien se sabe solo su interés en las artes. Según Pérez Losada, en el año 1916 no había lo que él llama “Teatro regional”, un hecho que, para él, constituía una crisis teatral. [2004:239].

En la lectura se señalan tres razones que causaron esta crisis. La primera se refiere a que no había público; la segunda, que no existía una afición teatral; y en la tercera culpaba al teatro municipal: «y que el ‘viejo y macizo teatro de la Plaza de Colón’ no ofrecía bastante comodidad para traer al público» [2004:239]. Pérez Losada, culmina con unas palabras a las que Reynolds llama «palabras proféticas» anticipando lo que veinte años después diría Belaval:

Quando tengamos un público y tengamos teatros, tendremos también autores y entonces podremos tener también una crítica que depure la labor de nuestros escritores dramáticos que ahora hacen sobra con sobreponerse a la indiferencia ambiente para dar en este medio glacial y apático, despectivo para todo lo propio, sin necesidades espirituales ni aliento de belleza, una

nota de Arte indígena, tímida como un tanteo, como un atisbo o como una insinuación, pero casi siempre prometedora de lo que sería nuestro arte, apenas nuestro público sin tierra, no ya la admiración que no pretendemos todavía los que para el teatro escribimos, sino la curiosidad, una sana curiosidad espectadora de ver, de saber, de juzgar lo que hacemos, que ese sería comienzo de una afición que repartiera luego equitativas compensaciones. [Pérez Losada, Puerto Rico Ilustrado, núm. 37].

Pérez Lozada e Inés N. de García constatan la pobreza del estado del arte dramático de aquella época con las siguientes palabras: «Quisiera convertirme en hada protectora, para tender mi mano a todos los artistas de mi tierra, unirlos, estrecharlos, hasta que mi patria se diera cuenta de que armonía, belleza y arte, es patria y amor» [García, 1916].

Luego del concurso de 1913, no se celebra ningún otro hasta 1928, cuando surge el Certamen Interantillano, en el que Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, las tres islas de habla hispana, participarían. La convocatoria por el presidente del Ateneo, M. Benítez Flores, fue propuesta para 1927, pero no fue publicada hasta el 21 de mayo de 1928. La misma se publica en el periódico *El Mundo*:

El Ateneo Puertorriqueño celebrará un gran certamen literario «científico-sociológico» Se adjudicarán numerosos premios en metálico y concurrirán las tres Antillas. Podrán concurrir al certamen poetas y escritores. El concurso culminará en una suntuosa fiesta cultural que ha de tener efecto en nuestro Ateneo el doce de octubre del presente año, Día de la Raza. Habrá varios premios en metálico, a saber: tres premios de \$250.00 cada uno, para los siguientes trabajos en versos, metro libre: Un Canto a las Antillas, Un Canto a América y Un Canto a España. Un premio de \$250.00 para la mejor novela de tema antillano. Además, habrá diploma de honor. Un premio de \$250.00 para la mejor comedia de costumbres antillanas. Y además dos premios de \$250.00 cada uno para el mejor trabajo sobre un tema científico y sobre un tema sociológico, temas que oportunamente seleccionará el comité organizador. [García, 1916].

Para este concurso, según relata Reynolds, se sometieron quince comedias de costumbres antillanas. Los premios se postergaron en dos ocasiones: la primera por causa del ciclón San Felipe y la segunda por inundaciones en la República Dominicana. Logró concretarse el 19 de noviembre de 1930. En 1933, se unieron varios grupos teatrales en el Club Artístico del Casino de Puerto Rico, el cual estuvo activo durante cinco años. Se presentó una producción teatral semanal; varias fueron escritas por autores puertorriqueños. Reynolds señala que había un dominante aire español entre los aficionados que participaban del proyecto.

Existieron dos elementos que limitaron el desarrollo de esas producciones teatrales: uno, que los participantes lo veían como un entretenimiento y el otro que, al ser el Club de carácter privado, el público estaba limitado. En 1938, el Casino retiró su auspicio al teatro, lo que ocasionó que el grupo de teatro emigrara al Ateneo.

En 1938, se celebró el Certamen de Teatro del Ateneo puertorriqueño; allí se premiaron tres obras que renovaron la técnica dramática nacional. Los autores y sus respectivas obras, que, posteriormente, alcanzaron gran madurez en el teatro puertorriqueño fueron *El desmonte*, de Gonzalo Arocho del Toro (1898-1954), *Esta noche juega el joker*, de Fernando Sierra Berdecía (1903–1962) y *El clamor de los surcos*, de Manuel Méndez Ballester (1909-2002). Sobre estos y otros integrantes de la generación del treinta, comenta Angelina Morfi:

Comparadas sus obras con la producción dramática anterior, evidencian nuevos y más profundos enfoques de la realidad y más dominio del aspecto formal. La influencia temática que se inicia con el siglo se afina y enriquece notablemente [...] en este segundo lustro del 30 suman unos valores nuevos al teatro puertorriqueño, estableciendo un hito en su historia. Se suman a la lista de autores de este siglo Emilio S. Belaval, Luis Rechani Agrait, Cesáreo Rosa Nieves, Enrique A. Laguerre, Raúl Gándara, Miguel Meléndez Muñoz, René Jiménez Malaret y Felipe Machuca. [1980:337-338].

Emilio S. Belaval [1948], en un escrito de la segunda mitad de 1930 titulado «Lo que podría ser un teatro puertorriqueño», insiste en la creación de «un gran teatro nuestro»:

Algún día de estos tendremos que unirnos para crear un teatro puertorriqueño. Un gran teatro nuestro, donde todo nos pertenezca: el tema, el actor; los motivos decorativos, las líneas, la estética. Existe en cada pueblo una insobornable teatralidad que tiene que ser recreada por sus propios artistas. [1948:9].

A juicio de este autor, estas deben ser las aspiraciones para un teatro nacional puertorriqueño:

1. Nuestro teatro tiene que ser un teatro fisonómico, no en cuanto a tema únicamente, sino a todos los elementos artísticos subsidiarios, tales como: decorado, atrezzo, utilería, efectos lumínicos y motivos musicales.

2. Por estar nuestra máxima teatralidad en el hombre, nuestro tema inicial tiene que recoger el elemento humano preponderante, buscando aquellos tipos, no importa cuáles sean, que tengan la mayor definición territorial.
3. Nuestro actor tiene que ser un producto nuestro, un intérprete de sentimientos nacionales que en su re-creación personal de las obras no vaya a adulterar el tipo o el buen ambiente a él confiado.
4. Salvando el contenido fisonómico en cuanto a tema, ambiente e interpretación, la técnica dramática debe tender a hacer una técnica actual, incluso una técnica novedosa para que no resbale sobre la sensibilidad nuestra como cosa arcaica.
5. Los trazos ambientales no deben pecar de ningún regionalismo pintoresco, ni el tema, ni en la escenografía, para que el público no vea en el nuevo intento estético una realidad nuestra que no tiene más justificación que vale una literatura pesada.
6. Tratar de crear por todos los medios al alcance del teatro moderno de que la realidad teatral sea esencialmente una reproducción típica de nuestra realidad territorial. [1948:24].

Según lo que plantea Emilio S. Belaval, un teatro puertorriqueño se entiende como una ardua tarea y, tal vez, sea por ese aspecto autobiográfico y de autoficción que cada creador puertorriqueño transmite. No obstante, aquí existen unas pautas que pueden ayudar a desarrollar ese estilo o estética local-criolla. En el punto número cinco hace mención a la escenografía, tema de interés para esta investigación, aunque se debe recordar que se está en un momento de transición histórica en donde la conciencia del puertorriqueño no es nacional, sino que aún está influenciada por diversas ideas: las americanas y las europeas. Sin embargo, sí es de gran valor la guía que brinda para conseguir esa identidad puertorriqueña teatral, como le hicieron: los rusos, los españoles, los franceses, los ingleses, entre otros.

Se nota cómo Belaval cuida la estética de la escena puertorriqueña. Es la primera vez que se observa una genuina inquietud y existe una mención sobre el tema escenográfico. Belaval lanza guiños al escenógrafo en formación para que se interese por elaborar esa estética nacional. Para el momento histórico en el que Belaval hace estos señalamientos, ya se cuenta con una escena nacional de dramaturgos, normalizada por el certamen del Ateneo puertorriqueño en 1938.

## 2.2. Compañías locales y la Universidad de Puerto Rico

En la publicación de *Areyto mayor*, Francisco Arriví, en 1996, fija la década de los cuarenta como los comienzos de un teatro profesional en Puerto Rico. A principios de 1940, ya existen las siguientes compañías teatrales: el Club Artístico del Casino de Puerto Rico (1933), Farándula Bohemia (1939) y *Areyto* (1940). Además, aparecen las figuras del director Leopoldo Santiago Lavandero, el escenógrafo Rafael Cruz Emeric y la vestuarista Helen Sackett, como los responsables de la renovación de las técnicas y el arte vigente en la década de los cuarenta, dentro y fuera de la academia. La transformación teatral y la muestra de nuevos conceptos se dan entre 1937 y 1940. Lo literario y los elementos de realización fueron mostrados por «el Ateneo, el Casino de Puerto Rico, la Farándula Universitaria y las sociedades dramáticas de la Escuela Superior de Ponce y la Escuela Superior de Caguas» [Arriví, 1996:260]. A partir de este momento histórico, se encuentra documentación en la que se considera la parte técnica como uno de los elementos importantes en el teatro.

A través de esta investigación, se ha descubierto en la Biblioteca Nacional de Puerto Rico un valioso e inesperado documento titulado *Escenografía Puertorriqueña 1938-1974*, de Francisco Arriví, autor que se ha preocupado por documentar la plástica escénica en la Isla y que arroja luz para esta pesquisa. Arriví, dentro del documento, recoge y presenta nombres de los escenógrafos que trabajaron, construyeron y aportaron a la escena una perspectiva plástica. Los que menciona son los siguientes: Leopoldo Santiago Lavandero, Antonio Maldonado, José Antonio Torres Martinó, José Luis Marrero, Aníbal Otero, Carlos Marichal, Rafael Cruz Emeric, Luis A. Maisonet, Lorenzo Homar, Fernando Rivero, Rafael Tufiño, Julio del Valle, José Alicea, Bob Cothran, Jack Delano, Nina Lejet, Pedro Luis Tosado, José Iranzo, Edwin Silva Marini, Antonio Martorell, María Samoza, Orestes Valdés, Julio Biaggi, Román Salas, José Ángel «Checo» Cuevas y Jaime Suárez. Se recoge, dentro de la publicación algunos de los montajes realizados por estos artistas de la plástica teatral puertorriqueña. Se presentará una tabla con el propósito de mostrar cuán activos estuvieron cada uno de estos creadores y se identificarán a los más influyentes con su línea y color. Es de gran importancia citar las palabras de Arriví, donde menciona cómo el escenógrafo inglés, figurinista e iluminador, Gordon Craig, influyó en los artistas de la Isla:

Influye indirecta o directamente en dicha expresión escenográfica empeñada en la interpretación de la creación dramática, lírico-teatral y terpsucórica puertorriqueña la conceptualización ideográfica del montaje propuesto desde principios de siglo por el gran

renovador escénico inglés, Gordon Craig, director escenógrafo, figurinista e iluminador, quien describiera su intuición pictórica de Macbeth con las siguientes palabras: «Concibo la acción dramática de Macbeth frente a un cúmulo de rocas rodeadas de neblinas venenosas» Estúdiese la intuición ideográfica de Tiempo Muerto por parte de Ríos Rey en su boceto de 1940. [Arriví 1974:6].

Según dice en la década de los treinta, hay dos vertientes escenográficas que toman expresión en Puerto Rico. En la primera se busca continuar interpretando la creación de la dramaturgia nacional, lírico-teatral y el influjo extranjero y en la segunda se explican términos particulares en la creación “ídem” puertorriqueña.

Por otra parte, se registró otra influencia sustancial escenográfica para finales de los treinta en la Isla a través del escenógrafo español César Bulbena quien, en 1937, realizó el decorado de *La viuda de Alegre* para el Club Dramático del Casino de Puerto Rico y el de *Nuestra Natacha* de Alejandro Casona para la Farándula Universitaria.

### 2.2.1. Areyto (1940)

Arriví cuenta que Leopoldo Santiago Lavandero, egresado de la escuela de teatro de la Universidad de Yale, en los Estados Unidos de Norte América, regresa a la Isla lleno de nuevas formas y de distintas técnicas teatrales. Este se convierte en el director de escena de la primera compañía *Areyto* (1940), y es el principal responsable de impulsarla a una segunda fase. Francisco Arriví argumenta sobre las nuevas técnicas y formas de hacer teatro de Lavandero:

Subordinación de los actores a una orquestación general de factores prevista por una mente regidora, adecuación de la escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la utilería al registro tonal de línea y color que imponen el tema y el género de la obra, descanso total del parlamento en la memoria del actor; promoción de la sinceridad interpretativa de este en contra del virtuosismo efectista de facultades mecánicas. Integración de la metáfora escénica, llamará Belaval, con brevedad y justeza, a la nueva técnica. [1996:25-26].

La compañía *Areyto* sirvió como desarrollo para dos nuevos escenógrafos: Rafael Ríos Rey y Julio Marrero Núñez; Rafael Ríos Rey se encargó de la escenografía de *Tiempo Muerto*, de Manuel Méndez Ballester; Julio Marrero Núñez de la creación del montaje de *Mi señoría*, de Luis Rechani Agrait, con el fin de descubrir líneas y colores para la escena. Más adelante,

se abundará sobre cómo ejecutaron su trabajo. Un año después, en 1941, *Areyto*, cuyo objetivo era renovar la escena puertorriqueña, dejó de existir por razones económicas.

### 2.2.2. Universidad de Puerto Rico (1941)

La Universidad de Puerto Rico encomienda al joven director Leopoldo Santiago Lavandero la creación de un departamento de artes dramáticas, que dio lugar al actual Departamento de Drama. La sección de artes teatrales, en sus comienzos, estuvo adscrita al Departamento de Bellas Artes, hoy día es un departamento independiente dentro de la Facultad de Humanidades. La creación de un DD responde a la repercusión norteamericana en la Isla. Jaime Ruíz Escobar [2008], comenta lo siguiente:

La contribución más original de los Estados Unidos al teatro ha sido el desarrollo de los estudios sobre el teatro y la escenografía teatral en los colegios y en las universidades. Desde la época del profesor Baker en Harvard, la redacción de obras nuevas, la representación de obras viejas, así como la enseñanza y la práctica de las muchas artes de la representación teatral han aumentado hasta el punto de que, en 1955, existían 320 instituciones que daban cursos en los cuales los estudiantes podían concentrarse en las artes teatrales como estudio básico. Hubo un número lo suficientemente grande de cuerpos docentes para formar la «American Educational Theatre Association» con 2,000 miembros. [2008:95].

La Dra. Victoria Espinosa, en *Lorca en mí y yo en Lorca*, publicado en 2018, explica:

Poldín ha organizado la sección de arte teatral adscrita al departamento de bellas artes de la facultad de humanidades de la UPR. Es el antecedente inevitable del actual DD. Ofrece unos primeros cursos de teatro y montar obras en el antiguo Auditorio o *Assembly Hall* de esa institución, hoy oficina del Senado Académico, en clavado en el edificio temporero-permanente construido detrás de la torre donde se inicia el cuadrángulo formado por los edificios originales de la UPR. Ahí fue montada la primera obra de F. García Lorca representada en Puerto Rico, que se sepa: doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, en 1942, con Gloria Arjona en el papel de doña Rosita. [2018:27].

A partir de aquí comienza una nueva historia en la formación y en la profesionalización de artistas escénicos puertorriqueños, sobre todo en el diseño escénico, tema de interés de esta investigación. Capitaneada, además, por Ludwig Schajowicz (1910- 1990), Carlos Marichal

(1923-1969), Ángel F. Rivera (1922 -), Dra. Victoria Espinosa (1922 -2019) y Nilda González (1929-1996). En 1941, se crea el Teatro Universitario creador y formador de directores, actores, escenógrafos, vestuaristas, luminotécnicos y tramoyistas, entre otros, que nutrieron la escena profesional del arte escénico puertorriqueño. Es el Teatro Universitario de la UPR el que amplía la conciencia de los estilos teatrales universales en la Isla.

Se pone a disposición una tabla, localizada en el anejo 1, que recoge los montajes realizados en el Teatro Universitario, basada en registros ya existentes, creados por la Dra. Victoria Espinosa y continuados por el investigador y documentalista José Robledo-González, director del Seminario Interdisciplinario José Emilio González de la UPR. En la misma, se muestra el año de la presentación, espacio de representación, título y el autor de obra, diseñador de la escenografía y el director del espectáculo desde 1941 hasta 1975. Por medio de esta recopilación, es factible examinar los escenógrafos más destacados dentro de este grupo.

En la información sobre los montajes del Teatro Universitario, se advierte que el primer montaje que se realiza dentro de esta agrupación TU fue *La mujer más honesta del mundo*, de Enrique Gustavino en 1941. El diseño escenográfico y la dirección se llevaron a cabo por Leopoldo Santiago Lavandero. Esta representación se da en el actual Teatro de la Universidad de Puerto Rico, el cual, entre 1939 y 1940, se transforma de auditorio a Teatro, lo que será sede y casa de los futuros artistas teatrales puertorriqueños y del Departamento de Drama.

Dentro de la primera década (1941-1950), el TU realizó 28 montajes. Estos crean o presentan una estructura de una manera de hacer teatro ya existente. Por fin se dota de un lugar donde se puede iniciar la formación con carácter profesional de estos artistas de la plástica escénica.

En 1942, hace un montaje de dos obras por primera vez en Puerto Rico, en las que, asimismo, se encarga de la escenografía y de la dirección. La primera es *John Doe*, de Bernard Dryer. Esta, además de realizarla en inglés y español, la representa al estilo arena o, también llamada, cuatro bandas; la segunda fue *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*.

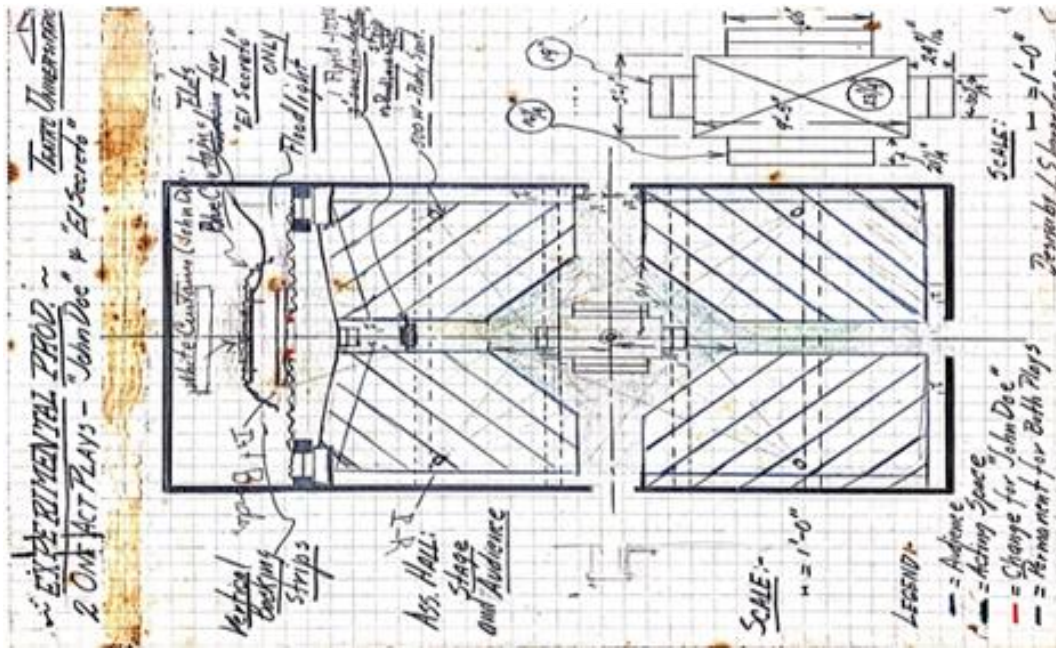


Fig. 1. Plano de piso para *John Doe*, de Bernard Dryer (1942)

Sobre el montaje, hay solo un plano de piso, en el que es posible ver la disposición del espacio. Dentro de la información escrita en el plano, se advierte en cómo utiliza una misma zona para dos representaciones. En la disposición de la obra *John Doe*, de Bernard Dryer y *El secreto*, de Ramón J. Sender, Santiago Lavandero integró al público dentro del lugar escénico del Teatro de la Universidad. El diseño cuenta con una plataforma central, a la que se accede mediante dos escalones, que desembocan en el nivel superior. Junto a esta, existen cuatro áreas de descargue, que se conectan a unos pasillos. La colocación del público es en forma de diamante y se dirige la mirada al centro del espacio y a las plataformas. La utilización del nivel es muy acertada, ya que brinda un mayor campo de visión al público que se encuentra a ras de suelo.

Dentro de ese primer decenio, las obras fueron esbozadas y dirigidas por Lavandero, puesto que es el creador del Departamento de Drama y, tal vez, la máxima autoridad teatral de ese momento. Se presentaron textos de los siguientes autores: Agustín Moreto, Alejandro Casona, Enrique Laguerre, Coquel, Anton Hovhov, George Káiser y Pedro Calderón de la Barca, entre otros.

En 1944, se realiza el primer montaje de una obra puertorriqueña en el Teatro Universitario, *La resentida*, de Enrique Laguerre.

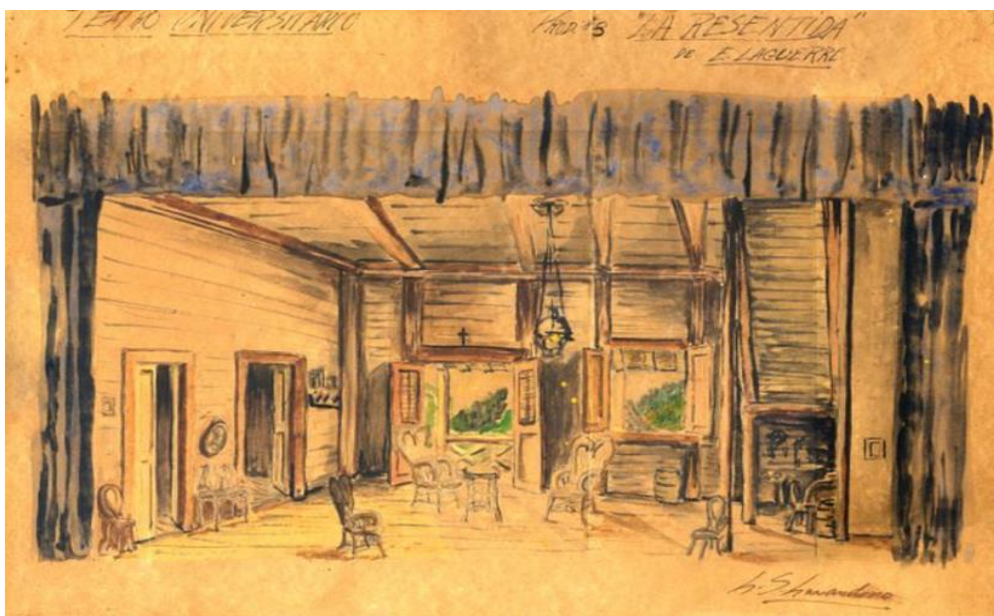


Fig. 2. Boceto frontal para *La resentida*, de Enrique Laguerre (1944)

Sobre el boceto de esta obra, se aprecia cómo Santiago-Lavandero recrea, con realismo casi extremo, el interior de una casa de campo puertorriqueña. La utilización de las puertas brinda un buen ritmo a la escena. Una puerta al fondo indica la entrada principal al espacio y dos, al extremo izquierdo del público, sugieren dependencias. Muestra un techo de dos aguas en la escena y se insinúa otro hacia los espectadores; del primero cuelga una lámpara para la escena, lo que hace la escenografía más interesante. El empleo de cubiertas en el entorno teatral debe ser cuidadoso, ya que añaden dificultades luminotécnicas. La colocación de la mueblería brinda múltiples áreas de actuación, al igual que el área del fogón, o lugar de cocina instalado a la derecha. Es importante resaltar el detalle de la cruz encima de la puerta, muy costumbrista en la época. Cabe decir que la escenografía tiene medios mixtos, ya que la estructura se erigirá en madera, pero el fondo que se ve por la puerta y ventanas deberá ser un telón pintado. Es un boceto muy rico en información, lo que hace que se pueda situar al espectador en la época y lugar de acción, cumpliendo con tiempo y espacio de manera muy acertada. Esto se confirma al leer el texto teniendo este boceto como referencia espacial.

En 1945, se representa *Declaración amorosa*, de Anton Chéjov, adaptada al ambiente campesino puertorriqueño por Leopoldo Santiago Lavandero. En 1947, Lavandero parte a la ciudad de Nueva York con el propósito de terminar su maestría. Como consecuencia, el

austriaco exiliado en Puerto, Rico Ludwig Schajowicz, asume la dirección de la sección de teatro, entonces adscrita al departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico.

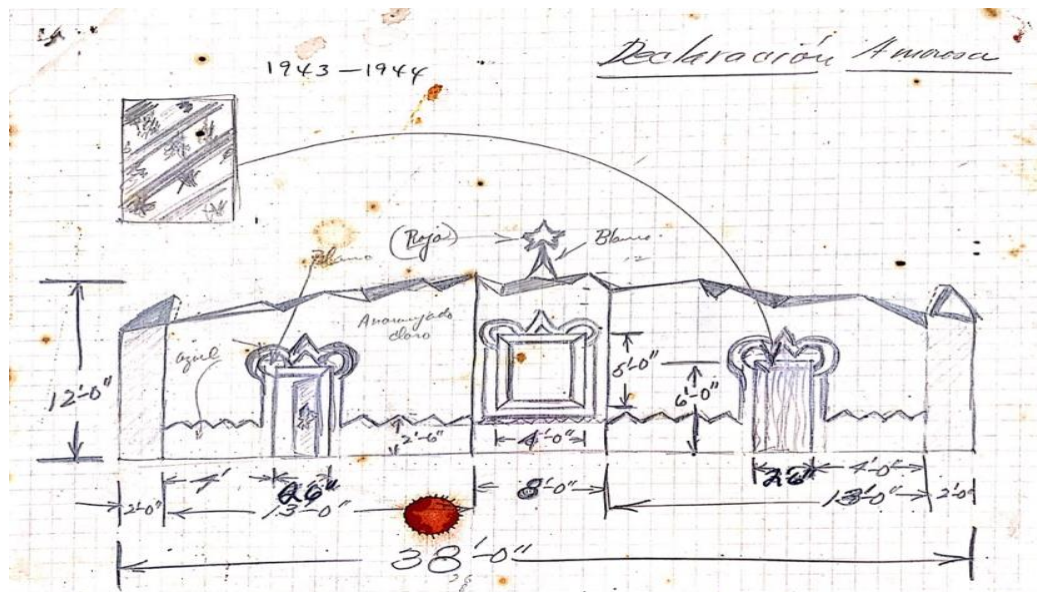


Fig. 3. Boceto frontal de diseño de escenografía para *Declaración Amorosa*, de Anton Chéjov (1945)

Observando el boceto realizado por Santiago Lavandero para la obra *Declaración amorosa*, se comprende el diseño como farsesco. Es interesante distinguir cómo Lavandero adapta el espacio escénico al supuesto ambiente campesino. El boceto no retrata ese aire agreste; más bien propone una escenografía expresionista. Se llega a esta idea por la forma de la misma. Hay paredes altas con una terminación irregular en el tope, el cual, dentro del código escenográfico, se recurre a él para dar la sensación de que la pared continúa hacia arriba de manera esquemática. Igualmente, el detalle colocado como marco de puerta y capitel lleva proporciones alteradas, lo que, junto a las paredes, brinda un lugar no realista. La escenografía cumple con lo propuesto por Chéjov en esta serie de obras de un acto y carácter farsesco. Se descubre, dentro de las dimensiones y medidas, una zona muy amplia, pero no llega a lo monumental. En la sección de anexos se podrá apreciar fotografías de la producción en la escena.

La primera obra que dirige Schajowicz fue *El viajero sin equipaje*, de Jean Anouilh, con diseño de escenografía de su esposa, Luisa Caballero.



Fig. 4. Boceto frontal a carbón para la obra *El viajero sin equipaje*, de Jean Anouilh (1948)

Examinando la propuesta escenográfica para el montaje de *El viajero sin equipaje*, de Jean Anouilh, se distingue un espacio realista con varias áreas de actuación. Estas se pueden identificar por la separación que tienen las unas de las otras. Por ejemplo, hay un área de la entrada a la izquierda del público, seguido una dependencia donde, al fondo, se advierte una cama con una silla y, al frente, pero separado, una chimenea con una butaca. El diseño cuenta con dos puertas a mano derecha del público lo que lleva a otros compartimientos fuera de la escena. Estas puertas brindan dinamismo y múltiples posibilidades para la dirección. Según se puede deducir por el boceto, es una dependencia o casa de un estatus social de clase media. Al solo ser un bosquejo a carboncillo, no es posible extraer más información que la básica.

En 1949, la sección de teatro toma otro nombre, Departamento de Drama, año en que se presenta, por primera vez en Puerto Rico, una tragedia griega, *Ifigenia en Aulide*, de Eurípides, dirigida por Schajowicz. La escenografía estuvo a cargo de Luisa Caballero de Schajowicz.



Fig. 5. Foto de la representación de *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides (1949)

Esta vez se incluye una fotografía sobre la puesta en escena. Resulta significativo percibir la influencia del escenógrafo suizo Adolphe Appia en Caballero. El helvético juega con niveles y espacios cuadrados sumamente arquitectónicos, por lo que proporciona gran innovación en el mundo del diseño, ya que rompe con los decorados tradicionales, que suelen recrear una estampa más realista. La técnica de Appia ayuda a la invitación e insinuación de espacios, y, a su vez, cumple con su cometido, puesto que la información que brinda es la suficiente como para completar lo que le pudiera faltar al espectador. La aplicación de niveles por medio de plataformas, entradas y salidas ayuda a que el movimiento en la escena sea muy rítmico. Al aumentar la creación de niveles, dota a este espacio de más áreas de actuación. Es algo muy diferente a lo visto en los bocetos anteriores.

Al final de esta primera década de TU, en la que se destaca el diseño de Leopoldo Santiago Lavandero y Luisa Caballero, surge un nuevo diseñador de escenografía que colabora con el Departamento de Drama: Carlos Marichal. Es de origen canario, exiliado en Puerto Rico. En la década de 1950, el TU entra en una etapa de pleno desarrollo, que coincide con la unión de una batería de diseñadores de escenografía que enriquecerán con estéticas diversas y aportaciones visuales la puesta en escena. La primera que se encuentra dentro de los años 50 es *El tiempo es un sueño* de H. Lenormand, con el diseño escenográfico de Carlos Marichal. Esta disposición no fue como se acostumbraba a hacer dentro del Teatro de la Universidad, sino que se presentó en el prestigioso teatro Tapia, antiguo Teatro Municipal. Tanto uno como otro son similares en las dimensiones del escenario.



Fig. 6. Foto de representación, obra *El tiempo es un sueño*, de H. Lenormand (1950)

Del montaje se ha encontrado solo una fotografía en la cual se puede apreciar cómo se fraguó. Lo poco que se puede desentrañar a través de la imagen es un decorado extremadamente realista, características visibles por la realización de las paredes, piso, cuadros y los elementos de mueblería en relación con el vestuario y la utilería. Según los datos obtenidos en otros diseños, era costumbre que en la realización de estos espacios se aplicara la estética realista.

En 1951, se representa el montaje de *El camino real*, de Anton Chéjov, bajo la dirección de Ángel F. Rivera y espacio escénico de Rafael Cruz Emeric, que tendrá una participación importante dentro del TU.

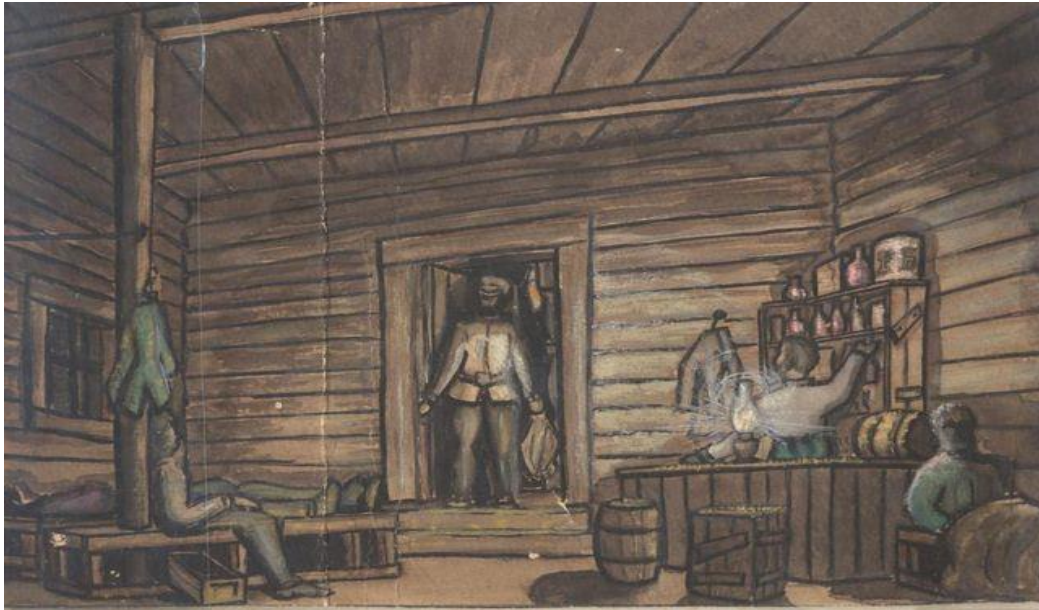


Fig. 7. Boceto en color de *El camino real*, de Anton Chéjov (1951)

Rafael Cruz Emeric se estrena como escenógrafo con *El camino real*. Sobre esta obra se muestra el boceto y fotos del montaje. De manera impresionante, apenas se distingue el boceto de la foto seleccionada, ya que parece ser una recreación exacta misma. Una vez más, se atisba una estética realista y, a su vez, se puede admirar una disposición escenográfica no habitual al reproducir una cantina.



Fig. 8. Foto del montaje de *El camino real*, de Anton Chéjov (1951)

Por medio de la foto de la representación (Fig. 7) se deduce que se mantiene lo propuesto en el boceto (Fig. 6). Se aprecia al fondo del espacio escénico realizado unos

escalones y un techo, que señalan la entrada. Esta configuración crea un nivel que ayuda a realzar un área poco visible. La colocación de niveles en la escena en ocasiones añade valor visual ya que se deben aprovechar los espacios débiles creados por la distancia u ocultos por objetos. Con la utilización del nivel se crea un matiz que ayuda en la interpretación del actor, la dirección de la escena y el espectador puede percibir todo lo que sucede en el espacio escénico. Se aprecia en la foto cómo está distribuida la escena, en cuanto a mobiliario y elementos de utilería, lo que regala visualmente, distintos niveles que el director utilizará para resaltar escenas o, momentos dentro de la trama. Al tener el boceto del espacio escénico y una foto de la representación es posible ver los valores de producción alcanzados al momento de realización.

Dentro de esta década, se presentan en el escenario los siguientes autores: Molière, Eurípides, Calderón de la Barca, F. García Lorca, Goldoni, Elizabeth Gooyear, Philipp Huston, W. Saroyan, J.M. Synge, Alejandro Casona y Shakespeare, entre otros. En cuanto a los diseñadores, siguen colaborando: Luisa Caballero, Carlos Marichal y Rafael Cruz Emeric. Además de estos, que empiezan a florecer, se integra un nuevo talento que colabora con el TU: Luis Maisonet. Este debuta con *Así que pasen cinco años*, de F. García Lorca, estreno mundial hasta donde se ha podido averiguar, debido a Victoria Espinosa.

Es importante destacar que, en 1954, Ludwig Schajowicz renuncia como director del Departamento de Drama. De ahí que Sebastián González García, Decano de la Facultad de Humanidades, nombrara un Comité Provisional que regiría el Departamento de Drama de 1955 a 1957. Esta junta la constituyeron Helen Sackett, Nilda González, Rafael Cruz Emeric y Victoria Espinosa. La obra citada anteriormente de F. García Lorca se montó por vez primera con el alumnado del curso Nocturno de Actuación, libre de costo de matrícula para las personas no universitarias. Fue la primera obra del movimiento surrealista y expresionista montada en Puerto Rico.

Luis Maisonet causa una buena impresión por la estética alcanzada en el montaje. Se ajustaba a la visión que tenía Victoria Espinosa.



Fig. 9. Foto de la representación en el Teatro UPR de la obra: *Así que pasen cinco años*, de F. García Lorca (1954)

Se descubre, en esta imagen, un diseño totalmente distinto a los anteriores. Por primera vez, se conoce lo que es una estética surrealista. Luis Maisonet utiliza la línea en la escena como elemento de diseño, aunque, para el ojo del espectador, solo veía una escalera a la izquierda; en la parte posterior, lo que podría ser una ventana y, en primer término, al frente, una puerta, como se ve también a la derecha del público. Al descomponer la imagen, solo son líneas las que ayudan a recrear la escena, elemento básico dentro del diseño. En la sección de anexos se encuentra este boceto, el cual tiene como fondo un color rojo-naranja y sobre él, la escena. Dado que la fotografía es en blanco y negro, es muy difícil valorar muchos detalles de la representación escénica. Es importante añadir que, aunque el diseño no cargue con tantos elementos como en anteriores, sí se nota una escena balanceada, armónica y, sobre todo, una propuesta escenográfica que cumple con los requisitos establecidos en el texto.

En 1955, se presenta en el Teatro de la Universidad, *La máquina de sumar*, de Elmer Rice, dirigida por Nilda González y con diseño de Rafael Cruz Emeric. Este recreaba una máquina de sumar en una escala gigantesca, donde los actores caminaban sobre ella usándola como espacio escénico. El rector de ese momento, Jaime Benítez, al presenciar el montaje de esta obra, recomendó que todas las producciones del Departamento de Drama fuesen gratuitas para el público en general.



Fig. 10. Foto de la escenografía de la obra *La máquina de sumar*, de Elmer Rice (1955)

Para *La máquina de sumar*, el escenógrafo Rafael Cruz Emeric, realizó un proyecto de estética expresionista. Esta técnica resulta ser muchas veces complicada porque no todo se puede poner en escena y las grandes dimensiones pueden perjudicar al diseñador. Para este espacio, Emeric ingenia una máquina de sumar gigantesca, cuyo lateral se utiliza para reproducir el interior de una casa. El público puede ver a su izquierda una ventana y, al centro y a la derecha, sendas puertas. Estas marcan los espacios de las distintas dependencias de la casa, se ve a la izquierda, el interior de un cuarto donde hay una mesa con más de siete sillas; luego se aprecia una columna que ayuda a separar la habitación de este otro espacio. Al emplear la técnica de los niveles, se dispone un área que no tiene presencia, pero al elevarla se une a las otras áreas ya mencionadas. Al fondo y en la parte superior, existen elementos que ayudan a recrear una máquina de sumar, se puede caminar sobre esta sección. Al continuar con la fotografía hacia la derecha, también se observa al fondo el orificio creado con la forma de la entrada de una llave antigua, creando una puerta que lleva a otras puertas. Es un diseño muy curioso, ingenioso e innovador para la época.

Durante ese mismo año, en 1955, se representa *La comedia de las equivocaciones*, de William Shakespeare. Rafael Cruz Emeric presenta el espacio de comedias Isabelino. La aportación, en este caso, es recrear el texto y su dinámica en la representación. Con la dirección de Victoria Espinosa, el espectador pudo vivir la experiencia del corral de comedia dentro de la sala. En 1956, se realiza el segundo montaje de una obra puertorriqueña, *Bolero y plena: el murciélago y medusas en la bahía*, de Francisco Arriví, dirigida por Nilda González con

escenografía de Rafael Cruz Emeric. Esto, doce años después de la representación de *La resentida*, de Enrique Laguerre.

El espacio escénico para *La Celestina*, de Fernando Rojas, fue de Rafael Cruz Emeric en 1958, dirigido por Nilda González.

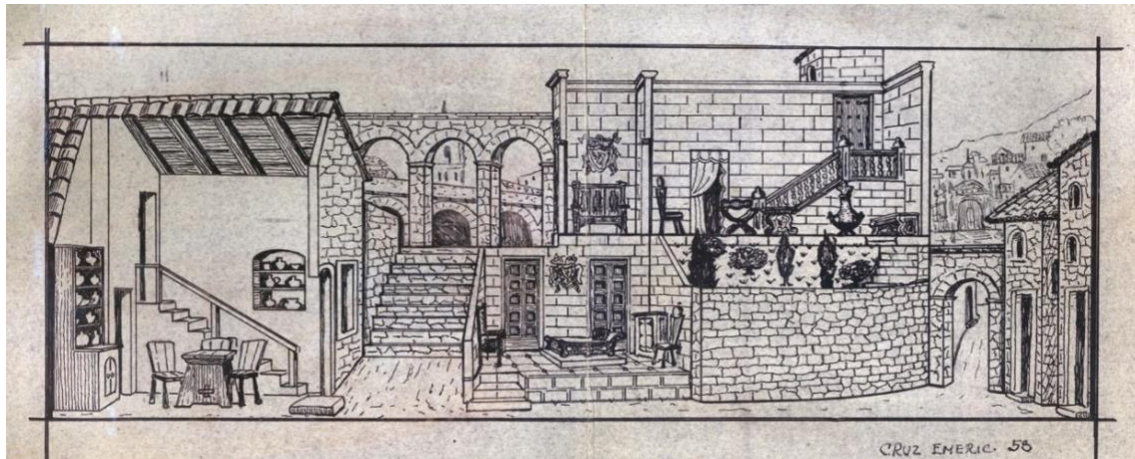


Fig. 11. Boceto del espacio escénico *La Celestina* de Fernando Rojas (1958)

Una vez más, Rafael Cruz Emeric demuestra su destreza. Sitúa al espectador en una parte de un pueblo español medieval, donde se advierten interiores de casas con diferentes clases sociales, sugerencias de caminos, escalinatas, arcadas y el resto del lugar en la distancia. Este diseño crea la sensación de monumentalidad. La riqueza visual y la múltiple información que lanza en este boceto permiten valorar al nivel de diseño que tenía este artista escenógrafo puertorriqueño.

Dentro de cada dependencia, se contemplan en una serie de detalles que, sin escuchar el diálogo, ver el vestuario, ni al actor, es clara y manifiesta la localidad que trata de recrear. El espacio escénico ofrece varias áreas de actuación llenas de ritmo que ofrece dinamismo a la escena. La entrada y salida del actor al espacio es una fluida. Cualquier director agradecería una disposición como esta. El diseño se crea en 1958, año en que el teatro puertorriqueño vive su mejor momento.

En ese mismo año, se estrena la primera obra dramática del dramaturgo puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, titulada *La espera*, con la dirección de Nilda Gonzalez y diseño escenográfico de Rafael Cruz Emeric. Igualmente, es con esta producción con la que se inaugura el Teatro Experimental en el sótano del Teatro de la Universidad de Puerto Rico.

Para culminar esta segunda década del TU, en 1959, la UNESCO dedica internacionalmente el año al teatro hispanoamericano. Bajo esta celebración, se realiza el

montaje de *El puente*, de Carlos Gorostiza, bajo la dirección de Nilda González y el diseño de Rafael Cruz Emeric. Por primera vez, se utiliza en el espacio escénico del Teatro Universitario la técnica del escenario giratorio.



Fig. 12. Foto de representación, obra *El puente*, de Carlos Gorostiza (1959)

Se distingue un espacio escénico amplio; en el fondo presenta tres escalones que elevan el área y rescatan toda la acción que sucede en la entrada de la casa. Se descubren elementos victorianos, que se aprecian en el manejo de columnas, molduras y zócalos. Lo curioso de la escenografía es cómo transformó elementos de dos dimensiones a tres por medio de la pintura. Se cuenta con un ejemplo claro en las columnas y su capitel, que se sitúan en el centro de la escena. Estos dan la sensación de relieve y volumen, pero al acercarse, es fácil apercibirse de que tan solo están sugeridas bidimensionalmente.

Se reconoce una propuesta escénica holgada, con áreas de actuación muy claras. Asimismo, la ambientación de esta no carga la escena, si no que la balancea mostrando un espacio bastante neutro. Al ser la fotografía en blanco y negro, dificulta la apreciación estética final, solo se consigue enfatizar las formas en el espacio.

En la década del sesenta, el TU introduce nuevos autores, como Salvador Brau, Sófocles, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Miguel de Unamuno, Fernando de Rojas, Luigi Pirandello, Max Aub, entre otros. En el TU mantuvieron ampliando la visión universal teatral; esto derivó en que los estudiantes en formación siguieran exponiéndose a nuevas experiencias y a nuevos espacios escénicos. Así también, Rafael Cruz Emeric, continúa su desarrollo como escenógrafo, proponiendo lugares teatrales de primer orden.

En 1960, se incluye la participación del TU dentro del III Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña, con *De tanto caminar*, de Piri Fernández, bajo la dirección de Nilda González y con diseño escenográfico de Rafael Cruz Emeric. Es una importante aparición para el TU, ya que expone la calidad teatral que lleva trabajando dentro de la universidad.

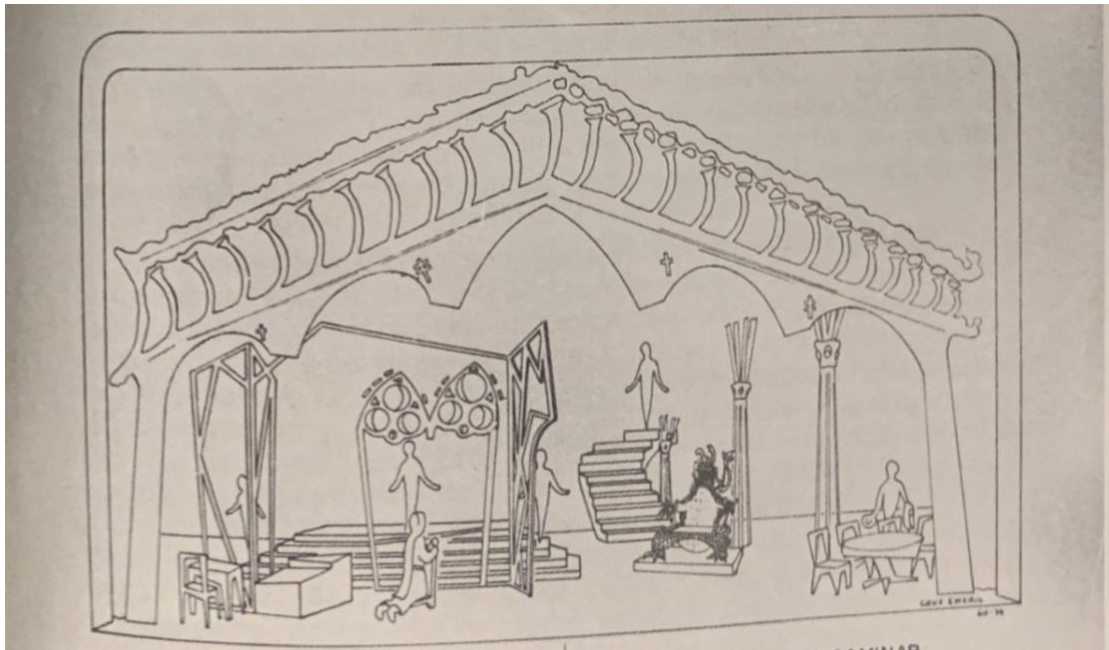


Fig. 13. Boceto de escenografía *De tanto caminar*, de Piri Fernández (1960)

Cruz Emeric presenta un boceto estilizado. En su estética, no solamente se reducen los detalles de la escena a lo mínimo, sino que también altera sus formas. Al analizarlo, se encuentra, en primer término, un marco que insinúa un techo y unas arcadas sin medidas uniformes, por lo que se nota una distorsión en lo propuesto. Una vez dentro de la escena, a mano izquierda del público, se puede disfrutar de un área recreada con unas líneas que representan listones de madera, que apunta a una entrada por medio de dos arcos recreados. Cabe destacar el empleo de escaleras para resaltar áreas. A mano derecha, unas columnas se elevan dando la sensación de que sostienen un techo. En este boceto se localizan unos figurines, que ayudan a ver la referencia del espacio, en cuanto a su proporción en tamaños.

En 1961, como parte del centenario de Anton Chéjov, el TU representa *El jardín de los cerezos*, bajo la dirección de Nilda González y con diseño escenográfico de Rafael Cruz Emeric.



Fig. 14. Foto de la representación, *El jardín de los cerezos*, de Anton Chéjov (1961)

Por medio de una foto que ha perdido el color, se aprecia el trabajo realizado por Cruz Emeric. Esta escenografía se puede catalogar como «Box set», estilo que, en Estados Unidos, se popularizó por la influencia de la televisión. Se presenta un espacio simétrico, con puertas laterales en ambos extremos, al fondo una puerta de centro de dos hojas, resaltada por un arco blanco y el apoyo de niveles. De este modo, es más comprensible la utilización de estos al mirar la fotografía y se ve cómo las tres personas se destacan y se unen al cuadro general de la escena. El papel en las paredes le otorga una textura diferente y crea la sensación de pesadez, al mismo tiempo que establece un ambiente o atmósfera de tensión. Después de contemplar el vestuario en la escena, los blancos de las vestimentas, ayudan a calmar la densidad creada por el espacio.

En 1962, como parte de la celebración del cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega, se realizó el montaje de *La estrella de Sevilla*, dirigida y diseñada por el mismo equipo compuesto por Nilda González y Rafael Cruz Emeric.



Fig. 15. Foto de espacio escénico obra: *La estrella de Sevilla*, de Lope de Vega (1962)

Por medio de una diapositiva, queda patente el espacio escénico propuesto por Cruz Emeric para esta obra. Esta vez recrea un tablado, sobre el que se presenta una estructura de dos niveles. En el primero hay tres puertas; en el segundo, una galería con barandales y columnas que crean cinco espacios. Al verlo en su totalidad, propone el interior o frente de una posada o casa española. Se suman a este tablado, dos estructuras fuera del escenario, que reproducen la entrada y el balcón de una casa y que puede crear la sensación de que se está en el patio interior de una posada o en una plaza.

El área teatral ofrece muchas posibilidades de movimientos para la acción, como la recreación de un corral de comedias que, para la época, debió ser un lugar innovador, ya que no existía la accesibilidad que brinda internet, en donde puedes viajar a cualquier parte del mundo virtualmente.

En 1966, colaboran juntas Myrna Casas y Gilda Navarra en *El hombre que se casó con mujer muda*, de Anatole France; la primera como diseñadora de escenografía; la segunda, directora de montaje. Este fue realizado como contribución a los X Juegos Centroamericanos del Caribe celebrados en Puerto Rico.



Fig. 16. Escena de la representación de la obra: *El hombre que casó con mujer muda*, de Anatole de France (1966)

Myrna Casas, dentro de su propuesta escenográfica, juega con el empleo de líneas y óvalos en el espacio, creando paredes con las mismas. Si se presta atención a los vestuarios y a los elementos de utilería, se advierte que ofrece una escenografía caricaturesca. La fotografía no muestra muchos detalles, pero dentro de esa limitación, la mesa tiene una forma más fantástica, como de cuento de hadas; además, los bancos y la silla tienen telas que hacen juego con uno de los vestuarios. El blanco predomina la escena.

En 1968, bajo el montaje *Diálogo de carmelitas*, de George Bernanos, entra a colaborar Otto Fajardo Bey como escenógrafo y le asiste en la dirección el maestro Dean Zayas. Es oportuno destacar que es el primer trabajo que dirige para el Departamento de Drama.



Fig. 17. Imagen de la representación, Teatro UPR, obra: *Diálogo de carmelitas*, de Georges Bernanos (1968)

Otto Fajardo Bay ingenia lo que podría reconocer como el interior de un convento. Se muestra un patio interior en el centro de la escena, a mano derecha unas escalinatas que conectan con un nivel superior. A la izquierda de la fotografía se incluye una estructura de dos niveles, donde aparecen unas arcadas en el primer y segundo nivel. Dentro del segundo nivel se aprecia una habitación que queda descubierta sin pared para crear la ilusión de ver lo que sucede en el interior de la recámara. La fotografía ofrece una paleta de colores entre fríos y calientes, así como buen ritmo, gracias a los múltiples espacios que allí se exponen.

Algo relevante en el espacio al que se invita, además de los niveles y recreación de segundos pisos, es que la estructura localizada a la izquierda está de perfil a la escena; la razón podría deberse a la necesidad de crear la corrala y mostrar la habitación de esa manera.

Comenzados los años 70, hubo un homenaje póstumo a Carlos Marichal con una exposición de algunos de sus diseños de escenografía y vestuario en el vestíbulo del Teatro de la Universidad de Puerto Rico. Para esta ocasión, se realizó el montaje de *Hipólito*, de Eurípides, bajo la dirección de Nilda González y el diseño de escenografía de Rafael Cruz Emeric.



Fig. 18. Boceto de escenografía para la obra: *Hipólito*, de Eurípides (1970)

De nuevo, se puede observar un espacio escénico de Rafael Cruz Emeric en el que esta vez trabaja el boceto de un templo griego, que parece haber sido realizado a lápiz. La escenografía arropa todo el lugar de la escena. Hay, en el fondo, la entrada a una estructura que se podría reconocer como el acceso al palacio y, para ello se utilizan las tres puertas que se encuentran en el «Skene» griego. Se observan unas estatuas que ayudan a definir el espacio. Frente a ese armazón, se localizan unas escalinatas que facilitan varias zonas de actuación sin aun llegar al suelo. Como marco escénico, se aprecian dos columnas gigantes, acompañadas de un capitel que cruza la escena. En la perspectiva de público, se crea la sensación de mirar desde otro templo o de que este está dentro de otro. La definición y precisión del boceto se puede valorar cómo las líneas, que forman parte del elemento del diseño, se combinan y crean una imagen identificada como escenografía.

Fue *La casa de Bernarda Alba*, la última pieza que montó el TU ocurrió en 1975 y se produjo bajo la dirección de Dean Zayas; el diseño escenográfico lo llevó a cabo Fernando Rivero.



Fig. 19. Imagen de la representación, obra: *La casa de Bernarda Alba*, de F. García Lorca (1975)

Fernando Rivero propone un espacio bastante simple, según se aprecia en la foto, cinco columnas, entre las cuales se recrean cuatro entradas y salidas. Sobre dos de estas columnas, de manera separada, hay un cuadro y una ventana. Acompañando la escena, cinco sillas y unas telas que dan forma a las entradas entre cada columna. El espacio escénico se ve reducido en comparación con otros diseños realizados para una situación similar.

Se han podido observar los grandes montajes realizados por el TU y la exposición que tuvo dentro del quehacer teatral del país, donde escenógrafos como Leopoldo Santiago Lavandero, Rafael Cruz Emeric, Myriam Torres, Edwin Silva Marini, Yossy Marques, Alfonso Ramos, Fernando Rivero, Carlos Marichal, Myrna Casas y Otto Fajardo Bey fueron los responsables de estas aportaciones.

Examinando las tablas del TU y a sus 9 diseñadores de escenografías que trabajaron para el TU, hay que destacar a Rafael Cruz Emeric con 57 trabajos realizados entre el 1951-1975.

La contribución de la Universidad de Puerto Rico al teatro puertorriqueño será un asunto que se reflexionará en el próximo apartado y se verá el nacimiento del Teatro Rodante Universitario, que fue una extensión del TU creada con el propósito de acercar la dramaturgia al pueblo y, a su vez, cumplir con la misión pedagógica de la universidad.

### 2.2.3. Teatro Rodante Universitario (1946)

En su prólogo al libro *El Teatro Rodante, sesenta años después*, de Victoria Espinosa [2007], José Luis Ramos Escobar comenta que, a su regreso a Puerto Rico de España, el profesor Francisco Manrique Cabrera, compartió con Leopoldo Santiago Lavandero, director del DD, la experiencia de haber visto en acción al grupo *La Barraca* de F. García Lorca. De esta conversación surgió la idea de realizar un proyecto de teatro rodante en Puerto Rico, similar a la del dramaturgo español.

De acuerdo con Victoria Espinosa, Leopoldo Santiago Lavandero entendió el proyecto planteado por Manrique Cabrera, basándose en los antiguos tablados ambulantes desde Tespis, carros medievales y la Comedia del Arte Italiana, en el teatro de Lope de Rueda y en el mismo grupo La barraca, de F. García Lorca. A esta empresa se les unió, en calidad de consejero, el poeta y escritor, Pedro Salinas, profesor visitante del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad. El señor Salinas brindó la experiencia adquirida en su participación en las actividades de La Barraca y en las Misiones Pedagógicas de la República Española. Leopoldo Santiago Lavandero y Rafael Cruz Emeric, entonces Director Técnico del Departamento de Drama, moldearon y ejecutaron los planos del proyecto. Ambos entendieron la importancia de tener un plan similar en la Isla y convirtieron la experiencia vivida por Manrique Cabrera en una realidad teatral. Realidad teatral, valga la repetición, y aparente contradicción, que cobra forma con la aprobación presupuestaria de una primera asignación de 20,000 dólares y en un presupuesto anual de 17,900, en años subsiguientes. Este aval económico surgió como parte de lo que sería la Reforma Universitaria.

Afirma Victoria Espinosa que el Teatro Rodante Universitario (TRU) tuvo su primera presentación en la Universidad de Puerto Rico, en el Recinto de Río Piedras el 12 de junio de 1946, frente a la torre de la universidad, lugar emblemático y símbolo de la institución. Esta zona teatral estaba formada por un carromato, un escenario portátil, y un gran camión remolque. De la parte posterior se desplegaba un tablado de 5m (15') de fondo por 6m (18') de ancho, con una elevación de 1.2m (4'). Según Espinosa, el espacio escénico sería suficiente para el desarrollo de un conflicto dramático. Los tramoyistas y estudiantes, vestidos de uniforme blanco y rojo, eran los encargados de abrir el carromato. Mientras los actores terminaban su maquillaje y vestuario, los músicos entonaban sus melodías. Victoria Espinosa, describe la disposición del carromato de la siguiente manera:

El procedimiento de abrir este carromato era de una técnica admirable, dentro de las limitaciones de su construcción, que se hizo durante la emergencia de la Guerra de Corea. Tan pronto llegaba el carromato al lugar de la representación, unos tramoyistas empujaban el techo por encima del arrastre. Esa parte se convertía entonces en área de tras-bastidores, o sea, de descanso y espera de los actores. A la vez, otro tramoyista le iba dando vueltas a una rueda, especie de timón que iba aflojando los cables que aguantaban los lados del camión y estos iban bajando hasta quedar completamente horizontales. Entonces se colocaban en su sitio la escenografía y la utilería que habían estado guardadas dentro del camión. [2007:6].

Para este nuevo espacio, los escenógrafos tuvieron que adaptar las acostumbradas formas o maneras de diseñar el decorado para una representación de teatro frontal. El público se dividía en tres secciones: una al frente y las otras dos en los laterales derecho e izquierdo del tablado. Por lo tanto, las habituales eran de cajón «box set» utilizadas por André Antoine quien crea el Teatro Libre, por lo que no eran funcionales. La «cuarta pared» desaparecía para dar paso a «otras paredes» no contempladas en el diseño realista. Ejemplos de estas soluciones para el Teatro Rodante son: *Sancho Panza en la Ínsula Barataria*, de Alejandro Casona, *Declaración amorosa*, diseñada por Leopoldo Santiago Lavandero. En ambas sugieren paredes laterales sin que los bastidores oculten la acción del público. La escenografía para *La zapatera prodigiosa*, de F. García Lorca, obligaba al público a moverse o situarse como si se estuviese en un llamado teatro de herradura. Para *Los títeres de cachiporra*, del mismo autor, la diseñadora Myrna Casas creó dos espacios: dos niveles, uno encima del techo del remolque; el otro sobre el tablado para la acción de la pieza. Un estudio más detallado de estos decorados creados para resolver la relación público-escenario en este espacio tan particular, revelaría cómo los escenógrafos, desde Leopoldo Santiago Lavandero hasta el presente, se las han ingeniado para mantener la relación entre la acción y el espectáculo. La publicación de Espinosa recoge varias opiniones y reacciones que aparecieron en los diarios de la Isla como consecuencia de las primeras representaciones del Teatro Rodante.

En el artículo publicado en *La Torre*, también se citan las palabras del entonces presidente del Senado, Luis Muñoz Marín, quien luego se convertiría en el gobernador electo de Puerto Rico. Estas declaraciones fueron expresadas en una función nocturna representada en una loma, donde se encontraba un asentamiento de campesinos:

La Universidad y los estudiantes que componen el Teatro Rodante merecen la más calurosa felicitación por la obra de propagar la cultura como uno de los medios de repartir la educación y expansión a las gentes de los campos de Puerto Rico y por las potencialidades enormes que

tiene el Teatro Rodante para ensanchar la visión de nuestro pueblo a través de su arte teatral, que es posiblemente el medio mejor de entender la civilización con efectividad y solemnidad. [Espinosa 2007:8].

El TRU cumplió su cometido al presentarse en diversas partes de la Isla, llevando y fomentando la cultura en el pueblo.

El TU y su TRU sirven como vehículo de desarrollo, creación y afinación para los artistas plásticos escénicos. Era –y sigue siendo– un lugar donde se ponía en práctica nuevas modalidades teatrales que luego se trasladaban a la escena nacional puertorriqueña.

Al igual que se ha llevado a cabo en cuanto a la recopilación de los montajes del Teatro Universitario, se ha trabajado también una tabla para Teatro Rodante Universitario. En este cuadro se documenta el equipo de trabajo que garantizaba cumplir con la realización de las producciones, al igual que todos los nombres de los escenógrafos responsables de la escenificación visual de las mismas.

Según la información catalogada en las tablas, se puede percibir que el primer montaje efectuado en el TRU fue *Sancho Panza en la ínsula Barataria*, y *Declaración amorosa*, con la dirección y diseño escenográfico de Lavandero en 1946. La búsqueda de imágenes o bocetos de estas representaciones relacionadas ha sido difícil, ya que no hay contenido catalogado o rescatado de esa época.



Fig. 20. Foto de espacio escénico obra, *Sancho Panza en la ínsula Barataria*, de Alejandro Casona (1946) Carromato del

TRU



Fig. 21. Foto de espacio escénico obra, *Sancho Panza en la ínsula Barataria*, de Alejandro Casona (1946) Carromato del TRU

De 1946 a 1950, el TRU realizó seis montajes. A continuación, se observarán los espacios escénicos de estos con el propósito de comparar las puestas y ver los diferentes diseños realizados.

En 1948, se realiza el montaje de *La zapatera prodigiosa*, de F. García Lorca, trazado por Rafael Cruz Emeric.



Fig. 22. Foto antes del comienzo de la función de la obra: *La zapatera prodigiosa*, de F. García Lorca (1948)

El escenario del carromato del TRU obliga al diseñador escenográfico a hacer un boceto adecuado, ya que se enfrenta a una plataforma cuyas medidas son de veinte pies por veinte pies, no se cuentan con hombros o laterales, pero sí con cinco escaleras de descargue. En la imagen anterior se advierte el diseño escénico para *La zapatera prodigiosa*, de F. García Lorca en 1948. Rafael Cruz Emeric ofrece, esta vez, un decorado simple, en el que hay, al fondo un bastidor, una puerta en el centro y a cada lado de este fondo, un armazón en diagonal cerrando la escena. Para crear afores, entradas y salidas, existen unos soportes que completan la escena con tres salidas: una central y dos a cada extremo determinadas por las mismas paredes. La mueblería que se aprecia, armoniza con la estética de las paredes de la obra y los vestuarios de la pieza. El sistema con el que se trabaja en el TRU, debido a sus limitaciones, dificulta el diseño para grandes espacios. Todo se hace muy rápido, al montaje de la obra se le debe dar forma en un tiempo de cuatro horas.

En 1949, a Cruz Emeric se le encarga el diseño de dos pasos de Lope de Rueda: el paso de *La carátula* y el paso de *Las aceitunas*; y, además, el de *El hospital de los podridos*, atribuido a Cervantes.



Fig. 23. Representación al aire libre obra: el paso de *La carátula* y el paso de *Las aceitunas*, de Lope de Rueda y *El hospital de los podridos*, de Cervantes (1949)

Según se ha podido apreciar, en el diseño de escenografía de Leopoldo Santiago Lavandero en las obras *Sancho Panza en la ínsula Barataria*, *Declaración amorosa*, existe una similitud dentro en la forma de los bastidores, la disposición escénica y la mueblería utilizada con la propuesta escenográfica de las obras el paso de *La caratula*, el paso de *Las aceitunas* (ambas de Lope de Rueda) y *El hospital de los podridos* (de Miguel de Cervantes) por Rafael Cruz Emeric. Con el fin de poder ser reutilizada la puesta en escena, se vislumbra la misma disposición espacial y escenográfica. Solo cambiaron algunos elementos y se pintó de otra manera. A priori, no existe un motivo para explicar el nuevo acondicionamiento, pero es posible intuir algunos. El tema económico o las obras fueron escogidas pensando en el espacio ya existente.

En 1950, el TRU representó catorce producciones, entre ellas la que se hizo en 1951, el *Entremés del mancebo que caso con mujer brava*, y El paso de *Las aceitunas*, de Lope de Rueda, con la dirección de Cipriano Rivas Cherif, diseño escenográfico de Rafael Cruz Emeric.



Fig. 24. Representación al aire libre obra: *Entremés del mancebo que se casó con mujer brava*, de Alejandro Casona (1951)

En la obra de Alejandro Casona, se aprecia una propuesta escenográfica distinta a las anteriores. Aquí, el diseño ofrecido para la pieza es más rico y elaborado. Se vale de paredes con angulosidades y, como consecuencia de ello, dota al espacio de mayor dinamismo, puesto que deja descansar la frontalidad ofrecida en los anteriores. Esta vez, Cruz Emeric, trabaja la disposición escenográfica de manera un poco más farsesco y, con esta fórmula, otorga a toda la superficie el ánimo de la comedia representada; por otro lado, a través de esta área escénica, intenta alcanzar una poética que ayude a contar la situación de una mejor manera.

En 1953 se representó *El médico a palos*, de Molière, dirigida por Victoria Espinosa, con el diseño de escenografía a cargo de Luis A. Maisonet.



Fig. 25. Foto de archivo obra: *El médico a palos*, de Molière (1953)

Para la puesta de la obra, Luis Maisonet dibuja un ambiente en el que da la sensación de una realidad distorsionada. Esta situación la muestra por medio de una estética que no llega a ser del todo surrealista, ni expresionista, pero se observan elementos relacionados con estos movimientos artísticos. Es curioso ver la forma de los bastidores y la disposición escenográfica, es posible el referente de lo que será la escenografía diseñada por Rafael Cruz Emeric para *Los títeres de cachiporra*, de F. García Lorca. Montaje que a continuación se aprecia. En 1956, aparece la misma estructura. Esta producción fue creada para el TU y luego adaptada para el TRU.



Fig. 26. Escena en carromato de la obra: *Los títeres de cachiporra*, de F. García Lorca (1956)

En esta ocasión, se aprecia un diseño más elaborado, con una estética un tanto lorquiana, que apunta hacia un surrealismo que enfatiza lo farsesco. La imagen sugiere varios lugares a la vez: un balcón, un ventorrillo, el lugar donde el barbero Fígaro hace sus cortes, entre otros. La escenografía presenta un lugar distorsionado, las puertas, ventanas y paredes parecen estar afectadas, no se muestran de manera realista. Este elemento se une al estilo de la obra, haciendo un diseño completo. La mueblería utilizada está adaptada a la estética del espacio. Los vestuarios tienen formas y colores que armonizan con la puesta en la escena. Se localizan fotos de este montaje en la sección de anexos, en donde se ve una estructura de 2007 que recreaba la que se realizó en 1956, por Victoria Espinosa, como homenaje a Cruz Emeric.

Ya, en 1959, se representa un clásico del Siglo de Oro español, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, con la dirección de Victoria Espinosa junto al escenógrafo Rafael Cruz Emeric.



Fig. 27. Foto de representación de obra: *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina (1959)

Para la obra de Tirso de Molina, Cruz Emeric, utilizó el techo del carromato como área escénica ofreciendo un nivel que funcionó como balcón. Es un diseño interesante por cómo se aplica el espacio y por la presentación de una nueva manera de recrearlos. La escenografía recreaba un libro donde la acción escrita por el dramaturgo madrileño representaba los diferentes espacios dentro de las «páginas», que cambiaban cuando un nuevo lugar era necesario para la acción. Al fondo de la escena, se brinda un paño pintado que ayuda a la ubicación de la acción en la misma. Como se ha mencionado anteriormente, las diferentes situaciones de la obra se creaban con el voltear de la página. Cruz Emeric, se enfrentó a la innovación, ya que debía buscar variedad y ver las posibilidades que le ofrecía la superficie escénica.

En 1960, participa el TRU del tercer Festival de Teatro Puertorriqueño, con la obra *Un jíbaro*, *Una jíbara*, de Ramón Méndez Quiñones, bajo la dirección de Nilda González y con diseño de escenografía de Rafael Cruz Emeric. Con el TRU, también se montan catorce producciones en la década de los 50, dentro de estos montajes se suceden los siguientes títulos: *Los justos*, de Albert Camus; *A puerta cerrada*, de Jean Paul Sartre; *El otro*, de Miguel Unamuno; *Los habladores*, atribuida a Cervantes, entre otros.

En 1967, se realiza el montaje de *La posadera*, de Carlo Goldoni, con la dirección de Dean Zayas y el diseño escenográfico de Myrna Mauras que, por aquel entonces, era estudiante

del curso de escenografía de Rafael Cruz Emeric. Cerrando la década de los 60, se percibe una ensambladura de las farsas medievales anónimas francesas del siglo XV, dirigida por Dean Zayas: *Farsa de Maese Pathelín* y *El pastel y la tarta*, con el diseño escenográfico de Román Salas, otro colaborador para el TRU.

A principios de la década del 70, se realizan las últimas presentaciones en el tablado original del TRU que, como ya se ha mencionado, al no tener dónde guardar el carrozco, las inclemencias del tiempo lo destruyeron en 1972, año en que se representan las últimas obras sobre el tablado: *La guarda cuidadosa* y *La cueva de Salamanca*, de Miguel de Cervantes y *Fabril del secreto bien guardado*, de Alejandro Casona. Fueron dirigidas por Nilda González y el diseño escenográfico fue llevado a cabo por Rafael Cruz Emeric quien creó veinticuatro producciones para el TRU, de 1948 a 1972.

#### 2.2.4. Comedieta Universitaria. Teatro Infantil, (1946)

En 1946, como parte de un experimento del Departamento de Drama y la Escuela Elemental adscrita a la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Puerto Rico, nació el Teatro Infantil Universitario. La Dra. Rosalina Perales [1996], sobre los actores que participaban en las obras:

Los actores que participaban eran estudiantes de la escuela elemental, en los primeros tres años del proyecto, y de escuela intermedia o superior, posteriormente. Sólo cuando era necesario, participaban los alumnos del Departamento de Drama ya que el propósito del proyecto «era encausar las dotes artísticas y naturales del niño y del adolescente, introduciéndolos en ese mundo del teatro». Al expandirse el proyecto, se recibieron estudiantes de todas las escuelas del Área Metropolitana. [1996:43-44].

Victoria Espinosa añade sobre este nacimiento:

Será María Judith Franco, si no me equivoco, quien con el apoyo de Poldín inicia en forma ya organizada el Teatro Infantil Universitario en 1946 en la escuela elemental, conocida también como Escuela Modelo de la entonces Facultad de Pedagogía, hoy de Educación de la UPR. [2018:36].

El estreno del Teatro Infantil se produjo con *Las aventuras de Tomás Chiquichaque*, una versión de la novela de Mark Twain, *Tom Sawyer*. Comenta Victoria Espinosa que María

Judith, en el tratamiento del montaje de la obra para niños, marcó una nueva forma de ajuste escénico después del regreso de su maestría al teatro en la *Piscator Theatre Academy*. A continuación de María, vendría Nilda González. Cuando pasó a ser parte del DD, Victoria Espinosa, se encargó del mismo. Los integrantes de este grupo fueron los propios alumnos de la escuela elemental, intermedia y superior de la Facultad de Pedagogía de la UPR. Señala Victoria Espinosa que el DD tendría «tres dependencias iniciales: el TU, el TRU y el Teatro Infantil Universitario. Cada uno con presupuestos separados» [2018:51].

El escenógrafo, diseñador de vestuario y pintor español exiliado en Puerto Rico, Carlos Marichal, cubrió la plaza de Rafael Cruz Emeric, con su interinato. Se hizo cargo también de la tramoya del TRU y supervisaría para el Teatro Infantil la escenografía y la iluminación que realizaban sus alumnos Jaime Arbona y Francisco Pizarro. Cuenta Victoria Espinosa que la primera obra que diseñó Marichal fue para el TU, más concretamente, *Noche de Reyes*, de William Shakespeare, bajo la dirección del austriaco Schajowicz:

Ludwig Schajowicz reorganizó la sección de Arte Teatral y consiguió que el decano de Humanidades, entonces Sebastián González García, separe esta sección del Departamento de Bellas Artes y lo denomina Departamento de Arte Teatral. (Curso 1947-48) En cierta medida, es una forma de reconocimiento a la obra de Leopoldo Santiago Lavandero porque Schajowicz apenas iniciaba su trabajo. Así que por primera vez aparece lo que podría llamarse colofón o parte de atrás del programa de mano de *EL VIAJERO SIN EQUIPAJE* de Anouilh [sic], primera obra que el dirigiera en 1948. Por primera vez, también, aparece la lista de Facultad del DD. Nótese también el anuncio de un curso de Teatro Escolar [sic] para el verano de ese año. En *IFIGENIA EN AULIDE* [sic] de Eurípides en 1949, segundo montaje, Schajowicz sustituye «Arte Teatral» por ‘Departamento de Drama’ y continúa llamándose así en los subsiguientes programas de mano, hasta el día de hoy. [Espinosa 2018:43-44].

Se han recopilado todos los montajes realizados dentro de la Comedieta Universitaria y se han ordenado en una tabla adjuntada en la sección de anexos. A continuación, se exponen los montajes más relevantes dentro de la información compendiada sobre quién o quiénes fueron los responsables del diseño de escenografía, dentro de la Comedieta Universitaria o Teatro Infantil.

El primero de la Comedieta Universitaria es *La bella durmiente y Sota de corazones*, de Louise Sanders, bajo la dirección de Victoria Espinosa y el diseño escenográfico de Carlos Marichal, en 1949.

Un año después, en 1950, la Comedieta Universitaria, hace la mayor parte de sus montajes, con dieciocho. La obra que encabeza esta serie de ensamblajes es *Hansel y Gretel*, de Adelhid Wette, con la traducción y dirección de Victoria Espinosa. La escenografía estuvo a cargo de Carlos Marichal.



Fig. 28. Imagen de la representación en el teatro de la UPR, obra: *Hansel y Gretel*, de Adelhid Wette (1950)

Este ofrece un espacio escénico que sugiere el interior de una casa. Según la foto, se avista una puerta en el fondo, a la izquierda del público una ventana y a la derecha una chimenea; en las paredes, la ambientación de los elementos es pintada brindando una estética un tanto caricaturesca, que contribuye a situar al espectador en un contexto infantil. La utilización de elementos pintados ayuda a no encarecer la producción y a que la escenografía sea fácil de transportar. Es un diseño bastante sencillo en relación con el manejo del espacio, sin que ello le haga perder riqueza visual. Los elementos de mueblería ofrecen áreas de actuación en las que el director puede crear movimientos amplios y dispersos ayudando al escenógrafo a que la dirección sea dinámica.

En 1951, bajo la dirección de Victoria Espinosa y el diseño escenográfico de Carlos Marichal, en la obra *Fantasia china: el príncipe raptado y la princesa perdida*, de Dan Toteroh. En 1952, Rafael Cruz Emeric traza el decorado de *El espantapájaros*, de Rachel Field, con la dirección de la Dra. Victoria Espinosa.

Se une a la lista de escenógrafos de la Comedieta Universitaria, en 1953, Luis A. Maisonet, el cual da forma a *Otra vez el diablo*, de Alejandro Casona.



Fig. 29. Boceto para obra: *Otra vez el diablo*, de Alejandro Casona (1953)

Por medio del boceto, se aprecia un esquema bastante realista para la estética que ha caracterizado habitualmente el trabajado de Maisonet. Trae todo el espacio escénico del teatro de la Universidad de Puerto Rico, que es muy amplio, de aproximadamente, unos quince metros de ancho y nueve de profundidad. Maisonet muestra su capacidad de diseño cuando cambia de estilo escenográfico, a pesar de que es el surrealismo lo que le ha caracterizado. Para 1956, se realizó el montaje de la obra *El toisón de oro*, de Salvador de Madariaga con la dirección de la Victoria Espinosa.

Cerrando la década de los 50, la obra encargada que comienza la siguiente fue *Las picardías de Scapin*, de Molière, con el diseño de escenografía de Myrna Casas. Se representó al aire libre por diferentes partes de la Isla.

En los años 60, la Comedieta Universitaria solo realiza cinco montajes, de los cuales cabe destacar uno: *La túnica del sol*, de G. C. Haxelton y J. Harry Benrimo, con el diseño de Eusebio Morales. Aquí se recrea el teatro japonés Kabuki y, según la información encontrada, la estructura se basó en referencias librecas relacionadas con el particular arte escénico nipón. Se logró un gran acierto en la disposición dramática.

Después de haber recopilado, analizado, desglosado y seleccionado cuidadosamente la información sobre quiénes fueron los diseñadores de escenografías en la Comedieta

Universitaria o Teatro Infantil, se puede decir que es Carlos Marichal el que posee mayor número de diseños de escenografías en siete producciones. En la sección de anexos hay una tabla que enumera todos los montajes realizados.

#### 2.2.5. Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño (1951)

El origen del Teatro experimental del Ateneo Puertorriqueño (TEAP) en 1951, responde a la creación de un teatro puertorriqueño. Esto se refiere a la gestación de un espacio donde se pudieran desarrollar aquellas personas interesadas en áreas específicas. En la publicación *Rumbo a las Tablas – Ensayos sobre el teatro puertorriqueño contemporáneo*, de Bonnie H. Reynolds [2004], se muestra cómo René Marqués, en 1946, se preocupó por aquello que se pudiera llamar «Teatro puertorriqueño», concepto parecido al que Belaval había propuesto. Resalta la labor realizada por el Club Artístico del Casino de Puerto Rico, como también la del grupo *Areyto*, «casi todos dirigidos por Emilio Belaval». Marqués veía como problema la «pobre cantidad de producciones», la falta de escenarios y la necesidad de técnicos, artesanos, entre otros, que ayudaran a profesionalizar el arte. Además, comenta esto sobre la situación del teatro en Puerto Rico:

Hemos de convenir una vez más en que dadas las circunstancias, nuestro teatro no podía tener mejor comienzo. Con estas efímeras actividades del teatro puertorriqueño quedaron demostradas varias cosas: que en Puerto Rico existen autores capaces de hacer una buena labor en la escena; que gracias a la magnífica aportación de Leopoldo Santiago Lavandero la técnica escénica en Puerto Rico supera ya a aquel teatro de papel burdamente pintado que heredamos de España; que poseemos suficiente material interpretativo como para organizar grupos dramáticos harto decorosos. Que el público puertorriqueño responde magníficamente a cualquier esfuerzo encaminado a organizar un teatro nacional [2004:248].

René Marqués comienza con la inquietud de crear un «Teatro puertorriqueño» en 1946. En 1950, cuatro años después, logró ser nombrado parte de la Junta de Gobierno del Ateneo Puertorriqueño. En 1951, logra el establecimiento del TEAP, según se encuentra mencionado en las actas del 1 de septiembre de 1951. Dos años más tarde, al haber creado el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño, en 1953, René Marqués renunció como director del TEAP. No sentía el mismo entusiasmo, ni tenía el estado de ánimo para seguir con la tarea. Mientras Marqués estuvo a cargo del TEAP, se montaron principalmente obras extranjeras. Un

dato importante es el estreno de *La Carreta*, del mismo autor, con diseño escenográfico de Carlos Marichal. De esa manera, se comienza a cumplir con una de las misiones del TEAP.

Francisco Arriví añade que, en 1951, el Ateneo «formula las bases de su teatro experimental, no desatiende el estímulo al escritor puertorriqueño» [1996:271]. Por medio de obras extranjeras, según el autor, el TEAP, mostró renovaciones escénicas.

Dentro de los montajes realizados por el TEAP, de 1952 a 1975, fecha donde culmina esta investigación, se cuenta con noventa y siete producciones, de las cuales treinta y nueve tuvieron un diseñador escenográfico. Según la información desglosada en las tablas y la que se ha podido encontrar, el escenógrafo que más diseñó fue Joe Lacomba; este creó siete proyectos dentro del Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño.

No todos los montajes contaron un diseño de escenografía. El espacio de representación utilizado fue el de un salón con las siguientes dimensiones: veinte pies de ancho por setenta de largo; todo ello adaptado a una sala de teatro frontal moderno.

En el TEAP, los encargados de diseñar las escenografías fueron Joe Lacomba, Ángel F. Rivera, Luisa Geigel, Lorenzo Omar, Carlos Marichal, Rafael Acevedo, Alex Vázquez, Román Salas, Francisco Rivero, Nilda González, Pedro Zorrilla, Tony Cataldo, Eusebio Morales, Fernando Luis Aguilú, Julio Biaggi, Ángel Domenech, Enrique Santiago, Ángel R. Cruzado, Dra. Victoria Espinosa, José Ángel Cuevas y Osvaldo Rivera.

El Teatro Universitario, un lugar donde también las representaciones son de dramaturgos de ámbito internacional; de este modo, se exponía a los escenógrafos a crear espacios desconocidos, se estimulaba su imaginación y, por consiguiente, se favorecía a la educación. Todas las obras fueron presentadas en el teatro del TEAP. Entre los títulos, se halla *La más fuerte*, de August Strindberg (1952), dirigida por Cipriano Rivas Cherif, con el diseño escenográfico de Joe Lacomba.

En 1953, se hace el montaje de *La carreta*, de René Marqués, bajo la dirección de Ángel F. Rivera y, en esta ocasión, dos escenógrafos se unen para diseñar la misma obra. El antes mencionado se encargó del primer y segundo acto, mientras Lorenzo Homar se encargó del tercero.

En 1956, aparece, nuevamente, Carlos Marichal como escenógrafo, junto a Nilda González, bajo la dirección en la producción de *El huésped*, de Pedro Juan Soto. Con el montaje de *Al final de la calle*, de Gerard Paul Marín y con la escenografía y dirección de Andrés Quiñones Vizcarrondo, se culmina la década de los años 50. Comenzado 1960, bajo la dirección de Ángel F. Rivera, se realizó el montaje de *Cielo caído*, del dramaturgo puertorriqueño Emilio S. Belaval, con diseño de Tony Cataldo. Cuatro años después, bajo la

dirección de Dean Zayas, se estrenó *La trampa*, de Myrna Casas, con el diseño de escenografía de Román Salas.

En 1967, bajo la dirección de Myrna Casas, se representó *Réquiem por un girasol*, de Jorge Díaz, con el diseño escenográfico de Julio Biaggi. En 1969, bajo la dirección de Dean Zayas, se presenta el montaje de *Eugenia Victoria Herrera*, de Myrna Casas y escenografía de Román Salas. Ya en la década de los 70, cabe mencionar el montaje de *El pelícano*, de August Strindberg en 1971, dirigido por Antonio García del Toro y espacio escénico por Ángel R. Cruzado. Dentro de los últimos montajes y cercanos a la fecha de investigación, se acondiciona la obra *El tuerto es rey*, de Carlos Fuentes, en 1972, bajo la dirección de Antonio García del Toro y con el diseño de escenografía de José Ángel Cuevas.

Por otra parte, fuera de la universidad, compañías como *Tinglado Puertorriqueño* (1945), *Emilio Belaval y la Sociedad General del Actores* (1942) y *Teatro Nuestro* (1950) y el *Teatro Experimental de Ateneo* (1951) se encargaron de seguir el desarrollo del teatro puertorriqueño. Con el esfuerzo que hizo la academia y otros grupos como *Tinglado Puertorriqueño* (1945), *Emilio Belaval y la Sociedad General de Actores* (1942) y *Teatro Nuestro* (1950), se comienza a agradar al público progresivamente por la «verdad» que se veía en la escena; por la «orquestración pictórica de actores; por la escenografía corpórea; por la adecuación de la línea y el color al tema del libreto y por las ilusiones creadas por medios de los luminotécnicos» [Arriví, 1996:38]. Según describe Francisco Arriví, esta «renovación», se desató a la misma vez que la creación literaria: «podrá apreciarse en caso del Muerto en Vida, donde el autor pone en práctica dobles planos de acción, escenas de retroceso, decoraciones sintéticas e iluminaciones parciales de la vía escenográfica» [1996:38].

Después de una intensa búsqueda, no ha sido posible hallar bocetos, ni fotos que muestren los diseños creados para estas puestas de escena. Si los programas mencionan a los diseñadores, estos serán colocados en la sección de anexos que corresponda a la del TEAP. Con mucha pena, no se ha logrado dar una valoración, aunque la recopilación y ordenación de estos datos son una gran aportación.

#### 2.2.6. Festival de Teatro Puertorriqueño, (1958)

La creación del Festival de Teatro Puertorriqueño del Instituto de Cultura Puertorriqueño (ICP) nació por el llamado de su propia naturaleza «a servir la causa de la expresión propia» [Arriví 1996:47]. Esto se pudo llevar a cabo a través de un proyecto que se elaboró para fomentar las artes teatrales en la Isla; lo avalaron Piri Fernández de Lewis, Nilda

González, Nilda Navarra, Rafael Cruz Emeric y Francisco Arriví. Fue presentado por medio de un extenso y documentado plan en el que se atendió la realidad de la escena puertorriqueña «desde su fase intelectual como en la económica» [1996:47]. Francisco Arriví describió las cinco partes de esta idea de la siguiente manera:

1) Reseña del teatro en Puerto Rico desde 1940; 2) Necesidades básicas para facilitar la producción teatral; 3) Organización de una Comedia Teatral Puertorriqueña; 4) Festival anual de teatro; 5) Promoción general del teatro. Resulta la chispa y la vía del suceso teatral más notables de una generación que lucha desde los treinta porque cristalizar una expresión inconfundible. El plan induce en el seno de la agencia cultural una visión histórica del teatro nuestro de los últimos veinte años, requisito indispensable si se desea llevar a la práctica un proyecto de tal naturaleza con verdadero aprecio por su espíritu como justicia para las personas merecedoras de reconocimiento y empleo. Aclara y sugiere el camino de la acción para coordinar el talento disponible, numeroso y de calidad, lo más alto y significativo nivel de ejecutor y artística. [1996:47].

En 1963, se menciona la repercusión que tuvo el Primer Festival en la quinta edición del Teatro Puertorriqueño, publicado por el ICP:

El campanazo del primer festival no sólo despierta dentro de sí a la generación teatral contemporánea, sino que la mueve extralímites a representaciones interesantes. Aparecen la máscara, Teatro Yukayeke, Arte Teatral, Alta Escena, Teatro Tegua, Cemí, Arlequín y muchas más agrupaciones que mantienen encendida la pasión por la escena. Anteriormente, no afloraron tantos grupos dramáticos a la vez, ni se lanzó a la aventura de ambiciosos montajes escénicos tal avalanchados de empresas. [Arriví 1963:10].

Solo por medio de este certamen, se podrán representar los textos locales. Se abrió una brecha para que los artistas de la plástica teatral se desarrollaran y crearan una tradición, que siguiera fomentando las nuevas formas de hacer teatro hasta la actualidad. Este festival, hoy día, es –y sigue siendo– una plataforma para nuevos artistas escénicos. Estos se encargan de seguir manteniendo la memoria colectiva del pueblo, aquella que ya, los progenitores, sembraron. Gracias a la documentación que se conserva de este festival, se recoge, por medio de la tabla 4, localizada en la sección de anexos, las producciones presentadas y cómo se hizo

en apartados anteriores, igual que con el Teatro Universitario y el Teatro Rodante. Asimismo, indicará hábilmente a los responsables de la creación de los espacios escénicos.

En 1958, la primera producción del primer Festival de Teatro Puertorriqueño, del ICP. El título de la producción es *Encrucijada*, de Manuel Méndez Ballester, bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero y diseño escenográfico de Bob Cothran.



Fig. 30. Boceto de escenografía para la obra *La encrucijada*, de Manuel Méndez Ballester (1958)

Si se repara en el boceto de *La encrucijada*, Cothran utilizó un juego de líneas, que concedía dinámica y ritmo al espacio y, a su vez, lo dotaba de profundidad. La disposición escénica es equilibrada y espaciosa; la gran altura proporciona una imagen muy potente. Creó varias áreas de actuación, entre ellas, una sala, un comedor, entradas localizadas con presencia en la escena, un área de lectura o estar y un posible balcón o exterior del apartamento. Este diseño escenográfico es de carácter realista y recrea el interior de un apartamento con vista a la ciudad. Según las características que muestra el espacio y, sobre todo, la sugerencia de escaleras de escape estilo Nueva York, hace pensar que se está en esa ciudad. En 1958, también se representa *La hacienda de los cuatro vientos*, de Emilio S. Belaval, con la dirección de Piri Fernández de Lewis y diseño escenográfico de Carlos Marichal.

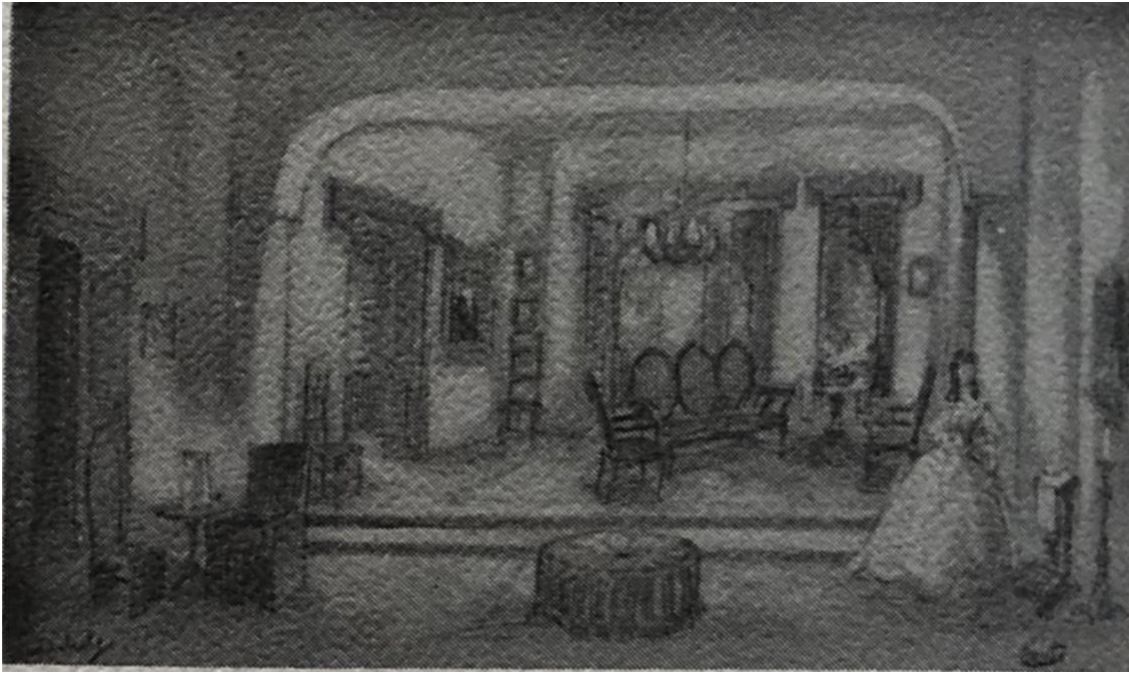


Fig. 31. Boceto para la obra: *La hacienda de los cuatro vientos*, de Emilio S. Belaval (1958)

Por medio del boceto de *La hacienda de los cuatro vientos*, creación espacial de Carlos Marichal, se concibe un espacio escénico en el que se recrea el interior de una casona. Se retrata exactamente un salón donde se percibe al fondo, sobre un nivel elevado, una sección de ventanas acompañadas por otra, a mano derecha de manera diagonal; a la izquierda del mismo espacio, hay una entrada o salida. Todo está ambientado por cortinas, una lámpara y un juego de sala, que es el lugar que se sugiere. En la escena se incluye una viga que insinúa un marco de proscenio.

En primer término, en un nivel más bajo, se ve un espacio que apunta otra estancia, la cual podría ser un pasillo, pero, a su vez, cuenta con una salida a mano izquierda; en frente de esta, se sitúa una mesa y un asiento. Esta sección propone un área de estar aislada a la sala. Lo interesante del boceto es cómo logra transmitir todo un ambiente. Este diseño es considerado de estilo realista.

Entrada la década del 1960, como parte del tercer festival, entre las obras producidas, se realizó el montaje *Cristal roto en el tiempo*, de Myrna Casas, bajo la dirección de la Dra. Victoria Espinosa y el diseño escenográfico de Luis A. Maisonet.



Fig. 32. Boceto frontal para obra: *Cristal roto en el tiempo*, de Myrna Casas (1960)

El boceto muestra la escenificación del interior de una casa grande de dos niveles. La amplitud se aprecia al ver las escaleras que conducen a un segundo nivel. Los barandales consiguen opulencia y peso para la estructura; además, la disposición de la estancia proporciona un efecto de amplitud. Este lugar privado se presenta en deterioro, por lo que puede encajar en el surrealismo o en el realismo mágico. El diseño retrata el estado anímico de la obra, que juega con niveles de abstracción, dándole al espacio personalidad e, incluso, carácter. *Maisonnet* presenta una estética distinta al realismo ya mostrado por otros colegas.

En 1961, bajo la dirección de Alberto Zayas, se representa *La carreta*, de René Marqués, con el diseño de escenografía de Lorenzo Omar.

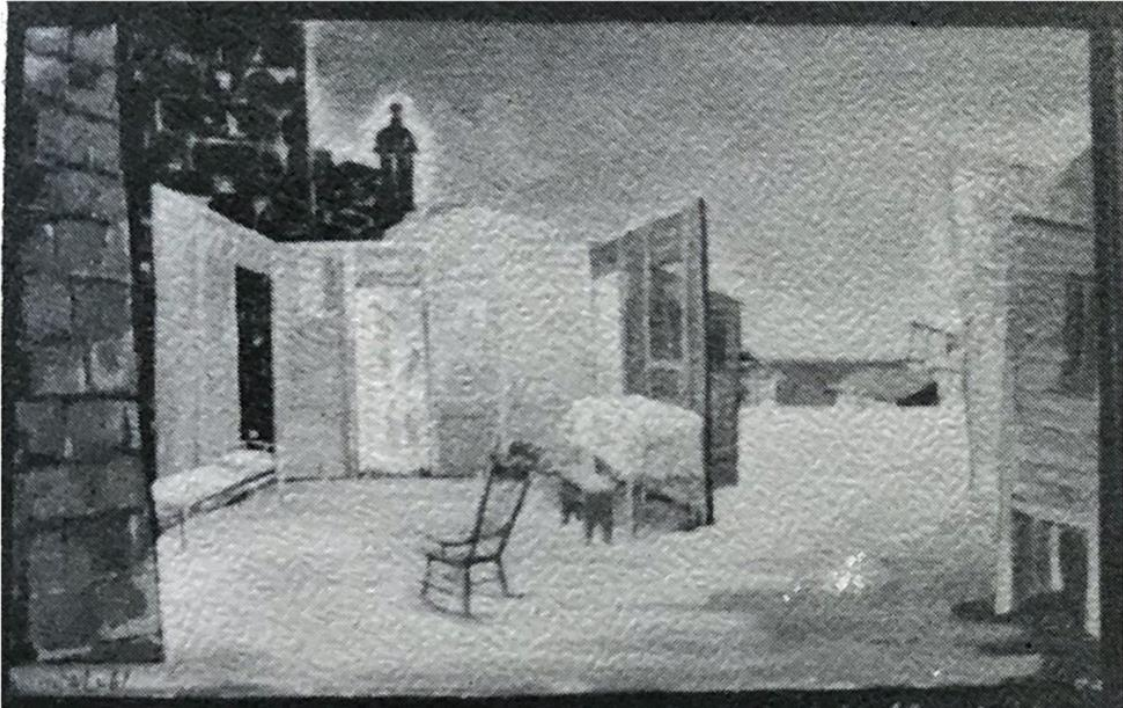


Fig. 33. Boceto de espacio escénico para obra: *La carreta*, de René Marques (1961)

Lorenzo Homar retrata una estampa puertorriqueña en su diseño de escenografía. Se percibe, al fondo, un elemento iconográfico como lo es la garita, pieza que ubica al público directamente en el Viejo San Juan, barrio La perla. Así mismo, se aprecia la invitación a pensar en lo que, en Puerto Rico, entre los años 30 y 60, llamaban bohío, esto es, una casa de madera muy pobre. Al lado de esta vivienda, el autor sugiere otra, buscando crear la idea de un barrio. Al fondo, se sitúa la playa. Esta obra está escrita en tres actos. El boceto representa el primer acto, sobre los otros dos se carece de referencia.

En 1961, también sube a escena *El milagro*, de Manuel Méndez Ballester, dirigida por Leopoldo Santiago Lavandero, bajo el diseño escenográfico de Nina Lejet.



Fig. 34. Boceto de escenografía para obra: *El milagro*, de Manuel Méndez Ballester (1961)

El boceto de *El milagro*, realizado por Nina Lejet, enseña un espacio abierto. En el fondo, sobre una verja de madera, se sitúa la silueta de una ciudad. Enfrente de la verja, existe una estructura de metal, esta da a entender que está destruida. Este elemento ofrece a la imagen un estado anímico, que lo refuerza un suelo totalmente lleno de arena y que sepulta elementos de metal, entre ellos, un automóvil situado en término medio, a la derecha del público. El espacio muestra amplitud, que está relacionada con la extensión de los suburbios de una ciudad decadente. Lamentablemente, la paleta de colores no se aprecia, ya que daría una visión completa de la idea que se propone.

En 1964, como parte del séptimo festival de teatro, se representa la obra *Todos los ruiseñores cantan*, de Luis Rechani Agrait, bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero y diseño escenográfico de Carlos Marichal.



Fig. 35. Boceto del espacio escénico para obra: *Todos los ruiseñores cantan*, de Luis Rechani Agrait (1964)

Por medio del boceto de Carlos Marichal y, a través de su formidable calidad en los detalles, se pone de manifiesto la gran maestría del diseñador. En esta ocasión, propone un bar de estilo arquitectónico *art nouveau*, que podría estar ubicado en Francia. Se aprecia la altura del lugar, donde cuelgan dos abanicos y una lámpara de cristales. En el suelo se ve la disposición de una barra a la izquierda del público y las mesas de estar a la derecha. Al fondo, se instalan tres ventanales que sugieren el frente del local. En el centro, en la pared de fondo, hay una puerta, que está sobre un nivel, dándole más presencia a la entrada del lugar. Es un diseño lleno de pinceladas, que emiten la información necesaria para, incluso, percibir el olor del espacio.

En ese mismo año se presenta *El cóctel de don Nadie*, de Francisco Arriví, dirigida por Francis Santiago y con el diseño de escenografía de José María Iranzo.

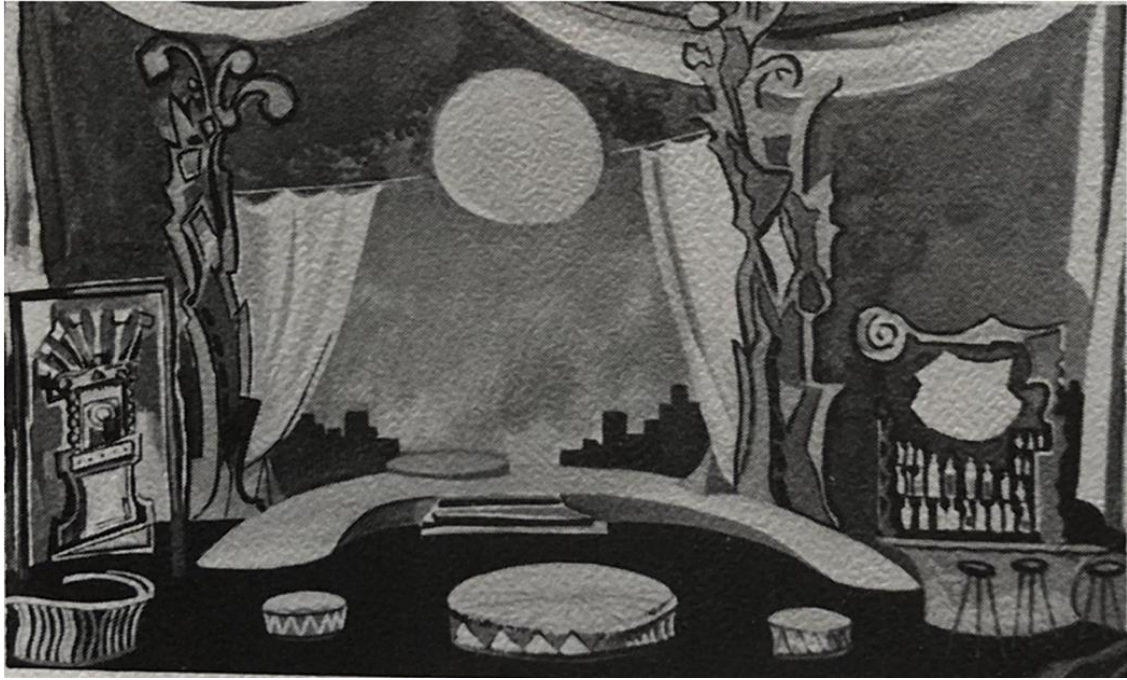


Fig. 36. Boceto de escenografía para obra: *Cóctel de don Nadie*, de Francisco Arriví (1964)

Esta vez se observa un diseño escenográfico que recuerda las líneas estéticas del pintor Salvador Dalí. El espacio, con aspecto surrealista, muestra una ventana o abertura en una pared, en la que se descubre la silueta de una ciudad. Esto se puede cubrir con un cortinaje. En frente de esta pared, se aprecia el recurso de los niveles aplicados por unas rampas que tienen descargas hacia el lado derecho e izquierdo, acompañado por unas escaleras en el centro. Esta sección sugiere un tipo de escenario. En el centro se presentan tres círculos que podrían entenderse como pequeñas tarimas. En ambos extremos, por un lado, se dispone una barra a la derecha del público y, por otro, una sala de estar, a la izquierda del público. La parte arquitectónica del boceto deja de ser importante y se resalta la construcción de las áreas con elementos.

En 1964, se representa, como parte del mismo festival la obra, *El apartamento*, de René Marqués, bajo la dirección de Ángel F. Rivera y diseño de escenografía de Pedro Luis Tosado.

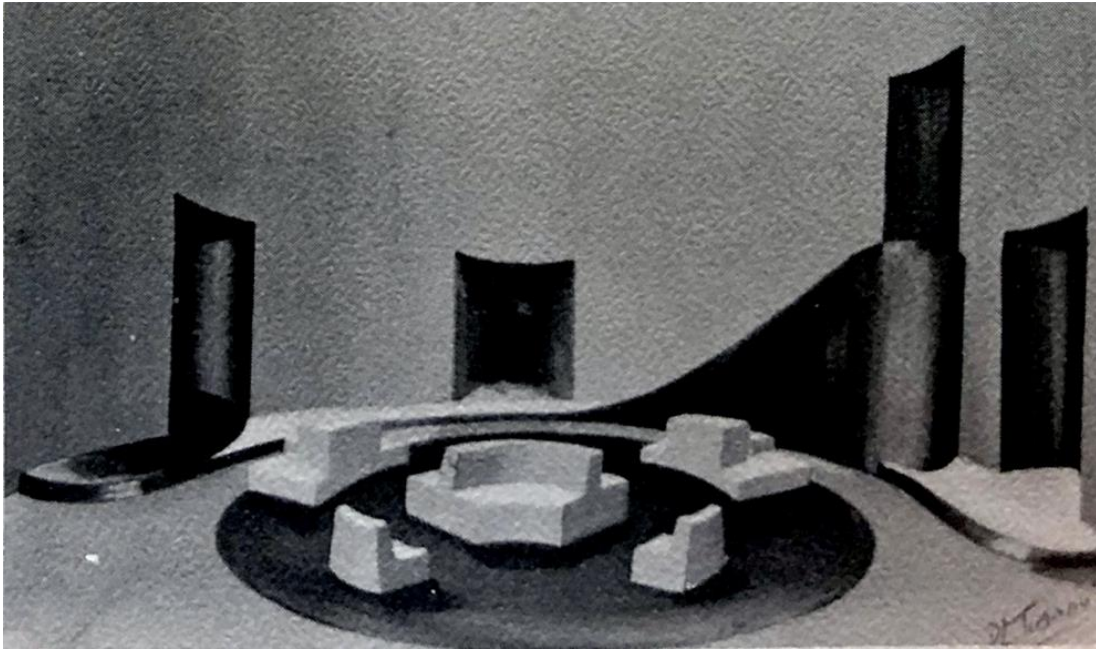


Fig. 37. Boceto de espacio escénico para obra: *El apartamento* de René Marqués (1964)

Tosado entra en un diseño abstracto y surrealista. El espacio está compuesto por una pared que cubre de manera semicircular todo el lugar escénico ubicado al fondo. Acompañada por cuatro aberturas, hay tres de ellas que permanecen en un nivel a ras de suelo y otra elevada, con acceso por una escalera. Se descubre, al centro, una especie de estructura formada por unas piezas que tienen la función de asientos. Da la impresión de un reloj de sol. La limpieza del diseño revela una estética muy refinada, diferente. Más allá del espacio, se aprecia una pieza arquitectónica que lo dota de un trazado conceptual.

En 1967, se realiza el montaje *Las ventanas*, de Roberto Rodríguez Suárez, bajo la dirección de Félix Antelo y diseño de escenografía de Julio Biaggi.

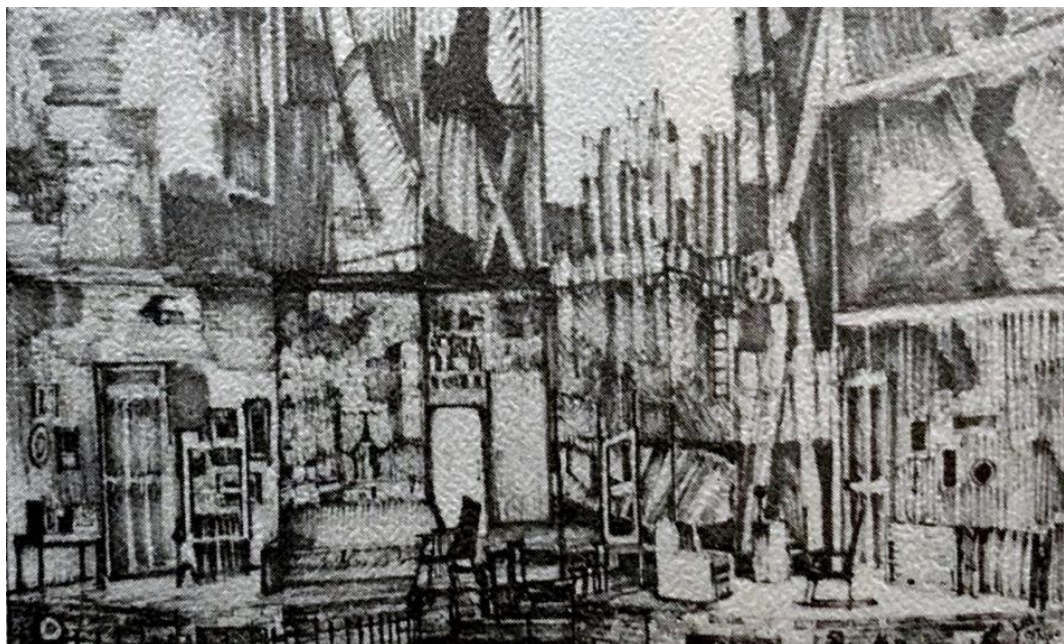


Fig. 38. Boceto de espacio escénico para obra: *Las ventanas*, de Roberto Rodríguez (1967)

Julio Biaggi realiza un diseño de *Las ventanas* impresionante por la forma de presentar el espacio, la conceptualización y la utilización. Si se tiene en cuenta a textura, se puede apreciar cómo esta se apodera del entorno a través de lo que parecen ser tablas o telas viejas que recrean las paredes y espacios para la acción. Se cuenta con cuatro áreas de actuación, tres de ellas elevadas a un mismo nivel y la sobrante a ras de suelo. Estas superficies, lugares o casas no cuentan con paredes divisorias, lo que permite, al director, manejar el espacio de manera continua y, al espectador, seguir la historia sin perder el ritmo. La escenografía cuenta con gran altura; se mezcla la madera con las planchas de zinc oxidada. Refleja el estado emocional del lugar con lo decadente y empobrecido. Es un espacio escénico lleno de lírica. Es amplio, ambicioso y, sobre todo, muy dinámico. En una conversación sostenida con el diseñador Biaggi el 8 de febrero de 2019, comenzada a las 13:33 horas en su casa de San Juan, cuenta que los bastidores median once metros (32' de altura), retirando del teatro todas las bambalinas y patas, aforando el espacio con el mismo diseño. En la conversación declara que la construcción de los bastidores fue con tela, cuyas medidas eran 1.5m x 5m aprox. (4'x16'). Para el desmontaje de la pieza, explica Biaggi que se tuvo «que implosionar la misma para poder retirarla del espacio, ya que no había escaleras que ayudaran a alcanzar su altura». Además, otra razón de su desguace es la rapidez de montajes de otras producciones en el espacio.

En 1968, se estrena *El hombre terrible del 87'*, de Juan Marrero, bajo la dirección de Dean Zayas, con el diseño de escenografía de Julio Biaggi.



Fig. 39. Boceto de espacio escénico para obra: *El hombre terrible del 87'*, de Julio Marrero (1968)

Este escenógrafo muestra, por medio del boceto (Fig. 39), el empleo de unas cortinas que caen del peine, de esta manera se crea un techo sobre una sección de arcos que ayuda a establecer un salón de espejos en algún palacio. La ojiva está situada sobre un piso elevado que no cubre todo el escenario, y, así, muestra niveles que crean áreas de actuación. Todo esto se aúna con mueblería lugareña, ofreciendo nuevamente, un espacio amplio, ostentoso, casi operático. El uso de las cortinas, que descienden del techo del escenario, le ayuda a alcanzar un espacio escenográfico rico en volúmenes, texturas, alturas y teatralidad en el mismo.

En 1970, se idea el diseño de escenografía de Julio Biaggi para las siguientes obras: *Tres piraguas en un día de calor* de Luis Rechani Agrait, bajo la dirección de José Luis Marrero.

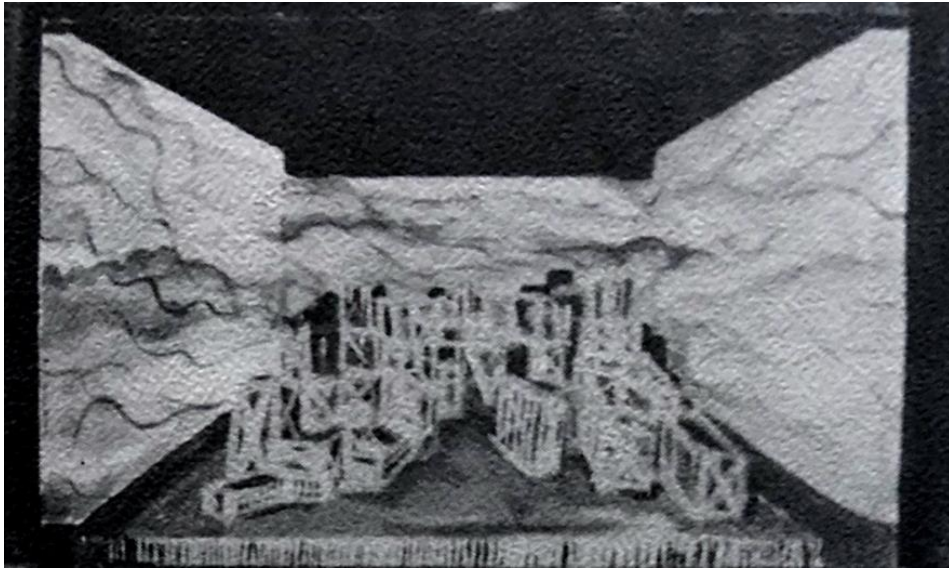


Fig. 40. Boceto de espacio escénico para la obra: *Tres piraguas en un día de calor*, de Luis Rechani Agrait (1970)

Julio Biaggi propone un espacio delimitado por tres paredes de piedras. Dos de ellas colocadas una a cada extremo del escenario y otra al fondo de manera horizontal. En el centro se establecen unas estructuras cuya construcción sugiere cajas de transportes de madera dispuestas por el espacio. Este lugar escénico muestra otro estilo de propósito por parte de Julio, aquí se advierte la abstracción de un lugar. Al añadir grandes paredes de piedras, se completa un espacio poético, que muestra una mirada distinta a otras escenografías ya estudiados.

La segunda obra que diseña Julio Biaggi en 1970 es *La invasión*, de Manuel Méndez Ballester. En esta ocasión, presenta un boceto realista, donde se recrea una casa puertorriqueña de 1898.



Fig. 41. Boceto de espacio escénico para obra: *La invasión*, de Manuel Méndez Ballester (1970)

El realismo mostrado, hace pensar, por la línea y detalle del espacio creado, en Carlos Marichal. Biaggi no deja de usar las alturas como aliado para exponer sus grandes espacios. En este caso, habilita tres niveles en la composición. El primero se instala en primer término, donde se recrea la sala; a mano izquierda del público, se coloca la entrada o salida de la casa. En término medio, hay un área donde se coloca un piano de cola y la escalera que lleva al próximo. La creación de niveles potencia el espacio y brinda al director mayor ritmo para el mismo. Los arcos de medio punto localizados sobre la puerta y ventana ayudan a situar el área, como también el tipo de mueble propuesto. A esto, la aplicación de palmas y cuadros en las paredes, ayudan a completar un ambiente que da entender que la casa es de un alto nivel social.

Se han de valorar algunos de los montajes realizados en el festival de teatro del ICP. En la sección de anexos, junto a las tablas, podrán verse más bocetos sobre las obras producidas para este festival.

Según la información recopilada en la Tabla 4, se puede situar al escenógrafo Carlos Marichal con el mayor número de diseños. Es muy importante entender que, a través de estos festivales, el escenógrafo y los diseñadores optimizan su técnica para perfeccionar la profesión. Se estudiará, más adelante, a estos escenógrafos que, posiblemente, han colaborado de una forma o de otra dentro del Teatro Rodante, el Teatro Universitario y diversas agrupaciones y compañías. Se llevará a cabo para evaluar su línea y color, así como para ver la procedencia estética que los identifica.

#### 2.2.7. Teatro del Sesenta: la segunda compañía más vieja de Latinoamérica (1963)

El 2 de agosto de 1963 se comenzó a desarrollar una nueva generación dentro del teatro puertorriqueño. Los autores de este nuevo capítulo son: Dean Zayas, Carlos Nieves, Ligia Rolón, Soledad Romero, Juan Saéz Burgos, Miguel Ángel Suárez, José Antonio Lavoy, José Manuel Torres Santiago, Pedro Santaliz y Evelia Rivera. Ellos fundaron la segunda compañía más antigua de Latinoamérica: Teatro del Sesenta (TS). Con el mismo afán que tuvo la compañía *Areyto*, estos jóvenes buscaban la renovación de la escena en Puerto Rico:

Cada día se acentúa más y más en nuestro país la necesidad de expresión de la creación cultural y artística de nuestra juventud. Una ojeada al movimiento cultural joven deja mucho que desear. Con excepción quizás una u otra exposición de algún pintor joven; la publicación de una o dos revistas literarias y de vez en cuando alguna lectura de poetas jóvenes, las artes y participación cultural activa de la juventud apenas se deja sentir. Conscientes de este acontecer, surge un

nuevo grupo de jóvenes artistas que se conocerá como Teatro del Sesenta. Sería demasiado ambicioso decir que esto es nuevo. O que somos los primeros o más arriesgados aunque somos los únicos. Pero sí que somos un grupo distinto hasta los que ahora han llenado la escena: somos jóvenes. Y con todo el ímpetu de esa juventud, con el optimismo y la esperanza que se tiene cuando se es joven nos levantamos hoy para dejarnos sentir. [Fiet 2004:235].

Cuenta Gómez Aponte que de 1963 a 1967:

«El Teatro del Sesenta respondió a todas sus metas: presentó obras que constituyen a la vanguardia de entonces; constituyó los equipos de producción (diseñadores, realizadores y elenco) con talento joven, en su mayoría universitarios; usó espacios como el Teatro Experimental del Ateneo» [2012:111].

En una entrevista con el miembro fundador de Teatro del Sesenta y director de escena, Dean Zayas, al que hubo la oportunidad de preguntarle sobre la importancia que tuvo el diseño escénico en las puestas del TS, sobre todo el diseño de la escenografía, dice:

*DZ:* Teatro del Sesenta trataba la experimentación con nuevas formas expresivas dirigiéndose más a la abstracción que, a la representación realista, que era lo que se conocía en la Isla. Ejemplo, es la escenografía de Ernesto Torres para la obra *Panorama desde el puente* de Arthur Miller, con solo una pintura de fondo que retrataba el puente de Brooklyn, situaba a los personajes dentro de su ambiente y creaba la atmósfera para la tragedia casi clásica de Arthur Miller. El público de esa época estaba generalmente acostumbrado a ver escenografías realistas, cuando venía a ver algún espectáculo del Teatro del Sesenta quedaba impactado por el diseño escénico. Cosa graciosa, al tener pocos recursos económicos, retaba al escenógrafo a crear espacios la mayor parte del tiempo sugeridos, bien fuese por el uso de un símbolo que nos remitía al contexto de la obra o alguna atracción del tema. La importancia de la escenografía en una obra es vital y esencial. La escenografía es lo que de alguna forma le habla al público antes de que comience el dialogo, de dónde está y, sobre todo, anunciarle qué es lo que va a presenciar [Entrevista, 12/11/18].

En otro momento de la entrevista le pregunte: ¿Qué escenógrafo, pasado el tiempo, considera usted que tuvo la mayor aportación escenográfica dentro de la compañía?:

DZ: Recuerdo a Román Salas, Mario Visepó, Idalia Pérez Garay quien realizó toda la utilería de la obra *Milagro en el mercado viejo*, de Osvaldo Dragún, pero recuerdo a Ernesto, porque la compañía con la obra *Panorama desde el Puente*, de Miller, subió de categoría y él estuvo encargado de esa escenografía. [Entrevista realizada, 12/11/18].

Algunos montajes de la compañía Teatro del Sesenta, los cuales han sido recogidos en una tabla localizada en la sección de anejos. Así, se identificará al escenógrafo con más diseños dentro de este grupo teatral. Lamentablemente, no se dispone de diseños de ningún artista escénico dentro de esta época. La compañía tiene documentado en sus archivos trabajos a partir de la década de los 80.

Según la información recopilada, se ha encontrado que, en 1963, el Teatro del Sesenta realiza su primera producción llamada *La lección*, de Eugene Ionesco, con el diseño escenográfico de Mario Visepó. En 1964, realizaron la producción *La trampa*, de Myrna Casas dirigida por Carlos F. Nieves, con el espacio escénico de Román Salas y representada en el teatro del Ateneo Puertorriqueño. Dos años después, en 1966, idean el montaje *El malentendido*, de Albert Camus, diseño de escenografía de Román Salas. En 1967, la compañía produce la obra *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller, escenografía de Ernesto Torres, también en el mismo teatro. En 1968, se exhibe la producción *La rosa tatuada*, de Tennessee Williams, diseño de escenografía de Julio Biaggi, esta vez representada en el Teatro Tapia de San Juan. Todos bajo la dirección de Dean Zayas.

Finalizada la década del sesenta, en 1969, se produjo, por parte de la compañía, la obra *Santa Juana de América*, de Andrés Lizarraga, bajo la dirección de Dean Zayas y el diseño de escenografía de Román Salas, representada en el Teatro Tapia de San Juan. Entrada la década del 70, la agrupación comienza con *El león en invierno*, de James Goldman, bajo la dirección de Dean Zayas y el diseño de escenográfico de Julio Biaggi. Fue representada en el teatro citado anteriormente. En 1973, se expone la producción *La buena mujer de Sezuan*, de Bertolt Brecht, con la dirección de Dean Zayas y bajo el diseño de Román Salas, esta vez representado en el Teatro Silvia Rexach, en el Viejo San Juan.

Cerca de la fecha en la que finaliza la investigación 1975, se encuentra el montaje de la obra *Upa, Upa Cataplúm*, de Eileen May, con la dirección de Carlos Ferrari y el planteamiento pictográfico de Pedro Juan Texidor. Fue presentado en el Ateneo Puertorriqueño.

Después de una extensa investigación, donde se recogen todos los montajes del Teatro del Sesenta y se organizan en una tabla localizada en la sección de anexos donde se puede ver en la información recopilada, al escenógrafo Román Salas como el diseñador destacado con el

mayor número de diseños, en este caso cuenta con ocho. Además, se ha conocido a otros diseñadores, aunque no se puede hablar sobre ellos puesto que no existe información, ni nadie que ayude a llegar a ellos. La compañía *Teatro del Sesenta* sirvió como una plataforma adicional para la profesionalización del arte escénico en la Isla, dando un espacio al escenógrafo para que pusiera en práctica todo el conocimiento aprendido y adquirido. Con la compañía *Teatro del Sesenta* nuevamente, me he topado con la circunstancia de la falta de documentación. La importancia de justificar los montajes, da vida a la recreación de la historia de la compañía, y no solo desde el punto de vista actoral, sino también desde la perspectiva técnica, pues esta ofrece riqueza visual, dicta el movimiento de los actores por el espacio y proporciona al director la versatilidad de movimientos y composiciones en el mismo.

#### 2.2.8. Compañía: La Comedia Puertorriqueña (1965)

Según la información que brinda el Sr. Gilberto Rodríguez por medio de un documento en donde se recoge de manera breve la historia de la compañía de teatro llamada La Comedia Puertorriqueña. Esta fue fundada por Sandra Rivera, Carlos Marichal y Rafael Acevedo en 1965, con el respaldo del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Es interesante ver, como miembro fundador, al escenógrafo Carlos Marichal. En su primera producción, la compañía presenta *Ejercicio para cinco dedos*, de Peter Shaffer, dirigida por Rafael Acevedo y diseñada por Carlos Marichal. Estos presentan su primera temporada de teatro en la sala Salvador Brau. En el mismo lugar, presentaron su segunda producción: *Complejo de champagne*, de Leslie Stevens, dirigida por José de San Anton. *Yerma*, de F. García Lorca, se presentó en el difícil espacio escénico del Colegio de Abogados de Puerto Rico. A pesar de las limitaciones de los espacios escénicos utilizados, La Comedia Puertorriqueña adquiere la aceptación del público, así como la de la clase teatral.

La compañía en 1965 montó, *Yerma* de F. García Lorca, bajo la dirección de Victoria Espinosa y diseño de escenografía de Carlos Marichal. En 1966, la compañía participa en el Festival Internacional del Instituto de Cultura, presentando *La Zorra y las Uvas*, del brasileño Guillermo Figueiredo, con la dirección de Rafael Acevedo y escenografía de Carlos Marichal. Un año después, en 1967, la compañía participa en el segundo festival y presentan *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, de Tennessee Williams, bajo la dirección de Edmundo Rivera Álvarez y con el diseño escenográfico de Carlos Marichal. En 1967, en la tercera edición del festival, presentan *Vestir al desnudo*, de Luigi Pirandello. Tanto la dirección, como el diseño escenográfico, estuvieron a cargo de Leopoldo Santiago Lavandero. En 1969 *Réquiem para*

*una mujer*, de William Faulkner, con la dirección de Alberto Rodríguez y escenografía de Carlos Marichal. En 1968, *El amigo duende*, de Flavia Lugo de Marichal, bajo la dirección de Roberto Rodríguez Suárez y espacio escénico de Carlos Marichal.

Sobre la producción, *Ay papá, pobre papá en el closet te enganchó mamá y qué pena me da*, de Arthur Kopit, dirigida por Roberto Rodríguez Suárez y con el diseño escenográfico de Carlos Marichal, aparece el boceto frontal y plano de piso de 1970, los cuales aparecen en la sección dedicada a la parte del Festival Internacional del ICP. En 1983, producen *Los soles truncos*, de René Marqués, con la dirección de Pedro Santalíz y escenografía de Jesús Santiago. En 1968, *Sirena y Tú, mi pasión*, de Francisco Arriví, bajo la dirección de Sandra Rivera y luces de Fernando Aguilú. Se interpreta en 1970, *Tú y yo somos tres*, de Enrique Jardiel Poncela, con la dirección de Roberto Rodríguez Suárez y diseño de escenografía por Aníbal Otero.

*El príncipe y la corista*, de Terence Rattigan se presenta en 1971, bajo la dirección de Ónix Báez y arreglo escenográfico por Orestes Valdés. En 1972, se ofreció *Ana Christie* de Eugene O'Neill, bajo la dirección de Alberto Rodríguez y con diseño de escenografía de Rafael Ríos Rey. En 1975, sube a escena *Tiempo muerto*, de Manuel Méndez Ballester en el Museo de Historia Natural de la ciudad de Nueva York, bajo la dirección de Norberto Kerner y escenografía de Samuel López y Carmelo Benítez. Actualmente, la dirección artística de La Comedia puertorriqueña está bajo los hijos de la fundadora Sandra Rivera, Sandra, Edmundo y Gilberto (Rodríguez Rivera).

Según se aprecia en los bocetos hallados, hay una calidad de representación escénica por parte de La Comedia Puertorriqueña de una estética muy elevada y de grandes espacios escénicos. Esto al contrastarlo con las producciones que se han discutido anteriormente. Este resultado podría ser logrado con la colaboración de diversos escenógrafos que brindan elementos extra a la hora de presentar nuevas propuestas escénicas.

### 2.2.9. Festival Internacional del Instituto de Cultura Puertorriqueña, (1966)

En 1966, como consecuencia del éxito alcanzado por el Festival Puertorriqueño, surgió el Festival Internacional, compuesto por obras extranjeras producidas por las compañías y grupos teatrales independientes, con el auspicio del ICP. Ricardo Alegría explica sobre el festival lo siguiente:

Decidimos ampliar nuestro programa para el fomento de las artes teatrales estableciendo, bajo el nombre de Festival de Teatro Internacional, otra temporada anual destinada a promover en Puerto Rico el conocimiento y aprendizaje de la obra de los grandes dramaturgos de América y Europa. Este festival, del que se han celebrado ya 5 temporadas, aparte de contribuir a difundir en el país la cultura teatral, brindar a nuestros directores y actores la oportunidad de dirigir o interpretar obras del repertorio universal. [1977:123].

Este festival ofreció la oportunidad a escenógrafos puertorriqueños y a extranjeros de poner en manifiesto un innovador trabajo en textos que exigían nuevas formas o maneras de representación pictórica. Como parte del primer Festival de Teatro Internacional del ICP en 1966, se representa la obra *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, bajo la dirección de Myrna Casas y diseño de escenografía de Antonio Martorell.

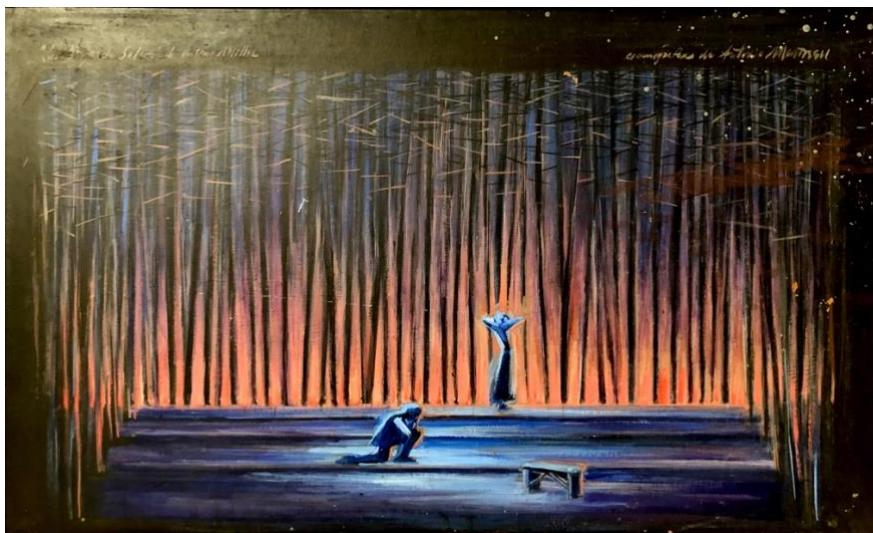


Fig. 42. Boceto de espacio escénico para obra: *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller (1966)

Por medio del boceto encontrado en la biblioteca de la Myrna Casas, se observa cómo Martorell muestra un espacio amplio, con cuatro elevaciones que ayudan a crear varios niveles en la escena. Esto ofrece un dinamismo que ayuda al desplazamiento de los actores y confabula

con el público para que no pierdan visibilidad de la escena. Están acompañados de una arboleda en tres partes del escenario, por lo que, claramente, sitúa al asistente en el interior de un bosque. Se sugiere un espacio muy interesante, ya que, al descomponerlo técnicamente, se entiende, como elemento de diseño, la línea que, al brindarle un grosor, inclinación y separación entre ella, crea el efecto de una arboleda, encerrando la escena. La utilización del color en el boceto, le da una riqueza visual e invita a un ambiente que inspira un tipo de iluminación sobre la puesta en escena. Desafortunadamente, no existe más que el boceto encontrado y el documentado.

En 1967, dentro del mismo festival, La Comedia Puertorriqueña presentó *La gata en el tejado de zinc caliente*, de Tennessee Williams, con la dirección de Edmundo Rivera Álvarez y diseño de escenografía de Carlos Marichal.

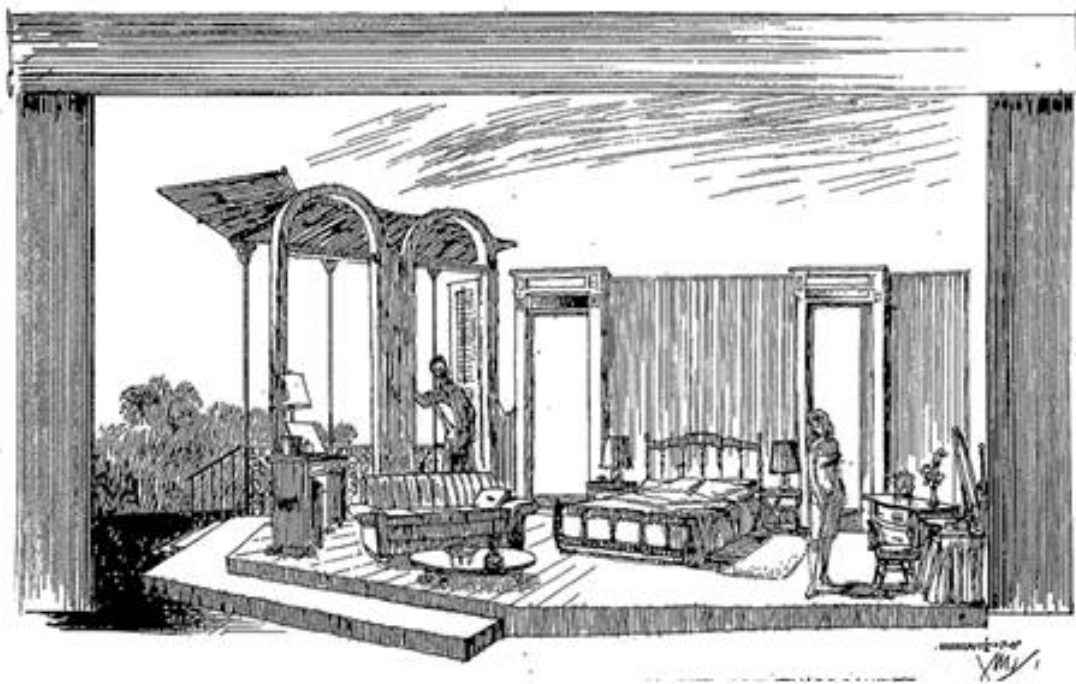


Fig. 43. Boceto de espacio escénico para obra: *La gata en el tejado de zinc caliente*, de Tennessee Williams (1967)

Este diseño ofrece una poética visual excelente y la consigue gracias al uso de múltiples elementos, como, por ejemplo, un medio techo y arcadas que sugieren las puertas hacia el balcón. Las plantas del exterior ayudan a dar profundidad y lejanía dentro del escenario. Asimismo, con el escalón, se accede al nivel 0+, el piso del escenario. Además, el ángulo que tiene el espacio escénico y la colocación de la mueblería brinda un ritmo bien logrado, dándole cotidianidad a los actores y brindándole esa herramienta al director para que todo parezca ser lo más natural posible dentro de un diseño muy teatral.

En 1968, se representa en el Teatro Tapia en el Viejo San Juan, como parte del festival, *Réquiem para una mujer*, adaptación por Albert Camus, bajo la dirección de Alberto Rodríguez y con el arreglo escenográfico de Carlos Marichal.



Fig. 44. Boceto de escenografía para obra: *Réquiem para una mujer*, de Albert Camus (1968)

De este gran escenógrafo, se valora la gran diversidad en sus diseños, ya que cada uno tiene un elemento distintivo. En este caso hay un techo con cuatro fuentes de luces que no cubre en su totalidad el escenario. Al fondo, se ve cómo emplea los diferentes niveles para poder aprovechar cada lugar del mismo. En ambos extremos, se hallan las entradas al escenario. La aplicación del color en el boceto ayuda a entender la precariedad del espacio, que favorece a recrear un ambiente y un estado anímico en la escena. La riqueza de este boceto adquirido, indica la elevada calidad del artista y su grado de conocimiento arquitectónico en la escena.

Finalizada la década de los sesenta, en 1969, se produce *Santa Juana de América*, de Andrés Lizárraga, con la dirección de Dean Zayas y bajo el diseño escenográfico de Román Salas. Esta vez representado en el Teatro Tapia en el Viejo San Juan. Lamentablemente no hay documentación gráfica, del espacio escénico propuesto.

En 1970, como parte de del festival internacional, se montó la obra *Ay papá, pobre papá*, de Arthur Kopit, dirigido por Roberto Rodríguez Suárez y con el diseño escenográfico de Carlos Marichal.

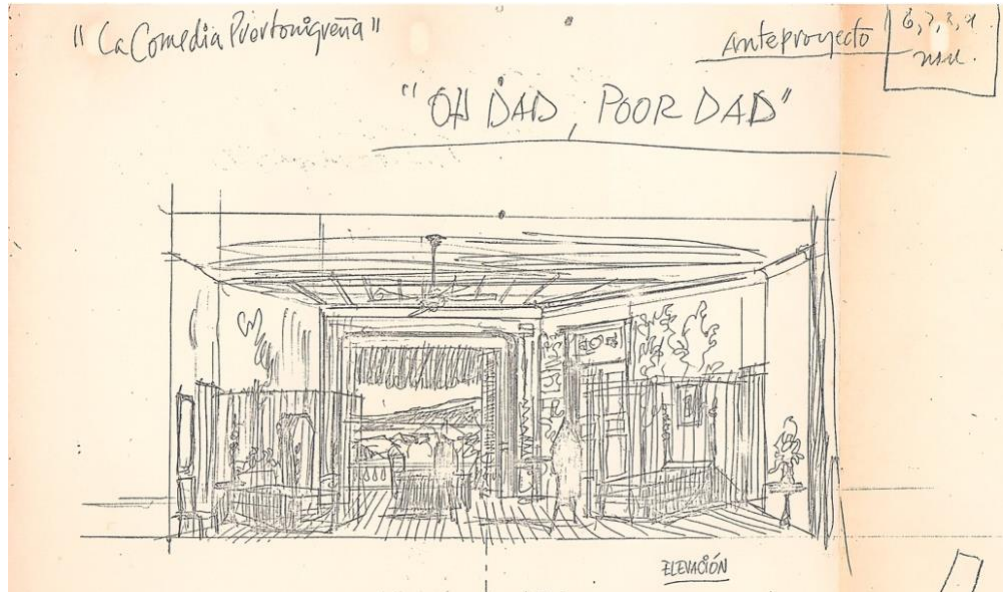


Fig. 45. Boceto de espacio escénico para obra: *Ay papá, pobre papá*, de Arthur Kopit (1970)

Para este se ofrece un espacio escénico donde combina elementos tanto en tres dimensiones como bidimensionales. Se pone de manifiesto la recreación del interior de una casa con múltiples zonas de actuación. Esta vez no se cuenta con niveles. En el fondo se ubica una salida hacia un balcón, en el que, gracias al plano de piso, se aprecia el aplique de fermatas, donde, con pintura, se recreará un pueblo. Dentro de la escena hay varias áreas de actuación, a la izquierda se encuentran elementos que crean una dependencia, al centro una sala y a la derecha al fondo una cama. En esta elevación frontal, se puede apreciar la utilización de un techo.



valoración del espacio teatral propuesto. Resulta muy interesante la disposición de los lugares de actuación o áreas de acción, hay un gran salón victoriano, donde las paredes muestran el gran esplendor del estilo estético. La agrupación de muebles, cortinas y lámparas, emplaza a un gran salón de estética inglesa. Se distingue, en primer plano, dos puertas, una a la izquierda y otra a la derecha; al fondo, un nivel que ayuda a entrar dentro de la jerarquía visual, hay una puerta que hace que, el público, tenga una sensación de lejanía. El nivel le da fuerza y presencia para poder aprovechar el lugar como un área de actuación.

El diseñador ubica un comedor o área de estar a la derecha del público, un poco en diagonal y metida al fondo. Se plantea el interrogante sobre cómo funcionó el espacio ante la perspectiva del público, puesto que es muy peligroso esconder zonas que no sean perceptibles para el mismo, de modo que, si hay acción en el lugar, los asistentes no pueden perdersela, ni mucho menos como escenógrafo dictar qué ve y qué no ve el espectador.

El espacio escénico propuesto mediante el boceto es de escala faraónica, según las áreas y espacialidad dispuesta. Es una propuesta muy interesante de la que no se ha conseguido una imagen del resultado final. En 1972, en el Teatro Tapia, en Viejo San Juan, se representa *Anna Christie*, de Eugene O'Neill, con la dirección de Alberto Rodríguez y escenografía de Carlos Marichal. En 1973, en el Teatro Tapia, en Viejo San Juan se representa *Jaque a la reina*, de Peyrou y Santillán, bajo la dirección de Alberto Rodríguez, con el diseño escenográfico de José Luis Marrero. Boceto no encontrado.

Según la información recopilada en la tabla correspondiente de esta sección en los anejos, se confirma al escenógrafo Carlos Marichal, como uno de los responsables del mayor número de diseños con ocho. En segundo lugar, a Lorenzo Homar, quien destaca con siete diseños para Ballets de San Juan.

### 2.3. Recapitulación

El teatro se profesionalizó, con la ayuda de la creación de lo que hoy es el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. La formación de las distintas agrupaciones dentro de la Universidad, como lo fue Teatro Universitario, Teatro Rodante Universitario, Comedieta Universitaria, entre otros, fue el motivo principal para que el quehacer teatral de la Isla se dirigiera hacia un buen norte. Esto motivó a distintos artistas a mostrarse en el exterior para completar su formación tanto en los Estados Unidos de Norte América, inspirados por Leopoldo Santiago Lavandero, como en Europa. Es evidente que, al regresar, enriquecieron las puestas en escena y las elevaron a un plano internacional.

El Ateneo puertorriqueño fue ese otro gran taller en el que se puso en práctica todo aquel conocimiento adquirido mediante la formación que estaba disponible para la época y donde se realizaron centenas de montajes que ayudaron al desarrollo de los artistas. Así hizo su contribución el Festival Puertorriqueño y el Festival Internacional de Teatro creado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Fue el lugar donde se expresaron los escenógrafos con sus creaciones llenas de grandes diseños.

Del mismo modo, se estudió la compañía Teatro del Sesenta, que comenzó como una agrupación estudiantil y se profesionalizó con el tiempo, adquiriendo su propio teatro; además, se estableció como la compañía más sólida de la década del setenta. Abrió puertas a directores, actores, diseñadores y productores. Fue toda una institución y un referente dentro de la historia teatral en Puerto Rico. De igual manera, se han creado unas tablas donde se puede observar los montajes realizados y quiénes fueron los responsables de los diseños escenográficos.

Es ineludible mencionar que la reconstrucción de esta historia ha sido una tarea muy ardua, ya que no existió una preocupación por la documentación de estos espacios. La investigación de este capítulo tomó varios giros, debido a la falta de documentos, recortes, artículos, reseñas y periódicos; ni los escenógrafos, ni mucho menos el Instituto de Cultura Puertorriqueña, tienen identificadas esta parte técnica del teatro. Es destacable mencionar a la UPR, más concretamente al Seminario de Documentación José Emilio González, como el único lugar que documentó los trabajos del TU, TRU y Comedieta Universitaria. De igual manera, se descubrió el Ateneo de Puerto Rico, junto a su director Roberto Ramos-Perea, quien tiene un gran archivo general sobre la historia del teatro en Puerto Rico.

Sí se pueden encontrar documentos que aluden a alguna información sobre las representaciones teatrales en la Isla, pero no existe algún archivo organizado con el que valore, guarde y proteja la historia que se ha recopilado en esta disertación, desde la perspectiva

técnica. Actualmente, la información está dispersada entre bibliotecas y archivos personales, como públicos. Según como se plantea el panorama, este es el trabajo más completo que recoge los datos de la historia de la escenografía en Puerto Rico.

Este documento sirve como memoria de lo que fue en un pasado el quehacer teatral, la historia se ofrece en orden cronológico y se destacan a los grandes diseñadores ya olvidados o nunca reconocidos. En la sección de anexos se encuentra una tabla donde se organizan todos los montajes realizados por cada agrupación o festival descrito anteriormente. Estas tablas dan un buen panorama y ayudan a trazar una línea de la historia puertorriqueña, desde los montajes de la compañía *Areyto* hasta 1975, fecha donde se detiene esta investigación.

### 3. ESCENÓGRAFOS MÁS DESTACADOS

Después de haber indagado entre documentos antiguos del Archivo General de Indias, ver los libros del cabildo de San Juan, realizar la revisión de literatura y entrevistar a diferentes personas relacionados al teatro, se ha logrado reconstruir un panorama del pasado histórico escenográfico en Puerto Rico. Esta sección se dedica a los artistas plásticos de la escena y se resaltan aquellos que tuvieron un valor significativo en el quehacer teatral.

Los escenógrafos fueron seleccionados gracias a la información recopilada y desglosada en las tablas que se encuentran en la sección de anexos. Se crearon tras una extensa búsqueda de información sobre compañías o agrupaciones y sus diferentes disposiciones escénicas, algunas existían y fueron totalmente corregidas, otras se crearon desde cero. La importancia de estos documentos estriba en poseer un catálogo de los montajes realizados e identificar, de manera rápida y directa, quién fue el diseñador.

Se intenta plasmar la formación, influencias y las condiciones de trabajo que permitieron a estos artistas plásticos el desarrollo de su labor, que hoy día ya es una profesión. La localización de los datos biográficos de estos diseñadores fue casi imposible, es importante hacer hincapié en que esta falta de información se debe a que no se hicieron críticas que los mencionaran y a que tampoco hubo un documento que se preocupara por resaltar el área técnica del teatro. El único que cumplió con ese cometido fue Francisco Arriví, que se ocupó de darle luz a estos creadores. Gracias a la investigación de Arriví, se pudo utilizar como referencia su labor para seguir desarrollando la que aquí se expone, arrojando así más luz y documentación sobre los escenógrafos en Puerto Rico. A continuación, se incluyen unos breves datos sobre ellos.

### 3.1. Breve estudio de escenógrafos

#### 3.1.1. Rafael Cruz Emeric, un escenógrafo esquemático

Rafael Cruz Emeric nació en Vieques, una isla al este de Puerto Rico, en 1911. Llega a la universidad siendo ingeniero mecánico. Allí fue discípulo del gran Leopoldo Santiago Lavandero. Estudió, con la beca de la Fundación Rockefeller, en la escuela de Drama de la Universidad de Yale, donde obtuvo un MFA en 1955. Al regresar a Puerto Rico, se unió como profesor de escenografía, iluminación y producción técnica en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico durante treinta y un años. Cruz Emeric es un personaje vital para la historia escenográfica del país. Fomentó el desarrollo de la profesión del diseño escénico por medio de su cátedra y consiguió el florecimiento de nuevos artistas. Dentro de sus contribuciones, está la creación de *Principios del diseño escenográfico*, un libro único dentro de la literatura puertorriqueña.

Este trabajó al lado de Leopoldo Santiago Lavandero. Juntos fundaron el Teatro Rodante Universitario, del que fue director ejecutivo y técnico durante más de quince años. Según se ha comprobado en la sección del Teatro Rodante Universitario (TRU), la Tabla apunta sobre Cruz Emeric con el mayor número de diseños de escenografía. También se pueden encontrar sus bocetos en festivales y compañías de teatro profesional.

Arriví cuenta, en el documento hallado en la Biblioteca Nacional de Puerto Rico, que, a partir de 1956, se percibe cómo la línea y el color de Cruz Emeric se desarrolla por medio de los ambientes escenográficos elaborados para las obras *Bolero y Plena*, primera obra de la trilogía *Máscara Puertorriqueña* (1956-1959), de Francisco Arriví; *De tanto caminar* (1960), de Piri Fernández; *La vuelta al hogar* (1961), de Salvador Brau; *Chía* (1970), de Ángel Amaro y *La resentida* (1969), de Enrique A. Laguerre. Es Arriví el que ofrece una reseña sobre la línea de Cruz Emeric; añade que fue «impulsado por consideraciones dramáticas, personales y poéticas en proyecciones escénicas» [1974:10]. Reflejo de esto son los textos *Bolero y plena*, *Areyto Pesaroso* y *De tanto caminar*, en los que Cruz Emeric utiliza la esquematización, creando un estilo dentro del desarrollo del diseño escenográfico en el teatro puertorriqueño y que, más tarde, fue desarrollado por Julio Marrero y Rafael Ríos Rey.

En 1956, en Cruz Emeric se puede reconocer el empleo de la línea como elemento de diseño escenográfico.

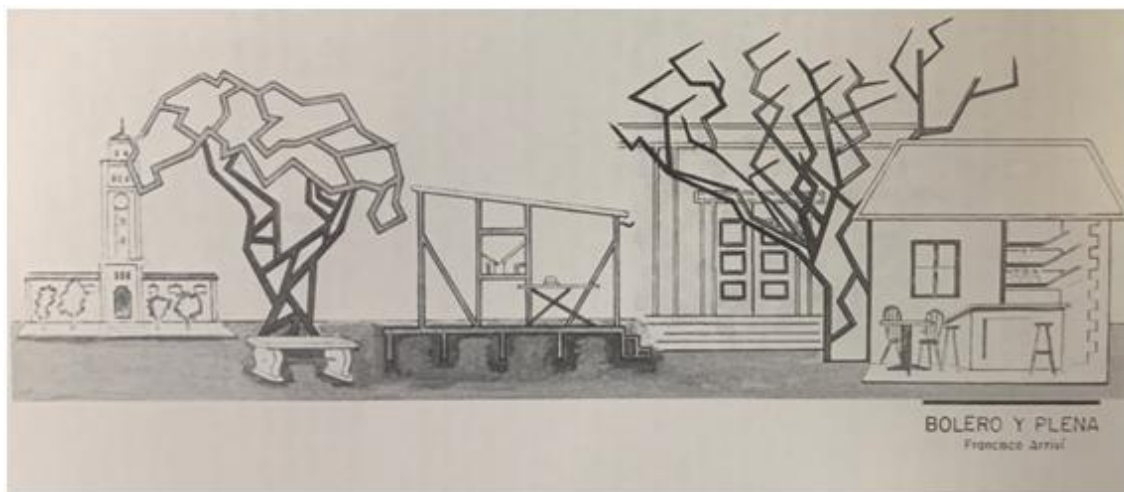


Fig. 48. Dibujo frontal de escenografía para obra: *Bolero y plena*, de Francisco Arriví (1956)

Comprobando su aplicación a través de los árboles y las casas. Se está frente a una confección esquemática que muestra la forma del objeto que se recrea sin más información. Algo tan simple como una línea, se aprovecha para crear este gran proyecto. Dentro del boceto, el escenógrafo propone varias áreas de actuación. Al comenzar de derecha a izquierda, se observa una casa, de la que se aprecia su estructura y, a su vez, el interior. Detrás de la misma disposición, hay un esquema de un árbol; junto al árbol, unas escalinatas que llevan a unas puertas parecidas a las de un templo. En centro de la escena, aparece una casa de campo elaborada, asimismo, de manera sintética. La vivienda presenta un techo con una sola inclinación y sugiere estar sobre unas columnas. Al mismo tiempo, se ve, dentro del espacio, una tablilla y una tabla de planchar ropa, lo que ofrece información sobre los personajes y ambienta el espacio. Dirigiéndose al lado izquierdo del escenario, hay otro árbol con idéntica estética y, debajo de él, un asiento. Elemento importante para la dirección ya que el director de escena puede trasladar a los personajes por el espacio de manera justificada. A la izquierda, se puede distinguir la torre de la Universidad de Puerto Rico.

Aquí se plantean varios puntos de actuación, como se ha dicho en otro momento, brinda opciones al director en la escena. Hay muchas áreas que deben ser adaptadas dentro de unas dimensiones que no son muy grandes. Aun así, es posible distinguir en este boceto la mezcla de elementos bidimensionales, otros corpóreos y practicables.

En 1960, con el boceto *De tanto caminar*, de Fernández de Lewis, se pudo encontrar el plano de piso y la elevación frontal de la propuesta escénica. La importancia de un plano de

piso es la siguiente: ayuda a organizar el diseño en la escena y contribuye a trabajar su amplitud y profundidad.

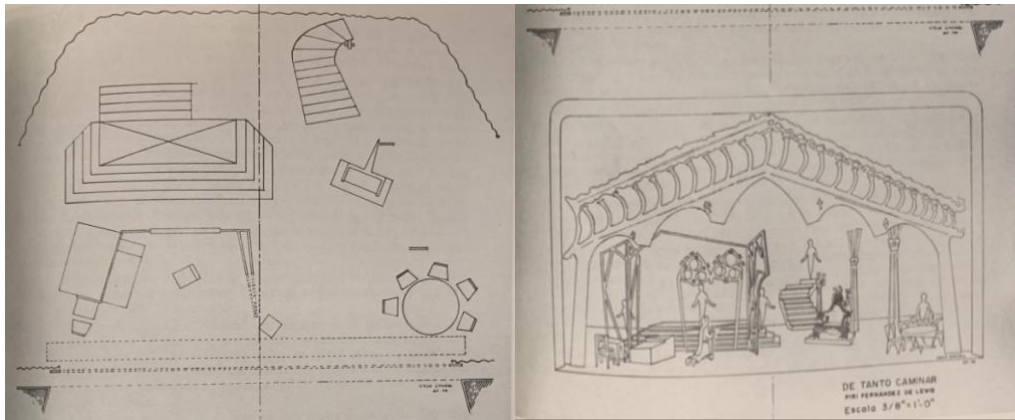


Fig. 49. Plano de piso y Fig.50 elevación frontal *De tanto caminar*, de Piri Fernández de Lewis (1960)

En su línea de diseño, Cruz Emeric, sigue mostrando su labor en la esquematización, pero dentro de lo onírico. Ofrece, nuevamente, una escena con varias áreas de actuación y acentúa el uso de niveles mediante tres espacios, como se capta en la elevación frontal (Fig. 42). Desglosando la escenografía, se observa la posición de un techo en primer término, el cual lleva dibujadas unas cruces. Esto hace pensar que pudiera la obra tratar algún tema religioso. Además, muestra unas arcadas con un detalle sobre ellas, formando un techo en dos aguas. Como se puede apreciar en el plano de piso es una estructura bidimensional.

Continuando la descripción, a mano derecha del espectador, se halla una mesa redonda con cinco sillas, según el plano de piso. Justo detrás, unas columnas que dan profundidad, altura y hace que el techo cree una perspectiva dando la sensación de que este se prolonga hacia atrás. Al lado de estas columnas, un trono, el cual está sobre un nivel de altura baja y, justo detrás, una escalera que eleva al actor sobre el nivel del sitio y le ayuda a destacar. Si así no fuera, el lugar quedaría oculto.

Junto a las escaleras, hay una plataforma con unas escalinatas frontales y laterales. Según el plano de piso, este soporte tiene una escalera de carga-acceso por tres lados para el nivel superior y una de descargue por la parte inferior. Frente a esta altura, se aplica nuevamente la línea, creando un espacio que apunta al interior de una capilla. Sutilmente, Cruz Emeric lo establece tomando en cuenta el área antes mencionada, sin obstaculizar visualmente las escalinatas y aprovechando toda la escena a su favor. Este diseño muestra ser un poco complicado visualmente, pero al no poseer referencia alguna de la realización o función solo cabe referirse al dibujo.

En 1961 se obra el boceto frontal escenográfico para *La vuelta al hogar* de Salvador Brau.



Fig. 50. Vista frontal para la, *La vuelta al hogar*, de Salvador Brau (1961)

Por medio del boceto frontal (Fig. 50) se capta un estilo diferente de Cruz Emeric. Esta vez experimenta el realismo con la creación de una casa de pescadores en la costa puertorriqueña. El dibujo consta de un techo a dos aguas formado con pencas de palmas y listones de madera, paredes de maderas sin pintar, exponiendo el material al natural, y elevadas sobre unas pequeñas columnas también de madera. La disposición de la casa cuenta con una entrada en el centro. En ambos extremos de las paredes, de manera impar, hay diferentes salidas de escenas que aparentan ser entradas de habitaciones y, acto seguido, un espacio enfrente que hace de sala y lugar de acción.

De esta obra en 2004, el Departamento de Drama de la UPR hizo un remontaje bastante fiel, usando nuevamente la escenografía de Cruz Emeric de 1961. Al entrar en la sala, se podía sentir que iba a ser una experiencia única. A pesar del tamaño del teatro, la escenografía dotaba visualmente una mayor altura y amplitud. Se veía de un realismo extremo que ayudaba a contar la historia de manera muy efectiva. El espacio escénico parecía ser un personaje más, ya que por medio de la ambientación del mismo se pudo ver el tiempo y espacio. El ritmo de la obra no se vio afectado por las entradas y salidas que ofrecía la misma, creando a su vez una dinámica entre texto y espacio muy activa. El hecho de haber creado una atmósfera escénica ayuda al espectador a seguir con la historia sólo con observarla. El contexto teatral propuesto para esta obra retrata muy bien la sociedad puertorriqueña de aquel entonces.

En 1960, Cruz Emeric trabajó el boceto para *Areyto pesaroso*, de Victoria Espinosa.

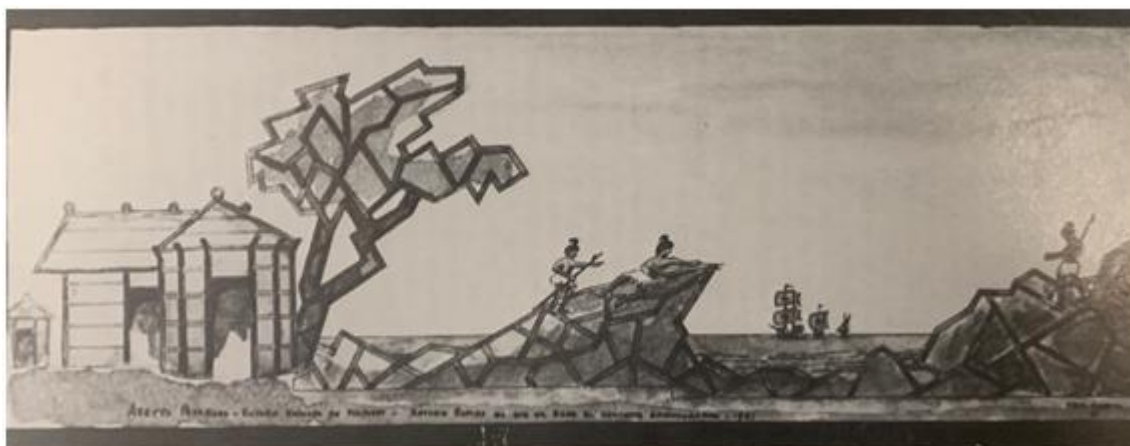


Fig. 51. Boceto de espacio escénico para *Areyto pesaroso*, de Victoria Espinosa (1960)

Se puede captar la utilización de la línea una vez más, pero esta vez se muestra en la esquematización de unas rocas y un árbol. En este boceto se distingue cómo unos nativos observan la llegada de los españoles a su territorio. Por medio de unas rocas que cubren tres cuartas partes del escenario, en el que también se ubica una casa nativa junto a un árbol, se completa el diseño propuesto para esta pieza.

Es significativo detenerse en el detalle de las rocas. Parece que muestran su propio interior, como también el andamiaje de construcción, y cómo se fueron creando, pero, a su vez, tienen volumen para que los actores puedan subirse a ellas y darle una utilidad escénica. En cuanto al árbol, se ve cómo este es sugerido por medio del trazo, que entiendo debe ser sustituido por lo que se conoce como listón o alfajía.

El elemento del fondo, donde se avistan los barcos, invita a pensar a que es un telón de fondo pintado o una ferma, que es un bastidor bidimensional que cubre el ancho del escenario. En este caso solo se plasman los barcos y el agua, ignorando el área del cielo, que sería el ciclorama. Se atisba un espacio escénico bastante horizontal, donde el árbol es un elemento que ayuda a mantener el balance en la escena. Delante de estas rocas, los actores disfrutaban de una zona abierta para poder moverse libremente.

Es ineludible citar el elemento de la casa localizada a la izquierda, desde la perspectiva del espectador. Se puede entender que donde se sitúa el bohío de los nativos, otorga la oportunidad de pensar que, hacia esa orientación, se encuentra la aldea ubicada a los pies de la playa. Por medio de cada boceto, se sustraen elementos que enriquecen la escena. Por más sencillo que parezca el entorno escénico, siempre hay un objeto que revela época, lugar,

espacio, entre otros aspectos, ayudando al espectador a entender y conocer más sobre la historia que se intenta contar.

De 1964, se estudia el espacio escénico para la obra *El padre*, de Augusto Strindberg, donde se logra una nueva disposición espacial.

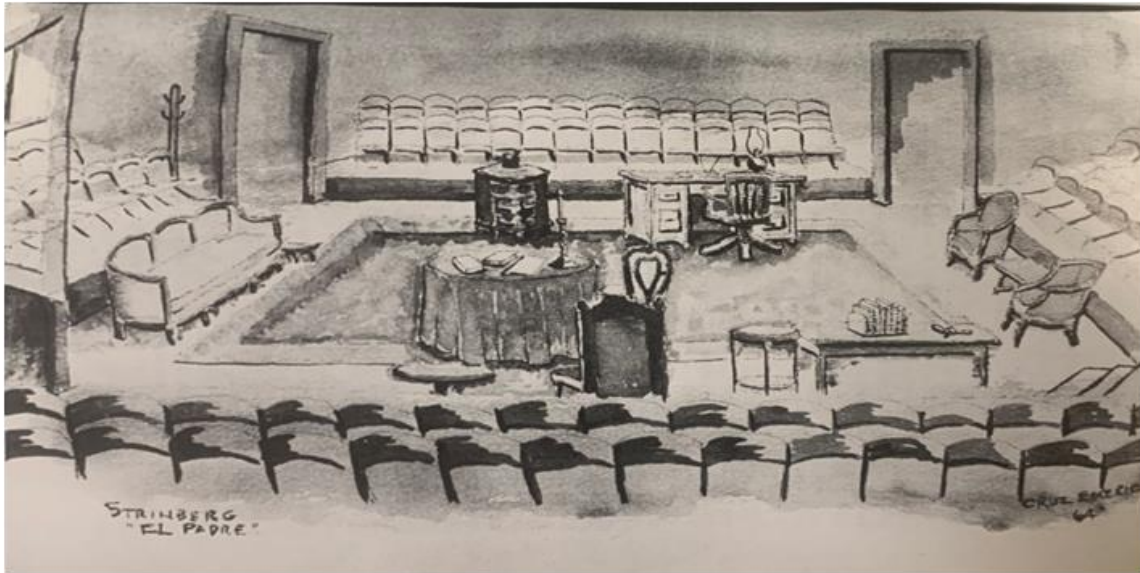


Fig. 52. Dibujo de escenografía para *El padre*, de Augusto Strindberg (1964)

Nuevamente se capta el dominio de Cruz Emeric al proponer un diseño escenográfico totalmente distinto. Cuando emplea elementos realistas, transforma el espacio con el estilo teatralismo, en el que se descubren elementos en la escena que ayudan a establecerlo. Una peculiaridad de este boceto es la orientación del público, ubicados a cuatro lados o a cuatro bandas de la acción. Entre las complicaciones que vienen con este tipo de disposición escénica, se encuentra la falta de visibilidad del espectador. La mueblería, como recurso escenográfico, es una gran opción para solucionar este problema y, además, da acceso a establecer tiempo y espacio. Estos utensilios otorgan al escenario una ambientación especial, junto con otras piezas decorativas que logren brindar: estatus económico, social, religioso, geográfico, entre otros. A través de un contexto bien logrado y por medio de estos dispositivos colocados adecuadamente en la escena, se dejan descansar a los bastidores y a otros elementos que permiten aludir otros espacios, aunque, en esta ocasión, entorpecerían la visibilidad.

En el extremo izquierdo del espectador, desde la perspectiva del boceto, se descubre una especie de sofá para tres personas; a la derecha, dos butacas y, al fondo, un escritorio con su mesa. En un primer plano hay una mesa redonda con su silla y, a la derecha de esta, una mesa rectangular.

El espacio cuenta con múltiples áreas de actuación y cuatro entradas, lo que concede un buen ritmo y dinámica. Junto a una alfombra, cuatro marcos de puertas y los muebles, Cruz Emeric propone una escenografía para la obra *El padre*, de Strindberg, que muestra otro estilo de diseño y cómo se puede trabajar en un espacio a cuatro lados.

Este escenógrafo viequense, muestra sus influencias del dibujo mecánico y esto se observa en los bocetos antes vistos. La técnica brinda limpieza, claridad y organización espacial de manera real, ya que al utilizar esta técnica se emplea la escalas, mostrando un espacio con dimensiones reales, repercutiendo en que al momento de realizar la construcción no existan cambios mayores porque no se tuvo en cuenta la medida de los objetos. A su vez, el estilo esquemático de Cruz Emeric, muestra una poesía adicional a la historia que se quiere contar, con solo sugerir para que el resto pueda imaginar.

### 3.1.2. Carlos Marichal y su realismo mágico

Carlos Marichal nació en las Islas Canarias en 1923. Llegó a Puerto Rico en 1950 y se incorporó a la UPR como escenógrafo en el Teatro Universitario. Allí diseñó todos los períodos, desde el teatro clásico griego hasta casi todas las disciplinas del moderno. Luchó contra todos los inconvenientes de la época por la creación de un estilo de realismo poético del diseño escenográfico puertorriqueño. Se suscribió al movimiento de Gordon Craig y lo lleva a cabo en el drama *El caso del muerto en vida*, de Francisco Arriví, en 1951. Fiel servidor del realismo poético-simbolista, Marichal, se comprometió con su quehacer teatral en la Isla. Recoge tendencias del teatro social de los años treinta y del realismo simbólico de los cuarenta, apoyándose en la imagen activa de los sesenta y setenta. De ahí, pasó al neoliberalismo que ya se propuso en *Areyto pesaroso*, en 1960, mimodrama de Victoria Espinosa, algo que se puede observar también en *Absurdos en soledad*, en 1964, de Myrna Casas y *Pipo subway no sabe reír*, en 1972, drama de Jaime Carrero.

En el libro publicado en 2004, titulado *Carlos Marichal, Poeta de la línea*, se escriben unas líneas de una carta de Marichal a su hermano Juan, donde ofrece una breve perspectiva de cómo se siente, vive y está inmerso en el arte escenográfico:

Todos los años pienso retirarme del teatro, pero en cuanto cae una obra en mis manos y llego a un escenario, renace en mi deseo de bregar con telas, cartón, madera y pinturas y crear lo necesario para levantar el telón. [...] Es un campo donde me he encontrado a mí mismo quizás por la combinación de pintura y arquitectura. Para todo escenógrafo, es un reto el diseño de una nueva obra: el escenario es siempre nuestro problema. Llegar a dominar y organizar este universo escénico, este espacio ilimitado y transformarlo es siempre un reto. Trabajamos arquitectónicamente, planeando y calculando la distribución de planos, niveles, estructura, como los arquitectos. Solo tenemos un elemento con el que ellos no cuentan: es que creamos la luz con ella; el color con el que realizamos la psicología del actor, subrayamos el carácter dramático de la obra y alteramos el espacio y el tiempo de la acción. [Anónimo, 2004].

El realismo mágico es la mayor aportación que hace Carlos Marichal, marcándolo como un estilo escenográfico permanente. Al mismo tiempo, subraya una evolución en el teatro nacional, que se refleja en los montajes de *El caso del muerto en vida* de Francisco Arriví (1950), en el décimo Festival de Teatro Puertorriqueño; *El negro en América* (1970), por Tinglado Puertorriqueño; *La cuarterona* de Alejandro Tapia (1972), por Theatron; *La muerte*

(1972), comedia de Emilio S. Belaval, décimo Festival de Teatro Puertorriqueño; *La movida de Víctor Campolo* (1974), escenificada en el XVI de Teatro Puertorriqueño.

Arriví provee valoraciones a la estética de Carlos Marichal cuando dice que este arropa sus espacios escénicos concretando en líneas, volúmenes, color y su luz dentro de la rica sensibilidad escenográfica;

una gran época del teatro puertorriqueño en la que vemos perdurar el realismo social de los treinta, desarrollarse a plenitud el realismo poético-simbolista de los cuarenta dentro de los cincuenta y sesenta, manifestarse con vigor el teatro de la imagen activa en los sesenta al tiempo que una nueva ola de juventud comienza a realizar a fines de los setenta un neo-liberalismo ya latente en un número de obras de los varios autores que evolucionan del realismo poético-simbolista al teatro de la imagen activa y no hace pensar en uno abierto a *kinesis*, como ocurre con *Cóctel de don nadie a puertas abiertas* y *cuatro velocidades progresivas* (1965), secuela de *Club de solteros* (1940-1953), obra evolucionada a *Solteros 72* en 1971 [1974:10].

Carlos Marichal es uno de los escenógrafos más influyentes dentro del estilo, estética y línea de diseño en la historia teatral puertorriqueña. Por medio de estas líneas, Marichal se integra al quehacer dramático puertorriqueño contribuyendo y desarrollándolo.

Como primera propuesta, se estudiará el boceto *El caso del muerto en vida*, de Francisco Arriví, en 1950.



Fig. 53. Vista frontal a color de la escenografía: *El caso del muerto en vida*, Francisco Arriví (1950)

Por medio del esbozo provisto, se advierte cómo Marichal acomoda la escena utilizando el realismo mágico. Estilo que se concibe, mediante el uso de lo extraño e irreal, un espacio

realista. Dentro de la escenografía, se hallan tres espacios muy marcados por el diseñador. Se aprecia el interior de una casa a la derecha del público. En ella se sugiere una puerta de entrada, otra puerta para una dependencia con dos piezas de mueblería, un sofá y una butaca. Lo interesante de este espacio es que, al terminar la pared de la casa, localizada a la izquierda, muestra un grosor que le da un acabado perfecto a esos bastidores utilizados para crear las dimensiones de la casa. La ambientación planteada para el espacio da a entender el nivel social y económico de los habitantes del mismo. Si se observa bien el piso, se puede entender que tiene una pequeña elevación, por lo que se distingue la integración del nivel, ayudando a identificar los espacios individualmente.

El boceto marca sobre la casa una línea blanca que ayuda a dar forma al espacio y regala unos detalles sobre el estilo exterior de la misma, confirmando el realismo mágico en la escenografía. Frente a esta zona, adelantándose al proscenio, hay un farol y un asiento que apunta un área exterior. De manera interesante y con estos dos elementos, el diseñador logra crear un lugar diferente sin tener que recurrir a otros elementos.

Al fondo, a la izquierda del espectador, existe otro interior organizado de manera distinta, se presenta como un despacho o lugar de trabajo. Los elementos localizados en la escena dan una información que favorece a contrastar las áreas y les proporcionan su propia personalidad, siempre manteniendo el estilo de diseño. El espacio cuenta con una pared que aparenta estar en diagonal, con una puerta y ventana que parece dar al exterior. Este está sobre un nivel, de dos pies de altura (70 cm), del cual se descarga hacia la escena mediante tres escalones, elementos que se ha utilizado para determinar la altura de la plataforma que carga el espacio descrito.

Sobre la escena caen unas ramas, que salen de algún lugar del telar o bambalinas. Como el boceto mantiene un color negro en esa sección, es muy complicado ver la dirección de donde proviene el elemento.

Por medio de este esbozo, se goza y se disfruta de la poesía que Carlos Marichal aporta como escenógrafo al momento de contar el texto visualmente. Brinda la oportunidad de viajar y conjeturar sobre todos aquellos elementos sugeridos en el espacio. Asimismo, invita al público a imaginar y crear el mundo y el espacio que sugiere el autor por medio del texto.

En 1951 crea el boceto de escenografía para la obra *El club de solteros* de Francisco Arriví.



Fig. 54. Boceto frontal a color de la escenografía: *El club de los solteros* de Francisco Arriví (1951)

Observando detenidamente la propuesta escenográfica, se presencia una disposición totalmente distinta a la anterior. Marichal, poeta de la escena, sigue con el empleo de niveles para poder crear distintos espacios. Por medio de la esquematización y superficies cuadradas, propone el aprovechamiento de cada parte del escenario. Aunque, al ser totalmente horizontal y sin inclinación alguna, hay zonas de interés que se pierden al colocar entornos de actuación en la escena. Esos espacios que quedan perdidos detrás de las áreas de acción son rescatados mediante el nivel, ya que, si quedaron escondidas, al elevarlas, entran en la franja visible del espectador.

Desglosando la propuesta escénica, a la derecha del público, se monta una pared con dos puertas numeradas, la número dos está a nivel cero del escenario y la número uno sobre una pequeña elevación. Al fondo, hay un bastidor compuesto de dos paredes (una de fondo sin inclinación y una abertura como entrada a la escena) y acabando la misma, se encuentra una puerta en un bastidor que está inclinado. Según el boceto, esa pared de fondo, sin contar la entrada a la derecha, está sobre un nivel de dos pies de altura, lo que separa esta área de actuación de las demás. Finalmente, en el extremo izquierdo, se descubre, a la altura del suelo, un bastidor que tiene colocado un cuadro y una ventana. Detrás de estos elementos escénicos, se localiza un fondo, el cual retrata unos círculos que se podrían entender como globos.

Este espacio escénico me recordó el estilo del construccionismo ruso, en donde se utilizaban figuras geométricas para realizar esbozos en la escena e incluso en los diseños de vestuarios. Fue un estilo muy particular que influenció la escena internacional. La gama de colores que utilizó para la escena Marichal es muy sobria; la abstracción de este boceto dificulta poder determinar qué espacios trató de crear dicho escenógrafo.

En 1952, realiza el boceto y la escenografía para *El abanico* de Carlo Goldoni.



Fig. 55. Arriba boceto frontal a color de la escenografía. Abajo foto de la representación: *El abanico* de Carlo Goldoni (1952)



Se ha tenido la fortuna de encontrar el esbozo del espacio escénico y una foto de la representación, con esto se podrá hacer una comparación acertada. Atendiendo el boceto, se puede apreciar que es uno que denota un ambiente alegre y de mucha luz. A su vez, muestra varios niveles y dos balcones que presentan ser practicables. Además, se aprecian varias puertas y acceso por el fondo de la escenografía. Marichal retrata de gran manera la plaza de un pueblo italiano. El espacio muestra ritmo, ofreciendo así al director de escena varias posibilidades de composición, por las distintas áreas que crea cada elevación o segmentación.

En cuanto a la figura 55 de la puesta en escena, al ser blanco y negro no se puede valorar la similitud en color. El espacio escénico propuesto por Marichal en su boceto no está tan distante de la realización, ya que se puede apreciar la similitud, al momento de re-escalar el dibujo a medidas reales. En el boceto se aprecia más profundidad en el centro de la escena, sin embargo, en la realización esa misma área es más frontal. Este tipo de cambio en perspectiva tiene que ver en ocasiones con la profundidad del espacio escénico, que es quien dicta, junto a la abertura, qué tipo de escenografía se hará. Analizando las imágenes, se capta que logró crear la escalinata del centro de la escena, los dos balcones y varias puertas. Muestra una excelente utilización del espacio escénico, aplicando alturas, y varias puertas. Marichal, consigue dentro de su diseño una buena dinámica al momento de cambiar las escenas como también ofrece un ritmo en el espacio muy variado para el director.

Sobre el próximo boceto de 1964 ya se ha descrito y brindado una valoración en la sección del Festival Internacional de Teatro, del ICP. Aunque siempre es posible seguir evaluándolo. Se adjunta como parte de la recopilación.



Fig. 56. Propuesta frontal a color de la escenografía: *Todos los ruiseñores cantan*, de Luis Rechani Agrait (1964)

Se advierte que el escenógrafo expone sutilmente una ciudad sobre las paredes. Siempre Marichal intenta colar su realismo mágico por medio de guiños en sus diseños. Se puede añadir sobre cómo la disposición del espacio brinda un movimiento por la escena, bastante dinámico y de una manera real. Esto se capta por la distribución de las sillas, que a su vez sugieren muchas áreas de actuación. En este boceto (Fig. 56) coincide la elevación de una tarima a la derecha del público con unos elementos que parecen ser muebles de pared y lámparas junto a una planta. Lo interesante de estos bocetos es que surge el tipo de ambientación que muestra el escenógrafo para alcanzar el cuadro pictórico que quiere para la escena. También la calidad del trazo en el dibujo brinda la estética de los muebles, mostrando el tiempo y espacio de la acción. Como se ha comentado anteriormente, al no tener una foto de la realización, es muy complicado determinar cuan eficaces fueron estos proyectos.

En 1965 para el decorado de *Cómo se llama esa flor*, de Luis Rechani Agrait, se percibe un espacio totalmente distinto en todos los sentidos, desde la paleta de colores, hasta la disposición escenográfica.



Fig. 57. Boceto frontal a color de la escenografía: *Cómo se llama esta flor*, de Luis Rechani Agrait (1965)

Marichal emplea el follaje dentro de esta propuesta escenográfica, creando un espacio escénico lleno de magia. Según se puede entender, sin volver a repetirse, Marichal aplica la técnica de telones pintados; de manera bidimensional, se observa toda la situación que ofrece. Con tres capas de patas y sus rompimientos logra crear la profundidad deseada y dar más volumen.

Descomponiendo el medio escénico, se descubren tres secciones de follaje, las cuales crean calles que mantienen las entradas laterales del escenario sin obstaculizarlas. En el fondo, entre tal frondosidad, se aprecia la fachada de una casa, que se ve, no del todo, justo en medio. Según la paleta de colores, que va desde los colores azules y verdes, el lugar hace pensar que es de noche o sugiere una atmósfera más íntima. El manejo de una buena paleta de colores en la escena, contribuye a entender la psicología de los personajes, ya que estos trabajan con esas sensaciones.

La situación hace que, visualmente, el espectador se sumerja dentro de este mundo. Esto ayuda a que la historia contada pueda ser entendida de forma directa y otorga al público una nueva experiencia. Por medio de la utilización del follaje, es concebible el espacio, el tiempo y la localización geográfica. El tipo de planta aquí traída hace que el espectador se centre en lugares específicos, así como la utilización de los muebles. Se puede saber la antigüedad del lugar al observar la forma y altura de esta vegetación.

La estructura colocada en el fondo sugiere el frente de una casa de madera rural caribeña, donde se ve un balcón. Este se sitúa en un nivel elevado del nivel cero, por lo que

concede más presencia en la escena. Asimismo, al quedar muy al fondo y distante, da la sensación de que todo se ve más pequeño, pero, al elevarlo, vuelve a tener una buena posición jerárquica dentro de los elementos en la acción, lo que favorece a que el espectador no pierda detalle alguno. Por último, se advierte un asiento en el centro, lo que podría entenderse como un claro de luz entre la maleza. Por medio de la orientación espacial ofrecida en este diseño, Marichal logra nuevamente una excelente propuesta escenográfica, de gran nivel. Se logra según el boceto un trabajo espacial bidimensional con la sensación de lo tridimensional.

El último boceto valorado de Marichal será *La cuarterona*, de Alejandro Tapia y Rivera en 1967.



Fig. 58. Propuesta frontal a color de la escenografía: *La cuarterona*, de Alejandro Tapia y Rivera (1967)

En este caso, Marichal se reinventa como creador escenográfico. Se está ante un diseño realista, pero con algún toque que alude a una magia personal. A la derecha del espectador, se advierte una pared que tiene una inclinación que ocasiona un efecto de pared destruida. Hacia el lado izquierdo, se halla la pared de una residencia o espacio, esto se determina por la ventana que está localizada en la misma. Entre las dos zonas descritas, se encuentra una abertura por la cual se aprecia la parte de una calle y edificios de estilo colonial. Esta parte del fondo, se puede entender que es un telón pintado. Hay una luz que se dibuja en el suelo, entre el bastidor de la izquierda y el fondo descrito, que da a entender que sería una entrada a escena, insinuando que se entra por detrás de la estructura.

Todo diseño siempre debe ser instructivo y, en este caso, el manejo de la arquitectura del pueblo en donde se desarrolla la acción de la obra, procura información suficiente para poder situarla. Otro gran provecho de este esbozo es que, hoy día, se puede ver cómo era el

lugar en el tiempo que fue escrita la obra de teatro. De una forma u otra, también las escenografías se convierten en documentos históricos con visuales que ayudan a recrear el pasado de forma bastante concreta.

La paleta de colores utilizada es –según el boceto– suave y delicada, aunque esto pudo evolucionar en su realización. En la escena se adivina una pareja que ayuda a comprender la altura de los espacios. Frente a los bastidores que crean las estructuras de fondo, queda un punto escénico horizontal y amplio, se entiende que la acción sucederá en esa área, ya que las posteriores son muy pequeñas y distantes.

Luego de haber analizado estos cinco bocetos, se ha captado cómo Carlos Marichal mostró soluciones escenográficas sin la necesidad hacer sus espacios similares, de ahí que sirva de ayuda a los escenógrafos en formación a ver soluciones con diferentes técnicas, tales como el empleo de niveles, rompimientos, telas y la aplicación de la paleta de color adecuada. Marichal, y su realismo mágico ayudaron a darle a la escena puertorriqueña un nuevo toque estético. Contribuyendo, sobre todo, a refrescar el panorama de la plástica escénica, en un momento en el que el teatro del país estuvo en puro desarrollo. Al cada escenógrafo tener su propia marca visual, la escena puertorriqueña será una variada y rica llena de distintas perspectivas escenográficas.

### 3.1.3. Rafael Ríos Rey, artista de amplio espectro

Rafael Ríos Rey nació el 28 de julio de 1911, en la ciudad de Ponce. Murió en San Juan el 29 de abril de 1980. Es acuarelista y cartelista, pero se le ha reconocido más como escenógrafo y muralista. De hecho, es reseñado como el primer muralista puertorriqueño. Su obra goza de reconocimiento internacional. Su padre, Octavio Ríos, fue escenógrafo y aprendió el oficio de Juan Narciso Ríos, el primero identificado en 1900. Quienes se convirtieron en los artistas más notables de la época y fueron muy solicitados en Europa y Latinoamérica.

Según Arriví [1974], es el primero en aportar, de forma desinteresada y en una época menguada económicamente en la Isla, el color y la forma para una escena nacional puertorriqueña. Estudia la línea y el color de la estética mexicana, y su entusiasmo lo lleva al país azteca. El estudio de la línea y forma mexicana le añade una identidad a Rafael.

Se reconoce su trabajo a través de sus diseños para *El clamor de los surcos*, en 1938 y *Tiempo muerto*, en 1940. También en dramas de Manuel Méndez Ballester, como *Cofresí*, en 1951, una opereta con música de Rafael Hernández y libreto de Gustavo Palés Matos; *Hacienda puertorriqueña*, en 1952; *Vejigantes*, en 1958; *Sirenas*, presentada en 1959 y *María Soledad*, diseño de 1961. Estos últimos cuatro dramas fueron escritos por Francisco Arriví.

La influencia de Ríos Rey se muestra en la escenografía de Leopoldo Santiago Lavandero para la obra *La resentida*, de Enrique Laguerre, presentada en 1944. En 1964, diseñó para el Ballet La fille, *mal gardeé*, inspirado en la pintura de Baudouin's. Fue presentada en 1779. En el diseño de Ríos Rey para Marina Svetlova, la pintura parecía cobrar vida. Ese mismo año creó la escenografía para el Ballet Experimental de Puerto Rico dirigido por Lotti Tischer de Cordero. En 1965 amoldó para Ballet Concierto de Puerto Rico *La Cenicienta*, de Sergei Prokofiev.

En la década de los 70, diseñó y realizó los siguientes títulos: escenografía para el Ballet Infantil, presentando el 4 y 5 de abril. Ópera 68 le solicitó que trabajara el diseño de *Il Pagliacci*, de Leoncavallo, llevada a escena el 7 de abril. Trabajó también *La Traviata*, auspiciada por la Ópera de Puerto Rico el 9 y 12 de septiembre, en el Teatro Tapia, San Juan, Puerto Rico. En 1970, diseñó la escenografía de *Baquiné*, para *Areyto*: Ballet Folklórico, presentado en el XIV Festival de Teatro Puertorriqueño del Instituto de Cultura Puertorriqueña. La comedia puertorriqueña le encargó la escenografía de *Anna Christie*, de Eugene O'Neill, presentada en el Festival de Teatro Internacional en el Teatro Tapia en 1972. En 1974, diseñó *Borikén*, nueva estampa dentro del repertorio del Ballet Folklórico *Areyto*. Dos años después, diseña *The Killing of Sister George*, de Frank Marcus. La Fundación Puertorriqueña de

Zarzuela y Opereta le encomendó la escenografía y programa de mano de la opereta Cofresí. Del mismo modo, realizó los decorados de *Buxom Joan*, Burletta en un acto de Raynor Taylor y Thomas Willet. Su último trabajo escenográfico se registró en 1979, con la opereta *La viuda alegre*, de Franz Lehár para la Fundación Puertorriqueña de Zarzuela y Opereta. Francisco Arriví apunta sobre Ríos Rey:

Estamos frente al pintor puertorriqueño que adapta con éxito su arte pictórico al escenográfico en ejercicio del cual logra efectos ambientales autóctonos afirmadores de una dramaturgia nacional. Ríos Rey ha de dar noticia continua a través de cuatro décadas de un concepto ambiental puertorriqueño para la escena. [1974:8].

Ríos Rey es uno de los escenógrafos pioneros en la Isla. Se desarrolla dentro y fuera de Puerto Rico como artista y muralista. Absorbe influencias de distintas partes del mundo, que le permiten desarrollar su estética con una línea y color muy distintivo. La aportación de Ríos Rey es muy valiosa, ya que permitió que, cuando el telón subía en cada uno de sus diseños escenográficos, brillara la escena puertorriqueña por la estética vanguardista que proponía. Eleva, por tanto, la escena nacional a un nivel y calidad comparable con de otros países.

Ríos Rey para la obra *Tiempo muerto*, de Méndez Ballester.



Fig. 59. Vista frontal para espacio escénico de *Tiempo muerto*, de Manuel Méndez Ballester (1940)

A través de este diseño, se observa el enfrentamiento a un artista con creatividad y visión. Es un trabajo de realismo extremo. Valorando este espacio escénico, que cabe señalar,

se ha convertido en un ícono para la obra. Este espacio escenográfico de Ríos Rey se ha transformado en un referente, hasta se podría pensar que no se ha hecho o no se ha pensado en algo diferente para su representación. Cada vez que se representa este texto, los escenógrafos emplean como referencia esta escenografía.

El boceto que casi parece una fotografía de algún lugar del campo puertorriqueño, por su realismo. Ríos Rey, y su habilidad para retratar los espacios, muestra el poder que tiene un árbol como elemento de composición para la escena.

Analizando el espacio, se advierte, a la derecha del espectador, un bohío o casa del campesino criollo en Puerto Rico, de finales de 1800 y principios de 1900. En el centro, se identifica una verja; a la izquierda del escenario, se encuentra con un gran árbol que domina la escena. El diseño del árbol, el cual se puede describir con dos ramas que siguen escalando en la altura y con una inclinación hacia fondo, domina la escena y es parte de los elementos que menciona el texto casi como protagonista del espacio de acción.

El bohío logra retratar la pobreza y la debilidad de estas casas. Unas escaleras apuntan a que está sobre un nivel. Cuenta con un techo de dos aguas y dos ventanas que están orientadas hacia la derecha, frente al público. Ofrecen dinámica y ritmo en el momento de utilizar el espacio. Al fondo, detrás del bohío, verja y árbol, se encuentra un posible telón que sugiere la falda de una montaña y traspasa, como zona de actuación, la parte delantera del escenario.

Se advierte un tronco de árbol por la izquierda, frente al público, de una manera muy dominante y tomando una posición jerárquica destacada. Ríos Rey, por medio de este diseño, pasó a la historia por el montaje de *Tiempo Muerto*. Interesante, a la par que desafiante. Sería ver una nueva interpretación del «tiempo muerto» alejada un tanto de la escenografía original de Ríos Rey y convertida en un ícono. Al ser el boceto en blanco y negro, no se puede entrar en muchos detalles, pero aun así se percibe el gran retrato que ofrece este diseñador de un clásico del teatro puertorriqueño.

En esta ocasión, se tiene la oportunidad de comparar el diseño escenográfico con la realización. En lo poco que se puede apreciar en la imagen, llama la atención su gran amplitud.



Fig. 60. Foto de espacio escénico realizado para la obra *Tiempo muerto*, de Manuel Méndez Ballester (1940)

En el esbozo parece ser más grande el espacio y, es por esto por lo que una de las reflexiones que se pueden hacer sobre los bocetos dibujados a mano alzada es que no logran precisar las dimensiones. En la realización del bohío, aunque tiene todas las características propias de este tipo de construcciones, no se percibe su gran aspecto; sin embargo, el árbol, da una sensación de mayor altura. El escenario muestra unas dimensiones estrechas; seguramente en la sala más grande del país actualmente, como la Sala Antonio Paoli del Centro de Bellas Artes en Santurce, Puerto Rico, se podría expandir la escenografía hacia los lados, mostrando más similitud a la espacialidad del dibujo realizado.

Otro gran detalle es el siguiente: el ángulo de la fotografía no ofrece muchas opciones y solo es posible evaluarla desde la perspectiva que fue tomada. Aun así, es interesante contrastar ambos procesos: la propuesta y la puesta en la escena.

En 1949 se encuentra la propuesta del espacio escénico para la zarzuela *Cofresí*, de Rafael Hernández.

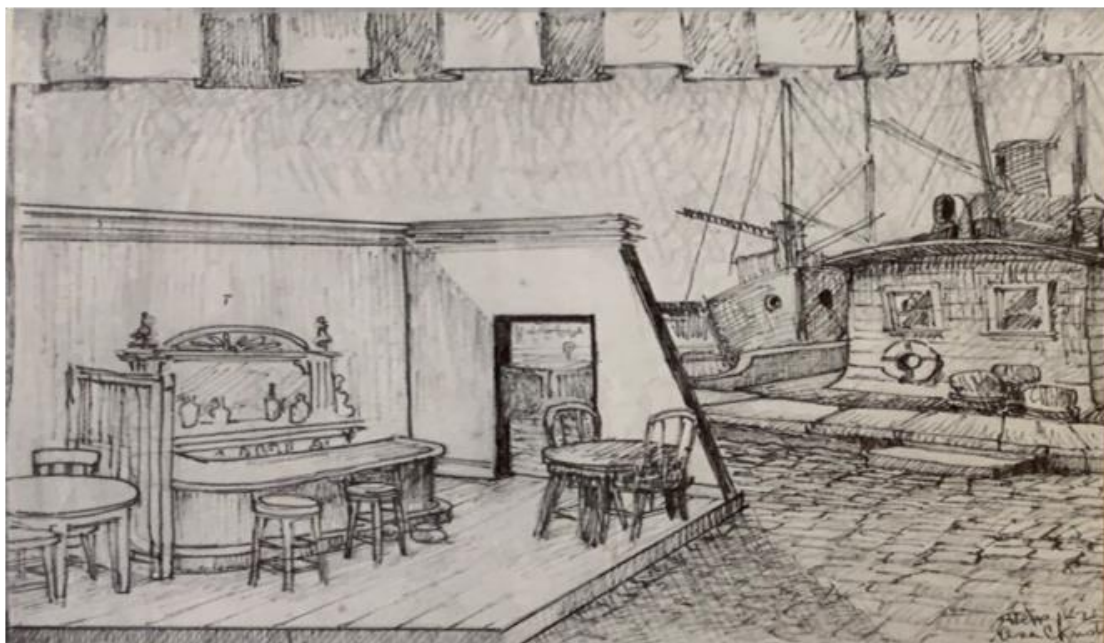


Fig. 61. Dibujo frontal a mano alzada para *Cofresí*, de Rafael Hernández (1949)

Este propone un trabajo completamente diferente al anterior, una taberna en un puerto marítimo. Examinando el espacio, se halla a mano derecha y al fondo de la escena, la parte posterior de una embarcación que está en su muelle. El esbozo se muestra de estilo realista, por lo que se encuentra un barco que sugiere estar en alta mar, dada la perspectiva y cantidad de embarcaciones. Al analizar el área del barco que queda detrás de la taberna, se entiende que este trazado alude a la forma de la vela por los amarres de la parte superior.

Mezclar la técnica bidimensional por medio del telón pintado es muy interesante, ya que economiza las zonas que pueden ser utilizadas para la actuación. En primer plano, se encuentra una taberna de gran escala que ocupa más de la mitad del escenario y se revela como el principal lugar de acción.

Dentro de la taberna se descubre una puerta que da hacia el fondo, una mesa para dos personas a la derecha del espectador; a la izquierda, el mostrador con sus asientos y, enfrente, después de la barra, una mesa para dos personas. El espacio está sobre un nivel y aquí se ve cómo Ríos Rey también lo aplica para separar áreas. Esto crea códigos dentro del diseño escenográfico con el fin de que el espectador entienda que es una parte separada a las demás. El diseñador decide hacer un recordatorio siempre de modo que no se pierda el hilo de la historia cuando el actor se mueva de un lugar a otro.

En 1975, se gesta el boceto del espacio escénico para la obra *Los tejedores*, de Gerhart Hauptmann.

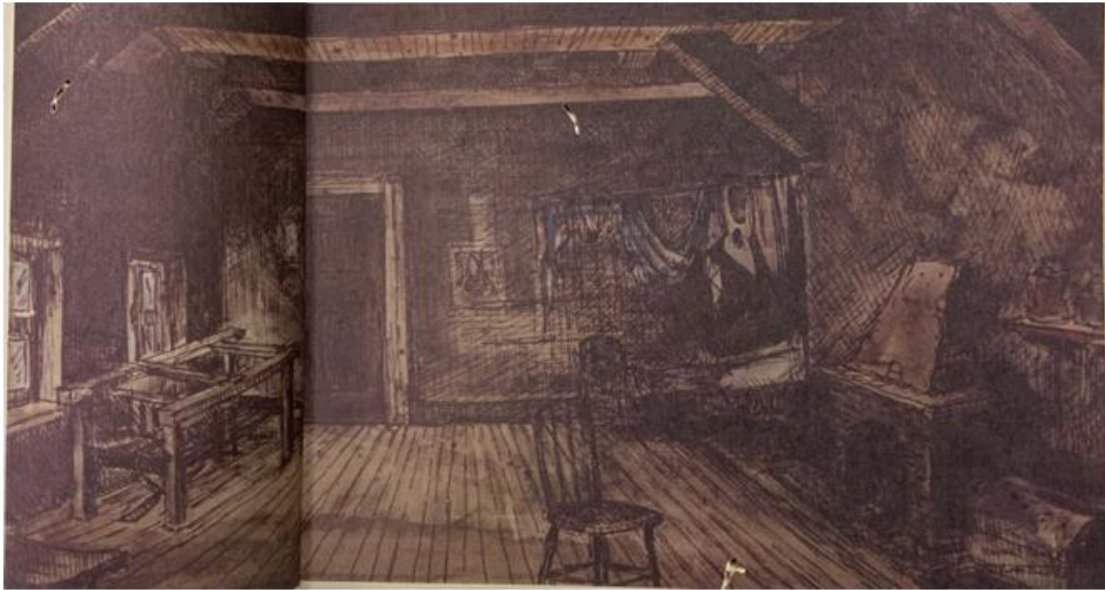


Fig. 62. Esbozo frontal para *Los tejedores*, de Gerhart Hauptmann (segundo acto) (1975)

Este proyecto de *Los tejedores* fue compartido entre Rafael Ríos Rey, Carlos Marichal y Fernando Rivero. Ríos Rey, trabaja el segundo acto de la obra, y crea el interior de una cabaña. Propone su espacio escénico con un estilo realista. Al fondo, a la izquierda del espectador, hay una puerta de entrada y, justo a la derecha, una cama propia de personas humildes y con carencias económicas. Enfrente, a la derecha del público, se ve una chimenea y con una silla; además, mostrando elementos que ayudan a situar el espacio como si fuera una cocina. A la izquierda, se localiza en la pared dos ventanas y la máquina.

Es interesante cómo plantea la idea de utilizar un techo en la escena. Por el esbozo se entiende que es completo, no solo una parte. Siempre se debe ser cuidadoso cuando se usa un techo, ya que esto puede causar sombras cuando se añade la iluminación. Otro asunto que llama la atención es cómo Ríos Rey maneja un espacio cerrado para poder crear la sensación de interior en la escena.



Fig. 63. Vista frontal: *Los tejedores*, primer acto por Fernando Rivero.



Fig. 64. Vista frontal: *Los tejedores*, quinto acto por Fernando Rivero.



Fig. 65. Vista frontal: *Los tejedores*, tercer acto por Carlos Marichal.



Fig. 66. Vista frontal: *Los tejedores*, cuarto acto por Carlos Marichal.

Cuando se estudia la propuesta de Fernando Rivero para el primer y quinto acto, se entiende cómo en el dibujo muestra amplitud en la estructura, ya que se trabajan las zonas de interiores. En el segundo acto de Ríos Rey no se encuentra ese tipo de anchura, sino que se

percibe una escena más cerrada, lo que lleva a pensar sobre el dominio del espacio en el boceto en ambos diseñadores. Es de recordar que, al dibujar a mano alzada, no siempre se puede llegar a un dibujo a escala real. Cuando se aplican las técnicas del dibujo mecánico, sí es factible precisar toda medida e, incluso, es viable ofrecer varias vistas del dibujo en cuestión. No se puede decir qué escenógrafo domina la técnica porque no hay fotografías o documentación sobre la puesta que se pueda emplear para llegar a conclusiones más certeras. Se espera que en un futuro se descubran imágenes que ayuden a solucionar esta cuestión y, de esa manera, poder ver la evolución y funcionalidad del boceto a la realización final.

Sin embargo, Ríos Rey siempre logra brindar una atmósfera, un estado anímico y una creación mágica teatral que ayuda al espectador a introducirse en la historia.

En 1958 crea el espacio escénico para el texto *Vejiigantes*, del cual se han encontrado el esbozo y fotografías. Primero se hará una valoración del dibujo que muestra la propuesta espacial, luego se pasará a la realización.



Fig. 67. Boceto de vista frontal para el espacio escénico de obra: *Vejiigantes*, de Francisco Arriví (1958)

Ante un trabajo de estilo realista. El boceto muestra un paisaje costeño, donde se aprecian palmeras y un follaje afín con uvas playeras: un tipo de planta que abunda en esas zonas. Un detalle de este escenógrafo es que realiza los diseños pensándolos más como una imagen del área. Nos presenta una pintura que muestra profundidades escénicas, y/o características que te lleven a pensar que estás ante un esbozo para una caja escénica. No se

puede precisar si aquí han utilizado patas, segmentaciones del escenario, sino que se aprecia una estampa de alguna playa en el Caribe.

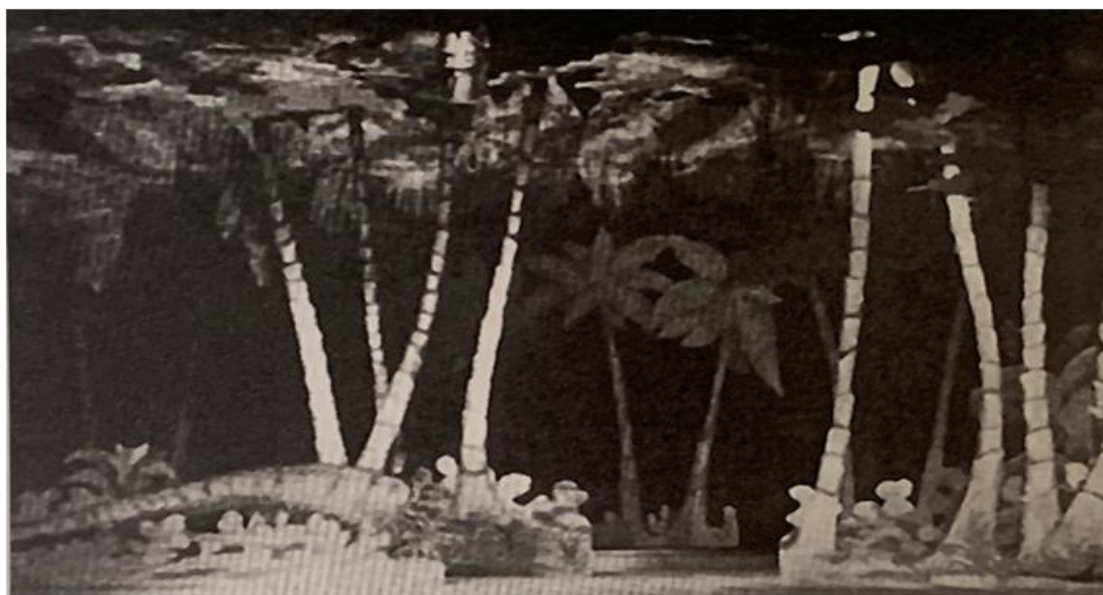


Fig. 68. Foto de la escenografía para *Vegigantes*, de Francisco Arriví (1958)

Mediante la fotografía se puede examinar el espacio escénico ya realizado. No se hablará de forma especulativa, sino de manera más efectiva. Lo primero que se capta es la evolución que obtuvo su labor. Se observa en el boceto la insinuación de una costa caribeña en Puerto Rico. En la fotografía de la realización, se distinguen cuatro secciones de bastidores o rompimientos que recrean el lugar. La zona es totalmente bidimensional. Lo que no se puede precisar es si la ejecución de esta flora fue en los bastidores de madera o pintada sobre tela.

Si se separa por zonas la imagen, a la derecha del público, se percibe un primer rompimiento o módulo que interviene la escena. En la posición de la primera pata, más al centro y al fondo, hay un módulo de dos palmas. Estas son de menor tamaño para dar una visión en perspectiva. Esta técnica se utiliza, entre otras razones, para lograr profundidad; el peligro de este procedimiento es que, al acercarse el actor al módulo o palmas, se descubre por las dimensiones que ofrece el intérprete. Mientras se esté alejado de la pieza, funciona por la razón de las proporciones.

Pasando el módulo descrito, se advierte, a mitad de escena, una palma caída junto al follaje salvaje del área. Al fondo, detrás de este módulo, se encuentran otras palmas que confieren volumen al escenario. La forma en que se muestra la disposición escenográfica, lleva a entender que es fija.

Al estudiar los diseños de Ríos Rey, se va comprendiendo su estilo de creación y su conocimiento sobre el tema. Al recordar el boceto para el diseño escénico de la obra *Vejigante*, se puede observar la evolución del dibujo a la realización. En otro de los esbozos como el de *Los tejedores* se aprecia otro tipo de capacidad de dibujo para representar el espacio escénico. No se debe olvidar que Ríos Rey es la tercera generación de escenógrafos en su familia. Aunque es conocido como pintor y muralista, esta muestra tiene conocimiento, línea, estética y poesía teatral al momento de crear un diseño escenográfico. Dentro del quehacer teatral ayuda a mantener y desarrollar un legado familiar del cual no se ha podido rescatar ningún boceto, ni imagen del trabajo realizado por «El clan de los Ríos» como fueron conocido.

#### 3.1.4. Aníbal Otero, escenógrafo perdido en el tiempo

Aníbal Otero estudió en la Universidad de Colorado y en la Universidad de Yale. En 1950, diseñó las obras *El sol y los Mcdonald*, de René Marqués y *Caso del muerto en vida*, de Francisco Arriví, Creó bocetos para los sainetes de José Luis Torregrosa y Ramón Ortiz de Rivero de la Farándula Bohemia. Su trabajo escenográfico en Puerto Rico es «interrumpido por una larga estadía en Estados Unidos, la que resume con la intuición escénica de *La pasión según Antígona Pérez* (1968), de Luis Rafael Sánchez» [Arriví 1974:8]. A su regreso, Aníbal Otero, se une a la Cooperativa Nacional de Artes Teatrales en su teatro Coop-Arte de la avenida Borinquén en el barrio de los obreros. Al acabar el Festival de Teatro Latinoamericano (1971), el edificio sucumbe ante un fuego. Para la cooperativa, Aníbal Otero, trazó *El Vals de los toreros*, de Jean Anouilh y *El cuervo*, de Alfonso Sastre. Frecuentando los trabajos de *El sol y los Mc Donald* (1950) y *El caso del muerto en vida* (1950), se entiende como un artista escenográfico con estilo propio dominado por un concepto realista-poético de la escena. Esto se puede explicar a partir de las obras *El diablo se humaniza* (1940), *Alumbramiento* (1954) y *María Soledad* (1945), de Francisco Arriví, *El hombre y sus sueños* (1948) drama de René Marqués, tendencia capitalizada escenográficamente por Aníbal Otero en *El sol y los Mcdonald*.

No se han descubierto bocetos o fotografías de espacios escénicos realizados por Aníbal Otero. Dentro del adquirido, se ha encontrado el espacio configurado en 1968 para la obra *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez.

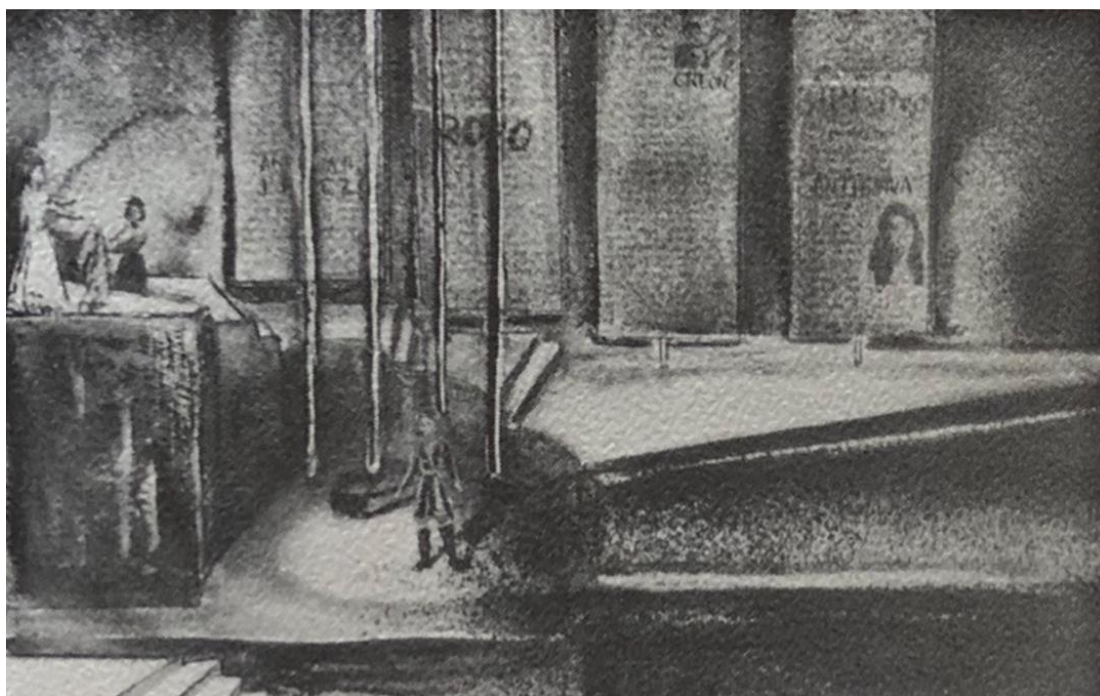


Fig. 69. Boceto de la escenografía para *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez (1968)

Otero sitúa en una escenografía con espacios simultáneos y de estilo impresionista. Al escudriñar su propuesta escenográfica, se observa, a la derecha del público, justo enfrente, un área de actuación a ras de suelo. Detrás, hay un nivel que aparenta ser una rampa que se conecta con el centro del escenario. Al fondo, unos bastidores en donde hay colocada un tipo de información con imagen: da la sensación de ser cortes de periódicos; a esa misma altura, se distingue cómo de la rampa se desprenden unos escalones que transportan a lo más alto y que se sitúa a la izquierda del público. En el centro, se tienen en unos tubos que suben desde el piso hasta perderse por las bambalinas que parecen erigir una prisión. Frente a esa zona –el foso–, hay unas escaleras que bajan. Dada la localización de estas, se piensa que podrían estar utilizando el foso como espacio de actuación. De no ser el foso, crearía la duda de dónde se podría situar este espacio, ya que, las trampas del teatro, no permiten esta colocación. El diseñador ubica en la escena actores que ayudan a entender la espacialidad de la escenografía.

La disposición escénica propuesta por Otero crea varios lugares para llevar a cabo la intervención de los actores, al igual que lo hace dinámico al utilizar los bastidores de fondo como elementos giratorios. Se puede deducir esto, ya que, de los bastidores, surge un tubo que le da soporte de suelo, frente a un espacio que contiene niveles, elementos giratorios y una escalera que va hacia un lugar debajo del escenario. Se entiende que el diseño es amplio y de altura. La escena completa un lugar para que los personajes del texto lo habiten y puedan desplazarse por el mismo de la mano del director, quien tiene la oportunidad de crear composiciones interesantes al utilizar los niveles.

### 3.1.5. Luis A. Maisonet y el surrealismo

Luis A. Maisonet nació el 8 de julio de 1923 en Hatillo, Puerto Rico. En una entrevista para el programa Prohibido Olvidar, Maisonet revela que vivió su niñez en el campo rodeado por la pobreza. Su madre era costurera y su padre agricultor. En su adolescencia, Maisonet se alistó al servicio militar para servir en la Segunda Guerra Mundial, donde recibió ropa nueva, zapatos y comida. Comenta Maisonet que en ese tiempo era feliz porque tenía lo que carecía en su infancia. Al regresar del ejército como veterano, terminó sus estudios de secundaria en el municipio de Hatillo mediante unos cursos especiales para veteranos. Comenzó sus estudios en la Universidad de Puerto Rico, donde fue estudiante del pintor Eugenio Fernández Granell y del escenógrafo Carlos Marichal, ambos españoles exiliados en Puerto Rico. Luis Maisonet no entendía la técnica que le enseñaban estos dos profesores, comenta en la entrevista. Cuando logra entenderla, se percata de lo «atrasado» que estaba, puesto que desconocía los nuevos movimientos de la pintura, ya que él tenía una educación básica.

Al ser pintor, Luis A. Maisonet comenzó a trazar su carrera como escenógrafo y, al estar interesado por los elementos del teatro, llega a la Comedieta Universitaria, allí conoció a su esposa Victoria Espinosa. Dentro de este grupo, empezó a practicar lo que aprende sobre la iluminación y la escenografía. En 1954, en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, diseñó *Así que pasen cinco años*, de F. García Lorca. Maisonet relata en la entrevista que sus diseños rompían con los esquemas de la escenografía de ese momento histórico en Puerto Rico.

Con la interpretación que muestra del decorado para el drama surrealista, *Así que pasen cinco años*, Maisonet entró con una estética muy distintiva al desarrollo de la escenografía en Puerto Rico. Rompiendo con el realismo que se había establecido por los escenógrafos. En 1958, para el primer festival de Teatro Puertorriqueño del Instituto de Cultura, creó el espacio escénico para *Los soles truncos* (1958) de René Marqués, escenografía que se considera hoy día como una referencia para los nuevos artistas de la plástica escénica. Igualmente, trazó *Cristal roto en el tiempo* (1960), de Myrna Casas; *Sol 13, Interior*, de Luis Rafael Sánchez; *El cielo se rindió al amanecer* (1963), de Edmundo Rivera Álvarez y *Doce paredes negras* (1973), de Juan González.

Se ha encontrado de 1954 una buena foto a color del boceto propuesto para el espacio escénico y también una fotografía sobre la puesta en escena. Según se aprecia en el boceto (Fig.58), cuenta Maisonet que, en primer término, cuenta con un marco de puerta para marcar la entrada y otro al costado derecho del espectador. En el lado izquierdo, una escalera vertical que va desde el piso perdiéndose entre las bambalinas. En esa misma sección de las escaleras,

en el suelo, hay un elemento que representa una esfera y unas figuras que parecen ser una esquematización de personas. Al centro, levemente a la derecha de la escena, hay una pared de fondo que sugiere la de una casa; enfrente a esta, hay dos mesas con sillas que terminan formando un interior. De telón de fondo, Maisonet emplea una imagen muy abstracta con el color rojo-naranja como dominante en la escena y el azul como complementario. En la parte inferior de este telón, se advierte lo que se puede entender como montañas de color azul, que dotan de contraste a la imagen. En cuanto al suelo, el diseñador lo propone color rojo-naranja, buscando unificar todo el espacio de un solo color, esto ayuda a resaltar los elementos en la escena que están de color blanco.

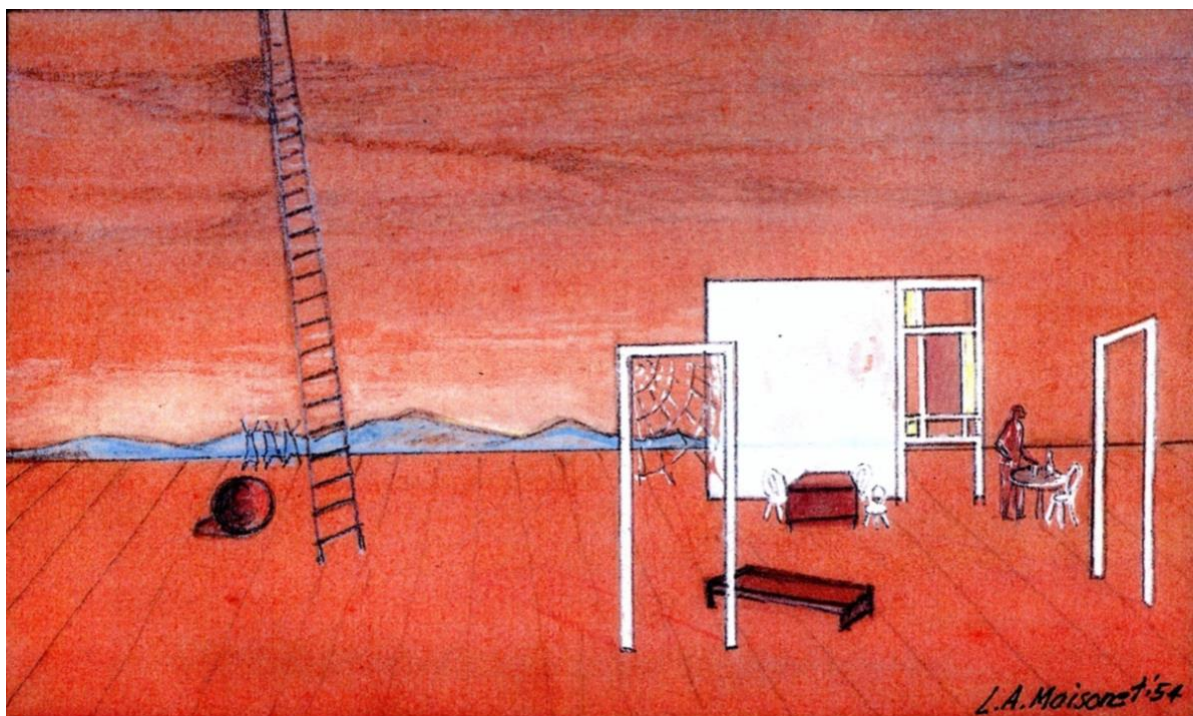


Fig. 70. Dibujo que representa la escenografía de obra, *Así que pasen cinco años*, de F. García Lorca (1954)

En cambio, desde la perspectiva que muestra la fotografía (Fig. 59), se aprecian las profundidades que creó Maisonet como diseñador. Al ver la composición de los actores, hay un espacio que los distancia, por lo que se confirman amplias zonas creadas con los elementos que componen la escena.



Fig. 71. Fotografía de la representación de, *Así que pasen cinco años*, de F. García Lorca (1954)

No se puede distinguir la paleta de colores finalmente utilizada, pero sí se capta que el marco que está a la izquierda del espectador, la escalera del fondo y la estructura –que puede funcionar como la ventana o las puertas– son de color blanco; el resto contiene un color oscuro, se desconoce si es el rojo-naranja propuesto en el diseño escénico.

Es importante recordar que Maisonet trabaja principalmente el surrealismo o la sugerencia de espacios con elementos; no se sabe si influenciado por Rafael Cruz Emeric y su esquematización de espacio, pero con Maisonet se tiene dos escenógrafos que descomponen el realismo de la escena brindando variaciones de estilo y calidad de espacios escénicos. En pocas ocasiones emplea el realismo en sus diseños de escenografía.

En 1953 diseñó la escenografía para *El médico a palos*, de Molière, la cual fue presentada en el TRU. Maisonet da un espacio muy amplio, colocó la estructura escenográfica al fondo del carromato para así ganar espacio en el área de actuación. Según se observa en la fotografía del periódico, la distorsión de las paredes, que no muy altas, crea un ritmo visual que ayuda a separar el mundo de estos personajes de la realidad. Dentro de la agilidad con la que se trabaja en el TRU, se aprecia una escenografía que no es de gran complicación y que se sostiene de sí misma.



Fig. 72. Fotografía de representación de la obra: *El médico a palos*, de Molière (1953)

No se puede distinguir la paleta de colores utilizada por la calidad y color de la imagen (Fig. 72). Quiero añadir un detalle, y es la horizontalidad del fondo del escenario, el cual cuenta con unas leves angulaciones que no dañan la visual del público, ayudando a que los espectadores puedan estar en los tres lados del carromato.

En cuando al diseño escénico de *Otra vez el diablo*, de Alejandro Casona de 1953, se halla una fractura en el estilo de Maisonet, entrando con un diseño más realista y un tanto más cuadrado.



Fig. 73. Dibujo de espacio escenográfico de obra *Otra vez el diablo*, de Alejandro Casona (1953)

El diseñador brinda un espacio amplio al trabajar las paredes, entradas y áreas de actuación corpórea, pegadas a las patas u hombros del escenario. Consigue, por medio de esto, espacialidad para los elementos en medio de la escena. Sugiere la utilización de una lámpara

que se ve colgada en medio del espacio como fuente de luz. Mientras que con la utilización de unas escaleras juega con niveles, sugiriendo a su vez un segundo nivel u otro espacio. Así también, logra cubrir el proscenio del Teatro de la UPR como parte de la escena. En el bastidor central se captan dos ventanas por donde se entiende es otra fuente de luz, señala también que esa pared da a un exterior. Los bastidores en el nivel superior no muestran ningún tipo de acabado que dé información de otra época que no sea un salón o espacio medieval, esto lo acentúa el trono o silla imperial dibujada en la escena. Al no tener una fotografía sobre la puesta en la escena, es complicado ver la evolución que pudo haber tenido el boceto en el espacio. Tampoco se puede apreciar la estética propuesta o paleta de colores.

En 1960, diseñó *Cristal roto en el tiempo*, de Myrna Casas. Esta vez tiene el encargo de recrear un burdel dentro de una casona abandonada. A través de su concepción escénica, se puede apreciar otra vez la línea de diseño creativo, en donde ubica una gran pared vieja al fondo, manchada posiblemente de humedad o pintura que se ha salido de la misma. Con esto, le otorga un aspecto de antigüedad; frente a esta pared, hay una estructura de dos niveles que sitúa al espectador en el interior de una casa.



Fig. 74. Dibujo de espacio escenográfico para la obra: *Cristal roto en el tiempo*, de Myrna Casas (1960)

El boceto descubre la escenificación del interior de una casa grande con un segundo nivel. Los barandales consiguen opulencia y peso para la estructura. Además, la disposición de la estancia crea la sensación de amplitud. La idea que el espacio escénico sugiere es el interior de un lugar donde se ven atrapados los personajes dentro del decadentismo por su deterioro.

Esto dota al espacio de un estilo acorde al realismo mágico, ofrecido por Carlos Marichal. La labor de Luis A. Maisonet retrata el estado anímico de la obra, lo que juega con niveles de abstracción y proporciona a toda el área de personalidad y carácter. Justo enfrente, a ras de suelo o nivel 0, se observa la colocación de la mueblería, que, por el estilo, parece ser victoriana, ocupando el área central del escenario. A mano derecha del espectador, se entiende que hay un área de actuación que no se puede distinguir por la antigüedad del documento, aun así, se aprecia la silueta de una mujer en una silla colocada frente a un bastidor. A la izquierda, se sitúa la puerta de entrada al espacio escénico donde se percibe también una persona sentada, una mesa y un jarrón de piso con una planta.

Lo interesante de Maisonet es cómo puede trabajar con distintos estilos de diseño o movimientos artísticos. En cada uno de sus trabajos, se descubre su crecimiento como artista de la escena, por cómo la presenta. No tiene un estilo como diseñador, pero sí intenta mantener su estética, cuando usa detalles que recuerdan los espacios sugeridos. El trabajo para la obra *Cristal roto en el tiempo*, de Myrna Casas intenta cubrir toda la caja escénica utilizando altura y amplitud. Maisonet se mide con los grandes escenógrafos que le precedieron y, junto a sus contemporáneos, demostró su competencia y su gran creatividad.

En 1973 diseñó la escenografía para la obra *Doce paredes negras*, de Juan González.

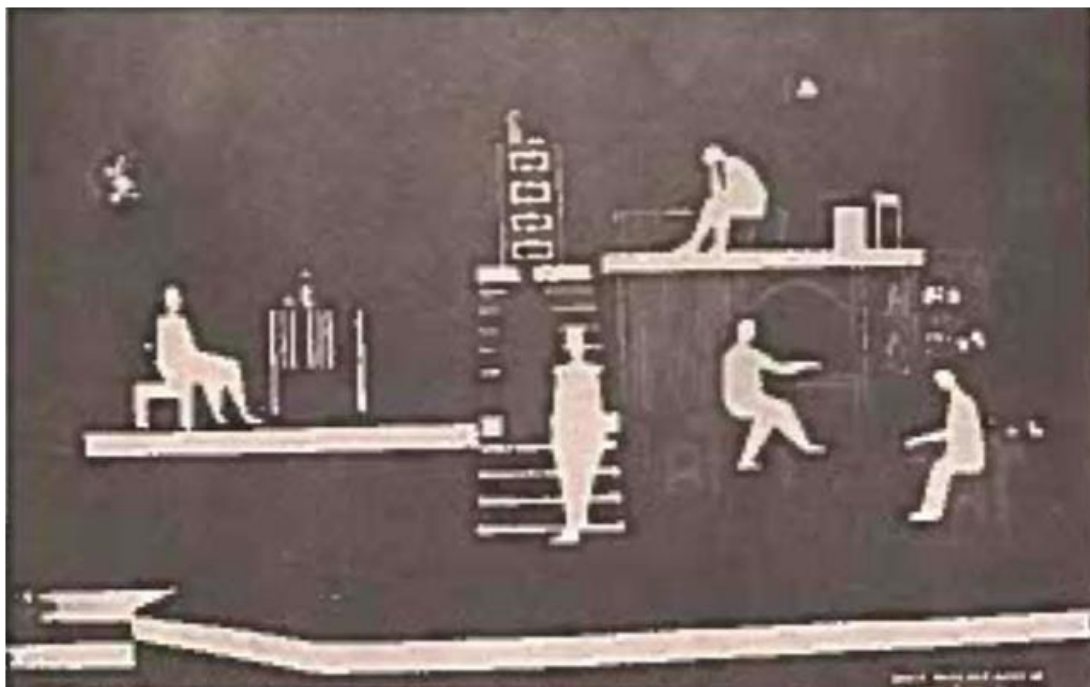


Fig. 75. Dibujo para la escenografía de obra *Doce paredes negras* de Juan González (1973)

Cuando se estudia el boceto, se aprecia como si fuera el negativo de una fotografía. Se sigue viendo el estilo de Maisonnet de sugerir los espacios; es curioso presentar el diseño con una base negra y los elementos en blanco.

Describiendo los elementos en la escena de derecha a izquierda, se entiende que a nivel 0, piso, se encuentran unos asientos con sus mesas, detrás se avista un nivel que debajo aparenta crear otra área de actuación. Sobre el nivel existen algunos módulos que sirven como asientos, para llegar a este nivel hay que subir once escalones. Estas escaleras que van desde el suelo del escenario, van interviniendo con otras áreas. Estos escalones conducen a una puerta que está situada al final de las mismas escalinatas, sobre el nivel antes descrito, pero antes de llegar al final también intercepta, como entrada al espacio, un segundo nivel de menos altura.

Este nivel que está localizado a la izquierda del espectador cuenta con otro módulo rectangular como asiento y una mesa que aparenta tener sobre ella elementos y utilería. En el fondo, pero dando la sensación de que flotan, se encuentran dos manchas, elementos que no se pueden distinguir.

Se aprecia un boceto que muestra la propuesta con la técnica del negativo de la fotografía. Esto ocasiona dificultad para entenderlo. Utilizar esta técnica de presentación del boceto es muy arriesgada, ya que no podría ser funcional para el entendimiento del productor, director y actores. Se necesita al escenógrafo como autor intelectual para que cuando exista una duda sobre el espacio pueda aclararla. Se puede utilizar cualquier técnica para la representación de lo que será el espacio escénico, pero la finalidad es que cualquiera pueda entenderla, no solo personas con un alto nivel de educación en artes o pintura.

Por último, en 1958 se presenta una gran propuesta escénica por parte de Maisonnet, para la obra *Los soles truncos*, de René Marqués. Se tiene de frente el boceto de la escenografía más icónica de todos los tiempos en Puerto Rico.

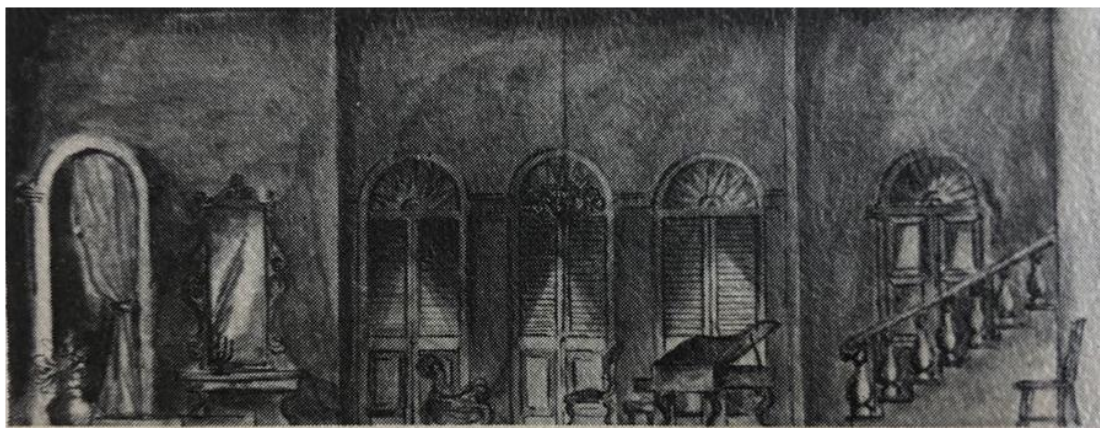


Fig. 76. Dibujo para la escenografía de obra *Los soles truncos*, de René Marqués (1958)

Este espacio escénico cuenta con unas escaleras que bajan a un segundo nivel localizado a la derecha del espectador. Después, se encuentra un bastidor, en el que se ve una ventana con un arco de medio punto, en el texto le llaman «sol trunco»; a ras de suelo, hay una silla justo al costado de la escalera y, al pie de esta, un piano. La pared donde está localizada la escalera, ventana y silla tiene una inclinación que sitúa de medio perfil hacia el público.

En el centro, se localizan tres puertas, con los «soles trunco». Estos representan a los personajes en la escena. Frente a estas puertas, está el piano y una mecedora. A la izquierda, aparece un espejo con una mesa y una puerta de entrada al espacio. Se puede entender que tiene una cortina. En este boceto, se muestra la decadencia del espacio, que es habitado por dos mujeres y un tercer personaje –también mujer–, pero que aparece muerto en la escena.

La disposición escenográfica para este texto se ha convertido en la referencia más importante cuando se trata de hacer un montaje del mismo. Este diseño se ha perpetuado durante más de cincuenta años por la fundación René Marqués.

Se puede entender que a un creativo teatral cuyas influencias no son el realismo, aunque pueda trabajarlos y dominarlos, siempre se encontrarán sugerencias de espacio, para que el director junto a los actores termine de completarlo.

### 3.1.6. Lorenzo Homar: escenógrafo; grabador y cartelista

Lorenzo Homar, nació en 1913, en Puerta de Tierra, San Juan, Puerto Rico. Hijo de inmigrantes mallorquines, segundo de cuatro hermanos. Fue un niño que mostró interés en el dibujo, la pintura, la acrobacia, el cine, la música y el boxeo. Cuando hizo su primera comunión, conoció a una monja llamada sor Francisca, que se convirtió en su maestra de dibujo y pintura. Este artista en formación estuvo expuesto a diferentes culturas, por ello, subconscientemente, recibió de estos elementos que lo enriquecieron e inquietaron y, más adelante, le despertaría pasiones que plasmaría en sus diseños.

Lorenzo Homar, dentro de la historia del cartel y el grabado, fue una pieza clave y un referente para varias generaciones. A través de la técnica antes mencionada se establecen nuevos cánones en el diseño escenográfico. Cuenta Arriví que la entrada al gremio de Lorenzo Homar fue en 1952, con su primer boceto para *La carreta*, de René Marqués, estrenada en el Teatro Experimental del Ateneo. Años después, con este diseño, Homar logró transformar un decorado en las tres estampas de la misma obra representada, esta vez en el Cuarto Festival de Teatro Puertorriqueño, del ICP.

*Lorenzo Homar, Abrapalabra la letra mágica: (2000)*, se observa cómo Homar muestra interés por el teatro y el ballet a través de su colaboración como cartelista. Gracias a sus hijas Susan y Laura, que eran bailarinas, se produjo una unión más estrecha entre Lorenzo y el mundo de la danza. Se destacó, no solo como escenógrafo, sino también como vestuarista para la compañía Ballets de San Juan. En 1959, elaboró el vestuario y escenografía de *Las fiestas de Juan Bobo*, de Héctor Campos Parsi, en 1960, hizo la escenografía *Urayoán*, ballet con música, de Héctor Campos Parsi y libreto de Ricardo E. Alegría. En 1961, confecciona el vestuario y la escenografía para *Retablo puertorriqueño*, con libreto de Ricardo E. Alegría. En este mismo año también desempeñó el montaje de *La carreta*, de René Marqués. En 1961 diseñó la escenografía para el ballet *La espera*, inspirado en la ópera prima de Luis Rafael Sánchez. Dos años después, en 1963, idea el decorado y el vestuario del ballet *Souvenir* y, en 1966, proyectó la escenografía del famoso ballet clásico *Giselle* y para *Los renegados*, con música de Carlos Suriñach y libreto de Ricardo E. Alegría.

Apunta Lorenzo Homar sobre el diseño de Giselle:

La escenografía clásica de *Giselle* originalmente fue basada en un paisaje de Corot. O sea que es una escenografía de mucho trabajo y pintura. Los Ballets de San Juan no tenían dinero, así que inventé una escenografía abstracta. Usé gasas de una yarda de ancho y las teñí de colores

pantanosos, negros, púrpuras, azules oscuros, verdes oscuros, chatres, hasta algunos colores vinos oscuros. Las gasas colgaban atrás, en la parte de arriba y en los laterales, en el escenario. Su colocación fue difícil y cuidadosa pues no se puede impedir el libre movimiento de los bailarines. En el *Giselle* clásico, la tumba es algo importante. Eliminé la tumba melodramática y coloqué una cruz pequeña y moderna en una esquina al fondo. Las gasas parecían los árboles mustios en los pantanos. No pude usar un elevador porque la trampa en el piso tenía, al destaparla, una viga de madera a través. Pero la magia quedó muy bien. El efecto misterioso no pudo haber quedado mejor. Un ballet famoso, romántico y clásico con una escenografía cuyos árboles son gasas moviéndose suavemente con las brisas nocturnas. Lo viejo y lo moderno. [Anónimo 2000].

Después de esta descripción, Homar hace un señalamiento muy importante. Cuenta que, al ser reconocido como grabador y cartelista, «los llamados críticos no elaboraron sobre mi escenografía».

Lorenzo Homar, fue un artista polifacético a través de distintos medios de expresión pictórica, como el cartel, el grabado, la xerografía, el vestuario y la escenografía. Se ha visto en sus diseños variedad de estilo, de estética y una línea muy distintiva. En la presentación de los espacios escenográficos muestra creatividad, sentido del espacio y, en otros momentos, la sensibilidad para absorber las imágenes de un texto y crear lugares abstractos como en el ya citado ballet *Giselle*.

Homar, en 1966, presenta su propuesta para el ballet *Giselle* con música de Adolpho Adams.



Fig. 77. Boceto para la escenografía del ballet *Giselle*, con música de Adolpho Adams (1966)

Se puede apreciar mediante la imagen cómo crea un espacio que sugiere un bosque de manera abstracta. Contemplando los paños colgados, de los que el escenógrafo habló anteriormente, se aprecia una zona central bastante limpia. Es de recordar que, al ser un ballet, el interés principal es mantener el escenario libre de obstáculos para que el bailarín realice de manera óptima su coreografía. Los distintos niveles de profundidad crean el espesor de la vegetación sugerida por las gazas en el espacio, ayudando además a dar volumen. En el boceto también se puede apreciar la iluminación que proviene de la derecha del espectador. La necesidad de establecer un área sin presupuesto, llevó a Lorenzo Homar, en esta ocasión, a crear una escenografía muy interesante y efectiva.

En 1955, trabajó con el boceto para la obra *Las fiestas Juan Bobo*, de Héctor Campos Parsi.



Fig. 78. Dibujo para la escenografía de *Las fiestas de Juan Bobo*, de Héctor Campos Parsi (1955)

En esta ocasión, mediante la propuesta del diseño escenográfico, se puede apreciar el dibujo que hizo Homar, el cual presenta un espacio escenográfico de manera muy realista. Gracias a la técnica con la que realiza la propuesta del espacio escénico, se puede entender sin problema alguno.

En la escena, al fondo, hay dos casas coloniales, puertorriqueñas. La casa que se sitúa a la derecha del público tiene unas escaleras que llevan directamente a la puerta principal, a la izquierda de esta entrada hay un espacio, que funciona también de acceso al interior. Asimismo,

cuenta con un balcón, cuyas rejas recogen elementos orgánicos que retratan con exactitud este tipo de propiedad. La casa localizada a la izquierda, aunque es del mismo tamaño, parece estar más al fondo y ser más pequeña, la razón de esta ilusión podrá ser causada por la distribución frontal de la misma. Al estar la entrada en el centro y a cada lado una ventana, el espacio se ve más distribuido causando la sensación de pequeñez. La casa localizada a la derecha, solo cuenta con una entrada y el mismo espacio frente al balcón, que ayuda a crear amplitud.

En el centro de la escena, como eje principal, hay un árbol y una roca en el suelo, que tendrá función de asiento. En primer plano, en la salida del actor por la derecha, se vislumbra follaje y, al otro extremo, se percibe con un tronco. Cayendo del peine o bambalinas surge el follaje que ayuda a dar la sensación de estar en medio de un bosque. Alrededor de las viviendas, aparecen más arbustos pequeños, lo que sitúa al público en el campo de la Isla. Homar, por medio del diseño, proporciona amplitud y profundidad en el espacio, dando la impresión de un lugar y áreas de actuación bastante grande.

Para *Los renegados*, de Amaury Veray en 1965, Homar presenta un espacio bastante sugerente.



Fig. 79. Dibujo para la escenografía de *Los renegados*, de Amaury Veray (1965)

Homar despliega un espacio muy recogido con solo tres elementos en el mismo, captando un escenario libre de objetos. Al fondo izquierda del espectador, se destaca un tipo de módulo o plataforma sobre la cual hay un follaje de palmas, de esta manera, se establece el

espacio igual que si fuera una de isla. Detrás, aparece un fondo con un círculo que podría dar la sensación de la luna, como el sol. Al ser el boceto en blanco y negro, se hace muy difícil determinar su función. Sobre la plataforma -isla- y frente al sol, sugiriendo que, colgado del peine, se aprecia un tipo de estructura que da la impresión de estar dentro de una cueva y mirando hacia fuera de ella. Homar logra crear con pocos elementos en la escena algo emocionante. Luego de haber visto el trabajo de los escenógrafos anteriores, se puede decir que está ante un escenógrafo minimalista.

No hay una realización de estos diseños para poder hacer una comparativa entre ellos y ver la evolución final del mismo en la escena. Tampoco existen críticas que la argumenten.

Ha sido posible encontrar el diseño del primer acto de la obra *Urayoán, y petroglifos* de Héctor Campos Parsi, de 1960.



Fig. 80. Dibujo para el espacio escénico de *Urayoán y petroglifo*, de Héctor Campos Parsi, primer acto. (1960)

Se advierte en la escena lo que se puede llamar una estampa de indios *taínos*. Este diseño se enmarcaría en el estilo conocido como irrealismo o teatralismo. Existen dos bastidores enfrente del escenario que funcionan como las primeras patas; cada uno de estos elementos o bastidores cargan símbolos *taínos*, que ayudan a establecer un batey o aldea. Son de gran altura, no se logra precisar si son del alto de la caja escénica o no. Al fondo, en el centro izquierda del espectador, hay un bastidor con una imagen pintada que alude a la continuación

de la aldea. En este bastidor central, hay bohíos/casas, vegetación y un cielo pintado. Empleando la técnica bidimensional en los bastidores de fondo y los frontales, Homar logra dar una solución al espacio escénico.

En medio de la escena de forma tridimensional, se instala un bohío practicable. Además de este elemento, no se divisa ningún otro en la escena. Hay que recordar que solo existe el boceto del primer acto de la obra. Es permitido pensar que, para los demás actos, debió haber algún cambio de escenografía.

Sobre el espacio escénico, Homar muestra amplitud y una gran área de actuación en el centro. Sería de gran ayuda poder contar con bocetos del acto anterior para poder hacer una comparativa del cambio de la escena, estudiando la dinámica de este y la efectividad que provee la propuesta como diseño.

En 1966 Homar crea la propuesta para la obra *Souvenir*, de Juan Anduzes.

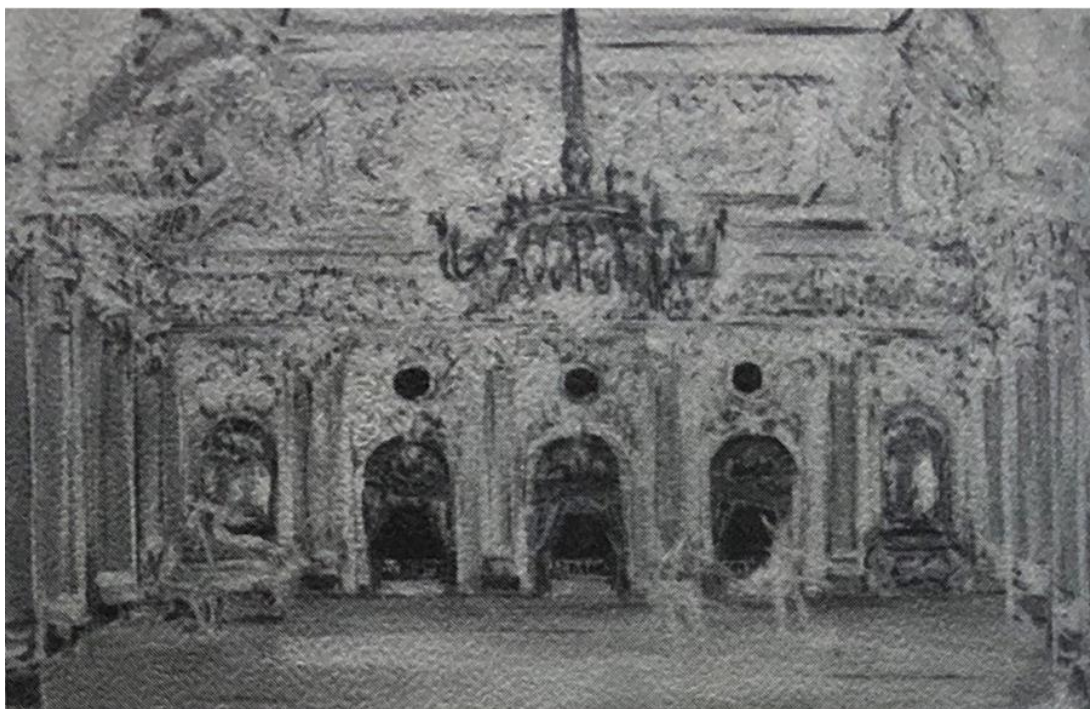


Fig. 81. Boceto de vista frontal para el ballet *Souvenir*, de Juan Anduzes (1966)

Lorenzo Homar presenta como propuesta un espacio de gran impacto para este ballet, con una escenografía muy arquitectónica y llena de ricos detalles. Al desglosar el diseño, se pueden observar dos juegos de patas que son sustituidas por unos bastidores que llevan de estética unas columnas. Estas se unen al fondo de la escenografía, que retrata el interior de un gran salón. Con tres puertas en el centro y dos espejos a cada extremo del espacio, Homar

revela un área despejada para que los bailarines puedan hacer su tránsito desarrollando su coreografía sin obstáculo.

La altura en el espacio se percibe por medio del tamaño de los bastidores, los cuales se pierden entre bambalinas. La forma, textura y estilo arquitectónico que se distinguen dentro de la estética dibujada en el boceto parece ser barroca. Según se puede ver, las paredes llevan muchos detalles ornamentales entre molduras, frisos y detalles que retratan un espacio barroco. Un detalle que se destaca es la posible inclinación que tienen las paredes del fondo y las laterales, pues dan la impresión de formar un techo que cae sobre la escena. Las entradas localizadas en esta pared de fondo le brindan al espacio una dinámica de movimiento muy efectiva, ayudando al ritmo de acción de la pieza. Cada entrada está vestida con una cortina que da ambiente al espacio. Frente a esta pared, al fondo, a la izquierda del espectador, hay un piano de cola que continúa contribuyendo al enriquecimiento del espacio.

Colgado del peine, en medio del espacio escénico, se coloca, como ornamento, una lámpara de araña. Este elemento otorga ostentabilidad a la escenografía y completa la estética del gran salón que propone Homar en su diseño.

Estudiando los cinco bocetos expuestos de Lorenzo Homar, se capta cómo cada uno de ellos fue diseñado con una propuesta que no mantenía relación entre ellos. Muchas veces aparecen diseñadores que se repiten en sus trabajos, aunque este no es el caso de Lorenzo Homar, quien, a través de cada espacio propuesto existe una variación, desde lo más simple hasta lo más argumentado. Lorenzo Homar, mostró tener diseños con estilos sugerentes hasta el realismo extremo.

### 3.1.7. Fernando Rivero, un diseñador escénico lírico y sensible

Fernando Rivero llegó a Puerto Rico ya gozando de fama como diseñador dentro de la península ibérica. Al llegar a la Isla, comenzó a derramar y a hacer honra a esa popularidad adquirida en los circuitos teatrales españoles como escenógrafo. Comenta Arriví que diseñó, con gran limpieza y belleza, los decorados para *La encantada* (1959), ballet con música de Amaury Veray, que se presentó para el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño, *Circe o el amor* (1962), de Emilio S. Belaval. Los planos, volúmenes y los colores en Fernando Rivero proyectan poesía, «de la materia que debe mantenerse flotante en el espacio escénico a través de una sensitiva iluminación» [1974:12]. Añade sobre Rivero, Arriví, que «ante los ambientes escenográficos de este excepcional artista del teatro pueden pensarse como Taeilhard de Chardin, que la evolución del universo material implica el crecimiento y la liberación del espíritu [1974:12]. Sobre Fernando Rivero existe muy poca información, por no decir nada, aunque sí existen bocetos de sus trabajos y también una fotografía de un diseño realizado.

Ante el boceto para el ballet *La encantada*, de Amaury Veray, de 1959 se estudia otro diseño de estilo realista por parte de Rivero.

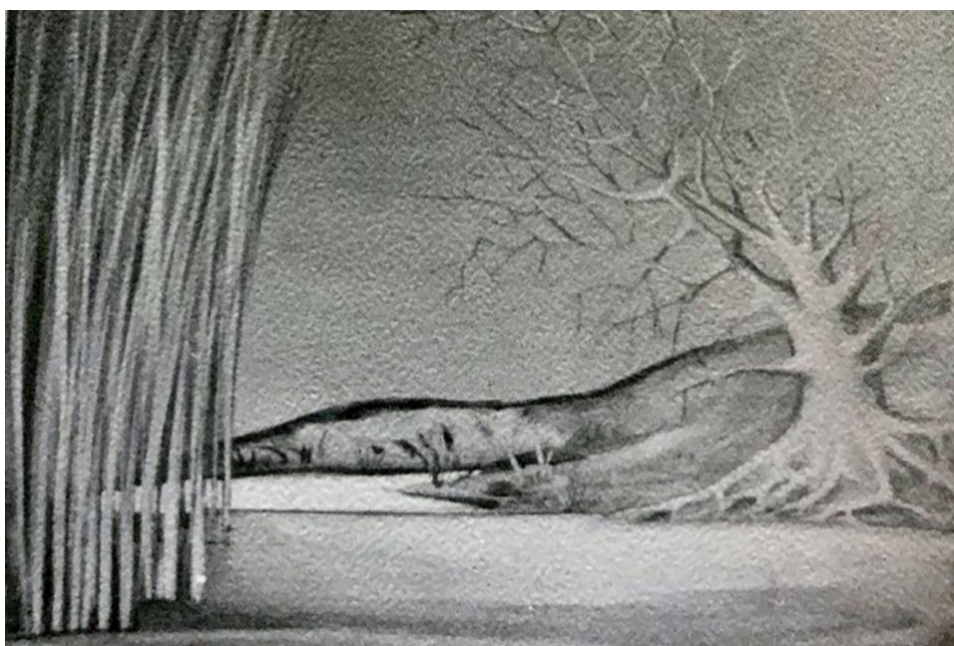


Fig. 82. Dibujo de vista frontal para el *La encantada*, de Amaury Veray (1959)

Ubicados ante un estanque de agua y, por el paisaje que lo acompaña, parece ser una zona rural. Al fondo y a la derecha del espectador, se asienta un árbol seco. Tal y como se distinguen las raíces y su disposición, se puede decir que es un árbol de ceiba. Detrás del

mismo, hay unas colinas que desembocan en el lago. A la izquierda del espacio, se capta una sección de plantas con grandes espigas.

Al ser un boceto, no se puede determinar con exactitud la disposición real del mismo. Se puede pensar que la escenografía gozaría de elementos bidimensionales, uno de ellos es el fondo, este podría realizarse como un telón pintado. También la sección de las plantas, en primer término, podría ser una fermata o bastidor pintado. El boceto guarda buen balance en la escena, mantiene áreas despejadas para que puedan los bailarines hacer sus movimientos y coreografía.

La valoración no se logra de manera completa ya que no se puede hacer un contraste sobre cómo se presenta la idea y la realización de esta con solo imaginarla.

Frente al boceto de *Las troyanas* de Eurípides, Rivero en 1972, presenta una solución escenográfica llena de poesía y de estilo expresionista.



Fig. 83. Boceto de vista frontal para el *Las troyanas*, de Eurípides (1972)

Al fondo, Rivero propone un telón con una pintura abstracta, donde los trazos que se pueden observar crean una atmósfera oscura. La paleta de colores utilizada, puede estar retratando la psiquis de estos personajes desconcertados. Delante, se observan unas estructuras que, al parecer, son maderas quemadas, que ayudan a concretar el espacio escénico para la obra. Estas maderas tienen una inclinación que dispensan ritmo y movimiento al espacio. Además, dicho desnivel, permite señalar el centro de la escena y orienta la vista del espectador. Por otro lado, refuerza el centro como punto focal de la acción. El espacio es uno abierto, utiliza

lo mínimo en la escena y completa la composición del cuadro escenográfico por medio del vestuario. Es un diseño escénico muy interesante cuando es comparado con los demás escenógrafos de la época y la insistencia del mostrar un realismo extremo en la escena.

La disposición con la que juega Rivero en la escena, posibilita que mantenga la armonía en el empleo de colores. El contraste del decorado con el vestuario de los actores, proporciona un retrato muy agradable a la vista de quien mira el espacio escénico propuesto.

Por medio del esbozo de 1972, se aprecia un diseño de escenografía muy distinto a lo antes visto de Fernando Rivero.

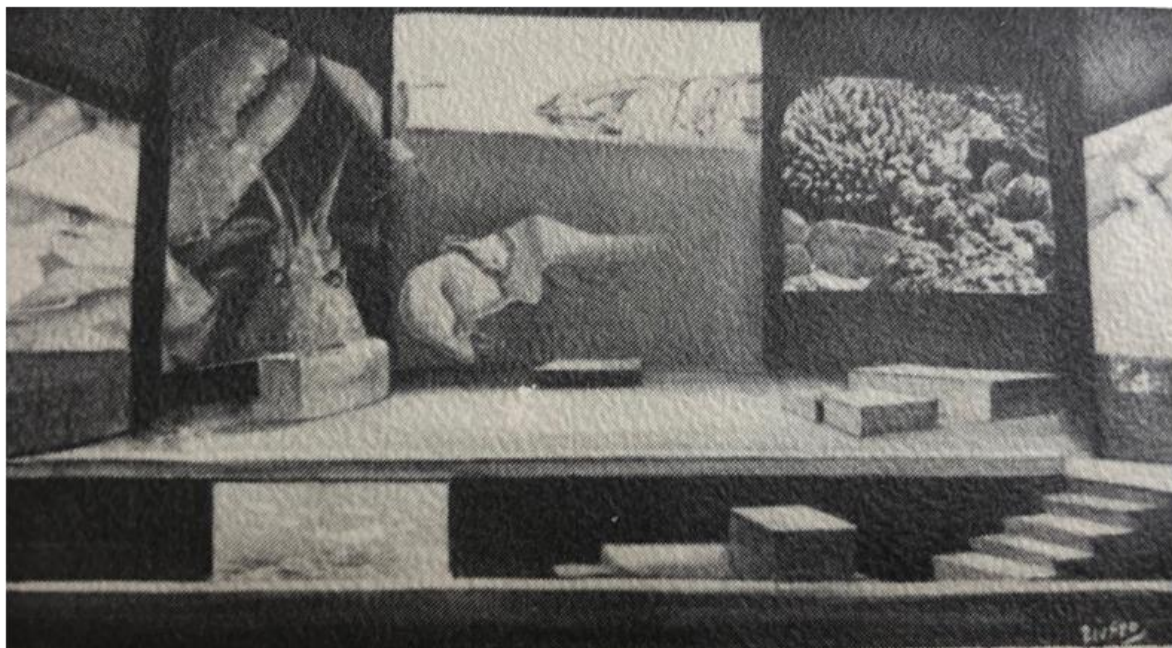


Fig. 84. Boceto de escenografía, vista frontal para obra: *La muerte de Emilio S. Belaval* (1972)

En la propuesta se halla, en el fondo del escenario, tres imágenes, las mismas están en marcadas. Si se analiza de derecha a izquierda, en el primer recuadro se puede observar un arrecife de mar; en el centro, un segmento del cuadro titulado *La persistencia de la memoria*, de Salvador Dalí; y, seguido al cuadro, se observa otro que recorre de forma diagonal la escena y retrata lo que puede ser una langosta. En ambos laterales, se entiende que acompañan a la escena unas imágenes. Asimismo, se descubren unos módulos que funcionan como asientos; a la derecha del espectador, se localiza lo que puede ser una plataforma. Si se fija la mirada en el área del foso, se observan unas escaleras que bajan y se sirven del lugar como área de actuación.

Este escenario no pretende mostrar algo de manera concreta, sino que persigue reflejar un espacio sugestivo y evocador. El manejo del proscenio, incluyendo el foso, evidencia, por parte del escenógrafo, su preocupación por crear una nueva propuesta. La escena se muestra

limpia, por lo que se aprecia amplitud y diversas áreas de actuación. En cuanto a la realización del boceto, es de reconocer la técnica de dibujo que tiene Rivero para plasmar las ideas. Aunque el espacio propuesto no sea realista, se capta, a través de su minuciosidad, el realismo de la escenografía, ya que parece una foto.

En 1975, para *Los tejedores*, de Gerhart Hauptmann, el proyecto encargó a los escenógrafos en estudio, Carlos Marichal, Fernando Rivero y Rafael Ríos Rey. En este caso, Fernando Rivero diseña el espacio escénico para los actos uno y cinco, Ríos Rey diseña el segundo y Marichal el tercero y el cuarto.



Fig. 85. Boceto de vista frontal para el *Los tejedores*, de Gerhart Hauptmann (primer acto) (1975)

En el primer acto se vislumbra el diseño de un espacio realista. Rivero retrata el interior de una tienda de textiles. Apuesta por una disposición escenográfica de gran altura y amplitud. En la pared derecha del público, hay una gran puerta de doble hoja con la parte inferior de madera y la superior en cristales. En la misma pared, que viaja en diagonal hasta el fondo de la escena, se pueden ver unas estanterías muy altas con el propósito de guardar rollos de telas junto a un mostrador. Justo al centro y al fondo de la escena, se sitúa la puerta de entrada al espacio, de la que se puede distinguir que es de doble hoja. La pared que está a la izquierda del espectador, cuenta con tres estanterías en las cuales se intercalan tres ventanas, junto a esta pared, se encuentra una mesa para mostrar los textiles. El diseñador escénico coloca una escalera para que se pueda tener una noción sobre la altura de los módulos que guardan las telas. En el centro de la escena, colgada del peine, hay una lámpara. Esta ayuda a establecer la procedencia de la iluminación del espacio. También se encuentra la silueta de los actores que estarían en la escena, lo que permite ambientar el cuadro diseñado.

Rivero muestra por medio de este boceto la atmósfera del espacio. Ayuda a mostrar la procedencia de la iluminación, con la colocación de los ventanales y la lámpara que cuelga del techo del espacio. Las características encontradas en esta propuesta para el espacio escénico correspondiente al primer acto son de realismo extremo, esto se capta en la forma de crear las zonas y los detalles que coloca en el mismo. Rivero, impresiona con la grandeza del lugar propuesto, disposición y con los elementos que coloca en la escena para que se pueda tener toda la información necesaria sobre este primer acto.

Se advierte y se distingue un estilo realista en la escenografía. Se emplaza a los aposentos de unas personas, además, se puede presenciar un tipo de maquinaria de tejer que lleva a pensar que es un lugar de reposo y, a su vez, de trabajo.



Fig. 86. Boceto de vista frontal para el *Los tejedores*, (quinto acto) (1975)

Lo primero que se resaltaré es la utilización del techo, siempre es un motivo para la indagación el empleo de estos elementos en el espacio, ya que los techos en las escenografías atropellan la posibilidad de iluminar el lugar de acción de manera cenital, por mencionar una posición. El boceto expone un área de trabajo en donde hay un segundo nivel. En el cuadro de este acto, en la pared localizada a la derecha del espectador, contiene una abertura del tamaño de una entrada, seguido de un tipo de máquina que parece ser una estufa; alrededor de esta, hay unos asientos. De esta misma estufa, sale un tubo que penetra la pared. En esta, se observan colgados paños que bien pueden ser telas. Al frente de la escena, al lado derecho del espectador, hay una pequeña banqueta y, sobre ella, una jarra. Es importante mencionar este detalle para valorar cómo Rivero muestra la procedencia de la iluminación. Aquí se contrasta la sombra de estos elementos reflejada en la pared.

Al fondo del espacio, hay una gran pared, que tiene una abertura que indica que es otro acceso al espacio escénico. En ella se puede reconocer elementos de cocina colgados. Frente al tabique, se encuentra una estructura en el centro izquierda del espectador, por la que se llega por medio de una escalera. Sobre este nivel, se ven colgados mecanismos que aluden a colchas y ropas que utilizan las personas que allí habitan. No se puede identificar con precisión este lugar, pero sí se puede ver que debajo hay una cama, lo que ayuda a entender que se está dentro del área de reposo de los trabajadores.

La pared que se desplaza a la izquierda del espectador tiene una ventana por la cual el espacio es iluminado. Rivero recrea muy bien la entrada de luz a esa zona, colocando las fuentes correspondientes para la misma. Al final de la pared y enfrente de la estructura que tiene un segundo nivel, hay instrumentos y máquinas para manipular el textil. Por otro lado, se puede advertir una mesa donde Rivero establece personajes que le dan uso.

El detalle que alcanza Fernando Rivero dentro de estos bocetos es asombroso, la colocación de los elementos correctos manifiesta la información precisa del espacio y acto que se representa. Sobresalen el balance conseguido y la asimetría mostrada de los bocetos creados para el primer y quinto acto. Rivero muestra, con los elementos y estructura utilizada en la escena, una ambientación que ayuda a entender la atmósfera en el espacio, su majestuosidad y, en ocasiones, se puede sentir hasta el olor.

En 1975, Rivero crea la propuesta escenográfica, para *La casa de Bernarda Alba*. El estilo de diseño presentado se podría catalogar como teatralismo, en donde solo los elementos esenciales crean un espacio, sin ser abstracto del todo y manteniendo elementos realistas en la escena.



Fig. 87. Fotografía de la representación de *La casa de Bernarda Alba*, de F. García Lorca (1975)

Cuando se analiza el espacio, se encuentra en el fondo, cinco columnas y cinco sillas para las actrices, en dos de las pilastras se encuentra un cuadro y una estantería. Se pueden concebir las cinco columnas como la representación de cada una de las hijas de Bernarda. Entre cada una de ellas se sitúan unas cortinas y las zonas se presentan como entradas y salidas. Esta vez, Fernando Rivero, despliega un diseño muy simple. Muchas veces los espacios recrean un tipo de escenografía, así como el presupuesto. En esta ocasión, el espacio escénico es pequeño, no se sabe la cantidad de presupuesto, buscando una razón del por qué de la sencillez del escenario.

Fernando Rivero, mediante los trabajos evaluados, se manifiesta como un diseñador escénico sensible, lírico y con la habilidad para retratar las necesidades del texto. Rivero, se mueve por distintos estilos y domina cada uno de ellos con gran sensatez y creatividad, exhibiéndose como un gran maestro de la escena y el dibujo. La escena puertorriqueña se nutrió de todos estos escenógrafos que emigraron a la Isla y la hicieron su nuevo hogar. Poniendo en práctica todo su conocimiento y a su vez educando al escenógrafo local, que no se exponía a otras corrientes por la condición de vivir en una isla en el caribe.

### 3.1.8. Nina Lejet y su realidad fragmentada

Nina Lejet, cuyo nombre de pila es Nina Oilianine, nació el 22 de abril de 1915, en Petrogrado, hoy conocido como San Petersburgo. Sus padres se mudaron a Inglaterra cuando Nina tenía tres años y luego a Francia. Cursó estudios en la Universidad de Atelier Julien, en París, Francia, donde vivió en un convento de monjas durante su juventud. Nina, domina varios idiomas: ruso, español, inglés y francés. Practicó la religión Católica Ortodoxa, coleccionaba figuras de íconos religiosos con la misma pasión con la que le encantaba el té de su samovar.

Conoció a Henri Lejet, que nació en Austria y vivió en Argelia. Nina y Henri consagran el matrimonio. Entonces, Nina Lejet, junto a su esposo, se mudó a Estados Unidos de Norte América y luego llegaron a Puerto Rico en 1956. En Puerto Rico comenzaron los momentos más significativos dentro de su carrera como decoradora y, específicamente, para teatro y televisión.

En una conversación sostenida con Myrna Casas, cuenta que Nina era muy organizada, responsable y «lo que el director le pidiera ella siempre lo hacía; todo listo para el ensayo general». Nina Lejet tenía su estudio en San Juan Puerto Rico, donde también realizaba escenografías con su equipo de trabajo.

Diseñó para televisión decenas de trabajos con un equipo de jóvenes escenógrafos, entre ellos se distinguió Román Salas. También, hizo para el grupo de teatro La Máscara, diferentes diseños y escenografías para las obras presentadas en el Teatro Salvador Brau del edificio de la Autoridad de Comunicaciones.

Nina esbozó *Barefoot in the Park* de Neil Simon, para el Little Theater of Puerto Rico, en el teatro Tapia (antiguo teatro municipal). Sobre este trabajo Nina expresa que fue un reto para ella, ya que la obra comienza con una habitación desnuda desprovista de todo, pero con personalidad propia. Para el cuarto Festival de Teatro Puertorriqueño, Nina compuso la escenografía *El milagro*, en 1961 y *Bienvenido don Goyito*, en 1965, ambas de Manuel Méndez Ballester. En 1967, hizo los arreglos para *Coppelia*, de Léo Delibes, del Ballet de San Juan, dirigida por Frederick Franklin. Asimismo, diseñó *Petroglifos*, ballet con música de Héctor Campos Parsi.

Francisco Arriví describe así la escenografía de Nina: «se busca una traslación de ánimo dramaturgico puertorriqueño del realismo poético de la imagen activa lo que se da en grados progresivos con el teatro de Emilio S. Belaval» [1974].

Sobre la estética y estilo de Lejet, comenta la Casas que fue increíblemente «realista»; al igual que cuando se hablaba del mobiliario, paredes y escaleras. Añade: «Era creativa e

imaginativa». Si se observan sus pinturas, se puede advertir cómo el estilo impresionista juega una gran influencia.

Nina Lejet, escenógrafa nacida en Rusia, criada y educada en Francia, desarrolló su carrera significativamente en Puerto Rico, a donde llega en la década de los años 50. Se destaca como una de las escenógrafas más importantes en la historia de este arte en la Isla, aunque también se encuentran trabajos de otras dos mujeres, como son Myrna Casas y Victoria Espinosa.

Se han podido conseguir tres bocetos de propuestas escénicas de Nina. En 1961, creó la escenografía para *El milagro*, de Manuel Méndez Ballester.



Fig. 88. Boceto de vista frontal, para espacio escénico de *El milagro*, de Manuel Méndez Ballester (1961)

El estilo del boceto se muestra como realista. Según se distingue, sitúa al espectador ante un lugar solitario a las afuera de la ciudad. Los elementos que se encuentran, se descubren, al fondo del escenario, la silueta de una ciudad y una estructura de un tendido eléctrico, que podría formar parte de un telón pintado. Frente a este telón, existe otra estructura de tendido eléctrico y en la parte inferior de la misma, una verja o valla de madera. Da la impresión de que será un módulo ubicado a la mitad, por el que se podía utilizar de entrada o salida escenario.

Hay colocado un material en el suelo que da volumen al espacio y que podría ser arena. A la derecha del espectador, se dispone, enterrado en el material mencionado, un carro; no se ve completo, únicamente parte de él, y, a su alrededor, piezas o trastos que ambientan el área escénica.

Lejet, por medio de los elementos en la escena, trata de recrear unos suburbios solitarios y muestra un pequeño caos. Al revisar el bosquejo, se halla la imagen de un humano, que podría tratarse del personaje de la obra. Como se ha mencionado anteriormente, estos dibujos no tienen relación con las proporciones, ni las dimensiones reales, solo apuntan a la idea de lo que se quiere conseguir. Pero, al ver la figura humana, se puede obtener una breve noción del tamaño y espacio que cubre esta escenografía.

El material acondiciona mucho la manera en que personajes van a moverse por la escena; por otra parte, ayuda crear volúmenes o niveles y facilita un mejor ritmo y dinamismo al lugar propuesto. Nina, logra crear un espacio escénico poético a través del boceto, en donde crea áreas de actuación por todo el escenario, brindándole al director varias alternativas para la creación de nuevos movimientos.

Con su labor para *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso de Molina (1979) consiguió ganar el premio al mejor diseñador de escenografía en el Festival de Teatro de Siglo de Oro Español en El Paso, Texas. Además, en el mismo festival, unos años después, se aprecia su proyecto para *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, resuelto con telas que se transparentaban. Sobre este diseño escenográfico Gilberto Rodríguez en la entrevista realizada comentó:

Este diseño fue realizado con una tela pintada por ambos lados que, dependiendo por donde se iluminaba, se descubría la imagen. En la parte del frente, había pintada una iglesia junto a edificios y, por atrás, la estampa de una fuente construida con tubos, junto a un material llamado *rain curtain*. Esta ondeaba con un abanico y creaba el efecto ilusorio de la caída de una cascada. [Entrevista, 2019].

La próxima escenografía, aunque se sale de la fecha de este estudio, es interesante examinarla ya que sobre Nina no hay mucha documentación. El trabajo que se ha mencionado es para *El acero de Madrid*, de Lope de Vega dirigida por Jaime Figuroa en 1992.



Fig. 89. Boceto de vista frontal, para espacio escénico de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega (1992)

La representación del boceto (Fig. 89), es en blanco y negro. Sobre un fondo negro, Lejet va creando dibujo con tinta o cera blanca. Es una manera muy interesante de representación, pues recuerda al boceto de Luis A. Maisonet, anteriormente discutido, *Doce paredes negras*, quien utiliza la misma técnica. El que ahora se trata, se puede enmarcar a la corriente conocida como realismo mágico. Se advierte unas estructuras flotando sobre el espacio, las cuales no terminan en el suelo. Sugiere la arquitectura del lugar de acción sin llegar a completarla. Por medio del blanco y negro, se observa una escena fantasmagórica o deconstruccionista.

Muestra un suelo reflectante, cuando se expone el reflejo de la estructura del fondo en el piso. Sobre este nivel 0+, a la derecha del espectador, se encuentran unas escaleras que descargan desde una de las estructuras flotantes. No se precisa si es práctica la pieza o no. A la izquierda del espectador, se sitúa una plataforma sobre la que se dispone mueblería que ubica al público en el interior de un espacio dentro de los que cuelgan.

La escenografía presenta tres arcos con un objetivo práctico, en los que la diseñadora marca las entradas y salidas del escenario. Nina juega con el realismo mágico, llenando el espacio de poesía. Muestra una perspectiva diferente dentro de la corriente dramática. A través

de un espacio refrescante, dinámico, poético y muy teatral, crea la primera parte de esta obra que se desarrolla en la ciudad.

Para el segundo espacio en color se propone un exterior lleno de vegetación. Utilizando el color negro, verde y el azul, Lejet le otorga diferentes tonalidades. Con una estampa más minimalista, instaura en el escenario tres módulos. Si se analiza detenidamente, a la derecha del espectador, se encuentra, desde el suelo, un bastidor que recrea un arbusto. Este no está ubicado al extremo derecho del escenario, no es un elemento que sale de la pata. A la extrema derecha, se descubre lo que posiblemente sea un telón pintado, donde se ilustran palmeras. Hacia la parte de atrás de esta pieza, se distingue un fondo azul, donde podría estar pintada la imagen abstracta de la fuente, aunque solo se ve la caída del agua. Podría ser que esta pieza estuviera colgada en un nivel delantero separado al fondo.



Fig. 90. Boceto de vista frontal, para espacio escénico de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega (1992)

A la izquierda del espectador se encuentra otro tipo de arbusto. Se dibujan tres troncos y se crea la sensación de entradas. Justo enfrente de estos árboles de la izquierda, se vislumbra el mismo nivel con un escalón, además, se nota el reflejo de todo el follaje en el suelo. Este espacio se trabaja más desde una perspectiva abstracta y sugerente. Se va formando la escena con los elementos necesarios. Lo interesante de Nina es cómo establece un juego con los espectadores desde el cuadro anterior y, sin completar el espacio, los reta a que ellos lo

terminen. Nina, en cada diseño que se ha visto, usa su licencia poética para proponer diferentes zonas, que al verlas, se entiende dónde se sitúan. Pero a su vez, mantiene cierto tipo de abstracción, ocasionando en sus diseños: innovación, liviandad, dinámica, ritmo y una nueva estética escénica.

Nina trabajó para la industria de la televisión recreando grandes decorados de estilo realista, comenta Myrna Casas. Pero la Nina Lejet, conocida por medio de estas propuestas está llena de realismo mágico, abstracción y poesía escénica que, definitivamente, hizo brillar los escenarios de Puerto Rico con sus diseños. Aquí se observa cómo esta escenógrafa proveniente del extranjero, propició dentro de la escena teatral nuevas estéticas de representación o reafirmaron estilos existentes no conocidos en Puerto Rico.

### 3.1.9. Julio Biagi: inquieta imaginación y dinámica poética

Julio Biaggi nace en 1940, en Yauco, Puerto Rico. Quien, en el X Festival de Teatro Puertorriqueño, entra al duro y competitivo juego del diseño escenográfico. Estudió en Madrid con el gran maestro español Francisco Nieva, escenógrafo de fama mundial. Cuenta Biaggi sobre cómo se inicia en la escenografía lo siguiente:

Cuando llegué a la escuela de artes decorativas, tomé una clase con Paco Nieva de diseño de escenografía, y al descubrir de que trataba el asunto me quedé sorprendido. En la próxima reunión de la clase me nombra su asistente junto a Julián Castellano, otro alumno que tenía destrezas en bisutería. En la primera obra que asistí a Nieva, antes de abrir el telón nos dice: Si aplauden la escenografía al abrir el telón, el set es malo. [Entrevista 26 de abril de 2019]



Fig. 91. De izquierda a derecha, Julio Biaggi, Francisco Nieva y Julián Castellanos

Cuando Biaggi termina su proyecto de fin de carrera (PFC) en la Escuela de Artes Decorativas, gana el premio que se otorga al mejor diseño de PFC, teniendo la oportunidad de diseñar otro espectáculo en el circuito profesional. El título de las obras son *El amante* y *El montacargas*, de Harold Pinter, presentadas en 1966. Después de estrenarlas, regresó a Puerto Rico.



Fig. 92. Foto de espacio escénico *El amante*, de Harold Pinter (1966), Madrid



Fig. 93. Foto espacio escénico *El amante*, de Harold Pinter (1966), Madrid

Impulsado por su inquieta imaginación y dinámica poética que experimenta de forma continua. Así se expresa por medio de los diseños: *Las Ventanas* (1967), *El Casorio* (1968) de Roberto Rodríguez; *El hombre terrible del 87* (1968), de Julio Marrero; *La casa sin reloj* (1969), de René Marqués; *Salón de la época* (1970), *Tres piraguas en un día de calor* (1970), de Luis Rechani Agrait; *El Diario de Ana Frank*, de Goodrich Hackett (1970); *León invierno*, de James Goldman (1970); *La invasión* (1971), de Manuel Méndez Ballester; *Soltero 72*

(1971), comedia musical de Ignacio Morales Nieva y letra de Francisco Arriví; *Escultor de la Sombra* (1972), experimento dramático de Francisco Arriví; *Sirena* (1972), de Francisco Arriví; *Culebra U.S.A.* (1973), de Lylel González; *La descomposición de César Sánchez* (1973), de Walter Rodríguez, *Muerte y Transfiguración* (1974); dilogía de Francisco Arriví y *La movida de Víctor Campolo* (1974), de Luis Antonio Rosario Quiles. Esto, sin sumar los títulos internacionales.

Sin duda, se estudia un gran diseñador de gran influencia europea que ayudó y aportó a la estética local en Puerto Rico. Arriví, añade sobre Biaggi:

Busca animar grandes espacios libres, dentro de ambientes esquemáticos, con proyecciones de día vistas en lugar de bastidor pintado, producto lo mismo de excitar continuamente con formas y colores cambiantes a medida que se desarrolla la acción dramática en la que por demás se subraya la acción de la escena con tomas de los actores de primer, segundo y tercer planos, amén de panorámicas, lo mismo que con la exposición fotográfica de documentos, utilería, etc. [1974:12].

Julio Biaggi se entrega a la técnica del realismo mágico desde *Culebra U.S.A.* (1973). Se distingue por la experimentación de las líneas, los volúmenes, los planos y los colores sin salir de su afán por conquistar el espacio. Arriví, hace referencia al diseño de *Las ventanas*, comentando que lo culmina, «sin quedar satisfecho». Una valoración de Francisco Arriví a la línea de Biaggi es la siguiente: «Un decorado terminado para Biaggi, no es sino principio de una caída de la euforia de la creación desde la cual ha de querer levantarse a volar más alto la próxima vez.» [1974:13].

Antes, hay que recordar que cada uno de los bocetos ya fueron comentados en secciones anteriores. El propósito de esta parte es agrupar los espacios creados por estos escenógrafos. Se ha adquirido para su estudio cuatro esbozos de Julio Biaggi.

Biaggi crea en 1967 el espacio escénico para la obra *Las ventanas*, de Roberto Rodríguez, propuesta de estilo expresionista. De las primeras cosas que se pueden apreciar en el boceto es la altura que tiene el espacio, así como las texturas que presenta para la creación del lugar de acción de la obra.



Fig. 94. Boceto frontal para el espacio escénico *Las ventanas*, de Roberto Rodríguez (1967)

Al describirlo, se encuentra, a la derecha del espectador, un área de actuación elevada del suelo, donde hay una silla mecedora, una butaca, una puerta y otros elementos. La puerta está empotrada a una pared con la altura regular de una casa, pero al final de la textura que marca el interior. Continúa la elevación del bastidor que gana en altura y determina el espacio escénico. Hacia el centro, se observa que se intenta recrear la estación de un metro de manera simbólica. Además, se vislumbra un lugar elevado en un nivel, que cuenta con una puerta de entrada, una nevera, tablillas y también unos marcos, que se puede pensar son ventanas por su altura y localización. Los bastidores de esta sección, al igual que los de la primera descrita, tienen altura y la textura cambia para marcar lo que pertenece al interior de la casa.

Para acabar con la descripción de estos espacios, se puede decir que, a la izquierda, se capta la última área de actuación, que se sitúa sobre una plataforma creando un nivel. En la misma, hay otro interior de casa y se cuenta con una puerta, cuadros colgados en la pared y elementos de casa para su ambientación. También aparece un sofá, una banqueta y una silla. Se puede añadir que, en primer plano, frente a cada casa, hay unas ventanas que marcan el exterior de estos.

Julio Biaggi presenta su propuesta escenográfica por medio de un boceto, que contiene mucha información. Con niveles, recrea tres apartamentos o casas por medio de la utilización de lo que se puede pensar que son paños o maderas con diferentes texturas. La disposición de los niveles le ayuda a resaltar los espacios creando en cada uno de ellos una ambientación personalizada. La altura que se aprecia en los bastidores transforma las áreas de una forma inusual. La representación de las texturas en el boceto lleva a pensar que este diseño fue construido con maderas o telas de diferentes textiles.

En conversaciones con Biaggi, comenta que el espacio fue realizado con telas y que despojó todo el teatro de bambalinas y patas para poder montar su escenografía. Esta aforaba el espacio y cubría el peine. Dice Biaggi: «Al finalizar la obra tuvimos que implosionar prácticamente el espacio, no había manera de hacer el desmontaje. No teníamos grúas para poder llegar arriba y comenzar a bajarlas». [Entrevista 10 de abril de 2019].

Solo se tiene el boceto frontal del espacio, no se cuenta con otra vista del diseño, por lo que es imposible seguir ahondando en su valoración. Por medio de la esquematización, del impresionismo, los niveles y con la aplicación de las técnicas mencionadas, Julio Biaggi intenta crear el diseño. La colocación de los niveles ayuda a la separación de cada casa y le da a cada uno sus propias características.

En 1968 la obra *El hombre terrible del 87*, de Julio Marrero. Se reitera la opulencia, las alturas y la transformación del espacio a través del empleo de telas que cuelgan del techo de la escena.



Fig. 95. Dibujo frontal para el espacio escénico *El hombre terrible del 87*, de Julio Marrero (1968)

En la propuesta de Biaggi para esta obra, se aprecia la colocación de una plataforma con forma irregular que está instalada en el centro de la escena. Esta tiene, en el suelo, lozas blancas y negras, que siempre remiten a un tablero de ajedrez. También es un estilo utilizado para los pisos de propiedades lujosas, lo que lleva a la propuesta de un gran salón.

Sobre esta plataforma, se observa mueblería, aunque no es posible distinguirla bien por la calidad de la imagen del boceto; sin embargo, se entiende que hay butacas y sillas. Sobre este espacio se ven unas arcadas que no tocan el suelo e intentan crear de manera esquemática o sugerida el salón de un palacio. Sobre estas bóvedas, se distingue la caída de unas telas que ayudan a completar la opulencia de estos lugares. A la derecha del espectador, se detecta otro

arco que insinúa la entrada o salida del lugar. No se puede distinguir con claridad si al fondo del espacio también hay más elementos o solo son sus sombras reflejándose al final de la escena.

Biaggi aplica toda la influencia europea en sus diseños, esto se constata en la altura de los espacios escénicos, su esquematización y la disposición de los mismos. Deja el realismo a un lado y comienza a descomponerlo, creando así una nueva estética en la escena puertorriqueña.



Fig. 96. Foto de la representación de *El hombre terrible del 87*, de Julio Marrero (1968)

En esta ocasión se puede hacer el contraste entre el esbozo y la realización del espacio escénico. El espacio escénico muestra unas paredes limpias. Lo que se interpretó como cortinas, solo son lámparas de arañas y los arcos suspendidos sobre el escenario no se advierten. Se puede distinguir en la fotografía unas figuras que sugieren la imagen distorsionada de una persona con un manto por encima. En la parte posterior se encuentra una estructura o telón de fondo que tiene un detalle imperceptible. Sobre la mueblería se ha acertado. A la derecha hay una puerta tal como se presenta en el esbozo. La escenografía propone un juego con elementos sobredimensionados, como pueden ser los espejos y los arcos, que evocan a un estilo expresionista. Las repeticiones de elementos y sus dimensiones arrojan a la escena una poesía

espacial única por parte de Julio Biaggi, incomparable a la del otro escenógrafo mencionado anteriormente.

Para la escenografía *Tres piraguas en un día de calor*, de Luis Rechani Agrait, en 1970 elabora otro diseño Biaggi, pero mucho más sugerente, esquemático y expresionista.

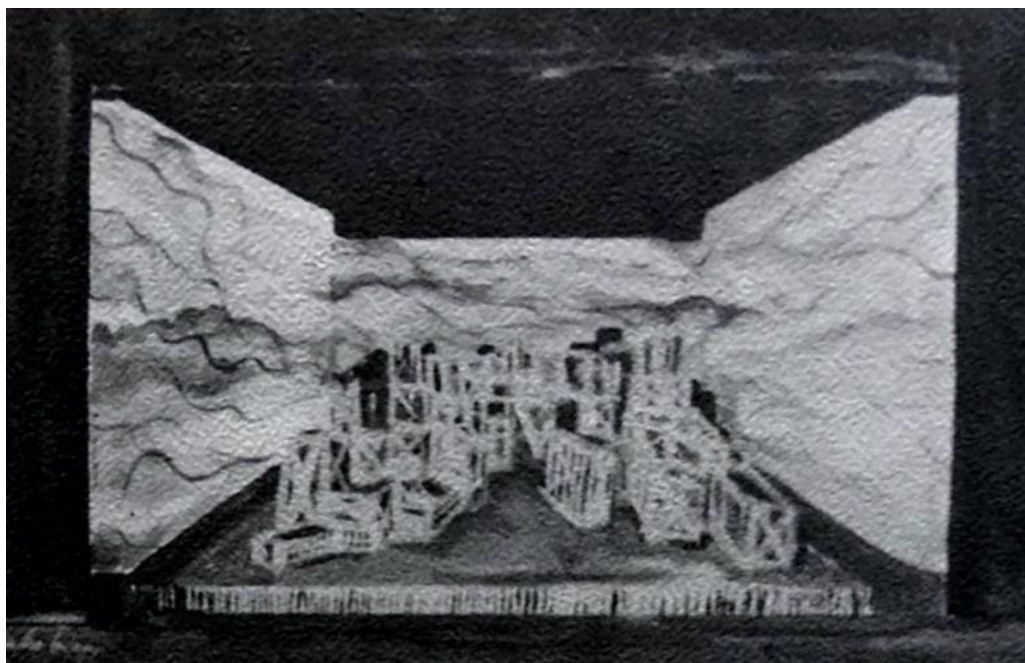


Fig. 97. Dibujo frontal para el espacio escénico *Tres piraguas en un día de calor*, de Luis Rechani Agrait (1970)

Se divisan tres paredes grandes y altas que ya marcan el estilo de Julio Biaggi, están colocadas cerrando las entradas laterales del espacio y solo dejan una abertura al fondo entre la unión de las paredes verticales y la pared que sustituye el ciclorama. Estas tienen una textura abstracta que se entiende como agua, aire o un tipo cuarzo. En el centro de la escena, se encuentra una plataforma sobre la que hay unos módulos que se definen como estructuras de cajas que guardan piezas arqueológicas. En ellas, los actores se pueden sentar e interactuar sobre ellas.

Las esquematizaciones de los espacios dan a la escena teatralidad, poesía y magia. Estas zonas, cuando no son realistas, son creadas representando las emociones del texto o el estado anímico de la situación que se refleja en ese lugar de acción. Biaggi, desde su aparición, intenta que el espacio escénico se manifieste desde otra perspectiva, desatando el espíritu del texto y plasmándolo en el escenario. Este estilo de diseño enriquece la escena teatral puertorriqueña, ya que le brinda al espectador otras opciones o diversas perspectivas en la manera de acercarse al texto y vivir una experiencia teatral diferente al ya acostumbrado dentro del realismo.

En 1970 Julio Biaggi ha creado para la obra *La invasión*, de Manuel Méndez Ballester.



Fig. 98. Dibujo frontal para el espacio escénico *La invasión*, de Manuel Méndez Ballester (1970)

Por medio de este diseño escénico, Julio Biaggi se separa del estilo que había mostrado en los bocetos anteriores. En su inmersión en el realismo, logra una gran y tradicional casona puertorriqueña.

Se encuentra a nivel suelo un área de actuación habitada por una sala y un juego de mueble de pajilla. Detrás de esta área, hay un nivel que resalta, el área de un piano. Al fondo, se observa un área que puede tener puertas. Se cuenta con unas escaleras que llevan a un segundo nivel, en el que se advierte una puerta o ventana que mostraría un exterior. Dicho nivel, tiene una salida hacia las dependencias u otros lugares. La escenografía posee tres paredes que crean el interior de la casa, con su puerta de entrada a la izquierda del público. La ambientación está a cargo de cuadros colgados en la pared, palmeras y mueblería que ayudan a entender el tiempo y espacio de la acción del texto. La altura y la amplitud de las paredes logran cubrir la zona escénica.

Julio Biaggi logra, con sus grandes diseños, una posición importante dentro de la escena puertorriqueña y demuestra todas las influencias adquiridas mediante sus estudios en España. Brindó grandes espacios escénicos llenos de poesía teatral, magia y encanto. Sin planos de piso, otras vistas de las escenografías, documentos sobre críticas teatrales, ni fotos de las puestas en escenas es imposible ofrecer más valoración a estos bocetos y diseños. No cabe duda de que se ha estudiado un gran diseñador escénico con una invaluable aportación dentro del quehacer teatral puertorriqueño.

### 3.1.10. Joe Manuel Lacomba un teatrista por vocación

Joe Manuel Lacomba, conocido como Joe Lacomba, nació en Caguas, Puerto Rico, el 17 de octubre de 1924. Pintor, dramaturgo, cuentista, diseñador de iluminación, diseñador de vestuario y maquillaje, director de escena, actor, utilero, técnico de sonido, productor, educador y diseñador de escenografía. Su padre le enseñó la disciplina científica, que después aplicó al arte teatral. Según se encuentra, en la proclama del Instituto de Cultura, cuando le dedican el XX Festival de Teatro Puertorriqueño, apunta que, Lacomba, trabajó con mucho interés desde niño para poder dedicarse al arte. Ahorró con el propósito de estudiar en la Universidad de Puerto Rico. Fue maestro de Artes Industriales en el municipio de Arecibo, Puerto Rico, donde nació su interés por la escenografía.

En 1951, fundó el teatro Experimental del Ateneo junto a René Marqués y comenzó su camino por las actividades teatrales. El primer proyecto donde se ve a Joe Lacomba es en la obra *El malentendido*, de Marcel Camus. Como actor, participó en *La Carreta*, de René Marqués en 1953; la escenografía de este montaje estuvo a cargo de Ángel F. Rivera. La importancia de la creación del Teatro Experimental del Ateneo fue dar a conocer las obras de grandes autores, como Strindberg, O'Neill, Chéjov, Azorín, Beckett, Sartre, Brecht, entre otros. Ocurrió en la década de los cincuenta, momento en que se desarrollaba el teatro en Puerto Rico.

Finalizó el bachillerato en educación con una concentración menor en 1955. Se trasladó a la ciudad de Nueva York para continuar sus estudios de maestría en la Facultad de Educación de la Universidad de Nueva York y los finalizó en 1957. Allí estudió con Erwin Piscator. Regresó a Puerto Rico en 1958. Este ingresó en la Escuela Superior Modelo de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, enseñando teatro y drama. Joe convirtió un garaje de mecánica en el teatro de la escuela, espacio que le dio prestigio a la institución por la calidad de lo que se presentaba.

En la década de los sesenta, trabajó con el Little Theater. Allí fue invitado por Catherine Randolph. En esta década, Lacomba culminó los estudios de Postgrado en la Universidad de Kansas, donde estudió alemán, francés y portugués. Dentro de los festivales del Instituto de Cultura, se ocupó en diferentes facetas, como también, colaboró con compañías de ópera y en producciones de ballets. Fue subdirector de la Oficina de Actividades Culturales, de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras. Durante este periodo, hizo posible la visita de la Compañía Nacional de Teatro Griego Piraikón y de la Comédie Française, compañía nacional de teatro francés.

El mayor trabajo escenográfico de Joe Lacomba se encuentra en el Teatro Experimental del Ateneo, donde diseñó el espacio escénico de siete producciones que no se han podido documentar. Hay una colaboración entre Carlos Marichal y Joe Lacomba en el III Festival de Teatro Puertorriqueño de 1960, con el diseño de escenografía de *Un niño azul para esa sombra*, de René Marqués. En 1970, en la edición decimotercera del Festival de Teatro Puertorriqueño, elaboró la escenografía de la obra de René Marqués, *Sacrificio en el monte Moriah*. Joe Lacomba ha realizado una labor incansable dentro del Teatro Puertorriqueño, ayudó a fomentar el taller del Teatro Experimental del Ateneo, lugar donde otros creativos teatrales, incluyendo escenógrafos, pudieron desarrollarse y crear historia teatral para Puerto Rico.

No ha sido posible encontrar bocetos o fotografías sobre el trabajo de este escenógrafo, por tal razón no hay un análisis sobre los espacios escénicos antes mencionados, aunque anteriormente se advirtió de que se pretendió documentar.

### 3.1.11. Román Salas y el juego de niveles

Román Salas comenzó a desarrollar sus destrezas en el diseño escénico en las clases de diseño escenográfico de Rafael Cruz Emeric, en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Allí se desempeñó como diseñador de escenografía para el Teatro Universitario y el Teatro Rodante. También fue un asiduo colaborador en los festivales del Instituto de Cultura Puertorriqueña y en el Teatro del Sesenta. Su trabajo se extendió a la televisión, en el canal educativo WIPR Canal 6 y, del mismo modo, diseñó los escenarios para las telenovelas del Canal 2, Telemundo.

El trabajo de Salas estuvo muy influido por el «realismo fragmentado» que caracterizó el trabajo de su mentora Nina Lejet, de quien fue asistente. Además, del juego de niveles, soluciones de Salas, para el espacio escénico. El primer diseño que se localiza de Román Salas aparece fechado en 1964 para *La trampa*, de Myrna Casas, bajo la dirección de Dean Zayas. Luego, *Eugenia Victoria Herrera*, también de Myrna Casas (1969), *Llora en el atardecer la fuente*, un drama de Luis Rechani Agrait (1972) y *Al final de la calle*, de Gerard Paul Marín, para Teatro del Sesenta (1974). En estos últimos diseños se advierte que el juego de niveles en el espacio escénico es una de las características de Salas.



Fig. 99. Dibujo frontal para el espacio escénico *Al final de la calle*, de Gerald Paul Marín (1974)

Por medio de este boceto es factible conocer un poco más sobre la línea de diseño de este escenógrafo. Salas presenta un espacio con múltiples áreas de actuación, con tres niveles

intenta resolver las necesidades de la obra. Sin contar el nivel de piso, el nivel 0, los dos niveles propuestos en el boceto tienen bastante altura.

Descomponiendo el diseño, se aprecia enfrente de la escena, a la derecha del espectador, un módulo que sugiere las rejas de un balcón: sobre este se monta un bastidor que ayuda a construir el espacio de manera sugerente y teatral. Asimismo, frente al balcón, hacia el hombro derecho del espectador, se descubre una pared que simula la estructura de un edificio. En el mismo espacio, hacia el fondo, se puede interpretar esa abertura como una entrada, lo que ayuda a entender la altura de la plataforma sobre la que descansan unos bastidores que facilitan la ubicación de la acción de la obra junto al espectador y, de este modo, muestra el área como el interior de una residencia.

Igualmente, se añade que cuenta con tres bastidores que se manifiestan con una gran altura. Esto se puede contrastar con un cuarto bastidor sobre la misma plataforma hacia la izquierda del espectador. Cada uno de estos bastidores posee molduras, arcos de medio punto y grandes hojas de puertas que caracterizan las casas coloniales puertorriqueñas. A la izquierda del espectador, se nota un nivel más bajo, por el cual se accede al nivel superior y se descarga del mismo.

En el boceto, se aprecia que, sobre esta plataforma, hay unas pequeñas escaleras y una pared que da a entender que es una puerta. La confusión que crea se debe a la manera en que están colocadas y a las escaleras que salen detrás de ellas. Sobre este mismo nivel, se advierte un bastidor que cuenta con altura como los mencionados en el nivel superior y, además, un módulo que parece ser un banco para sentarse. Para culminar con esta plataforma, se señala que tiene un descargue hacia el nivel del escenario.

El espacio escénico presentado por Salas, tiene ángulos en las paredes, lo que hace el espacio dinámico a la vista y no tan cuadrado. Le otorga ritmo y agilidad espacial.

Al no tener más bocetos o diseños realizados sobre este diseñador, no es posible seguir conociendo su línea de trabajo, y tampoco contrastar diseños entre sí como en casos anteriores. Aún así, sin lugar a dudas, se percibe que el espacio presentado tiene poética y ayuda al director, con la ubicación de niveles, a realizar su trabajo por medio de las áreas de actuación creadas.

### 3.2. Recapitulación

En este capítulo se han conocido a los escenógrafos puertorriqueños y a los extranjeros que hacen de Puerto Rico su patria. Se entregan la creación de la ilustración antológica del teatro mundial, que comienza a llenar un gran espacio a partir de los años treinta en la Isla. Se desarrolla y se define lo que se podría llamar un teatro nacional puertorriqueño, gestionado en principio por un grupo de autores que, en la época de los treinta y los cuarenta, no sólo se vieron obligados a dirigir sus obras, sino que también a crear, construir e iluminar sus diseños.

En la vertiente puertorriqueña, la creación y la expresión escenográfica se ha logrado definir gracias a la aportación de Rafael Ríos Rey, Julio Marrero, Carlos Marichal, Rafael Cruz Emeric, Luis A. Maisonet, Lorenzo Homar, Fernando Rivero, Nina Lejet, Román Salas, Julio Biaggi, Bob C. Cothran y Leopoldo Santiago Lavandero, entre otros, que tradujeron, con entusiasmo, todas las inquietudes y las vivencias que cada uno cargaba como individuo expuesto a experiencias de distintas partes del mundo.

Todas estas influencias se concertaron en la Isla, creando una estética que favoreció a contar las obras, ballets o espectáculos presentados. Se ha podido apreciar el desarrollo de pintores y no pintores dentro de la plástica escénica como vehículo canalizador de ideas y conceptos que hoy día se pueden resaltar, distinguir y reconocer. Acercaron e introdujeron a Puerto Rico el mundo universal de la plástica escénica con un alto calibre y potencial estético, de lo que se debe estar agradecido y orgulloso.

#### 4. CONCLUSIONES

Esta investigación tiene como propósito principal localizar el primer escenógrafo puertorriqueño, y a su vez documentar los diseñadores escenográficos emergentes, ya que no existe ningún documento que lo haga o abunde en el tema. A lo largo de la investigación han surgido otros temas que, aunque no eran parte de los objetivos, fueron adoptados. Uno de ellos fue sobre la afición teatral, de la cual se señala que comienza aproximadamente en la década de 1830, se ha localizado documentación que registran representaciones desde 1640 de manera continua.

Esta pesquisa se ha realizado trazando una línea cronológica basada en los investigadores que fueron indagando en las representaciones teatrales en Puerto Rico. Paralelamente, se fue desarrollando el tema: *La historia de la escenografía en Puerto Rico (Hasta 1975)*, con el fin de reescribir la historia teatral desde la perspectiva de la escenografía. De igual manera, se busca alguna descripción de cómo eran los espacios y quiénes construían los decorados, escenografías o simplemente las personas a cargo de los aspectos técnicos dentro de los siglos XVI al XIX.

Cuando se comienza a recorrer la historia teatral en Puerto Rico, se observa como primera expresión dramática, lo que sucedía en el *Areyto*. Aun así, no se puede hablar de una historia teatral profesional durante estos primeros años. Lo que se ha logrado probar es que sí existía una afición por el teatro y que, por esto, culminó el desarrollo de una cultura teatral profesional.

Igualmente, se han visto las diferentes opiniones de los varios investigadores del tema, entre ellos se destacan los trabajos de Antonia Sáez, Angelina Morfi, Cesáreo Rosa-Nieves, Emilio J. Pasarell, Wilfredo Brachi y Myrna Casas. Antonia Sáez, habla sobre la ausencia de tradiciones literarias durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Afirma que Puerto Rico se añadió a la literatura universal a partir del siglo XIX. Cesáreo Rosa-Nieves, publicó su ensayo *Notas para los orígenes de las representaciones dramáticas en Puerto Rico*, propone la carta que realizó fray Damián López de Haro como documento que certifica la primera noticia sobre representación teatral en la Isla. Sin embargo, Emilio J. Pasarell, a quien se considera el primer investigador en el tema de las representaciones teatrales, aparece con su trabajo *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*, en donde comenta que la primera representación teatral lleva la fecha de 1644, con la llegada de fray Damián López de Haro, durante la celebración del Corpus Christi. Pasarell, más tarde, corrigió esta información y anotó que la primera presentación teatral fue en 1640 con la «visita» de Juan Palafox, en ruta a Perú.

Después de Pasarell, se apela al trabajo de Wilfredo Braschi: *Apuntes sobre el teatro puertorriqueño*, allí se subraya que las representaciones dramáticas en la Isla estaban vinculadas a la iglesia y las fiestas patronales. Angelina Morfi, en su disertación no reconoce la existencia en Puerto Rico de lo que se puede llamar teatro precolombino.

En el siglo XX existe una lucha entre la iglesia y el estado para poder crear un teatro permanente en la Isla. Este evento se produjo en 1824, cuando se construye el primer edificio designado para hacer teatro. Suceso muy importante por varias razones: es la primera estructura que se dedica al arte de la representación y, por tanto, dio paso a que más compañías visitaran la Isla como parte de su ruta de representaciones y los aficionados tendrán la posibilidad de evolucionar y profesionalizarse; además, es la puerta para la gestación de nuevos creadores e investigadores teatrales en todas las ramas.

Dentro de la centuria, se ha localizado algunos datos que dan luz al tema: la escenografía. Se observa, en las descripciones de la construcción del teatro, que se mencionan a dos escenógrafos que pintaron un mural dentro del edificio. Más adelante, a final del siglo XIX, se encuentra la noticia en donde se convocan personas para trabajos escenográficos, concretamente en 1897.

En el primer capítulo se establece: el *areyto* como expresión dramática; la fecha de la primera representación de una comedia, en adición se sustenta a lo largo de la investigación que siguieron presentándose comedias y, que la afición por el teatro existió desde el siglo XVII.

En el segundo capítulo se logra reconocer al primer escenógrafo a principios de siglo mediante una noticia: Juan Narciso Ríos, abuelo del escenógrafo Rafael Ríos Rey. En 1940, se registra la primera compañía de teatro puertorriqueña, en donde se producen obras de teatro y se hace el uso del escenógrafo para el diseño del espacio. Se resalta la importancia de la Universidad de Puerto Rico dentro de la profesionalización del arte teatral. La institución fue el lugar de nacimiento para grandes artistas de la escena y taller de desarrollo para los escenógrafos españoles exiliados en Puerto Rico. Se debe mencionar el Taller Experimental del Ateneo Puertorriqueño, donde los creadores del país representaban sus obras, ya que el Teatro Tapia era un lugar costoso para ellos. Así, se sigue con la mención de dos compañías puertorriqueñas, que renovaron la escena teatral y permitieron a los escenógrafos que se expresaran por medio de sus diseños. Cerrando el capítulo, se hace mención de los montajes realizados dentro del festival puertorriqueño y el festival internacional del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

En este apartado, se repara en cómo la afición evoluciona a una profesión, identificando a Leopoldo Santiago Lavandero como el primero en educarse dentro del sistema americano.

Este regresa a la Isla y comienza a organizar la estructura teatral y ayuda a la profesionalización del arte. Desde la UPR, Lavandero logró su mayor aportación al país creando el Teatro Universitario. Tras Leopoldo Santiago Lavandero, se originan una serie de escenógrafos que fueron estudiados en el tercer capítulo. Se entiende la gran aportación que hicieron estos grupos, compañías y festivales al quehacer teatral puertorriqueño, el cual se mantuvo sólido y buscó siempre la mejora, el progreso y la internacionalización.

En la tercera parte se resaltan a los escenógrafos más destacados de la centuria del siglo XX. Se rastreó su procedencia, educación y se analizaron sus trabajos, por lo que se pudo conocer la línea y estética que tenían. Se concluye en que fue la escuela europea quien tuvo mayor influencia sobre la parte estética de los artistas escenógrafos, la principal razón fue por todos aquellos escenógrafos y pintores exiliados en Puerto Rico y los que fueron a estudiar a Madrid. Entre los artistas de la plástica escénica exiliados se encuentran Carlos Marichal, Nina Lejet y Fernando Rivero, quienes trajeron nuevos movimientos artísticos que fueron adoptados por otros escenógrafos en la Isla. En cuanto a la forma de organizar una producción y desarrollar los diseños para las mismas, fue la escuela americana quien sistematizó la profesión al instituir departamentos de drama en sus universidades, como institutos técnicos que preparaban para el oficio. Hoy día, se cuenta con un departamento de Drama en la Universidad de Puerto Rico, allí la formación del profesorado es una mixta. Hay profesores tanto de la escuela americana, como de la escuela europea, lo que brinda un abanico de posibilidades y ofertas al momento de crear un diseño para alguna producción. A su vez, los estudiantes se exponen a diferentes métodos o sistemas educativos que facilitan la comprensión de la materia en cuestión: el diseño de escenografía.

Por medio de la recopilación de todos los datos que se han encontrado, se ha cumplido con los siguientes objetivos:

- Documentar la historia escenográfica en Puerto Rico.
- Conocer los escenógrafos de dicho país y sus procesos creativos.
- Aclarar cuándo comienza la afición teatral y cuándo esta se profesionaliza.
- Determinar cuál es la escuela, si la norteamericana o la europea, influyeron sobre a los artistas en la Isla.
- Documentar los procesos creativos de los diseñadores y las producciones.

Hasta este punto, esta investigación intenta aportar un informe sobre la historia de la escenografía en Puerto Rico, que hasta la fecha nunca ha sido tratado. Compendiar y registrar,

ayuda a tener el recuerdo de cómo sucedió el evento. Se espera que la exploración y la indagación sobre el área técnica siga su camino y que este documento ahorre el tiempo y contextualice futuras tareas; que fortalezcan la investigación teatral en Puerto Rico y que ayude a tener un retrato del pasado más claro y enfocado por medio de esta historia escenográfica.

## CONCLUSION

The main purpose of this dissertation has been to contextualize the life and work of the first Puerto Rican scenographer as well as to survey the work of other emerging local scenographers. However, throughout the research process, other sub-topics had surfaced and consequently have been incorporated into the overall discussion. For instance, documents that evidence the continuous theatrical activities in Puerto Rico since 1640 have been found, even though traditionally cited sources state that such activities started around 1830.

This project, *“La Historia de la Escenografía en Puerto Rico hasta el 1975”* had traced chronologically theatrical representations in Puerto Rico since the sixteenth-century until 1975 based on previous investigations and records as a way of rewriting such history from the perspective of scenic design. However, descriptions of spaces as well as the acknowledgment of craftsmen and technicians involved in the realization of such productions has also been incorporated into the discussion.

When considering the history of theater in Puerto Rico, one can certainly name the native *“Areyto”* as the first dramatic manifestation. However, one cannot speak of a professionalized field during those early years. Nonetheless, it has been demonstrated that a collective interest in theatrical expressions existed, and that this interest developed into a formal and professional theatrical scene.

Similarly, the different opinions and conclusions from various experts on the topic have been discussed. Among those, the work of *Antonia Sáez, Angelina Morfi, Cesáreo Rosa-Nieves, Emilio J. Pasarell, Wilfredo Brachi, and Myrna Casas stand out. Antonio Sáez points out the absence of literary traditions in Puerto Rico during the fifteen, sixteen, and eighteen-centuries. She argues that Puerto Rico joined the international literature scene during the nineteen-century. Cesáreo Rosa-Nieves, in his essay “Notas para los orígenes de las representaciones dramáticas en Puerto Rico,” proposes a letter written by Fray Damián López de Haro as evidence of the first theatrical performance in the island.*

However, Emilio J. Pasarell, who is considered the first expert on this topic, states in his book *“Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico,”* that the first theatrical performance in Puerto Rico occurred in 1644, with the arrival of fray Damián López de Haro during the celebration of the Corpus Christi. Later, Pasarell corrected this information and noted that the first theatrical performance in the island happened in 1640 with the visit of Juan Palafox, who stopped on his way to Peru.

After Pasarell, Wilfredo Braschi’s work is discussed. In *“Apuntes sobre el teatro puertorriqueño”* he argues that theatrical performances in the island were mainly associated

with the church or with popular celebrations. Angelina Morfi, in her dissertation, does not recognize the existence of a *pre-columbine theater* in Puerto Rico.

During the early nineteenth-century there was a struggle between the Church and the State concerning the creation of a permanent theater in the Island. This happened in 1824, when the first building for theater productions was built. This was important for various reasons: 1) it was the first structure dedicated to theatrical performances; therefore, it allowed for more theatrical companies to visit Puerto Rico on tours, as it also promoted the professionalization of local amateurs; 2) it motivated local writers to create new works on the genre.

Within the nineteenth-century, the historical information found shed light on the main topic of this dissertation: scenography. For example, within the descriptions of the construction of the aforementioned theater, two stage-designers who painted a mural inside the building are mentioned. At the end of the century, in 1897, a job announcement for stage-craftsmen has also been found.

In the first chapter of this dissertation, the *areyto* is established as a dramatic expression, while the first performance of a comedy is also established. Subsequent performances surveyed through the chapter evidence the existence of proper theatrical activities in Puerto Rico since the seventeenth-century.

The second chapter presents the first known Puerto Rican scenographer: Juan Narciso Rey, grandfather of the also scenographer, Rafael Ríos Rey. In 1940, the first Puerto Rican theater company was established. They produced many theater performances in collaboration with Narciso Rey. The role of the University of Puerto Rico within the professionalization of theatrical arts in Puerto Rico is highlighted. The space was an influential workshop for important professionals on the field, as well as for exiled Spanish scenographers. It is also important to mention the “*Teatro Experimental del Ateneo*,” where many local artists presented their work, since the Teatro Tapia was often too expensive to rent. Two other Puerto Rican theater companies that help renovating the overall theatrical scene are mentioned. Those two companies allowed scenographers to express themselves through their work. Towards the end of the chapter, the stage-sets prepared for performances at the Puerto Rican Festival and the International Festival of the Institute of Culture of Puerto Rico (ICP) are analyzed.

This section also explains how a collective interest in theatrical arts developed into a professional field. In this case, Leopoldo Santiago Lavandero is recognized as the first Puertorrican educated within the North-American system. After returning to Puerto Rico he further organized the structure of the theatrical arts and helped in training other younger professionals. Certainly, his biggest contribution form as a professor from the University of

Puerto Rico was the establishment of the “*Teatro Universitario.*” Following Santiago Lavandero’s steps, other scenographers developed their careers. Those are mentioned in the third chapter. The great contribution to the development and internationalization of the local theatrical scene made by those groups, individuals, companies, and festivals is emphasized.

The third chapter discusses in detail the most renowned scenographers active in Puerto Rico during the twentieth-century. Their origins, education, and their works were analyzed in order to better understand their esthetical stances. This led to the conclusion that, given the amount of exiled Spanish artists in Puerto Rico, as well as the amount of Puerto Ricans that studied in Spain, European styles of design dominated in the island. Among those exiled designers/artists, the styles and ideas from Carlos Marichal, Nina Lejet, and Fernando Rivero were particularly influential. However, in terms of production organization and the development of structures for such productions, the American School was influential, since it systematized the field in academic terms. Nowadays, the faculty at the Department of Drama of the University of Puerto Rico is very diverse in terms of the background of its faculty. Therefore, the range of styles for stage-designing is very broad. At the same time, students are exposed to a wide range of academic and artistic methods and styles that help their understanding of the field of scenic design.

Though researching and processing all materials discussed in this dissertation, the following objectives have been reached:

- To keep record of the history of stage-design in Puerto Rico
- To better know the work and creative processes of the main stage-designers in that country
- To clarify when the theatrical activity began in Puerto Rico and when this activity was professionalized
- To determine how the American and the European schools influenced local artists
- To keep record of theatrical productions and the creative processes of their stage-designers

At last, this dissertation deals in depth with the history of scenography in Puerto Rico, a topic never worked before. Compiling and registering helps remembering an event as it happened. It is hoped that more research in this and related areas continue to grow, and that this document become an important reference for future research ventures that strengthen the general knowledge concerning the history of theatrical arts in Puerto Rico.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

Aguilar García, María del Mar (2010): «La escenografía según el espectáculo a que va destinada», en *Activarte. Revista Independiente del Arte*, 2, pp.39-45.

ALEGRÍA, RICARDO (1977): «El programa de Fomento y Divulgación de las Artes Teatrales del Instituto de Cultura Puertorriqueña», en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, núm. 76-77, pp. 111-120.

ARIAS DE COSSÍO, ANA MARÍA (1991): *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori.

ARIAS DE COSSÍO, ANA MARÍA / MURGA CASTRO, IDOIA (2015): *Escenografía en el exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento.

ARRIVÍ, FRANCISCO (1974): *Exposición de bocetos escenográficos y diseños de vestuarios del teatro puertorriqueño*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.

ARRIVÍ, FRANCISCO (1996): *Areyto Mayor*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.

ABAD Y LASIERRA, ÍÑIGO (1959): *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.

BELAVAL, EMILIO S. (1948): *Areyto*. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños.

BRASCHI, WILFREDO (1970): *Apuntes sobre el teatro puertorriqueño*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Coquí.

BRAU, SALVADOR (1907): *La colonización de Puerto Rico, desde el descubrimiento de la isla hasta la reversión a la corona española de los privilegios de Colón*, San Juan de Puerto Rico, Heraldo español.

CALLEJO, FERNANDO (1915): *Música y músicos puertorriqueño*, San Juan de Puerto Rico, Imprenta Cantero, Fernández & Co.

CARO, C. A. R. / VIDAL, R.V. (1965): *Actas del cabildo de San Juan Bautista de Puerto Rico*, tomo IV, año 1767 – 1771, San Juan de Puerto Rico.

CASAS, MYRNA (2004): «La producción teatral en Puerto Rico de 1700 a 1824», *Boletín del archivo nacional de teatro y cine del Ateneo puertorriqueño*, II, pp.56-106.

COLL Y TOSTE, CAYETANO (2004): «La relación verídica», en *Boletín histórico informativo de Puerto Rico*, Vol. III, pp.148-193, Editorial LEA

CÓRDOBA, PEDRO TOMAS DE (1968): *Memorias geográficas, históricas, económicas y estadísticas de la isla de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Coquí.

DAUBÓN, JOSÉ ANTONIO (1904): *Cosas de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico, La Correspondencia.

ESPINOSA, VICTORIA (2007): *El Teatro Rodante: 60 años después*. Seminario Multidisciplinario José Emilio González, Facultad de Humanidades Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, San Juan de Puerto Rico, 36 p.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, GONZALO (1959): *Historia general y natural de las Indias 1478-1557*, Madrid, Ediciones Atlas

FIET, LOWELL (2004): *El puertorriqueño reimaginado*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Callejón.

GÓMEZ APONTE, JOSÉ FÉLIX (2012): *La puesta en escena del teatro puertorriqueño 1950-2000*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña

HOWARD, PAMELA (2017): *¿Qué es la escenografía?*, Barcelona, Alba.

LÓPEZ CANTOS, ÁNGEL (1990): *Fiestas y juegos en Puerto Rico (siglo XVIII)*, República Dominicana, Carripio C. A.

MARTÍNEZ ROGER, ÁNGEL (2003): «Emilio Burgos: la escenografía teatral madrileña de posguerra», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 11, pp.21-44.

MARTÍNEZ VALDERAS, JARA (2014): *Juan Ruesga escenografía y espacio escénico. Del teatro independiente al teatro andaluz (1970- 1996.)*, (Tesis doctoral), Granada, Universidad de Granada.

— (2015): *Una escenografía cervantina: «Farsantes y figuras de una comedia municipal de Teatro del Mediodía»*. *Impossibilia*, 11, pp.80-102.

— (2017): *Manual de espacio escénico: terminología, fundamentos y proceso creativo*. Madrid, VCM.

MEDRANO HERRERO, PÍO (2005): *Carta-relación a Juan Díez de la Calle*, San Juan de Puerto Rico, Universidad Interamericana de Puerto Rico.

MERINO PERAL, ESTHER (2006): *El reino de la ilusión. Breve historia, tipos de espectáculos, el arte efímero, los orígenes de la escenografía*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

MORFI, ANGELINA (1976): *El Teatro en Puerto Rico. La Gran Enciclopedia de Puerto Rico, Tomo 6*, Madrid, Ediciones R.

— (1993): *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Programa de Publicaciones y Grabaciones.

NIEVA, FRANCISCO (2003): *Tratado de escenografía*. Madrid, Fundamentos.

ORTIZ, FERNANDO (1947): «Preludios étnicos de la música afrocubana», *Revista costumbre cubana*, LIX, 1, 2 y 3, pp. 5-194.

PASARELL, EMILIO (1951): *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*, Tomo I, Río Piedras, Editorial Universitaria

PAVIS, PATRICE (2015): *Diccionario del Teatro- Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós comunicación – Espasa Libros, S. L.U.

PEDREIRA, ANTONIO S. (1941): *El periodismo en Puerto Rico*, Tomo 1, Río Piedras, Editorial Edil.

PERALES, ROSALINA (1996): *50 años de teatro puertorriqueño. El arte de Victoria Espinosa*, Ciudad de México, Escenología, A.C.

PLAZA CHILLÓN, JOSÉ LUIS (1998): *Escenografía y Artes Plásticas. El teatro de Federico García Lorca y la puesta en escena. (196-1955)*, Granada, Caja Granada.

POIGNARÉ, ROBERT (1962): *Historia del teatro*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.

RAMOS-PEREA, ROBERTO (2004): «Historia general del teatro en Puerto Rico», *Boletín del archivo nacional de teatro y cine del Ateneo puertorriqueño*, 2.

REYNOLDS, BONNIE H. (2004): *Rumbo a las tablas; Ensayo sobre el teatro puertorriqueño contemporáneo*, San Juan de Puerto Rico, Editorial LEA.

RÍOS, PEDRO (2018b): «Prohibido Olvidar, Luis Maisonet» [En línea]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Wyuuv68Bue4> [Consulta:03/15/18].

ROSA-NIEVES, CESÁREO (2004): «Notas para los orígenes de la representación Dramática en Puerto Rico», *Boletín del archivo nacional de teatro y cine del Ateneo puertorriqueño*, 2, pp.107-112.

SÁEZ, ANTONIA (1950): *El teatro en Puerto Rico: Notas para su historia*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.

SANTIAGO-OTERO, HORACIO / GARCÍA Y GARCÍA, ANTONIO (1986): *Sínodo de San Juan de Puerto Rico de 1645*, Madrid, Centro de Estudios Históricos del CSIC Instituto de Historia de la Teología española de la UPS.

TAPIA Y RIVERO, ALEJANDRO (1986): *Mis memorias*, San Juan de Puerto Rico, Cultura Puertorriqueña.

ZAPATA GOLLÁN, AGUSTÍN (1973): *Juegos y diversiones públicas*. Santa Fe, Ministerio de Educación y Cultura.

### 5.1. Colección Puertorriqueña, Biblioteca José M. Lázaro

ABRIL, MARIANO (1900): «Elenco. Gran compañía dramática española», en *La Democracia*, año X, núm. 2614, p. 3

— (1900): «Elenco. Gran compañía dramática española», en *La Democracia*, año X, núm. 2615, p. 3

— (1900): «Elenco. Gran compañía dramática española», en *La Democracia*, año X, núm. 2617, p. 3

— (1900): «Elenco. Gran compañía dramática española», en *La Democracia*, año X, núm. 2618, p. 3

— (1900): «Elenco. Gran compañía dramática española», en *La Democracia*, año X, núm. 2619, p. 3

BRASCHI, JUAN (1906): «Noticias y noticias», en *La Correspondencia*, año XVI, núm. 5608, p. 1

— (1910): «Félix Medina», en *La Correspondencia*, año XVI, núm. 4391, p. 3

— (1910): «Noticias y noticias», en *La Correspondencia*, año XX, núm. 7,043, p. 2

— (1910): «La princesa de los Dollars», en *La Correspondencia*, año XX, núm. 7,065, p. 4

— (1910): «De teatro», en *La Correspondencia*, año XX, núm. 7,067, p. 1

HILLO, PEPE (1906): «Tosca», *La Correspondencia*, año XVI, núm. 4,275, p. 1

López, R.B. (1901): «Julio Verne y sus famosas novelas en el teatro», *La Correspondencia*, año XI, núm. 3886, p. 1

— (1901): «Teatro. Fedora en escena. Notable estreno», *La Correspondencia*, año XI, núm. 3868, p. 1

PÉREZ, RAFAEL (1893): «Exceme. Ayuntamiento de San Juan de Puerto Rico»,

*La Correspondencia*, año III, núm. 1019, p. 3

ZENO GANDÍA, MANUEL (1903): «Noticias de Yauco», *La Correspondencia*, año XII, núm. 4,715, p. 3

— (1903): «Noticias y noticias», *La Correspondencia*, año XVI, núm. 5,454, p.

— (1906): «Escenografía. Una decoración para el Teatro de San Juan», *La Correspondencia*, año XVI, núm. 5,532, p. 1

PEDRO TOMÁS DE CÓRDOVA, *La Gaceta de Puerto Rico*: VI: 81 | 552-554.

*La Gaceta de Puerto Rico*: 15 de febrero 1817, núm. 14 vol.12, fotograma 105-106.

## 5.2. Archivo general de Indias (AGI):

*Resultas de la visita canónica del obispo Marcos Arias de Sobremonte. 19 de febrero de 1674. Santo Domingo 173. En Archivo General de Indias.*

Archivo General de Indias, Sección Santo Domingo, legajo 550, «*Cartas y expedientes del cabildo secular de Puerto Rico, 1700-1748*»

Archivo General de Indias, Sección Santo Domingo, Legajo 575, «*Cartas y expedientes del obispo de Puerto Rico, 1707*»

Archivo General de Indias, Sección Santo Domingo, legajo 2295. «*Cartas, expedientes y duplicados de gobernadores, 1711*»

Archivo General de Indias, Sección Santo Domingo, legajo 2297, «*Cartas, expedientes y duplicados de gobernadores, 1723-1736*»

## 5.3. Archivo General de Puerto Rico (AGPR)

Acuerdos [1810-1812: f. 122].

Acuerdos [1810-1812: f. 162].

Acuerdos [1815: f. 17-19, 20-21, 21-22, 22-23].

Acuerdos [1822-1823: f. 33].

## 6. ANEJO

### 6.1. Índice de Ilustraciones

Fig. 1. Plano de piso para <i>John Doe</i> , de Bernard Dryer (1942).....	64
Fig. 2. Boceto frontal para <i>La resentida</i> , de Enrique Laguerre (1944).....	65
Fig. 3. Boceto frontal de diseño de escenografía para <i>Declaración Amorosa</i> , de Anton Chéjov (1945) .....	66
Fig. 4. Boceto frontal a carbón para la obra <i>El viajero sin equipaje</i> , de Jean Anouilh (1948) 67	
Fig. 5. Foto de la representación de <i>Ifigenia en Áulide</i> , de Eurípides (1949).....	68
Fig. 6. Foto de representación, obra <i>El tiempo es un sueño</i> , de H. Lenormand (1950).....	69
Fig. 7. Boceto en color de <i>El camino real</i> , de Anton Chéjov (1951) .....	70
Fig. 8. Foto del montaje de <i>El camino real</i> , de Anton Chéjov (1951).....	70
Fig. 9. Foto de la representación en el Teatro UPR de la obra: <i>Así que pasen cinco años</i> , de F. García Lorca (1954).....	72
Fig. 10. Foto de la escenografía de la obra <i>La máquina de sumar</i> , de Elmer Rice (1955).....	73
Fig. 11. Boceto del espacio escénico <i>La Celestina</i> de Fernando Rojas (1958) .....	74
Fig. 12. Foto de representación, obra <i>El puente</i> , de Carlos Gorostiza (1959) .....	75
Fig. 13. Boceto de escenografía <i>De tanto caminar</i> , de Piri Fernández (1960).....	76
Fig. 14. Foto de la representación, <i>El jardín de los cerezos</i> , de Anton Chéjov (1961) .....	77
Fig. 15. Foto de espacio escénico obra: <i>La estrella de Sevilla</i> , de Lope de Vega (1962) .....	78
Fig. 16. Escena de la representación de la obra: <i>El hombre que casó con mujer muda</i> , de Anatole de France (1966).....	79
Fig. 17. Imagen de la representación, Teatro UPR, obra: <i>Diálogo de carmelitas</i> , de Georges Bernanos (1968).....	80
Fig. 18. Boceto de escenografía para la obra: <i>Hipólito</i> , de Eurípides (1970).....	81
Fig. 19. Imagen de la representación, obra: <i>La casa de Bernarda Alba</i> , de F. García Lorca (1975).....	82
Fig. 20. Foto de espacio escénico obra, <i>Sancho Panza en la ínsula Barataria</i> , de Alejandro Casona (1946) Carromato de TRU .....	85
Fig. 21. Foto de espacio escénico obra, <i>Sancho Panza en la ínsula Barataria</i> , de Alejandro Casona (1946) Carromato de TRU .....	86

Fig. 22. Foto antes del comienzo de la función de la obra: <i>La zapatera prodigiosa</i> , de F. García Lorca (1948).....	87
Fig. 23. Representación al aire libre obra: el paso de <i>La carátula</i> y el paso de <i>Las aceitunas</i> , de Lope de Rueda y <i>El hospital de los podridos</i> , de Cervantes (1949) .....	88
Fig. 24. Representación al aire libre obra: <i>Entremés del mancebo que se casó con mujer brava</i> , de Alejandro Casona (1951) .....	89
Fig. 25. Foto de archivo obra: <i>El médico a palos</i> , de Molière (1953).....	89
Fig. 26. Escena en carronato de la obra: <i>Los títeres de cachiporra</i> , de F. García Lorca (1956) .....	90
Fig. 27. Foto de representación de obra: <i>Don Gil de las calzas verdes</i> , de Tirso de Molina (1959).....	91
Fig. 28. Imagen de la representación en el teatro de la UPR, obra: <i>Hansel y Gretel</i> , de Adelhid Wette (1950) .....	94
Fig. 29. Boceto para obra: <i>Otra vez el diablo</i> , de Alejandro Casona (1953).....	95
Fig. 30. Boceto de escenografía para la obra <i>La encrucijada</i> , de Manuel Méndez Ballester (1958).....	100
Fig. 31. Boceto para la obra: <i>La hacienda de los cuatro vientos</i> , de Emilio S. Belaval (1958) .....	101
Fig. 32. Boceto frontal para obra: <i>Cristal roto en el tiempo</i> , de Myrna Casas (1960) .....	102
Fig. 33. Boceto de espacio escénico para obra: <i>La carreta</i> , de René Marques (1961).....	103
Fig. 34. Boceto de escenografía para obra: <i>El milagro</i> , de Manuel Méndez Ballester (1961) .....	104
Fig. 35. Boceto del espacio escénico para obra: <i>Todos los ruiseñores cantan</i> , de Luis Rechani Agrait (1964).....	105
Fig. 36. Boceto de escenografía para obra: <i>Cóctel de don nadie</i> , de Francisco Arriví (1964) .....	106
Fig. 37. Boceto de espacio escénico para obra: <i>El apartamento</i> de René Marqués (1964) .	107
Fig. 38. Boceto de espacio escénico para obra: <i>Las ventanas</i> , de Roberto Rodríguez (1967) .....	108
Fig. 39. Boceto de espacio escénico para obra: <i>El hombre terrible del 87</i> , de Julio Marrero (1968).....	109
Fig. 40. Boceto de espacio escénico para la obra: <i>Tres piraguas en un día de calor</i> , de Luis Rechani Agrait (1970).....	110

Fig. 41. Boceto de espacio escénico para obra: <i>La invasión</i> , de Manuel Méndez Ballester (1970).....	110
Fig. 42. Boceto de espacio escénico para obra: <i>Las brujas de Salem</i> , de Arthur Miller (1966) .....	116
Fig. 43. Boceto de espacio escénico para obra: <i>La gata en el tejado de zinc caliente</i> , de Tennessee Williams (1967).....	117
Fig. 44. Boceto de escenografía para obra: <i>Réquiem para una mujer</i> , de Albert Camus (1968) .....	118
Fig. 45. Boceto de espacio escénico para obra: <i>Ay papá, pobre papá</i> , de Arthur Kopit (1970) .....	119
Fig. 46. Plano de piso para obra: <i>Ay papá, pobre papá</i> , de Arthur Kopit (1970).....	120
Fig. 47. Boceto frontal de espacio escénico para obra: <i>El príncipe y la corista</i> , de Terence Rattigan (1971) .....	120
Fig. 48. Dibujo frontal de escenografía para obra: <i>Bolero y plena</i> , de Francisco Arriví (1956) .....	126
Fig. 49. Plano de piso y Fig.50 elevación frontal <i>De tanto caminar</i> , de Piri Fernández de Lewis (1960) .....	127
Fig. 50. Vista frontal para la, <i>La vuelta al hogar</i> , de Salvador Brau (1961) .....	128
Fig. 51. Boceto de espacio escénico para: <i>Areyto Pesaroso</i> , de Victoria Espinosa (1960)...	129
Fig. 52. Dibujo de escenografía para <i>El padre</i> , de Augusto Strindberg (1964) .....	130
Fig. 53. Vista frontal a color de la escenografía: <i>El caso del muerto en vida</i> , Francisco Arriví (1950).....	133
Fig. 54. Boceto frontal a color de la escenografía: <i>El club de los solteros</i> de Francisco Arriví (1951).....	135
Fig. 55. Arriba boceto frontal a color de la escenografía. Abajo foto de la representación: <i>El abanico</i> de Carlo Goldoni (1952) .....	136
Fig. 56. Propuesta frontal a color de la escenografía: <i>Todos los ruiseñores cantan</i> , de Luis Rechani Agrait (1964).....	138
Fig. 57. Boceto frontal a color de la escenografía: <i>Cómo se llama esta flor</i> , de Luis Rechani Agrait (1965).....	139
Fig. 58. Propuesta frontal a color de la escenografía: <i>La cuarterona</i> , de Alejandro Tapia y Rivera (1967) .....	140
Fig. 59. Vista frontal para espacio escénico de <i>Tiempo muerto</i> , de Manuel Méndez Ballester (1940).....	143

Fig. 60. Foto de espacio escénico realizado para la obra <i>Tiempo muerto</i> , de Manuel Méndez Ballester (1940).....	145
Fig. 61. Dibujo frontal a mano alzada para <i>Cofresí</i> , de Rafael Hernández (1949).....	146
Fig. 62. Esbozo frontal para <i>Los tejedores</i> , de Gerhart Hauptmann (segundo acto) (1975) .	147
Fig. 63. Vista frontal: <i>Los tejedores</i> , primer acto por Fernando Rivero. ....	148
Fig. 64. Vista frontal: <i>Los tejedores</i> , quinto acto por Fernando Rivero. ....	148
Fig. 65. Vista frontal: <i>Los tejedores</i> , tercer acto por Carlos Marichal.....	149
Fig. 66. Vista frontal: <i>Los tejedores</i> , cuarto acto por Carlos Marichal.....	149
Fig. 67. Boceto de vista frontal para el espacio escénico de obra: <i>Vejigantes</i> , de Francisco Arriví (1958) .....	150
Fig. 68. Foto de la escenografía para <i>Vejigantes</i> , de Francisco Arriví (1958).....	151
Fig. 69. Boceto de la escenografía para <i>La pasión según Antígona Pérez</i> , de Luis Rafael Sánchez (1968).....	153
Fig. 70. Dibujo que representa la escenografía de obra, <i>Así que pasen cinco años</i> , de F. García Lorca (1954).....	156
Fig. 71. Fotografía de la representación de, <i>Así que pasen cinco años</i> , de F. García Lorca (1954).....	157
Fig. 72. Fotografía de representación de la obra: <i>El médico a palos</i> , de Molière (1953).....	158
Fig. 73. Dibujo de espacio escenográfico de obra <i>Otra vez el diablo</i> , de Alejandro Casona (1953).....	158
Fig. 74. Dibujo de espacio escenográfico para la obra: <i>Cristal roto en el tiempo</i> , de Myrna Casas (1960).....	159
Fig. 75. Dibujo para la escenografía de obra <i>Doce paredes negras</i> de Juan González (1973) .....	160
Fig. 76. Dibujo para la escenografía de obra <i>Los soles truncos</i> , de René Marqués (1958)...	161
Fig. 77. Boceto para la escenografía del ballet <i>Giselle</i> , con música de Adolpho Adams (1966) .....	164
Fig. 78. Dibujo para la escenografía de <i>Las fiestas de Juan Bobo</i> , de Héctor Campos Parsi (1955).....	165
Fig. 79. Dibujo para la escenografía de <i>Los renegados</i> , de Amauri Veray (1965) .....	166
Fig. 80. Dibujo para el espacio escénico de <i>Urayoán y petroglifo</i> , de Héctor Campos Parsi, primer acto. (1960).....	167

Fig. 81. Boceto de vista frontal para el ballet <i>Souvenir</i> , de Juan Anduzes (1966) .....	168
Fig. 82. Dibujo de vista frontal para el <i>La encantada</i> , de Amaury Veray (1959) .....	170
Fig. 83. Boceto de vista frontal para el <i>Las troyanas</i> , de Eurípides (1972).....	171
Fig. 84. Boceto de escenografía, vista frontal para obra: <i>La muerte</i> de Emilio S. Belaval (1972).....	172
Fig. 85. Boceto de vista frontal para el <i>Los tejedores</i> , de Gerhart Hauptmann (primer acto) (1975).....	173
Fig. 86. Boceto de vista frontal para el <i>Los tejedores</i> , (quinto acto) (1975) .....	174
Fig. 87. Fotografía de la representación de <i>La casa de Bernarda Alba</i> , de F. García Lorca (1975).....	175
Fig. 88. Boceto de vista frontal, para espacio escénico de <i>El milagro</i> , de Manuel Méndez Ballester (1961).....	178
Fig. 89. Boceto de vista frontal, para espacio escénico de <i>El acero de Madrid</i> , de Lope de Vega (1992) .....	180
Fig. 90. Boceto de vista frontal, para espacio escénico de <i>El acero de Madrid</i> , de Lope de Vega (1992) .....	181
Fig. 91. De izquierda a derecha, <i>Julio Biaggi</i> , Francisco Nieva y Julián Castellanos.....	183
Fig. 92. Foto de espacio escénico <i>El amante</i> , de Harold Pinter (1966), Madrid .....	184
Fig. 93. Foto espacio escénico <i>El amante</i> , de Harold Pinter (1966), Madrid .....	184
Fig. 94. Boceto frontal para el espacio escénico <i>Las ventanas</i> , de Roberto Rodríguez (1967) .....	186
Fig. 95. Dibujo frontal para el espacio escénico <i>El hombre terrible del 87</i> , de Julio Marrero (1968).....	187
Fig. 96. Foto de la representación de <i>El hombre terrible del 87</i> , de Julio Marrero (1968) ...	188
Fig. 97. Dibujo frontal para el espacio escénico <i>Tres piraguas en un día de calor</i> , de Luis Rechani Agrait (1970).....	189
Fig. 98. Dibujo frontal para el espacio escénico <i>La invasión</i> , de Manuel Méndez Ballester (1970).....	190
Fig. 99. Dibujo frontal para el espacio escénico <i>Al final de la calle</i> , de Gerald Paul Marín (1974).....	193

6.2. ANEJO: TABLAS

6.2.1. Tabla 1: Teatro Universitario (1941)

Año	Título de Obra y Autor	Escenografía	Dirección
1941	<i>La mujer más honesta del mundo</i> de Enrique Guastavino	Leopoldo Santiago Lavandero	Leopoldo Santiago Lavandero
1942	<i>John Doe</i> de B. Dryer		
	<i>El secreto</i> de Ramón Sender		
	<i>Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores</i> de F. García Lorca		
	<i>Víspera de boda</i> de Jacinto Grau		
	<i>La niña y su teniente</i> de César M. Corrada		
	<i>Romeo y Julieta</i> de F. Arriví		
	<i>El pavo real</i> de Eduardo Marquina		
1943	<i>El licenciado Vidriera</i> de Agustín Moreto		
	<i>Prohibido suicidarse en primavera</i> de A. Casona		

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1944	<i>La resentida</i> de Enrique Laguerre	Leopoldo Santiago Lavandero	Leopoldo Santiago Lavandero
	<i>Los guardianes del faro</i> de Ramón J. Sender		
	<i>El salvaje</i> de A. Chéjov		
	<i>Declaración amorosa</i> de A. Chéjov		
	<i>Un día de octubre</i> de Geörg Kaiser		
1945	<i>La vida es sueño</i> de P. Calderón de la Barca	Leopoldo Santiago Lavandero	
	<i>Sancho Panza en la Ínsula Barataria</i> de A. Casona		
	<i>La guarda cuidadosa</i> de Miguel de Cervantes		
	<i>Declaración amorosa</i> de A. Chéjov		
	<i>Seis personajes en busca de autor</i> de L. Pirandello		
	<i>El ricachón en la corte</i> de Molière		
1946	<i>El milagro de San Antonio</i> de M. Maeterlinck	Esteban Vicente	
	<i>Las columnas de la sociedad</i> de Henrik Ibsen	Leopoldo Santiago Lavandero	

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1947	<i>Don Juan Tenorio</i> de José Zorrilla	Leopoldo Santiago Lavandero	Leopoldo Santiago Lavandero
1948	<i>El viajero sin equipaje</i> de J. Anouilh	Luisa Caballero	Ludwig Schajowicz
1949	<i>Ifigenia en Áulide</i> de Eurípides		
	<i>Noche de reyes</i> de W. Shakespeare		
1950	<i>El tiempo es un sueño</i> de H. Lenormand	Carlos Marichal	
	<i>El celoso farfullero</i> de Molière		
	<i>Hécuba</i> de Eurípides		
1951	<i>La dama duende</i> de Pedro Calderón de la Barca	Rafael Cruz Emeric	Ángel F. Rivera
	<i>El camino real</i> de A. Chéjov		
	<i>El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín</i> de F. García Lorca		
1952	<i>El momento de tu vida</i> de W. Saroyan	Carlos Marichal	Juano Hernández
	<i>Widow's Walk</i> de Elizabeth Gooyear		
	<i>El abanico</i> de C. Goldoni	Carlos Marichal	Ludwig Schajowicz

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1953	<i>Jinetes hacia el mar</i> de J.M. Synge	Rafael Cruz Emeric	Nilda González
	<i>La margarita</i> de Salacrou		
	<i>Fablilla del secreto bien guardado</i> de A. Casona		
	<i>El gran teatro del mundo</i> de P. Calderón de la Barca	Luisa Caballero	Ludwig Schajowicz
1954	<i>Saint Joan</i> de G. Bernard Shaw	Ariel Baliff	Basil Langton
	<i>The Taming of the Shrew</i> de W. Shakespeare		Betty Ann Metz
	<i>Androcles and the Lion</i> de G. Bernard Shaw		Jack Landau
	<i>Así que pasen cinco años</i> de F. García Lorca	Luis A. Maisonet	Victoria Espinosa
	<i>La dama boba</i> de Lope de Vega	Carlos Marichal	Nilda González
	<i>La vida que te dí</i> de L. Pirandello		
1955	<i>Los ciegos</i> de M. Maeterlinck	Carlos Marichal	Nilda González
	<i>Verano y humo</i> de T. Williams		

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1955	<i>La máquina de sumar</i> de Elmer Rice	Elmer Rice	Nilda González
	<i>La alondra</i> de J. Anouilh	Rafael Cruz Emeric	
	<i>La comedia de las equivocaciones</i> de W. Shakespeare		Victoria Espinosa
1956	<i>Bolero y plena: el murciélago y medusas en la bahía</i> de Francisco Arriví	Rafael Cruz Emeric	Nilda González
	<i>La hija de Iorio</i> de Gabriele D'Annunzio		
	<i>Hombre y superhombre</i> de G. Bernard Shaw		
	<i>Teatro incompleto</i> de Max Aub		Victoria Espinosa
1957	<i>La muerte</i> de Emilio S. Belaval	Rafael Cruz Emeric	Nilda González
	<i>Los tejedores</i> de Gerhart Hauptmann		
1958	<i>Los justos</i> de A. Camus		
	<i>La Celestina</i> de F. de Rojas		
	<i>La espera</i> de L. Rafael Sánchez		

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1959	<i>Lectura de un pasaje del Quijote (Cap. XI, 2da parte)</i> de Miguel de Cervantes	Eusebio Morales y Rafael Cruz Emeric	Gloria Arjona
	<i>Las aceitunas</i> de Lope de Rueda	Gloria Arjona	
	<i>El retablo de las maravillas</i> de Miguel de Cervantes		
	<i>El apolo de Belac</i> de Jean Giraudoux	Edwin Silva Marini	Nilda González
	<i>La voz humana</i> de Jean Cocteau		
	<i>Nuestro pueblo</i> de Thornton Wilder	Rafael Cruz Emeric	
	<i>El puente</i> de Carlos Gorostiza		
1960	<i>De tanto caminar</i> de Piri Fernández		

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1961	<i>Edipo Rey</i> de Sófocles	Rafael Cruz Emeric	Maricusa Ornés
	<i>El jardín de los cerezos</i> de A. Chéjov		Nilda González
	<i>La vuelta al hogar</i> de Salvador Brau		
	<i>El otro</i> de Miguel de Unamuno		
	<i>Cada cual</i> de Anónimo inglés del siglo XV		
	<i>La farsa de Maese Pathelín</i> de Anónimo francés del siglo XV		
	<i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre		
	<i>Los justos</i> de A. Camus		
1962	<i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas	Eusebio Morales	Maricusa Ornés
	<i>La estrella de Sevilla</i> de Lope de Vega		
	<i>Romancero gitano</i> de F. García Lorca		

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1963	<i>Así es, si así os parece</i> de L. Pirandello	Luis Acevedo	Rafael Gil Castro
	<i>Vacaciones en el cielo</i> de Manuel Ruela		
	<i>Espejo de avaricia</i> de Max Aub	Edwin Silva Marini	Victoria Espinosa
	<i>El desconfiado prodigioso</i> de Max Aub		
	<i>La farsa de la tinaja</i> de Anónimo francés del siglo XV		
	<i>Esperando a Godot</i> de Samuel Beckett	Rafael Cruz Emeric	Myrna Casas
	<i>La intrusa</i> de M. Maeterlinck		Nilda González
	<i>El extraño jinete</i> de Ghelderode		
<i>La dama del alba</i> de Alejandro Casona	Myrna Casas		
<i>Chía</i> de Ángel Amaro			
<i>El padre</i> de A. Strindberg			
<i>El mercader de Venecia</i> de W. Shakespeare			
1965	<i>La vida del hombre</i> de Leonid Nikoláievich Andréiev		

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1965	<i>La vida del hombre</i> de Leonid Nikoláievich Andréiev	Rafael Cruz Emeric	Nilda González
1966	<i>Terror y miseria del Tercer Reich</i> de B. Brecht		Eurípides Ríos
	<i>Sganarelle o el cornudo imaginario</i> de Molière	Gilda Navarra	
	<i>La pantomima de la estatua</i> de Paul Arène		Myrna Casas
	<i>El hombre que se casó con mujer muda</i> de Anatole de France		
1967	<i>La loca de Chaillot</i> de Jean Giraudoux	Rafael Cruz Emeric	Myrna Casas
	<i>Un soñador para un pueblo</i> de Antonio Buero Vallejo		Nilda González
	<i>Seis personajes en busca de un autor</i> de L. Pirandello	Dean Zayas y Ramón Salve	

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1968	<i>Diálogo de carmelitas</i> de Georges Bernanos	Otto Fajardo Bey	Dean Zayas
	<i>Los bajos fondos</i> de Maxim Gorky	Rafael Cruz Emeric	Myrna Casas
	<i>La gaviota</i> de A. Chéjov		
	<i>El dios indiferente</i> de Vito Martini		Nilda González
1969	<i>La resentida</i> de Enrique Laguerre		
1970	<i>Hipólito</i> de Eurípides		
1971	<i>Ubú Rey</i> de Alfred Jarry		Myrna Casas
1972	<i>Las manos de Dios</i> de Carlos Solórzano		Nilda González
	<i>Navidad 1972</i> de Maricusa Ornés y Gilda Navarra	Myriam Torres	Maricusa Ornés y Gilda Navarra
	<i>Camino real</i> de T. Williams	Edwin Silva Marini	Dean Zayas
1973	<i>Tric Trac</i> de Isaac Chocrón	Myrna Casas	Myrna Casas
	<i>La olla</i> de Plauto	Yossy Márquez	Maricusa Ornés y Gilda Navarra

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1974	<i>Bodas de sangre</i> de F. García Lorca	Alfonso Ramos Ramos	Dean Zayas
	<i>Los melindres de Belisa</i> de Lope de Vega	Rafael Cruz Emeric	
	<i>Un cuervo en la madrugada</i> de Carlos Maggi		Myrna Casas
	<i>Retablo divino</i> de Maricusa Ornés		Maricusa Ornés y Gilda Navarra
1975	<i>El burgués gentilhomme</i> de Molière		Rafael Cruz Emeric
	<i>Ópera de tres centavos</i> de Bertolt Brecht y Kurt Weill	Dean Zayas	
	<i>La casa de Bernarda Alba</i> de F. García Lorca	Fernando Rivero	José Félix Gómez
	<i>Auto de la compadecida</i> de Ariano Suasuna		

6.2.2. Tabla 2: Teatro Rodante Universitario (1946)

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1946	<i>Sancho Panza en la Ínsula Barataria</i> de A. Casona &	Leopoldo Santiago Lavandero	Leopoldo Santiago Lavandero
1947	<i>Declaración amorosa</i> de A. Chéjov		
1948	<i>La zapatera prodigiosa</i> de F. García Lorca	Rafael Cruz Emeric	José Angel Díaz
1949	<i>El paso de la carátula, El paso de las aceitunas y El hospital de los podridos</i> de Lope de Rueda y Miguel de Cervantes		
1950	<i>La zapatera prodigiosa</i> de F. García Lorca		
1951	<i>Entremés del mancebo que se casó con mujer brava</i> de A. Casona <i>Las aceitunas</i> Lope de Rueda	Cipriano Rivas Cherif	Cipriano Rivas Cherif
1951	<i>El viejo celoso</i> de Miguel de Cervantes		
1952	<i>La farsa de Maese Paletín</i> de Anónimo francés del siglo XV	Rafael Cruz Emeric	Ángel F. Rivera
1953	<i>El médico a palos</i> de Molière	Luis A. Maisonet	Victoria Espinosa

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1954	<i>El enfermo imaginario</i> de Molière	Rafael Cruz Emeric	Nilda González
	<i>La farsa de la tinaja</i> de Anónimo francés del siglo XV		Victoria Espinosa
	<i>Entremés de la fablilla del secreto bien guardado</i> de Alejandro Casona		Nilda González
1955	<i>El titiritero</i> de Dorcas Ruttenberg	Myrna Casas	Victoria Espinosa
1956	<i>Los títeres de cachiporra</i> de F. García Lorca		
1957	<i>Los enamorados</i> de C. Goldoni	Rafael Cruz Emeric	Nilda González
1958	<i>La zapatera prodigiosa</i> de F. García Lorca		
1959	<i>Don Gil de las calzas verdes</i> de Tirso de Molina		Victoria Espinosa
1960	<i>Un jíbaro y una jíbara</i> de Ramón Méndez Quiñones		Nilda González
1961	<i>Los títeres de cachiporra</i> de F. García Lorca	Adaptación del diseño de escenografía de Myrna Casas al Teatro Rodante por Rafael Cruz Emeric	Victoria Espinosa

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1962	<i>La zapatera prodigiosa</i> de F. García Lorca	Rafael Cruz Emeric	Nilda González
	<i>Los justos</i> de A. Camus		
	<i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre		
	<i>El otro</i> de Miguel de Unamuno		
	<i>La Celestina</i> de F. de Rojas		
1963	<i>El mancebo que casó con mujer brava</i> de A. Casona		José M. Lacomba
	<i>Los habladores</i> de Miguel de Cervantes		
	<i>La cueva de Salamanca</i> de Miguel de Cervantes		
1965	<i>El señor de Pigmalión</i> de Jacinto Grau	Carlos de Jesús	
1966	<i>El hombre que se casó con mujer muda</i> de Anatole de France	Gilda Navarra	

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1967	<i>La posadera</i> de C. Goldoni	Myrna Maurás	Dean Zayas
1968	<i>La zapatera prodigiosa</i> de F. García Lorca	Alfonso Ramos	
1969	<i>La farsa de maese Patelín</i> de Anónimo francés del siglo XV	Román Salas	
1970	<i>Los melindres de Belisa</i> de Lope de Vega	Rafael Cruz Emeric	
1971	<i>A vuestro gusto</i> de W. Shakespeare		
1972	<i>La guarda cuidadosa</i> de Miguel de Cervantes		
	<i>La cueva de Salamanca</i> de Miguel de Cervantes		
	<i>Entremés de la fablilla del secreto bien guardado</i> de A. Casona		
			Nilda González

6.2.3 Tabla 3: Comedieta Universitaria (1946)

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1947	<i>El pájaro azul</i> de M. Maeterlinck	José Luis Marrero	José Ángel Díaz
1948	<i>El cartero del rey</i> de Rabindranath Tagore	José Ángel Díaz	José Ángel Díaz y Nilda González
	<i>Blanca Nieves y los siete enanitos</i> de Joseph Braham White	María Mercedes Serbia de Caro	
1949	<i>La Cenicienta</i> de los Hermanos Grimm, adaptación Jones Gardner		
1949 Teatro de la Universidad	<i>La bella durmiente y Sota de corazones</i> de Louise Saunders, traducción libre de Victoria Espinosa Libro de Oro de Niños	Carlos Marichal	Victoria Espinosa

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1950 Teatro de la Universidad	<i>Hansel y Gretel</i> del Libreto de Adelheid Wette con traducción de Victoria Espinosa de la versión original de Constance Bache y música de Engelbert	Carlos Marichal	Victoria Espinosa
1950 Auditorio de la Escuela Superior e Intermedia de la Universidad	<i>Declaración amorosa</i> de A. Chéjov, traducción libre de Victoria Espinosa. Montaje basado en la adaptación de Leopoldo Santiago Lavandero	Leopoldo Santiago Lavandero	Leopoldo Santiago Lavandero
1951 Teatro de la Universidad	<i>Ondina</i> de Carmen Natalia	Carlos Marichal	Victoria Espinosa
	<i>Fantasia china: el príncipe raptado y la princesa perdida</i> de Dan Toteroh, traducción de Victoria Espinosa  Reposición		

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1952 Teatro de la Universidad	<i>Ondina</i> de Carmen Natalia Reposición	Carlos Marichal	Victoria Espinosa
	<i>Fantasia china: el príncipe raptado y la princesa perdida</i> de Dan Toteroh, traducción de Victoria Espinosa Reposición		
	<i>Un beso en Xanadú (pantomima)</i> de Winthrop Ames, traducción libre de Victoria Espinosa		
	<i>Entremés el mancebo que casó con mujer brava</i> de Alejandro Casona, traducción de V. Espinosa		
	<i>El espantapájaros</i> de Rachel Field, traducción de V. Espinosa	Rafael Cruz Emeric	Ángel F. Rivera
	<i>Antes del desayuno</i> de E. O'Neill		
	<i>El médico a palos</i> de Molière, adaptación de V. Espinosa	Victoria Espinosa	Victoria Espinosa

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1953 Teatro de la Universidad	<i>Otra vez el diablo</i> de A. Casona	Luis A. Maisonet	Victoria Espinosa
1954 Teatro de la Universidad	<i>El cumpleaños de la infanta</i> de Cuento de Oscar Wilde		
	<i>La farsa de la tinaja</i> de Anónimo francés de siglo XV (reposición)		
1955 Teatro de la Universidad	<i>Las galas nuevas del emperador</i> de Charlotte B. Chorpenning, traducción de V. Espinosa	Rafael Cruz Emeric	
	<i>La comedia de equivocaciones</i> de W. Shakespeare		
1956 Teatro de la Universidad	<i>Los títeres de cachiporra</i> de F. García Lorca	Myrna Casas	Victoria Espinosa
	<i>El toisón de oro</i> de Salvador de Madariaga	Rafael Cruz Emeric	Myrna Casas
1957 Teatro de la Universidad	<i>El flautista</i> de Josephine Preston Peabody, traducción de V. Espinosa		Victoria Espinosa

Año y Teatro	Título de Obra y Autor	Escenografía	Dirección
1958 Teatro de la Universidad	<i>La caja de juguetes (pantomima)</i> , cuento de André Hellé con música de Claude Debussy, traducción libre de V. Espinosa	Rafael Cruz Emeric	Victoria Espinosa
1960 Teatro de la Universidad	<i>Dos Payasos</i> de Inés M. A. Zarri, Atilio A. Veronelli,		
	<i>El paraguas y la sombrilla</i> de Inés M. A. Zarri, Atilio A. Veronelli,		
	<i>Escuela de teatro</i> de Inés M. A. Zarri, Atilio A. Veronelli,		
	<i>El circo de la buena voluntad</i> de Enrique Pongetti y Joracy Camargo		
	<i>El retrato misterioso</i> de L. Rafael Sánchez		
	<i>El arca de Noé no parte hoy</i> de L. Rafael Sánchez		
	<i>La derrota de Sherlock Holmes</i> de L. Rafael Sánchez		

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1960 Teatro de la Universidad	<i>Una cosa es predicar</i> de L. Rafael Sánchez	Rafael Cruz Emeric	Victoria Espinosa
	<i>La reina es así</i> de L. Rafael Sánchez		
	<i>Transmisión de pensamiento</i> de L. Rafael Sánchez		
	<i>Areyto pesaroso</i> de V. Espinosa, fue una pantomima en siluetas sobre los indios de Puerto Rico		
	<i>La ascensión de Hannele</i> de Haupman		
1961 Teatro de la Universidad	<i>La túnica del Sol</i> de George C. Haxelton y J. Harry  Benrimo	Eusebio Morales	
1964 Teatro de la Universidad	<i>La princesa sin par</i> de Margaret H. Hayes	Edgardo Franceschi	
	<i>Pedro y el lobo</i> de Sergei Prokofiev traducción y adaptado por V. Espinosa		

6.2.3. Festivales de Teatro Puertorriqueño (1958)

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1958	<i>Encrucijada</i> de M. Méndez Ballester	Bob Cothran	Leopoldo Santiago Lavandero
	<i>La hacienda de los cuatro vientos</i> de Emilio S. Belaval	Carlos Marichal	Piri Fernández de Lewis
	<i>Vejigantes</i> de F. Arriví	Rafael Ríos Rey	Nilda González
	<i>Los soles truncos</i> de R. Marqués	Luis Maisonet	Victoria Espinosa
1959	<i>Mi señorita</i> de L. Rechani Agrait	Carlos Marichal	Leopoldo Santiago Lavandero
	<i>La resentida</i> de Enrique Laguerre	Antonio Cataldo	Ángel F. Rivera
	<i>Esta noche juega el joker</i> de Fernando Sierra Berdecía	Rafael Ríos Rey	Andrés Quiñones Vizcarrondo
1960	<i>Un niño azul para esa sombra</i> de R. Marqués	Carlos Marichal y José Manuel Lacomba	José Manuel Lacomba

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1960	<i>Cielo caído</i> de Emilio S. Belaval	Tony Cataldo	Ángel F. Rivera
	<i>Cristal roto en el tiempo</i> de M. Casas	Luis Maisonet	Victoria Espinosa
	<i>Areyto pesaroso</i> de V. Espinosa	Rafael Cruz Emeric	
	<i>De tanto caminar</i> de Piri Fernández de Lewis		Nilda González
1961	<i>La vuelta al hogar</i> de Salvador Brau		Rafael Ríos Rey
	<i>María Soledad</i> de F. Arriví	Lorenzo Homar	Alberto Zayas
	<i>La carreta</i> de R. Marqués	Luis Maisonet	Victoria Espinosa
	<i>Sol 13, Interior</i> de L. Rafael Sánchez	Nina Lejet	Leopoldo Santiago Lavandero
	<i>El milagro</i> de M. Méndez Ballester		

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1962	<i>Tiempo muerto</i> de M. Méndez Ballester	Rafael Ríos Rey	Leopoldo Santiago Lavandero
	<i>Circe o el amor</i> de Emilio S. Belaval	Fernando Rivero	José de San Antón
	<i>El inciso H</i> de Cesar Andreu Iglesias	Carlos Marichal	Andrés Quiñones Vizcarrondo
<i>La feria</i> de M. Méndez Ballester	Leopoldo Santiago Lavandero		
1963	<i>El cielo se rindió al amanecer</i> de Edmundo Rivera Álvarez	Luis Maisonet	Victoria Espinosa
	<i>La vida</i> de Emilio S. Belaval	Fernando Rivero	Andrés Quiñones Vizcarrondo
1964	<i>Todos los ruiseñores cantan</i> de L. Rechani Agrait	Carlos Marichal	Leopoldo Santiago Lavandero
	<i>O casi el alma</i> de L. Rafael Sánchez		Pablo Cabrera
	<i>El coctel de don Nadie</i> de F. Arriví	José María Iranzo	Francis Santiago
	<i>El apartamento</i> de R. Marqués	Pedro Luis Tosado	Ángel F. Rivera

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1965	<i>¿Cómo se llama esa flor?</i> de L. Rechani Agrait	Carlos Marichal	Leopoldo Santiago Lavandero
	<i>Bienvenido don Goyito</i> de M. Méndez Ballester	Nina Lejet	José Luis Marrero
	<i>La difícil esperanza</i> de Ana Inés Bonnin Armstrong	Fernando Rivero	Ángel F. Rivera
	<i>Mariana o el alba</i> de R. Marqués	Antonio Martorell	Pablo Cabrera
1967	<i>Las ventanas</i> de Roberto Rodríguez Suárez	Julio Biaggi	Félix Antelo
	<i>El retablo y guiñol de Juan Canelo</i> de Gerard Paul Marín	Antonio Martorell	Andrés Quiñones Vizcarrondo
	<i>La cuarentona</i> de A. Tapia y Rivera	Carlos Marichal	Piri Fernández de Lewis
1968	<i>El casorio</i> de Roberto Rodríguez Suárez	Julio Biaggi	Alberto Rodríguez
	<i>Arriba las mujeres</i> de M. Méndez Ballester	Carlos Marichal	José Luis Marrero

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1968	<i>El hombre terrible del 87</i> de Juan Marrero	Julio Biaggi	Dean Zayas
	<i>La pasión según Antígona Pérez</i> de L. Rafael Sánchez	Aníbal Otero	Pablo Cabera
1969	<i>La resentida</i> de Enrique Laguerre	Rafael Cruz Emeric	Nilda González
	<i>Las fiestas de Juan Bobo</i> de H. Campos Parsi	Lorenzo Homar	Director no encontrado
	<i>Urayoán</i> de H. Campos Parsi		Director no encontrado
	<i>Eugenia Victoria Herrera</i> de M. Casas	Román Salas	Dean Zayas
	<i>La casa sin reloj</i> de R. Marqués	Aníbal Otero	Alberto Zayas
1970	<i>Tres piraguas en un día de calor</i> de L. Rechani Agrait	Julio Biaggi	Luis Marrero
	<i>La invasión</i> de M. Méndez Ballester	Julio Biaggi	Arturo Machuca Padín
	<i>Sacrificio en el monte Moriah</i> de R. Marqués	José Lacomba	Victoria Espinosa

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1971	<i>Areyto pesaroso</i> de V. Espinosa	Rafael Cruz Emeric	Victoria Espinosa
	<i>Llora en el atardecer la fuente</i> de L. Rechani Agrait	Román Salas	
1973	<i>Culebra U.S.A</i> de Lylel González	Julio Biaggi	Ernesto Concepción
	<i>La descomposición de Cesar Sánchez</i> de Walter Rodríguez		José Luis Ramos Escobar
1974	<i>Muerte y transfiguración</i> de F. Arriví		Luis Torres Nadal
	<i>Tres</i> de M. Casas		Myrna Casas
	<i>La movida de Víctor Campolo</i> de Luis Rosario Quiles		Jorge Rodríguez
	<i>Cuento de la cucarachita viudita</i> de L. Rafael Sánchez	Carlos Marichal	Maricusa Ornés
	<i>La cena gentil</i> de Luis Torres Nadal	Fernando Rivero	Alberto Rodríguez

<b>Año</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1975	<i>No todas lo tienen</i> de M. Casas	José Ángel Cuevas	Antonio García del Toro
	<i>Ronda de juegos</i> de L. Rafael Sánchez	Rafael Cruz Emeric	Victoria Espinosa
	<i>La pasión según Antígona Pérez</i> de L. Rafael Sánchez	Aníbal Otero	Pablo Cabrera

6.2.4. Tabla 5: Teatro del sesenta (1963)

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1963	<i>La lección</i> de Eugene Ionesco	Mario Vissepó	Dean Zayas
Ateneo Puertorriqueño	<i>Historia del zoológico</i> de Edward Albee	Román Salas	Carlos Nieves
1964	<i>La trampa</i> de M. Casas		
Ateneo Puertorriqueño	<i>La oración</i> de Fernando Arrabal	Alex Vázquez	Dean Zayas
1965	<i>Ligazón</i> de R. María del Valle-Inclán	Julio Biaggi	
Ateneo Puertorriqueño	<i>Las criadas</i> de Jean Genet	Josefina Ruiz de León	
1966	<i>El malentendido</i> de A. Camus	Frankie Gautier	
Ateneo Puertorriqueño			
1967	<i>Un tranvía llamado Deseo</i> de T. Williams	Fernando L. Aguilú	
Teatro Tapia			

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1967 Ateneo Puertorriqueño	<i>Panorama desde el puente</i> de Arthur Miller	Ernesto Torres	Dean Zayas
	<i>Milagro en el mercado viejo</i> de Osvaldo Dragún	Fernando L. Aguilú y Edgar Sifuentes	
1967 Teatro Tapia	<i>Un tranvía llamado Deseo</i> de T. Williams		
1968 Teatro La Perla Ponce	<i>Un tranvía llamado Deseo</i> de T. Williams Reposición	Edgar Sifuentes	
1968 Teatro Tapia	<i>La rosa tatuada</i> de T. Williams	Julio Biaggi	
1968 Ateneo Puertorriqueño	<i>Háblame como la lluvia</i> de T. Williams	Fernando Aguilú	
1968 Centro Estudiantes U.P.R.	<i>La noche de los asesinos</i> de José Triana		

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1969 Teatro La Perla Ponce	<i>La rosa tatuada</i> de T. Williams	Julio Biaggi	Dean Zayas
1969 Teatro Coop-arte	<i>La tía de Carlitos</i> de Brandon Thomas	Román Salas	
1969 Teatro Tapia	<i>Santa Juana de América</i> de Andrés Lisárraga		
1969 Centro Universitario U.P.R.	<i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre	Jorge Ramos	
1970 Teatro Tapia	<i>El león en invierno</i> de James Goldman	Julio Biaggi	
1971 Teatro Tapia	<i>El efecto de los rayos gamma sobre la flor maravilla</i> de Paul Zindel	Fernando Aguilú	
1971 Ateneo Puertorriqueño	<i>La fortuna y los ojos del Hombre</i> de John Herbert	Jorge Ramos	Dean Zayas
1971 Coop-Arte	<i>El herrero y el diablo</i> de Juan Carlos Gene	Gilda Navarra	Carlos Ferrari

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1972 Teatro Sylvia Rexach	<i>Delito en la isla de las cabras</i> de Hugo Betti	Fernando Aguilú	Co-producción: Teatro del 60
	<i>La fortuna y los ojos del hombre</i> de John Herbert	Jorge Ramos Colón	Dean Zayas
1972 Teatro Tapia	<i>Un sabora miel</i> de Shelagh Delaney	Fernando Aguilú	
1972 Teatro Sylvia Rexach	<i>Una noche con el Sr. Magnus y sus hijos</i> de Ricardo Monti	Fernando Aguilú	Fernando Aguilú
	<i>Rashomon</i> de Fay y Michael Kanin	Román Salas	Dean Zayas
	<i>El herrero y el diablo</i> de J. Carlos Gene	Gilda Navarra	Carlos Ferrari

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1973 Teatro Sylvia Rexach	<i>La buena mujer de Sezuan</i> de B.Brecht	Román Salas	Dean Zayas
	<i>Antígona</i> de J. Anouilh	Ernesto Torres	Dean Zayas
	<i>Al final de la calle</i> de Gerald Paul Marín	Dean Zayas	Román Salas
	<i>Persecución y asesinato de Jean Paul Marat</i> de Peter Weiss	Pedro J. Texidor	Carlos Ferrari
1975 Teatro Sylvia Rexach	<i>Upa, Upa, Cataplúm</i> de Eileen May	Carlos Marichal	Adaptación, Música, Canciones y Dirección: Carlos Ferrari

6.2.5. Festivales de Teatro internacional (1966)

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1966 Teatro Tapia	<i>El amor de los cuatro coroneles</i> de Peter Ustinov	Carlos Marichal	Alberto Zayas
	<i>El comprador de horas</i> de Jacques Deval		
	<i>La zorra y las uvas</i> de Guillermo Figueiredo		Rafael Acevedo
	<i>La gata sobre el tejado caliente</i> de T. Williams		Edmundo Rivera Álvarez
	<i>Las brujas de Salem</i> de A. Miller	Antonio Martorell	Myrna Casas
	<i>Luz que agoniza</i> de Patrick Hamilton	Rafael Cruz Emeric	
	<i>La casa de los siete balcones</i> de A. Casona	Andrés Quiñones Vizcarrondo	Andrés Quiñones Vizcarrondo

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1966 Teatro Tapia	<i>Yo estuve aquí una vez</i> de John B. Priestley	Andrés Quiñones Vizcarrondo	Andrés Quiñones Vizcarrondo
	Temporada de repertorio clásico	Lorenzo Homar	Gilda Navarra, Ana García, Juan Anduze
	<i>El cascanueces</i> de Peter I. Tchaikovsky		Ana García, Juan Anduze
1967 Teatro Tapia	<i>El fabricante de deudas</i> de Sebastián Salazar Bondy	Antonio Maldonado	Alberto Zayas
	<i>La Niña de los espejuelos esmaltados</i>  de Pipita-Delibes, ballets en tres actos.  Copelia, basado en el cuento de Hoffman	Nina Lejet	Frederick Franklin
	<i>Las armas y el hombre</i> de G. Bernard Shaw	Rafael Cruz Emeric	Myrna Casas

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1967 Teatro Tapia	<i>Las armas y el hombre</i> de G. Bernard Shaw	Rafael Cruz Emeric	Myrna Casas
	<i>Un tranvía llamado deseo</i> de T. Williams	Orval Sifontes	Dean Zayas
	<i>Vestir al desnudo</i> de L. Pirandello	Leopoldo Santiago Lavandero	Leopoldo Santiago Lavandero
	<i>¿Quién le teme a Virginia Woolf?</i>  de Edward Albee	Julio Biaggi	Alberto Rodríguez
	<i>Montserrat</i> de Emmanuel Robles		Andrés Quiñones Vizcarrondo
1968 Teatro Tapia	<i>Mirando atrás con ira</i> de John Osborne		Alberto Rodríguez
<i>La rosa tatuada</i> de T. Williams	Dean Zayas		
<i>El hombre, la bestia y la virtud</i> de L. Pirandello	Carlos Marichal	José Luis Marrero	

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1968 Teatro Tapia	<i>Largo viaje del día hacia la noche</i>  de E. O'Neill	Carlos Marichal	Dr. Arturo Machuca Padín
	<i>Réquiem para una mujer</i> de A. Camus		Alberto Rodríguez
	<i>Ana de los milagros</i> de William Gibson	Rafael Cruz Emeric	Myrna Casas
1969 Teatro Tapia	<i>El hombre de la piel de víbora</i>  de T. Williams	Julio Biaggi	Alberto Rodríguez
	<i>El baúl de los disfraces</i> de Jaime Solom		Pablo Cabrera
	<i>El tragaluz</i> de Antonio Buero Vallejo	Nina Lejet	Axel Anderson
	<i>Corona de amor y muerte</i> de A. Casona	Manuel Nuñez	Myrna Casas

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1969 Teatro Tapia	<i>Santa Juana de América</i> de Andrés Lizárraga	Román Salas	Dean Zayas
	<i>¡Oh papá, pobre papá, mamá te ha colgado en el almario, y a mí me da tanta pena!</i> de Arthur Kopit	Carlos Marichal Pintura: Julio Biaggi	Roberto Rodríguez Suárez
1970 Teatro Tapia	<i>La valija</i> de Julio Mauricio	Nina Lejet	Onix Báez
	<i>Carlota y Maximiliano</i> ( <i>Corona de Sombra</i> ) de Rodolfo Usigli	Manuel Núñez	Myrna Casas
	<i>Tú y yo somos tres</i> de Enrique Jardiel Poncela	Aníbal Otero	Roberto Rodríguez Suárez

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1970 Teatro Tapia	<i>La extraña pareja</i> de Neil Simon	Antonio Maldonado	Alberto Zayas
	<i>El león en invierno</i> de James Goldman	Julio Biaggi	Dean Zayas
1971 Teatro Tapia	<i>Llegaron a una ciudad</i> de John B. Priestley	Román Salas	Axel Anderson
	<i>Casa de muñecas</i> de Henrik Ibsen		Myrna Casas
	<i>Coppelia</i> de Delibes	Nina Lejet	Ana García y Juan Anduze
1971 Teatro Tapia	<i>Los efectos de los rayos gammas sobre la flor maravilla</i> de Paul Zindel	Jorge Ramos	Dean Zayas
	<i>La corista y el príncipe</i> de Terence Rattigan	Orestes Valdés	Onix Báez
	<i>El último de los Don Juanes</i> de N. Simon	Antonio Maldonado	Alberto Zayas

<b>Año y Teatro</b>	<b>Título de Obra y Autor</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Dirección</b>
1972 Teatro Tapia	<i>Los huevos del avestruz</i> de André Roussin	Nina Lejet	Axel Anderson
	<i>El lago de los cisnes</i> de Peter I. Tchaikovsky	Prólogo y acto 2: Fernando Rivero Acto 1 y 3: Cecil Beaton	Ana García y Juan Anduze, basada en la original de Ivanov y Petipa
	<i>Un sabor a miel</i> de Shelagh Delaney	Fernando Luis Aguilú	Dean Zayas
	<i>Deseo bajo los olmos</i> de E. O'Neill	Fernando Aguilú, Kiko Febus	
1972 Teatro Tapia	<i>Anna Christie</i> de E. O'Neill	Rafael Ríos Rey	Alberto Rodríguez
	<i>A mitad del camino</i> de Peter Ustinov	Antonio Maldonado	Alberto Zayas
	<i>Las troyanas</i> de Eurípides	José A. Cuevas	Myrna Casas
1973 Teatro Tapia	<i>Jaque a la reina</i> de Peyrou y Santillán	José Luis Marrero	Alberto Zayas