



Estudio de oficios con técnicas artesanales del **TEATRO NACIONAL DE COSTA RICA**



MINISTERIO
DE CULTURA Y JUVENTUD
GOBIERNO DE COSTA RICA

TEATRO NACIONAL
DE COSTA RICA



ELABORACIÓN DE CONTENIDO

Celia Barrantes Jiménez

TRABAJO DE CAMPO

Celia Barrantes Jiménez

Rocío Quilis González

TRANSCRIPCIÓN

María Stefanny Nova Villareal

Celia Barrantes Jiménez

Karina Leal Roperó

John A. Vergel Roperó

REVISIÓN Y EDICIÓN DE TRANSCRIPCIONES

Celia Barrantes Jiménez

REVISIÓN Y CORRECCIÓN DE ESTILO

Rodrigo Soto González

FOTOGRAFÍAS

Adela Marín Villegas

Silvia Lara López

Ana Mariela Rodríguez Guillén

FOTO DE TRABAJO DE CAMPO

Celia Barrantes Jiménez

Rocío Quilis González

FOTO PORTADA

Ana Mariela Rodríguez Guillén

Ejecutantes:

Pablo Madrigal Delgado

Sofía Jiménez García

Departamento de Conservación TNCR

DISEÑO GRÁFICO Y EDITORIAL

Ester Molina Figuls

720.288
B268e

Barrantes Jiménez, Celia, autor(a), fotógrafo(a)

Estudio de oficios con técnicas artesanales del Teatro Nacional \ [recurso electrónico] / Celia Barrantes Jiménez; fotografías Adela Marín \ Villegas, Silvia Lara López, Ana Mariela Rodríguez Guillén, Celia Barrantes Jiménez, Rocío Quilis González. -- Primera edición. -- San José, Costa Rica : Ministerio de Cultura y Juventud, Teatro Nacional de Costa Rica, 2026.

1 recurso en línea (242 páginas) : pdf, planos, fotografías; 15.3 Mb.

ISBN: 978-9977-974-12-5

1. Teatro Nacional Historia (Costa Rica). 2. Protección del patrimonio cultural. 3. Conservación y restauración de sitios históricos. I. Marín Villegas, Adela, fotógrafo(a). II. Lara López, Silvia, fotógrafo(a). III. Rodríguez Guillén, Ana Mariela, fotógrafo(a). IV. Quilis González, Rocío, fotógrafo(a). V. Titulo.

SINABI/UT-79-2026



Tabla de contenido

PRESENTACIÓN	7
NOTAS A LA EDICIÓN DE 2026	8
INTRODUCCIÓN	11
PRIMERA PARTE	
INFORME DE ACTIVIDADES	15
DESCRIPCIÓN DE ACTIVIDADES REALIZADAS	17
SEGUNDA PARTE	
ANÁLISIS DE DATOS Y RESULTADOS	23
LOS OFICIOS ARTESANALES RELACIONADOS CON EL TNCR	25
OFICIOS ARTESANALES RELACIONADOS CON EL TRABAJO EN MADERAS: EBANISTERÍA, TAPICERÍA Y TÉCNICA DEL CHAROLADO	32
Restauración, conservación, sustitución y elaboración de elementos de madera	53
La selección de las maderas	57
Proceso de secado	58
Mantenimiento adecuado de las maderas y curación	60
La técnica del charolado	63
Preparación de la madera	70
Preparación de la resina	72
Aplicación de la resina	74
Tapicería	81





OFICIOS ARTESANALES RELACIONADOS CON EL TRABAJO EN PIEDRA	86
TÉCNICA DE LAMINADO EN ORO	107
OFICIOS DE TÉCNICOS, MAQUINISTAS O TRABAJADORES DE ESCENA	119
Tramoyistas	119
El trabajo en escenario	136
Luminotécnicos	153
Electricidad, luminotécnica y diseño de luces	161
Vestuario	171
QUÉ APORTA EL TNCR COMO ESPACIO PARA EL DESARROLLO DE SABERES ESPECIALIZADOS	178
TERCERA PARTE	
OFICIOS QUE DAN VIDA AL TEATRO NACIONAL: EN BÚSQUEDA DEL PATRIMONIO INMATERIAL	181
¿QUÉ ENTENDEMOS POR PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL?	184
EL PATRIMONIO INMATERIAL REFIERE A LA SALVAGUARDIA	186
EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL Y LOS ESPACIOS FÍSICOS	188
¿ES POSIBLE ENCONTRAR UN PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL PROPIO DEL TEATRO NACIONAL?	190
A MODO DE CONCLUSIÓN	193
La referencia al aprendizaje continuo es recurrente en los testimonios	196





BIBLIOGRAFÍA	199
Normativa	217
Notas de prensa	218
Audiovisuales	220
Comunicaciones personales	222
ANEXOS	223
ANEXO 1. Lista de las administraciones y direcciones del TNCR según periodo en el cargo entre 1898 y 2019	224
ANEXO 2. Guía de entrevista portadores de tradición	225
ANEXO 3. Guías temáticas para entrevistas exploratorias	227
ANEXO 4. Croquis 1: Registro oficios TNCR plano	228
ANEXO 5. Croquis 2: Registro oficios TNCR corte	229
INFORMANTES	231
ABREVIATURAS	235
LISTA DE PERSONAS FUNCIONARIAS	239
MINISTERIO DE CULTURA Y JUVENTUD	240
TEATRO NACIONAL DE COSTA RICA	240





Foto: Silvia Lara López

Presentación



Foto: Teatro Nacional

La publicación del documento institucional en su versión PDF interactiva sobre los oficios artesanales en el Teatro Nacional es todo un acontecimiento.

Es un esfuerzo más que se realiza con miras a la preservación de varias de las técnicas artesanales que se utilizaron en la construcción y ornamentación del Teatro.

Parece obvio el hecho de que el estudio en cuestión contribuirá a la mejor comprensión e implementación de dichas técnicas en las labores continuas de preservación del edificio.

El estudio es además una contribución a los diferentes equipos de especialistas que trabajan en conservación, tanto a nivel institucional como nacional, que dispondrán aquí de una herramienta más de la cual valerse en la ardua especialidad y valiosa labor de mantenimiento y conservación de los edificios patrimoniales en general y del Teatro Nacional en particular.

Patricia Carreras Jacob
Directora general del Teatro Nacional



Notas a la edición de 2026

El **Estudio de oficios con técnicas artesanales del Teatro Nacional**, elaborado en 2019 por encargo institucional a la antropóloga Celia Barrantes Jiménez, en el que participaron personas funcionarias y pensionadas del Teatro Nacional, así como de otras que en distintas épocas brindaron sus servicios especializados de forma independiente a la institución, se publica en 2026 en formato digital.

Se trata de un primer acercamiento a la sistematización de un conjunto de

saberes y conocimientos que podría ampliarse en futuros proyectos. La coordinación del trabajo fue inicialmente encomendada al *Centro de Gestión Documental, Investigación y Educación*, actual Archivo Institucional del Teatro Nacional.

Otro cambio relevante en materia de términos incorporados en los últimos años es el de patrimonio vivo, emanado en la Organización de Naciones Unidas para la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Sobre el particular, Barrantes Jiménez indica lo siguiente:



Patrimonio inmaterial es un patrimonio vivo

Si bien se ha dado claridad en que el patrimonio cultural inmaterial se recrea constantemente en el marco de la vida cotidiana, ritual o conmemorativa de comunidades, pueblos o grupos sociales, es importante enfatizar que se trata de manifestaciones que también participan de los cambios propios de la vida social.

Tradiciones, saberes, conocimientos y prácticas no son estáticas, se transforman y se adaptan a nuevas circunstancias. Por esto se ha homologado el

término patrimonio cultural inmaterial al de patrimonio vivo.

Sin embargo, lo que no se puede perder de vista es que ninguna variación debe dirigirse hacia la banalización, extracción o uso indebido de tales expresiones, poniéndolas en riesgo de perder su contenido identitario, la participación vital o las fuerzas de cohesión social de las mismas.

El documento completo estará disponible en servicios de acceso a la información del Archivo Institucional.

Introducción





Jody Steiger, diseñadora de
iluminación y exdirectora
del TNCR (2008-2010)
Foto: Rocío Quilis González



La indagación sobre los oficios artesanales presentes en el Teatro Nacional de Costa Rica (en adelante TNCR) resulta pertinente en tanto permite comprender la complejidad de la conservación de un elemento patrimonial como es el TNCR, cuya construcción se remonta a finales del siglo XIX, en un contexto social, político y cultural dominado por el pensamiento liberal y liderado por una élite que aspiraba a contar en su cotidianidad con todas las influencias europeas propias de la época.

Dado que el proceso constructivo y de ornamentación del TNCR ha sido ampliamente estudiado, aquí nos enfocaremos en los oficios que permitieron el mantenimiento y conservación del inmueble y de algunos de sus elementos ornamentales, como aquellos vinculados con saberes tradicionales, como son la técnica del charolado de las maderas, la cantería y el laminado en oro. Se incluyen también los oficios técnicos de la escena, caracterizados por ser una mixtura de aplicación de aprendizajes asociados a estos oficios artesanales, con cualidades que crean un sentido de identidad o comunidad a lo interno del TNCR.





La primera parte de esta publicación hace un recuento de las actividades realizadas en el marco de la investigación, en tanto la segunda expone los resultados de la misma. Ahí se exploran los oficios artesanales según los lineamientos expuestos por la Convención de Patrimonio Cultural Inmaterial, con miras a valorar si podrían considerarse como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial o como elementos intangibles relacionados con el TNCR, entendido lo artesanal como aquel conjunto de tradiciones y conocimientos familiares o comunitarios asociados a técnicas para la fabricación de objetos artesanales o utilitarios de valor artesanal (Van der Hammen Malo, M.C.; Frieri Gilchrist, S.; Sánchez Silva, L.F. y Peña Bautista A., 2015).

En la tercera parte se hace un breve acercamiento a las convenciones de Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 y de Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972, de manera que se pueda ponderar en cuál de estas dos podrían ser considerados los oficios investigados.

Finalmente, la cuarta parte recoge las conclusiones del estudio, con base en los resultados del aparte anterior, y se exponen algunas recomendaciones.



PRIMERA PARTE

Informe de actividades



Equipo de escenario con la
antropóloga Celia Barrantes
Foto: Rocío Quilis González





■ DESCRIPCIÓN DE ACTIVIDADES REALIZADAS

En el curso de la presente investigación, se realizó una exhaustiva revisión documental de fuentes relacionadas con la historia del Teatro Nacional y de los oficios artesanales implicados en su construcción, mantenimiento y operación cotidiana.

Entre ellas, cabe destacar:

- Fuentes secundarias que documentan la historia del TNCR y su proceso constructivo.
- Fuentes primarias (notas de prensa) y secundarias que documentan sobre los oficios artesanales asociados al TNCR, sea en su construcción o posterior mantenimiento y restauraciones.
- Fuentes primarias de las Actas de la Junta Directiva del Teatro Nacional entre los años 1955 y 1990 (No. 1, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12).
- Fuentes primarias del Fondo de la Secretaría de Fomento en el Archivo Nacional de Costa Rica.





- Fuentes primarias del repositorio del Ministerio de Obras Públicas y Transportes correspondientes a las Memorias de Fomento de los años 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1940, 1944.
- Fuentes primarias del repositorio de la Asamblea Legislativa correspondientes a las Memorias del Ministerio de Educación 1941-1942, 1945-1946, 1946-1946, 1950-1951.

Asimismo, se revisó la Convención de la UNESCO sobre Patrimonio Cultural Inmaterial, así como directrices operativas relativas y otros documentos divulgativos relativos a ella, incluyendo listas representativas de Patrimonio Cultural

Inmaterial de la Humanidad y buenas prácticas de salvaguardia del PCI.

Adicionalmente, se exploraron materiales relacionados con el tratamiento del PCI en diversos países de Iberoamérica, concretamente en Colombia, Perú y México, así como también materiales del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina, CRESPIAL.

Asimismo, se revisaron diversos documentos de la UNESCO relacionados con la Convención de Patrimonio Mundial Cultural y Natural, considerando que podían tener pertinencia, habida cuenta de que el TNCR es un bien monumental. Como se expondrá con detalle en la cuarta sección, se revisaron diversos casos de sitios declarados Patrimonio Mundial Cultural y Natural por la UNESCO.





En cuanto a las fuentes orales, se realizaron las siguientes entrevistas:

NOMBRE INFORMANTE		OFICIO, LABOR, PROFESIÓN O CARGO	FECHA	LUGAR DE LA ENTREVISTA
1.	Carlos Masís Burgos	Pensionado Poder Judicial (nieto de tapicero Aniceto Burgos)	29 de mayo 2019	Oficina Centro de Gestión Documental e Investigación del TNCR
2.	William Monge Quesada	Arquitecto, Departamento de Conservación TNCR	06 de junio 2019	Oficina Departamento Conservación TNCR
	Carmen Marín Cruz	Restauradora, Departamento de Conservación TNCR	06 de junio 2019	Oficina Departamento Conservación TNCR
3.	Oscar Alvarado Sánchez	Ebanista y tapicero	26 de junio 2019	Casa de habitación, Alajuelita
4.	Jonathan Krieg	Cantero	27 de junio 2019	Salón anexo al vestíbulo TNCR
5.	Álvaro López Vargas	Ebanista	29 de junio 2019	Casa de habitación, Chilamate, Poás
6.	Patricia Fumero Vargas	Historiadora. Directora del Instituto de Investigaciones en Artes, UCR	04 de julio 2019	Oficina del IIArtes, UCR
7.	George Jones Carrillo	Jefe de escena TNCR	05 de julio 2019	Oficina Centro de Gestión Documental e Investigación del TNCR
8.	Rodolfo Arias Arias	Aprendiz de Luminotecnia, Economista	05 de julio 2019	Casa de habitación, Guadalupe
9.	Gilberto Pérez Solera	Ebanista y charolador	09 de julio 2019	Casa de habitación, Los Lagos de Heredia
10.	Mercedes Aguilar Viales	Costurera del TNCR (pensionada)	09 de julio 2019	Casa de habitación, Heredia centro
11.	Jody Steiger Goodman	Directora del TNCR 2008-2010, luminotécnica	11 de julio 2019	Oficina Centro de Gestión Documental e Investigación del TNCR
12.	Carmen Marín Cruz	Restauradora, Departamento de Conservación TNCR	12 de julio 2019	Oficina Departamento Conservación TNCR
13.	Eladio Zúñiga Blanco	Tramoyista TNCR - pensionado	12 de julio 2019	Virtual



Eladio Zúñiga,
tramoyista TNCR pensionado (†)



Carmen Marín,
restauradora del Departamento de
Conservación del TNCR (†)



Rogelio Monge, cantero (†)





	NOMBRE INFORMANTE	OFICIO, LABOR, PROFESIÓN O CARGO	FECHA	LUGAR DE LA ENTREVISTA
14.	Rogelio Monge Guerrero	Cantero	18 de julio 2019	Espacio de trabajo, Patarrá de Desamparados
15.	Pablo Madrigal Delgado	Ebanista del Departamento de Conservación del TNCR	19 de julio 2019	Oficina Centro de Gestión Documental e Investigación del TNCR
16.	Fausto Delgado Coto	Tramoyista pensionado del TNCR	19 de julio 2019	Oficina Centro de Gestión Documental e Investigación del TNCR
17.	Claudio Schifani Álvarez George Jones Carrillo Eligio Salazar Rodríguez Jairo Castillo Castillo, Randall Fernández Obando, Carlos Luis Jiménez Zúñiga y Rodrigo Solano Aguilar Carlos Madrigal Argüello y David Rojas Rojas, Jeffry Barboza Caravaca	Coordinador Departamento de Escenario TNCR Jefe de escena TNCR Jefe de tramoya TNCR Tramoyistas TNCR Luminotécnicos TNCR Sonidista TNCR	27 de junio 2019	Escenario del TNCR
18.	Mariano Quesada, José Mora y Edgar Solano	Tramoyistas pensionados TNCR	18 de julio 2019	Oficina Centro de Gestión Documental e Investigación del TNCR
19.	Telémaco Martínez Jiménez, Carlos Madrigal Argüello y David Rojas Rojas	Responsable de Luminotecnia TNCR Luminotécnicos TNCR	19 de Julio 2019	Oficina Centro de Gestión



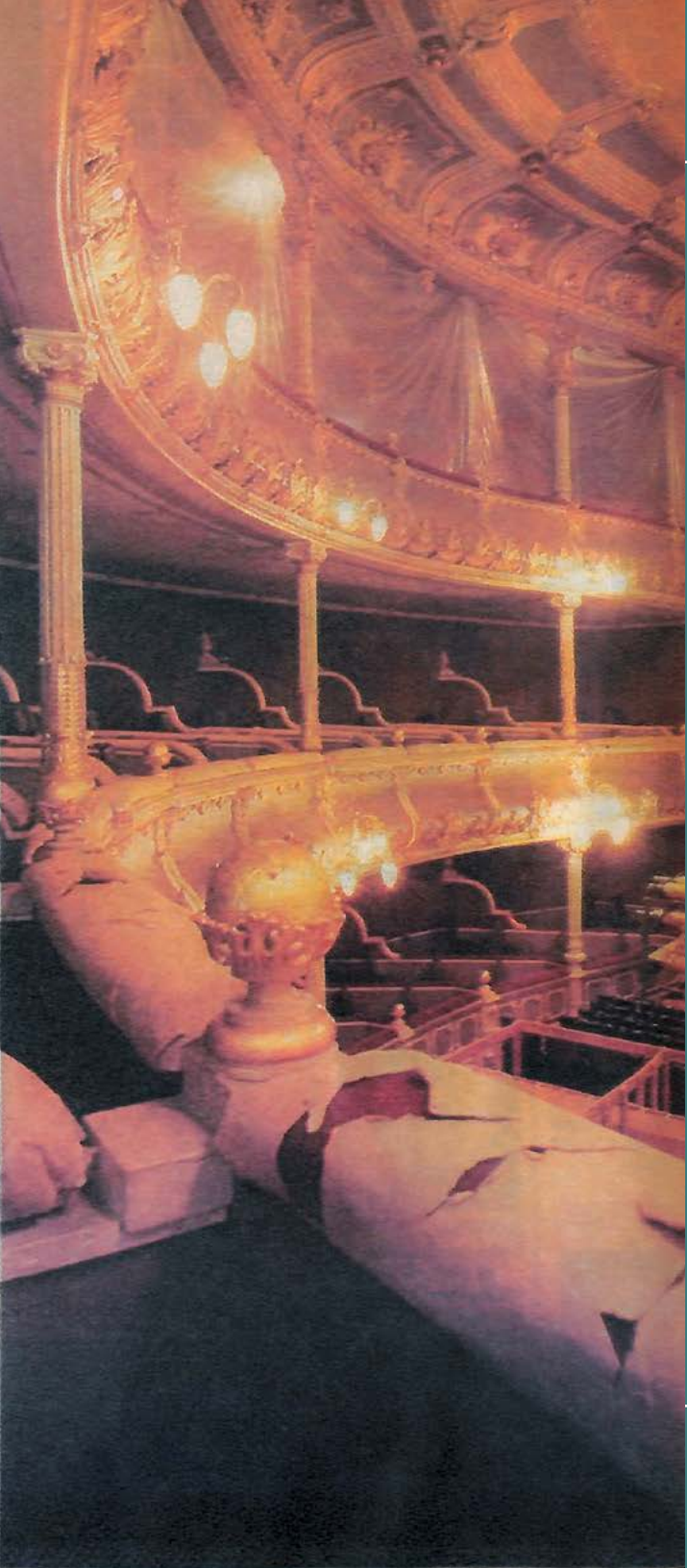
Teatro Nacional
Foto: Adela Marín Villegas



SEGUNDA PARTE

Análisis de datos y resultados





Obreros en concierto
(19 de julio de 1992). La Nación
Álbum Histórico 061-1992
Archivo Institucional TNCR

■ LOS OFICIOS ARTESANALES RELACIONADOS CON EL TNCR

De acuerdo con Astrid Fischel (1992) y Lucía Arce (2017), buena parte de los obreros que participaron en la construcción del Teatro Nacional fueron costarricenses. En algunos trabajos (como por ejemplo los de ornamentación) ellos estuvieron bajo las órdenes o supervisión de maestros extranjeros, posiblemente para implementar técnicas que no estaban aún bien establecidas en el país para ese tipo de arquitectura, o por tratarse de materiales que venían del extranjero, tan sólo para trabajos concretos y en momentos determinados del proceso. Particularmente Fischel (1992) hace una mención breve a los trabajos de artesanos, indicando que durante la construcción del TNCR:

Los contratistas menores acordaban por separado cada uno de los trabajos con la Junta Auxiliar del TNCR. La elaboración de gran cantidad de puertas, ventanas, marquesinas, zócalos, pórticos, graderías y volutas se confió a canteros, carpinteros y albañiles europeos: Constantino Albertazzi, Marcelino Vaglio, Pío Lazzari y Natalio Borgia (todos italianos), y al inglés Federico Killing. Otro inglés –ingeniero y constructor – Federico Medcalf, se encargó de colocar la armadura de hierro para el techo, así como de la elaboración de algunas escaleras. (Fischel, 1992, p. 154).



Señala, además, que para la elaboración de escaleras sí existieron contratistas costarricenses como Rafael Fonseca Calvo, dueño de la Fundición San José, y Gerardo Matamoros, del Taller de Herrería Mecánica, así como Santiago Castillo, a quien se contrató para elaborar cornisas de piedra de granito. De acuerdo con la autora, para la época del levantamiento del Teatro no existían en el país suficientes operarios costarricenses con algún grado de calificación.

De acuerdo con la información suministrada por el Centro de Gestión Documental e Investigación Histórica del TNCR, para el levantamiento de la obra gris entre 1892 y 1893, se refleja una leve preponderancia de los obreros extranjeros en la tarea artesanal de la cantería (60%-40%), aunque se incorporó personal local, como puede observarse en la siguiente lista:

1. Proceso Marín (1892, 1893).
2. Federico Killing (1893).
3. Mirino Briolli (1893).
4. Artiguiani Montanini (1893).
5. Primo Brioni (1893).
6. José Guzmán (1893).
7. Estefano Nadalini (1893).
8. Rafael Calvo (1893).
9. Estefano Serabali (1893).
10. Vicente Carrillos (1893) (Arce Ovaes, 2019b).

Sin embargo, Alfonso Ulloa (1972) hace referencia a la escasez de canteros nacionales para atender las necesidades en la edificación del TNCR, basado en un caso de incumplimiento de obras donde los contratistas argumentan que, pese a pagar buenos salarios, el país



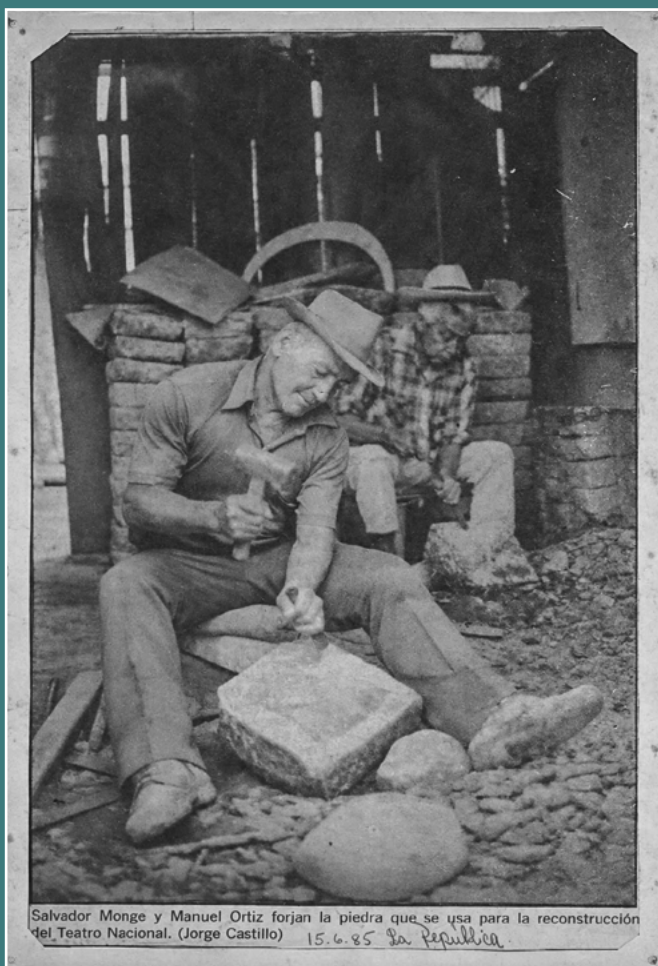
no cuenta con suficientes artesanos para atender la demanda de trabajos que en curso. Ante ello, se solicitó a los encargados de las obras que realizaran capacitaciones a obreros costarricenses en las técnicas aplicadas en el TNCR, aunque no hay certeza de si esto sucedió finalmente (Fischel, 1992).

El auge cafetalero, sumado al advenimiento de las políticas liberales en la segunda mitad del siglo XIX, dio lugar a un importante crecimiento urbano, especialmente para la ciudad de San José, en el anhelo de reemplazar la imagen colonial y rural de los centros con mayor densidad poblacional (Quesada, 2007), disparando la demanda de mano de obra para las construcciones: "Los artesanos estaban siendo ampliamente cotizados, dada la gran cantidad de infraestructura proyectada en el último tercio del siglo XIX, en la que hubo participación de mano de obra nacional y extranjera" (Arce, 2017, p.73).

De acuerdo con Vargas y Zamora (1999), para el periodo de construcción del TNCR, y considerando únicamente edificaciones que hoy cuentan con declaratoria de patrimonio histórico arquitectónico (excluyendo aquellas con valor patrimonial que no alcanzaron a obtener este rango o que ya desaparecieron), entre 1880 y 1900 se levantaron los siguientes edificios en el casco central de San José:

- Banco de Costa Rica.
- Palacio Episcopal.
- Asilo de Locos Chapuí.
- Colegio Superior de Señoritas.
- Hospital San Juan de Dios (esquina noreste).

Los autores omiten el Liceo de Costa Rica, también levantado en esa época y finalizado en 1903 (Zamora, 2013).



Salvador Monge y Manuel Ortiz forjan la piedra que se usa para la reconstrucción del Teatro Nacional. (Jorge Castillo) 15.6.85 La República.

“

De acuerdo con Astrid Fischel (1992) y Lucía Arce (2017), buena parte de los obreros que participaron en la construcción del Teatro Nacional fueron costarricenses.

Los últimos canteros (15 de junio de 1985
La República. Álbum Histórico 046-1985
Archivo Institucional TNCR



Como ya se mencionó, durante el período se buscaba emular las influencias arquitectónicas europeas, así como sus prácticas culturales, razón por la cual no sólo se levantaron edificios con rasgos similares a los que se encontraban en las ciudades de Europa. Además, mediante el acceso al puerto del Atlántico por la vía férrea, se incentiva el consumo de productos importados, como por ejemplo vestimenta, alimentos, mobiliarios, materias primas para la construcción, tecnología, entre otros (Álvarez Masís y Gómez Duarte, 2000). Santamaría Montero (2017b) aduce que este auge económico trajo consigo nuevas técnicas, herramientas, maquinarias y materiales con los que no estaban familiarizados los obreros costarricenses.

Vargas y Zamora (1999) indican que también se importaban materiales diversos como hierro (utilizado, entre otras cosas, para soportes de techos, paredes y cielorrasos), armaduras para techos, bajantes, canoas, pasamanos,

verjas, barandales, pinturas, barnices, solventes, vidrios, ladrillos, mosaico y cemento, entre otros.

Para los historiadores Yanory Álvarez y Dennis Gómez, el levantamiento TNCR constituyó la punta de lanza para la expansión, modernización y embellecimiento del casco central de San José:

Estos cambios se aceleraron con la innovación de las técnicas constructivas, las cuales se vieron favorecidas con el ingreso de nuevos materiales a través del transporte ferroviario y la instalación de ladrilleras en el país; la importación del hierro para estructuras, paredes, techumbre o cubierta, en las construcciones de mediana y mayor volumetría; la introducción del concreto armado unido a la difusión de la madera en los acabados, le dio nuevas características a la arquitectura costarricense (Álvarez Masís y Gómez Duarte, 2000, p. 102).

Por causa de este crecimiento existía, en general, dificultad para encontrar mano de obra nacional, fuera calificada o no, dado que la demanda era





muy alta (Quesada, 1998). Esto impulsó que muchos campesinos migraran a la ciudad para aventurarse a realizar este tipo de labores de construcción, pero sin tener conocimiento en la materia ni experiencia en las técnicas utilizadas (Cerdas, 1995).

El levantamiento del TNCR constituyó la punta de lanza para la expansión, modernización y embellecimiento del casco central de San José (Álvarez Masís y Gómez Duarte, 2000, p. 102).

De acuerdo con Sanou (2001), la alta demanda permitió que se creara y fortaleciera el trabajo de los Talleres Nacionales de la Dirección de Obras Públicas, entidad a cargo de la construcción y mantenimiento de los edificios nacionales (entre otras tareas), donde se formaron múltiples operarios en las diferentes ramas de atención de la infraestructura que pueden considerarse oficios tradicionales como son, por ejemplo: ebanistería (que incluye charolado y tapicería), carpintería o herrería.

Erigir el TNCR representó, entonces, poner en práctica técnicas que no habían sido aplicadas antes en el país, y que pudieron servir de referencia a posteriores construcciones a cargo de la Dirección de Obras Públicas, como lo manifestó el Director de esta entidad en 1907, el señor Néstor Chavarría Mora, a propósito de la estructura metálica de la nueva Penitenciaría Central de la época (hoy Museo de los Niños):

El ensayo que yo mismo hice en el Teatro Nacional, en donde nunca se ha notado rajadura alguna, me alentó a pensar en armar las paredes en una forma en mi concepto más segura que la que usé en el Teatro Nacional. (Secretaría de Fomento, 1908, p. 104).

Asimismo, con la construcción del TNCR se comprobó la nobleza de diversas materias primas nacionales y la viabilidad de su aplicación o adaptación a sistemas constructivos utilizados en Europa, como lo indica este mismo funcionario, en 1906, refiriéndose a la instalación de una ladrillera en el centro de reclusión





para surtir las nuevas edificaciones “aprovechando la tierra que es de excelente calidad (...) ya comprobada cuando construimos el TEATRO NACIONAL, para el cual fabricamos allí la mayor parte del ladrillo” (Secretaría de Gobierno, Policía y Fomento, 1906, p. 704).

A este particular se ha referido el cantero y tallista Jonathan Krieg, quien teniendo a su cargo la restauración de ventanas y molduras de la fachada sur del TNCR, señala que el ladrillo se halla en perfectas condiciones:

But I have to say this one thing, taking out the windows, that they are very deep in the wall, and seeing that the brick that this building is in a very good condition. The interior of the «Teatro», they really knew to build”¹.

(J. Krieg, comunicación personal, 27 de junio de 2019).

1 «Pero tengo que decir esto, cuando saqué las ventanas, que están incrustadas muy profundas en la pared, y viendo el ladrillo que tiene este edificio, está en una muy buena condición. El interior del «Teatro», realmente supieron cómo construirlo.» (Traducción de la autora).

El crecimiento de la ciudad de San José, como luego del resto de los cascos centrales de otras ciudades como Alajuela, Heredia y Cartago, requirió contar con una oferta más amplia de artesanos y obreros, pero pese a esto el TNCR continuó siendo un edificio de alta especificidad, especialidad y monumentalidad, ya que pocos inmuebles lograron replicar técnicas constructivas similares a las que se utilizaron en éste. Tan sólo el Liceo de Costa Rica, Colegio de Señoritas, la Antigua Fábrica Nacional de Licores, la Antigua Aduana y la Antigua Biblioteca utilizaron algunas de ellas en lo que refiere a uso de ladrillos forrados con piedra (William Monge Quesada, 06 de junio de 2019).

Los trabajos que se han realizado en el TNCR con posterioridad a su inauguración fueron realizados por obreros, maestros y profesionales nacionales y extranjeros, quienes han tenido a su cargo la tarea portentosa de mantener en pie, activo y accesible al público este patrimonio.





Entre los oficios que se relacionan con la conservación y operación del TNCR², pueden mencionarse:

- Canteros.
- Costureras.
- Bordadoras.
- Ebanistas.
- Escultores.
- Forjadores.
- Restauradores (mármol, estucos, pinturas, laminado en oro y textiles).
- Tapiceros.
- Obreros de albañilería, hojalatería y fontanería.

2 Ejercicio realizado con la orientación de la historiadora Patricia Fumero, la restauradora Carmen Marín Cruz, Rocío Quilis González y George Jones Carrillo.

■ OFICIOS ARTESANALES RELACIONADOS CON EL TRABAJO EN MADERAS: EBANISTERÍA, TAPICERÍA Y TÉCNICA DEL CHAROLADO

La carpintería, como oficio artesanal, ha sido documentada en el país desde épocas coloniales, principalmente en la ciudad de Cartago, uno de los espacios fundacionales de la colonia. Por ejemplo, la historiadora Elizet Payne (1987, 2000), registra la necesidad que tuvieron los conquistadores de contar con diferentes artesanos como los carpinteros, para trasladar, montar y erigir infraestructura que hiciera posible la colonización del territorio.



La consolidación de algunos núcleos urbanos permitió la especialización de este tipo de oficios e implementar el proceso de transmisión de conocimiento bajo la lógica de los pequeños talleres de maestros artesanos, quienes recibían allí a los aprendices para la subsiguiente formación, estableciéndose incluso la obligación, para el maestro u oficial artesano, de asumir la enseñanza en su taller de los jóvenes por mandato del gobernador o el alcalde (Payne, 2000).

El empleo de la madera fue indispensable para el levantamiento de los inmuebles, pero posteriormente, y para el caso concreto que se ha referido de Cartago, esto permitió además el desarrollo de la carpintería de obra blanca, centrada en la elaboración de mobiliarios para las casas, así como aquella vinculada con la talla de madera para imágenes religiosas y retablos (Payne, 2000).





Los historiadores Yanory Álvarez y Dennis Gómez (2000) señalan que el uso de la madera tomó auge a finales del siglo XIX, justo cuando fue erigido el TNCR y en los años subsiguientes, debido a que era de fácil manipulación, tanto en la estructura de las construcciones, como en el revestimiento y en la aplicación de los materiales y acabados decorativos, que permitían marcar diferencia entre las preferencias estéticas y económicas de los clientes, quienes la utilizaron en los edificios públicos y en casas de habitación. Con este material las familias de mayores ingresos elaboraban balaustradas, cenefas, ménsulas, techos pronunciados, mansardas, remates, entre otros. Esto impulsó la expansión del gremio de los artesanos en madera en las ciudades, sobre todo en San José, así como de las ebanisterías, que se convirtieron en sitios de enseñanza del oficio. Los informantes consultados en esta investigación hacen referencia a aquellas fábricas en la capital que, entre 1940 y 1950, gozaban de

buena reputación por la calidad de sus trabajos, como son Urgellés y Penón (hoy sólo Urgellés); Estrella de Arte, a cargo de Félix Serrano; Mueblería París y los talleres bajo responsabilidad de Mauro Calvo; Salvador López y Antonio Ávila. Varios ebanistas a cargo de estos talleres eran españoles, y la mayoría se ubicó en el trayecto de la Avenida Central y alrededores. Por otra parte, entre los lugares de formación en este oficio, estaban el taller de ebanistería de Obras Públicas, el taller de la Estación al Pacífico, el Colegio Técnico Don Bosco y el COVAO en Cartago.

Así, el trabajo en maderas para el mantenimiento y conservación del TNCR ha estado presente desde muy temprano, tanto en el papel que ejerce el carpintero, que se señalará más adelante, como en los diversos trabajos adelantados por los Talleres de la Dirección de Obras Públicas, cuyos obreros estuvieron involucrados en distintas las tareas como son la fabricación y reparación de su mobiliario.





En algunas ocasiones se adquirieron enseres de esta materia prima en el extranjero, como fue el caso del aumento de la luneta en 1899, cuyas sillas fueron importadas desde los Estados Unidos, según lo consigna el informe de Cristóforo Molinar Acchipatti (Secretaría de Fomento, 1899, p. 129).

Los primeros reportes de Molinari Acchipatti como administrador del TNCR³, subrayan la necesidad de contar con un carpintero para el mantenimiento del edificio, y consignan que tiene un personal reducido para atender las necesidades, ya que:

Los gastos de aseo y conservación á que me contraigo han sido, en acatamiento á la orden que con ese fin recibí de esa Secretaría, reducidos al mantenimiento de un carpintero y dos peones, personal muy exiguo por cierto para atender solamente á la limpieza del edificio y más aún si el

3 La lista de personas a cargo de la administración o dirección del TNCR en sus diferentes periodos puede encontrarse en el Anexo 1.

trabajo se extiende á reparaciones que de ordinario se presentan. (Secretaría de Fomento, 1899, p. 130-131).

Los gastos en personal de carpintería son desglosados en algunos informes del administrador Molinari Acchipatti, entre 1900 y 1908, con los siguientes valores anuales:

TABLA 1. PAGOS REALIZADOS A PERSONAL DE CARPINTERÍA	
AÑO	VALOREN COLONES
1900	978.25
1904	930.90
1905	1018.75
1907	1518.70
1908	464.50
Fuente: Secretaría de Fomento, 1901, p. 76; 1905, p. 281; 1908, p. 220; 1909, p. 149.	

No existe mayor descripción de quiénes componen el personal; en algunas ocasiones se indica que se trata de peones u operarios, quienes se dedicaban a efectuar correcciones en practicables





del escenario, refección de excusados, reparación de mostradores. En su informe de 1905-1906, el señor Molinari Acchipatti anota:

(...) me parece oportuno hacer constar aquí, que tanto ésta como las mejoras antes mencionadas y otras que paulatinamente se acometen, son llevadas á término con la mayor economía, empleando en cuanto se puede el trabajo de los pocos operarios con que cuenta el Teatro y siempre bajo mi inmediata vigilancia. (Secretaría de Gobierno, Policía y Fomento, 1906, p. 704, subrayado propio).

De esta nota se infiere que los operarios que menciona Molinari Acchipatti realizaban diversos trabajos de conservación y mantenimiento del inmueble, así como los relacionados con el escenario. De acuerdo con George Jones, disponer de empleados multifacéticos fue una práctica común hasta hace algunas décadas, ya que con frecuencia los técnicos de escena, como

los tramoyistas, tenían conocimientos asociados a oficios como la carpintería, ebanistería, fontanería, electricidad, entre otros: “si nos remitimos, por ejemplo, aquí al Teatro, los técnicos de escenario hacían labores de mantenimiento del Teatro en tiempos en que no estaban ocupados en el escenario, verdad, y era como parte de su trabajo” (G. Jones Carillo, comunicación personal 05 de julio de 2019).

Esto se refleja en los relatos de los tramoyistas, ya pensionados, Eladio Zúñiga Blanco (comunicación personal, 12 de julio de 2019) y Mariano Quesada Jiménez (comunicación personal, 18 de julio de 2019) indican que cumplieron con otras labores fuera del escenario, como colocar banderas en los exteriores cuando llegaban presidentes, arreglar balaustradas de las fachadas o tapizar las butacas de la sala de espectáculos.





Como señala Santamaría Montero (2017a), en el periodo 1912-1913 se realizaron varias faenas de conservación en el edificio del TNCR y en su planta eléctrica, como lo revelan varios pagos semanales de jornales, compras de madera, reparaciones y otros encargos en los “gastos eventuales” de la Secretaría de Fomento, que debieron ser cancelados por el administrador Fernando Mayoral, a quien se giraban los dineros a ejecutar (Secretaría de Fomento, 1914). No obstante, no se precisa en qué consistieron dichos trabajos. En 1913 se registra la compra de un juego de muebles para el servicio del palco escénico a J. Mayoral y Co., por un valor de ₡171.50. (Secretaría de Fomento, 1914, p. 10).

En 1918, el ministro de Fomento nombra a un carpintero como empleado permanente para el TNCR, el operario señor Manuel Cruz, según consigna en correspondencia al administrador Rafael Cardona el 16 de marzo, con un salario

de “₡12.50 semanales que incluirá U. en planilla” (ANCR, Serie Fomento, Doc. 005774, f.12). Tal operario se retira en agosto de ese mismo año en vista de que encontró un trabajo mejor pagado, y el ministro de Fomento decide: “En tal virtud debe tenerse al señor Cruz como retirado del cargo, y al comunicarlo a usted le hago saber, asimismo, la resolución que he tomado de suprimir ese puesto de carpintero” (ANCR, Serie Fomento, Doc. 005774, f.11).

Además del apoyo que brindaba la Dirección de Obras Públicas, fuera con el mantenimiento o con la asignación del carpintero permanente, como sucedió en años anteriores, algunas reparaciones de carpintería se asignaban a terceros. Este fue el caso de una adjudicación en 1919 a Adolfo Boletti Fait para sustituir las maderas que se hallaban en mal estado en la armadura que soporta los cielos de la platea, la escalera y el *foyer*, donde se ubican las pinturas.





En el Numeral III del contrato se señala:

Boletti tiene el derecho de proveer los operarios que bajo su dirección se encarguen de ejecutar los trabajos de que se trata, y en cuanto a los materiales, este Ministerio proporcionará los necesarios con la oportunidad debida y conforme a los pedidos que dicho señor presente. Los jornales de tales operarios serán cubiertos semanalmente en la Pagaduría General de Hacienda conforme a las planillas que Boletti presente en este Despacho. (Secretaría de Fomento, 1920, p.16).

Por alguna razón, no se documentó en los reportes, ni del Secretario de Fomento, ni de los administradores Rafael Cardona Jiménez o Jenaro Castro Méndez que, para 1919, esta contratación trajo consigo problemas de ejecución que pusieron en riesgo el plafón que sostiene las pinturas de la sala principal, ya que los operarios asignados por el señor Boletti Fait no fueron supervisados adecuadamente

y provocaron daños, como lo indicó el Diario El Hombre Libre del 14 de septiembre en su nota “Daño Irreparable”:

Una de las imágenes que forman los grupos del “plafón” de nuestro Teatro Nacional ha sido rota como consecuencia de un mal trabajo que allí se está ejecutando. Esto es natural; pues no podía ser de otra manera – permitir que manos profanas toquen lo que es una verdadera joya de arte es sencillamente una barbaridad. (Diario El Hombre Libre, Domingo 14 de septiembre de 1919, p. 1).

Continuaron detallando lo sucedido en la edición del 21 de setiembre del mismo año, con el título “Joya de arte destrozada”. Luego de realizar una visita al TNCR, indican:

En el extremo Sur del Teatro se encuentra la imagen que representa “La Fama”. Esta es talvez una de las figuras más bellas de los diferentes grupos que adornan el ‘plafón’ del Nacional.



Los golpes brutales que individuos sin ninguna preparación dan al cielo raso son los que han producido una quebradura larga en la manta y la pintura que le corta el cuello a la imagen de que hemos hecho mención.

El lienzo cuesta hoy día no menos de 150 000 francos. (...) Los empleados y el ex – administrador señor Rafael Cardona nos informaron de que como el señor Boletti nunca iba a ver esos trabajos, ellos despidieron una vez a los operarios para evitar del daño fuera mayor, que al señor ministro de Fomento le hicieron ver la gravedad del daño ocasionado y de los que se seguirían ocasionando si el trabajo se seguía efectuando en esa forma y que nadie ha intervenido para subsanar el daño o daños apuntados. (Diario El Hombre Libre, Domingo 21 de setiembre de 1919, p. 1).

Lo sucedido representó que Boletti Fait presentara su renuncia, según consta en el oficio enviado por él al ministro de Fomento, el 22 de septiembre,

argumentando que el accidente ocurrió por el mal estado del plafón (ANCR, Serie Fomento, Doc. 005774, f. 5) y publicara su descargo en el mismo diario el día 25 de septiembre, señalando que los operarios no eran de su contratación sino de la Dirección de Obras Públicas (aunque así no consta en el contrato) y que su carpintero “es bastante hábil y cuidadoso”, razón por la cual no fue retirado de la obra.

Una tarea como la que fue asignada a Boletti Fait requiere de gran delicadeza, como lo manifiesta don Eladio Zúñiga Blanco, quien en 1987 ingresa al TNCR como carpintero en calidad de préstamo para construir un andamio y retirar las pinturas que se ubican en los cielos del *foyer*, las cuales se encuentran debajo de la estructura del cielo-raso sostenidas de un bastidor propio: “Cada pintura era un solo paño; para eso era el bastidor para sostener la pintura” (Zúñiga Blanco, 2019).



Esto significa que, para retirar el paño, los obreros deben caminar sobre la estructura del cielorraso con sumo cuidado, porque de suceder un accidente, caerían sobre el lienzo:

En ese bastidor (el de las pinturas) hay unos tornillos. Entonces en el cielo raso hay unos huecos, y entonces se sube eso, entran los tornillos en esos huecos y arriba, en el cielo raso, se le ponen unas platinas en los tornillos. Después se les ponen las tuercas y se socan.

Y más adelante agrega:

Nosotros tuvimos que hacer un bastidor con varias piezas, verdad, para todo lado, lo subíamos con mecates, amarrábamos arriba y aflojábamos los tornillos, quitábamos las tuercas. (...) Todo es de madera, todo el cielo raso. Nosotros bajábamos la pintura y la recostábamos al andamio, ahí le quitábamos el bastidor (que construyeron los carpinteros) para tal vez bajar la otra. (Zuñiga Blanco, 2019).

Es posible entonces imaginar lo sucedido a los operarios del señor Boletti Fait cuando, al intervenir las piezas de madera fuera de la estructura del cielorraso o de los bastidores que tensan las pinturas, se presentó algún accidente que dañó directamente un lienzo.

Pese a lo sucedido en 1919, la renuncia de Boletti Fait no fue aceptada (ANCR, Serie Fomento, Doc. 006513, f.23) y, al parecer, se mantuvo a cargo, dado que en noviembre presenta un informe al Ministro de Fomento señalando que las maderas del cielorraso han sido cambiadas con solo cedro amargo, y que para procurar su protección frente a las termitas y el deterioro, aplicó 2 baños de Carbolineum, una fórmula inglesa que se importó por su reconocida eficacia, la que recomienda para próximos trabajos del Taller de Obras Públicas utilizando la siguiente fórmula: "100 gr.Coza, 50 gr. Soda caustica (pura), 450 gr goma laca, 200 gr ácido fúrico, 4 litros agua fenica" (ANCR, Serie Fomento, Doc. 006513, f.21).



Más adelante, en un informe del administrador Octavio Castro Saborío de 1934, se indica que la pintura que había sufrido una rotura de la tela, en el mismo sitio del percance de 1917 (fecha que no coincide con la del evento expuesto), fue corregida por Antolín Chinchilla Gutiérrez en asocio con Teodorico Quirós Alvarado “quienes pusieron todo su empeño, voluntad y arte en salvar, como de verdad lo lograron, la magistral pintura que hermosea nuestra gran

Sala de Espectáculos y que es obra del genial artista Fontanno.” (Secretaría de Fomento, 1935, p. 264-265).

La cita sobre el contratiempo con la pintura retrata, como ya se mencionó, la sutileza que se requiere en la intervención de las maderas del TNCR a nivel estructural. Además, documenta el uso de la goma laca desde esa época, dato que será relevante cuando, más adelante, se haga referencia a la técnica del charolado.



Detalle puerta
Foto: Ana Mariela
Rodríguez Guillén



Retomando la figura del carpintero en el TNCR, en la administración de Jenaro Castro Méndez pareció existir en 1920 un carpintero permanente "destinado a hacer las reparaciones menudas para la conservación del edificio", según lo indicó Manuel Antillón, jefe conductor de trabajos del TOP, en su reporte compilado en la Memoria de Fomento (Secretaría de Fomento, 1921, p.106). Parece que dicho apoyo no fue constante, pues en su informe de 1922, el administrador indica que tan solo dispone de un conserje para todas las tareas requeridas y que ha debido poner en planillas de las compañías que se presentaban en el Teatro el resto del personal necesario para atender los espectáculos, pese a que en otros momentos tuvo dos peones (Secretaría de Fomento, 1923, p.382).

Ese mismo informe finaliza apuntando: "Antes de concluir este informe me

permiso felicitar a Ud, por haberse mantenido firme en no prestar nada ni a nadie de los enseres de este teatro, pues al paso que íbamos, a esta hora no habría nada". (Secretaría de Fomento, 1923, p.383).

Esto consta en correspondencia entre 1912 y 1922, donde fue posible observar que constantemente se cedían en préstamo bienes muebles del TNCR, tales como sillas, mesas, banderas, instrumentos musicales (como los pianos), alfombras, reflectores, tecles, tarimas, entre otros, todo ello para eventos particulares, fueran privados, religiosos, gremiales u oficiales.

Las sillas prestadas fueron las de la galería y la cantina, que sumándolas pudieron llegar hasta 200. En diferentes notas, el secretario de Fomento ordena al administrador Jenaro Castro Méndez de entregar los enseres para que salieran del TNCR como, por ejemplo:



TABLA 2. LISTA DE ALGUNOS PRÉSTAMOS DEL MOBILIARIO DEL TNCR ENTRE 1912 Y 1922		
MES-AÑO	EVENTO	RESPONSABLE
Diciembre 1912	Boda	Don Eugenio Lamicq
Febrero 1913	Boda	Don Carlos Salazar
Marzo 1913	No indica	Don Toribio Mora
Marzo 1914	Fiesta de consagración del Sr. Piñol	Ministro de Gobernación
Agosto 1914	Funerales para celebrar el fallecimiento del Papa	Sr. Presbítero Canónigo Don Rosendo de J. Valenciano
Diciembre 1914	Baile Liceo de Costa Rica	Don Ramón Pineda
Julio 1915	Consagración Monseñor Monestel	Presbítero Canónigo Ricardo Zúñiga
Noviembre 1915	No indica	Srita. Mezerville, Directora Escuela de niñas anexa al Colegio Superior de Señoritas
Septiembre 1916	Feria Pasaje Dent	Rosalía de Lara y Carlota de Gallegos
Noviembre 1916	No indica	Srita. Mezerville, Directora Escuela de niñas anexa al Colegio Superior de Señoritas
Diciembre 1916	Fiestas cívicas	Jefe Taller de Obras Públicas
Enero 1917	No indica	Doña María de Tinoco
Enero 1917	No indica	Don Enrique Ortiz
Junio 1918	Ceremonia religiosa (tres sillones dorados)	Iglesia Catedral
Octubre 1918	No indica	Casa Presidencial
Mayo 1920	Posesión Presidente para cuerpo diplomático	Congreso
Julio 1920	No indica	Señor Arturo Ulloa Giralt
Diciembre 1920	Tablados del Señor Presidente	Taller de Obras Públicas
Febrero 1921	No indica	Hermana superiora de la Caridad, Sor Luisa
Julio 1921	No indica	Profesor Luis Felipe González
Julio 1921	Homenaje Colonia Francesa	Hospicio de huérfanos
Octubre 1921	Pequeña fiesta	Hospicio de huérfanos
Abril 1922	Festejos de la Consagración del Obispo	Junta Organizadora
Junio 1922	Inauguración de la Compañía de Cable	Oficinas de la Compañía
Fuente: ANCR, Serie Fomento, Doc. 005961, f.38-95		





De acuerdo con el informe de Jenaro Castro Méndez, en 1923 todas las sillas fueron arregladas (Secretaría de Fomento, 1922, p.383), puesto que estos préstamos ciertamente representaron un deterioro del mobiliario debido no sólo al uso constante, sino por lo que implicó el transporte de las mismas. Ahora bien, ni este reporte ni el del jefe del TOP dan razón sobre quién estuvo a cargo de los trabajos de ebanistería y tapicería durante las reparaciones, aunque puede suponerse que fueron los artesanos locales de dicho taller, puesto que existía un buen concepto de ellos. Así lo revela el que Octavio Castro Saborío, en su informe de 1924, sugiriera que se cambiaran los confidentes del *foyer* con empleados de la Secretaría de Fomento (Secretaría de Fomento, 1925, p.340). Ese mismo año, Osías Castro, jefe técnico del TOP, indicaba que desde esta entidad se había designado un carpintero fijo para el TNCR "para que se ocupe en el arreglo del mobiliario que

se deteriora" (Secretaría de Fomento, 1923, p.105-106).

Parece que algunos muebles para uso del escenario, o incluso de otras áreas del TNCR, fueron traídos de otras dependencias de Estado o desde el mismo TOP, y que fueron elaborados por sus artesanos, como lo indicaba el administrador Octavio Castro Saborío, enumerando los enseres destinados al TNCR en 1925. Según se consigna ahí, Obras Públicas entregó una "mesa grande, forma de mostrador, dos pequeñas circulares, una de junto y dos masetas de madera". (Secretaría de Fomento, 1926, p.340). Por su lado, de la Secretaría del Soberano Congreso se remitieron telas para la utilería, pero "reservándonos suficiente tela para tapizar algunos muebles de escena cuando sea oportuno o necesario" (Secretaría de Fomento, 1926, p.340).

Por lo tanto, los carpinteros asignados al TNCR se encargaron no sólo de la elaboración y mantenimiento del





mobiliario suntuoso de la sala de espectáculos, *foyer*, cantinas y oficinas de mantenimiento, sino también de los que demandaba el escenario para escenografías de época.

En 1927 se reporta la intervención de un carpintero para construir y tapizar muebles fuera del escenario y la luneta, y en esta última los operarios de Obras Públicas hicieron un cambio en la cubierta de cuero de todos los asientos en 1928 (Secretaría de Fomento, 1928, pp. 185-186; Secretaría de Fomento, 1929, p.458).

Como este trabajo, muchos otros fueron encomendados al TOP, tanto para el uso del escenario como para la sala de espectáculos, procurando siempre mantener el estilo del TNCR y su mobiliario, por lo cual el administrador Octavio Castro Saborío reservó, como se indicó arriba, materiales que pudieran servir en futuras confecciones, tanto de tela como de cuero (Secretaría de Fomento, 1927, p.299).

El reconocimiento a la labor y calidad de estos artesanos se revela en la confianza que depositó el administrador Octavio Castro Saborío en ellos, pues constantemente gestionó que se les asignaran intervenciones como la sustitución del Palco Presidencial y el cambio en el piso de parqué del *foyer*, indicando que: “pensamos, puede ser bien ejecutada por obreros nacionales que ya en otras ocasiones han hecho magníficas pruebas de arreglo, reponiendo con maderas combinadas de cedro, guanacaste y café varias secciones que han quedado perfectamente. (Secretaría de Fomento, 1927, p.298).

Tal acompañamiento le parece imprescindible, por lo que solicita se mantengan a su disposición uno o dos carpinteros de esa entidad, para continuar con las reparaciones menores:





El carpintero del Teatro, que lo ha sido hasta hoy don Jesús Bejarano ha, pues, cumplido a plena satisfacción de su jefe don Osías Castro y nuestra, su deber poniendo al servicio del establecimiento su honradez y su actividad; así es como su buena voluntad ha servido de un modo práctico y efectivo para contribuir al mejor confort, aseo y conservación del edificio. (Secretaría de Fomento, 1927, p.184-185, resaltado propio).

En 1928 se encargó otra compra de mobiliario importado de Estados Unidos, compuesta de 148 sillas tapiizadas con baqueta y estampadas con el monograma del Teatro Nacional (ANCR, Serie Fomento, Doc. 007473, f.1) para el aumento del aforo de las secciones de butaca (primer piso, lados derecho e izquierdo) y lunetario, en vista de la necesidad de incrementar los ingresos (Santamaría Montero, 2017a), las que a juicio del ebanista y tapicero Oscar Alvarado⁴

4 El señor Oscar Alvarado es contratado en 2015 para el suministro e instalación de respaldar y asiento para las sillas del lunetario del TNCR

(comunicación personal, 26 de junio de 2019) son de cedro americano.

Ese mismo año (1928), Octavio Castro Saborío solicita la sustitución completa de los confidentes del *foyer*, con réplicas exactas de los que habían sido traídos de Viena por Molinari Acchipatti para la inauguración del TNCR. Dicho trabajo fue asignado al TOP, específicamente al señor Rafael Sáenz, de quien se anota lo siguiente:

(...) inteligente artista que ha puesto los mejores entusiasmos y actividades en sus cortos años, de su inteligencia y de su temperamento artístico en la ejecución de estas obras, que serán sin duda uno de los mejores galardones de su esfuerzo y de su constancia; pues la labor ya casi terminada del señor Sáenz, es algo verdaderamente digno de elogio y merecedora del más franco estímulo, y una vez concluida bien puede ser ella un modelo de arte, por la corrección, la pureza, la maestría y nitidez de sus tallas y preciosos calados; la belleza de su ornamentación y la acabada consistencia de los muebles mismos,



construidos con las mejores y más selectas maderas nacionales de modo que sea de una duración incalculable y a prueba de comején y de toda clase de bichos destructores. (Secretaría de Fomento, 1929, p.458).

Estos muebles fueron tapizados por obreros de Obras Públicas, junto a un grupo de muebles que se elaboraron y tapizaron entre 1932 y 1933, y de la que “fué adquirida últimamente la suficiente cantidad de la misma tela para la tapicería del resto del mobiliario que se construye en los Talleres de Obras Públicas, de manera que haya uniformidad del caso en todas sus piezas.” (Secretaría de Fomento, 1933, p.361).

El tapizado estuvo a cargo de los carpinteros y ebanistas que hacían parte del personal del TNCR, como señala Leonardo Santamaría Montero (2017a), cuando en 1931 Ricardo Bejarano construye un juego de muebles estilo rococó con forros de cuero, entre otras tareas que adelanta hasta 1933. Entre ellas se encontraban varias fabricaciones,

reparaciones o acabados en madera. Otros encargos fueron asignados a los obreros del TOP para atender a la conservación de las maderas, como fue el cambio de partes de la tramoya y de las consolas del *foyer*, estos últimos tapizados con los restos de tela que se reservó luego de la entrega de los confidentes (Santamaría Montero, 2017a).

Aunque no se menciona el nombre de los carpinteros y ebanistas que ejecutaron estas labores, en 1941 se registra que el TNCR cuenta con una cuadrilla de operarios para hacer reparaciones permanentes (Santamaría Montero, 2017a). Ese año el inmueble pasa a formar parte de la Secretaría de Instrucción Pública y se inicia la restitución del piso del *foyer*. De acuerdo con Leonardo Santamaría Montero (2017a), este trabajo fue realizado y dirigido por Humberto Sáenz Mata, operario de la Dirección de Obras Públicas, aunque según el relato de su hija, María del Carmen Sáenz Meza (Lizama, 2010), él pertenecía a la planilla del Ferrocarril





Eléctrico al Pacífico. El señor Sáenz Mata tuvo a su cargo tres operarios más, según relató Raúl Montero, citado por Navarro (1988).

Montero llegó al TNCR en el marco de esta tarea, y se queda como carpintero asignado por el Ministerio de Obras Públicas y Transportes hasta 1963, cuando pasa con el mismo puesto a la Secretaría de Educación, hasta que se le nombra como jefe de tramoya (Teatro Nacional, 1955-1964).

Los relatos de María del Carmen Sáenz Meza y Raúl Montero, y de Leonardo Santamaría Montero (2017a) sostienen que la sustitución del piso del *foyer* tardó de 7 a 8 años en finalizarse. Consigna el artículo “Del Foyer a la tramoya”: “Según cuenta (Raúl Montero), debían realizar todo el proceso, desde la elección de las maderas hasta la colocación de cada uno de los cuadros finamente pulidos” (Navarro, 1988, p. 1B).

Como lo narró María del Carmen Sáenz Meza, su padre hizo todo el piso de cuclillas, cortando cada uno de los cuadros de madera con serrucho, los cuales iba encajando. Las especies utilizadas, según ella, fueron venado, nazareno, lagartillo, caoba, cristóbal, cedro y cenízaro (Lizama, 2010). A ellas, pueden sumarse caoba, pilón, cocobolo, nazareno, ronron, laurel, almendro y cabuya, de acuerdo con el ebanista Álvaro López (comunicación personal, 29 de junio de 2019), quien estuvo a cargo de la reparación de este piso en 2009.

A criterio de Álvaro, si bien este piso puede considerarse un muestrario de las maderas endógenas costarricenses, tiene el inconveniente de que combinó especies suaves con otras más duras. Esto constituye un reto durante las intervenciones de pulido, porque no se puede pulir uniformemente el piso por la mezcla entre variedades duras, que resisten más, y las suaves que deben recibir menos intervención para evitar su desgaste (López Vargas, 2019).



IMAGENES

El señorial coliseo es hoy vitrina de andamios y estructuras poco familiares para los transeúntes.



La loza sanitaria, los percheros y los atriles reposan en la sala principal del Teatro Nacional, que ha silenciado los acordes mientras se restañan sus heridas.



VIENE DE LA PAGINA 6

ansiosos espectadores vestidos de saco y corbata. Sus butacas han sido ocupadas por el polvo, atriles, percheros e inodoros, testigos silenciosos de la cirugía que sufre el coliseo.

Una obra, pues, donde los únicos espectadores humanos son sus propios protagonistas: los obreros que día a día improprietan la partitura... músicos que no visten trajes de gala, no tienen derecho a ensayar, ni son recompensados con

aplausos al final de la jornada.

¿Quién no los ha oído en alguna ocasión? El solo de taladro que ofrece el carpintero, la discreta melodía que producen los albañiles al impregnar de cemento las paredes, y el alegre silbar del electricista que llena de nervios electrónicos cada rincón.

Todo ello por dar una mano a esta estructura que libra una batalla contra el tiempo, la contaminación y los desastres naturales.

**Texto y fotos
de Frank
Guevara**

Obreros en concierto. (19 de julio de 1992)
La Nación. Álbum Histórico 061-1992
Archivo Institucional, TNCR



Luego del reemplazo del piso del *foyer*, se efectuaron otros trabajos de mantenimiento y conservación de maderas, que incluyeron, entre otras cosas, el cambio y barnizado del piso del escenario y la reparación de los cielorrasos, barandas y otros elementos acabados del edificio (Santamaría, 2017a), pero no se mencionan los nombres de las personas que tuvieron a su cargo la ejecución de esos trabajos. Es hasta 1961 que, a solicitud de la Junta Directiva del TNCR, se requiere la colaboración de los ebanistas del TOP para confeccionar con cedro las bolas ornamentales de los antepechos de palcos de galería, que se encontraban destrozados por el comején (Teatro Nacional, 1955-1964).

Rodolfo Arias Arias (comunicación personal, 05 de julio de 2019) señala que en 1947 se mantenía siempre un ebanista en el TNCR, cuyo nombre, sin embargo, no recuerda: “(...) otro funcionario que había en el Teatro permanente que era un ebanista que estaba

detrás del escenario y tenía un tallercito (...) en el mezzanine, siempre haciendo cosas, siempre había alguna pieza que reparar, algún defecto en el piso”.

No es posible determinar si se trata de Raúl Montero quien, como se indicó, se mantuvo en el TNCR entre 1941 y 1963 como funcionario designado por Obras Públicas y, posteriormente, por parte de la Secretaría de Instrucción Pública, pero la documentación permite, al menos, evidenciar que él sí permaneció este periodo dedicado a las tareas de mantenimiento.

Según apuntan la restauradora Carmen Marín Cruz (comunicación personal, 06 de junio de 2019), los tramoyistas Eladio Zúñiga y Mariano Quesada Jiménez, así como el jefe de escena George Jones Carrillo, la presencia de ebanistas y carpinteros dentro del TNCR ha sido constante, por la relevancia de la madera en las tareas de conservación, como fue el caso de los mismos Mariano y Eladio y de Jairo Castillo Castillo, los tres antes de su paso a la tramoya.



Aproximadamente en 1978, Mariano ingresó al equipo de bodega, pero luego se le pidió dedicarse a faenas asociadas a su formación como ebanista, oficio al que se había dedicado por 22 años antes de incorporarse al TNCR:

(...) ahí estuve yo un tiempo hasta que se necesitó hacer el pasamanos de caracol, una parte de aquí del norte, y entonces me escogieron a mí, para ver si era de verdad que era tan ebanista, eso es así como una guaba de retorcida, toda esa cuestión, en eso estaba el finado Chacón, un hombre muy inteligente, muy capaz, me dio ese trabajo, (...) cuando yo no tenía nada que entregar me iba a trabajar la madera... bueno, la cuestión es que yo terminé eso y ya me empezaron a ver... (Quesada Jiménez, 2019).

De forma similar sucedió con Eladio, quien antes de hacer parte del equipo de tramoya, trabajó como carpintero, y emprendió otras tareas asociadas a la conservación de elementos de madera a finales de la década de los 80. Relata:

(...) me dice ese maestro de obras Chacón, me dice: Eladio, dicen que la puerta del palco presidencial está mala, andá revisala, y fui a revisarla y en verdad, el bastidor de la puerta estaba una parte con comején, llegué y le digo: Chacón, la puerta tiene comején en el bastidor, me dice andá despegala, te la llevás para el taller y le cambiás lo malo, de veras, verdad, yo hice el trabajo, conseguí un pedazo de madera de cedro amargo que con eso se trabajaba aquí, el cedro amargo y laurel para tramoya, entonces, diay, llegué yo al taller y le corté el pedazo malo del bastidor y lo hice nuevo, lo cepillé, lo lijé bien y ya llegué y le digo: Chacón, ya está la puerta lista, vamos para que la vea, donde yo la hice...porque eso tenía que cortarlo tipo salchichón, corte salchichón que llaman, para empatar el cabo que yo lo metí al nuevo, y en los cortes. Llegó Chacón y le pasó la yema del dedo, en los dos cortes, le dije, ¿está bien?, y me dijo: quemala, la embarnizás y vas y la montás... bien, allá al tiempo, hablando en cuestión de trabajos le dije Chacón, ¿por qué usted me pasó



la yema del dedo en los cortes de la puerta presidencial?, me dice: es que nosotros los ebanistas tenemos el tacto en la yema del dedo, le digo ¿y qué? Me dice: no, quedó perfecta; entonces a mí se me grabó eso, yo después me ponía a hacer un trabajo y siempre, verdad, revisaba con la yema del dedo... (Zuñiga Blanco, 2019).

Pablo Madrigal Delgado (comunicación personal, 19 de julio de 2019) comenta que, a inicios de la década del 2000, se creó una cuadrilla de planta del TNCR que se dedicó únicamente a la conservación de los elementos en madera, como fue el caso del ebanista Jairo Castillo Castillo, quien antes de pasar a formar parte del equipo de tramoya, participó en la reparación del piso del *foyer* en el año 2010, indicando sobre esta obra:

Uno, siendo ebanista, uno nota al artista. En estas piezas no se ven aberturas entre las pegas, a pesar de llevar tantos años, tanto peso, tanto movimiento...

(...) Supo escoger la madera, porque no era madera húmeda, sino se hubiera encogido. Las pegas siguen siendo las mismas. (Jairo Castillo, referenciado por Lizama, 2010, p. 7).

Las habilidades para trabajar la madera por parte de Jairo Castillo han sido reconocidas por otros colegas o compañeros, como George Jones Carillo y Jody Steiger Goodman. Esta última se refirió a su laboriosidad como ebanista: "hizo una mesa para la oficina que era hermosísima, muy, muy talentoso, y tenía -tiene- una sensibilidad muy grande" (Jody Steiger Goodman, comunicación personal, 11 de julio de 2019)

Como se ha podido mostrar en este breve acercamiento, en el TNCR ha sido necesario contar con obreros que trabajen la madera adecuadamente, en aras de conservar los elementos característicos del monumento, fuera con artesanos contratados al servicio de la institución o con trabajadores externos.





Restauración, conservación, sustitución y elaboración de elementos de madera

Álvaro López Vargas (comunicación personal, 29 de junio de 2019) es un ebanista autodidacta oriundo de Chilamate de Poás, Alajuela, quien desde los 16 años desarrolló diferentes habilidades artesanales, entre ellas la ebanistería. Él afirma que fue provisto de un don que desarrolló observando y practicando en diferentes labores. Inició sus contratos con el TNCR aproximadamente en 1998, con la elaboración de muebles para la recepción, y después continuó atendiendo otras tareas que le fueron asignadas para la conservación o reparación de elementos en madera, como puertas y ventanas con sus respectivos marcos, guarniciones, los servicios sanitarios y el ascensor (con su parqué) asignados a población en condición de discapacidad:

(...) ahí sí hice algunos trabajillos bastante complicados, porque ahí se abrieron unos buques grandes que había que hacerle, había que hacerle las guarniciones, hacerle las campanas (...) todo que fuera exactamente original a como estaban en el Teatro Nacional, entonces yo ya pagaba a hacer cuchillas aquí en Montecillos en los centros de afiliado, para poder elaborar las molduras idénticas a las que estaban ahí mismo. (López Vargas, 2019).

Pablo comenta que la práctica de elaborar los instrumentos sigue vigente en las intervenciones al TNCR, debido a que se encuentran diferentes formas en los objetos, y las herramientas “hechizas” facilitan la manipulación de la madera:

También hay que crearlas, todas son manuales, nada eléctrico, como formones, (...) uno adecua la herramienta de hojalatería, con sus diferentes formas, dependiendo de las superficies que uno vaya a trabajar, a veces





son ovaladas, a veces son redondas, a veces planas. Aquí en el Teatro, por la particularidad de la decoración interna, se encuentran cualquier cantidad de formas que uno tiene que manipular, entonces uno tiene que hacerse, adecuarse de acuerdo a la superficie. (Madrigal Delgado, 2019).

Para Álvaro, la hechura de artefactos es uno de los aspectos que vuelve el trabajo para el TNCR algo excepcional ya que, en el oficio de la ebanistería, se utilizan herramientas eléctricas como lijadoras de bandas, rúter, canteadoras o cepilladoras de forma generalizada.

Ahora bien, en el TNCR ejecutó tareas como restaurar guarniciones de la recepción, que estaban infestadas por el comején y a su criterio no podían ser atendidas con la inyección de químicos en la madera, sino con la sustitución de las partes dañadas, lo que implicó cortar la pieza y colocar una nueva con la

misma forma y aspecto del original. Este es un proceso que recomienda el ebanista y charolista Gilberto Pérez Solera (comunicación personal, 09 de julio de 2019), porque hacerlo evita la propagación del insecto, y sirve en aquellos casos en que se encuentran problemas de otra naturaleza en hendiduras:

(...) si es fino el operario, (debe) coger una segueta y abrirlo más y meterle una cuñita de madera y emparejarlo, porque eso se va a seguir abriendo... es curarlo del todo (...) Saca la cuñita, bien en cuña, así verdad, y la sierra de la misma madera y la mete con cola, la deja ahí que se seque y después la empareja, ya quedó curado, ya eso no, no vuelve a pasar eso, pero si le mete masilla, con el tiempo se vuelve a quebrar eso. (Pérez Solera, 2019).

Siguiendo con los trabajos efectuados por Álvaro López, en 2009 se hizo cargo de la restauración del piso del *foyer*:

“(...) al decirle yo que lo restauré fue pulirlo, se pulió todo de nuevo con unas máquinas, yo hice una cabina especial y con una aspiradora que iba puliendo y lijando ahí para que el polvo no se fuera, y no se regara y no dañara pinturas y cosas que tiene ahí el Teatro Nacional y después se enceró todo, se enceró y se le pasó la máquina para que sacara brillito otra vez.” (López Vargas, 2019).



Foto: Adela Marín Villegas



Adicionalmente, la intención del ebanista fue reducir el riesgo de que algunas de las maderas suaves que se encuentran en esta superficie sufrieran con el procedimiento descrito, porque son testimonio de esta diversidad de especies maderables nacionales incluidas en este aposento, así como en otras piezas muebles e inmuebles del TNCR. Entre esas variedades están:

Pochote	Nazareno
Venado	Cabuya
Cenízaro	Cristóbal
Cedro	Guanacaste
Caoba	Almendo
Cedro amargo	Lagartillo
Guayacán	Surá
Laurel	Ronrón
Pilón	Cocobolo
Pochote	

Una buena parte de ellas ya no pueden ser adquiridas hoy en el mercado nacional, sea porque están

extintas, porque se encuentran en riesgo de desaparición y no se permite comercializarlas o porque se localizan en zonas de protección, lo que impide explotarlas.

Pese a estas restricciones, los ebanistas coinciden en que aún es posible hallar algunas de buena calidad con características similares a las originales, con las cuales procuran mantener la autenticidad de los trabajos plasmados en el TNCR, garantizando su perdurabilidad y belleza, como es el cedro o, como señala Oscar Alvarado Sánchez (comunicación personal, 26 de junio de 2019), el guapinol, que utiliza en la sustitución de sillas de la sala de espectáculos.

A continuación, se describen algunas condiciones del trabajo en madera, que resultan indispensables para asegurar la calidad requerida en la conservación de esta materia prima y los objetos asociados a ella en el TNCR.





La selección de las maderas

Resulta fundamental considerar que la especie maderable armonice con la integralidad del edificio, de manera que mantenga su lenguaje, y que a la vez cuente con la calidad apropiada para mantenerse en el tiempo, lo cual puede garantizarse con un buen proceso de selección.

Álvaro señala que el TNCR decidió emplear cedro de campo o de potrero, debido a que este “en el campo abierto sí recibe sol, recibe agua, aire y el árbol se cría, cuando crece es un cedro de un grano muy firme”, si fuese de montaña no lo considera apropiado ya “que no le entra el sol, tiene mucha humedad y todo y no tiene un buen temple ni un buen color” (López Vargas, 2019). En otras ocasiones, las maderas pueden ser adquiridas en los aserraderos, siempre que cumplan con los requisitos de calidad.

Por su parte, Oscar Alvarado Sánchez (comunicación personal, 26 de junio de 2019) recurrió a un guapinol de montaña, pero se trató de un árbol muy viejo que fue botado en Santa Ana y se mantuvo por muchos años allí, lo que le permitió acceder a una buena cantidad de materia prima, que se obtiene directamente con el dueño de la finca. En el lugar se corta y se transporta hasta el taller.

Pablo sostiene que la calidad de las maderas del TNCR corresponde a que proceden de árboles mayores con hilos de una sola línea, que hacen más fácil su manipulación a la hora de trabajarlas con técnicas artesanales manuales, que son las que predominan para los procesos de conservación. Él percibe esta diferencia frente a su experiencia de trabajo en una mueblería en Desamparados, donde estuvo a cargo de lo relacionado con el corte, cuido y protección de este material. Así,





pudo notar que la que se encuentra disponible en el comercio es de cultivo industrial, donde su crecimiento es alterado y se corta de forma anticipada, lo que genera muchos nudos, los cuales entorpecen luego su tratamiento. (Madrigal Delgado, 2019).

Por esta razón, el TNCR tiene en su bodega maderas almacenadas adecuadamente para que puedan cumplir con los estándares requeridos en la conservación (algunas hasta por ocho años), y cuando se requiere la compra de otras, se precisan las calidades que concuerden con lo requerido para la especialidad de las obras (Madrigal Delgado, 2019).

Proceso de secado

El secado de la madera es indispensable para trabajar adecuadamente, ya que se trata de un material poroso que responde a los cambios de humedad, absorbiendo o expulsando las partículas de agua, lo que lleva a que

el elemento se expanda y se contraiga, produciendo fisuras o espacios entre las pegas, como lo señala Oscar:

Usted hace un mueble con madera húmeda, cuando ella va secando ella va a contraer, entonces se hacen aberturas, se raja y todas esas cosas, verdad. Eso es lo que pasa con esa madera, por eso tiene que tener un grado de humedad, o sea, no puede ser que lo hubieran cortado (el árbol) y usted se ponga a trabajar el mueble, no. (Alvarado Sánchez, 2019).

El método que él aplicó para el secado previo a la reparación y construcción de sillas de la sala de espectáculos fue, inicialmente, cortar todas las piezas de guapinol que necesitaba, caló cada una, les dio forma y luego las colocó en el patio de su casa en estibas:

Ahí le echaba agua todos los días, todos los días le echaba agua, y aparte de eso le daba vuelta, ve, para que el sol vaya pegando por todo lado y el aire y el viento, entonces el agua le saca toda la baba, toda la savia, entonces eso es



lo que cuesta secar, pero como usted le pone agua o le hecha agua, entonces ella, ella se seca más rápido y eso fue lo que hicimos. (Alvarado Sánchez, 2019).

Pablo cuenta que Gilberto Pérez le comentó sobre el proceso de secado que se utilizaba anteriormente, el cual consistía en dejar la madera entre un año y año y medio en estibas, un método más natural y adecuado a su parecer (Madrigal Delgado, 2019).

Por su parte, Gilberto recuerda que, anteriormente, los talleres de ebanistería operaban con diferentes personas que se hacían cargo de tareas específicas, como sucedió con la experiencia de Pablo, y entre ellas estaban quienes se encargaba de garantizar que las tablas pasaran por un secado adecuado, dándole vuelta a las piezas constantemente para que se “orearan” bien y no se fueran a torcer (Pérez Solera, 2019).

No obstante, cuando se presentan demandas por concluir las obras con mayor urgencia, (aunque los

informantes no precisaron si lo hicieron para el caso del TNCR), es posible recurrir a sistemas de secado artificial, en donde la Mueblería Urgellés ha atendido la demanda con la implementación de un horno que se ubica en el Pacto del Jocote, en Alajuela.

Cuando Álvaro lo ha empleado, comienza la producción del mueble y sus acabados en cuanto tiene la madera seca, de forma tal que pueda sellar el poro de inmediato, y así impedir que éste atrape la humedad en tiempos de invierno y se expanda (López Vargas, 2019).

Ahora bien, el secado artificial satisface la necesidad de contar con la materia prima en un menor tiempo, e inclusive podrían evitarse posteriores problemas con la humedad en un mueble, pero no siempre resulta la actuación más oportuna:

Lo único del horno que a mí no me gusta es que debilita el grano de la madera, hace que la madera sea como



más bofa, como más suave (...) El grano es el temple, por decirlo así, de la madera; si yo tengo este cabito de madera tiene un cierto grado de dureza, yo le doy un golpe y se me marca un milímetro, entonces cuando lo llevo al horno y se me debilita porque pierde el temple por decirlo así, yo le doy un golpe y se me va a marcar más, se me va a hundir dos milímetros, el doble, porque la madera está más suave. (López Vargas, 2019).

Como indica Pablo, el secado artificial reduce el trabajo de meses a dos o tres días, pero a la vez tiene como consecuencia que la madera sea más rígida para manipularla y por tanto dificulta la consecución de las obras de conservación:

(...) lo que hace es como congelar el proceso de la deshumidificación de la madera, entonces congela el proceso, o lo retiene más bien, y en el momento que uno la está trabajando puede que en las fibras de la madera internas propiamente, tanto en lo superficial

no, porque al final lo que le importa a la industria es el acabado superficial de la madera, pero si uno está trabajando de lado a lado con la madera, ahí es donde existe el riesgo de que esa madera sufra una reventadura. (Madrigal Delgado, 2019)

Junto al secado puede presentarse la necesidad de sanear la madera, de tal forma que se evite la introducción de insectos o parásitos que se propaguen y, por lo tanto, provoquen daños en los diferentes elementos del inmueble, lo cual se reseña seguidamente.

Mantenimiento adecuado de las maderas y curación

Según Oscar, si para los encargos para el TNCR se seleccionan especies endógenas con buenos atributos y secadas apropiadamente, no existe necesidad de curarlas previo a su intervención (Alvarado Sánchez, 2019). Por su parte, Pablo considera que, como fue descrito antes, el proceso de



secado y almacenamiento en estibas, por tiempos prolongados y con los debidos cuidados, reduce la infestación de los insectos, por tratarse de variedades maderables de calidad, aunque señala que, cuando se adquieren tablas de otros sitios, es necesario que sea empotrada o empapada con solventes químicos que neutralicen cualquier riesgo de parásitos:

La madera que se usa para (...) procesos de conservación, está totalmente separada de todas las maderas que son para trabajos ordinarios (...) Con que estén estibadas de una manera donde la madera no va a perder su horma o su forma, no hay riesgo (...) El único riesgo que existe es que sea atacada por unos parásitos que ya ella por uno verla que viene limpia de montaña o de aserradero, es muy difícil que esa madera le entre algún parásito. (Madrigal Delgado, 2019)

Para Gilberto, el problema del co-mején o termita se debe al manejo de maderas con partes blancas, porque

es en esta orilla que se desarrolla el insecto y se transporta a lo largo de una tabla (Pérez Solera, 2019). Por esta razón, indica que no se deben mezclar partes que sean blancas con oscuras. Igual que Oscar Alvarado, considera que en sitios como el TNCR, tan sensibles en su conservación, se puedan usar especies menos propensas a la infestación de parásitos, como es el pochote colorado.

De ahí que para Pablo uno de los riesgos es que no se pueda controlar oportunamente el tipo de maderas que ingresan al TNCR cuando se preparan escenografías, ya que no es posible saber si estas han sido tratadas con baños de químicos que eliminan los parásitos (Madrigal Delgado, 2019). En cuanto ingresa alguna tabla con insecto, este se propaga con facilidad por los elementos del inmueble. No obstante, George Jones manifiesta que en el talento humano que hace parte del equipo de escena, existe consciencia de esta problemática, y se lo hacen



saber a las compañías y grupos que se presentan en el TNCR:

Hubo un planteamiento en algún momento de hacer una escenografía con estas que se usan para el transporte de carga de madera... no, eso viene contaminado con parásitos, con comejenes, y no sé cuánto y nosotros no vamos aceptar que llegue eso, o lo curás, te vas a limitar a curarlo... (Jones Carrillo, 2019).

El mantenimiento y conservación de las maderas del TNCR requiere de forma indispensable de la aplicación

de la técnica de charolado, para ofrecer un acabado impecable y, a la vez, proteger los elementos del deterioro producido por el tiempo y los factores ambientales (López Vargas, 2019; Pérez Solera, 2019).

La aplicación del charol requiere de cierto grado de especialidad en el ámbito de la ebanistería, por lo que el conocimiento se encuentra restringido a pocos cultores, a lo que suma que el uso de esta técnica está en riesgo de desaparición, como se tratará más adelante.



La técnica del charolado

Consiste en la aplicación sobre la madera de una sustancia orgánica conocida como goma laca, que se forma gracias al Coccus Lacca (o Laccifer Lacca o Kerria Lacca), un insecto que se posa en el árbol Butea frondosa Roxburgh que se encuentra en la India y Tailandia, y tiene como características generales su color rojo, pardo rojizo o amarillo, así como también su aspecto transluciente en pedazos delgados, su textura frágil de fractura resinoso-vítrea, su cualidad inodora, y el que su resina se separa por el éter. Según Flans y Pujol (1870), los árabes dieron a conocer el material en Europa y desde allí llegó a América.



Técnica de charolado
Foto: Ana Mariela Rodríguez Guillén



De la interacción del insecto conocido como gusano de la laca y el árbol, se produce una escama fina y translúcida, que se importaba para diluirse en alcohol de grado 95° - 96°, luego de ser machacada (Ebanistería y Restauración, 2019). Una diferencia entre la goma sintética y la natural es que esta última presenta residuos que corresponden tanto a las películas de la escama como a las espinas del árbol donde se desarrolla el gusano. (Llosent, 2003).

El acabado que ofrece este tratamiento es de una tonalidad especial y brillante, además de brindar una protección especial que garantiza mayor durabilidad de las superficies en madera de muebles, así como de instrumentos musicales, razón por la cual es una técnica utilizada por los luthiers (Ebanistería y Restauración, 2019). Esto lo confirma Gilberto Pérez, quien realizó varios trabajos para músicos en el charolado de instrumentos:

(...) la gente buscaba que se le charolaran guitarras en aquel tiempo que había charol, verdad, porque suenan mejor, tienen mejor sonido, a todos esos instrumentos les da mejor sonido, entonces le caían a uno muchos trabajillos así, para que uno lo lijara bien, que no le gastara la madera mucho, pero que los dejara bien, bien bonitos porque el charol es más resistente, verdad, son instrumentos que hay que estarlos transportando de un lado a otro, se rayan y todo eso. Entonces les gustaba que fueran en charolado porque daba mejor sonido, eso decía la gente, no sé, yo nunca he sido músico. (Pérez Solera, 2019).

Según indica Rodrigo Llosent (2003), la técnica fue introducida en Costa Rica por los colonos españoles, quienes implementaron en su método de enseñanza la selección de algunos aprendices considerando sus cualidades para aprender la técnica, ya que requería de mucho tiempo para su perfeccionamiento y el dominio de la materia prima; agrega que el apogeo de la técnica en

Costa Rica tuvo lugar en la década de 1940, alcanzando su esplendor en aproximadamente en 1948.

En las Memorias de Fomento entre 1899 y 1944, se evidencia que el charolado se aplicó en los acabados del TNCR, posterior a su construcción, y que fue necesario aplicarlo constantemente como parte del mantenimiento interno, así como en el mobiliario e inclusive en la utilería de escenario.

En 1899, Cristóforo Molinari Acchipatti, en su cargo de administrador, indicó que, previo a la inauguración del TNCR, no hubo oportunidad de charolar el piso del *foyer*, por lo que esta tarea se realizó ese año por un valor de ₡110.45 (Secretaría de Fomento, 1899, p. 129).

También Boletti Fait, en su contrato de 1919 para reparar las maderas del cielorraso de la sala de espectáculos, indicó que las curaba con una fórmula llamada Carbolonium, la cual contenía "450 grs. de goma laca" (ANCR, Serie Fomento, Doc. 006513, f.21)



Técnica de charolado
Fotos: Ana Mariela Rodríguez Guillén



En 1925, el Departamento de Ebanistería y Carpintería del TOP elaboró patas charoladas para sillas del TNCR, y en 1926 aplicó la técnica en 6 marcos para colocar avisos (Santamaría, 2017a). Ese mismo año Octavio Castro Saborío reportó que el mobiliario de los palcos fue arreglado, junto a otro grupo de muebles, y que esto requirió colocarle “una guarnición de madera charolada para preservarlos de nuevas roturas procedentes del continuo roce de las sillas contra el damasco que los cubre.” (Secretaría de Fomento, 1927, p. 299).

Durante 1927, el TOP confeccionó para el TNCR cuatro sillones de caoba estilo Luis XV con charolado para el palco presidencial y un pedestal pequeño para una estatua, utilizando la misma técnica (Santamaría, 2017a).

Es posible que algunos trabajadores del TOP supieran tratar con el charolado, dado que tenían a su cargo fabricar una gran cantidad de mobiliario

para los diferentes edificios nacionales, lo que se evidencia en los inventarios de 1927 de la entidad, donde se reporta la adquisición de la materia, contabilizando 21 litros de alcohol para charol, cuyo costo unitario era de ¢1.00, para un valor total de ¢21.00, lo mismo que tres libras de goma laca, cuya unidad era de ¢5.50 para un total de ¢16.50 (Secretaría de Fomento, 1928, p.47). En 1928 contaban en inventario con 26 libras de goma laca, cuyo valor unitario se costó en ¢4.00 y el total en ¢104.00. (Secretaría de Fomento, 1929, p.246).

La técnica fue aplicada por obreros del TOP a todos los asientos de la luneta en 1928 (Santamaría, 2017a), sobre todo en aquellas sillas que hicieron parte de las butacas, según lo señala Octavio Castro Saborío en su informe: “(...) a éstas hubo urgencia de cambiarles la cubierta de cuero y renovar la pintura de las piezas de hierro, dándoseles luego una mano general de charol para uniformar el tono y dejarlo en buen estado, presentando a la vista el

aspecto de un mobiliario nuevo. Esta utilísima labor se ha estado llevando a cabo por obreros del Taller de Obras Públicas, que su diligente y activo jefe don Osías Castro envió para llevar a buen término ese trabajo, que exige cuidado y buen gusto." (Secretaría de Fomento, 1929, p.458).

En 1929 el charol fue aplicado por el carpintero asignado para el TNCR, en el arreglo de las consolas o aparadores de las cantinas (Secretaría de Fomento, 1930, p.384).

De esta forma, es posible constatar que la técnica se aplicó y dominó antes de la década de 1940, incluso desde los inicios del siglo XX, a diferencia de lo que afirma Lloset, tanto en el TNCR como en otros edificios nacionales, tan sólo por hacer referencia al caso de los obreros del TOP.

Según el relato de Carlos Masís Burgos (comunicación personal, 29 de mayo de 2019), su abuelo Aniceto Burgos Artavia efectuó, entre 1948 y

1951, arreglos en las tapicerías de las sillas de la sala de espectáculos, lo que en algunos casos requirió reparaciones adicionales como reemplazo de patas o fracciones de madera que se sustituían por otras nuevas. Los materiales requeridos para la aplicación del charolado se conseguían con facilidad en las mueblerías con las que se relacionaba su abuelo, como la Mueblería Urgellés y Penón y la Mueblería París, ambas ubicadas en el centro de San José:

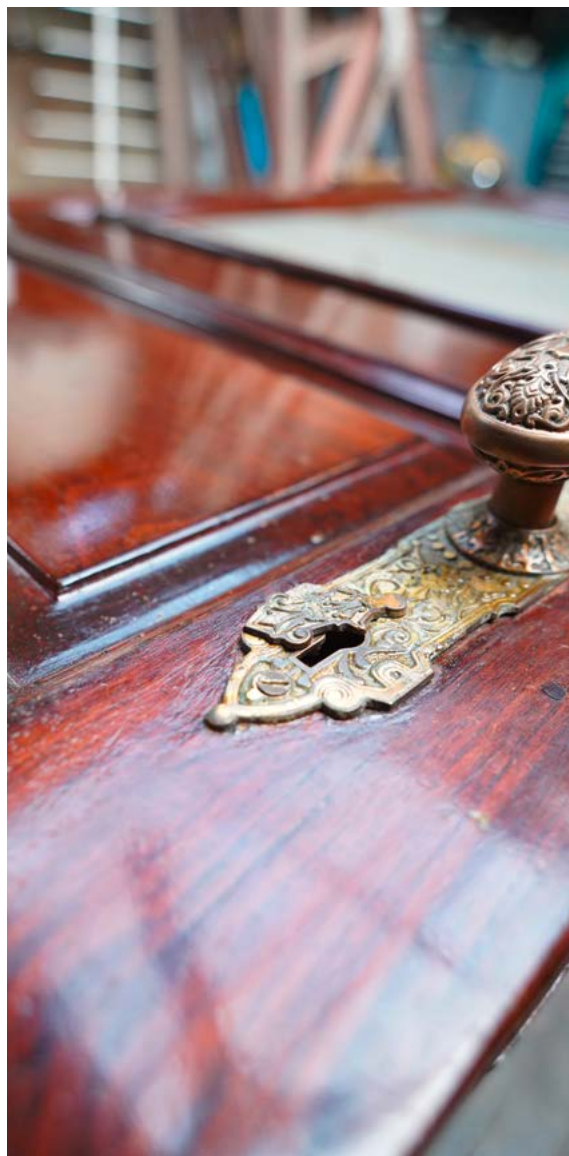
El charol, bueno, venía un granulado y se mezclaba con el alcohol de 95 grados, y se le ponía una tinta, entonces la tinta, el charol y el granulado hacían como una cremita, no era cremita, era un líquido pastoso.

y con ese líquido pastoso primero se lijaba la pieza (...) que donde usted pasaba la mano no sentía nada, como vidrio, y una vez que quedaba bien pulido, entonces se empezaba a pasar la mano, se le daba la tinta, se daba la tinta primero, como fondo, como base,



después se le daba, depende del color que usted quisiera, había un clarito muy bonito (...), había otro más oscuro que este, casi que negro y eso era frotar, frotar , frotar en círculo (...), toda la pieza se iba parejo y después de que se le daba una mano, había que lijarlo otra vez y hasta que ya quedara como que usted se viera la cara." (Masís Burgos, 2019).

En 1990 se referencia el uso de esta técnica, cuando se reporta la restauración de las puertas y marco del primer piso (Teatro Nacional, 1985-1990), mientras en 2001 se aplica el charolado en las butacas, como parte de los procesos de restauración del TNCR (Ardón, 2001). Posteriormente, en 2010, se señala que como parte de las labores de restauración, se utilizó el charol en puertas, guarniciones, butacas y mobiliario del *foyer*, entre otros (Ministerio de Cultura y Juventud, 2011).



Técnica de charolado
Foto: Ana Mariela Rodríguez Guillén



Es posible deducir que la tarea fue efectuada por Gilberto Pérez Solera, quien entre 1991 y 2003 se encargó del charolado del TNCR. Nacido en Heredia hace 88 años, tempranamente debió mudarse a San José para comenzar su vida laboral en los talleres de la Caja Costarricense del Seguro Social, que se ubicaban donde hoy está la Asamblea Legislativa, y con tan sólo 12 años aprendió el oficio de la ebanistería, pero principalmente el charolado. Considera que debe su destreza al don y la práctica, más que a una relación de maestro – aprendiz. Luego de la revolución de 1948, cuando despidieron a todo el personal, regresó a Santo Domingo de Heredia por un tiempo, donde colaboró con el ebanista Alejandro Segura. Al poco tiempo regresó a la capital, al taller de Salvador López, en la Avenida Central, quien no pudo pagarle lo que esperaba, lo que motivó que se pasara luego a Muebles Ávila, donde pudo perfeccionar su técnica y consolidarse en el mercado

como charolador. Luego de varios años ejerciendo en lo propio, fue su otrora jefe, don Antonio Ávila, quien le ayudó a vincularse a la Universidad de Costa Rica, donde se mantuvo hasta 1985, cuando ya en esta institución no se usaba el charol sino más bien la técnica del laqueado.

Narra Gilberto que la goma laca traía en su gránulo las espinas del árbol del que se extraía, y por lo tanto resultaba más difícil de diluir que la que se conoció más adelante, o bien de la que se puede conseguir hoy, de carácter sintético. Refiere que, en una ocasión, manipuló una laca importada de Alemania por el taller de Antonio Ávila, cuya dilución exigía un trato diferente, que él tuvo que aprender:

(...) nadie la podía diluir, (...) hasta compró alcohol de 200 grados y eso le despellejaba a uno los dedos, diay no se podía, entonces a mí se me ocurrió... (...) cogí unas goticas de ácido muriático y le eché a la garrafa y al otro día



amaneció toda diluida, viera, pero se ponía como una bosorola, como una bosorola y no se podía trabajar. (...) Yo filtraba el charol en unos conos con carbón de piedra que venden en la farmacia, un filtrillo, yo dejaba el charol goteando y le sacaba un poquito más (...) lo dejaba bien delgadito y lo podía trabajar bien. (Pérez Solera, 2019).

El charolado fue de uso común, tanto para la ebanistería como para la industria de los juegos de pólvora (para sellar los paquetes), razón por la cual se podía conseguir la goma laca en mueblerías, y luego, conforme escaseó, en el Almacén González en Cartago (Masís Burgos, 2019; Pérez Solera, 2019; Madrigal Delgado, 2019). Hoy, esta materia prima debe ser importada desde Europa en su versión sintética.

A continuación, se describen los pasos para la preparación y aplicación del charol en la madera.

Preparación de la madera

Un elemento de especie maderable, sea nuevo o en proceso de restauración, debe estar bien pulido para que pueda aplicársele el charol, según coinciden Carlos, Gilberto Pérez, Álvaro López y Pablo Madrigal, ya que esto permite “abrir” el poro para que absorba la sustancia, la cual no sólo tiene como propósito brindarle el acabado, sino que la absorción permite llenarlo y protegerlo de la introducción de partículas de humedad e incluso de parásitos.

Ahora, cuando en el TNCR se quiere restaurar una pieza sin sustituirla del todo, el lijado lo que pretende es eliminar la película con el material “viejo”, exponiendo los poros para suministrar una nueva capa de charol. Esta tarea debe ser cuidadosa, que no implique un desgaste de la madera que pudiera conducir a la pérdida del bien. Como señala Pablo:



Los procesos de lijado tienen que ser tan cuidadosos como que uno llegue nada más a quitar las películas de acabados que haya tenido y no infiltrar mucho en la madera, por lo mismo, porque imagínate cada 20 años estarle dando una lijada a la madera, va a llegar un momento en que eso va a quedar como el papel, entonces se tiene ese cuidado, son procesos muy minuciosos. (Madrigal Delgado, 2019).

A este proceso Pablo lo llama “decapado”, porque precisamente consiste en el retiro de aquellas capas que tiene un mueble u otro elemento, de las antiguas aplicaciones de sustancias.

Pablo se convirtió en el aprendiz de Gilberto Pérez cuando ingresó al TNCR en el 2001 para trabajar en las labores de restauración del techo del inmueble, y pasó luego a las del palco presidencial. Joven, aunque quizás no tanto como Gilberto en su momento, se integró a un taller de construcción de muebles en Desamparados a los

17 años, cuando debió regresar de la cuenca del río Savegre, donde su familia se dedicaba a la agricultura.

Gilberto coincide en que el lijado es necesario para retirar películas anteriores, enderezar las piezas y verificar casos de imperfecciones que deban ser corregidos (Pérez Solera, 2019). Este “saneamiento” lo hace Pablo con cera de abejas virgen, que se adquiere en el mercado local, y que luego de haber sido colocada se pule para eliminar las impurezas:

(...) la cera de abejas la pongo a una temperatura adecuada para manipularla manualmente y empiezo a hacer relleno de grietas y de imperfecciones que encuentre sobre la madera. (Madrigal Delgado, 2019).

De ser necesario o solicitado, se aplica una tinta con el color que se le quiera dar al mueble o pieza de madera, que puede ser nogal, caoba, roble, aceituna entre muchos otros, aunque también es posible mantener el tono



que tiene el charol, que es transparente, apreciando el tono natural de la madera. Afirma sobre ésta última Gilberto: “Esa es la que siempre he usado, sí, pero también está la traspa-
rente, que es para madera muy clara, para que se vea la belleza, el capricho de la belleza de la madera, el jaspe...” (Pérez Solera, 2019).

En el TNCR, el lijado sólo se puede hacer de forma manual, porque las máquinas expanden el polvo, el cual daña otros elementos en el inmueble. Tampoco se permite el uso de sol-
ventes químicos o removedores industriales (Madrigal Delgado, 2019).

Cuando se requiere “entintar” la madera, Álvaro señala que para el TNCR deben aplicarse tonos similares o iguales a los originales, como son manzano y el Cristóbal (López Vargas, 2019). Si se aplica un tinte, Gilberto revela que debe dejarse descansar la pieza hasta el día siguiente, permi-
tiendo que se “tueste” y se pueda lijar

nuevamente para eliminar rastros de grano que pudieran quedar y dándole cuerpo a esa película (López Vargas, 2019). El tinte, al igual que el charol, se coloca con una mecha y, según Álvaro, se aplica de forma similar a la cera en pasta sobre un piso (López Vargas, 2019). Finalizando este proceso, se puede iniciar la aplicación del charol, la laca o el poliuretano, para dar el aca-
bado final.

Preparación de la resina

Como se señalaba, la goma laca es un material escamoso que, en su versión más natural, es bastante condensada, y requiere transformarse a forma líquida, necesaria para aplicarse en la madera. Por su parte, la laca sintética, si bien sigue siendo de origen natural, ya ha sido procesada y por esto la dilución tiende a ser menos laboriosa, aunque en esencia se mantiene el mismo método (López Vargas, 2019; Pérez Solera, 2019; Madrigal Delgado, 2019).



Pablo refiere que las escamas se pasan primero por un mortero, hasta lograr que se hagan un polvo, éste último se diluye en alcohol de 90° o de 96° (Madrigal Delgado, 2019). Según Carlos, este alcohol se conseguía con facilidad en las mueblerías de San José (Masís Burgos, 2019), pero hoy día se restringe su venta, por lo que el TNCR deba tramitar un permiso a la FANAL para que le sea suministrado (Madrigal Delgado, 2019).

Tanto Gilberto como Pablo añaden otros ingredientes para el procesamiento, como son la vaselina o algún aceite (almedras o de oliva), respectivamente. Esto permite afinar la mezcla, pero si deja asentar en el fondo alguno de los componentes, puede causar que se enturbie el charol, provocando el efecto contrario al deseado, es decir, opacar el charol o blanquearlo (Pérez Solera, 2019; Madrigal Delgado, 2019).

Si bien las escamas se diluyen en alcohol, no se deshacen por completo

para que la laca quede lo suficientemente fina al momento de ser aplicada sobre la madera, razón por la cual, la mezcla debe ser removida dentro de una botella por largo tiempo hasta alcanzar el punto. A esto le llama Pablo "chinear la mezcla": "Gilberto me lo describió como "vaya y chinee el bebé un rato", o sea, andar con ese contenedor por muchas horas, casi cuatro horas, removiendo, removiendo y removiendo, porque él es pesado, la materia prima es una materia prima pesada." (Madrigal Delgado, 2019). Lo que reafirma Gilberto: "Uno tiene que echar la botella y estarse un buen rato así (agita la botella hacia arriba y hacia abajo) ahí usted... Pablo tiene que estar en eso ahora... yo le enseñé a hacer todo eso." (Pérez Solera, 2019). Por su parte, Álvaro aplicaba una laca que se preparaba de forma similar, pero se diluía en thinner, se dejaba de un día para otro y se comenzaba con el batido de la botella, como el descrito anteriormente (López Vargas, 2019).



Técnica de charolado
Foto: Ana Mariela Rodríguez Guillén

Gilberto conoció y aplicó el laqueado que, pese a tener similitudes con el charol, es menos espeso y pegajoso, lo que facilita su aplicación. En la actualidad, ni el charol ni la laca se emplean con regularidad, ya que fueron sustituidos por poliuretanos nitrocelulosos que se colocan con pistola, logrando acabados similares en menor tiempo (López Vargas, 2019). Para ambos, el cuidado en su fijación sobre la madera es el mismo si se desea lograr los resultados óptimos en el acabado.

Aplicación de la resina

El charol diluido se aplica con una mecha (López Vargas, 2019; Madrigal Delgado, 2019), la cual se puede forrar con la mota de una manta (Pérez Solera, 2019). La resina se coloca en los filamentos con un poquito de alcohol (el mismo que se necesita para descomponer las escamas), y se aplica sobre la pieza en varias cargas o manos en cada capa:



Esos procesos son de varias manos, o sea, yo puedo estar horas de horas de horas pasándole a una misma superficie extendida, no es que yo paso una capa y ya, no, la aplicación es ir pasando y pasando, pasando, esa es la primera aplicación, la segunda es lo mismo, yo arranco desde un punto y vengo repartiendo el líquido en toda la zona y me devuelvo sobre ese mismo líquido de mano en mano en mano, se pueden dar de tres a cuatro manos en cada aplicación antes de pulir y de aplicar otra capa. Cuando yo hablo de capas no es lo mismo que de manos, o sea, capa es ya cuando yo terminé de trabajar toda una superficie con la cantidad que el mueble necesita para sellar ese poro, las manos sí, las manos sí son muy continuas, pero eso es lo que lleva el proceso lento, la aplicación de cada capa. (Madrigal Delgado, 2019).

Esta forma de aplicación es lo que Gilberto llama la "lepada", un movimiento circular que extiende el charol y le da calor, precisamente para que la resina pueda expandirse apropiadamente sin dejar rastro sobre la madera.

Se está echando poquito alcohol, poquito de charol y entonces las lepadas que usted va dando ahí, va fino todo y tiene que dejarla un poquito, un tiempo para que la madera se absorba... porque se absorbe un poco el material, cuando ya se abre un poquito el poro le vuelve a dar otra carga, otra cargadita que llama uno y ya si lo va a afinar, lo afina con puro alcohol, ya ahí es donde está la técnica, en que no le quede rayas, que le quede fino. (Pérez Solera, 2019).

La aplicación de todas las capas, a criterio de Gilberto, requiere de fuerza, ya que se necesita apretar la mecha hacia la madera para garantizar que el producto se absorba profundamente por los poros (Pérez Solera, 2019).

A diferencia de lo que señalan algunos, que el movimiento debe buscar el hilo de la madera hasta cubrirlo completamente (ICECU, 1967), Gilberto, Pablo y Carlos coinciden en que hacerlo de esta forma provoca que el producto se seque y deje un rastro lineal, que



no permitiría dar el acabado correctamente (Pérez Solera, 2019; Madrigal Delgado, 2019; Masís Burgos, 2019).

Una vez finalizado, se deja secar, sea de un día para otro o algunas horas, según el tipo de acabado que se quiera dar, y se procede a lijar para comenzar de nuevo con el proceso por unas dos o tres capas más. En la última capa se puede incorporar a la mezcla el polvo de la piedra pómez, añadido que resalta el brillo característico del charol:

Se puede usar la piedra pómez; yo usé la piedra pómez allá, yo la llevaba, yo la llevaba de aquí, yo tenía piedra pómez aquí, el Teatro no la tenía, había que comprarla en la farmacia, no sé, o en piedra y hay que molerla bien, porque la piedra pómez ayuda mucho a estirar el charol, a distribuirlo bien (Pérez Solera, 2019).

Gilberto, Pablo y Álvaro coinciden en que el éxito en la aplicación del charol depende, en buena medida, de contar con adecuadas condiciones

medio ambientales, donde no exista un alto grado de humedad, por lo que aconsejan que este tipo de labores se realice en días cálidos (Pérez Solera, 2019; Madrigal Delgado, 2019; López Vargas, 2019). Como el TNCR se ubica en San José, y en épocas de invierno el clima suele ser frío, Gilberto adquirió una lámpara que ayudara a calentar las habitaciones donde manipulaba la resina, impidiendo que la madera absorbiera partículas de agua o que entorpeciera la mezcla:

Entonces compré la lámpara Coleman, de calor, entonces la ponía así, en un lugar cerca, y eso le daba un calor al ambiente para... el charol necesita buen calor, y sí la persona tiene la mano muy helada... mejor que ni se meta en eso, porque lo que hace es poner el charol blanco, lo congela. (Pérez Solera, 2019).

Cuando Gilberto se refiere a las cualidades que debe tener el charolador, remite a la vez a la forma en que se transmite el oficio, y tanto él como



Pablo coinciden en que la técnica del charolado no puede enseñarse a cualquier persona, ni basta con conocer de maderas o ser buen ebanista porque “el charolado es una técnica, (...) que tiene que tener usted cierto requisito, buen calor en la mano, buen calor en la mano, y es curioso, verdad, se presenta muchos problemas, cuando uno está empezando se le hacen chanchos.” (Pérez Solera, 2019).

A esto Pablo agrega que: “juegan muchos aspectos, uno de esos es conocer un poco el trabajo que se hace, que se desarrolla, tener la habilidad y la paciencia del proceso del charolado...es un trabajo de mucha paciencia y la temperatura corporal que es relevante en la técnica.” (Madrigal Delgado, 2019).

El charolado ha caído en desuso a nivel comercial debido a la escasez de la materia prima, cuya venta está restringida debido a la extinción del

árbol (William Monge Quesada, comunicación personal, 06 de junio de 2019), al alto costo de su importación⁵ y a que tal acabado puede resultar más costoso por la inversión en la mano de obra. Álvaro revela que en la restauración de muebles antiguos es más difícil que el cliente pague estos costos, ya que en general los clientes no comprenden la complejidad de revertir las intervenciones anteriores para tener el mueble “nuevo”, así como elaborar el acabado de rejuvenecimiento (López Vargas, 2019).

Las manifestaciones asociadas al oficio de la ebanistería o de restauración en maderas no parecen encontrarse en grave riesgo de desaparición como el charolado, porque aún existen ebanistas formándose con buenas técnicas en el INA (Alvarado Sánchez, 2019) y en otros casos como el de Álvaro, porque

5 Gilberto recibe una goma laca sintética enviada por su nieta desde París, Francia, por un valor de ₡59.000 por una libra (Pérez Solera, 2019).



ha legado su conocimiento a uno de sus hijos. Para ellos es posible complementar la formación de los jóvenes con conocimientos adicionales relacionados con la conservación, que les permitan obtener más acabados naturales.

Las amenazas identificadas radican en que, a nivel comercial, existe una gran competencia con muebles de baja calidad o que manejan otros materiales, como el hierro, la melanina o el aluminio, cuyo costo es menor. Inclusive, algunos emplean maderas importadas de Nicaragua a muy bajo costo y sin controles, que abaratan el producto final, mientras que el producto del ebanista de taller propio carece de buena salida, al percibirse más costoso por el cliente. Esto redundaría en que no exista interés por parte de los nuevos ebanistas por formarse en técnicas más laboriosas de talla, o técnicas de acabado más celosas.

Esto podría parecer irrelevante para el TNCR, que cuenta con un equipo (así sea pequeño) de artesanos a cargo de las labores de conservación en madera, pero que sí sufre las consecuencias de no disponer en el mercado de ebanistas de talla mejor calificados, cuando debe asignar contratos a menor precio a externos por el sistema de compras públicas, que ponen en riesgo no sólo los elementos del inmueble, sino la preservación de las características que le brindan autenticidad a este patrimonio.

Este es el reclamo de Álvaro, quien considera que las intervenciones en piezas (muebles o inmuebles) en el TNCR requieren de extremo cuidado, paciencia, tiempo y búsqueda de la perfección, por lo que el criterio para definir una contratación no puede ser el menor precio (López Vargas, 2019).





Técnica de charolado
Foto: Ana Mariela Rodríguez Guillén



Junto al caso del charolado, Pablo manifiesta, al igual que Oscar, que la formación del INA ofrece posibilidades para complementar el oficio con estos otros conocimientos, y que, aunque sea con restricciones, es posible difundir la técnica y ofrecerla como una alternativa para la conservación de maderas en otros inmuebles o bien para la venta de nuevos muebles (Madrigal Delgado, 2019; Alvarado Sánchez, 2019).

Considerando que la resina se encuentra en extinción y tiene un alto costo, Pablo sugiere explorar otras resinas locales, más accesibles o de

menor costo, que no requieran de la importación, pero cuyo elemento natural tenga las mismas cualidades que la goma laca. De ahí que experimenta con la linaza, haciendo pruebas que permitan darle un giro a la dependencia del charol y garantizar la conservación de las maderas de forma natural y eficiente (Madrigal Delgado, 2019). Gilberto, a la vez, prueba aplicando el charol en otros materiales naturales distintos a la madera, y aunque sin la explícita intención de salvaguardar la técnica, presenta nuevas alternativas para conservarla.



Tapicería

Oscar Alvarado Sánchez se inició aprendiendo ebanistería en los talleres cercanos a su casa en el centro de San José; aunque cursó unos años en la Escuela de Bellas Artes, no pudo finalizar estudios porque debió ingresar al mercado laboral. Un español, Félix Serrano, tenía un taller llamado La Estrella del Arte cerca a la Estación del Ferrocarril al Pacífico, donde a los 12 años inició con la construcción de púlpitos, entre otras cosas. Luego de seis años pasó al taller de Mauro Calvo, en la Avenida San Martín, donde tuvo contacto con otros materiales como el metal y otros materiales como el plywood y la formica. Al tiempo ingresó al taller de Jeremías Mora, donde se especializaban en la confección de cortinas y tapicerías finas, y allí aprendió todo lo relacionado con este oficio.

La mayoría de su trabajo lo desarrolló entre Costa Rica y Estados Unidos, donde se mantuvo por 22 años en

la ciudad de Nueva York, trabajando en varias mueblerías, entre ellas, una especializada en la restauración de muebles antiguos conocida como Levy Galleries. Su contacto con el TNCR ha sido relativamente reciente, a partir de 2008, cuando tapizó las butacas y sillas del lunetario, llevando a cabo resanes y reparaciones a algunas de ellas, o bien la confección de réplicas para aquellas que debieron retirarse del servicio por su estado de deterioro.

Mucho tiempo antes de la llegada de Oscar al Teatro, entre 1948 y 1951, Aniceto Burgos Artavia, originario de Guadalupe, tapizaba gratuitamente, según su nieto Carlos Masís Burgos, las sillas de la sala de espectáculos. (Masís Burgos, 2019).

Carlos desconoce de qué forma su abuelo aprendió el oficio y de quién, aunque sí advierte que sus tíos Jorge, Eliécer y Mario Burgos Artavia igualmente eran ebanistas y ocasionalmente ayudaban cuando Aniceto debía



llevarse alguna parte de las sillas a su taller, el cual se localizaba en su casa de habitación, 500 metros al este de la iglesia de ladrillo de San Francisco, ubicada en Calle Blancos de San José (Masís Burgos, 2019). Además de tapizar, limpiaba las cortinas de la sala de espectáculos, pasándoles un cepillito de acero, con el que les quitaba la ceniza; luego usaban otro que ayudaba a levantar el pelito de la tela.

De acuerdo con Carlos, aproximadamente entre 1948 y 1951, cuando él acompañaba a su abuelo en sus labores en el TNCR, pasaban primero por las mueblerías Urgellés y Penón y la París por los materiales necesarios para las reparaciones:

(...) abuelo traía un alfiletero, el alfiletero era una bolsita llena de pelo de persona, yo le preguntaba a abuelo que por qué así y él decía que el pelo, la grasa del pelo, no herrumbrada el alfiler, y entonces él agarraba un montón de papelitos y yo los ponía donde las butacas que estaban quemadas así fuera

con fósforo o con cigarro (...) Abuelo se enojaba mucho porque decía que no se debía de fumar en el Teatro. (Masís Burgos, 2019).

Según Carlos, Aniceto tomaba cada silla e iniciaba con el retiro de la cinta y las tachuelas, esas que están alrededor de la butaca sujetando la tela. Si esta última estaba muy dañada, se desechaba para reemplazarla por otra, y si la pieza tenía algún daño sobre la madera, se llevaba al taller para repararla y charolarla antes de poner nuevamente el tapizado (Masís Burgos, 2019).

El tensionado de la tela a la orilla de la butaca lo aprendió Aniceto de un extranjero que lo visitó y se quedó en su casa, venido supuestamente de Bolivia y quien solo se comunicaba en inglés. Lo que este le enseñó fue, a criterio de Carlos, fundamental para que su abuelo perfeccionara la técnica de montar las piezas del buque sin clavos (Masís Burgos, 2019). A continuación, se describe el proceso de acuerdo con la experiencia de Oscar Alvarado Sánchez.



La restauración del tapizado inicia con la planificación del encargo, dibujando un boceto de cada tipo de silla a intervenir y repasando qué materiales requerirá por capas, como son: tela, resortes, capa de algodón, tela de yute, relleno, tela o cuero, tachuelas, entre otras (Alvarado Sánchez, 2019).

A criterio de Oscar, en el caso del TNCR este paso es fundamental, por el grado de complejidad de la intervención, que no se debe tomar a la ligera, ya que pueden provocarse daños en las telas o bien dañar elementos de la pieza, como los resortes⁶, poniendo en riesgo la autenticidad que debe reflejar

6 Por ejemplo, en 1990, Eladio Zúñiga, en funciones de mantenimiento y con experiencia de carpintero, intervino las butacas a solicitud de su jefatura, porque “en bodega tenían tapiz, verdad, los rollos, y entonces yo quitaba el viejo y del mismo viejo llegaba, lo presentaba y marcaba y cortaba el pedazo que necesitaba, verdad, eso por debajo va entachuelado.” (Zúñiga Blanco, 2019). Al parecer, Eladio era asistido en ocasiones por Fausto Delgado, otro tramoyista multifacético, pero sin que ninguno de ellos tuviese experiencia en el oficio de la tapicería, razón por la cual decidieron retirar los resortes del interior de las butacas y rellenarlas con espuma.

el mueble, como sucede con los confidentes del *foyer*:

Esos muebles son muy buenos, muy bien hechos, pero en un tiempo no estuvieron tapizados como debieran haber sido tapizados; esos muebles los echaron a perder todos completos, y el *foyer*, a eso le botaron todo, le botaron todo lo de los resortes y (...) el amarre y el burlete... todo eso lo agarraron y lo botaron. (Fue) la persona que hizo ese trabajo la última vez, o la compañía, ve, y le pusieron una plancha de espuma (...), entonces lo echaron a perder porque ya no tiene originalidad, ya no son unos muebles que valen lo que valían antes, ya la calidad no es la misma, la estructura del mueble tiene muy buena madera y esas cosas sí, pero todo lo que eso tenía por dentro se lo botaron, porque a eso le pusieron una plancha de espuma y le pusieron la tela, entonces ese mueble usted se sienta o usted lo ve y está arrugado, siempre está, arrugado (...), porque usted en ese mueble se sentaba y cuando usted se levantaba como era de resorte, ¡pa!, hacía



presión y quedaba siempre bien no había arrugas en el mueble, ahora no, porque el mueble no tira para arriba, ya no tiene resorte, lo que tiene es una lámina de espuma que esa espuma ya no puede, ya no puede conservar la forma, lo bonito, lo original ya no puede... (Alvarado Sánchez, 2019).

Esta estructura, que hace parte del buque, comenta Carlos, podía tener un soporte de madera, pero usualmente recurrían a una cinta entrelazada (Masís Burgos, 2019), como un cáñamo de diferentes colores y anchos, entre 2 y 4 pulgadas, los cuales formaban una cuadrícula tensa que impide que el relleno se desfonde, y de la cual se cosían los resortes, dando la forma que requiere el asiento, permitiendo que al sentarse alguien, bajaran los resortes, y al levantarse recuperara su talante y no se vieran arrugas. El resorte, señala Oscar, sí es de difícil adquisición en Costa Rica, razón por la cual los trae de Nueva York aprovechando sus contactos en esta ciudad.

Una vez que este está amarrado a la estructura, se procede a rellenar, sea con crin de caballo, algodón o incluso zacate común, materiales que no se desintegran con el paso de los años (Alvarado Sánchez, 2019).

A cada costado de la estructura del asiento, se ha elaborado una especie de cordón grueso, el cual se clava con un gangoche, y se conoce como burlete. En su momento, Aniceto fijaba este con una especie de grapa, útil para sostener el forro que tapará los resortes, los cuales se cubren con otra capa de relleno. Todo esto se envuelve otra vez con ganchoche y se cose, dando paso a la colocación de la tela que servirá de tapiz (Masís Burgos, 2019; Alvarado Sánchez, 2019). Todo el proceso es de costura manual, al menos para el caso de las tapicerías que se requieren en el TNCR:

(...) eso es el burlete, verdad, estas son puntadas, (...) esto es lo último que usted hace... cuando usted tiene esto



terminado, (...) supuestamente está aquí así, relleno de paja aquí arriba, queda redondo, entonces cuando usted le hace esto, usted mete una aguja y hace un nudo y la jala y la mete en el otro lado, usted hizo un nudo aquí, jala aquí, después pasa la aguja y la saca aquí, y aquí, y la jala aquí y aquí y jala, usted va apretando y apretando, apretando, y entonces el relleno llega a estar plano, ve, ese es el trabajo que lleva esto y ya la gente no lo sabe hacer. (Alvarado Sánchez, 2019).

Oscar hoy consigue las telas importadas del extranjero en establecimientos localizados en el cantón de Escazú, o bien recurre a las que tiene en su taller, traídas de Nueva York luego de reinstalarse en Costa Rica hace ocho años. No obstante, considera que es posible obtener con facilidad buena parte de los materiales en el país,, por lo tanto, los riesgos que asocia a la salvaguardia del oficio se refieren a que no exista interés por practicarlo, como lo ha hecho él (Alvarado Sánchez, 2019).

Carlos afirma que su abuelo no heredó este conocimiento a ninguno de sus hijos o nietos, y de la misma forma Oscar tampoco ha legado la técnica dentro de su núcleo familiar, pero sí ha podido integrar a algunos jóvenes a su taller o en sus labores en el TNCR para que aprendan en la práctica (Masís Burgos, 2019; Alvarado Sánchez, 2019).

Para Oscar existen condiciones para que se continúe transmitiendo el trabajo en la tapicería de restauración, aprovechando que existen buenos egresados del INA en ebanistería, aunque es necesario que el mercado esté dispuesto a pagar por un mueble de estas cualidades. Tal y como lo mencionó Álvaro anteriormente, la mueblería comercial prefiere ofrecer productos de menor costo y sin este tipo de acabados, inclusive aquellos negocios de gran reconocimiento y trayectoria (Alvarado Sánchez, 2019; López Vargas, 2019).





Nuevamente, para el TNCR esto puede significar escasez de oferta de trabajadores con conocimientos de esta naturaleza, sobre todo ante un sistema de contratación pública que no exige a los oferentes demostrar previamente los resultados, y sometido mayoritariamente al criterio de pagar el menor precio. Como señala Oscar: " hay muchas personas que saben trabajar, pero no saben exactamente cómo se debe hacer un trabajo, lo hacen y usted ve el trabajo y lo ve terminado, lo ve que está hecho, pero ¿está bien hecho?" (Alvarado Sánchez, 2019).

Una estrategia que garantice la transmisión del oficio, en términos de la conservación, permitiría cuidar adecuadamente los enseres en el futuro, garantizándoles mayor vida útil y con miras a mantener su autenticidad, como requerimiento imperativo de un patrimonio cultural como es el TNCR.

■ OFICIOS ARTESANALES RELACIONADOS CON EL TRABAJO EN PIEDRA

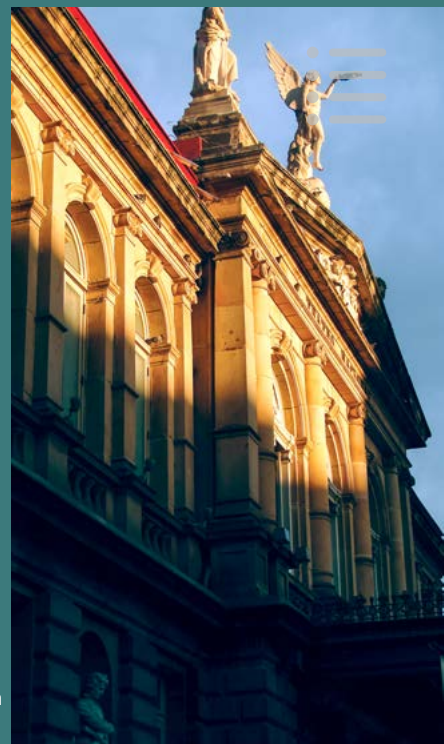
Las menciones al trabajo de cantería para el mantenimiento o reparación del TNCR son escasas, como por ejemplo, lo referido a quiénes se hicieron cargo de esas labores durante y luego de terminada la construcción del inmueble y hasta la década de los años 1970.

En 1908, el director de Obras Públicas reportó en el informe de la Secretaría de Fomento que fue necesario demoler y reconstruir la pared al este del edificio (Secretaría de Fomento, 1909, p. 37). En 1914 el administrador Fernando Mayoral Jiménez, en correspondencia dirigida al secretario de Estado el 18 de mayo, informaba sobre la necesidad de realizar un trabajo en las fachadas, el cual podría ponerse a cargo de un albañil

“

Las menciones al trabajo de cantería para el mantenimiento o reparación del TNCR son escasas, como por ejemplo, lo referido a quiénes se hicieron cargo de esas labores durante y luego de terminada la construcción del inmueble y hasta la década de los años 1970.

Foto: Ana Mariela Rodríguez Guillén



y un peón. Se trataba de “sacaduras de las cornisas de la fachada y zafadura de la pared de atrás”, sin precisar más. Indica que esto se puede hacer en 15 días por el albañil Ramón Mora por un valor de ₡3.50 al día, mientras que un peón (no refiere el nombre) cobraría un monto de ₡1.50 al día (ANCR, Serie Fomento, Doc. 006513, f.81).

Posteriormente, en 1941, Leonardo Santamaría Montero (2017a) indica que se reparó la construcción de piedra de la fachada este, que incluía la ornamentación

de piedra, zócalos, sisas y uniones, aunque no señala quién estuvo a cargo de estos trabajos.

En actas de la Junta Directiva del TNCR se registra que, en 1962, se dio la orden para que el albañil de la institución, Gonzalo Ulate, realizara reparaciones con cemento en las banquetas de los ventanales del sector este del edificio, porque presentaban rajaduras, lo mismo que en los marcos de mam-postería (Teatro Nacional, 1955-1964).



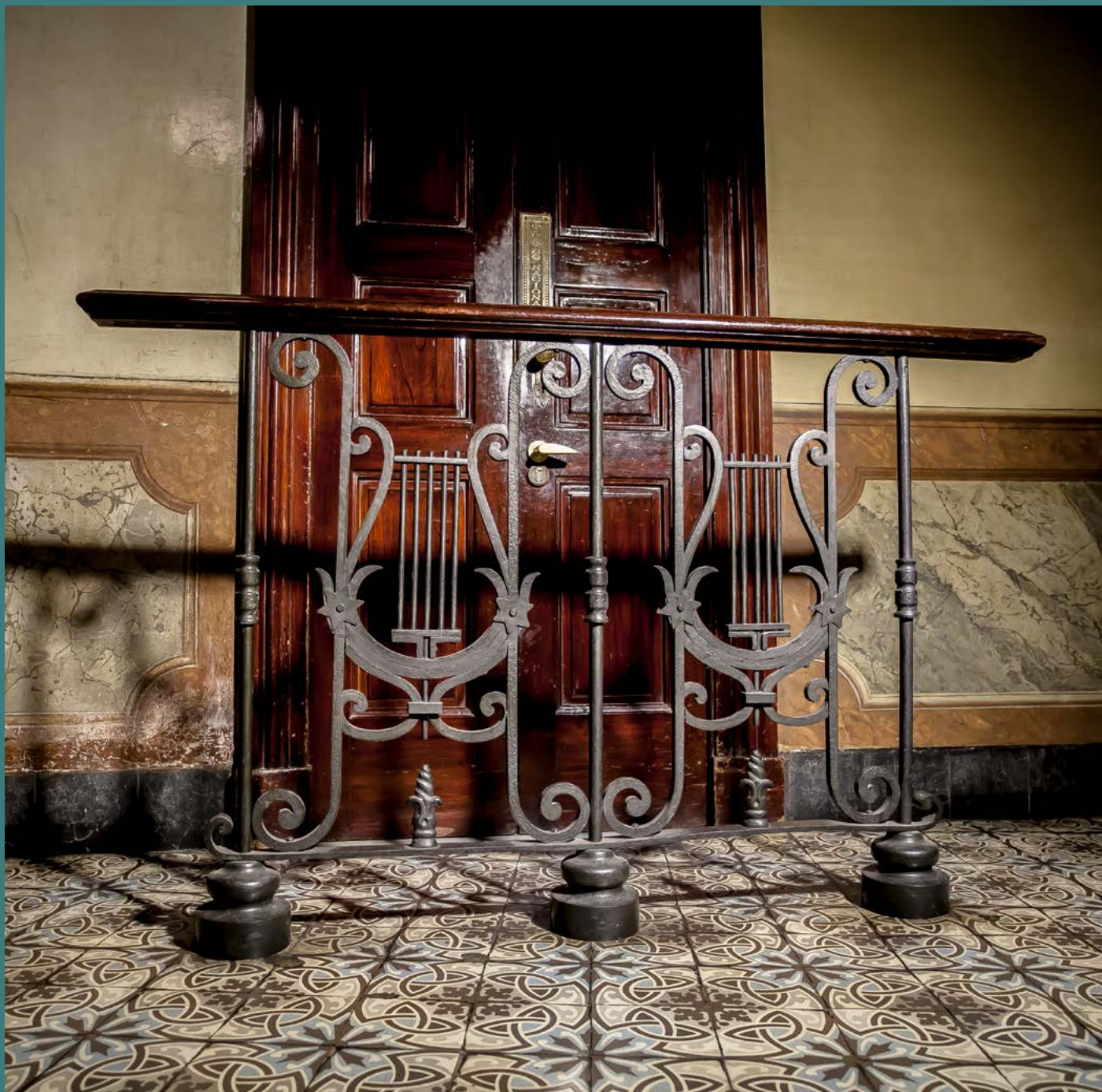


Foto: Adela Marín Villegas

En tales documentos no explican por qué la restauración no estuvo a cargo de canteros que conocían el oficio, pero resuelve inquietudes del tallista y cantero Jonathan Krieg, quien señala que encontró este tipo de resanes con cemento en varios puntos de la fachada este, los cuales a su criterio son inapropiados (Krieg, 2019).

El siguiente año, en 1963, en actas de la Junta Directiva del TNCR se reporta la reparación de la base de varias pilas-tras de piedra en el exterior de la boletería (Teatro Nacional, 1955-1964). En 1978, en estos mismos documentos, se informa que se presenta un alto grado de oxidación de la fachada sur, lo cual se confirma en 1979 con la visita de los arquitectos mexicanos Ricardo Prado Núñez y Luis Ortiz Macedo, quienes llevan muestras de las piedras a un laboratorio para establecer el grado de daño que tienen estos elementos. Esto dio lugar a que ese año se iniciaran las restauraciones de la fachada este, con la contratación de dos canteros (Teatro

Nacional, 1979-1981). De acuerdo con Graciela Moreno Ulloa (1980), en funciones de directora del TNCR en ese momento, tales canteros eran oriundos de Patarrá, San José, y formaban parte del equipo de trabajo que laboró en la sustitución y tratamiento de los bloques de la fachada del edificio (Teatro Nacional, 1978-1979).

Es posible inferir que las faenas mencionadas por la Sra. Moreno Ulloa estuvieran a cargo de Manuel Ortiz Solano, quien en abril de 1979 solicitó al administrador del TNCR un aumento de salario, que fue aprobado, en consideración a la complejidad de las responsabilidades que le fueron asignadas. Ese mismo año, se compra la piedra de molleón en Patarrá para la restauración (Teatro Nacional, 1978-1979).

Manuel Concepción Ortiz Solano no nació ni residió en Patarrá, era cantero oriundo de San Nicolás de Cartago, y según Miguel Salguero⁷

7 Nombre de pila Miguel Zúñiga Díaz





(1981), fue llamado para iniciar las labores de restauración de piedras al TNCR, como lo consigna en su libro “Personajes Populares”.

Así lo confirman los relatos de Rogelio Monge (comunicación personal 05 de septiembre de 2019), Fausto Delgado Coto y Eladio Zúñiga Blanco, quienes recuerdan a Manuel como artesano y maestro que diariamente trabajaba en la sustitución de los bloques de piedra y la reparación de diferentes secciones de las fachadas del TNCR.

No se dispone de mucha información sobre cómo le fue transmitido el oficio, excepto por una breve referencia donde indica: “El abuelo también domeñó la piedra. Golpe a golpe, ¿de dónde el oficio? -De algún extranjero que por aquí llegó. Yo lo aprendí de mi padre [Anselmo Ramón Ortiz] y he vivido sesenta años dedicado a cantero.” (Salguero, 1981, p. 62).

Rogelio considera que, en efecto, Manuel pudo haber aprendido de

su padre o abuelo (Monge Guerrero, 2019), aunque a él nunca se lo contó, porque esta era una familia dedicada a la elaboración de plantillas o piedras de acera, un oficio que fue decayendo con la entrada en vigor del cemento Alsen, cuyo uso se registra en las reparaciones de paredes del TNCR desde 1924, de acuerdo con el I Contrato XI entre Manuel Emigdio Vásquez y Arias, director general de Obras Públicas y Constantino Albertazzi y Atilio Albertazzi, que tenía por objetivo realizar reparaciones en el TNCR en el ramo de la albañilería, sobre la base aproximada dada por el ingeniero Figuer del Valle de 70 metros cúbicos de vigas de cemento armado y 16 metros cúbicos de mampostería de ladrillo, por un valor de ₡14.000⁰⁰. En el inciso II indica:

(...) se emplearán materiales de primera clase (...) La mezcla que se use para la mampostería de ladrillo será cementada. El concreto para las vigas armadas será compuesto de una parte





de cemento Alsen, dos de arena completamente limpia de tierra y tres de piedra viva quebrada en tamaños no mayores de veinticinco milímetros. El estucado de las paredes se hará de los colores existentes y la obra de mano por expertos en la materia. (Secretaría de Fomento, 1925, p. 135.)

Ahora bien, regresando al caso del cantero Manuel Ortiz Solano, en el relato de Miguel Salguero se insinúa que su padre también trabajó en la talla de piedras del TNCR, cuando señala: “El padre le dio día tras día a la dura piedra de Cartago. La misma piedra que llegó a la capital por medio del ferrocarril y se incrustó en el alma del tico en forma de teatro magnífico.” (Salguero, 1981, p. 61).

Según los datos recopilados por la historiadora Lucía Arce Ovarés (comunicación personal, 30 de julio de 2019) para el Centro De Gestión Documental e Investigación Histórica del TNCR, en fuentes primarias (planillas del proceso constructivo) no se registra a Anselmo

Ramón Ortiz, progenitor de Manuel Ortiz Solano, entre los trabajadores asignados como canteros.

Leonardo Santamaría Montero (2017a) indica que, en 1980, la restauradora española Carmen del Valle efectuó una limpieza general de las piedras de la fachada (no indica cuál de ellas, o si fueron todas). Más adelante, y según un informe del MCJD, en 1983 se cambiaron las piedras labradas de mollejo del costado norte, aplicando algunas sustancias “consolidantes” en toda la pared, y a su vez se preparó parte del material de granito que se dispuso para la acera que rodea el TNCR (Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984; Santamaría, 2017a). En dicho informe no se mencionan los nombres de los artesanos, aunque de acuerdo a una nota del periódico La República del 18 de julio de 1987, titulada “Los últimos picapedreros del Teatro Nacional”, quienes se encargaron de los trabajos de restauración de las piedras en la fachada sobre la Avenida Segunda fueron





Salvador Monge Garita y Manuel Ortiz Solera, este último fallecido algunas semanas antes de la publicación del reportaje, y quien sirviera como maestro de Salvador en las labores en el TNCR, según refiere la nota:

A Salvador el oficio se lo enseñó su hermano y luego, al lado de don Manuel Ortiz, el estilo se fue perfeccionando. De don Manuel, el maestro, aprendió muchos de los secretos. Muchos de estos secretos según Monge, están en la práctica y en aprender a conocer el mejor lado para cortar la piedra. (La República, 1987, p.9).

A Manuel lo conocían como “el abuelo” (Monge Guerrero, 2019), y era un hombre callado, descalzo, que permanecía constantemente tratando la piedra en la esquina del TNCR, diagonal al edificio de la Caja Costarricense del Seguro Social, como lo manifiestan quienes le conocieron:

Yo a veces tenía una maña que cuando estaba desocupado yo me arribaba a

donde él estaba, y es que él tenía una técnica... estaba volando lengua con uno y dándole con el mazo a la piedra. Un día vengo y le digo: ¡abuelo!, así le decía siempre, yo, abuelo, le pido un favor, me dice que cuando usted está trabajando, trabaje, cuando está conversando mejor conversa, porque eso es peligroso... ¡Ahhh, mijito, si yo ya estoy acostumbrado! Y le digo: sí, pero a mí no me gustaría que por estar hablando conmigo se vaya a majar... y un día le va pasando (risas). (Fausto Delgado Coto, comunicación personal, 19 de julio de 2019).

Le recuerdan además por su destreza haciendo los trabajos en las fachadas del inmueble:

Como cuando veíamos a un picapie-drero pequeñito como yo, que picaba la piedra, y ese hombre casi corría por esas ventanas... Y es que pasar de una marquesina a la otra, y nosotros para pasar por ahí casi que sentía... Es que era peligroso, porque un fallonazo ahí, y ¡junten eso, porque nada quedaba! (Quesada Jiménez, 2019)



En algunas ocasiones los tramoyistas acompañaban a Manuel en el traslado de alguna de las piedras en el TNCR, o inclusive a traerlas del tajo:

(...) nosotros íbamos al tajo nada más a cargar la piedra para traerla, porque él [Manuel Ortiz Solano] iba a cortarla (...) en el Reventado, en Taras, ya ese señor sabía cuál era de granito y cuál no era, después él sabía la veta que podía rajarla y ahí metía los cinceles y las partía... Ah no, ese señor en cuestión de piedras sabía demasiado. (Zuñiga Blanco, 2019).

Fausto ayudaba a Manuel a subir piedras sobre la fachada, y Eladio con la elaboración de moldes de madera para darle forma a la piedra:

El cantero un oficio en extinción
(25 de junio de 1985). La Prensa Libre
Álbum Histórico 046-1985
Archivo Institucional TNCR



Don Manuel Ortiz Solano, con 81 años aún se dedica al oficio de cantero. Su padre trabajó en la construcción del Teatro Nacional. (Valerio)



Don Salvador Monge Garita, uno de los dos únicos canteros que quedan en el país. (Valerio)

El cantero...

25-6-85 La Prensa Libre

Un oficio en extinción

El desarrollo de la tecnología ha permitido encontrar modernos sistemas para la construcción de edificios y casas, lo cual ha ayudado a cambiar las caras de ciudades y pueblos.

Aquellos enormes, construcciones de piedra esculpida que caracterizaban la ciudad de San José a inicios de este siglo van quedando ahora a los edificios, donde el cemento es el principal elemento.

Solo quedan resabios de ese estilo de vida que marcó el nacimiento de nuestras ciudades; algunas de ellas, el Teatro Nacional, el Reventado y algunas casas en las afueras de la capital.

Los canteros han ido también desapareciendo con el tiempo. Solamente quedan dos personas que se dedican a esta actividad que se han encargado de remodelar el Teatro Nacional, que en casi su totalidad ha sido construido con piedra.

Don Manuel Ortiz Solano y don Salvador Monge Garita, son los supervivientes de esa legión de canteros que edificaron un modo de vida a base de piedra.

Con 81 años de edad, don Manuel y 61 años don Salvador son las dos únicas personas que están dedicadas a la actividad. Durante nueve años se han encargado de remodelar parte del Teatro Nacional, un fiel testimonio con el tiempo y de construir algunas casas nuevas.

"Mi papá Manuel Ortiz Ayala" participó en la construcción del Teatro Nacional", dijo don Manuel Ortiz Solano.

Don Manuel explica que se ha dedicado toda la vida a esculpir la piedra de manera que "a mí es más que una actividad."

"Es una recreación, por

una, dije, ser el trabajo convertido en una realidad. Observar cómo parte del Teatro Nacional, ha sido remodelado y esculpido con mis propias manos, representa una gran satisfacción".

"Los trabajos en piedra son duraderos. De manera que nuestra labor, especialmente en el Teatro Nacional perdurará por mucho tiempo, después de que desaparezcamos nosotros".

Por su parte, don Salvador Monge indicó que el trabajo es muy duro, hay que lidiar fuerte para hacer que la piedra resista y quede de la forma que nosotros pretendemos.

"En la actualidad, los jóvenes no quieren aprender este oficio prefieren dedicarse a actividades menos pesadas y que les presente mayores ingresos".

Ambos han trabajado muchos años en este oficio. Algunas de las obras en que han laborado son: en el Cementerio de Ohreos, en la construcción del monumento a don León Cortes, y el de Cleto González Viquez, en la Biblioteca Nacional y en el Instituto Nacional de Seguros.

Don Manuel explicó que la labor ha sido muy intensa, pero que a excepción de la pérdida de un dedo, cuando le cayó una piedra no ha tenido mayores anécdotas. "Claro que es un trabajo muy duro. Todos los días nos estamos rasgando, pero son riesgos del oficio que tenemos que asumir."

El trabajo es delicado también. Algunas de sus obras son verdaderas esculturas. "Pelar algunas columnas, buzones en un trato siempre, utilizando solamente los artistas para realizarlas."

La labor de los canteros se inicia en las mismas canteras,



La actividad de cantero es un oficio que está desapareciendo en Costa Rica. Con la aparición del cemento se desplazó a estos trabajadores que esculpen la piedra. (Valerio)

donde se tiene que sacar la piedra para luego tallarla en el taller. La piedra que se está utilizando en la remodelación del Teatro Nacional es traída del río Reventado de Cartago.

Con Manuel Ortiz y Salvador Monge, el oficio del cantero está desapareciendo en Costa Rica. La mole de cemento que ha

alargado la ciudad de San José hacia arriba ha desplazado a los canteros, pero con las edificaciones tales como el Teatro Nacional y otras, siguen representando un verdadero monumento a estos grandes hombres que luchan contra la piedra misma para convertirla en hermosas piezas arquitectónicas o en excelentes esculturas.



Don Manuel me decía: Eladio, me dice, vamos a ver unas piedras para tomarle medidas. Y así que tomábamos la medida, él me decía que le hiciera el molde en madera, entonces yo se lo hacía en plywood de 4 milímetros, para que él, a cómo iba picando la piedra, iba presentando el molde, si era una bola entonces iba presentando la moldura, verdad. (Zuñiga Blanco, 2019).

Confirma Rogelio que inició su aprendizaje como cantero junto a un hermano, Aurelio Monge Garita, quien a su vez aprendió de unos señores de apellido Astorga, oriundos de Cartago. Frecuentaban Patarrá para la elaboración de hornos para quemar cal. Luego, Salvador trabajó en el TNCR con Manuel al finalizar la década de los años 1970.

Salvador Monge Garita comenzó a trabajar la piedra cuando construyó los hornos de procesamiento de la cal, que son ampliamente conocidos en la zona de Patarrá. Con una yunta

de bueyes iban por San Diego de Tres Ríos a buscar la piedra en Taras o en el río Reventado, ambos ubicados en la provincia de Cartago, un molejón suave con el que se construye la chimenea que, al entrar en contacto con las altas temperaturas de la quema de la cal, se chorrea creando una sola pared resistente. Pero su durabilidad depende de un buen tratamiento, sujeto a que la piedra se enfríe naturalmente antes de sacar la cal del horno. Hoy día, frente a la premura de la producción, los operarios en las caleras enfrían el horno arrojando agua, lo cual fragmenta la piedra y reduce su vida útil. (Monge Guerrero, 2019).

Salvador, conocido como “El Negro” en Patarrá, perfeccionó su oficio en la cantería trabajando en la restauración de la base y ornamentación del TNCR, lo que resultaba una novedad respecto a lo que él conocía. Trabajó en la construcción del muro limítrofe norte, lo que significó reubicar la boletería, una tarea

que se prolongó hasta el fallecimiento de Manuel Ortiz a sus 83 años en 1987, cuando ya se habían sustituido 53 piezas talladas a cincel de las fachadas. (La República, 1987).

Una nota periodística de Enrique Tovar (1994) recupera el relato de Salvador donde afirma que él quedó a cargo de los trabajos en piedra del TNCR cuando falleció Manuel, y reitera cómo este último le enseñó la maestría del oficio:

(...) comencé como picapedrero a hacer enchapes, pero luego me perfeccioné al lado de Manuel Ortiz, quien trabajaba en el Teatro Nacional. Hoy soy cantero moldurista, que es diferente a ser cantero escultor. Yo moldeo la piedra generalmente en línea recta. (Tovar, 1994, p. 6).

Salvador incorporó a tres de sus hijos en diferentes tareas de la restauración de las fachadas del TNCR: Rogelio, Rafael y Marcos Monge Guerrero. A ellos, en el ámbito doméstico, les enseñó otras destrezas que podían aplicarse a la talla

en piedra, como son la elaboración de esferas y el naturalismo⁸ (Monge Guerrero, 2019).

Después de la muerte de Salvador Monge en el año 2000, y según señala William Monge Quesada del Departamento de Conservación del TNCR, fue únicamente uno de sus hijos, Rogelio, quien continuó con la tradición y vinculado a la restauración de las fachadas de piedra del TNCR hasta 2009, cuando decidió no seguir laborando, por considerar que los procedimientos administrativos de contratación resultaban engorrosos y desventajosos.

La primera intervención que hizo Rogelio fue en el muro del costado norte y en la boletería, con piedras de granito traídas de Taras de Cartago, las cuales se cortaban en el TNCR y se tallaban en Patarrá, en una propiedad familiar que compartía con su papá.

8 Talla de figuras de animales en piedra.



El granito es una piedra volcánica que el Irazú depositó en sus proximidades mediante la dinámica de lahares. Se trata de andesitas en las que se puede distinguir el hilo o dirección de la fractura, mediante una serie de cristales lechosos que hacen parte de la roca (Hernández, 2001-2002).

Todas las piedras en el muro norte tienen la misma medida y proporciones, conocida por Rogelio y sus familiares como “lomo de burro:”

Eran rodapié, que eso va en esa misma, casi se puede decir, por fuera y por dentro... Es una piedrita de 30 cm, 50 de largo por 3 pulgadas de gruesa con media caña sacada así, porque toda media caña tiene que ir igual. Entonces pone una piedrita aquí, parada en la piedra aquí, y pone la otra para que siga, porque tiene que seguir igual, para que siga la media caña dando la vuelta y todo... [la pega](...) siempre se hacía con cemento, cemento, arena... (Rogelio Monge, comunicación personal, 18 de julio de 2019).

En los otros muros del edificio, comenta Rogelio, las pegas no se hicieron así, sino que se utilizaba sólo arena, como lo confirma Jonathan Krieg, quien apreció una gran cantidad de arena cuando retiró algunas piedras de la fachada sur para sustituirlas, entre 2016 y 2018:

I believe, I don't know if it's true, my theory is that partially this building is protected by that, because sand moves, and buildings technology for earthquakes, “terremotos”, that's what they do for foundations. They allow to move like you're surfing, you know, the building is surfing. I don't know if that's true, but it was interesting to me the quantity of sand, just in one stone, I said: gash, this all building, how many sand is in the base of this? A lot...⁹ (Krieg, 2019)

9 «Creo, no sé si es verdad, mi teoría es que este edificio está protegido parcialmente por eso, porque la arena se mueve y esa es la tecnología para los edificios en caso de terremotos, es lo que hacen para los cimientos, permiten moverse como si estuvieras surfeando, ¿sabes? que el edificio está surfeando, no sé si eso es cierto, pero fue interesante para mí la cantidad de arena, solo en una piedra, dije Dios, ¿cuánta arena hay en la base de todo este edificio ? Mucha...» (Traducción propia).





El mazo arriba, parece ser el emblema de toda una vida de un hombre, que ha sacado de la dura piedra su encanto. (Foto Umaña).

"Clipper 144.... autorizado para despegar",

Estas palabras, pronunciadas hace 20 años en la torre de control del aeropuerto 1 de Idlewild... hoy John F. Kennedy... marcaron una nueva era en la aviación comercial... una era que se inició con incipiente flota de Boeing 72 y creció hasta la cifra actual de 3 500 transportes jet que utilizan las más eficientes líneas el 26 de octubre de 1956 cuando la Pan American World Airways inauguró el primer servicio regular entre Nueva York y París. El vuelo 1A, arrancó en una pesada temblor, con 11 persistente... ya... 11 tripajantes comandados por el Capitán Samuel H. Miller, entonces jefe de pilotos de la división del Atlántico de la línea aérea.

A los acordes de una marcha interpretada por la banda militar de la 42 división Arco Iris, los pasajeros abordaron, a Clipper 7 bautizada "Jet horas 41 minutos más tarde aterrizaron en el aeropuerto Le Bourget de la capital francesa.

El jet que inauguró el servicio fue el primero de 29 que junto con 25 Douglas DC-8 se ordenó Pan Am a un costo de 269 millones de dólares. La orden fue calificada por prostraciones de otra corporación... para en... las pasajerías pagarían con su capacidad para ofrecer al público mayor velocidad, seguridad y comodidad, a precios más bajos.



Rodeado de lo que siempre ha sido su mundo, el que le ha deparado satisfactoriamente siempre, don Manuel Ortiz Solano externa una sonrisa, que parece ser invitación por unirse a su oficio. (Foto Umaña).

EL ULTIMO PICAPEDRERO

Texto y fotos Jorge Umaña y Torres

Dos manos con un cincel y un mazo van dando sin cesar el tamal o y la figura de una roca. Dos manos que no aparentan la fortaleza y sobre todo la destreza de 61 años haciendo lo mismo.

Manuel Ortiz Solano, ya con 71 4 en el encinca, como él dice, es prácticamente el único y último picapedrero con que cuenta el país.

Desde los 8 años él hira a dejar el almuerzo a mi padre, don Ramón Ortiz Acuña, observaba los trabajos que él hacía. Ya a los 14, en os sabía per cansado, son nada menos que 6 5 años de picar piedra sen ala don Manuel. Sin embargo, como decíamos nos otros, estoy echando pa'lante y hasta que Dios quiera".

Don Manuel reside en Taras de Cartago junto con su familia compuesta por 6 hijos, 4 mujeres, 2 hombres. Al iguno de ellos sigue sus pasos? preguente pesado y no he querido en ningún momento que ellos trabajen en esto.

Hace año o y medio que labora en el Teatro Nacional. Nuestra conversación no interrumpe su labor. De hablar sencillo, mediana estatura y su inseparable sombrero, don Manuel senala que actualmente me encuentre realizando alguna, propiamente trabajos uníon en piedras moldeadas".

La piedra con que inició el trabajo del día poco a poco va tomando la figura deseada: "me siento feliz efectuando mi trabajo, la gente al pasar por aquí admira lo que hago y me siento satisfecho". Su sencillez es notoria, sus gestos y manera

de expresarse así lo demuestran. El se cansa y cadencioso golpea del mazo sobre el cincel se repite una y otra vez. "Soy una persona inmensamente sencilla, dice, me siento grande con lo que hago y con lo que soy, pero con sencillez".

Soy el último de los picapedreros, agrega don Manuel, y diariamente aso me hace pensar, muchas, y eso que aquí no he terragano, pues porque precisamente soy el último".

No soy egoísta, de ahí que el día que yo sepa que a alguna persona le gustará aprender mi oficio, me sentiría sumamente feliz y me agrada sobremmes mi trabndá ao en oticeli el manejo de ambas manos y sobre todo el no malarg, agrega con una leve sonrisa. De ahí en fuera el resto del trabajo es práctico.

Los mazos, las puntas, los cincelos, una escuadra y la buharda con las compaferas inseparables de don Manuel durante 9 horas diarias. Y lo han sido, como repetimos, por espacio de 6 5 años. Tempo en, el cual, Gbraé como el Monumento a don Cleto González Víquez, enenamente x... en el momento todo... un sin fin de lugares del país, han sido realizadas por fin a todas oídas por él.

El último picapedrero prosigue su trabajo y nos quedamos con la idea de que el país no puede darse el lujo de ver desaparecer toda sñanza que poodel trabajo de 6 5 años no se pierda. Hay que aprovechar las enpeñanzas. Seguros estamos que es una herencia que se debe resguardar.

Teatro Nacional

El primero y único en su género
en Centroamérica

PRIMER FESTIVAL
CENTROAMERICANO
DE DANZA
COSTA RICA '79

Del 4 al 17 de Marzo de 1979
para aficionados
y profesionales

Información e inscripciones
en el Teatro Nacional, hasta
el 26 de diciembre y después
2 de enero.

Teléfonos 21-13-29

22-82-39

Apartado 5015

San José

El último picapedrero
(14 de noviembre de 1978).

La Prensa Libre
Álbum Histórico 046-1985
Archivo Institucional
TNCR



Jonathan es cantero y tallista estadounidense; se incorpora a la restauración en el TNCR en 2016, trabajando sobre la fachada sur y construyendo la instalación de la chapa de piedra de la bomba de agua en el sector noreste del edificio. Aplica los conocimientos adquiridos durante su formación en escuelas de artes y oficios en Inglaterra, donde inició como aprendiz del taller de Ben Lloyd, en la villa de Great Bewyn en Wilshire County. Continuó en el Programa de mampostería de Bath College of Higher Education¹⁰ en Londres. Luego de 7 años, obtuvo un certificado en talla, cantería y restauración de City and Guilds¹¹ de la ciudad de Londres, Inglaterra. Amplió su experiencia trabajando en Atlanta, Georgia (EUA) con la empresa Sherwood Cut Stone y luego en su propio negocio, hasta que se asentó en Costa Rica en el año 2005. Aquí trabajo con la em-

presa Montemármol inicialmente, y luego de forma independiente.

Jonathan implementa hoy variaciones a los métodos que alguna vez aplicaron Manuel y Salvador, y que continuó Rogelio, pero que en esencia buscan mantener la riqueza de este patrimonio, su autenticidad e integralidad en el lenguaje arquitectónico.

Rogelio cuenta que, en los trabajos en la segunda planta, como molduras, se trajo molejón de Patarrá y, principalmente, de San Diego de Tres Ríos. Este se caracteriza porque sus bloques tienen coloraciones amarillas, blancas o moradas, o bien una mixtura de ellos. En su criterio, los trabajos en el TNCR deberían valerse de un tono específico, el “moradito con blanco” (Monge Guerrero, 2019). Para Jonathan, en cambio, el color representativo del edificio en el segundo nivel es el amarillo, el cual sí es algo más abundante en los tajos de Patarrá, y que según él, mantiene coherencia con la piedra original (Krieg, 2019).

10 Colegio Universitario de Educación Superior de Bath. (Traducción propia).

11 Ciudad y Gremios de Londres, Inglaterra (Traducción propia).



Para estos trabajos, Rogelio sacaba las piedras de un carro pick up en el que las traían desde el tajo, luego de haberlas extraído manualmente y de identificar cuáles eran óptimas para el trabajo, a partir de la experiencia basada en la observación, tras reconocer su hilo y hasta su sonido. Así, evoca cómo lo hacían Manuel y su papá:

Entre los dos, entre los dos, llegan, llegaban y una piedra grande la picaban, sacaban una astillilla y uno le preguntaba al otro, ¿don Salvador, esta servirá? Esta piedra está ahí adentro, es grande... ah sí, es una piedra buena, porque ellos ya sabía el estilo de ojo, tiene que ser un ojo chiquitito, pues vamos a cortar esa, pues vamos a verla, y la picaba por varios lados, aquí, allá, por el otro lado, no, esta sí nos sirve, y la cortaban. (Monge Guerrero, 2019).



Los últimos canteros
(15 de junio de 1985). La República
Álbum Histórico 046-1985
Archivo Institucional TNCR



Para Jonathan, quien reconoce el valor y las características de la piedra que necesita, la opción fue buscar una empresa como Montemármol para que ayudara con la extracción en el tajo, porque cuentan con sierras grandes de punta de diamante que facilitan el corte, lo que reduce sustancialmente el tiempo de obtención del material.

Pese a que en esencia todos los canteros a los que nos hemos referido hasta ahora aplican técnicas similares y emplean herramientas manuales para trabajar la piedra, sí existen algunas diferencias en el método de tallado, o bien en la extracción, como ya se mencionó.

Los Monge introdujeron muy tímidamente algunas herramientas eléctricas en sus labores, como el esmeril ("metabo"), el cual permite realizar un leve corte de poca profundidad que facilita partir las piedras. Luego todo continúa con cuñas, cinces y otros instrumentos manuales (Monge Guerrero, 2019; Hernández, 2001-2002).

Por su parte, Jonathan prefiere, hasta donde sea posible, servirse de máquinas especializadas que cortan la piedra y le dan forma, dándole un acabado final con utensilios manuales que se adquieren en el extranjero a base de carburo de tungsteno. No obstante, admite que finalizó la hechura del molejón con cincel de hierro, tal y como lo hicieron sus predecesores (Krieg, 2019).

Como fue expuesto para el caso de las molduras de madera, para la talla de la piedra Rogelio elabora buena parte de sus cinces de hierro, dándoles la forma necesaria según los propósitos de la restauración del TNCR.

Mario Hernández (2001-2002) inventarió las herramientas comerciales o "hechizas" de la familia Monge para sus trabajos de cantería y, tal como como lo indicó Rogelio, las de acero se elaboran con residuos de resortes de automóviles, e incluso con desechos del ferrocarril. Del metal se toma una parte y se tallan las puntas con calor y golpes de yunque, según



las necesidades, y luego se pasan por agua fría para que queden listas (Monge Guerrero, 2019).

Las herramientas, primero, permiten obtener el bloque inicial. De acuerdo con Rogelio, lo más complejo es conseguir después un primer plano completamente recto, desde el cual se puede partir para continuar el resto de la talla,

lo que se comprueba con el uso de las escuadras. El corte de la piedra se hace sobre el hilo, ya que en dirección contraria la incisión resulta más irregular (Monge Guerrero, 2019). Como se señaló antes, esta labor, en el caso de Jonathan Krieg, se delegó en la empresa Montemármol, que hizo los cortes con maquinaria especial (Krieg, 2019).



Muestra de cincel de carburo de tungsteno
Foto: Celia Barrantes Jiménez



La técnica para sacar los bloques, explica Rogelio, se la transmitió Manuel, y consiste en colocar unos “cuñeros” en línea recta, que se insertan en una ranura a una leve profundidad con cincel y mazo, y se separan por distancias pequeñas. Cada cuñero se golpea, provocando que la piedra se parta, y luego se separa con algunas palancas de acero (Monge Guerrero, 2019; Hernández, 2001-2002).

A la piedra se le va dando forma según el tamaño requerido, sea para un bloque o para una moldura. Tanto Rogelio como Jonathan realizan los acabados finales con herramientas manuales, como ya se mencionó. Para las bases del TNCR, dice Rogelio que Manuel y su padre le enseñaron que el terminado debe ser áspero, lo que significa no intervenirla luego del devastado (o sea, no se pule) y aplicarle unos golpes leves que llama “martelinado”, con un mazo con puntillas, similar al que se usaba antes para ablandar las carnes (Monge Guerrero, 2019).

Rogelio elaboró, además, unas rosetas para los orificios de ventilación que tiene el TNCR en el costado norte, donde antes existía una rejilla que presentaba problemas porque permitía el ingreso de animales. Este elemento se hizo con base en un molde y se trabajó con una piedra suave, la cual no pudo trabajarse sobre el piso, sino sobre arena, para que no se partiera (Monge Guerrero, 2019).

De momento, ni Rogelio ni Jonathan han legado su conocimiento a una nueva generación. Rogelio intentó enseñar el oficio y heredar los secretos de su padre, Salvador, a un sobrino de su esposa, pero él se interesó más en la talla en piedra de carácter naturalista (Monge Guerrero, 2019). Por su parte Jonathan intentó recibir, durante el desarrollo de su trabajo en el TNCR en los últimos años, a un estudiante de artes plásticas de la Universidad de Costa Rica, pero frente a la dificultad de cumplir con los tiempos del contrato, no consiguió atender

oportunamente al proceso de enseñanza que, en su criterio, requiere de tiempo, dedicación y de un espacio físico con condiciones apropiadas.

Para Rogelio esto representa un gran riesgo, no solo para conservar las técnicas que se aplican en el TNCR, sino para la cantería en general. En su criterio, este es un trabajo duro en el que las nuevas generaciones han perdido interés, y por el que las personas no están dispuestas a pagar en correspondencia con lo que el trabajo implica, cuando el mercado se llena de empresas de construcción intermedias que pagan poco a los trabajadores que extraen la piedra conocida como "Sánchez", la cual sirve para enchapes y que se consigue en buena cantidad en la zona de Patarrá, lo que significa que los clientes pierden interés en invertir en obras elaboradas por canteros. (Monge Guerrero, 2019).

Jonathan considera que existen posibilidades de mantener la tradición en la

medida en que la oferta a nivel internacional se mantiene, ya que ciudades o países invierten aún en la protección de obras patrimoniales asociadas a la talla en piedra, lo que permite que el oficio continúe, incluso con el reconocimiento universitario a un nivel homologable a un título profesional, similar al que él cursó, pero que se certifica por los maestros portadores, complementando los conocimientos artesanales con otros de carácter científico en geología y matemáticas. Esto faculta, a su parecer, que el oficio vaya un paso adelante con el apoyo de otros conocimientos que aportan precisión y eficiencia en los resultados finales. Juzga conveniente que las carreras asociadas a la arquitectura y las artes plásticas introduzcan cursos relacionados con la talla en piedra, que despierten el interés de los estudiantes cuando conozcan las bondades de esta materia prima y su posible uso en otros ámbitos como, por ejemplo, el comercial (Krieg, 2019).



Con este panorama, quedaría en manos del TNCR, como entidad, valorar si se procurará de artesanos locales que han mantenido vínculos con el espacio y la tradición local por décadas, o si debe recurrir a personal de fuera del país, en caso de que desaparezca el oficio entre cultores nacionales, como se ha hecho en años anteriores con restauraciones de pinturas, mármoles o esculturas, entre otros.

En términos de las vetas de piedra o de su extracción, parece no existir riesgo aún de que se agoten, ya que se puede obtener todavía en tajos y veredas de ríos, aunque en algunos casos, los Monge debieron tramitar un permiso al MINAE para extraer de zonas de reserva las piedras adecuadas para el TNCR. (Monge Quesada, 2019; Hernández, 2001-2002).

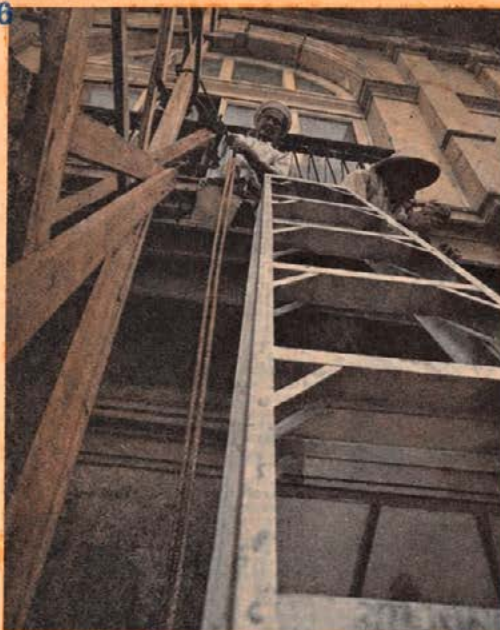
Para Jonathan, más bien, la amenaza se concentra en los procesos de contratación, que no se acoplan a la

realidad de los trabajos de esta naturaleza, los cuales requieren de tiempo y concentración.

Ambos relatos coinciden en señalar un riesgo palpable, y es que el equipo de conservación del TNCR no pueda contar con una persona dedicada permanentemente al mantenimiento de las piedras, como se hiciera de forma continua por 22 años con la presencia de Manuel y Salvador (Monge Guerrero, 2019; Krieg, 2019).

Considerando que el inmueble se encuentra expuesto a condiciones medioambientales que resultan muy nocivas para los acabados en piedra, como son los gases de hidrocarburos (carros y camiones que pasan por la Avenida Segunda y la Calle 5), los desechos de las palomas y los orines de los transeúntes, coinciden en que el cuidado continuo y cotidiano es lo que garantiza una mayor vida de las piedras y que las fachadas puedan lucir la belleza que pretende reflejar.





Se sustituye el mollejo del Teatro Nacional

El Teatro Nacional es objeto de continua atención. De algunos años a esta parte, la inquietud por "eternizarlo" se ha ido arraigando en quienes han formado su Junta directiva. Así hemos visto cómo primero se restauraron las pinturas, luego se levantaron algunos pisos. Posteriormente se doraron marcos de puertas y lugares especiales de la escalinata que va al segundo piso.

Uno de los últimos trabajos fue la renovación completa de las instalaciones eléctricas, que valga decirlo, sólo por milagro no provocaron una tragedia.

Durante muchos años el Teatro soportó los abates del tiempo y, con la modernización de nuestra ciudad, la contaminación del ambiente ha desmenuando poco a poco algunas importantes partes de la construcción.

Una de ellas es la fachada posterior, cuyas paredes formadas por grandes piedras de mollejo han sufrido un deterioro tal que, según técnicos, podría ocasionar graves daños a la estructura del edificio si no se hubiera atendido a tiempo el problema.

Con este fin, vinieron al país, en febrero de este año, dos expertos restauradores mexicanos, los arquitectos Ricardo Prado Núñez y Luis Ortiz Macotín. Estudiaron en detalle el edificio y

recomendaron el cambio de cien piedras de mollejo que conforman una buena parte de la mencionada fachada.

Así, los trabajos recién se han iniciado. Uno de los pocos canteros que aún quedan en el país, el veterano don Manuel Ortiz, con su ayudante don Salvador Monge, se ha dado a la tarea de cincelar la piedra, una por una, de pútrías y de hacer las molduras correspondientes para, posteriormente, colocarla. Este trabajo es arduo y lento. Requiere pericia y práctica. Apenas cinco piedras se han concluido. El resto tomará buena parte de lo que resta de año.

La colocación parece fácil, pero es posible que no lo sea. La sustitución de las grandes piedras se realiza una a una y al quedar el hueco vacío dejado por la deteriorada, los bordes de la nueva se sellan con cemento. No puede haber fallas en las medidas, todo ha de ser exacto.

Alrededor del Teatro Nacional todo es renovación. A su lado se levanta la Plaza de la Cultura, cuyos trabajos van muy avanzados. En su interior, mientras tanto, surgen nuevos talentos o llegan otros del exterior, que aumentan la gran lista de los artistas que nos visitan. Entre creación y conservación transcurre la vida en torno al Teatro que tanto nos enorgullece.

Se sustituye el molejo en el Teatro Nacional
(3 de junio de 1979). La Nación
Archivo Institucional TNCR



(...) this building needs every single day [maintenance], every year there's need to it, and because of the nature of how old this building is, because of the environment, we sort of tackled the "paloma" problem, but it's not going to stop, is in a state where has to be continuous now, next year might be where we already fix things, we are going to see things that... I found things after three years that I didn't see three years ago, maybe cracks here or something like that, where did that come from? So, it's a constant state of maintenance, is really important, and actually, maybe not initially, but is more cost effective, because you are constantly maintaining, it doesn't make sense to do it the other way around.¹²

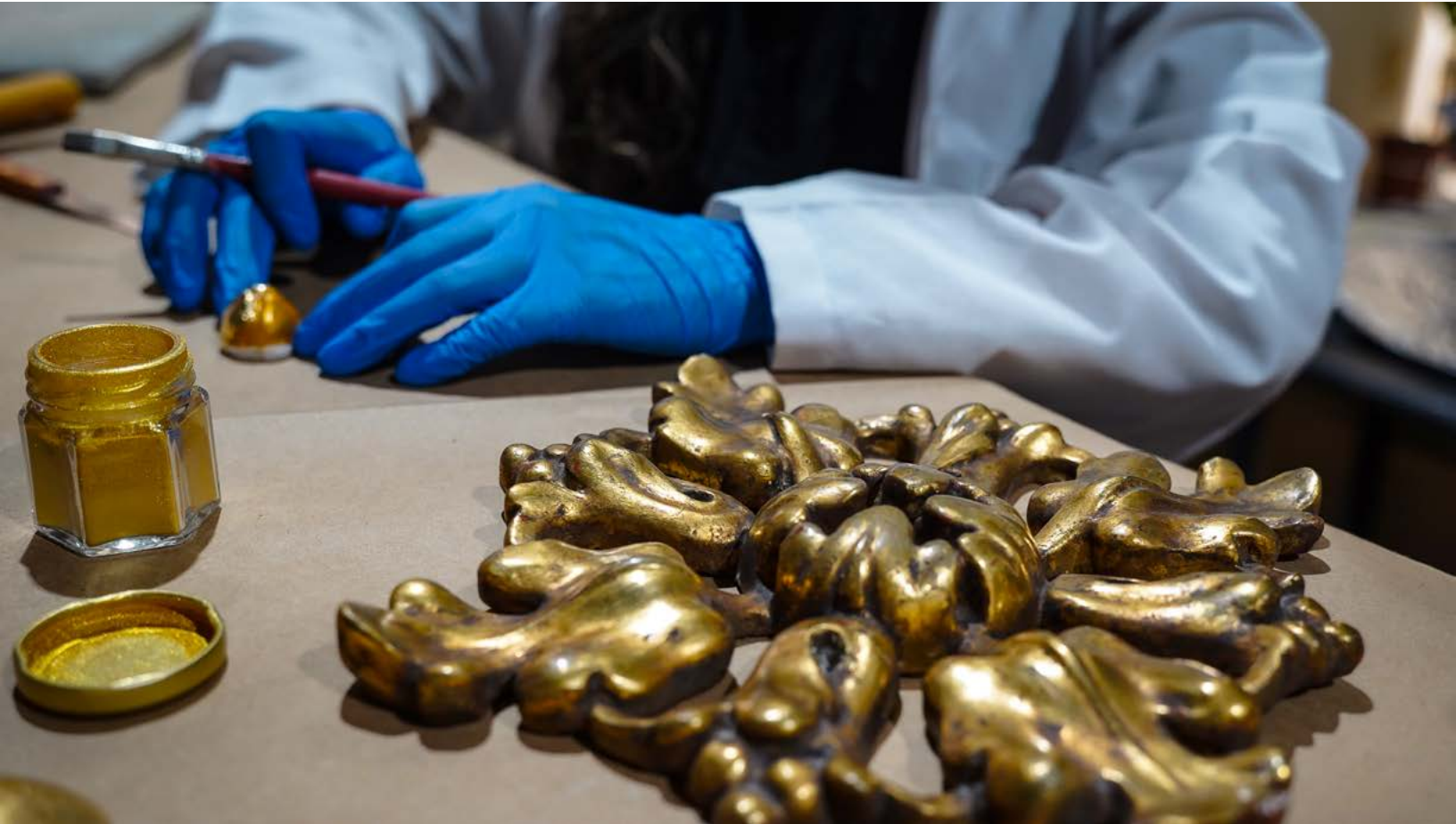
12 «(...) este edificio necesita cada uno de los días [mantenimiento], cada año hay una necesidad de ello, y por la naturaleza de un edificio tan viejo como este, por el medio ambiente, de la alguna manera logramos abordar el problema de las palomas, pero no va a acabar, se encuentra en un estado en donde debe ser continuo ahora, el próximo año posiblemente donde ya arreglamos cosas, vamos a ver cosas... yo he encontrado luego de tres años cosas que no había visto hace tres años, tal vez fisuras o algo que me pregunto, ¿de dónde vino eso? Entonces, es un estado constante de mantenimiento, es muy importante, y de hecho, tal

La talla en piedra es una de las características más visibles del inmueble, una que le confiere valores de autenticidad no alcanzados por ningún otro edificio público a nivel nacional. Sin embargo, el mercado para la cantería tradicional se halla muy reducido, exponiendo la tradición a desaparecer a nivel local. Si bien recurrir a profesionales o cultores extranjeros es una alternativa para atender la restauración del TNCR, persiste un reto importante para salvaguardar los conocimientos asociados a este oficio artesanal en el país.

vez no al principio, pero es más económico, porque estás realizando mantenimiento constante, no tiene sentido hacerlo al revés.» (Traducción propia).



■ TÉCNICA DE LAMINADO EN ORO



Técnica de laminado en oro
Foto: Ana Mariela Rodríguez Guillén



El laminado, doradura o técnica de dorado en oro es de carácter decorativo y se practica desde tiempos antiguos. Ha conservado por siglos los mismos pasos básicos de aplicación, aprovechando la nobleza del metal y el valor simbólico asociado a él. De acuerdo con López Zamora y Dalmau Moliner (2007), metales como el oro y la plata se han asociado emblemáticamente al concepto de luz, a la adoración al sol e inclusive a la exaltación del poder divino y a los espacios de contemplación y adoración. Por esto, su uso sobre piezas construidas con otras materias primas como la madera, el yeso, la piedra, entre otros, les confiere mayor valor (Martínez, 2002).

Pese a que América cuenta con una amplia tradición metalúrgica que se desarrolló durante 35 siglos desde lo que hoy se conoce como Perú hasta México, el trabajo se especializó en el labrado directo sobre el metal, la fundición a la cera perdida en tumbaga y el dorado por oxidación, creando

un estilo propio que lo diferencia de las técnicas que se difundieron por Europa (Sáenz, 2000).

Según ha documentado la historiadora Elizet Payne Iglesias (2000), la doradura como técnica pudo ser introducida por los españoles en el proceso de instalación en Costa Rica, y quizás se encuentra relacionada con el inicio de la tradición iconográfica asociada a la conquista o a la pintura de las imágenes, aunque no profundiza este estudio sobre el desarrollo de este oficio.

El laminado en oro en el TNCR se emplea en la ornamentación de molduras y sobre elementos del mobiliario, entre otros. En 1909, restauraron algunos ornamentos dorados (carton-piedra) (Santamaría, 2017a), según lo reporta el señor Alberto Echandi, secretario de Fomento del momento:

“Con el propósito de restaurar debidamente mucha parte de la ornamentación dorada que había sufrido deterioro en el curso de los doce años



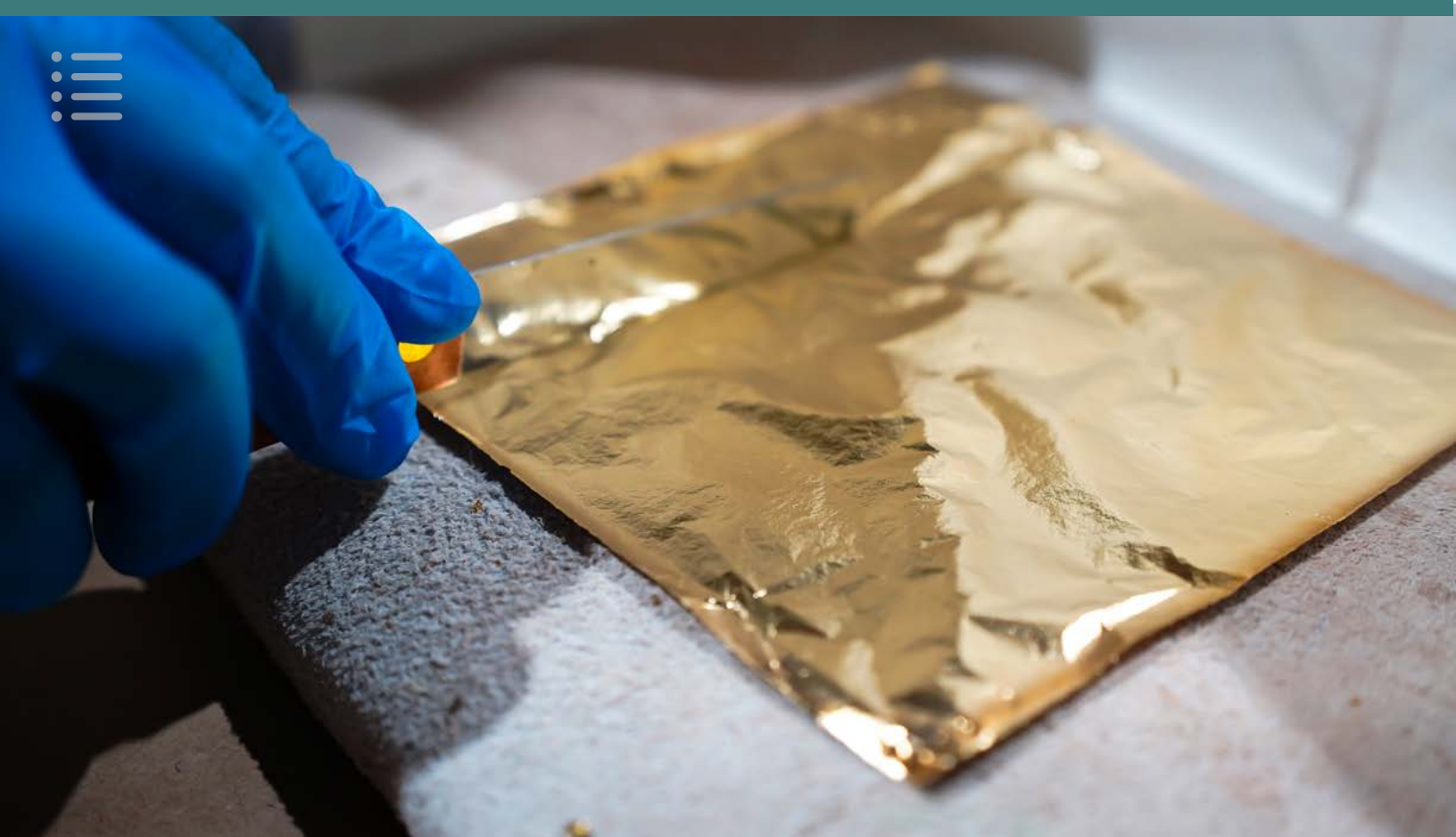
transcurridos desde el estreno, y por tratarse de un trabajo delicado, el Gobierno hizo venir de Italia un artista que con asiduidad se ha concretado por espacio de varios meses, con éxito satisfactorio, á ese trabajo y al de restauración de la pintura del antepecho de los palcos, de las butacas y de varios departamentos y muebles." (Secretaría de Fomento, 1910, pág. xxv).

El nombre del referido artista no fue mencionado por el secretario de Fomento ni por el administrador Fernando Mayoral Jiménez, quien ratifica en su informe de ese mismo año que el dorador traído de Milán realizó el trabajo por un valor de ₡ 232.75.

En cuanto a otro tipo de piezas (no las del mobiliario), José Pagani restauró en 1925 el oro y el bronce de las lámparas, los candelabros, las placas y otras piezas metálicas decorativas (Santamaría, 2017a). En el contrato entre Manuel Eimigdio Vásquez y Arias, director general de Obras Públicas y

Francisco Pagani, este último debía platear y dorar piezas y adornos del Teatro Nacional por la suma de ₡428.00, con tres baños por lo menos; para platear serían 32 placas maniguets grandes y 30 placas maniguets pequeños y para dorar, 8 lámparas de tres brazos cada una (Secretaría de Fomento, 1926, p. 103).

Luego, Octavio Castro Saborío indica en su informe que José Manuel Caballero (no refiere su nacionalidad) fue contratado en 1927 para restaurar pinturas, pero también para "sanear del comején" de los muebles del *foyer* (Secretaría de Fomento, 1928, p. 459). Dicho contratista continuó en 1928 con su labor, trabajando adicionalmente, según relata el administrador del TNCR, en "una reparación completa, en cuanto a lo que se refiere a las tablas, molduras y renovación del oro en láminas que las cubre haciéndolas resaltar tan hermosamente." (Secretaría de Fomento, 1929, pág. 459).



Técnica de laminado en oro
Foto: Ana Mariela Rodríguez Guillén

Según registran las Memorias de Fomento, los muebles del *foyer* debieron ser sustituidos, labor adelantada por el TOP, concretamente por los ebanistas Rafael Sáenz y Arturo Ramón, y que según consigna Octavio Castro Saborío en el informe presentado en

1930, “estaban listas para ser doradas” (Secretaría de Fomento, 1931, pág. 430). Puesto que no detalla más al respecto, no es posible establecer si el laminado en oro fue realizado por los artesanos que construyeron los confidentes o si fueron otros.

Santamaría Montero (2017a) registra otras restauraciones en oro entre 1965-1966, en el primer antepecho y el vestíbulo de distribución (galería de pasos perdidos o segundo vestíbulo). Entre 1997 y 2000, el restaurador Raúl Aguilar Jiménez estuvo a cargo de obras de conservación con doradura en los muebles del *foyer* y otros ornamentos internos del edificio (La Nación, 2000; Santamaría, 2017a, Carmen Marín Cruz, comunicación personal 12 de julio de 2019). En criterio de la restauradora Carmen Marín Cruz, Aguilar es pionero en esta materia, ya que no solo mantuvo vigente la técnica, sino que por iniciativa propia inició un proceso de formación de un grupo de profesionales o artesanos, en un taller que instaló en su casa de habitación. Algunos de sus pupilos hicieron parte de su equipo en las tareas antes mencionadas. En 1997 compartió con Raúl la restauradora Paquita Cruz Villalobos, quien se hizo cargo de una parte de las molduras en las ventas del *foyer*, en la sección sobre los estucos (Marín Cruz C., 2019).

Posteriormente, hacia el año 2007, María José Capón estuvo a cargo de la restauración de piezas ornamentales y de la doradura de los confidentes del *foyer*, bajo la supervisión del Departamento de Conservación del TNCR.

Entre 2007-2008 la restauradora Mercedes Fontana Hernández, aprendiz de Raúl, realizó trabajos en cornisas de la entrada principal, y Julia Villalobos de la Peña en molduras, tapajuntas, pasillos, herradura y paredes divisorias de palcos, plateas y butacas del primer nivel de la sala principal (Contraloría General de la República, 2019). En esta misma época, el Departamento de Conservación del TNCR inicia una nueva restauración de los confidentes del *foyer* (Fallas Camacho y Marín Cruz, 2007).

En 2010, según señala el informe del MCJ, entre las actividades de restauración del TNCR se destacaron las de limpieza preventiva de laminados



de oro, bellotas y molduras. No obstante, dicho informe no manifiesta quién estuvo a cargo de tales labores (Ministerio de Cultura y Juventud, 2011). Para 2014 se intervienen las bellotas de la Sala de Espectáculos, a cargo del Departamento de Conservación del TNCR (Marín Cruz C. 2019).

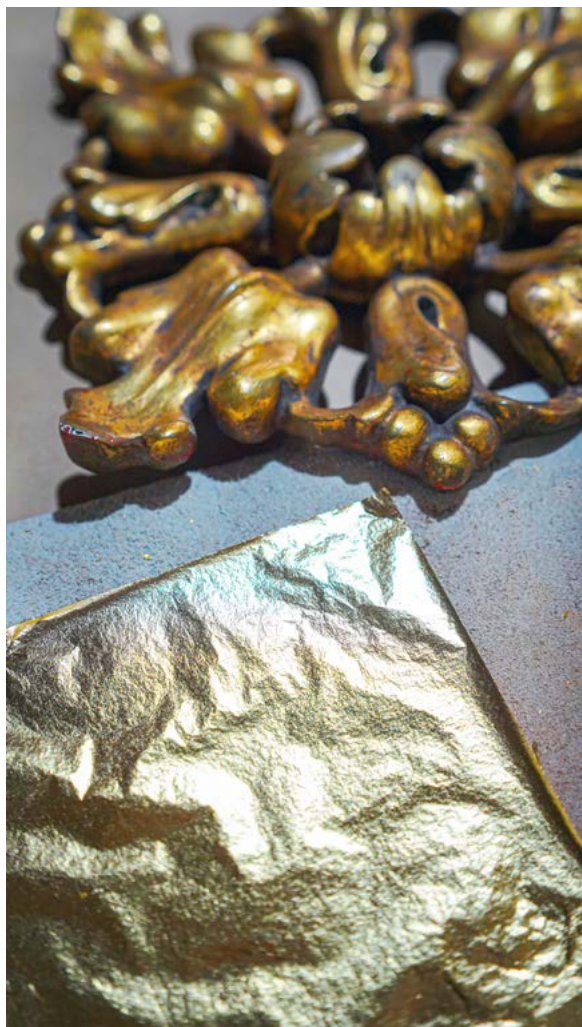
Contando el Departamento de Conservación del TNCR con una restauradora de planta y pasantes universitarios, ha sido posible, a lo largo de los últimos años, dar continuidad a las tareas de conservación, mantenimiento o reposición del oro en varios sectores del inmueble, sus ornamentos y mobiliario. Estas labores han estado a cargo de profesionales restauradores, sea con el personal interno del Teatro o con contratistas externos, quienes en su mayoría cursaron carreras universitarias en artes plásticas o se especializaron en el taller de Raúl Aguilar Jiménez o del mismo TNCR.

Para William Monge esto puede deberse a que el laminado en oro no ha sido un oficio arraigado en el país, pese a su uso en algunos ornamentos de mobiliario, en otros espacios como iglesias y, sobre todo, en la marquetería. Sin embargo, la técnica ha ido sustituida por pinturas que simulan el acabado en oro (Monge Quesada, 2019).

La desaparición de la expresión artesanal llevó a que, a partir de la década de 1990, el TNCR se interesara en recuperar la técnica, razón por la cual las restauradoras de la institución iniciaron consultas con profesionales del exterior, participaron de capacitaciones en el extranjero e investigaron al respecto, realizando prácticas en los procesos de restauración que permitieran desarrollar la labor acorde con la realidad del inmueble y su contexto (Marín Cruz C. , 2019). A continuación, se describirá la técnica con base en el relato de Carmen Marín, a partir de su experiencia como restauradora del TNCR.



La ornamentación del TNCR ha sido dorada, hasta donde ha sido posible estudiarlo, con oro de diferentes kilos, en algunos casos utilizando aleaciones de oro-bronce inclusive con oretes de buena calidad. En algunas ocasiones se aplicaron oretes de baja calidad o una mezcla de este con laminado, pinturas o purpurina, los dos últimos con tendencia a oxidarse con el paso del tiempo, dejando un rastro sobre los elementos. Uno de los materiales utilizados se conoce como "goldfinger", que en restauraciones de buena calidad se usa para sellar pequeños huequitos a modo de retoque, pero de cuyo empleo se ha abusado en algunas de las intervenciones. La intención del laminado en oro es simular que se trata de oro macizo, sin serlo, por lo tanto, la aplicación de la técnica debe verse libre de abolladuras, espacios, marcas o huecos.



Técnica de laminado en oro
Foto: Ana Mariela Rodríguez Guillén



En términos generales, la restauración inicia con el tratamiento de la moldura, sea de madera o yeso. En su mayoría, las del TNCR son de yeso, son huecas con un refuerzo de fibras como el yute; pero existen otras de talla directa como las de los muebles y los marcos de madera. Estas superficies deben, entonces, estar perfectamente lisas y libres de grumos o vetas antes de aplicarles cualquier sustancia. De modo que, tratándose de madera, es necesario un resane previo, o bien que las piezas se lijén bien al iniciar el proceso.

Cumplido este paso, se prepara una pasta de cola de conejo o yeso blanco España, que debe aplicarse suavemente para que no queden impurezas y, sobre todo, que no quede descansada en las sinuosidades o curvas de la pieza. En ocasiones, al igual que con el charol, se aplican capas sucesivas que son lijadas posteriormente para lograr el acabado de pulido, necesario para iniciar la colocación de la lámina de oro. Si parte de esta masa llega a

acumularse en un punto, puede provocar que el oro se reviente.

Acto seguido se aplica el bol, una arcilla fina que proviene de Armenia, de donde se importan las de consistencia más fina, que tiene varias tonalidades amarillas, naranjas y rojo ocre, siendo este último el más tradicional porque permite que el dorado se proyecte más fuertemente¹³. Si el bol disponible no se encuentra en polvo sino en bolitas, estas últimas deben ser trituradas en un mortero hasta conseguir que se conviertan en polvo fino sin trazo de grumos. Este se pasa por una media de "nylon" y luego debe ser diluido con cola de conejo o grenetina, que es más consistente y es el que actualmente se usa en los trabajos del TNCR. El bol debe estar en un punto, el cual es difícil describir, pero que el restaurador distingue como apropiado para proceder a colocar la lámina.

13 En el TNCR se utilizó más el amarillo, seguido del anaranjado



Técnica de laminado en oro
Fotos: Ana Mariela Rodríguez Guillén





La lámina de oro es sumamente delgada y volátil, por lo que debe manejarse con sumo cuidado, sin que reciba ráfagas de viento, porque podrían desperdigarse. Por ello, se suele colocar una barrera de cartones sobre el cojinito donde se disponen las láminas.

El trabajo se organiza por tareas, es decir que se toma sólo una parte y se le coloca el bol, calculando el área que puede cubrir la lámina. Si se requiere menos, el pan de oro puede ser cortado con un cuchillo especial o incluso un bisturí. Luego se toma con una pestaña la lámina y se pone sobre la base de bol. Es común que la pestaña se pase primero por la cara, porque esto permite que se reciba un poco de grasa que permite manipular mejor la lámina.

Una vez colocada la lámina, se deja secar o curar por aproximadamente 24 horas, momento en que se puede realizar lo que se conoce como el bruñido, esto es, que se extiende la lámina con una piedra ágata, con la que se alisa

completamente hasta ofrecer el aspecto de oro macizo indicado al inicio.

La técnica aplicada por mixtión implica el mismo proceso, pero difiere al final porque sustituye el bol por una sustancia, la cual debe estar en un punto mordente para extender la lámina con un pincel, lo que permite acabar los trabajos con mayor rapidez, aunque no ofrece el acabado plenamente liso.

(...) todas las técnicas después llevan lo que es en la pátina, (...) la ornamentación las formas puede ser suavecita puede ser muy amarilla, puede ser... aquí entre todo aquí vas a encontrar de muchos tipos y después un barniz de acabado, o no le ponés nada. Si es oro, no necesita. (Marín Cruz C., 2019).

En el TNCR las aplicaciones iniciales que se hicieron de doradura fueron por bruñido y, posteriormente, en las restauraciones, fue la mixtión, evidencia de que la técnica se perdió o estuvo en desuso hasta hace unos 30





años, cuando se comenzó a recuperar en la institución.

Esto se pone en evidencia cuando se retiran las capas del oro, de la pintura o de cualquier otra sustancia que se aplicara para simular oro, y se revelan los rastros de todos los productos o de los daños que se trataron de arreglar.

El mantenimiento del oro debe ser permanente, sobre todo la adecuada limpieza cuando a los elementos les fueron aplicados oretes, ya que este tiende a oxidarse en ciertas condiciones ambientales de algunos espacios como el *foyer*, que son muy calientes, debido a que no se pueden abrir las ventanas para impedir el ingreso de las palomas.

En términos de materia prima no se observa ningún riesgo. Pese a que esta técnica no es muy extendida, algunos elementos se consiguen en Jiménez y Tanzi o Art Depot, mientras otros se pueden importar desde México. En todo caso, el TNCR cuenta aún con suficientes insumos para los trabajos recurrentes.

El TNCR ha cumplido un papel en la conservación de la técnica, sobre todo con el paso de los estudiantes de artes plásticas o por los cursos impartidos en la década de 1990, y el conocimiento se mantiene vigente porque se emplea con frecuencia. Pese a ello, se ha requerido apoyos externos en algunos momentos, pues el equipo de conservación debe concentrarse en la atención de las emergencias o daños más severos. Para otras actuaciones se busca a terceros que, como ya se mencionó, no siempre cuentan con la experiencia suficiente para aplicar el laminado, corriéndose el riesgo de que provoquen más daños.

Tal como se ha mencionado a propósito de los otros oficios tradicionales, el tiempo que exigen los procesos de contratación no coincide con las exigencias de la labor, puesto que la restauración implica encontrarse con múltiples factores “sorpresa” que solo pueden diagnosticarse cuando la pieza se retira o se resana. Esto tiene como





consecuencia que la planeación de las intervenciones puede variar de lo programado inicialmente.

En otros casos, el riesgo al que están expuestos los elementos laminados en oro del TNCR es su acceso público, ya que se trata de un sitio de alto tránsito, y sus visitantes a menudo no son conscientes de los daños que pueden provocar acciones comunes o leves, con son tocar las piezas, u otras más graves como colocar ropa u otros objetos encima. A esto se suma que el personal de aseo es transitorio, y con los cambios no es

posible capacitar permanentemente a estos trabajadores para que apliquen de forma adecuada los útiles de limpieza, lo que puede provocar deterioro no solo en los laminados de oro, sino en otros, como esculturas y mármoles.

En estas circunstancias, el TNCR se ha convertido en un espacio de transmisión y reproducción del conocimiento de la técnica de laminado en oro, lo cual resulta congruente con la conservación de los valores de autenticidad del inmueble, que procuran mantener integralmente su lenguaje.



Técnica de laminado en oro
Foto: Ana Mariela Rodríguez Guillén



■ OFICIOS DE TÉCNICOS, MAQUINISTAS O TRABAJADORES DE ESCENA

La labor de los técnicos de escena es diversa, en tanto implica conocimientos artesanales como pueden ser la ebanistería, la carpintería o la costura de los vestuarios, y la utilización de los avances tecnológicos que se utilizan en las artes escénicas, entre los que están los efectos de luz y sonido.

La tramoya incluye los decorados escénicos, creados por artistas o artesanos en distintas épocas, en correspondencia con los tipos de puesta en escena, lo mismo que los telones. Situación similar se observa para la luminotecnia, que ha cambiado incesantemente desde la inauguración del TNCR.

A continuación, se describirán los oficios relacionados con los técnicos de escena vinculados con la tramoya, el vestuario y la luminotecnia.

Tramoyistas

La figura del tramoyista, según relata George Jones Carrillo, actual jefe de escena del TNCR (comunicación personal 05 de julio de 2019), es visible ya desde el Barroco, por lo que no resulta ajena a la dinámica teatral en el siglo XIX, y desde el inicio del funcionamiento del TNCR.

LA ZARZUELA



Se abre el telón y los espectadores ven en escena el ambiente que quiso crear el genio del autor. Pero detrás de bastidores hay otro mundo, sencillo, misterioso y bueno.



La Inma Calle de Sevilla, caracterizada por RITA LINARES, tenía hace pocos instantes a su pequeño niño en brazos.

Existe, de la zarzuela, el aspecto que el público no ve aquel que se produce detrás de bastidores y en el que los actores—vestidos de esnobismo—actúan como simples personas. Siendo sencillamente habitantes de un mundo, sencillo, misterioso y bueno.

Existe, de la zarzuela, el aspecto que el público no ve aquel que se produce detrás de bastidores y en el que los actores—vestidos de esnobismo—actúan como simples personas. Siendo sencillamente habitantes de un mundo, sencillo, misterioso y bueno.

Existe, de la zarzuela, el aspecto que el público no ve aquel que se produce detrás de bastidores y en el que los actores—vestidos de esnobismo—actúan como simples personas. Siendo sencillamente habitantes de un mundo, sencillo, misterioso y bueno.

Existe, de la zarzuela, el aspecto que el público no ve aquel que se produce detrás de bastidores y en el que los actores—vestidos de esnobismo—actúan como simples personas. Siendo sencillamente habitantes de un mundo, sencillo, misterioso y bueno.

Existe, de la zarzuela, el aspecto que el público no ve aquel que se produce detrás de bastidores y en el que los actores—vestidos de esnobismo—actúan como simples personas. Siendo sencillamente habitantes de un mundo, sencillo, misterioso y bueno.



CELIA, la murciana, NIEVES, la canaria y MARGARITA, la bonaerense, hacen mimos al precioso chiquitín de RITA LINARES, durante un pequeño descanso, detrás de bastidores.

Los de los nervios que siempre se presentan antes de salir a escena, hacen ya con pensamiento propio, diligentes de la ensimismación hacen los autores. Ese el mundo real, efectivo, dulce y bueno de los cómicos.

La "Gran Compañía Española"



CELIA, romántica y pensativa, sueña con las huertas murcianas, quizá con algo más cercano.

de Zarzuela y Opereta, que por cinco semanas ha regalado al público costarricense con el exquisito manejo de sus interpretaciones, montó el espectáculo "Marina" "La Gran Vía", o cualquiera de las piezas de su repertorio que incluye más de una cuarentena de obras. En la sala del teatro, el público se prepara para el disfrute de dos horas magníficas. En su camerino, entre tanto, Pepita Embil, la prima solista, elegante y hermosa, hace ejercicios con su voz melancólica que comienza a "caracterizarse" probando uno y otro partes de la voz, hasta que encuentra el que usa, una noche va a llevar a escena. Plácido Domingo, actor de fama y escenas de Europa, como barítono con un gran categoría, le observa, como si fuera su maestro, en una conversación de sus ideas, tal vez por el hecho de que él es el más talentoso por el teatro plagado José Luis Campos, que es jefe de maquinistas de la Compañía, prepara apresuradamente los últimos detalles. Un farol en el coro para que la elegante sala de colonnadas que con habilidad han formado los tramoyeros veritables cubas, el que el viejo y verdaderamente, se le con más ni caso. Se abren puertas, se abren las puertas de una manta, "M'a", arranca de un martillo, es el que produce esos golpes misteriosos que hacen



LUIS CAMPOS, da las últimas instrucciones antes de abrir el telón.

nacional-olvidarse hasta del gobierno para reír con alegría y con despreocupación a que entre los bastidores, el gran Maestro, los atiende. Un cuñeño, un chiste, se



JOSÉ LUIS CAMPOS, a la izquierda, da instrucciones a los luminosos Rodolfo y Alfredo, Arden, indicándoles el momento exacto de hacer la manta, en la sala del teatro. A la derecha, el lecho que se usará en la obra.

presentar a los espectadores una gradable sorpresa cada vez que, cerrando las grandes cortinas de terciopelo, notó que se era la ocasión ganada la señor don Juan Luis Campos da instrucciones a los luminosos Rodolfo y Alfredo, Arden, indicándoles el momento exacto de hacer la manta, en la sala del teatro. A la derecha, el lecho que se usará en la obra.

presentar a los espectadores una gradable sorpresa cada vez que, cerrando las grandes cortinas de terciopelo, notó que se era la ocasión ganada la señor don Juan Luis Campos da instrucciones a los luminosos Rodolfo y Alfredo, Arden, indicándoles el momento exacto de hacer la manta, en la sala del teatro. A la derecha, el lecho que se usará en la obra.

presentar a los espectadores una gradable sorpresa cada vez que, cerrando las grandes cortinas de terciopelo, notó que se era la ocasión ganada la señor don Juan Luis Campos da instrucciones a los luminosos Rodolfo y Alfredo, Arden, indicándoles el momento exacto de hacer la manta, en la sala del teatro. A la derecha, el lecho que se usará en la obra.

63



Fumero Vargas (1996) ha señalado que, para la época de la inauguración del TNCR, las compañías teatrales venían del extranjero bajo una figura de contrato que les otorgaba el uso de los espacios, y traían consigo todo lo necesario para la puesta en escena, excepto los elementos del escenario.

Por ejemplo, para la presentación de la Compañía de Ópera Francesa de Andrés Aubry entre 1897 y 1898, la agrupación contó con el siguiente personal, según lo indica Cristóforo Molinari Acchipatti en su informe para la Memoria de Fomento 1898:

- "18 artistas
- 1 director de orquesta
- 1 subdirector de orquesta 15 co-
ristas hombres
- 14 coristas mujeres
- 15 profesores de orquesta
- 1 coreógrafo
- 2 primeras bailarinas
- 13 segundas bailarinas

1 tramoyista

81 total"

(Secretaría de Fomento, 1898, p. 231, subrayado propio).

Una referencia temprana muestra la posible presencia de una persona que contaba con los conocimientos para el buen manejo del escenario, pues en el contrato entre el secretario de Estado Juan J. Ulloa G. y el señor Cristóforo Molinari Acchipatti, para proveer del palco escénico del Teatro Nacional en agosto de 1897, en la cláusula II, se indica:

También se obliga a Molinari Acchipatti á hacer venir á esta ciudad un maquinista de reconocida competencia, para que se encargue de regularizar el movimiento de la escena, de hacer practicales los escapes del escenario, y, en fin, de introducir en lo que sea posible todo aquello que la práctica ha enseñado, á efecto de mejorar la construcción del palco escénico referido. (Secretaría de Fomento, 1898, p. 267).





No obstante, en los reportes presentados por Molinari Acchipatti como administrador del TNCR, no se indica quién pudo ser este maquinista y si fue posible que dicha persona enseñara a nivel local lo referido al escenario.

Luego, en 1899, en el contrato entre el secretario de Estado, José Astúa Aguilar y Mario Lombardi, para temporada de ópera italiana en el TNCR, encontramos que la cláusula IV se refiere al personal que debe componer la compañía, entre los que se encuentran: "Dos maquinistas, dos sastres y un utilero" (Secretaría de Fomento, 1899, p. 37).

No se tienen nuevas referencias de tramoyistas en otros contratos hasta 1907, cuando Molinari Acchipatti presentó en su informe la siguiente solicitud:

Creo de mi deber el repetir que para el servicio del Teatro, ya sea de la tramoya, de portería ó acomodadores, se debe imponer á los empresarios la obligación de servirse del personal del Teatro. Con este sistema se obtendría un doble

beneficio; primero, más cuidado en la conservación del material, y segundo, seguridad, teniendo en el Teatro un personal conocido y de toda confianza. (Secretaría de Fomento, 1908, p. 219, subrayado propio).

En 1908 la Secretaría de Fomento incluyó esta cláusula en sus contratos, como se constata en el que se firmó entre el secretario de Estado Oscar F. Rohrmoser y Alfredo del Diestro para traer una compañía de zarzuela española, como se recoge en el inciso VI: "El servicio llamado de tramoya y demás que necesita la Compañía para sus representaciones, en todo lo que sea posible, será atendido por los empleados del Teatro, pero por cuenta de la misma Compañía." (Secretaría de Fomento, 1909, p. 23). La misma cláusula es reproducida en el contrato de ese año entre el secretario y Luis Buigas de Dalmau para traer a la Compañía Cómico Dramática "María Díez", y así en otros que se aprecian en las Memorias de Fomento entre 1908 y 1922.



En 1912 el desglose de gastos eventuales de la Secretaría de Fomento presentó pagos para los trabajadores del TNCR, que incluyen tramoya, acomodadores, porteros, como se consigna en el Acuerdo No. 12 del 12 de enero, que dice: "Al administrador del Teatro Nacional, ₡15.50, para cubrir mitad de los gastos de tramoya con motivo velada de Santa Cecilia, verificada el 25 de diciembre próximo pasado". (Secretaría de Fomento, 1913, p. 82). Se consigna que un pago similar se hizo por un valor de ₡56.95 para la velada del 15 de septiembre de ese año (Secretaría de Fomento, 1913, p. 82) y de ₡68.00 en 1913, con motivo de un concierto del violinista A. Dalmau y una velada del Ateneo de Costa Rica, y de ₡41.00 para la velada en beneficio de los damnificados del terremoto de Santa Rosa en Guatemala (Secretaría de Fomento, 1914, p. 11, 48).

Sin embargo, ninguno de estos documentos indica de qué forma

pudieron capacitarse los operarios en el trabajo en la tramoya, aunque parece que sí pudo haberse vinculado personal local desde el temprano funcionamiento del TNCR, como se desprende de la comunicación del 15 de junio de 1914 del administrador Fernando Mayoral Jiménez al secretario de Estado en el Despacho de Fomento: "Tengo la honra de poner en conocimiento del Sr. Ministro que la empresa que actúa en este Coliseo me ha solicitado un peón diario, para el servicio de tramoya, el cual gana colones 1.50 al día" (ANCR, Serie Fomento, Doc. 005770, f.2). (No se señala el nombre de dicho peón).

Considerando que el oficio en tramoya implica cumplir funciones diversas, algunas vinculadas a tareas de carpintería, es posible que se requiriera de este artesano para este tipo de solicitudes. Pocos días después de esta comunicación, el 17 de junio de 1914, nuevamente el administrador le indica al secretario de Estado:



D. Manuel Chinchilla lava la cara a las estatuas del Teatro Nacional, escenario de la próxima Asamblea General de la OEA. Obreros y técnicos trabajan arduamente para acondicionar el Teatro Nacional para el gran acontecimiento.



Este es el fondo que enmarcará la Conferencia de Cancilleres, que tendrá lugar en el Teatro Nacional del 14 al 24 del mes próximo. Los lienzos del fondo ya fueron debidamente ubicados y las cajas que se observan en primer plano son los equipos electrónicos que usarán los ministros. (Foto Roa).

Acondicionan Teatro Nacional para conferencia

Gran actividad hay en el Teatro Nacional desde el pasado jueves 26. Un número considerable de empleados se da a la tarea de acondicionar la sala para la Conferencia de Cancilleres que tendrá lugar en esta capital del 14 al 24 de abril.

El personal del teatro transportó todos los equipos electrónicos que se usarán en el

encuentro de ministros, y construyen un gran conjunto de cajas con aparatos para la transmisión y traducción de las discusiones.

También ha quedado ya acondicionada la pared mural que servirá de fondo a la mesa principal de discusiones, y que es adornada por un conjunto de antiguos lienzos, propiedad del Teatro.

Bodas de plata: del Valle Rivas

Festearon ayer sus bodas de plata, veinticinco años de casados, el señor José Andrés del Valle Aguilar y la señora Isabel Rivas H. de del Valle, moradores del barrio de sus hijos Augusto y María Elena de Carrión, Victoria Eugenia, José Andrés, Isabel Cristina y Katty, con una fiesta familiar en su casa de habitación.



CANILLERES. Ayer trasladando equipo para la cita latinoamericana. (Foto Roa).

92

Tengo la honra de poner en conocimiento del Sr. Ministro que he puesto en planilla a ½ sueldo, por el matiné, los empleados del Teatro Manuel Cruz y Víctor Inchen, por cuanto dichos señores me han declarado que si no se le paga el matiné en esa forma ellos prefieren no trabajar en el matiné. Lo que comunícole por lo que tenga á bien resolver, con la indicación que el trabajo de ellos es indispensable. (ANCR, Serie Fomento, Doc. 005770, f.1).

En 1914, el administrador Fernando Mayoral Jiménez hacía múltiples solicitudes para que se le enviara un carpintero para tramoya durante las funciones, como consta en la comunicación al secretario de Estado en el Despacho de Fomento del 31 de julio:

Tengo la honra de poner en conocimiento del Sr. Ministro que á esta hora, todavía no han mandado de la Dirección de Obras Públicas, al carpintero Cruz, para armar el decorado de esta noche, a beneficio de Augusto

Quirós. De lo que pongo al tanto al Sr. Ministro para salvaguardar mi responsabilidad, en el caso que por tal motivo, no pueda tener lugar la función. (ANCR, Serie Fomento, Doc. 005663, f.4).

A su vez, el secretario de Fomento extiende la solicitud al director general de Obras Públicas de la siguiente manera, en la misma fecha:

Sírvase disponer que el carpintero Sr. Manuel Cruz pase al Teatro Nacional para ejecutar algunos trabajos de tramoya con motivo de la función que esta noche tendrá lugar en dicho Coliseo. El tiempo que el Sr. Cruz permanezca en estos trabajos será pagado en las planillas del Teatro y deducido en las que se presentan al Sr. Andre por los servicios que presta con motivo de las obras que se ejecutan en el local de este Ministerio. (ANCR, Serie Fomento, Doc. 005663, f.3).

Para continuar con el carpintero Cruz, Fernando Mayoral Jiménez intercede para que permanezca más tiempo



para las presentaciones de las compañías, indicando al secretario de Estado, en nota del 18 de agosto de 1914:

Creo de mi deber comunicar al Señor Ministro que en el propio interés del material perteneciente al servicio de tramoja, como el de la bodega del Teatro, sea conveniente mantener durante la actual temporada el carpintero Cruz, por cuanto el mismo representa una garantía en beneficio del gobierno.. (ANCR, Serie Fomento, Doc. 005736, f.1).

Nuevamente, haciendo referencia al personal del TNCR, ya durante la administración de Octavio Castro Saborío en 1915, se señala que tan solo se contaba con tres empleados regulares, que podían aumentar los días de función a 16, aunque no describe sus funciones concretas (Secretaría de Fomento, 1916). No obstante, para 1917 el administrador Rafael Cardona Jiménez informa que la integridad de los “ayudantes en escena” se encontraba en peligro,

debido a los problemas eléctricos en los cuadros de distribución de luces cuyos amortiguadores “casi tocan el piso del escenario, en el que aún se advierten quemaduras producidas por los circuitos.” (Secretaría de Fomento, 1918, p.72).

Por otra parte, y como elemento esencial de la dinámica teatral, se encontraba la elaboración de decoraciones o escenografías, en la cual es posible que tomaran parte ebanistas, carpinteros y pintores, como sucede hoy día. Ahí deben atenderse constantemente reparaciones o ajustes en la estructura del escenario y de la tramoya como tal.

Sobre esto, el director de Obras Públicas Ángel Miguel Velásquez señala que, ya en 1899, en el TOP se construyeron tres divisiones de madera al fondo del palco escénico (Secretaría de Fomento, 1899, p. 54). Por su parte, Cristóforo Molinari Acchipatti solicita, en su informe al secretario de Estado, aplicar algunas restricciones en este sentido:



Estimo muy conveniente que en lo sucesivo, siempre que celebre esa Secretaría contratos concediendo el Teatro á Compañías, se estatuya en ellos una cláusula que prohíba terminantemente el uso en el escenario de decoraciones de papel ó cartón, á efecto de evitar un incendio que con un descuido pudiera ocasionarse. (Secretaría de Fomento, 1899, p. 130).

Entre 1905-1906 Molinari Acchipatti continúa señalando que los operarios del TNCR repararon los practicables del escenario (Secretaría de Fomento, 1906, p. 704), mientras que en 1907 unos proveedores (no se indica quiénes), arreglaron el telar con el aumento de 400 carrucolas y servicio de contrapeso para facilitar el movimiento de los telones, con un costo de ₡85.00, a los que se adicionaron ₡70.00 por mano de obra (Secretaría de Fomento, 1907, p. 220).

En 1911, a Mario Lambardi se le compraron siete decoraciones (Santamaría Montero, 2017a), pero estas aparecen en

el informe de la Secretaría de Fomento por un total de ocho, que fueron adquiridas por un valor de ₡6.000 y que contemplaron:

- “1º Decoración que representa un lago ó marina, con cuatro rompimientos, dos bastidores y una rampa;
- 2º Salón gótico (llamado regio) con cuatro puertas, dos toldos y techo;
- 3º Castillo ó fortaleza con cuatro principales, dos rampas y un fonal;
- 4º Sala romana, corta, con dos principales y dos puertas;
- 5º Apoteosis;
- 6º Sala de arcos con su principal, cuatro bastidores, cuatro puertas y fondo de jardín;
- 7º Rocas, con su principal, cuatro bastidores, cuatro puertas y fondo de jardín;
- 8º Casa pobre, con su principal lecho y bastidores.”

(Secretaría de Fomento, 1912, p. 38).

La Memoria de Fomento registra que durante el año 1912 se realizaron varios trabajos en el escenario, como fueron la instalación y reparación de las bambalinas por parte del señor A.R.



Rampazzini por un valor de ¢26.00, trabajos de pintura al señor Lidio Bonilla por un valor de ¢40.00, la adquisición de telas a los señores Edgar Knöhr y Co., ¢71.40 y la costura de 17 vestidos de baile a cargo de doña Susana v. de Quirós por ¢70.00 (Secretaría de Fomento, 1913, p. 82-88).

Asímismo, en 1913 se pagaron ¢89.50 a J. Miguel Rodríguez por 250 reglas cepilladas para las decoraciones, a Lidio Bonilla ¢64.00 por pintar y retocar el telón de marina y ¢100.00 por una decoración pintada. También se cubre a Juan Malé con ¢29.15 por suministrar madera para reparaciones en el escenario y a J. Mayoral & Co. se le compra un juego de muebles para servicio del palco escénico (Secretaría de Fomento, 1914, p. 11, 25, 84, 85).

Las intervenciones en el escenario servían tanto para la puesta en escena de obras teatrales como para veladas musicales, razón por la cual en 1914

el director de Obras Públicas, Lucas Fernández, señala que esa entidad se encargó de construir dos altos al lado derecho del escenario, "en donde se colocarán los nuevos pianos que llegaron del extranjero", así como la construcción de "la plataforma y demás accesorios del ascensor para elevar y colocar los pianos a los pisos altos." (Secretaría de Fomento, 1915, p. 48). Para los mismos efectos, también en 1915 fue adquirido en el exterior un tecele, el cual permitiría subir los pianos (Secretaría de Fomento, 1916, p. 5), y cuyo valor fue de \$93.09 oro americano, encargado tipo triplex a la Casa V.V. Lebedjeff Eng. Supply Co. de Nueva York (ANCR, Serie Fomento, Doc. 006616, f. 1-5).

Octavio Castro Saborío, en su informe de 1915, indica que las decoraciones están en buenas condiciones y fueron aumentadas junto a un grueso de mobiliario y utilería adquirido por la Secretaría



de Fomento a Fernando Mayoral (Secretaría de Fomento, 1916, p. 114).

En 1920, el auxiliar arquitecto del director general de Obras Públicas señala, en un informe sobre una inspección al Teatro realizada en el mes de junio, que el taller de pinturas escénicas se ejecuta en el mismo escenario, lo cual es muy perjudicial e incómodo, y sugiere que se habilite un local donde estaba la caballeriza, para que los equipajes escénicos de las compañías sean colocados ahí y no se ubiquen en el vestíbulo de atrás del TNCR (ANCR, Serie Fomento, Doc. 006513, f.10). Al parecer, para esta fecha las compañías aún viajaban con los elementos de la escenografía, la cual se adaptaba a las condiciones del escenario. Dado que desde tempranas épocas del funcionamiento del TNCR se solicitó un carpintero para las temporadas de función, se podría suponer que este brindaba apoyo en estas labores a las compañías visitantes.

En 1922 la tramoya fue arreglada y reemplazada toda la madera (incluido el telar), las escaleras y los pasillos, dado que la estructura original se encontraba destruida debido al ataque de comején (Santamaría Montero, 2017a).

Nuevamente, en 1924 el costarricense Lidio Bonilla tiene a su cargo la pintura de dos salas de tela para el escenario, una pequeña y una grande (Santamaría Montero, 2017a).

Sobre la utilería, no se ubicaron referencias a si esta eran elaborada por el mismo personal o si existía una persona asignada a dicha labor, aunque se observa que algunos elementos para el escenario eran entregados por otras dependencias al TNCR, como lo muestra la correspondencia de Octavio Castro Saborío al ministro de Estado el 24 de septiembre 1925:

El señor jefe de Taller de Obras Públicas don Osías Castro me ha informado que en el Departamento a su cargo existen



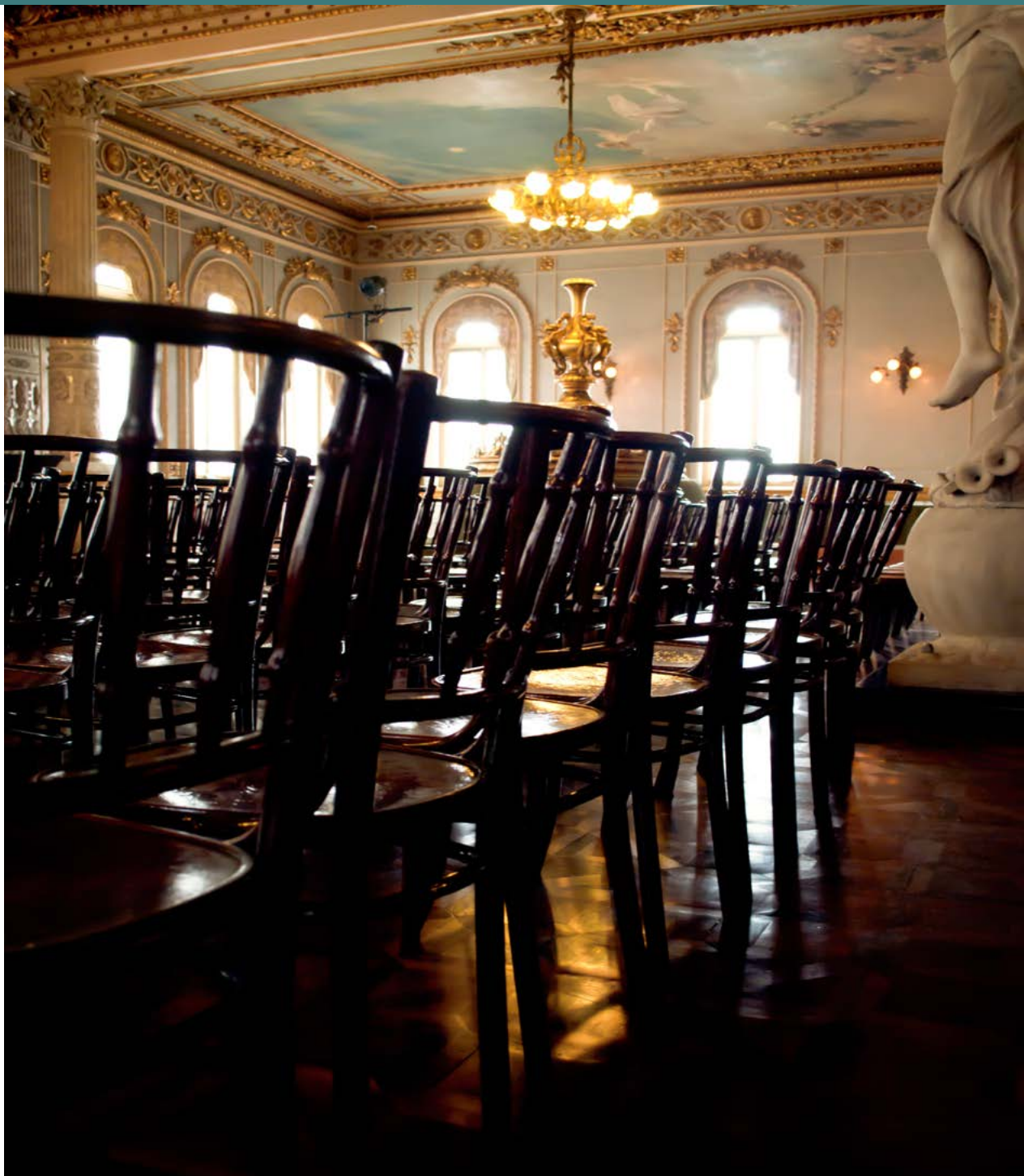
una mesa de mimbre, una mesa circular, como para cantina, otra de estilo rústico, dos de estilo corriente; que todos estos muebles no tienen absolutamente ninguna utilidad y que bien podrían servir para aumentar la escasa utilería del Teatro Nacional si a bien lo tiene, ordenar al señor Castro el traslado de ellos a este establecimiento. (ANCR, Serie Fomento, Doc. 007473, f.9).

El administrador indica, en el informe de ese año, que de la Secretaría del Soberano Congreso se remitió tela de terciopelo rojo “de la mejor calidad” y en buena cantidad, la cual sirvió para elaborar “cortinajes, tapetes, almohadones y algunos otros menesteres propios de la utilería.” (Secretaría de Fomento, 1926, p. 340). Al año siguiente, 1926, Lidio Bonilla hizo una sala nueva de papel, pintada para uso exclusivo de las audiciones de órgano (Secretaría de Fomento, 1927 p. 300) y el TOP se encargó de construir 12 bancos para utilería, así como de elaborar una serie de herramientas para uso de los tramoyistas, como fueron: martillos de varilla

retorcida, escuadras de hierro, anillos de hierro, pie de amigo y pizarrones (Santamaría, 2017a).

En 1927, el administrador Octavio Castro Saborío indica en su informe anual que el carpintero asignado al TNCR, construyó y tapizó el mobiliario para el escenario. Según lo referido, se trataba del señor Jesús Bejarano (Secretaría de Fomento, 1928, p.185-186). Asimismo, los obreros del TOP repararon los pisos de la plancha de la tramoya y construyeron bancos de cedro, bancos rústicos y percheros para utilería (Santamaría, 2017a). En 1928, el carpintero apoyó las labores de mantenimiento del inmueble, entre las que se incluían tareas asociadas al escenario como reparación y elaboración de utilería y arreglos al piso de la tramoya (Secretaría de Fomento, 1929, p.461). Por su parte, el TOP construyó y colocó ese año un aparato de hierro para la tramoya (no se indica con qué propósito), y nuevamente reparó el piso de la tramoya (Santamaría, 2017a).







Al año siguiente, el carpintero del TNCR reparó gran cantidad de muebles de utilería y los pisos de la tramoya en sus corredores interiores, y construyó la caseta de la planta eléctrica en el escenario, reportó Octavio Castro Saborío (Secretaría de Fomento, 1929, p. 461). A su vez, el Departamento de Mecánica del TOP construyó carros, rodines, gazas y pines para el manejo del telón (Santamaría, 2017a).

El Taller también colaboró con el TNCR realizando trabajos varios de albañilería en 1933, entre los que estuvieron la reposición de la mayor parte de las maderas de pasillos, corredores y secciones de la tramoya. Al año siguiente, el pintor costarricense Antolín Chinchilla Gutiérrez estuvo a cargo, entre otras cosas, de intervenir la restauración del telón de boca original (elaborado por Antonio Robescalli, 1897), y luego, en 1941, Humberto Castro proveyó nueve decorados escénicos nuevos (Santamaría, 2017a).

Siguiendo con los trabajos en tramoya, Rodolfo Arias Arias (comunicación personal, 05 de julio de 2019), economista pensionado, quien fue ayudante de electricista en el TNCR a inicios de 1947, relata que Humberto Cubas López era el encargado de tramoya cuando él ingresó a trabajar:

Él [Humberto Cubas] tenía sus ayudantes, un hijo de él que se llamaba igual, Humberto también, ya grande, y otro chiquillo como de la edad mía que también era ayudante de Cubas, entre ellos armaban todos los telones y él pintaba también, un poco así de brocha gorda porque ya los detalles de los decorados ya sí los hacía otro artista, y después el Nica, que llamábamos nosotros, yo no sé si era nicaragüense o que se llamaba Nicanor, hombre grande y forzado que era el que se trepaba arriba a mover los decorados... Y Dios libre alguien se trepara ahí, era prohibido, a mí no me dejaban subir... (Arias Arias, 2019).



En 1955 se gestiona la reconstrucción del piso del escenario con el ministerio de Obras Públicas y Transportes, que ofrece un grupo de carpinteros y madera de cedro amargo para la tarea, misma que estuvo bajo la dirección de Humberto Cubas, y se confirma que era a él a quien se contrataba como jefe de tramoya en ese momento (Teatro Nacional, 1955-1964).

Este personal de escena (tramoyistas) y otros requeridos para apoyar a las compañías durante las funciones, se regía por reglamentos establecidos exclusivamente para TNCR, como los de 1946 y 1961. En el primero, el artículo 12 señala:

Los miembros del Comité de Vigilancia desempeñarán sus cargos ad-honórem; el Administrador y los demás empleados devengarán los emolumentos que se señalan en el Presupuesto Nacional. Salvo que el Teatro sea facilitado con ese servicio, el contratista pagará los salarios de los boleteros,

porteros, tramoyistas, acomodadores y demás empleados que requiera la función, los que deben presentarse debidamente uniformados. Asimismo el contratista cubrirá los gastos de luz.

Se añade en el Artículo 17:

Las horas extraordinarias de labor de los empleados de presupuesto del Teatro, como los impuestos legales, serán cubiertos por el empresario al finalizar cada función.

En el reglamento del año 1961, estas cláusulas también aluden al costo que deben asumir las compañías para el pago del personal técnico, como lo muestra el artículo 27, donde se establece que:

“El empresario pagará los salarios de los boleteros, porteros, tramoyistas, electricistas, acomodadores y demás empleados que requiera la función, y a este efecto el Administrador elaborará la planilla, cuyo monto le entregará el empresario al liquidar cada función.



Las personas que presten servicios especiales necesarios y que deban trabajar dentro del edificio del Teatro, serán incluidas en la planilla y su trabajo deberá ser pagado de acuerdo con las tarifas previamente aprobadas por la Junta Directiva.”

Para proceder con el pago, el reglamento señala en el Artículo 32:

Todos los pagos a que está obligado el empresario deben efectuarse previa la presentación de planillas al Administrador con el visto bueno del empresario. De ella deberá el Administrador enviar copia a la Junta Directiva.

Ante la directriz del reglamento de 1941, en 1959 la Junta Directiva del TNCR solicita al administrador que indague el valor promedio que se debe pagar por las diferentes funciones, a lo que Castro Saborío responde:

Acomodadores	₡3.00 cada uno por espectáculo
Porteros	₡ 4.50 cada uno por espectáculo
Electricistas	Costo proporcional al número de empleados en las funciones, no pudiendo ser menos de ₡30.00
Utilería	Mínimo ₡40.00
Tramoya	Tarifa mínima ₡50.00, entendido que los ensayos con decorado tendrán un valor de edia tarifa (Teatro Nacional. 1955-1964, p. 75)

De ello se infiere, entonces, que los tramoyistas sí apoyaban la elaboración de algunas escenografías, según lo requiriera la compañía. Ahora bien, en dicho informe Octavio Castro Saborío señala que Humberto Cubas López, encargado de tramoya, le desglosa el costo para atender una compañía de drama clásico con personal de seis hombres, de la siguiente manera:

Cubas	₡50.00. Jefe de maquinaria
Badilla	₡20.00. Maquinista
Nica	₡35.00. Plancha
Memo	₡7.00. Telones
Tino	₡5.00. Asistente
Ortiz	₡4.00. Asistente (Teatro Nacional. 1955-1964, p. 74-78)





Mientras tanto, si el espectáculo requería del servicio de utilería, el costo se desglosa como sigue:

Iglesias	¢25.00
Rigo	¢10.00
Loaiza	¢5.00 (Teatro Nacional. 1955-1964, p. 74-78)

Por su parte, el costo de la fuerza eléctrica (iluminación) es de ¢77.00 por función, más dos operarios eléctricos cuyos salarios fluctuaban entre ¢20.00 y ¢40.00 en razón del número de personas que requiriera el espectáculo. Con este informe, se aclara que, si se trata de un ballet, el valor de los

jornales aumenta (Teatro Nacional. 1955-1964, p. 74-78).

No se documenta en estas actas las razones por las que un espectáculo de danza tiene un mayor costo, pero recuerda Rodolfo, por su experiencia en 1947, que los ballets requerían más cambios de luces que las obras de teatro.

Regresando al valor del pago a los empleados, por trabajo extraordinario nocturno, domingos, feriados o de asueto, se les pagaba por trabajar en momentos de espectáculo, en la forma que sigue:

Juan Rafael Mora Segura	conserje	¢6.00 por función
Víctor Manuel González Ugalde	auxiliar conserje	¢3.00 por función
Trinidad Florentino Chinchilla Zúñiga	auxiliar conserje	¢3.00 por función
Jorge Luis López Arroyo	auxiliar conserje	¢3.00 por función
(No indica nombre)	taquillera	¢15.00 por función
Octavio Castro Saborío	administrador	¢10.00 por función, recargo al salario (Teatro Nacional. 1955-1964, p. 75)





Ante esta situación, la Junta consideró necesario unificar las tarifas de los servicios de tramoya, para entregarlas impresas a los empresarios de todos los espectáculos y evitar quejas o reclamos. En 1962 falleció Humberto Cubas López y se solicitó al conserje Juan Rafael Mora Segura pasar como encargado de tramoya (Teatro Nacional. 1955-1964, p. 75).

En 1964 se adquieren a J. Vellvé Company Inc., de la ciudad de Nueva York, dos cámaras de terciopelo para el escenario, y un grupo de obreros costarricenses construye una nueva embocadura para el escenario, con bambalinas y bastidores (Santamaría, 2017a).

En 1983 fue necesario construir una nueva cercha para reforzar el telar, de 14 metros de largo, y una baranda del mismo tamaño hecha en hierro (Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984).

Entre las intervenciones más recientes está la de 2014, descrita como la primera fase del refuerzo estructural de la caja escénica a la altura del escenario y la construcción de un nuevo piso del escenario, procurando que cumpliera con los estándares internacionales vigentes (Collado 2014; Collado, 2019).

El trabajo en escenario

El mecanismo teatral, es decir la tramoya y el escenario, tienen particularidades que lo distinguen de otros espacios, pero parece existir un consenso entre los técnicos de escena en que lo más distintivo de los oficios que se conjugan en una puesta en escena en el TNCR, es la excelencia de su talento humano, como fue expresado en el taller grupal realizado el 27 de junio de 2019, en el que identificaron como características del grupo:





- El espectáculo no puede parar, no importa lo que suceda, todos aportan para que continúe sin afectar nada. “Todos lo sabemos” (Técnicos escena, 2019).
- El objetivo final del equipo es que todo esté bien hecho, encontrar la solución (Taller técnicos de escena, 27 de junio de 2019).
- “Somos un cuerpo, nuestro fin último es abrir el telón” (Jones Carrillo, 2019; Técnicos escena, 2019).

Según lo expuesto y otros elementos que serán abordados más adelante, el grupo se acuerpa y sus integrantes crean un sentimiento de unidad e identidad, que equiparan a los vínculos familiares y al anhelo infantil de llegar un día a formar parte del equipo del TNCR. Estos sentimientos se expresan en diferentes discursos y se traducen en amor al Teatro, amor al trabajo.

Actualmente el equipo de los técnicos de escena describe sus funciones y roles de la siguiente manera:

CARGO	ACTIVIDADES QUE REALIZAN
DIRECTOR TÉCNICO	• Programar trabajo. • Analizar propuestas artísticas y cuidar el conjunto del trabajo en función de las necesidades del espectáculo. • Atender relación entre artistas y técnicos.
JEFE DE ESCENA	• Llevar adelante un espectáculo – actividad de acuerdo a lo ensayado y coordinado con el director escénico de la producción. • Coordinar todas las áreas técnicas del escenario de acuerdo a un guión. Controlar las entradas y salidas de artistas. • Controlar aspectos de vestuario, maquillaje, utilería, asistencia y tiempos de ensayo. Archivar todo lo relacionado a cada puesta en escena. • (Cada una es diferente).
JEFE DE TRAMOYA	• Montar el escenario dependiendo el espectáculo y asegurarse de que salga el espectáculo o función. • Solucionar problemas durante el espectáculo sin afectarlo ni suspenderlo.





CARGO	ACTIVIDADES QUE REALIZAN
TRAMOYISTAS	• Montajes de escenografías, vestimenta del escenario (por ejemplo, afinación de bambalinas, patas, gaza, ciclo, etc.). • Crear sistemas. Aportar ideas. Construcción. • Manipular sistemas y escenario. • Montaje en el telar, buscar las calles en donde va la barra. Montar el telón o escenografía. • Qué calles están y dónde van a bajar. • Qué tipo de nudo se usa para colgar a las personas. Recibir a los artistas. • Montar escenografías y preparar el escenario, ensayar junto a los artistas la obra con sus cambios de escena, meter y sacar cosas, subir y bajar bastidores en escena, afinar patas y bambalinas. • Hacer escenografías y repararlas. – Construcción y arreglo de escenografía. Manejo de escenografía en escenario. • Movilidad de utilería: mesas, sillas, cosas puestas, utilería de calle. Cambio de vestuarios. • Creación técnica de espectáculos.
SONIDO Y VIDEO	• Montajes para música en vivo. • Producción de diseños sonoros para obras de teatro. • Montaje de proyección audiovisual para teatro (mapping), danza, cooperativos. • Grabación en vivo.
LUMINOTECNIA	• Preparación de instrumentos, "focos". Filtros "colores". • Interpretación de planos. • Montaje de los instrumentos conforme al plano de cada uno de los espectáculos. Enfoque. • Tirar líneas de señal. • Pre-grabado de "cues" (cambio) de escena. Grabación final. • Reparación y mantenimiento de los focos y equipos del escenario. Montaje de los focos, cambio de filtros. • Dirigir los focos. • Hacer conexiones de los focos de las barras y del piso.
(Técnicos escena, 2019)	





Lo que podría considerarse la generación anterior de técnicos a la que participó del taller, varios de ellos pensionados entre 1988 y 2003, atendían otras tareas asociadas al mantenimiento y conservación del edificio, especialmente los tramo-yistas, muchos de los cuales no ingresaron directamente al escenario cuando se integraron al TNCR, sino que provenían de otros departamentos como conservación, bodega o mantenimiento. Aprovechando conocimientos que muchos de ellos tenían en materias como ebanistería, carpintería, fontanería o electricidad, entre otros, se les encargaban tareas externas al escenario, como fue el caso de Fausto, quien relata una de esas ocasiones en que ayudó con una reparación (entre muchas):

[después del terremoto de Limón en 1991] yo oía que la bomba no paraba, la bomba de agua... qué raro... entonces me voy y comienzo a revisar las tuberías quebradas, entonces

qué hice ese día, primer día, bueno, acomodar lo que se pueda, todo eso, el que necesite servicios, el de la segunda planta, primera planta y tercera planta quedan cerrados los servicios, porque se me hacía muy incómodo para trabajar todo ese mismo día, entonces ya otro día, ya cuando vine, ya yo sabía los tubos que habían quebrados, ya me puse con un compañero a ir reparando los daños (...) nos tocó despedazar una parte de aquí de esta acera (señala la del sector este) (...) porque ahí había un tubo que no lo podíamos ver, porque estaba en el sótano y se oía aquello, aquello... yo dije qué raro, ¿cómo entramos? le digo al compañero mío, hay que ver como entramos ahí, me dice, ¿cómo vamos a entrar? le digo yo: muy facilito, vamos a romper la acera, (...) hacemos un hueco entre el cemento y entramos adentro, ya y así fue como tuvimos que hacerlo, de ahí ya fuimos llegando, ya entramos a la parte del sótano de viaje cuando vimos que el tubo,





dónde estaba quebrado el tubo de la cloaca de ocho pulgadas, y le digo yo al compañero ¿te das cuenta? (...) hagamos una cosa yo voy a entrar, y usted se queda aquí afuera cuidándome aquí en la entrada, afuera que nadie entre, (...) ya voy a ir a buscar un cabo de tubo, le digo yo, para ver cómo trancamos eso y vine y ya resulta que él se consiguió uno, (...) y se hizo, gracias a Dios salió el trabajo bien y ya, gracias a Dios que se compuso. (Delgado Coto, 2019).

A menudo ellos plasmaban su ingenio en la búsqueda de soluciones para encargarse de los problemas:

(...) ahí en... cómo se llaman las cajas aquellas donde nosotros nos metimos, usted, Fausto, y yo, a los servicios de damas, que salimos a la calle, que al final de cuentas hicimos una ventana para entrar ahí, pero nosotros empezamos a escarbar, escarbar, escarbar, poco a poco, poco a poco, cuando teníamos tiempo y yo le ayudaba a Gerardo Zúñiga, era

más tranquilo verdad, hagámoslo ahora que no hace viento decía, pero un vacilón, era un tranquilo y con ese chavalo hicimos una escalera de mecate que entrábamos ahí. (Edgar Solano Ureña, comunicación personal, 18 de julio de 2019).

Atendían, además, diversos eventos, realizando faenas no asociadas a la escena:

(...) pero cuando pegábamos banderas porque venía Reagan y toda esa cuestión, porque venía un presidente, porque venía un personaje, y uno que andaba por la marquesina y de una ventana a la otra y un tirito que chocaba uno con un saliente de la pared y hasta que sentía uno un sudorcito aquí, o con Fausto en el techo, allá en una canoa, y el problema es que uno se iba y llegaba hasta la canoa donde se recogían las aguas, verdad, pero cuando se levantaba uno, siempre sentía como un vientecito como que se iba, y diay, cuando uno sentía esa carajada. (Quesada Jiménez, 2019).



TEATRO UNIVERSITARIO Z APATERA PRODIGIOSA

Director: LUCCIORANUCCI
MARZO 8-56 31



Sin embargo, las labores de los tramo-
yistas se centraban en el manejo de los
telones y la construcción de escenogra-
fías. Sobre la primera, dice Eladio, hay
que encargarse del telar, “jalar mecates”
arriba, para mover los montajes: “ahí a
veces salíamos con las manos dolorosas
porque para aflojar mecates y jalar y
socar, amarrar y todo eso, que ahí no es
uno que otro mecate” (Zuñiga Blanco,
2019). Estos, aún hoy, son de cabuya, y
pese a que son de uso tradicional, signi-
fican un gran riesgo por la facilidad con
que propagan fuego en caso de incendio:

(...) es un asunto que tiene que ver con
seguridad, los estudios de seguridad
(...) En estos momentos nos dicen que
las cuerdas, los mecates de cabuya, son
mechas, cualquier fuego que se prenda
en la base de un mecate va a subir rapi-
dísimo, y sobre todo tome en cuenta que,
aunque se estén cambiando, son cuerdas
que de alguna manera, por los calores que
resisten ahí, están resacas, y entonces las
posibilidades de transportar fuego son
todavía mayores. (Jones Carrillo, 2019).

Los mecates se ajustan en unas gavillas
de madera, que se ponen inclinadas, y
se acoplan según las necesidades con
unos nudos de tradición naval (Jones
Carrillo, 2019). Para algunos tramo-
yistas, pueden existir varios tipos de
nudos, para otros tan sólo existe un tipo
de nudo que se va adaptando según la
función que debe desempeñar como
sostener, aflojar gradualmente o soltar.

El movimiento de mecates, nudos y
barras se hace únicamente con la
fuerza de los tramoyistas, con apoyo de
contrapesos (que son más recientes) o
la combinación de ambos, y requiere
de una gran precisión para que los
movimientos no se vean bruscos, que
sea mágico y sutil (Teatro Nacional de
Costa Rica, 2017). Los mecates se des-
lizan en la estructura en altura, el telar,
por medio de unas carruchas o carru-
colas, que son de metal o de madera,
con un rol o balines que se afianza a la
red de madera con unos pines. Eladio
comenta que, en sus tiempos libres,



engrasaba las carruchas para que rodaran más ágilmente y hacer correr los mecates con más facilidad.

Fausto recuerda que las carruchas de madera se reventaban con frecuencia, quizás por el peso o por el tipo de movimiento, así que se fueron sustituyendo por unas de aluminio, que él podía construir dado que conocía de soldadura. En otras ocasiones arreglaba la varilla que va de lado a lado de la carrucha, cortando un pedazo de otra barra, la soldaba y atornillaba después. Estas carruchas, entonces, se ubican en un entramado de madera, el telar, por el que deben moverse los tramoyistas para colocar y ajustar los telones o cualquier otro elemento del escenario, a unos 18 metros de altura, lo que para Mariano significaba ciertos riesgos, como cuando se presentan sismos mientras se trabaja allí.

(...) y caminar por el telar, usted sabe que la regla es como de 4 pulgadas, verdad, con un intermedio ahí de un

poquito menos, sí más o menos de 4", pero cuando usted vuelve a ver para abajo, que es 18 metros, diay de escenario, usted siente que por más buena vista que tenga... y para cambiar carruchas... y nos agarra ese chunchito así [el terremoto de Limón], pero no estaba tan violento, pero horrible, eso suena espantoso, como si usted se montara en un barco viejo de madera y cuando las olas... que suenan muy feo las paredes, yo no sé qué es lo que suena de un barco, horrible, yo guardé mucho la calma, la calma, la calma, y bajamos, pero se viene otro ahí por los mecates, porque es que eso fue tremendo. (Quesada Jiménez, 2019).

Otro de los cuidados que mencionan varios de los técnicos para la conducción del telar, es la operación de las barras, de donde penden los telones o escenografías, inclusive en la manipulación de las herramientas como martillos, porque la caída de cualquier objeto desde esa altura puede impactar a una persona en el escenario con graves consecuencias:



[sobre los nudos] (...) una amarra segura, porque Dios guarde mal amarrado porque se venía eso abajo, de feria llevaba una barra de madera del ancho del escenario y eso si le caía a una persona podía hasta matarla por la altura. (Zuñiga Blanco, 2019).

Estas barras de madera, que son consideradas uno de los elementos valiosos del mecanismo de tramoya del TNCR, fueron sustituidas en múltiples ocasiones, según se fueron dañando por estar infestadas de comején. Tanto Eladio como Fausto comentan que cambiaron sectores de la tramoya, para evitar que alguna cayera sobre el escenario a causa de su deterioro (Zúñiga Blanco, 2019; Delgado Coto, 2019).

Para Fausto, el telar era una responsabilidad (Delgado Coto, 2019); y como lo indicó Rodolfo, según recuerda de Humberto Cubas López, no se permite que cualquiera suba (Arias Arias, 2019), ya que debe existir una buena coordinación entre los compañeros para armonizar el ritmo de las subidas

y bajadas, de telones, de todo el mecanismo de tramoya y de los elementos de escena.

Con relación a la segunda tarea más común del tramoyista, asociada a la construcción de escenografía, se desarrolla en buena parte sobre el escenario. Allí se ponen de manifiesto los conocimientos que algunos tramoyistas tienen en ebanistería, carpintería y soldadura:

Bueno, diay, es que, ¿cómo le dijera?, desde empezar a hacer un piso, verdad, sobre el piso del escenario, hacer la estructura tal vez de una casa, a veces de casas con segundo piso, hacer una iglesia, árboles... Teníamos que hacer árboles, hacer una escenografía que llevaba dos edificios y en el centro iba una calle, tal como cuando se presentó Edipo el Rey, ese fue nacional, (...), y a esa se le hizo como especie de un castillo porque era Edipo el Rey, era el rey, ¿verdad?, y al otro lado se le hacia una casa que ya la gente era más bajita,



¿verdad?, menos... ¿cómo le explicara?, o sea, más pobres que el rey, todo eso había que hacerlo, incluso hasta nosotros mismos había veces teníamos que salir a actuar. (Zuñiga Blanco, 2019).

Las destrezas no pueden remitirse solo a la capacidad de construcción, sino a la capacidad de resolver problemas asertivamente en las escenografías, con el propósito de que el espectáculo cumpla con su objetivo:

(...) era un piso, pero ayúdeme a decir piso, de madera, y había un redondel que nosotros construimos allá, y fue el que llevamos allá a Santiago(de Chile) con esa obra, y no se podía clavar absolutamente nada, y había que poner el eje de esa pieza que el tramoyista loco y arriba se arriesga y de todo, en otros lugares hay maquinaria especial y todo para hacer mover una cosa que tenía como tres metros de diámetro, quizás un poquito más (...), y eso era con un

mecate que era de polea, una cuestión que inventábamos (...), y yo llegué y puse los rodines de tal forma, porque no podían ser locos, usted sabe que hay un rodín loco y otro que es fijo, y me salió la cuestión, y aquí tenía un problema, que el Teatro tiene una inclinación, (...) allá hice una escaramucilla de manera que yo llevaba cosas que tiene uno o no sé, llevaba un poquillo de esa cera, cera virgen para tapar huecos en la madera y todo eso, yo siempre la clavé, yo tenía que salir avante y cómo hacía, la cuestión es que se realizó todo y nadie se dio cuenta, porque con una técnica con que yo hice esa cuestión y le di, hasta saliva le puse para que brillara y toda es cuestión. (Zuñiga Blanco, 2019).

Cuando las escenografías no se construyen en el mismo TNCR, deben ser adaptadas a las medidas del escenario, con las dificultades que esto conlleva, que también deben ser resueltas por los tramoyistas:



El Teatro Universitario

Presenta:

LA ZAPATERA PRODIGIOSA

*Farsa fantástica en dos actos de
FEDERICO GARCIA LORCA*

*Teatro
Nacional*

Jueves 8 de marzo de 1956

A las 8.30 p. m.

Programa de mano
La zapatera prodigiosa
(08 de marzo de 1956)
Teatro Universitario
Universidad de Costa Rica
Álbum Histórico 016- 1956
Archivo Institucional. TNCR



(...) entonces a mí me dijeron ¿qué hacemos? [Porque no cabía], y yo dije, así tijera... hombre no... pero ¿para qué lo hicieron tan grande? si ustedes saben que el escenario tiene tanto y tanto, y bueno, ya... ¿y no se podrá hacer algo?, bueno sí, podemos doblar, sí está bien, entonces doblamos dos metros la cola, y después 70 centímetros para que entraran los decorados. (Solano Ureña, 2019).

El tramoyista recurre a la creatividad, y se adapta al reto que significa atender las exigencias de una propuesta escénica:

(...) luego también tuvimos unos mexicanos con otro grupo, (...)es que queremos tal cosa así y así, yo me quedo arriba pues oyendo... ah no, eso no, no se puede, le dije yo ¿por qué? dicen que eso no se puede, y contesto yo arriba, le digo, discúlpeme caballero, le digo, (...) sí, ah sí se puede, claro (...) entonces ya viene y me dice el otro del espectáculo, me dice ¿Cuánto duraría para hacer lo que hay que meterle? las cuerdas están puestas, cada calle

lleva seis, cinco cuerdas, ¿se puede poner más calles?, sí puede poner más, le digo yo, (...) les digo, muchachos ya oyeron, mañana hay que hacer esa pieza en la mañana, lo máximo (...) al otro día, ya llegamos ,ya les digo, bueno ¿quién va a trabajar conmigo? ya me dice uno ¡yo! si te sirvo, le digo sí, claro, (...) era hacer como especie (...) un camarín, como decir algo ahí en metal, se le ponía un piso de madera para que la persona que iba a ir ahí fuera bien parado, si quería ir acucillado podía ir acucillado en la pieza, si quiere, pero cada pieza había que subirla y bajarla con la persona... y ya el compañero me dice, ¿cómo vamos a subir eso así? le digo, de eso despreocúpese, (...) entonces ya viene el encargado de la escenografía y me dice, Fausto perdone, ¿usted está seguro?, estoy seguro señor, le dije, (...) había que soldar entonces soldaba abajo el piso de abajo (...) entonces ya estaba lista la pieza con una buena argolla para amarrar (...) no va estar dando eso vueltas, le digo yo, no, no puede darse vuelta, le digo, la argolla



estaba fija y las cuerdas van a ambos lados del telar, le digo ,así que no va a dar vueltas, ¿podemos todos subir y probarlas? le dije yo, claro que sí, ya vengo, y le digo a uno, ¡fulano! vaya y suélteme tales y tales cuerdas de tal calle, todo está numerado, (...) vea fulano, le digo yo, téngame esto aquí lo vamos a subir los dos, ¿nosotros dos?, me dijo, sí nosotros dos, le digo, ya yo calculé el peso de la persona, puede pesar unas, por mucho, cien libras, ¿qué más no hemos hecho nosotros dos? y subámoslo le digo yo, al otro de arriba ¿está listo el muchacho? está listo, bueno, le digo, ahí vamos, le digo, no tengas miedo, porque del suelo no pasa, y ya nos fuimos cuando ya llegamos a la altura de bambalinas ¿se siente muy pesado señor? le digo yo, pues va tranquilo... si lo estamos subiendo entre dos, figúrese le digo, y el otro tranquilo abajo, viendo para arriba... (Delgado Coto, 2019).

Mantener una actitud receptiva a las solicitudes de directores, coreógrafos, escenógrafos o diseñadores, se considera

una cualidad de los técnicos de escena que permite llevar a buen término los espectáculos y potenciarlos:

Hay una combinación de todas esas cosas, nosotros, yo me acuerdo que conocí cuando el Teatro cumplió, 90 años se hizo un montaje dancístico del Fausto, la escenografía eran un par de grandes montañas, que en el momento fuerte del asunto, díay, las montañas se abren para dar campo al infierno, verdad, usted no tiene una idea de todo lo que hicimos, en primer lugar para hacer ese movimiento de abrir la montaña, agarramos los sub buffers de sonido y los metimos debajo de la luneta, la gente pegaba brincos, los primeros que pegaron brincos fue la gente de la orquesta sinfónica, porque era con música en vivo, entonces para eso venía el efecto sonoro y salieron corriendo, más de uno salió corriendo porque estaba temblando, la montaña se abría y explotaban cosas en el escenario, y todo eso se manejó desde escena, las explosiones, lo uno, lo esto y lo otro.



Todo un montón detallitos, y todo fue imaginación de todos los técnicos que participaron en eso, cómo lo hacemos, qué le hacemos, qué le ponemos, qué le tiramos, pero agreguémosle esto y no habrá, no se lo podrá poner esto otro, no se le podrá quitar, todos participaron en ese montaje, fue una creación colectiva... (Jones Carrillo, 2019).

Se desprende de la anterior cita que los resultados de una puesta en escena son producto de una labor conjunta, que a criterio de George permite explorar todas las alternativas posibles para consumir ideas, siempre que éstas no pongan en riesgo al personal o la conservación del TNCR.

Mariano dice:

La palabra tramoyista, por lo que yo he leído en el diccionario, quiere decir engañador, engañador, cuentero, bueno, engañador porque es el que realiza las obras que impresionan con las luces y de todo, pero detrás de eso, en ese frente de un hotel, de un parque, por

detrás son solo palos y clavos y toda esa cuestión que está metido ahí, por eso el tramoyista quiere decir engañador, (...) y de verdad, el tramoyista es muy engañador, bajan las cosas y usted ve aquel decorado, y si usted alza un pie parece que va a subir las gradas, y es un decorado, es decir la profundidad, yo no sé si le llaman así, parece tan auténtico y ese es el tramoyista, que de pronto sube una tela y está engañando al público aparentemente, pero es parte de la obra, las cosas se arman y se desarman, se ven lindas en un parque y después las hace tiradas, porque el cambio tiene que ser muy rápido, y entonces el tramoyista se puede ir, se impone rapidito, pero casi que no hay un maestro, todos somos maestros a la vez... (Quesada Jiménez, 2019).

Son las cualidades de la persona las que le permiten acercarse y crecer en la tramoya, tal parece ser el criterio general, ya que no se trata de un trabajo mecánico solamente, requiere de sensibilidad para ofrecer las herramientas al artista. Además, deben mantener una





Mariano Quesada, José Mora y Edgar Solano con Celia Barrantes.
Foto: Rocío Quilis González

estrecha comunicación y una sinergia permanente entre ellos, pues aunque exista una buena planificación, cada espectáculo es diferente, y siempre pueden surgir imprevistos que afectan la fluidez del espectáculo:

Eso de solucionar problemas durante el espectáculo es algo fundamental en el trabajo de todos los técnicos, porque en todas las áreas siempre ocurren, no siempre, a veces ocurren accidentes o cosas que no funcionan bien, y a diferencia de la mayoría de las profesiones u oficios, no podemos ir a decir: momentito, es que esto no nos

salió, vamos a arreglarlo y seguimos, entonces, si se quemó una luz hay que ver cómo se soluciona la luz que se quemó, si pasó algo con tramoya, con sonido, todos tenemos que resolverlo durante el espectáculo y ojalá que nadie se dé cuenta, primero que falló algo y segundo que lo arreglamos, ¿no es cierto?, tiene que ser de tal forma que parezca que así era, entonces ese es un punto muy importante de cómo tiene que resolver las cosas la gente, y aparte sin parar el espectáculo y sin afectar el espectáculo, eso es para todos, no es para una sola, sino que y sin afectar el espectáculo porque el



espectáculo tiene que seguir contando una historia, no puede cambiar la historia porque pasó cualquier cosa, se apagó una luz o cualquier cosa, tenés que seguir contando esa historia, no podés dejar de contar esa historia para arreglar lo que pasó. (Claudio Schifani Álvarez, taller de técnicos de escena, 27 de junio de 2019).

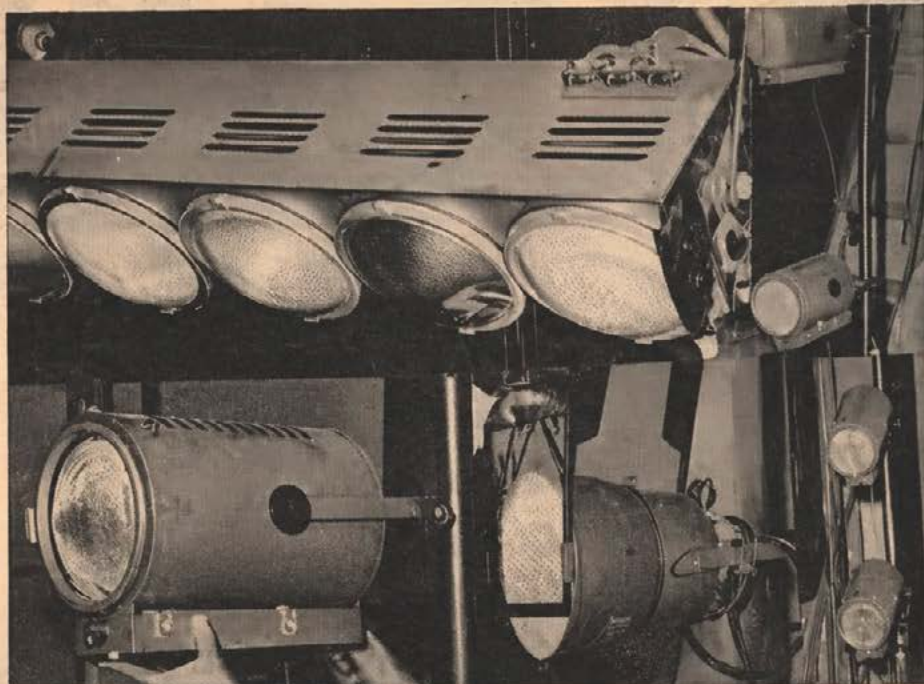
Los técnicos de escena coinciden en la necesidad de mantener siempre una actitud abierta al aprendizaje y a aportar ideas que contribuyan a mejorar los espectáculos, así como a resistir el trabajo bajo presión. Para Claudio estas particularidades vuelven complejo definir en una palabra el oficio de quienes trabajan en escena. Por un lado, implica resolver problemas técnicos sobre bases

estrictamente metódicas, pero además, quien se vincula al escenario del TNCR no es un agente frío, sino artístico: no solo cumple con las funciones que se le asignan, también apoya y actúa fortalecido por la intuición y su conocimiento, lo que le permite resolver las cosas de acuerdo a las necesidades de ese espectáculo, "no es lo mismo tirar una pluma para un espectáculo que para otro... También deben tener un gran sentido de abstracción, porque no están viendo lo que ve el público, pero hay que hacer las cosas como las está viendo el público, están muy pendientes de qué va a recibir el público y qué va a recibir el artista." (Schifani Álvarez, 2019). Hay que poner a disposición de los artistas los recursos, para que los usen, y todos los recursos son un aprendizaje.





Tablero de distribución para modulación y regulaciones de intensidad.



Uno de los seis equipos de reflectores laterales.

La restauración del Teatro Nacional
(24 de marzo de 1986). La Nación
Archivo Institucional. TNCR

Luminotécnicos

Diferentes tecnologías se han aplicado en escena para la iluminación o la luminotecnia, que revelan la evolución de los requerimientos artísticos en diferentes épocas. Se hará un breve

repaso de algunas características de los equipos o elementos que constituían los juegos de luces en diferentes momentos.





Las primeras lámparas que funcionaron en el TNCR fueron de filamentos de carbón, que Rodolfo Arias alcanzó a ver en 1947: “Me llamaba mucho la atención que el Teatro todavía conservaba bombillos de filamentos de carbón de aquellos originales que hizo Edison” (Arias Arias, 2019) y que Telémaco Martínez Jiménez (comunicación personal, 19 de julio de 2019) describe así: “(...) las lámparas de carbón eran como un lápiz, una cosa especial que se iba quemando y eso venía con los focos”.

Pese a que ya no se usaban, el electricista que laboró entre 1974 y 1979 en el TNCR, Antonio Cardenal, tuvo la oportunidad de conocer su funcionamiento, y se lo expuso a Carlos Madrigal Argüello (comunicación personal, 19 de julio de 2019) cuando trabajaron en la CNT en la década de 1980:

(...) él sí me contaba que él, cuando empezó era con lámparas de carbón, que tenía que estarlas ajustando porque la luz era por arco, el arco eléctrico, entonces al ir ajustando los carbones

había un momento que había que separarlos... había que estar ahí para ir juntando el carbón... digamos estar ahí que se mantuviera el arco para que generara la luz....

Estas bombillas fueron sustituidas posteriormente por los dimmers de sal, cuyo funcionamiento describe Rodolfo:

Era muy rudimentario, eran como unas ollas de agua de sal, entonces con un émbolo que iba entrando así a la olla, ahí estaba un polo a la corriente, conforme el émbolo entraba más en el agua de sal, entonces se aumentaba la iluminación, lo teníamos en cierta posición, cuando el director nos decía hay que oscurecer, íbamos sacando los émbolos, muy rudimentaria era esa cosa. (Arias Arias, 2019).

Para 1915, el administrador Octavio Castro Saborío, en correspondencia del 10 de septiembre, informaba que, por motivo de la llegada de la Compañía Dramática Serrador-Marí, se revisó el sistema eléctrico, con énfasis en el escenario, resultando



perceptibles daños en sus líneas, otras quemadas en los bastidores y en las cajas de timbres, así como bombillas rotas. Asimismo resalta que, por el tipo de puesta en escena de dicha compañía, se requería asegurar las canastas protectoras de bombillas, preparar baterías (porque las que estaban en ese momento se usaban solo para conciertos u óperas) e instalar cordones flexibles para laterales portátiles (ANCR, Serie Fomento, Doc. 006513, f. 59). Frente a esta situación, el secretario de Estado ordenó, en correspondencia del 20 de septiembre, entregar al administrador:

"24 tapones fusibles de 6 amperes
12 tapones " " 12 "
12 " " " 30 "
12 " de conexión 12
enchufes de espiga
1 rollo fusible de 10 amperes
2 pilas secas
6 timbres eléctricos
30 varas cordón No. 18 redondo doble

150 bombillas de 50 candelas
cada una."

(ANCR, Serie Fomento,
Doc. 006513, f. 58).

En 1916, el ingeniero Eduardo Pochet presentó un informe sobre el estado del sistema eléctrico, recomendando su cambio total (Santamaría, 2017a). De esto deriva que, en correspondencia del 10 de febrero de 1916, el secretario de Estado, para resolver los problemas que impedían la adecuada manipulación de las luces durante las obras, ordenara entregar al administrador del TNCR (Octavio Castro Castro), lo siguiente:

"24 tapones fusibles de 6 amperes
12 tapones " " 12 "
12 " " " 30 "
12 " de conexión 12 enchufes
de espiga
1 rollo fusible de 10 amperes
2 pilas secas."
(ANCR, Serie Fomento,
Doc. 006513, f. 47).

Restauración del Teatro Nacional

Viene de la Pág. 52
tránsiciones.

—3 tiras de conexión (conector strips) de 40 pies cada una para transición (diablas) con 20 cordones de 18 pulgadas para 18 circuitos.

—10 proyectores, color negro, con focos de "yodo-cuarzo" para iluminación difusa con cables de asbesto de 36 pulgadas y conectores de 3 polos.

—6 "stands", tipo "diablas" de 8 pies de longitud cada uno con capacidad para 4 reflectores de 300 watts a tres colores, con lentes de 7-9/16 de diámetro.

—72, reflectores para "batería" a 3 colores con luz incandescente de 100 watts.

—1 reflector central (seguidos) con lámpara de 30.000 watts.

—70 marcos de gelatinas para cambios de colores.

—2 sistemas de poleas y contrapesas hasta para 700 libras.

—4 poleas de base para piso.

—2 cabezales de base de piso con poleas de 8 pulgadas.

—Materiales para las instalaciones, parte de ellos importados y otros adquiridos en plaza.

LOS TRABAJOS DE INSTALACION

La dirección de la instalación general fue encomendada al ingeniero Armando Gutiérrez, quien junto con los operarios electricistas Carlos Vázquez, Dick Barton y Sta. Suébell Phillips (ambos miembros del Cuerpo de Paz, quienes trabajaron ad-honorem), Walter Pereira y Carlos Aragón, hicieron una magnífica labor digna de todo elogio.

Los trabajos de mecánica estuvieron a cargo de los talleres de los señores Mario Flores y Adán Calvo.

Ante la necesidad de tener lista la instalación en el menor tiempo posible, se trabajó intensamente día y noche, lográndose dar por terminado el trabajo en un plazo de dos meses, gracias a la pericia y buena voluntad del ingeniero Gutiérrez y sus colaboradores.

INTERESANTES DETALLES FINALES

El Teatro Nacional había venido funcionando desde su inauguración —ya va para 71 años— con un equipo eléctrico que se instaló en 1897. Hace algunos años la Junta Directiva de entonces encargó al Ing. Rafael Keith la instalación de una "consola" de distribución, que alivió un tanto las deficiencias, que ahora se adaptó a la nueva instalación, pero sin poderse implantar los sistemas modernos que eran indispensables.

Era pues de urgente necesidad resolver ese problema en forma global y definitiva, para lograr una financiación a fin de realizar una serie de obras, las cuales era imposible llevarlas

a cabo con la exigua subvención mensual de \$ 5.333,00, que apenas alcanza para los gastos de mantenimiento, aunque haciendo grandes sacrificios algo ha hecho, aprovechando algunos "superávit" del presupuesto logrados a base de buena voluntad y orden.

Ante esas circunstancias, siendo en verdad una necesidad imperiosa emprender las obras de restauración urgentes, el asumir el señor Manuel Rodó la administración del teatro, con el valioso respaldo de la Junta Directiva, gestionó ante el Poder Legislativo, en el año 1965, la promulgación de la Ley N° 3632, que tuvo posteriormente el apoyo entusiasta del Poder Ejecutivo, la cual destinó a las necesarias obras de la Restauración del Teatro Nacional el producto del impuesto del 6 por ciento que pesa sobre las entradas de los espectáculos públicos, en la República, a excepción de los deportivos. Desafortunadamente ese gran empeño no se ha podido llevar a cabo con la rapidez y urgencia que sería de desear, debido a la estrechez económica del Estado que ha impedido al Ministerio de Hacienda girar las sumas que le corresponden al Teatro Nacional con la debida puntualidad.

LA NACION ha querido dar a sus lectores esta amplia información relacionada con la mejora en los servicios de luminotécnica que se han introducido en el Teatro Nacional, para que sea conocido ese esfuerzo y se pueda apreciar la forma correcta en que se invierten los fondos destinados al Teatro Nacional, para conservarlo y mejorarlo como debe ser.

En 1925 se compran cuatro modernos reflectores eléctricos con una potencia de 8.000 bujías cada uno, adquiridos a una “casa alemana” y en 1926 el TOP interviene en la construcción de 12 reflectores eléctricos con sus respectivos trípodes (seis para el escenario y seis más pequeños para el proscenio), y su correspondiente instalación. Asimismo, elaboran 60 marcos de madera para las gelatinas de los reflectores. Posteriormente, en 1927, el Departamento de Mecánica repara 6 bisagras de resorte de bronce y 6 reflectores de hierro (Santamaría Moreno, 2017a). Ese mismo año, el director de Obras Públicas, Manuel Emigdio Vásquez, suscribe un contrato con Néstor Góngora para arreglar totalmente el cuadro de distribución eléctrica del alumbrado (sala de espectáculos y escenario), el cual consistía en dotar de lo siguiente:

-Para el escenario: 2 planchas de mármol que llevarán 1 amperómetro para 200 amperes cada uno, 1 switch de doble polo para 300 amperes, 3 switches de 1 polo para 200 amperes, 9 switches de 1 polo para 100 amperes, 21 switches de 1 solo polo y 100 amperes, 5 switches de 1 solo polo y doble tiro de 100 amperes cada uno. Todos esos switches llevan en las cuchillas resortes para hacer más rápida su apertura, 17 tomas para fiuses de cartucho con sus respectivos fiuses y para un amperaje de 100 hasta 200, 17 sockets especiales para instalar las bombillas de aviso.

-Para sala de espectáculos: plancha de mármol que llevará 2 amperómetros para 200 amperes cada uno, 1 switch de doble polo para 300 amperes, 1 switch de doble polo para 300 amperes, 1 switch de doble polo y doble tiro para 200 amperes, 13 switches de 1 solo polo y 100 amperes. Todos esos switches llevan en las cuchillas resortes para hacer más rápida su apertura, 13 tomas para fusibles de cartucho con sus respectivos fiuses y para un amperaje de 100 hasta 200, 13 sockets especiales para instalar las bombillas de aviso. (Secretaría de Fomento, 1928, p. 142).



En 1947, el sistema eléctrico del escenario contaba con diversos toma-corrientes que permitían conectar las líneas de focos, así como de las luces que se colocaban para iluminar a los músicos:

(...) había tomas, toma corrientes (...) que estaban repartidos en muchas partes del escenario, que nos servían a nosotros como para surtirnos una corriente y de ahí salíamos con líneas para conectar los focos por todo lado y cambiarles los colores. Ahí es donde entra la labor del electricista, a toda velocidad, porque nunca había tiempo para nada, a última hora que al director que se le ocurría que había que iluminar tal cosa, que de cierta forma y había que hacerlo rápido (...) [las recargas] eso había que cuidarlo mucho, porque si se nos recargaba alguna línea, imagínense ustedes el problema después en la función, que se nos fuera a apagar alguna cosa, tenía que probar muy bien todo eso, era muy riguroso aquello ... (Arias Arias, 2019).

En 1954, el administrador Octavio Castro Saborío informa que el TNCR adquirió nuevos reflectores para escena y 500 bombillas eléctricas de 100 watts de varios colores para el alumbrado del escenario (Teatro Nacional, 1955-1964, p. 2). Para 1955, se compró un nuevo equipo a la International Standard Corporation de Nueva York a través de Servicio Comercial Ltda., consisten en:

6 secciones de baterías (footlights) cada una de 5 pies de largo con 12 reflectores fijos para 100 watts, cada reflector de aluminio con placa de cristal en color y cada placa de cuatro pulgadas. Los colores de esas placas de cristal son blanco claro, azul y rojo. Las baterías están acondicionadas para ajustarlas al piso del escenario con alambre separado para cada color y switches automáticos; las piezas de la batería con bisagras para que puedan moverse a fin de que cuando se bajen queden al nivel del piso. Reflectores para lámparas de 100 watts. Las seis secciones de batería llevan, en total, setenta y dos reflectores.





Contó con 1 reflector “dynabeam klieglight” grande sentado en trípode de metal, de manipulación adecuada para enfocar y seguir a los artistas en el escenario, con lente de 12 pulgadas de diámetros y obturador con aditamento de control de rayos esféricos y ovalados; “boomeran” adicional para cambios de colores por control distante, con lámpara de 3000 watts para 115 voltios; bastidor de colores y con seis lámparas de re-
puesto de 3000 watts cada uno. (Teatro Nacional, 1955-1964, p. 6, 7).

En 1958 se considera nuevamente adquirir un equipo de luces para el escenario, y se solicita al electricista del TNCR, Alfredo Ardón, suministrar un informe de los equipos existentes, consignando lo siguiente:

“5 “diablas” con luces de color ámbar. Cada diablo tiene 30 bombillas de 150 watts que dan un total de 4,500 watts por diablo.

5 diablas con luces color rojo. Cada diablo tiene 30 bombillas de 150 watts que dan un total de 4,500 watts por diablo.

5 diablas con luces de color azul. Igual descripción a las dos anteriores

1 batería con luces color de ámbar, con un total de 24 bombillas de 100 watts, con un total de 2,400 watts.

1 batería con luces color rojo, 24 bombillas de 100 watts que dan un total de 2,400 watts

1 batería con luces color azul, con un total de 24 bombillas de 100 watts que dan un total de 2,400 watts

3 líneas para varales; cada línea tiene una carga de 6,000 watts

6 líneas directas; cada línea tiene una carga de 6,000 watts

2 reflectores con bombillas de 2,000 watts cada uno 1 reflector con bombilla de 3,000 watts

1 araña de luces en la sala, con una carga de 125 bombillas de 25 watts que dan un total de 3,500 watts

2 antepechos de Palcos de Galería y Palcos Principales, con 4,000 watts en su iluminación de arañas

Total de circuitos: 32 circuitos. Deben dejarse para interconexiones cuatro cordones, para futuros circuitos.”

(Teatro Nacional, 1955-1964, p.44-45).





A solicitud de la Junta Directiva, este reporte fue entregado al ingeniero Rafael W. Keith Alvarado para que considerara cómo se acoplarían los nuevos equipos a lo existente y de qué forma se implementarían las reformas en la instalación. Rodolfo recuerda que ese ingeniero estuvo a cargo de los cambios de la instalación eléctrica a inicios de los 1950, mejorando sustancialmente la de metal que él había conocido en 1947. Según dice, Keith fue quien construyó la cabina de luces que se ubicó en la parte alta al costado sur del escenario (Arias Arias, 2019) y que Telémaco Martínez conoció como “el palomar.” (Martínez Jiménez, 2019).

Los luminotécnicos que hoy laboran en el TNCR no tienen noticia de lo que Alfredo Ardón refirió como “las diabras”, y que Rodolfo indicó que eran luces que estaban a un costado del escenario:

Para colgar la luz sí eran unas barras así, que colgaban de un lado a otro del escenario, que el Nica las subía o las bajaba según fuera necesario, un

montón de luces de varios colores para dar efecto muy simpático, era muy... no era sólo luz blanca, si no que era se mezclaba con azules y rojas era muy bonito efecto, después, las otras, nosotros las llamábamos “las diabras”, que estaban a la orilla del escenario... hacia afuera que también eran de ese tipo, que tenían una sombra del lado del público para que toda la luz se fuera hacia el escenario... (Arias Arias, 2019).

En 1967 se compró equipo de luminotecnia a la firma J. Vellvé Inc., de Garden City New York, Estados Unidos (Teatro Nacional, 1966-1968), y en 1990 se recibió otro equipo donado por el gobierno de Japón, que significó implementar un proyecto de motores que accionaran las barras de luces en la tramoya, de manera que fuera posible soportar el peso de los implementos (Teatro Nacional, 1985-1990). La cooperación japonesa, en 2011, aportó una serie de dispositivos tecnológicos para el escenario, constituidos por cámaras de alta definición, proyectores de





diferentes alcances, monitores, pantallas de cristal líquido (LCD), trípodes, reproductores de DVD, baterías, cargadores, tarjetas de memoria, parlantes, audífonos, antenas, variedad de cables, estantes, soportes y un equipo de cómputo especial para la edición (Ministerio de Cultura y Juventud, 2011).

Más adelante, en 2012, se adquirió equipos para mejorar el sonido y la iluminación del escenario, constituido de un mixer (o mezclador), un dispositivo electrónico donde se conectan diversos elementos emisores de audio, tales como micrófonos, entradas de línea, samplers, sintetizadores, reproductores de CD, reproductores mediante sistemas de cómputo, entre otros, parlantes de monitoreo y un banco de dimmers (Collado, 2014).

Para manipular estos equipos, el talento humano del TNCR estuvo constituido, desde el inicio, primordialmente por electricistas, pero fue diversificándose con el tiempo y desde la década

de 1970, con el apoyo de Jody Steiger y su formación en diseño de luces, el equipo de luminotecnia ha cultivado nuevos conocimientos en esta materia, En la actualidad, está integrado por Telémaco Martínez, Carlos Madrigal y David Rojas; además, según las exigencias que pudiera presentar un espectáculo, la institución contrata a diseñadores de luces o luminotécnicos invitados.

Electricidad, luminotécnica y diseño de luces

Rodolfo ingresó en 1947 con 16 años de edad al TNCR para apoyar las labores de electricista en el escenario, como parte de su proceso de aprendizaje en el Liceo de Costa Rica, donde finalizó la secundaria. Durante las mañanas estudiaba y por las noches hacía la práctica, por la que recibía un pago casi simbólico. Entre las labores que atendía, se encontraba el funcionamiento de los reflectores:





Nosotros llegábamos y de acuerdo con el director [de la obra] colocábamos todas las luces, había que hacer instalaciones nuevas, que las hacía el encargado y yo era como ayudantillo, acomodando cables (...) Entonces montábamos los reflectores en los colores que quería el director, y los demás cambios de luces que pudiera haber y todo lo teníamos apuntado en un cuadernito, entonces nos íbamos para el lunetario, para afuera, donde está el público, abríamos el escenario y veíamos aquello, a ver qué espectáculo estábamos montando nosotros. Cuando ya todo estaba bien, a gusto del director y todo, entonces se volvía a cerrar el telón y nos quedábamos esperando a que llegara el público. (...) yo ponía los faroles ahí a los lados y había que cambiarles el color de la luz, unas gelatinas que metíamos rojas, o azules o verdes, según lo que el director nos decía, -bueno ahora quiero este efecto de luces-, verdad, y me trepaba en unas tarimillas que había a mover unos dimmers, unos amortiguadores, cuando el

director decía: ya, el atardecer, entonces íbamos moviendo esos aparatos para oscurecer el escenario, y dar la ilusión de que se hacía tarde (...), eso era de lo más simpático, no podíamos equivocarnos, había que hacerlo exactamente como el director quería... (...) me tocaba poner un foco por aquí, un foco por allá, irme a la gradería a trabajar con el reflector y siguiendo la figura principal que estaba en el escenario, que no se me quedara regado el rayo de luz por otro lado, porque tenía estar muy atento a la luz siguiendo a la figura, y ponerle luz a los músicos, porque el peor error que podíamos cometer es que se nos olvidara encender los atriles (...) al rato ya comenzábamos a oír que tocaban ahí con los actos y sonaban duro los atriles ¡la luz, la luz!... (Arias Arias, 2019).

Los cambios tecnológicos permitieron el paso a luces incandescentes, pero existieron consolas manuales de palancas que no alcanzaron a emplear los actuales luminotécnicos del TNCR:



(...) cuando yo entré había tres de esos, que eran de 6000 que se manejaban así con... era una palanca para arriba y para abajo, era una palanca como ver una marcha de un carro, que usted lo hacía, pero eran fuertes verdad, había que hacerle fuerza... (Martínez Jiménez, 2019).

Posteriormente, llegaron las consolas potenciómetros, fueron sustituidas por unas que permitían grabar y las viejas fueron enviadas a la Compañía Nacional de Teatro, donde Carlos las conoció y trabajó con ellas a inicios de 1980:

(...) llevaba uno un guion de ... con potenciómetros que había que subir y bajar en una escena y va uno haciendo todo eso manual (...) Era en la escena, digamos, uno lleva la guía era la escena A y escena B con dos palanquitas ahí, que uno manejaba cada escena, había una escena que estaba activa que es la luz que está en el escenario y entonces la otra escena uno la limpiaba y con el guión uno va 50, el dos a 85, el 3 a full, el 4 a 60, y ahí iba uno montándose,

haciendo los niveles, y entonces, cuando venía el cambio y pasaba uno a la escena de abajo y entraba la de arriba y volvía a arrancar... (...) con los manuales le decían a uno: el cambio tiene que estar en 10 segundos y uno hacía 1... 2...3...4...5... y así... y en 3: 1...2...3... (Madrigal Argüello, 2019).

Jody Steiger experimentó con este tipo de consolas de forma temprana en Broadway, Nueva York, antes de que fueran frecuentes en Costa Rica:

Uno manejaba treinta y seis dimmers y tenía como, digamos, brazos así, que tenía aquí algo que daba vuelta, entonces uno tenía subir o bajar y lo subía a 90%, 30% o sea, si todos de una fila de doce trabajaban juntos, uno hacía: chuc, chuc, chuc, chuc y después cuatro subían o bajaban juntos, una por una, fue riquísimo porque sonaba ¡cloc!, porque tenía apagada todas las luces, cuando yo recién empecé a trabajar es cuando la computación empezó. (Steiger Goodmen, 2019).



Parte de la batería de reflectores para enfoque desde el tercer piso. En total esta batería está integrada por 18 reflectores de 1000 watts cada uno.

La restauración del Teatro Nacional
(24 de marzo de 1986). La Nación
Archivo Institucional. TNCR

En 1979 fue adquirido a la compañía Strand Century un nuevo equipo, una consola manual que, a diferencia de la que conoció Carlos en la CNT, permitían grabar, y con ello se facilitaban los cambios de escena, porque se programaban previamente con base en el guion, y según los requerimientos del director o coreógrafo.

Ese año marca un hito en esta línea de trabajo del TNCR, ya que se conjugó con otros eventos como fueron la finalización del contrato con Antonio Cardenal como encargado de lumiotecnia (1974-1979) y la llegada de Jody Steiger Goodmen al país, cuya formación en diseño de iluminación incorporó nuevos conceptos para la producción de las puestas en escena, como ya fue mencionado.

Jody, nacida en la ciudad de Nueva York, se formó desde joven en los teatros; primero como actriz y luego en el campo de la iluminación, mientras cursaba su carrera en la Universidad de Nueva York. La mayor parte de su experiencia estuvo vinculada con teatros de compañías de danza contemporánea como Yuriko y Faulkner, así como teatros experimentales. Al llegar a Costa Rica se relacionó prontamente con el TNCR, cuando fue requerido su apoyo por la entonces directora Graciela Moreno Ulloa, que buscaba quién capacitara al personal y pudiera hacer uso de los nuevos equipos adquiridos para el escenario.

La principal diferencia que encontró Jody al llegar fue que, hasta entonces, en el TNCR se desconocía la relación entre la iluminación y el concepto de diseño de luces, o bien de la escenografía o el vestuario, por lo que asumió el reto, en los primeros años, de sensibilizar a los directores y coreógrafos sobre el papel del diseñador, el análisis de los libretos o la coreografía y el mejor uso

de los recursos disponibles para potenciar el resultado de la producción escénica. Esa transición implicó introducir el empleo de los planos y la codificación de las gelatinas según su número:

En plano de luces uno tiene símbolos que representa cada instrumento, y uno primero dibujó el Teatro a escala con las barras de luz y después pone todos los instrumentos donde deben ir todos los que necesita, en cada función es diferente, entonces el Teatro, en esta época, podría haber tenido unos ciento cincuenta instrumentos de luz, no más, y entonces cada función tenía que cambiarlos. (Steiger Goodman, 2019).

La constante renovación de equipos y tecnologías relacionados con las luces, fueran donados o comprados, abrió las puertas a la actualización formativa del talento humano. Jody, por ejemplo, cuando inició su labor con el TNCR, realizó un pequeño curso interno en 1979 sobre diseño de iluminación, en el que participaron Oscar Piedra y Miguel Gutiérrez.



En 1984, la empresa Strand Century solicitó la participación de un costarricense que laborara en algún teatro para que participara en una capacitación de mes y medio de duración en Ciudad de Guatemala, de manera que estuviera en la capacidad de atender cualquier desperfecto que pudieran presentar sus equipos en el país, seleccionándose para ello a Telémaco Martínez Jiménez del TNCR:

(...) que si le pasaba algo [a la consola del Melico Salazar], o iba Carlos a revisarla, Carlos Quesada, o el Teatro me mandaba y yo iba a ver la consola, que normalmente son dedazos, como que uno se jale una torta con una computadora y que usted la borre, tal vez no se borró toda la información está ahí, pero hay que saber cómo se recupera, entonces yo básicamente lo que hacía era eso... (Martínez Jiménez, 2019).

En 1987 se gestaron otras iniciativas en este sentido, por ejemplo:

- Un curso para luminotécnicos del país, impartido por el norteamericano Amarante Lucero, gracias a gestiones de la embajada de EUA. (Teatro Nacional, 1985-1990).
- Nicolás Baker, representante de la empresa estadounidense Color Tran, hace visita para atender las necesidades de capacitación relativas al equipo de luces que tiene el TNCR de esta marca. (Teatro Nacional, 1985-1990).
- Apertura de carrera de iluminación en la UNA. Plan piloto de adecuación por experiencia, que se mantuvo hasta 1991, cuando fue cerrado (Steiger Goodman 2019; Martínez Jiménez, 19 de julio de 2019).

Telémaco considera que este último un esfuerzo valioso, ya que la carrera implicaba conocer sobre iluminación, escenografía y apreciación de teatro, entre otras materias; con una inversión de una mañana cinco días por semana.



Más adelante, se actualizaron en un programa del INA sobre electricidad comercial y residencial, hasta el 2003 cuando David Rojas Rojas participó de un proceso de aprendizaje en Alemania con un curso práctico, en un festival mundial de artes que requería el diseño de luces a tres compañías (David Rojas Rojas, comunicación personal, 19 de julio de 2019). En términos generales, todos coinciden en que el aprendizaje fundamental tiene lugar en la práctica, en el trabajo, con la experiencia que ofrece cada espectáculo y con lo que cada compañero puede retroalimentar:

Mi aprendizaje, como dice Madrigal, ha sido de todos los diseñadores y directores que han hecho todas estas técnicas en el Teatro, y obviamente mis compañeros, tanto de Noyola como Madrigal y de Telémaco, yo he aprendido mucho de ellos. (Rojas Rojas, 2019).

Para Telémaco, sus maestros fueron los compañeros Oscar Piedra y Miguel Gutiérrez, este último con el

que compartió haciendo diseño de luces y otras faenas cotidianas junto a Jody: “primero usted tiene que aprender, usted tiene que conocer, sí, pero eso es un proceso, digamos, de trabajar, de estar ahí, de conocimiento.” (Martínez Jiménez, 2019).

Coincide Jody en que existen estrategias para combinar el aprendizaje, complementando la formación académica o técnica con la tutela del espacio laboral:

Yo creo que, para mí, esto es lo que yo llamo dual education, educación dual, que uno puede guiar a una persona, mano a mano y dándole los ejemplos de cómo puede ver, eso es sumamente importante porque los trabajos artesanales, si quiere llamarlos así, del escenario, es un arte, no es, no es un oficio, es un arte y la manera de hacerlos entender lo que está haciendo, es mano a mano. (Steiger Goodmen, 2019).



Este es un campo donde la tecnología evoluciona rápidamente, al igual que el sonido y el video, lo que requiere la adaptación constante del talento humano para aprovechar el recurso a favor de las propuestas escénicas.

Hoy, de forma lenta, el TNCR transita hacia el uso de luces LED y la programación inteligente con una consola en tercera generación que puede grabar las escenas en una memoria digital, filtrando los colores de manera integrada, haciendo las mezclas en computadora y manipulando los movimientos desde el equipo (Rojas Rojas, 2019).

Este es un reto de adaptación a la nueva tecnología, porque si bien el diseño de luces como concepto se mantiene, todos deben mantenerse actualizados para seguir vigentes en la producción, y construir un diálogo entre los conocimientos forjados con la experiencia y las nuevas exigencias:

(...) tengo setenta años, sigo trabajando duro, pero ahora cuando sigo viendo un grupo de gente más joven, yo tengo que parar y entender qué es lo que están haciendo, y tengo que usar todas mis fuerzas para ayudarles a que salga lo que quieren hacer, que pueden tener el beneficio de mi experiencia y mis conocimientos para lograr sus propias metas. Para mí ese es el rol de mi generación, no es decir ustedes son equivocados o que ustedes no han ganado piso todavía, gánenlo... No. (Steiger Goodman, 2019).

En el TNCR existe hoy una fusión entre estos dos mundos, luces LED (en menor proporción) que deben combinarse con las luces incandescentes, en donde la mezcla de colores se hace con gelatinas, un filtro que debe cambiarse según las necesidades del espectáculo. Carlos está a cargo de esta tarea:



Restauración del Teatro Nacional

Ya está al servicio el moderno equipo de luminotecnía. -

El Teatro Nacional, hasta ahora, después de 71 años de existencia, puede darse la satisfacción de contar con un magnífico y moderno equipo de luminotecnía, como lo exigían la importancia y el prestigio de nuestro Coliseo.

El esfuerzo realizado por la actual Junta Directiva en ese sentido ha sido motivo de justas satisfacción para el público que al apreciar los grandes beneficios que se han obtenido, ha manifestado su complacencia y es por tal razón que es necesario ofrecer una información sobre esa importante renovación que tanto necesita el máximo templo de arte de los costarricenses.

GESTIONES INICIALES

Interpretando la inquietud de la Junta Directiva y del administrador ante la imperiosa necesidad de contar con un servicio de iluminación moderna en el escenario, el vicepresidente de esa junta, el profesor Guido Sáenz logró, con el valioso concurso de la "Fundación Carnegie", que la "Universidad de Kansas" aportara un técnico en asuntos teatrales para que aconsejara sobre la materia. Así fue como se obtuvo que dicha universidad facilitara al ingeniero señor Charles Lown, áncero de dicha materia y profesor en esa institución, para que viniera a Costa Rica.

Levantados los planos y hechos los estudios del caso, el doctor Lown, con el concurso

del ingeniero mecánico electricista costarricense Armando Gutiérrez, se preparó la licitación que después de cuidadoso estudio por parte de la Directiva del teatro fue adjudicada a la casa norteamericana J. Vell y Company, Inc., por haber sido la oferta más conveniente, pues apartó el precio procedible de la firma "Kriegel Brothers", la más importante fábrica de artículos luminotécnicos para teatros.

COSTO DE LA OBRA

El monto de la licitación adjudicada se elevó a la suma de \$ 18.216.00 (Dieciocho mil, doscientos dieciséis dólares).

Al llegar al país el material solicitado se iniciaron las gestiones ante el Ministerio de Hacienda a fin de que se procediera a hacer la entrega de los fondos necesarios para cubrir la letra, tomándose del dinero que le correspondía al Teatro Nacional por concepto de lo que dispone la Ley N° 3632 de 7 de diciembre de 1965.

Desafortunadamente se sucedieron atrasos hasta lograr que se girara una partida de doscientos mil colones por las dificultades económicas que confronta el Erario Nacional. Esto causó una estimable pérdida, ya que hubo que pagar la suma de \$ 379.50 (trescientos setenta y nueve dólares con cincuenta centavos) por intereses de atraso al cancelar la letra respectiva.

Otra pérdida considerable se originó, al no conceder el Banco Central los dólares necesarios al tipo de cambio oficial, a pesar de los esfuerzos realizados por el señor Ministro de Educación Pública, Lic. don Guillermo Malavassi, en ese sentido. Esto significó un mayor desembolso que el más remedio que comprarlos en el mercado libre.

En resumen, lo gastado en esta importante obra, según corte de cuentas al 29 de febrero pasado es el siguiente:

a) Por pago del principal y materiales, tanto importados como adquiridos en plaza la suma de \$ 154.396.90 (ciento cincuenta y cuatro mil trescientos noventa y seis colones, noventa céntimos).

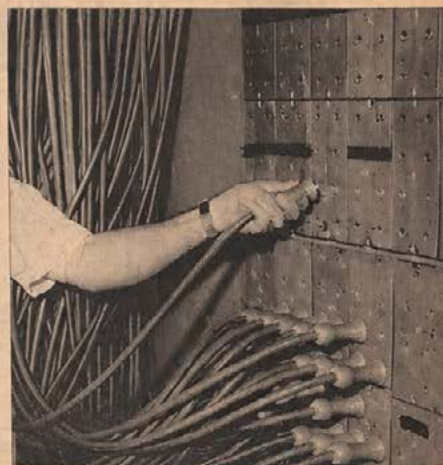
b) Por concepto de mano de obra la cantidad de \$ 6.090.40 (Seis mil noventa colones, con cuarenta céntimos).

c) Valor de pasajes y alojamiento para el ingeniero Lown la suma de \$ 3.775.50 (tres mil setecientos sesenta y cinco colones con cincuenta céntimos).

Aún queda por pagar algunas estimables sumas, por concepto de honorarios para el Ing. Gutiérrez, materiales para completar la instalación y salarios de los operarios que aún están trabajando para terminar la obra debidamente.

DE LO QUE CONSTA EL NUEVO EQUIPO DE LUMINOTECNIA

Es importante que se conozca pormenorizadamente el de-



Tablero de parche (Dimmer) para distribución de un sistema cruzado de 176 tomas con 67 cordones colgantes.

talle de lo que consta este magnífico equipo de luminotecnía que se ha instalado en el Teatro Nacional:

—54 reflectores con focos de tipo "yodo-cuarzo" con lentes de 8 pulgadas, de 1.000, 500 y 100 watts, con intensidad de 55 bujías por pie cuadrado.

—12 reflectores de 1.000 watts para en' que general desde el tercer piso, con lentes de 12 pulgadas.

—6 equipos de reflectores para alumbrado lateral con lentes de 12, 10, 8 y 6 pulgadas

con focos de "yodo-cuarzo" de alta intensidad.

—1 tablero de parche (dimmer) para distribución de un sistema cruzado de 176 tomas de corriente con 67 cordones colgantes de distribución.

—1 tablero de distribución para modulación y regulación de intensidad luminica.

—4 cajas de unión (junction boxes) para obtener fuentes de potencia.

—2 cajas de unión (gridiron junction boxes) de pared para

Pasa a la Pág. 53



Parte de la batería de reflectores para enfoque desde el tercer piso. En total esta batería está integrada por 18 reflectores de 1000 watts cada uno.



Bajamos las barras, normalmente a esta altura (la altura del pecho), las barras tienen el mismo (mecanismo) eléctrico, lo que son las barras de luces, las barras de tramoya no... esas son manuales... entonces, digamos, las bajamos a esta altura y ya se direccionan un poco, aproximadamente, y ya se suben las barras y con la escalera o con la torre se ajusta, digamos, nada más (...) Hace unos años habían traído una como especie de grúa pero tipo guillotina, verdad, entonces era como una plataforma que lo querían poner en el escenario y se manipulaba desde arriba como con un control, el problema de acá es por el nivel del piso, que al haber desnivel (...) dicen los entendidos que había posibilidad de que eso pudiera volcar, entonces por eso desistieron. (Rojas Rojas, 2019).

Trabajar con la barra de luces implica exponerse al calor de las bombillas de 1000 watts, a diferencia de las luces LED que tienen 40-50 watts con la misma capacidad de iluminación. La luz incandescente supone riesgos de

quemaduras para los electricistas y, sumado al alto consumo de electricidad, la Unión Europea ha iniciado una campaña para desestimular la introducción al mercado del filamento de tungsteno, con directrices que impiden su entrada a la región, obligando a los teatros a adaptarse a LED bajo una suerte de transición forzada, que no tardará en darse en América Latina (Jones Carrillo, 2019). La situación descrita provoca una resistencia en un grupo de diseñadores de iluminación europeos, quienes niegan que la luz incandescente genere mayor consumo eléctrico, porque nunca se están al 100%, y que la norma sólo provocará que muchos teatros pequeños no puedan financiar la transición a LED (luces y estructura de funcionamiento) por su elevado costo, considerando que el LED no alcanza a replicar las propiedades del halógeno (García, 2018).

La luminotecnia no es sólo un trabajo técnico, como en el caso de los tramoyistas. Dar vida al espectáculo significa





ver más allá, conectarse con lo que la función quiere proyectar y con lo que el público va a recibir:

(...) creando la comprensión de que el oficio de la iluminación teatral no es el mismo de un electricista, o sea un electricista de planta no tiene el mismo entrenamiento de sensibilidad que puede resolver algo... porque ellos tienen la función en sus manos, y si el actor no llega, por ejemplo (...) el electricista tiene que saber, ok, en qué momento lo pongo, o que el actor no llegue donde tiene que llegar, queda acá, cómo va a hacer para que no esté apagado, no queremos una luz allá (...) Entonces todo esto lo tiene que saber el electricista del escenario, entonces cuando hablan del trabajo artesanal, un carpintero o un electricista de planta no es el mismo de un tramoya o un electricista del escenario, tiene algo más allá. (Steiger Goodman, 2019).

Para Rodolfo, el trabajo de escena, como lo interpreta Fausto, implica una gran responsabilidad con el público,

responder para que el espectáculo cumpla las expectativas y, sobre todo, contribuya con la fantasía: "porque no podía haber errores, estar en un espectáculo que se nos apagara un foco, se iba toda la ilusión, diay, toda la ilusión se iba al suelo." (Arias Arias, 2019).

Vestuario

Durante el presente estudio no pudieron ser identificadas fuentes primarias o secundarias relacionadas con el oficio de vestuaristas, sastres o costureras en el TNCR.

Patricia Fumero Vargas (1996) señala que, entre 1890 y 1898, las compañías que visitaron el país traían consigo, en su mayoría, uno o dos sastres, el segundo técnico más importante después del apuntador, porque se encargaban de la confección y adecuación del vestuario, así como de su cuidado cuando no se contaba con guardarropas en los teatros que visitaban.





En su mayor parte, estos vestuarios eran traídos por las compañías y no se confeccionaban en el país, sobre todo cuando se ofrecieron facilidades desde el Estado para el tránsito de los equipajes y para su introducción libre de pagos aduaneros (Fumero Vargas, 1996).

Rodolfo recuerda que en 1947 existía lo que él llama una “sastra”, sin precisar su nombre, que apoyaba a las compañías:

(...) a un lado del escenario que hay un espacio grande donde están los camerinos, por ahí tenía ella su lugarcito de trabajo, tenía su máquina de coser y sus aparatos ahí para probar las cosas y...[las compañías] venían con sus vestuarios y [ella ayudaba con] (...) las emergencias... un remiendito, una costura, un zurcido, una cosa así, ella

estaba constantemente, una plancha, porque a veces se les arrugaban los trajes... (Arias Arias, 2019).

Diversos informantes, en especial los técnicos de escena, hacen más referencias a las costureras o vestuaristas con quienes se relacionaron por temporadas en el TNCR, porque acompañaban a las compañías de teatro o de danza. Entre ellos mencionan a las siguientes personas:

Vicky Golobio	Vicky Fonseca
Fernando Castro	Rolando Trejos
Ada Loza	Justina Sequeira
Sarita López	Maritza González
Cecilia “Mita” Quesada	Aracely Valenciano
Silvia Jara	Rodolfo Padilla
Virginia Ovares	Liliana Fonseca
Pilar Quirós	José María “Milo” Junco
Luis Carlos Gómez	Estefan Poda



La costura teatral: una labor fuera de lo común

No sólo intervienen en él las personas que aparecen en el escenario, los actores y su director, sino muchas otras cuya labor puede pasar hasta inadvertida.

Entre ese trabajo anónimo y silencioso exclusivo del vestuario: se diseña quién lo diseña, pero pocas veces quien lo elabora.

En Costa Rica hay poquísimas personas dedicadas a la costura teatral. Una de ellas es doña Vicki Golobio, quien lleva muchos años trabajando en un mundo de telas, colores, accesorios y diseños con los que ha revivido y recreado cantidad de épocas para que el espectador pueda entrar en la magia del teatro.

Inicios

Ya llevaba doña Vicki más de 15 años de estar cosiendo cuando la contrató la Compañía Nacional de Teatro, en reciente formación.

"Yo conocía a doña Fraude de Lev, dice la señora Golobio— y ella me recomendó como Doña Varya, quien venía de Europa con una maestría en escenografía y diseño, a trabajar en la Compañía."

La primera confección que se le encargó fue el vestuario de "La viuda de alegría", de Caledonio de la Barca.

"De ahí en adelante —afirma— seguí acumulando experiencias y aprendiendo cada vez más sobre el oficio."

Después de nueve años de trabajo considera que el costurero más difícil es el de la ópera "La viuda alegre", que presentó recientemente el Teatro Nacional.

"Se hizo todo el vestuario femenino y a los trajes de los hombres, que ya venían hechos, se les forró las solapas y los botones; a las camisas se les incorporaron 'vuelos', en las mangas y en los cuellos."

La magnitud del trabajo se puede calcular si se sabe que solamente en el coro participaron 25 mujeres y 28 hombres. Eso, sin contar los trajes para los protagonistas.

Es constantemente trabajándoles de mas para la Compañía Nacional de Teatro, y aunque realiza por cuestiones de salud. Ahora lo hace en forma independiente y, desde el año pasado, tiene un contrato con el Teatro del Angel, que le permite, además, tomar otros encargos.

Gajes del oficio

Explica la señora Golobio que generalmente trabaja sola, pues es difícil conseguir costureras. "Al ver los diseños se imaginan que es muy difícil el trabajo y le huyen", asegura.

Como le cuesta conseguir compañeras, se ayuda con algunas muchachas, "que nada saben pasar la máquina, porque yo corto la tela e hilvano las piezas, y cosas así".

La otra dificultad es que no siempre el diseño, una vez elaborado el traje, le resulta cómodo al actor. "Integre el actor a: le por cualquier motivo, el actor esta pendiente de la ropa, no se concentra en su papel".

Así que debe asistir a los ensayos para ver los últimos detalles y corregir cualquier problema.

"Muchas veces es necesario ir variando las características del vestido de acuerdo con las necesidades y al final de escenas sale un traje diferente de lo diseñado", dice doña Vicki.

Asegura también que en la costura teatral se necesita más técnica que en la civil. "El trabajo se pide con la suficiente comprensión, el tiempo uno aprende muchas técnicas, la costura teatral es más complicada que la civil".

cuenta más difícil hacer una pieza que parezca vieja y usada, que una muy complicada pero de aspecto nuevo.

"Hay que deshilarla, pasarle lija para desgastar la tela"—dice—muchas veces, dejarla en el horno y hasta pasarla por el piso. Realmente es difícil envejecer la ropa".

Muchas veces no es necesario comprar tela para hacer el vestuario, sino que se toma de bodega. "Para el montaje de "El Indio don Diego", del Teatro del Angel, por ejemplo, sólo se compró material para un vestido. Lo demás era usado", afirma.

En ese caso, la ropa se descose y se transforma. De varios pantalones puede salir una enagua muy aristocrática y, de una gran falda larga, un traje de noble cortesano del siglo XIV.

"Este trabajo es una locura —reflexiona— y algunas veces muy cansado: hay que ir a los ensayos y todo eso, pero el día del estreno, cuando ya todo está perfecto que ahí se se siente y que satisfacción!"

La familia

La señora Golobio vive en San José con sus dos hijos de 16 y 13 años.

Ya no se dedica a la costura tradicional, pero no se separa de la máquina de coser, frente a la cual se sentó desde los 10 u 11 años.

"Es un trabajo fascinante", asevera.



Doña Vicki Golobio se ha dedicado a la costura teatral y trabaja para los diferentes grupos. (González)



Jaime Hernández y Eugenia Fuscado, en una escena de "El indio don Diego". Este vestuario fue hecho por la señora Golobio.

La costura teatral: una labor fuera de lo común. (11 de julio de 1979)

La Nación, sección B
Archivo Institucional. TNCR



De Rodolfo Padilla Romero, quien parece fungió como costurero de planta del TNCR, y conocido como “Carolo” o “Carola”, se hicieron breves y vagas menciones (Jones Carrillo, 2019; Mercedes Aguilar Viales, comunicación personal, 09 de julio de 2019; Zúñiga Blanco, 2019; Astica Cisternas, 1991). Luego de su muerte, fue reemplazado por Mercedes Aguilar Viales, quien se vinculó por 21 años a la institución hasta pensionarse en 2011, cuando se cerró definitivamente el taller, pasando entonces a contratarse, mediante terceros y por oferta pública, la elaboración de vestuario para las presentaciones del TNCR (Jones Carrillo, 2019). Por esta razón, la semblanza del trabajo del taller de costura y la labor de las costureras en el TNCR se elabora a partir del relato de la señora Mercedes.

Según dice, ella soñó que trabajaría en un teatro, pero nunca imaginó que sería en el TNCR:

(...) yo me lo soñé, pero que yo cogiera esta ruta para acá, que yo me hubiera

venido a vivir a San José, haber llegado al Teatro, eso nunca, nunca en mi vida me lo hubiera imaginado (...). (Aguilar Viales, 2019)

Creció en el Barrio Moracia de la ciudad de Liberia, en la provincia de Guanacaste. Allí, junto a sus vecinas, participó en un curso dictado por Silvia Li en la escuela Ascensión Esquivel, pasando luego a desenvolverse una tienda local de Violeta Ruiz, donde la contrataban para cortar y confeccionar vestidos. Aprendió en este recorrido a tallar a las personas “a puro alfiler”, lo que le sirvió luego en su trayecto por el TNCR. Una vez casada, se muda de Liberia a Guadalupe (San José), donde conoció a la vestuarista Liliana Fonseca, con quien entabló una relación de amistad y trabajo, que la llevó a iniciarse en la confección de vestuarios para danza y teatro. Esto representó un cambio en su experiencia como costurera:

Los vestidos, en el tiempo que yo trabajé con doña Vicky, eran vestidos de época que era para la compañía,



usted sabe, esa era la Lírica, de pura ópera, verdad, son trajes de ópera, en ese tiempo eran voluminosos como decíamos nosotros y se trabajaba con telas gruesas y se forraba con manta, (...) Podría ser entre tela delgada entre tela gruesa, dependía de cómo lo querían, para que quedaran bien armados. (...) Ya con el bailarín era todo más estrecho, más ajustado a la piel, y entonces ya ahí sí se usaron otras máquinas, ya entró la [máquina] overlock. (Aguilar Viales, 2019).

De ahí en adelante, apoyó tanto a Liliana como a Vicky en diferentes tareas, cuando la llamaban por contratos temporales, figura con la que comenzó en el TNCR en 1987, para asistir a Rodolfo en la confección del vestuario para la celebración del 90 Aniversario, con la ópera Fausto. Permanecía en el taller de vestuario de lunes a viernes, y en múltiples ocasiones sábados, domingos o noches, debía presentarse cuando el espectáculo ameritara su apoyo a los artistas, en caso que, algún vestuario sufriera un daño durante la presentación.

Los diseños eran elaborados por los vestuaristas, quienes podían variar según la compañía o el espectáculo. Trabajó con Rolando Trejos, Luis Carlos Vásquez, Milo Junco, Maritza González, Mireya Barboza, María Bonilla y Esteban Polls, entre otros, y con sus colegas Liliana Fonseca, Vicky Fonseca, Vicky Golobio, Sarita López y Justina Sequeira.

Elaboró mayoritariamente vestuarios para actrices o bailarines, ya que los trajes para hombres se contrataban a sastres externos. Los diseñadores le entregaban los bocetos para que dibujara el patrón, luego procedía con el corte y la confección: "pero ya cuando uno veía que es bien pavoroso, digamos, entonces sí, porque dice uno: adónde meto todo ese montón de tela, qué línea tengo que pasar aquí, cómo voy a hacer este patrón... y empieza a quebrarse la cabeza." (Aguilar Viales, 2019).



Las telas podían traerlas, pero la mayoría de las ocasiones iba a las tiendas a solicitar muestras con las que luego seleccionaban las adecuadas para cada atuendo. Las compraba principalmente en las tiendas La Gloria, El Globo, Regis y Mil Colores, mientras que objetos de pasamanería, en La Españolita o la San José. Refiere haber comprado en otros sitios de los que ya no precisa el nombre del local, todos ubicados cerca del TNCR.

Según el volumen de encargos, ella solicitaba apoyo para que fueran contratadas otras costureras, que la auxiliaban principalmente en las tareas de costura, pues ella seguía a cargo de la elaboración del patrón, el corte y la confección de prendas. Gozaba de la prerrogativa de seleccionar a sus compañeras, a quienes conocía de experiencias previas y a quienes reconoce su capacidad para responder a las exigencias de este trabajo.

El taller de costura se ubicaba en el tercer piso del TNCR, en lo que se conoce como el camerino 13, mientras que en al frente (camerino 14) se almacenaba todo el vestuario. Cuando Mercedes se integró, ya estaba equipado con las primeras máquinas, una de punto recto y una overlock, ambas industriales marca Juki. Sin embargo, para tiempos de mucha demanda, ella llevaba su pequeña máquina portátil, con la que aprendió a coser y se inició en la costura de vestuario artístico.

Más adelante, la directora Graciela Moreno Ulloa decidió adquirir equipo adicional, por lo que compraron dos máquinas más, una Singer "caserita" para hacer ojales, y otra más industrial de una marca española que no recuerda. Sustituyeron la lavadora que se había dañado y se sumó una secadora, que sirvió en la estación lluviosa para secar bien los vestuarios. Este era un elemento fundamental para el mantenimiento, el lavado y el secado apropiado, que impedía la propagación de humedad



sobre las telas. Cuando el vestuario no se podía lavar, se limpiaba en algunas zonas (por ejemplo, de las axilas) en un día soleado y se ponía a secar:

Por el tipo de tela o por el tipo de trabajo que tenía la ropa (porque era demasiado lo que tenía por dentro, por debajo y el fustán, y el forro de otra tela, (...) para levantarlo) entonces eso no se podía mojar, se mojaba nada más esa parte y ya, y después por seco... ahí los ponía yo a orearse en la ventana (...) y después un spray (...) desinfectante, lo rociábamos, y ya se guardaba. (Aguilar Viales, 2019).

Sus labores en el taller de costura no se limitaban a vestuarios, también apoyaba en la confección de elementos de utilería de tela para el escenario y en los trajes de los personajes del portal navideño. Elaboró las cortinas de la entrada del TNCR, con un terciopelo que se adquirió en España, y reparó las que se encuentran en el *foyer*, cuyo forro se hallaba dañado por el tiempo: "esas son más antiguas, se les cambió todo el forro, todo eso hubo que pegarlo a

mano, eso no era de pegar a máquina, eso iba más a mano que a máquina." (Aguilar Viales, 2019).

Para ella, el teatro, como expresión artística, sigue siendo bonito, pero considera que el diseño y confección de vestuarios se simplifica cuando las compañías prefieren adquirir prendas en tiendas de ropa usada, a la que intervienen con algunos ajustes.

En su criterio, el oficio de la costurera está desapareciendo paulatinamente, porque ha sido reemplazado por la prenda fabricada y adquirida en tiendas, pero aún hay personas interesadas en aprender para otros efectos, como la manufactura de trajes de noche.

Pese a que la costura no tiene una salida comercial tan fuerte, en el TNCR se mantiene la figura del vestuarista para las puestas en escena, aunque se contrate con externos, por lo que no se vislumbran riesgos altos de desaparición del oficio.



■ QUÉ APORTA EL TNCR COMO ESPACIO PARA EL DESARROLLO DE SABERES ESPECIALIZADOS

Este recorrido posterior a la inauguración del TNCR, nos permite visualizar que, en su trayectoria histórica, el inmueble reúne el trabajo compartido de los artesanos nacionales con el de los extranjeros, conocimientos que entraron en diálogo para la construcción, reparación, mantenimiento y conservación del mobiliario de madera y tapizados, fachadas y, por supuesto, en el trabajo escénico.

Se pone de relieve en las secciones precedentes la cuota de responsabilidad que asumieron los obreros del TOP, quienes fueron desarrollando capacidades en la atención a las necesidades de una gran cantidad de

instituciones conforme crecía el Estado, al despuntar el siglo XX.

El funcionamiento de dicho taller permitió tener a disposición personal con conocimientos artesanales especializados y un espacio de transmisión de conocimientos, vital para la consolidación de las infraestructuras de inicios del siglo XX, como lo destaca el secretario de Fomento Pedro Pérez Zeledón en 1919: “en esta importante dependencia de esta Secretaría han trabajado de continuo más de 500 obreros” (Secretaría de Fomento, 1920, p. ix). Obras Públicas contaba con la maquinaria adecuada para atender las demandas (Sanou, 2001) y formar a los artesanos, quienes fueron creando y reparando mobiliario en los talleres para responder a todos los encargos (Secretaría de Fomento, 1915, 1916).

Los talleres dieron lugar a la creación de una Escuela de Artes y Oficios asociada, cuyo espacio permitió formar a nuevas generaciones de operarios en oficios artesanales. Así lo retrató



Carmen Lyra brevemente en 1931, en la Revista Repertorio Americano, donde relata:

Los obreros son muchachos de trece a diecisiete años lo más. (...) El maestro de ebanistería se llama Abelardo Chacón, el de dibujo Arturo Ramón y el de herrería Alberto Renauld: los tres jóvenes, de apariencia inteligente y bondadosa (...) Al conversar con ellos no hablan de métodos, ni de buen o mal elemento entre alumnos. Me enseñan con toda sencillez el trabajo, sin la menor pedantería en el lenguaje o en la actitud, casi sin palabras (...). El hombre de esta empresa educacional de la Escuela de Artes y Oficios de San José, se llama Osías Castro. Es un obrero joven, inteligente, fuerte y honrado. Al verlo, se comprende al punto que no ha sufrido la influencia funesta de la Pedagogía oficial (...). Según me ha contado después persona enterada, el Gobierno no le ha prestado mayor ayuda en su empeño como se lo ha prestado a Salesianos. Les faltan muchas cosas, pero no por eso se

consideran seres incomprendidos. La necesidad los vuelve ingeniosos y van haciendo con sus alumnos muchos de los instrumentos que les faltaban. (Lyra, 1931, p. 223).

El número de referencias a las intervenciones del TOP en el TNCR recogidas por Santamaría Montero (2017a) se incrementa a partir del año 1925, con tareas como: restauración y fabricación de mobiliario general, de palcos, escenario y cantinas; reparaciones eléctricas, elaboración de herramientas para trabajo en tramoya, piezas pequeñas de bronce, placas, barandas de hierro forjado, barandas de madera, charolados de muebles y pisos, construcción y recuperación de pisos, instalación y arreglos de cañerías, reparación de la cúpula, retoques de pintura, entre muchos otros.

Desde la inauguración del TNCR hasta inicios de la década de 1960, es decir, por aproximadamente 64 años, el papel del TOP fue fundamental para atender



las necesidades de mantenimiento y conservación que requerían determinados conocimientos artesanales, como la ebanistería y la carpintería, no solo en el marco de las reparaciones leves, sino en el funcionamiento adecuado del escenario y la tramoya. Esto, sin menoscabo de que se contara siempre con contrataciones de extranjeros para trabajos puntuales de restauración, o bien se recurriera a la compra de enseres importados que estuvieran en concordancia con el estilo ornamental o arquitectónico requerido.

Más recientemente, con base en los relatos de nuestros informantes, se observa que las tareas asumidas por obreros del TOP, con la especialidad que requiere el TNCR, comienzan a desaparecer por no contarse con los

adecuados espacios de transmisión del conocimiento (tapicería, ebanistería, cantería) o por la restricción en el acceso a la materia prima (charolado). Para los técnicos de escena no se observan riesgos considerables en la transferencia de saberes, pues aún se mantiene la dinámica de apoyo grupal que permite perpetuar saberes del oficio que han sido heredados entre generaciones.

Para comprender el aporte de estas expresiones a la concepción del TNCR como patrimonio cultural, se presentará, a continuación, un balance a la luz de las convenciones de Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) y Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972).



TERCERA PARTE

Oficios que dan vida
al Teatro Nacional:
en búsqueda del
patrimonio inmaterial

The background features abstract, organic shapes in various shades of olive green. A large, light green wave-like shape curves across the bottom left. To its right, a darker green spiral or swirl shape is visible. The overall aesthetic is modern and artistic.



Entrevista con don Fausto Delgado (+),
tramoyista pensionado.
Archivo Institucional. TNCR

Referirse al Teatro Nacional suele evocar a la belleza de su infraestructura y su imponente en el contexto de la ciudad de San José. Este reconocimiento se suma a otros más, que lo asocian con la historia de la formación de la capital y con los eventos que paulatinamente se han vinculado con la configuración de la nación costarricense.

Desde 1965 fue catalogado como monumento nacional, y desde esa fecha se le han reconocido otros honores, como la declaratoria de institución benemérita de las artes en 1998 y de símbolo nacional del patrimonio histórico y de la libertad cultural en 2018.

Resulta indiscutible el impacto que el Teatro Nacional ha tenido en la vida del país. Su edificación definió el modelo de ciudad del siglo XIX, introdujo técnicas constructivas novedosas para nuestro contexto de la época, conectó a profesionales y obreros especializados de distintas

partes del mundo y permitió la asimilación de nuevos materiales para la construcción.

Una vez el Teatro se puso en funcionamiento, la llegada de las compañías y artistas del extranjero impulsó el desarrollo de técnicas escénicas, pictóricas y de costura que se fortalecieron de forma permanente, hasta que en la década de 1950 se impulsó decididamente la producción nacional.

Detrás de la historia de sus paredes, esculturas, techos, butacas, escenario y tramoya, subyacen oficios, saberes y tradiciones de personas que durante generaciones se han dedicado al cuidado, protección y conservación de cada elemento del espacio.

Algunos de estos conocimientos se transmitieron de generación en generación desde los primeros obreros que participaron en la construcción del Teatro Nacional en el siglo XIX, otros fueron provistos por personas que se



profesionalizaron en el exterior y enseñaron a otras en el territorio nacional.

Esta forma de enseñar la conservación del Teatro Nacional podría ser similar a la que se practica en otros teatros del mundo o en otras edificaciones similares, pero hay formas de enseñar que son particulares de este lugar.

Y esto es así porque, para transmitir estos saberes, cada persona ha conocido el Teatro como se conoce la casa familiar, reconoce sus grietas o sus pequeñas heridas, sabe cómo se comportan el clima y la ciudad, ha visto sus cambios con el tiempo. Pero, además, ha dejado sus afectos y cariño en cada intervención. Cada vez que una persona enseña a otra cómo cuidarlo, crea un vínculo especial con el Teatro y con otras personas que, también, quieren cuidarlo. A esto se le puede conocer como patrimonio cultural inmaterial.

■ ¿QUÉ ENTENDEMOS POR PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL?

Aunque es común que al hablar de patrimonio se piense en edificios, objetos arqueológicos o artísticos, monumentos o parques nacionales, existe otro tipo de patrimonio.

Se trata de aquel que reconoce en las costumbres, celebraciones y tradiciones populares, conocimientos, técnicas tradicionales y otras expresiones, elementos esenciales que forman parte de su identidad colectiva. Son tan importantes que por eso son transmitidas de generación en generación.

Por ejemplo, en muchos pueblos y comunidades existen formas particulares o tradicionales de cocinar determinados platillos, de realizar una





danza, de tocar ciertas músicas para ocasiones especiales que reúnen a las personas y, entre estas, pueden estar también personas que aprendieron oficios de personas mayores, en talleres o en sus casas, como pueden ser ebanistas, talabarteros, sastres, costureras, parteras, entre muchas otras ocupaciones.

Por ello, la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (conocida como UNESCO), reconoce estas expresiones como un patrimonio inmaterial desde el año 2003 y, por su parte, Costa Rica se comprometió con la salvaguardia de estas expresiones desde el año 2006.

No es fácil decidir qué puede ser patrimonio cultural inmaterial, pero algunos criterios ayudan a definirlo:

Que la comunidad lo reconozca como propio. No es algo que decida una persona profesional, experta o el mismo Estado, sino que lo deciden quienes practican la expresión y la viven, de

modo que la valoran para darle continuidad en el tiempo.

Como se trata de prácticas que tienen valor para la comunidad, se transmiten entre generaciones. No es posible saber cuántos años de “antigüedad” tiene una expresión de practicarse, o por cuántas generaciones han pasado esos conocimientos. Lo determinante es que exista la necesidad y se reafirme la importancia de que continúe practicándose como parte de la identidad comunitaria.

Debe entenderse como una expresión con vida y en movimiento. Aunque sean tradiciones centenarias o hasta milenarias, que se tratan de mantener tal y como las hacían las generaciones anteriores, siempre hay cosas que cambian, pero que la misma comunidad sabe explicar. Idealmente, estos son cambios que los grupos y pueblos deciden, no son impuestos por terceros o externos.

Mantiene una conexión con su entorno, el ambiente o el lugar donde





se desarrollan y desde ahí también se crean vínculos y significados con las prácticas.

Por último, son las comunidades, grupos sociales y pueblos, quienes deciden si una manifestación, expresión o práctica debe calificarse como un patrimonio cultural inmaterial. La UNESCO insiste en que esto no lo deciden personas externas, instituciones del Estado, academia u organizaciones no gubernamentales: solo las personas involucradas con la expresión pueden hacerlo.

Esto es fundamental, ya que las comunidades son las que reconocen qué riesgos tiene una expresión para transmitirse a la siguiente generación, saben cómo podrían mejorarse las situaciones alrededor de las manifestaciones y valoran qué puede seguir en el tiempo y qué no.

■ EL PATRIMONIO INMATERIAL REFIERE A LA SALVAGUARDIA

Resulta usual relacionar el patrimonio cultural con conservación y protección. Esto se debe a que son acciones necesarias de aplicar en el caso de elementos materiales inanimados que un grupo social o nación espera preservar en el tiempo.

Sin embargo, cuando se habla de patrimonio inmaterial, se trata de una relación viva cuyos elementos materiales cobran sentido en tanto forman parte de una expresión en movimiento y transformación, y que es altamente significativa para las comunidades involucradas.

Por esto, se señala que el patrimonio cultural inmaterial se mantiene vigente en el tiempo y pasa entre generaciones a través de acciones de salvaguardia, que pueden ser, entre otras:





Foto: Adela Marín Villegas

Que las comunidades reconozcan activamente sus expresiones patrimoniales y su importancia como elementos asociados a sus identidades.

Registro de las expresiones en profundidad a través de la documentación e inventario, sobre la base primordial de la historia oral. Este ejercicio permite describir las manifestaciones, sus variaciones en el tiempo y los riesgos que pueden poner en peligro su continuidad.





Identificación de medios de transmisión de conocimientos y saberes, así como los modos en que puede revitalizarse una manifestación para que pueda ser de interés para las generaciones más jóvenes, considerando los cambios en los contextos y los intereses contemporáneos.

Es importante recordar, ante todo, que más allá de listas y declaraciones, el patrimonio cultural inmaterial se salvaguarda porque una comunidad mantiene la práctica, disfruta de las expresiones y las enseña a nuevas generaciones, cuidando que pervivan valores que exalten el cumplimiento de los Derechos Humanos fundamentales suscritos en la Declaración Universal de Derechos Humanos y en el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.

■ EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL Y LOS ESPACIOS FÍSICOS

Aunque en la práctica se suele separar el patrimonio cultural material del inmaterial, en la realidad no son fragmentos de valor, sino que aquellos elementos materiales que se protegen tienen un significado que se construye desde lo intangible, así como lo inmaterial se manifiesta en lo físico o se materializa en alguna forma, por ejemplo, en un objeto artesanal.

Muchas expresiones orales, oficios tradicionales o artes escénicas mal calificadas como “populares”, se practican en espacios físicos, sean abiertos, cerrados o ambulantes.





No obstante, la UNESCO ha reconocido en su lista representativa de patrimonio cultural inmaterial algunos espacios físicos donde confluyen múltiples expresiones del patrimonio vivo, convirtiéndolas en espacios culturales fundamentales para la transmisión y la práctica de saberes.

Los ejemplos pueden ser consultados en la página web de la UNESCO <https://ich.unesco.org/es/>, pero acá se mencionan unos pocos:

La Plaza Jema-el-Fna en la puerta de Medina, Marruecos. Fue inscrita en el 2018 por considerarse más que un espacio patrimonial físico un lugar de convivencia de manifestaciones diversas vinculadas con las identidades que transitan y se asientan en este lugar.

Residentes y visitantes conviven en este sitio reproduciendo continuamente conocimientos vinculados a la narración oral, la música, los saberes

curativos y los oficios artesanales, muchos de los cuales han sido transmitidos por centurias.

El espacio cultural de los beduinos de Petra y Wadi Rum en Jordania. Se inscribió en 2008 para reconocer conocimientos y modos de vida de comunidades nómadas beduinas asociadas al tránsito por el desierto, la ganadería de camellos, la construcción de tiendas temporales y la tradición oral. El espacio de Petra y Wadi Rum, donde se desplazan tradicionalmente, en encuentra declarado patrimonio mundial de la Humanidad desde 1985, de modo que la declaratoria de patrimonio inmaterial pretender reforzar la protección de lugar a través del reconocimiento de los saberes que lo permiten, como son las dinámicas ancestrales de los pueblos beduinos. De este modo, para proteger el paisaje es fundamental salvaguardar las prácticas culturales de quienes conviven en el lugar.





■ ¿ES POSIBLE ENCONTRAR UN PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL PROPIO DEL TEATRO NACIONAL?

Aunque el Teatro alberga una gran historia y muchos conocimientos particulares alrededor de su conservación, los cuales han sido enseñados dentro de su edificación, falta aún que se cumplan algunos criterios señalados anteriormente, como una comunidad de práctica con identidad o que de forma colectiva exprese que esto es un patrimonio inmaterial dentro del Teatro.

Lo que resulta innegable, es que un conocimiento invaluable se ha transmitido dentro del Teatro, el cual ha sido aplicado de forma particular en la restauración y cuidado del inmueble.

En el Teatro han trabajado personas que dominaron o dominan los oficios de la ebanistería (en madera fina), carpintería, cantería en piedra, dorado de acabados, tapizado de butacas y una técnica de trabajo en madera poco usual actualmente que se conoce como “charolado”. Esta última sirve para restaurar y mantener los acabados de las maderas del Teatro.

La mayoría de las personas que han trabajado estas técnicas no las aprendieron en el TNCR, pero aplicaron lo que les fue enseñado en otros espacios y adecuaron sus prácticas a las exigencias de un sitio como este.

Esto es lo más valioso que merece reconocimiento y, quizás, puede tratarse de un patrimonio cultural inmaterial de muchos lugares del territorio nacional, que se aprendieron fuera del Teatro pero que se aplican allí e, inclusive, han podido enseñarse a nuevas generaciones en los equipos de mantenimiento y conservación que hoy trabajan en el lugar.





Las personas que trabajan en la trama, es decir, quienes están “detrás del escenario”, aprenden su oficio primordialmente en la práctica y por transmisión oral, lo cual también es muy valioso y se asemeja a lo que sucede con otros oficios o tradiciones artesanales, pero es una comunidad reducida.

Lo más importante de esta reflexión es entender que el Teatro Nacional ha resguardado en su interior una gran riqueza de saberes que han permitido conservarlo y que las memorias

alrededor de estos oficios potencian el valor de un inmueble, lo vinculan con historias cotidianas que refuerzan el espacio porque se tejen con comunidades de práctica hacia el exterior.

En este sentido, es necesario reconocer y documentar los oficios que se aprendieron fuera del Teatro, pero se especializaron dentro de él, así como a las personas que a través de su trabajo cotidiano favorecieron el cuidado para que las próximas generaciones de artistas y espectadores, pueden disfrutarlo.





Foto: Teatro Nacional

A modo de conclusión





El TNCR fue construido cuando la nación y la ciudad aspiraban no solo a crecer, sino también a reflejar el cambio en las corrientes de pensamiento, el progreso manifestado en la monumentalidad, la filosofía expresada en los edificios públicos y el arte como movimiento liberador.

El TNCR representó un punto de expansión de la ciudad y de las corrientes arquitectónicas, propició la especialización de los profesionales locales en escuelas extranjeras y la experimentación con técnicas y materiales nativos y exógenos, que dieron origen a una simbiosis que se convirtió en tradiciones, en experiencias concomitantes para afianzar identidades.

La reflexión de los portadores de los conocimientos asociados a los oficios artesanales coincide en que el TNCR es especial, como lo es el trabajo artesanal que ahí se desarrolla, a fin de mantener su lenguaje y los valores artísticos e históricos plasmados en él,

acercando a la ciudadanía al disfrute de un derecho poco reconocido, el derecho a la belleza, es decir, a disfrutar no solo de lo que el espacio ofrece en cuanto a programación artística, sino a la experiencia de lo que la arquitectura, la ornamentación, la expresión plástica y el trabajo transmiten como valor humano.

De los oficios artesanales implicados en la conservación del Teatro Nacional, la cantería es el más expuesto a desaparecer en el ámbito local, mientras, por otro lado, es el que cuenta con más valores asociados al concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial, como son:

- La tradición ha sido heredada, en parte, por el intercambio entre comunidades que se dedicaban al trabajo en piedra, o bien por el linaje familiar.
- En el momento de realizar esta investigación, tan solo quedan dos



familias con el conocimiento vivo, y solo uno de sus miembros da continuidad al sistema que le enseñó el maestro de su papá, hace 41 años. Él aduce que el trabajo para las fachadas del TNCR tienen un estilo propio que no se encuentra en otro lugar.

- En Patarrá, las familias Monge Garita y Monge Guerrero son ampliamente reconocidas por su trabajo en la cantería y por el vínculo tan antiguo que tienen con la zona. Sus historias se relacionan con las canteras, la cal o la agricultura y la fundación misma de este distrito (1929).

La llegada de un artesano extranjero, formado en una escuela de artes y oficios de validación gremial, no consigue crear espacios idóneos para transmitir ese conocimiento, manteniéndolo localmente y contextualizándolo. Esto significa que la tradición nacional puede morir con la familia Monge Guerrero, y

que nuevamente pase a dependerse de artesanos extranjeros para atender la restauración de los trabajos en piedra.

En cuanto a la ebanistería, aún se observan posibilidades de mantenimiento, pese a la presión que ejerce el mercado de importación de muebles y el uso de materiales distintos a la madera que abaratan los costos. El INA ofrece formación que podría reforzarse con contenidos relacionados con las técnicas que se utilizan en el TNCR. En lo que refiere a la tapicería, esta no es muy generalizada, sobre todo porque el país no cuenta con un mercado de muebles antiguos restaurados.

Los riesgos para la técnica del charolado, asociados a la escasez de materia prima y a su alto costo, ya fueron reseñados, así como el hecho de que hoy existen otras sustancias que pueden reemplazar el acabado con mayor facilidad y menor tiempo, aunque no ofrezca similares ventajas.



Parecido al del charolado es el caso del laminado en oro, que en el TNCR ha pasado de las manos de artesanos a las de restauradores profesionales. La escuela iniciada por Raúl Aguilar Jiménez impulsó la formación de un pequeño grupo que apoya las tareas en el inmueble; el TNCR ha sido espacio de enseñanza, permitiendo recuperar una tradición que languidecía.

La referencia al aprendizaje continuo es recurrente en los testimonios

En el caso de los técnicos de escena, la afirmación es siempre explícita, puesto que cada espectáculo es diferente de los otros, el tratamiento artístico depende siempre de visiones y mensajes diversos, las alternativas para sacar adelante una puesta en escena resultan de procesos creativos únicos, las personas con las que se debe tratar varían. De ahí que exista entre ellos una apertura permanente

a recibir y absorber aprendizajes para enfrentar el siguiente reto.

Aprender es, para los técnicos de escena, un trabajo en equipo, un proceso que se desarrolla en sitio. Aunque sus conocimientos se encuentran documentados y certificados por el INA desde 2014, la dinámica del TNCR ofrece otro reconocimiento, el de los compañeros, maestros y aprendices a la vez, que ponen sus conocimientos al servicio de los espectáculos.

Para los artesanos no resulta distinto: enfrentarse a las restauraciones del TNCR implica buscar soluciones que procuren respetar las formas, sin memoria ni registros documentales a los que acudir para respetar las características y replicar los métodos introduciendo modificaciones, con el fin de prolongar la vida al inmueble y de su mobiliario original.

Este es el caso del laminado en oro, que no se comporta igual con la



humedad del país, los cambios de temperatura e, inclusive, la limpieza cotidiana con materiales inadecuados. Adecuar la fórmula de las sustancias que se aplican ha implicado, para el equipo de restauración del TNCR, investigar y realizar pruebas químicas que ofrezcan respuestas para mejorar los resultados.

Lo que se hace para el público tiene que ser magia, una fábrica de ilusiones donde un error puede dar con todo al traste. Lograr la excelencia es lo que motiva a los técnicos de escena y los lleva a identificarse con el espacio y a reconocerse como colectivo de trabajo.

Si bien no existen linajes continuos que puedan trazarse entre la inauguración del TNCR y el presente, sí se observan entramados de relaciones familiares, además del vínculo que tienen los funcionarios y los artesanos entrevistados con el espacio. En algunos casos, algún familiar trabajó allí, o bien llegaban con frecuencia, conocieron a

sus compañeros, disfrutaron de los espectáculos y entendieron el esfuerzo y las satisfacciones que hay detrás de las ausencias constantes en el hogar. Es la ilusión de hacer parte de este sitio, de su dinámica, como bien lo manifestaron Edgar y David Rodríguez, su sueño de trabajar en el TNCR se hizo realidad.

De igual forma, los artesanos consideran que existe un compromiso diferente cuando se esfuerzan por recuperar la belleza original del TNCR mediante los trabajos de restauración, pues no se trata de un espacio genérico ni homologable con otros; existe una suerte de compromiso por recobrar, en cada detalle, el halo de aquello que procuraron manifestar sus antecesores.

Es entonces cuando estos vínculos que pasan de lo laboral a lo afectivo, permiten construir una identidad alrededor del espacio, ofrecerle a la materialidad un sentido que sobrepasa las interpretaciones históricas y da lugar al relato que hace comunidad,



que otorga significado al TNCR como un patrimonio, algo que requiere ser legado a quienes vienen luego, para que puedan disfrutar de su belleza y de la calidad de su oferta artística, o de la experiencia de trabajar allí.

A menudo se hace referencia a los valores plasmados en las obras de arte expuestas en el TNCR, pero menos a los oficios artesanales involucrados en la construcción, mantenimiento y operación de nuestro, así llamado, Coliseo. Infortunadamente, hoy los procesos de contratación o ejecución presupuestaria, y hasta las mecánicas de trabajo interno, presionan a los artesanos, ignorando que en estas labores existe una expresión artística y con sentido estético que requiere del mismo cuidado que una obra

plástica, y que tienen como propósito último mantener la autenticidad de los elementos.

Finalmente, es evidente que los oficios artesanales implicados en el mantenimiento, conservación y operación del Teatro Nacional de Costa Rica no califican, desde ninguna perspectiva, en la categoría de “patrimonio cultural inmaterial”, según los términos y convenciones internacionales promovidos por la UNESCO, de los que Costa Rica es signatario y partícipe. Esto no significa, de ninguna manera, que a nivel nacional no puedan y deban impulsarse iniciativas para el mantenimiento y transmisión estas de técnicas artesanales y de otras profundamente enraizadas en la historia cultural del país.



Bibliografía





Foto: Adela Marín Villegas



- Álvarez Masís, Y. y Gómez Duarte, D. (2000). San José de antaño, distrito Catedral 1890-1940. Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Alzate Quintero, G. (2017). El Teatro Nacional: epicentro del movimiento teatral de Costa Rica. En P. Fumero Vargas, L. Santamaría Montero, L. Arce Ovarés, M.C. Vargas Cullell, Z. Barquero Trejos, M. Ávila Aguilar, G. Alzate Quintero y J.A. Gutiérrez Slon. *Teatro Nacional de Costa Rica 120 años, 1897-2017: alegoría, símbolo y libertad cultural*. (pp. 146-165). San José: Editorial Costa Rica-Teatro Nacional de Costa Rica
- Arce Ovarés, L. (2017). Teatro Nacional de Costa Rica: bastimento de un símbolo cultural. En P. Fumero Vargas, L. Santamaría Montero, L. Arce Ovarés, M.C. Vargas Cullell, Z. Barquero Trejos, M. Ávila Aguilar, G. Alzate Quintero y J.A. Gutiérrez Slon. *Teatro Nacional de Costa Rica 120 años, 1897-2017: alegoría, símbolo y libertad cultural*. (pp. 65-91). San José: Editorial Costa Rica-Teatro Nacional de Costa Rica
- Ardón, Evelyn. (2001). Cirugía arquitectónica. *Revista del Colegio Federado de Ingenieros y Arquitectos de Costa Rica* (13), 7-9, marzo. CFIA. San José, Costa Rica.
- Arguedas Ortiz, Diego. (2018). Mercedes Fontana Hernández. Ficha SICULTURA. Personas. Ministerio de Cultura y Juventud. Recuperado de <https://si.cultura.cr/personas/mercedes-fontana-hernandez.html>
- Astica, S. (1991). Una nueva sala: La Comedia. ESCENA. *Revista de las Artes*, 39-45. Recuperado de: <https://doi.org/10.15517/es.v0i0.29731>
- Barrantes Jiménez, C. (2017). *Informe Final: Estado del arte del Patrimonio Cultural Inmaterial en Costa Rica*. Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina. Documento no publicado.
- Castillo Rodríguez, L. y Brenes Montoya, M. (2014). La alegoría del café y del banano: una propuesta de análisis iconográfico. *Revista Herencia*. 27 (1 y 2), 57-68. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.





- Cerdas Albertazzi, J. M. (1994). El marco socio urbano de los obreros manufactureros josefinos (1930-1960). *Revista de Historia*. (29), 89-123. Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia, Costa Rica. Recuperado de <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/3429>
- Cerdas Albertazzi, J. M. (1995). Los obreros en la época de la manufactura: sistemas y condiciones de trabajo en San José (1930-1960). *Revista de Historia*. (31): 127-159. Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia, Costa Rica. Recuperado de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/3429>
- Collado, A. (2014). Informe de Labores Período 2010-2014. Dirección General Teatro Nacional de Costa Rica. Ministerio de Cultura y Juventud. San José, Costa Rica. Recuperado de https://tnwebdata.teatronacional.go.cr/repositorio/detail/17-5629_informedelabores20102014adriana.pdf
- Contraloría General de la República (2019). Consulta de compras con fondos públicos. Recuperado de <https://cgrweb.cgr.go.cr/apex/f?p=307:2:0::NO::>
- Documentales México Documental. (30 de octubre de 2017). Tramoyista: OFICIOS Y MAESTROS. [YouTube]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=25_DzED1ldA
- Ebanistería y Restauración. (2019). *Ebanistería a medida y restauración de muebles*. Recuperado de: <https://www.ebanisteriayrestauracion.com/glosario/goma-laca/>
- Escuela de Historia y Trabajo Comunal Universitario. (S.f.) Exposición: *La ciudad habitada. La ciudad de San José y el Teatro Nacional de ayer y hoy*. Proyecto TC-160 Pasado y presente de las comunidades costarricenses. Escuela de Historia y Vicerrectoría de Acción Social. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Fallas, M. y Marín, C. 2007. Restauración en laminado de oro de la ornamentación de los sillones confidentes del Foyer del Teatro Nacional. Departamento de Conservación. Teatro Nacional de Costa Rica. San José, Costa Rica. Recuperado de: https://teatronacional.go.cr/repositorio/detail/27-2007_restauracinenlaminadodeoroornamentacinsillonesconfidentes_tncr.pdf





- Federation of Bosnia and Herzegovina. (2012). *List of intangible cultural heritage in the Federation of Bosnia and Hersegovina*. Federal Ministry of Culture and Sports. Sarajevo.
- Fernández, A. (2011). *Pasado construido: Crónicas sobre arquitectura histórica josefina*. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Fernández, A. (04 de mayo de 2018). La puerta horaria de la antigua Fábrica Nacional de Licores. *La Nación. Sección Áncora*. Recuperado de <https://www.nacion.com/ancora/la-puerta-horaria-de-la-antigua-fabrica-nacional/24N7576TGBERLFLJJKOKOB4P4/story/>
- Fischel, A. (1992). *El Teatro Nacional de Costa Rica, su historia*. Editorial Teatro Nacional. San José, Costa Rica.
- Flans y Pujol, F. (1870). *Lecciones de Farmacozoología*. Barcelona: Librería especial de libros de arquitectura y agrimensura de Luis Niubó. Recuperado de https://books.google.co.cr/books?id=Lz5eAAAACAAJ&pg=PA77&lpg=PA77&dq=butea%2Bfrondosa%2Blaca&source=bl&ots=V2W7v-lsxf&sig=ACfU3U1z_0Vdy-vSF-vS4Et9cCUkOnnXz3w&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwiK-KvCsLzjAhVRt-lkKHVp6CJ8Q6AEwAXoECAoQAQ%23v%3Donepage&q=butea%20frondosa%20laca&f=false#v=snippet&q=butea%20frondosa%20laca&f=false
- Fumero, P. (1996). *Teatro, público y Estado en San José 1880-1914: una aproximación desde la historia social*. Editorial Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- García, F. (2018). El teatro se resiste a dejar el tungsten. *Iluminet, revista de iluminación*. Reportajes. 17 de enero. Ciudad de México. Recuperado de: <https://www.iluminet.com/prohibicion-tungsteno-teatro/>
- Gispert, C. (2000). *Enciclopedia Práctica de la Madera y la Ebanistería*. Editorial Océano. Barcelona, España.
- Grenon, A. (2015). DIY Mobile Lumber Rack (Plans by Rogue Engineer). *Handmade with Ashley*.





- Hernández, M. (2001-2002). El tallado de rocas en Guatuso de Patarrá: el caso de la familia de Salvador "Negro" Monge. *Revista Herencia*. 13 (2), 14 (1), 121-134. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Hernández, E. y Quintero, V. (diciembre, 2002). Tendencias: Reflexiones y Experiencias. La documentación del Patrimonio Intangible: propuestas para una base de datos. *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, (40-41), 214-221. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía. España. Recuperado de https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/patrimonio-cultural/imagenes/patrimonio-inmueble/atlas/documentos/ph4041-214_La_documentacixn_del_patrimonio_intangible.pdf
- ICECU. (1967). Forma sencilla de charolar un mueble. *Almanaque "Escuela para Todos"*. Instituto Centroamericano de Extensión de La Cultura. San José, Costa Rica.
- Infisa. (S.f.) *75 años TNCR Nacional*. INFISA. San José, Costa Rica.
- Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. (2017). *Atlas de patrimonio inmaterial. Dirección de bienes culturales y museos*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Recuperado de <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=45961>
- Instituto Nacional de Aprendizaje. (2015). *Asistente en producciones artísticas y otros (tramo-yistas). Programa de formación profesional*. Gestión de formación y servicios tecnológicos, INA. San José, Costa Rica. Documento sin publicar.
- Jackson, A. y Day, D. (1993). Manual completo de la madera, la carpintería y la ebanistería. Ediciones del Prado. Madrid, España. Recuperado de: <https://es.slideshare.net/jhonny6969/manual-completo-de-la-madera-carpinteria-y-ebanisteria>
- Jiménez, A. (1996). El Teatro Nacional. Escena. *Revista de las Artes*. 38 (1), 3-11. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Kondo, T. y Gullan, P. J. (2011). Taxonomic Review of the Genus *Tachardiella* Cockerell (Hemiptera: Kerriidae), with a Key to Species of Lac Insects Recorded from the New World. *Neotropical Entomology* 40 (3), 345-67.





- Labels, D. (2011). Further thoughts on the lumber rack. [Blog] Recuperado de <http://theloveofwood.blogspot.com/2011/03/further-thoughts-on-lumber-rack.html>
- La Nación. (22 de mayo de 2000). Sala Magna. Suplemento Viva. San José, Costa Rica. Recuperado de: <https://www.nacion.com/archivo/sala-magna/GLUFZ2SZCZEFHAPDRGDY4ACNC4/story/>
- La Nación. (07 de junio de 2000). Artista de lo ajeno. Suplemento Viva. San José, Costa Rica. Recuperado de <https://www.nacion.com/archivo/artista-de-lo-ajeno/3TUPTBFZQFGCLEV2GQSZPIUARU/story/>
- Lizama, Mauricio. (2010). María del Carmen Sáenz Meza: El teatro es como parte de la familia. Proscenio. *Revista del Teatro Nacional*. (1), 5-8. Teatro Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura y Juventud. San José, Costa Rica.
- Llorent Romero, R. (2003). *El charolado y la sustitución de piedras: recuperación de dos técnicas de restauración*. Proyecto de graduación presentado ante el programa de Ingeniería Industrial como parte de los requisitos para optar por el grado de Bachillerato. Universidad Latinoamericana de Ciencia y Tecnología. San José, Costa Rica.
- López Zamora, E. y Dalmau Moliner, C. (2007). Materiales y técnicas de dorado a través de las antiguas fuentes documentales. *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, (61), 110-129. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía. España.
- Lyra, Carmen. (1931). Al margen de los Persiflages que se refieren a gentes y cosas de escuelas. *Repertorio Americano*. 22 (14), 222-223. San José, Costa Rica. Recuperado de <https://desarrollo.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/articulos/lyra%20carmen/Al%20margen%20de%20los%20Persiflages%20que%20se%20refieren%20a%20gentes%20y%20cosas%20de%20escuelas.pdf#.XQjzxRZKjIV>
- Marchena Sanabria, J. (julio-diciembre, 2018). Cultura de élites: cuando la oligarquía costarricense se sintió marginada, 1950-1970. *Revista Herencia*. 31 (2), 83-100. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.





- Marín Cruz, C. E. (2012). *Metodología teórica aplicada al proceso de restauración en obra pictórica en patrimonio construido: el caso del salón anexo de la cafetería del Teatro Nacional de Costa Rica*. Tesis para optar por el grado de maestría académica en artes con énfasis en artes visuales. Facultad de Artes. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Martínez Hurtado, S. (2002). El dorado. Técnicas, procedimientos y materiales. *Ars Longa, Cuadernos de Arte* (11), 137-142. Universitat de València. Valencia, España. Recuperado de <https://www.uv.es/dep230/revista/PDF188.pdf>
- Masís, M. E. (1992). La fábrica nacional de licores. *Revista Patrimonio*. 1 (1), 17-28. Revista del Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura. San José, Costa Rica.
- Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. (1984). *Informe Anual de Labores. Mayo, 1983 – Mayo, 1984*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José, Costa Rica.
- Ministerio de Cultura y Juventud. (2011). *Aportes al desarrollo económico, social y ambiental del país: Informe Sector Cultura 2010*. Ministerio de Cultura y Juventud. San José, Costa Rica.
- Ministerio de Cultura y Deporte. (2011). *Revitalización del saber tradicional de la cal artesanal en Morón de la Frontera*. Recuperado de <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/patrimonio/mc/patrimonio-inmaterial/elementos-declarados/comunidad-autonoma/andalucia/cal-artesanal.html>
- Ministry of culture. (2017). *Inventory list dat. Shadow puppet theatre. Shadow characters, Karakoz & Eiwez. Syrian Arab Republic*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=46041>
- Molina Jiménez, I. (1995). *El que quiera divertirse: libros y sociedad en Costa Rica, 1750-1914*. Editorial Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Molina, S. E. y González, E. (2016). *Historia de Costa Rica*. Universidad Estatal a Distancia. EUNED. San José, Costa Rica.





- Montero Soto, I. (2013). *Redefiniendo espacios históricos culturales. Interiorismo: límites en la evolución del significado en el tiempo. Propuesta de optimización de Butacas de Galería Teatro Nacional de Costa Rica*. Proyecto de graduación para optar por el grado de Licenciatura en Diseño del Espacio Interno. Escuela de Arquitectura y Espacio Interno. Universidad Veritas. San José, Costa Rica.
- Moreno, G. (1980). El Teatro Nacional: realizaciones y proyectos. *Escena. Revista de las Artes*. 4 (2), 7-8. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- National Library and Documentation Services Board. (2017). *Sri Lanka National Inventory of Intangible Cultural Heritage. Traditional string puppet drama of Sri Lanka*. Colombo, Sri Lanka. Recuperado de <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=46143>
- Obregón Quesada, C. M. (1996). El Teatro Nacional de Costa Rica. *Escena. Revista de las Artes*. 38 (1), 87-90. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Ordóñez Goded, L. (2015). Marcos y muebles dorados. Conocer para conservar. *Ge-conservación* (8). Grupo español - International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Madrid, España. Recuperado de: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/300/261>
- Payne Iglesias, Elizet. (1987). Actividades artesanales en Cartago. Siglo XVII (Maestros, oficiales y aprendices). *Avances de Investigación*. No. 24. Centro de Investigaciones Históricas. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Payne Iglesias, Elizet. (2000). Maestros, oficiales y aprendices: la incipiente organización artesanal en la Cartago del Siglo XVII. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*. 1 (2), 1-37. Enero – Marzo. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/6336>
- Pérez López, E. (2015) *¿Quién consiente? Cultura y desarrollo*. (12), 27-29. Oficina regional de cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe. La Habana, Cuba.





- Poder Legislativo de la República de Costa Rica. (2002). Ley No. 8290 del Teatro Nacional. https://www.teatronacional.go.cr/transparency/files/556_ley8290leydelteatronacional.pdf
- Quesada, R. (1998). *Recuerdos del imperio: los ingleses en América Central (1821-1915)*. EUNA. Heredia, Costa Rica.
- Quesada Avendaño, F. (2007). *La modernización entre cafetales: San José, Costa Rica, 1880-1930*. Renvall Institute for Area and Cultural Studies. University of Helsinki. Impresión Yliopistopaino. Helsinki, Finlandia.
- Quesada Soto, A. (1996). El Teatro Nacional y la cultura nacional. *Escena. Revista de las Artes*. 38 (1), 87-90. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Quilis González, R. (2018a). Luz cenital y de frente con: Pablo Madrigal Delgado. *Boletín Interno*. Teatro Nacional de Costa Rica. Julio. Teatro Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura y Juventud. San José, Costa Rica.
- Quilis González, R. (2018.). Luz cenital y de frente con: Luis Ángel Noyola Fonseca. *Boletín Interno*. Teatro Nacional de Costa Rica. Octubre. Teatro Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura y Juventud. San José, Costa Rica.
- República de Tayiskistán. (2017). *Extract of the National Inventory List of the Republic of Tajikistan for ICH*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=45673>
- Reynoso, J. (2004). Patrimonio intangible y pensamiento artístico contemporáneo. Patrimonio Cultural y Turismo. *Cuadernos 9 Patrimonio cultural oral e inmaterial. La discusión está abierta*. Antología de textos. Primera edición. Conaculta. Ciudad de México, México.
- Rodríguez Sáenz, E. (1993). Proteger lo propio: documentos para la historia de la artesanía en Costa Rica de mediados del siglo XIX. *Revista de Historia* (28), 191-205. Universidad Nacional de Costa Rica. Recuperado de <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/3423>





- Rojas Sandoval, F. J. (2002). La cultura política de las clases trabajadoras urbanas de Costa Rica: el caso de los carpinteros y ebanistas (1890-1943). *Revista de Historia*. (46), 111-148. Universidad Nacional de Costa Rica. Recuperado de <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/10224>
- Sáenz Mata, C. (1987). El Teatro Nacional en la numismática costarricense. *Escena. Revista de las Artes*. 18 (2), 16. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Sáenz Obregón, J. (2000). La restauración de metales en el Museo del oro. *Boletín Museo del Oro*. (47), 1-17. Museo de Oro de Colombia. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/download/4857/5103>
- Salguero, Miguel seud. (1981). *Personajes Populares*. Editorial Universidad Estatal a Distancia. San José, Costa Rica.
- Sanou, O. (2001). *Arquitectura e historia en Costa Rica: templos parroquiales en el Valle Central, Grecia, San Ramón y Palmares 1860-1914*. Editorial Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Santamaría Montero, L. (2017a). *Investigación y cronología histórica del Teatro Nacional. Teatro Nacional de Costa Rica*. San José, Costa Rica.
- Santamaría Montero, Leonardo. (2017b). *Análisis de la conformación del diseño arquitectónico y ornamental del Teatro Nacional de Costa Rica*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Historia del Arte. Escuela de Artes Plásticas. Escuela de Bellas Artes. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.
- Secretaría de Fomento. (1899). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional de 1899*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1900). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1900*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1901). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1901*. San José, Tipografía Nacional.





- Secretaría de Gobernación, Policía y Fomento. (1902). *Memoria de Gobernación, Policía y Fomento presentada al Congreso Constitucional 1901-1902*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Gobernación, Policía y Fomento. (1903). *Memoria de Gobernación, Policía y Fomento presentada al Congreso Constitucional 1902-1903*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Gobernación, Policía y Fomento. (1904). *Memoria de Gobernación, Policía y Fomento presentada al Congreso Constitucional 1903 - 1904*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Gobernación, Policía y Fomento. (1905). *Memoria de Gobernación, Policía y Fomento presentada al Congreso Constitucional 1905*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Gobernación, Policía y Fomento. (1906). *Memoria de Gobernación, Policía y Fomento presentada al Congreso Constitucional 1905-1906*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1907). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1909). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1908*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1910). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1909*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1910). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1910*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1912). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1911*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1913). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1912*. San José, Tipografía Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1914). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1913*. San José, Tipografía Nacional.



Secretaría de Fomento. (1915). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1914*. San José, Tipografía Nacional.

Secretaría de Fomento. (1916). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1915*. San José, Imprenta Nacional.

Secretaría de Fomento. (1917). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1916*. San José, Imprenta Nacional.

Secretaría de Fomento. (1918). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1917*. San José, Imprenta Nacional.

Secretaría de Fomento. (1919). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1918*. San José, Imprenta Nacional.

Secretaría de Fomento. (1920). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1919*. San José, Imprenta Nacional.

Secretaría de Fomento. (1921). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1920*. San José, Imprenta Nacional.

Secretaría de Fomento. (1922). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1921*. San José, Imprenta Nacional.

Secretaría de Fomento. (1923). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1922*. San José, Imprenta Nacional.

Secretaría de Fomento. (1924). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1923*. San José, Imprenta Nacional.

Secretaría de Fomento. (1925). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1924*. San José, Imprenta Nacional.

Secretaría de Fomento. (1926). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1925*. San José, Imprenta Nacional.



- Secretaría de Fomento. (1927). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1926*. San José, Imprenta Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1928). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1927*. San José, Imprenta Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1929). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1928*. San José, Imprenta Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1930). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1929*. San José, Imprenta Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1931). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1930*. San José, Imprenta Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1933). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1932*. San José, Imprenta Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1934). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1933*. San José, Imprenta Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1935). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1934*. San José, Imprenta Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1941). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1940*. San José, Imprenta Nacional.
- Secretaría de Fomento. (1945). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional 1944*. San José, Imprenta Nacional.
- Smith, A. (1995). *Cómo restaurar y reparar muebles: cómo dar un toque personal a cada trabajo*. Editorial Tursen/Hermann Blume. Madrid, España. Recuperado de <https://books.google.co.cr/books?id=FX5BhxhjSBwC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>





Soto Amén, Mariela. (2009). *Un recorrido histórico por el Teatro Nacional: Propuesta de un recorrido museográfico para el foso del Teatro Nacional*. Proyecto de graduación para optar por el grado de Licenciatura en Diseño del Espacio Interno. Escuela de Arquitectura y Espacio Interno. Universidad Veritas. San José, Costa Rica.

Teatro Nacional de Costa Rica. (1955-1964). *Actas de la Junta Directiva del Teatro Nacional de Costa Rica*. No. 1. San José: Teatro Nacional de Costa Rica.

Teatro Nacional de Costa Rica. (1964-1966). *Actas de la Junta Directiva del Teatro Nacional de Costa Rica*. No. 2. San José: Teatro Nacional de Costa Rica.

Teatro Nacional de Costa Rica. (1966-1968). *Actas de la Junta Directiva del Teatro Nacional de Costa Rica*. No. 3. San José: Teatro Nacional de Costa Rica.

Teatro Nacional de Costa Rica. (1972-1975). *Actas de la Junta Directiva del Teatro Nacional de Costa Rica*. No. 6. San José: Teatro Nacional de Costa Rica.

Teatro Nacional de Costa Rica. (1975-1978). *Actas de la Junta Directiva del Teatro Nacional de Costa Rica*. No. 7. San José: Teatro Nacional de Costa Rica.

Teatro Nacional de Costa Rica. (1978-1979). *Actas de la Junta Directiva del Teatro Nacional de Costa Rica*. No. 8. San José: Teatro Nacional de Costa Rica.

Teatro Nacional de Costa Rica. (1979-1981). *Actas de la Junta Directiva del Teatro Nacional de Costa Rica*. No. 9. San José: Teatro Nacional de Costa Rica.

Teatro Nacional de Costa Rica. (1981-1982). *Actas de la Junta Directiva del Teatro Nacional de Costa Rica*. No. 10. San José: Teatro Nacional de Costa Rica.

Teatro Nacional de Costa Rica. (1982-1985). *Actas de la Junta Directiva del Teatro Nacional de Costa Rica*. No. 11. San José: Teatro Nacional de Costa Rica.

Teatro Nacional de Costa Rica. (1985-1990). *Actas de la Junta Directiva del Teatro Nacional de Costa Rica*. No. 12. San José: Teatro Nacional de Costa Rica.





- Teatro Nacional de Costa Rica. (2017). *Relación de puestos a octubre 2017*. Teatro Nacional de Costa Rica. Ministerio de Cultura. San José, Costa Rica.
- Ulloa Zamora, Alfonso. (1972). *El Teatro Nacional: apuntes para la biografía de un Coliseo*. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica.
- UNESCO. (1972). *Texto de la Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura París, Francia.
- UNESCO. (1979). *Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. World Heritage List. Nomination submitted by Costa Rica. National Theater*. Identification No. 108. UNESCO. París, Francia. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000037691?posInSet=52&queryId=3e1cd802-bbe3-4fa9-98f5-7666c4ecd563>
- UNESCO. (1980). *Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. Report of the Rapporteur on the fourth session of the World Heritage Committee*. París, 1-5 de septiembre. UNESCO. París, Francia. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/en/decisions/5207/>
- UNESCO. (1994). Nara Document on Authenticity. Experts meeting. World Heritage Committee. 12-17 de diciembre. Phuket, Tailandia. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/archive/nara94.htm>
- UNESCO. (2003). *Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura París, Francia.
- UNESCO. (2004). Linking Universal and Local Values: Managing a Sustainable Future for World Heritage. A Conference organized by the Netherlands National Commission for UNESCO, in Collaboration with the Netherlands Ministry of Education, Culture and Science. World Heritage Papers, (13). World Heritage Centre. París, Francia.





- UNESCO. (2005). *Adoption of a Declaration on the Conservation of Historic Urban Landscapes Vienna Memorandum on "World Heritage and Contemporary Architecture - Managing the Historic Urban Landscape"*. Fifteenth General Assembly Of States Parties to the Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. 10-11 de octubre. París, Francia. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/archive/2005/whc05-15ga-inf7e.pdf>
- UNESCO. (2009). *Nomination file no. 00203 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage in 2009: Yueju Opera*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=28230>
- UNESCO. (2009). *Nomination file no. 00208 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage in 2009: Tibetan opera*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=28662>
- UNESCO. (2010). *Nomination file no. 00441 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage in 2010: Compagnonnage, network for on-the-job transmission of knowledge and identities*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=07289>
- UNESCO. (2010). *Nomination file no. 00418 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage in 2010: Peking opera*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=07216>
- UNESCO. (2011). *Xtaxkgakget Makgkaxtlawana: el Centro de las Artes Indígenas y su contribución a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial del pueblo totonaca de Veracruz, México*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/BSP/xtaxkgakget-makgkaxtlawana-el-centro-de-las-artes-indigenas-y-su-contribucion-a-la-salvaguardia-del-patrimonio-cultural-inmaterial-del-pueblo-totonaca-de-veracruz-mexico-00666>
- UNESCO. (2014). *Readaptación del procedimiento tradicional de construcción del barco "oselvar" y su utilización en un contexto moderno*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/BSP/readaptacion-del-procedimiento-tradicional-de-construccion-del-barco-oselvar-y-su-utilizacion-en-un-contexto-moderno-01156>





- UNESCO, ICCROM, ICOMOS, UICN. (2014). *Manual de referencia: Gestión del Patrimonio Mundial*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. París, Francia.
- UNESCO. (2017). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. World Heritage Centre. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. París, Francia.
- UNESCO. (2018). *Directrices Operativas para la aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. París, Francia.
- UNESCO. (2019a). *Lista de Patrimonio Mundial*. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/en/list/>
- UNESCO. (2019b). *World Heritage Policy Compendium*. World Heritage Centre. UNESCO. París, Francia. Recuperado de: https://whc.unesco.org/en/compendium/?action=theme&id_theme=1,2,3,4,5,6
- UNESCO. (S.f.). *UNIDAD 3: conceptos clave de la convención. Notas para el facilitador*. Capacity-building materials repository. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/fortalecimiento-de-capacidades>
- UNESCO. (S. f.). *UNIDAD 3: conceptos clave de la convención. Texto para el Participante*. Capacity-building materials repository. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/fortalecimiento-de-capacidades>
- UNESCO. (S.f.) *Revitalización del saber tradicional de la cal artesanal en Morón de la Frontera (Sevilla, Andalucía)*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/BSP/revitalizacion-del-saber-tradicional-de-la-cal-artesanal-en-moron-de-la-frontera-sevilla-andalucia-00511>
- Urteaga Artigas, M. M. (2005). ¿Puede explicarse el patrimonio material sin el patrimonio inmaterial? *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. (52), 6-25, febrero. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía. Recuperado de 2019 <https://www.>



iaph.es/export/sites/default/galerias/patrimonio-cultural/imagenes/patrimonio-inmueble/atlas/documentos/ph_52-8_puede_explicarse_el_pm_sin_el_patrimonio_inmaterial.pdf

Van der Hammen Malo, M.C.; Frieri Gilchrist, S.; Sánchez Silva, L.F. y Peña Bautista A. (Comp.). (2015). *Opciones y acciones para la salvaguardia del PCI: una compilación de experiencias. Proyecto Estrategia integral de fortalecimiento de las capacidades sociales de gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Ministerio de Cultura de Colombia & Tropenbos Internacional Colombia. Bogotá, Colombia.

Vargas Cambroner, Gerardo y Zamora Hernández, Carlos Manuel. (1999). *El patrimonio histórico – arquitectónico y el desarrollo urbano del Distrito Carmen de la ciudad de San José: 1850-1930*. Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura. Editorial de la Dirección de Publicaciones. San José, Costa Rica.

Vargas Cullell, María Clara. (1997). Gusto musical conspicuo: repertorio ejecutado en el Teatro nacional (1897-1914). Escena. *Revista de las Artes*. 39-40 (1-2): 33-55. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Vicente, Tania. (2012). Música distinta en un lugar distinto. Escena. *Revista de las Artes*. 35 (70-71): 53-64. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Zamora Hernández, Carlos Manuel (2013). *Circuito Turismo Cultural: Distrito Catedral de la Ciudad de San José*. Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura y Juventud. Imprenta Nacional. San José, Costa Rica.

Normativa

Poder Ejecutivo de la República de Costa Rica. (2003). *Decreto Ejecutivo No. 31235 reglamento a la Ley del Teatro Nacional*. Recuperado de <https://sinalevi.go.cr/ResultadosNormativa/Informacion?param1=50893¶m2=98102¶m3=1¶m4=>



Poder Ejecutivo. (1947). *Decreto Ejecutivo No. 9 del 19 de noviembre de 1946. Reglamento del Teatro Nacional* (No vigente). Recuperado de <https://sinalevi.go.cr/ResultadosNormativa/Informacion?param1=50946¶m2=54918¶m3=1¶m4=>

Poder Ejecutivo. (1961). *Decreto Ejecutivo No. 11 del 7 de agosto de 1961. Estatuto del Teatro Nacional* (No vigente). Diario Oficial La Gaceta (181): 2295-2996. 11 de agosto de 1961. Segundo Semestre. Imprenta Nacional. San José, Costa Rica.

Poder Legislativo de la República de Costa Rica. (1900). *Reglamento del Teatro Nacional. Imprenta Nacional*. San José, Costa Rica.

Poder Legislativo de la República de Costa Rica. (2002). *Ley No. 8290 del Teatro Nacional*. Recuperado de http://www.pgrweb.go.cr/SCIJ_Movil/Paginas/Normativas/FichaNormativa.aspx

Notas de prensa

Astorga, L. (15 de mayo de 2019). Teatro Nacional volverá a mostrar su fachada sur. La Nación. Aldea Global. p.11A

Collado, A. (24 de julio de 2019). ¿Para qué fantasma sin teatro? Delfino.cr. Teclado abierto. Recuperado de: https://delfino.cr/2019/07/para-que-fantasma-sin-teatro?fbclid=IwAR2gw-kl1q9TzDU3CQqK9ljkM_J4BIPaJ9TSiqZ5yQLNsk78ZCp8AcrXU7Q

Diario El Hombre Libre. (14 de setiembre de 1922). Daño Irreparable. San José, Costa Rica. P. 1

Diario El Hombre Libre. (21 de setiembre de 1922). Joya de arte destrozada. San José, Costa Rica. P. 1 Diario Extra. (31 de marzo de 2015). Retocan sepulcro con láminas de oro. Obra tiene 75 años, templo de Guadalupe. Recuperado de: <https://www.diarioextra.com/noticia/retocan-sepulcro-con-laminas-de-oro/>

Díaz, Doriam. (01 de mayo de 2002). La Nación. Suplemento. En busca de tesoros con pies. Recuperado de: www.nacion.com/viva/2002/mayo/01/portada.html





- Boletti Fait Fait, A. (25 de setiembre de 1922). El trabajo de reparación del Teatro. Diario El Hombre Libre. San José, Costa Rica. P. 1
- La República. (18 de julio de 1987). Los últimos picapiedreros del Teatro Nacional. San José, Costa Rica. P.9
- La Nación. (12 de agosto de 2008). Teatro Nacional ofrece su "Foyer" para conciertos y recepciones. San José, Costa Rica. Recuperado de: <https://www.nacion.com/viva/cultura/teatro-nacional-ofrece-su-Foyer-para-conciertos-y-recepciones/IWYGCH5NMRAPVPI3U7OK4MAC5E/story/>
- La Nación. (22 de mayo de 2000). Sala Magna. Suplemento. San José, Costa Rica. Recuperado de: <http://www.nacion.com/viva/2000/mayo/22/cul1.html>
- La Nación. (07 de junio de 2000). Artista de lo ajeno. Suplemento. San José, Costa Rica. Recuperado de: <http://www.nacion.com/viva/2000/junio/07/soc1.html>
- La Nación. (25 de septiembre de 2011). Daños en el 'Foyer' del Teatro Nacional obligan a regular su uso. San José, Costa Rica. Recuperado de: <https://www.nacion.com/viva/cultura/danos-en-el-Foyer-del-teatro-nacional-obligan-a-regular-su-uso/HXIGRG2DYFF5PEU6KHJVAXDMDA/story/>
- Ministerio de Cultura y Juventud (22 de noviembre de 2011). Pueblo japonés hará entrega oficial de nuevos equipos audiovisuales al Teatro Nacional. Comunicado de prensa. Ministerio de Cultura y Juventud.
- Montero, M. (15 de noviembre de 2014). La Extraordinaria. Ameliarueda.com. Recuperado de: <https://www.ameliarueda.com/nota/La-extraordinaria>
- Navarro Molina, P. (31 de octubre de 1988). La Nación. Suplemento. Del Foyer a la tramoya. San José, Costa Rica. P 1B.
- Tovar, Enrique. (04 de junio de 1994). Cal, caleros y canteros. Periódico Al Día. P 6-7





Ugalde, M. (21 de octubre de 1997). La Nación. Teatro Nacional: 100 años de Historia. Fascículo 1 San José y los inicios del Teatro. Pp. 1-15

Ugalde, M. (23 de octubre de 1997). La Nación. Teatro Nacional: 100 años de Historia. Fascículo 2 Se necesita un teatro. Pp. 20-28

Ugalde, M. (29 de octubre de 1997). La Nación. Teatro Nacional: 100 años de Historia. Fascículo 3 Se inicia la construcción. Pp. 36-46

Ugalde, M. (30 de octubre de 1997). La Nación. Teatro Nacional: 100 años de Historia. Fascículo 4 Detalles de la construcción. Pp. 52-62

Ugalde, María del Carmen. (04 de noviembre de 1997). La Nación. Teatro Nacional: 100 años de Historia. Fascículo 5 Ornamentación. Pp. 68-79

Ugalde, M. (06 de noviembre de 1997). La Nación. Teatro Nacional: 100 años de Historia. Fascículo 6 La inauguración. Pp. 84-95

Ugalde, M. (11 de noviembre de 1997). La Nación. Teatro Nacional: 100 años de Historia. Fascículo 7 Visita al Teatro. Pp. 100-111

Ugalde, M. (13 de noviembre de 1997). La Nación. Teatro Nacional: 100 años de Historia. Fascículo 8 Presentaciones destacadas 1897-1997. Pp. 116-127

Audiovisuales

Amelia Rueda.com. (13 de octubre de 2017). *Octavio Castro: 40 años titular*. [YouTube] Banco Interamericano de Desarrollo. Recuperado el 06 de mayo de 2019 de <https://www.youtube.com/watch?v=QolWRnjykQ8>

Amelia Rueda.com. (20 de octubre de 2017). *Antolin Chinchilla: Joya Cotidiana*. [YouTube] Banco Interamericano de Desarrollo. Recuperado el 06 de mayo de 2019 de <https://www.youtube.com/watch?v=59UtegbIRJc>





Amelia Rueda.com. (24 de octubre de 2017). *Wenceslao Arroyo y David Fuentes: Obreros en la memoria*. [YouTube] Banco Interamericano de Desarrollo. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NEqB2PTSKcQ>

Amelia Rueda.com. (31 de octubre de 2017). *Juan Ramón Bonilla: Todos son bienvenidos*. [YouTube] Recuperado de 2019 de <https://www.youtube.com/watch?v=KKxEYLqiScI>

Cenidiap INBA. (9 de abril de 2013). *De oficio alquimistas - Los técnicos en el TNCR*. [YouTube] Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes. Canal 23 CENART. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aMQNXbrNmQ0&t=824s>

Documentales México Documental. (30 de octubre de 2017). *Tramoyista: OFICIOS Y MAESTROS*. [YouTube] (Documental HISTORIA secretos curiosidades MEXICO). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qcPiUgy9J9Q&t=7s>

González, A. (4 de agosto de 2010). *Dorado al agua con oro fino en hoja – Genuine gold leaf*. México. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DKipsMrbmml>

Muralcom. (12 de abril de 2013). *Tramoyista: un oficio en extinción*. [YouTube] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8HODsNdWWd0>

Radio Monumental. (23 de julio de 2018). *Relatos de Radio Monumental: Teatro Nacional. 28 de julio*. [YouTube] Banco Interamericano de Desarrollo. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yxMX92iXXWM>

SevillaWebRadio. (9 de marzo de 2017). *El arte del pan de oro*. [YouTube] Radio online de Sevilla. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=RvToXfDcxqk>

Teatro Colón Bogotá. (3 de agosto de 2015). *Instalación de la mecánica teatral*. [YouTube] Teatro Colón de Bogotá, Ministerio de Cultura. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UNfExL39arE>





Teatro Nacional de Costa Rica. (2017). *El corazón de los efectos*. [TeatroNacional]. San José, Costa Rica. Recuperado de: <https://www.teatronacional.go.cr/Galeria/detalle/46/corto-documental:-el-corazon-de-los-efectos>

TallerOnLine. (12 de noviembre de 2011). *Pan de oro. Dorado de una HD*. [YouTube]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=mjBpC08z0pU>

Trigeros, Edgar. (1977). *La Plaza de la Cultura*. [Documental]. San José, Costa Rica. Recuperado de: <https://www.centrodecine.go.cr/producciones/plaza-cultura>

Comunicaciones personales

Arce Ovares, L. (2019a). Comunicación personal con Lucía Arce Ovares. Historiadora. Jefe del Centro de Gestión Documental e Investigación del TNCR. 08 de abril. Teatro Nacional de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Arce Ovares, L. (2019b). Consulta obrero construcción [correo electrónico]. 30 de julio.

Quilis González, R. (2019). Comunicación personal con Rocío Quilis González. Centro de Gestión Documental e Investigación del TNCR. 08 de abril. Teatro Nacional de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Chang Vargas, G. (2019). Consulta telefónica con Giselle Chang Vargas. Antropóloga y Lingüista. Catedrática de la Escuela de Antropología de la Universidad de Costa Rica. 13 de mayo.



Anexos





ANEXO 1.

Lista de las administraciones y direcciones del TNCR según periodo en el cargo entre 1898 y 2026

NOMBRE	PERIODO
Ruy Cristóforo Molinari Acchipatti	1897-1910
Fernando Mayoral Jiménez	1910-1915
Octavio Castro Saborío	1915-1917
Rafael Cardona Jiménez	1917-1919
Jenaro Castro Méndez	1919-1924
Octavio Castro Saborío	1924-1964
Manuel Rodó Parés	1964-1974
Graciela Moreno Ulloa	1974-2003
Samuel Rovinski Gruszco	2003-2008
Jodie Steiger Goodman	2008-2010
Adriana Collado Chaves	2010-2014
Inés Revuelta Sánchez	2014-2015
Fred Herrera Bermúdez	2015-2019
Karina Salguero Moya	2019-2024
Guillermo Madriz Salas	2024-2026
Patricia Carreras Jacob	2026





ANEXO 2.

Guía de entrevista portadores de tradición

TEATRO NACIONAL DE COSTA RICA	
CENTRO DE GESTIÓN DOCUMENTAL E INVESTIGACIÓN ¹⁴	
Datos del informante	Nombre
	Lugar de nacimiento
	Fecha de nacimiento
Localización (donde vive el portador)	Provincia
	Cantón
	Distrito
	Dirección exacta
Identificación de la actividad	Denominación: Ebanista, tramoyista....
	Otra denominación: ¿se conoce con alguna otra denominación?
	¿Desde cuándo labora en el TNCR?
	¿Empezó usted realizando este trabajo? Sí/No (Si responde No, ¿qué hacía antes de realizar este trabajo?)
Descripción de la actividad	¿En qué consiste el oficio?
	¿Para qué se requiere este oficio en el TNCR?
	¿Sabe usted cómo se originó esta actividad en el TNCR, quién lo realizaba antes y en qué época?
Extensión del oficio	¿Se realiza esta actividad para otros Teatros? Si es así, ¿dónde?
	¿Hay alguna diferencia entre la forma en que se hace en este TNCR y en los otros? Si es así, ¿cuáles?
Procedimientos técnicos básicos	¿Cómo se consigue la materia prima?: tipo, descripción, procedencia, forma de adquisición, uso, costo, fecha
	¿Cuáles son los pasos básicos para realizar el trabajo? Describa Paso 1, cómo se hace, quién interviene.
	¿Existen algunas variaciones según lo que se deba hacer, o el encargo?

14 Actualmente: Archivo Institucional





TEATRO NACIONAL DE COSTA RICA	
CENTRO DE GESTIÓN DOCUMENTAL E INVESTIGACIÓN ¹⁴	
Espacio de ejercicio del oficio	¿Dónde realiza el trabajo? ¿Es un espacio exclusivo para esta labor dentro del TNCR o debe hacerse por fuera?
	¿Cómo está organizado el espacio? ¿Es itinerante, un taller, al aire libre, otro? Si es posible, describir el lugar, sus dimensiones, ubicación
	¿Ha necesitado transformar el espacio de trabajo? Si es así, comente los cambios realizados
Instrumentos / Herramientas	¿Cuáles herramientas necesita para su trabajo? Nombre, descripción, procedencia, forma de adquisición, uso
	¿Existen herramientas que deben elaborarse de forma particular para este trabajo? Si es así, ¿cuáles? ¿quién y cómo se elaboran?
Transmisión	¿Cómo aprendió usted el oficio? ¿Dónde? (forma de transmisión: lazo consanguinidad, maestro-aprendiz, escuela, cuadrilla, otro)
	¿Alguien más colabora con usted en la actividad? Si es así ¿Quién?
	Si no hay quién trabaje con usted, ¿le enseña a alguien el oficio (así sea fuera del TNCR)? Sí/No ¿por qué?
Salvaguardia	¿Siente usted que esta actividad es importante para el TNCR? Si es así, ¿Por qué?
	¿Esta actividad es muy especializada o existen ciertas personas fuera al TNCR que lo conocen? ¿Quiénes?
	¿Considera que hay cambios en la forma en que desarrolla o se desarrollaba la actividad? Si es así, ¿cuáles?
	¿Considera usted que se ve amenazada esta actividad? Si es así, ¿Por qué?
	¿Considera alguna propuesta de oportunidad de mejora para el desarrollo de su oficio? Si es así, ¿Cuál sería?
Referencias	¿Conoce otras personas que también realicen esta actividad? (Solicitar
Observaciones	
Datos del entrevistador	Nombre
Fecha de la entrevista	
Documentos adjuntos a la entrevista	Textos, grabaciones, transcripciones, fotografías, videos, croquis, notas de campo



ANEXO 3.

Guías temáticas para entrevistas exploratorias

Departamento de Conservación TNCR
Trabajos realizados en el TNCR con los oficios tradicionales en cuestión
Si se realizaron, ¿quiénes lo hicieron? ¿en qué fecha? ¿de dónde provenían?
¿Existe documentación relacionada con estos trabajos y quiénes los realizaron?
¿Considera que existe vulnerabilidad en la continuidad de los oficios tradicionales relacionados al TNCR? Detallar
¿Es posible darle continuidad a estos trabajos con artesanos u obreros costarricenses en el marco de las acciones del TNCR o pertenecerían a otro (s) ámbito (s)? Detallar
Jefe de Escenario
Trabajo que se realiza en el escenario División de funciones
Labor de los tramoyistas
Cambios en la forma en que se trabaja el escenario en el tiempo Cómo se aprenden los oficios del escenario
Qué tipo de formación es indispensable para los jefes de escena Quiénes lo hacían antes y cómo
En detalle, cómo se actualiza el conocimiento del oficio
En detalle, reflexionar si este oficio es comprendido y valorado
¿Tiene alguna sugerencia como oportunidad de mejora para el desarrollo de su oficio? Detallar

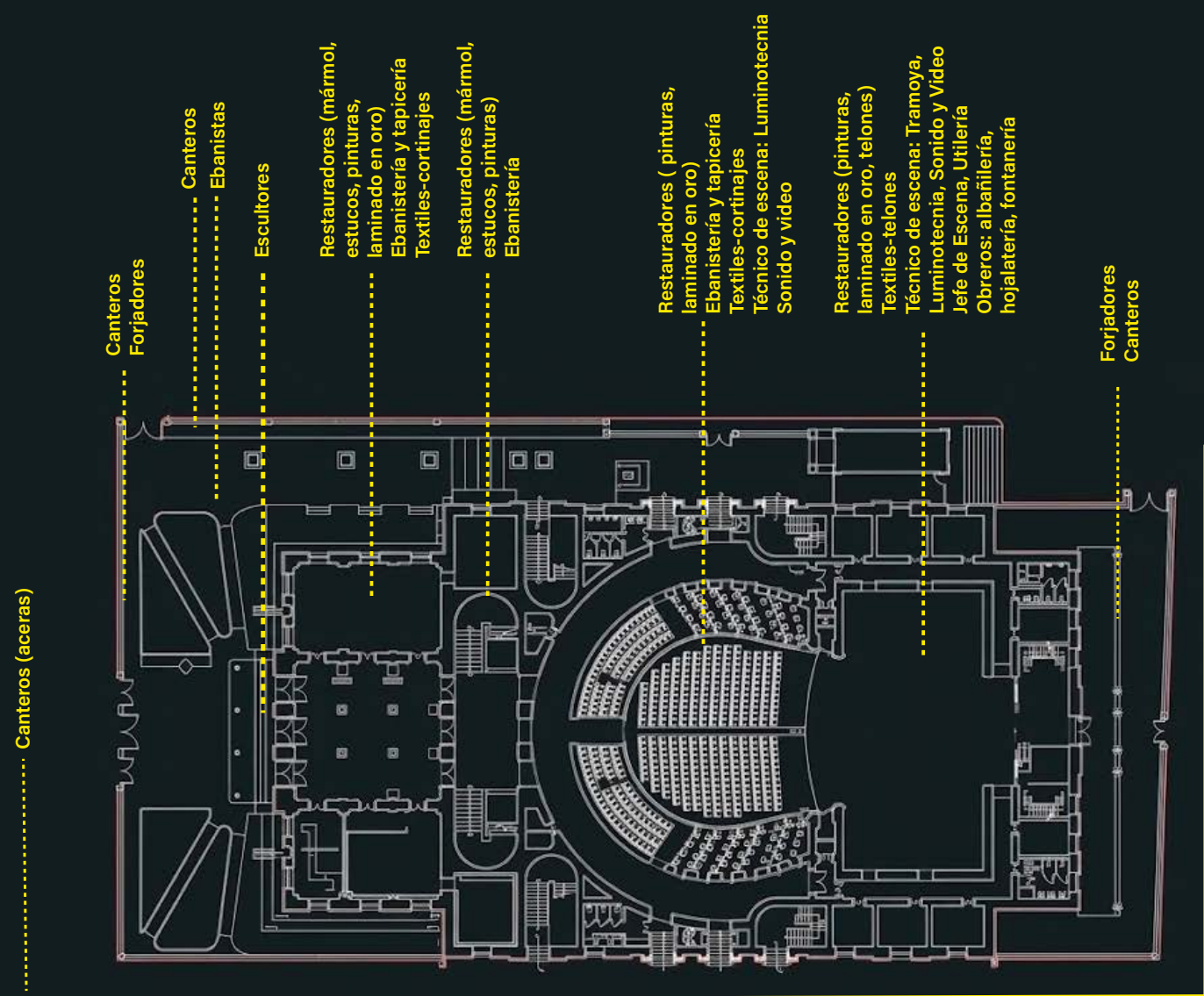


ANEXO 4.

Croquis 1: Registro oficios TNCR plano

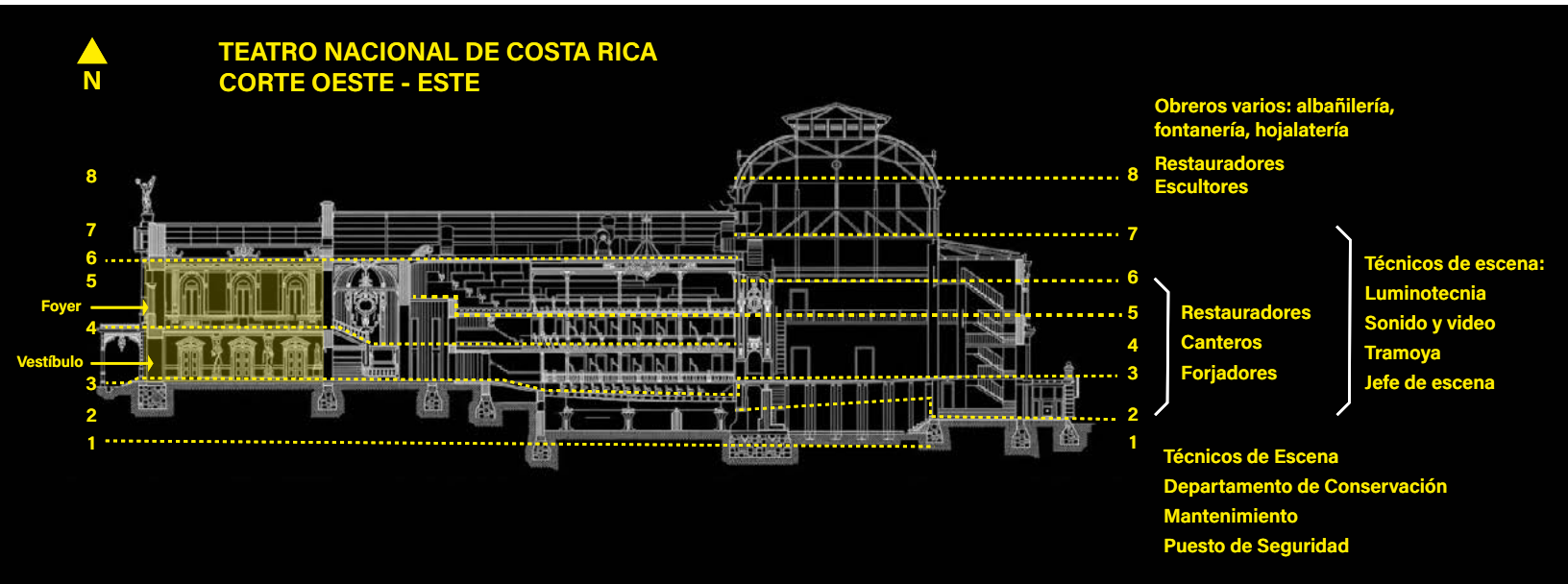
TEATRO NACIONAL DE COSTA RICA

PLANTA OESTE - ESTE



ANEXO 5.

Croquis 2: Registro oficios TNCR corte



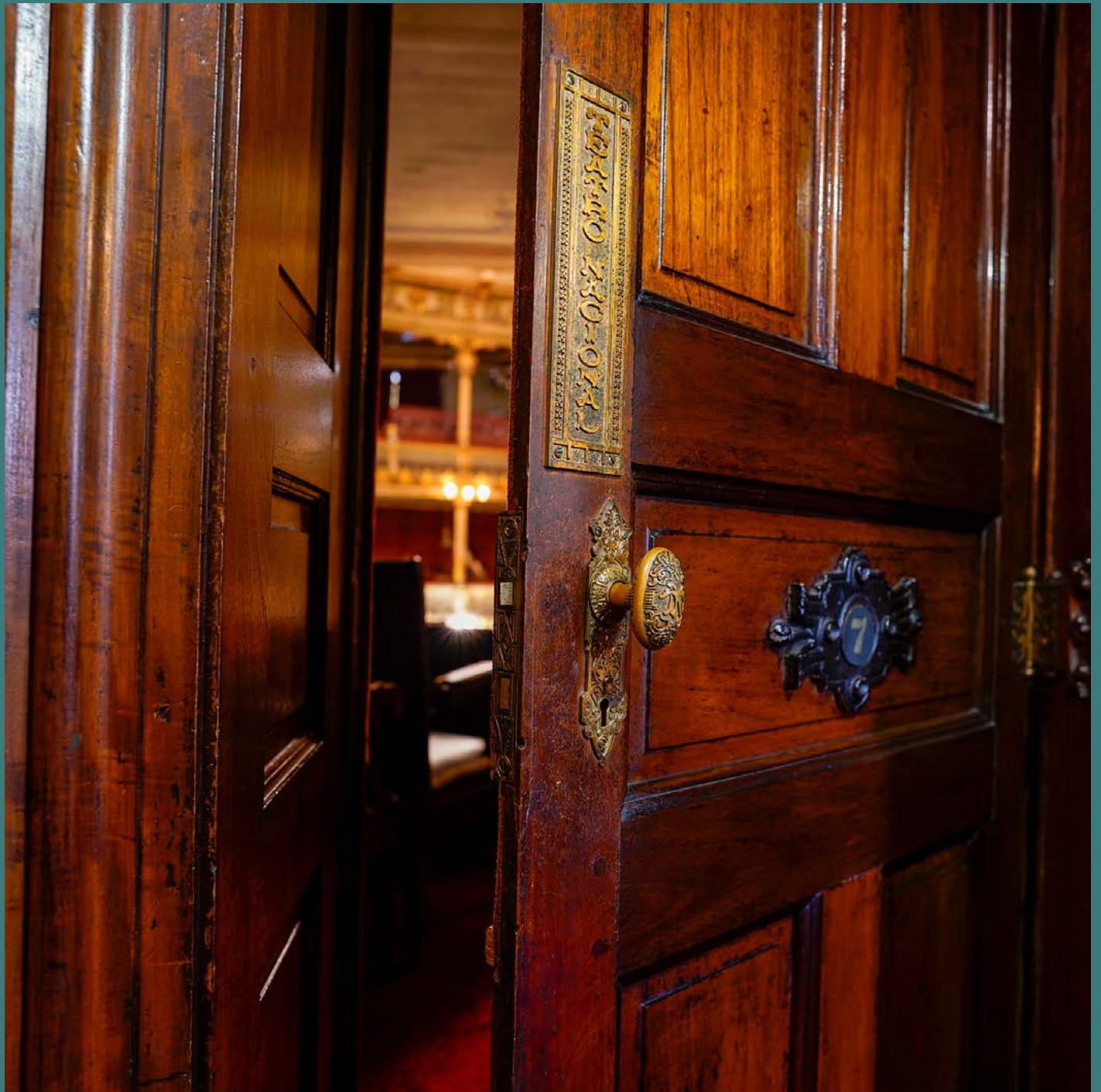


Foto: Ana Mariela Rodríguez

Informantes



- Carlos Masís Burgos, pensionado
- Oscar Alvarado, ebanista y tapicero (†)
- Jonathan Krieg, cantero y tallista en piedra
- Álvaro López Vargas, ebanista
- Rodolfo Arias Arias, luminotécnico, economista
- Gilberto Pérez Solera, ebanista y charolista (†)
- Rogelio Monge Guerrero, cantero (†)
- Patricia Fumero Vargas*, directora del Instituto de Investigaciones en Artes, UCR, 2014-2021
- William Monge Quesada*, coordinador del Departamento de Conservación del TNCR, pensionado
- Carmen Marín Cruz, restauradora del Departamento de Conservación del TNCR (†)
- Pablo Madrigal Delgado, ebanista y charolista, Departamento de Conservación del TNCR
- Mercedes Aguilar Viales, costurera TNCR, pensionada (†)
- Jody Steiger, diseñadora de iluminación exdirectora del TNCR (2008-2010)
- Eladio Zúñiga Blanco, tramoyista TNCR pensionado (†)
- Fausto Delgado Calderón, tramoyista TNCR pensionado (†)

*Ocupaba el cargo cuando se realizaron las entrevistas



- Mariano Quesada Jiménez, tramoyista TNCR pensionado
- Edgar Solano Ureña, tramoyista TNCR pensionado
- José Mora Ureña, tramoyista TNCR pensionado
- Claudio Schifani Álvarez*, Coordinador Departamento de Escenario TNCR, pensionado.
- George Jones Carrillo, jefe de escena TNCR, pensionado
- Jairo Castillo Castillo, tramoyista TNCR
- Randall Fernández Obando*, tramoyista TNCR, pensionado
- Carlos Luis Jiménez Zúñiga, tramoyista TNCR
- Rodrigo Solano Aguilar, tramoyista
- Eligio Salazar Rodríguez jefe tramoya TNCR
- Telémaco Martínez Jiménez*, responsable de luminotecnia
- Carlos Madrigal Argüello, luminotecnia
- David Rojas Rojas, luminotecnia
- Jeffry Barboza Caravaca, sonido

*Ocupaba el cargo cuando se realizaron las entrevistas



Abreviaturas





ANCR.	Archivo Nacional de Costa Rica.
CICPC.	Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural. CONARE. Consejo Nacional de Rectores.
COVAO.	Colegio Vocacional de Artes y Oficios. CNT. Compañía Nacional de Teatro.
CRESPIAL.	Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina. DGOP. Dirección de Obras Públicas.
FANAL.	Fábrica Nacional de Licores.
ICCROM.	Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales. ICOMOS. Consejo Internacional de Monumentos y Sitios.
INA.	Instituto Nacional de Aprendizaje. MCJ. Ministerio de Cultura y Juventud. MEP. Ministerio de Educación Pública.
MOPT.	Ministerio de Obras Públicas y Transportes. PCI. Patrimonio Cultural Inmaterial.
SIBDI.	Sistema de Bibliotecas, Documentación e Información de la Universidad de Costa Rica. SINABI. Sistema Nacional de Bibliotecas.
UCR.	Universidad de Costa Rica.
UICN.	Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza. UNA. Universidad Nacional de Costa Rica.
UNESCO.	Organización de Naciones Unidas para la Ciencia y la Cultura. TEC. Instituto Tecnológico de Costa Rica.
TNCR.	Teatro Nacional de Costa Rica.
TOP.	Taller de Obras Públicas.





Foto: Ana Mariela Rodríguez



MINISTERIO
DE CULTURA Y JUVENTUD
GOBIERNO DE COSTA RICA

TEATRO NACIONAL
DE COSTA RICA

Lista de personas funcionarias



MINISTERIO DE CULTURA Y JUVENTUD

MINISTRO DE CULTURA Y JUVENTUD: JORGE RODRÍGUEZ VIVES

VICEINISTRA DE CULTURA: SALLY MOLINA VILLALOBOS

VICEINISTRO DE JUVENTUD: MIGUEL ARRIETA BERROCAL

VICEINISTRO ADMINISTRATIVO: LUIS ALEXANDER CASTRO MENA

TEATRO NACIONAL DE COSTA RICA

CONSEJO DIRECTIVO

Jorge Rodríguez Vives - Presidente
Olman Vargas Zeledón
Aida Faingezicht Waisleder
Esteban Mata Hidalgo
Margaret Rose Grigsby

DIRECCIÓN:

Patricia Carreras Jacob

SECRETARIA DE LA DIRECCIÓN:

Lidieth Quirós Solano

AUDITORÍA INTERNA:

Álbim Anchía Rojas

ASESORÍA LEGAL:

Karoll Paola Sancho Oconitrillo y
Luis Carlos Fernández Capió

PLANIFICACIÓN:

Carolina Thompson Soto

OFICINISTA:

Greivin Buzano Vega

COORDINADORA DE

PROMOCIÓN CULTURAL:

Marcela Quirós Ureña

ASISTENTE:

María José Arrieta Calvo

COMUNICACIÓN:

Cynthia Arias Gutiérrez

ENLACE:

Juan de Dios Lépez Chaves

DISEÑO GRÁFICO / FOTOGRAFÍA:

Ana Mariela Rodríguez Guillén y
Amelia Quesada Rivero

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL:

Josué Zumbado Rodríguez

PRODUCTORA:

Sofía Rodríguez Montero

JEFE DE ESCENA:

César Alvarado Vega

COORDINADOR DE ESCENARIO:

Telémaco Martínez Jiménez





SONIDO:

Byron Espinoza Henríquez y
Jeffry Barboza Caravaca

RESPONSABLE DE TRAMOYA:

Eligio Salazar Rodríguez

TRAMOYA:

Carlos Jiménez Zúñiga,
Jairo Castillo Castillo,
Rodrigo Solano Aguilar
Diego Sánchez Alfaro

RESPONSABLE DE ILUMINACIÓN:

David Rojas Rojas

LUMINOTÉCNICOS:

Manuel Zúñiga Elizondo,
Mauricio Jiménez León
Rafael Ángel Ruiz Bonilla

COORDINADORA DE OPERACIONES Y SERVICIOS:

Ileana Cambronero Arrieta

INGENIERÍA DE OPERACIONES Y SERVICIOS:

Rodrigo Lloset Romero

ENCARGADO DE BOLETERÍA Y VENTAS:

Johnny Vargas Hernández

ENCARGADO DE ADQUISICIONES:

Huberth Sánchez Gómez

ASISTENTE ADMINISTRATIVA:

Maribel Motta Calderón

APOYO ADMINISTRATIVO:

Josué Antonio Campos Rojas

BOLETERÍA:

Silvia Solano Herrera,
Naba Monge Portuguese

LIMPIEZA:

Marta Mora Salazar,
Yenci Rodríguez Barquero,
Mario del Valle Monturiol,
Carlos Andrés Canales Chevez,
Danilo Quirós Picado

ENCARGADO DE SEGURIDAD:

Gerardo Cordero Sánchez

SEGURIDAD:

Silvio Morales Ruiz,
Wagner Álvarez Mata,
Henry Alfaro Abarca,
Jorge Rivera Rivera y
Andrey Vargas Hernández

CHOFERES:

Marco Arce Aguilar,
César Quiros Leandro

COORDINACIÓN DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO:

José Bernal Cordero Carvajal

FINANCIERO / CONTABLE:

Mayra Ramírez Alfaro,
Ileana Vargas Barrantes,
Greivin Orozco Vega,
María Isabel Rojas Corella

RESPONSABLE DE TECNOLOGÍAS DE INFORMACIÓN:

Ronald Arroyo Vallejo

RESPONSABLE FISCALÍA DE

ESPECTÁCULOS PÚBLICOS:

Eric Roberto Calvo Wille

FISCALÍA DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS:

Estrella Roxana Campos Núñez,
Francisco Morales Mora y
Víctor Eduardo Frini Sánchez





**RESPONSABLE PROCESO DE
GESTIÓN DE RECURSOS HUMANOS:**
Martha Isabel Álvarez Naranjo

**TÉCNICO DEL PROCESO DE
GESTIÓN DE RECURSOS HUMANOS:**
Tóker Hernández Omodeo

SALUD OCUPACIONAL:
Natalia Miranda Rodríguez

PROVEEDORA:
Natalia María Obregón Alemán

ANALISTA PROVEEDURÍA:
Esteban Vazquez Valverde y
Angie Andrea Mora Fernández

ENCARGADO DE SUMINISTROS:
Adolfo Guzmán Zúñiga

ENCARGADO DE ARCHIVO INSTITUCIONAL:
Jesús Rodríguez Vega

GESTORA DE PATRIMONIO CULTURAL:
María del Rocío Quilis González

COORDINADOR DE CONSERVACIÓN:
Oscar Luis Flores Villalobos

RESPONSABLE DE RESTAURACIÓN:
Marcia Fallas Camacho

CONSERVADORA:
Sofía Jiménez García

INGENIERÍA CIVIL:
Meysell Loaiza Brenes

INGENIERO ELECTROMECAÁNICO:
Andrey Herrera Chaverri

ELECTRICISTA:
Mario Delgado Fonseca

SOLDADURA:
Javier Narváez González

MANTENIMIENTO:
Danny Jiménez Zúñiga,
Pablo Madrigal Delgado,
Josue Rodríguez Villalobos,
Andrey Jiménez Zúñiga y
Luis Cascante Parra

ASISTENTE ADMINISTRATIVO:
Emmanuel Zúñiga Quesada



129 ANIVERSARIO TEATRO NACIONAL



MINISTERIO
DE CULTURA Y JUVENTUD
GOBIERNO DE COSTA RICA

TEATRO NACIONAL
DE COSTA RICA



PRESENTAN

PRESENTACIÓN DE
LIBRO DIGITAL

ESTUDIO DE
OFICIOS
CON TÉCNICAS
ARTESANALES
DEL TEATRO NACIONAL



MARTES
13 | 5:00 PM
OCTUBRE

TEATRO NACIONAL
FOYER
ENTRADA GRATUITA





MINISTERIO
DE CULTURA Y JUVENTUD
GOBIERNO DE COSTA RICA

TEATRO NACIONAL
DE COSTA RICA

