

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO  
RECINTO DE RIO PIEDRAS  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA  
PROGRAMA GRADUADO

**La censura en el teatro en Puerto Rico del siglo XIX. Convergencias y divergencias entre la Iglesia y el Estado**

Jorge Rodulfo Rojas

Tesis presentada al Programa Graduado de Historia, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Como requisito parcial para optar por el grado de Doctor en Filosofía con especialidad en Historia.

Octubre 2016

## Agradecimientos:

Agradezco inmensamente a la doctora Mayra Rosario Urrutia, directora de este trabajo. Desde que tomé su clase de Transgresión, quedé impresionado con su nivel de entrega, preparación y su gran interés por la enseñanza. Mi admiración creció al ofrecerme en guiarme para completar esta tesis. Para siempre le estaré agradecido.

Agradezco al profesor Roberto Ramos Perea, Director del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño. Gracias por darme las pistas a seguir para realizar esta labor. Tu conocimiento sobre el teatro puertorriqueño del siglo XIX es inconmensurable, gracias por el tiempo que sacaste para explicarme tantas cosas.

Agradezco a los profesores que me instigaron y alentaron a terminar los estudios doctorales. Especialmente agradezco a la doctora Victoria Espinosa. Vicky no he conocido a nadie con más ímpetu y más interés que tú. Al doctor José Luis Ramos Escobar, a la doctora Rosalina Perales, a la doctora Carola García y a mi amigo, el profesor Miguel Vando. A los profesores Dra. María de Fátima Barceló Miller, Dr. Cesar Sola García y al Dr. Bruno Ferrer Higuera.

Agradezco a mis compañeros que me empujaron a concluir. Alejandrina Martínez, Sonia Neris, Carmen Rojas y José Robledo.

Agradezco al personal del Centro de Investigaciones Históricas, especialmente a Magaly Cintrón por su inmensa paciencia. Al Departamento de Historia y a su Programa Graduado por darme la oportunidad de ser parte de su estudiantado.

Agradezco a mi familia por siempre estar presente en todos mis proyectos. Gracias porque siempre puedo contar con ustedes. Mami, Papi, Néstor, Ivelisse, Alejandro y Sofía.

## Tabla de contenido

Introducción.....	1
<b>Capítulo I. Debates historiográficos sobre la censura</b>	
Introducción.....	20
Censura y poder.....	24
Censura y control de la información.....	28
Censura y grupos de presión social.....	31
La censura como aspecto positivo.....	34
La pornografía como ejemplo.....	39
Conclusiones.....	44
<b>Capítulo II. El teatro y la censura teatral en Puerto antes del siglo XIX</b>	
Introducción.....	51
La iglesia y el teatro.....	53
La importancia de <i>La Relación Verídica</i> .....	57
Las juras reales y el teatro.....	63
<b>Capítulo III. Censura al teatro antes del siglo XIX</b>	
Introducción.....	67
El templo como espacio teatral.....	67
El clero y el teatro.....	72
Teatro secular.....	76
El gobierno y el teatro.....	79

#### **Capítulo IV. El teatro en el Puerto Rico del siglo XIX**

Introducción.....	85
El desarrollo intelectual.....	93
La Cédula de Gracia, La Sociedad de Amigos del País y el teatro.....	97
Primeras muestras de teatro escrito en Puerto Rico.....	100
Los primeros textos teatrales escritos por puertorriqueños.....	103
Las compañías teatrales visitantes.....	106
El teatro Amigos del País.....	109
La Constitución de 1812 y el teatro en Puerto Rico.....	111
Impulso para la construcción de un teatro permanente.....	113
El teatro durante la segunda mitad del siglo XIX.....	119
Alejandro Tapia y Rivera y Salvador Brau.....	120
El teatro de los artesanos.....	121
Los aficionados.....	129
La Filarmónica.....	132
El teatro municipal y la actividad teatral.....	133

#### **Capítulo V. Censura eclesiástica al teatro en el Puerto Rico Del siglo XIX**

Introducción.....	137
La iglesia y el Estado.....	138
La iglesia y los habitantes de la Isla.....	144
La iglesia contra el Estado. Arizmendi contra	

Meléndez Bruna.....	148
Arizmendi contra un teatro permanente.....	155
El alto clero y el teatro después de Arizmendi.....	163
 <b>Capítulo VI. La censura del gobierno al teatro</b>	
Introducción.....	170
El teatro en España durante el siglo XIX.....	172
Las leyes de imprenta y los censores.....	177
La censura en las representaciones.....	180
Perfil del censor.....	182
Los censores y su conexión con el gobierno.....	191
Los censores y el Capitán General.....	196
El romanticismo como medio para evadir la censura.....	204
La censura a las representaciones.....	208
La censura y el teatro de los artesanos.....	210
Observación final sobre la censura y el gobierno.....	217
 <b>Conclusión.....</b>	 221

## Introducción:

Como académico y profesional del teatro, la representación siempre ha sido mi foco de atención. Más allá del texto, es la puesta en escena lo que colma mi atención. Al comenzar mis estudios graduados en historia, siempre me interesó investigar algún aspecto de la historia de la representación teatral en Puerto Rico. El siglo XIX me pareció interesante ya que es en el que nace la dramaturgia puertorriqueña y a la vez crece y se desarrolla la afición por el teatro. Del mismo modo, el tema de la censura atada al teatro siempre me ha cautivado. A pesar de que por siglos se ha tratado de prohibir y hasta eliminar este arte, el mismo sigue presente y latente como parte de la vida cultural de los pueblos.

Me interesé en combinar ambos aspectos para acercarme al periodo del siglo XIX en Puerto Rico ya que la historia nos menciona lo tumultuoso de ese siglo para los habitantes de la Isla y, sobre todo, para los puertorriqueños que deseaban expresarse artísticamente. ¿Cómo era posible que estos puertorriqueños pudieran crear dentro de un ambiente represivo, lleno de suspicacia y de sospecha y aun así sus trabajos trascendieran para poderseles llamar los padres de las letras y la cultura nacional?

Los poderes detrás del status quo hicieron lo posible por impedir el surgimiento de una clase intelectual y trataron de impedir las expresiones artísticas que pronunciarían los sentimientos de una cultura nacional. Estos poderes resultaron ser la Iglesia católica y el Estado<sup>1</sup>. Ambos poderes se aliarán para impedir una separación de la Metrópoli, aunque la

---

<sup>1</sup>Como veremos, los trabajos de los profesores Myrna Casas y Samuel Silva Gotay, establecen el vínculo entre el Estado y la iglesia. La doctora Casas lo establece en cuanto a la práctica teatral en la isla hasta el 1824. El profesor Silva Gotay estudia el vínculo de la iglesia católica y el Estado como estructuras aliadas en mantener el poder de la metrópoli sobre la isla. Myrna Casas, “La producción teatral en Puerto Rico de 1700 a 1824: El papel desempeñado por el gobierno y la iglesia.” Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine

separación no fuera la meta de estos escritores y artistas en su afán por expresar sus sentimientos o puntos de vista. Para los defensores de lo institucionalizado cualquier atisbo era suficiente para sonar la alarma. Estas instituciones ven en la censura la herramienta más eficaz para cortar de raíz cualquier asomo de expresión artística que ofreciera aromas de nacionalismo, crítica, burla o afrenta hacia el poder. Tanto Iglesia como Estado son sinónimos de poder y no están dispuestos a claudicar en aras de defender y preservar el mismo. Esta mezcla de elementos entre el teatro, la política, lo religioso, todos atados al poder, fue lo que me hizo escoger el tema de la censura en el teatro de dicho siglo.

La relación de la Iglesia Católica con el Estado español quedó plasmada en el Patronato Real decretado en 1493 por el papa Alejandro VI y confirmada por Julio II en 1508.<sup>2</sup> Con este decreto, la corona española se hizo responsable de nombrar todos los sacerdotes que vinieran al Nuevo Mundo, la localización de las catedrales, el erigir nuevas diócesis y cambiar los límites de las ya existentes. Además, todas las bulas papales y cualesquiera otras comunicaciones emanadas de la Santa Sede, destinadas a las iglesias de España y América debían contar con la autorización del Consejo de Indias, y los altos puestos eclesiásticos, como obispos y arzobispos, resultaban de una terna elevada al pontífice por dicho Consejo. De esta manera, la Iglesia cedía su poder ante el Estado. La Iglesia subordinó su poder ante la administración civil y a los decretos reales ya que dependía del Estado para poder continuar su expansión en el Nuevo Mundo. Se puede entender que la Iglesia ve que solo de la mano del Estado podía instaurar su poder en el

---

del Ateneo Puertorriqueño. No. 2. (julio a diciembre 2004). Samuel Silva Gotay, *Catolicismo y política en Puerto Rico, bajo España y Estados Unidos: siglo XIX y XX.* )Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2005).

<sup>2</sup> Consultar W. Eugene Shiels, *King and Church. The Rise and Fall of the Patronato Real.* (Loyola University Press, 1961).

Nuevo Mundo. En palabras de William Eugene Shiels: “Los intereses civiles y sagrados estaban entrelazados en un sistema tan complejo, difícil de separar, tan permanente y dominante que su unión es detectada sólo por el observador cuidadoso. Por mucho tiempo su movimiento fue silencioso y ordenando como el de las estrellas, así como inadvertido.”<sup>3</sup>

Esa relación de Iglesia y Estado ha sido por siglos representada como una de mutuo beneficio. Por un lado, la Iglesia ha utilizado el Estado para hacer más efectivo su poder; y por el otro lado, el Estado se ha refugiado en la doctrina de la Iglesia para legitimar su poder o al menos para eludir amenazas a su permanencia en el mismo.<sup>4</sup>

Ambas entidades se han servido bien. La razón de ser de este binomio desemboca en que tanto iglesia como Estado se relacionan a favor de adquirir y preservar el poder. Se puede decir que ambas entidades tienen vigencia gracias a sus estratagemas para mantener el poder como un ente unificador.

Una de las formas más eficaces para preservar el poder es a través del control de la información ya que la misma tiene su equivalencia con el poder. El controlar la información se convierte en una de las metas de cualquier institución con intenciones de mantener su poder. El libre acceso de información por parte de los miembros de la sociedad resulta en una amenaza latente para estas instituciones. El acceso y control de la información para los entes en el poder se muestra sumamente importante ya que es gracias a ésta que los poderosos mantienen su dominio. La información se transmuta en conocimiento y es esto lo que los poderosos atesoran porque entienden que es gracias a este acceso que pueden mantenerse en el poder. Para preservarlo no sólo lo protegerán, sino que prohibirán que éste llegue a otros. La clase dominante, sea esta política o

---

<sup>3</sup>Ibid., 9.

<sup>4</sup> Silva Gotay, Op. Cit.

religiosa, requiere y depende de este conocimiento para enclavarse en su posición. Es por esto que podemos asegurar que el conocimiento es una vía para reforzar el poder y lo mismo sucede a la inversa.<sup>5</sup>

La censura, la cual podríamos definir como control de información o de conocimiento a ser divulgado, es el arma predilecta para mantener el poder dentro del marco intelectual.<sup>6</sup> Ha sido a través de su uso que los poderes, políticos y religiosos, han preservado su poder frente al resto de la sociedad. Mientras las sociedades van madurando tratarán de tener acceso a esa información y es aquí donde la lucha entre el acceso y la prohibición del conocimiento se hace presente. Es por esto que se puede asegurar que la censura es el factor que ata el conocimiento y el poder.<sup>7</sup>

Por siglos la lucha entre la censura y el acceso a la información o conocimiento ha estado latente y es una que no acabará. Dada la naturaleza humana, aquellos que no poseen la información lucharán por adquirirla, a la vez que los poseedores de la misma defenderán su adquisición. Los poderosos se encuentran en una posición ventajosa debido a su acceso a la información y entienden que ésta es su herramienta más importante para mantener ese poder.

Gracias a esta posición ventajosa los poderosos son los que le adjudican valor a la información, son ellos los que deciden qué es importante y qué no. El poder de adjudicarle definiciones (valor) a la palabra influye y trastoca las relaciones sociales y ese impacto hace que su poder crezca y se instaure. Este control, tanto de la información como de sus

---

<sup>5</sup> Los trabajos de la estudiosa Sue Curry Jansen establecen un vínculo directo entre la censura y los poderosos y cómo estos grupos utilizarán esta herramienta para mantener el conocimiento alejado de las masas para así preservar dicho poder. *Censorship; The Knot that Binds Power and Knowledge*. (London: Oxford University Press, 1991).

<sup>6</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso*. (Edición Fábula, 2014).

<sup>7</sup> Tanto Curry Jansen como la profesora Judith Butler establecen este vínculo. Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. (Stanford University Press, 1997).

definiciones, se traduce no sólo en el uso de la palabra o la expresión, sino que va directamente a la forma de expresión en sí y las reglas a seguir en el uso de ella. Los poderosos marcan las fronteras o límites que los demás se ven obligados a obedecer, no necesariamente por respeto o miedo, sino por la incapacidad de poder diferenciar o entender la naturaleza de estos límites sin ni siquiera poder saber si éstos son límites en sí. Por esa misma naturaleza los que ostentan el poder no quieren dimitir al conocimiento y mucho menos compartirlo. Es por esto que desde el tiempo de Sócrates hasta nuestros días, la censura ha sido un tema y un fenómeno que no pierde vigencia, importancia y efectividad.<sup>8</sup> Mientras más se censura más serán las luchas por la adquisición de la información y viceversa.<sup>9</sup>

Se puede asegurar que Iglesia y Estado han operado al unísono para preservar su poder o ventaja ante las masas. Tanto Iglesia como Estado entienden que el conocimiento es poder y que para mantener ese poder hay que tener un control férreo sobre el acceso y la proliferación de la información. La relación conocimiento-poder es análoga con la relación Iglesia-Estado.

El teatro como medio de expresión artística siempre ha estado bajo la vigilancia de los entes en el poder debido a los temas presentados, por el comportamiento de sus representantes o por el impacto del espectáculo en sí. La Iglesia comienza condenando las representaciones teatrales por la alegada falta de moral de sus participantes y luego por los temas y personajes llevados a escena. La Iglesia prohíbe para poder afianzar y mantener una hegemonía de creencia sobre sus feligreses. El despertar hacia la sexualidad el

---

<sup>8</sup>Los profesores Robert C. Post y Kathleen M. Sullivan se han especializado en los debates sobre la censura, dejando a un lado la demonización del tema y estableciéndolo como una disciplina a ser investigada tanto social como históricamente. Robert C. Post, *Censorship and Silencing*. (Getty Research Institute Publication, 1998). Además, véase a Judith Butler, *Free Speech Wars*. (Southern Methodist University Law Review 48 1994).

<sup>9</sup>J.B. Bury. *A History of Freedom of Thought*. (London: Oxford University Press, 1913), 20.

cuestionar dogmas o el cuestionar el devenir del ser humano alejado de la voluntad divina son ideas no sólo peligrosas sino amenazantes para el poder de la iglesia. La iglesia no sólo se manifiesta en el control de sus feligreses sino también en el mantener el exclusivismo en la información a ser divulgada. Es aquí donde el poder de la iglesia queda plasmado; el control sobre la fe (información) y el de sus feligreses (el pueblo).

Paradójicamente, es la Iglesia medieval la responsable de reinstaurar la actividad teatral cuando ya la había prohibido y perseguido por siglos. La instalación de la fiesta del Corpus Christi utiliza el teatro para celebrar el milagro de la eucaristía y da paso a otorgarle visos cristianos o permisibles a una actividad hasta ese momento condenada.<sup>10</sup> La única justificación para esta decisión debió haber sido que el alto clero entendió el potencial del teatro para propagar ideas o mensajes y lo utiliza para difundir el dogma de la importancia del sacramento de la eucaristía. A través de las puestas teatrales llamadas Misterios y las Moraldades, la Iglesia propagó y popularizó la práctica teatral hasta el punto en que se convirtieron en una amenaza para la misma institución que la había resucitado. Al clero abandonar la coordinación y dirección de los festivales, los gremios toman el control. Esto resultará en la sustitución del idioma vernáculo, lo cual eventualmente llevará a la secularización de los temas que antes eran exclusivamente religiosos. Después de la secularización, el vínculo entre Iglesia y teatro se rompe lo cual desembocará en la prohibición de la actividad teatral en su totalidad.<sup>11</sup>

Esta prohibición se manifiesta en dos ángulos: el primero estriba en la depravación moral de los participantes. El segundo ángulo descansa en el mensaje que el texto acarrea ya sea por opiniones religiosas, sociales y hasta políticas. Ambos ángulos

---

<sup>10</sup> La instauración de las representaciones teatrales en las festividades del Corpus Christi se debió, en parte, al deseo de la iglesia en volver a ser relevante a la gente común dentro del mundo medieval. Más información en Oscar G. Brockett y Franklyn J. Hildy, *History of the Theater*, Tenth Edition. (Pearson, 2008).

<sup>11</sup> Consultar Brockett y Hildy, *History of the Theater*, Capítulo 4, Ibid.

minaban el poder que tenía la Iglesia ante sus feligreses. La proliferación de enunciados alternos a los dogmas establecidos convierte la actividad teatral en una peligrosa para la Iglesia. Esta proliferación de ideas mina la certeza que los preceptos eclesiásticos tienen sobre la feligresía. Si se pierde la certeza en las instituciones se pierde la influencia que esta institución posee. Si se pierde la influencia, se pierde el poder. Es por esto que la Iglesia censura el teatro; para instaurar y preservar su poder.<sup>12</sup>

Por su parte, el Estado solo se ha ensañado con el teatro cuando sus temas resultan peligrosos ante el orden político de turno. Esta peligrosidad emana del mundo en que el dramaturgo (creador) convive. El Estado es el responsable del entorno en el que las personas coexisten y el dramaturgo, como todo artista, expresa su perspectiva sobre ese entorno. Las luchas, injusticia, patriotismo, nacionalismo, etc. van a ser plasmadas en el trabajo del dramaturgo si es eso lo que ve, desea o aspira para su mundo. Es aquí donde el teatro se vuelve peligroso. Mientras el teatro sea simple entretenimiento, el Estado no prohíbe, y en la mayoría de los casos acepta y patrocina, el espectáculo. Cuando éste se torna en un medio de expresión para la denuncia, el Estado utilizará todo su poder para prohibirlo.

Contrario a la iglesia, el Estado no comienza censurando el teatro por posturas morales o religiosas. Durante el tiempo de la antigua Grecia y Roma el teatro fue auspiciado y subvencionado por el Estado.<sup>13</sup> Aún con la prohibición de la Iglesia durante el medioevo y parte del Renacimiento, el teatro no fue perseguido por parte del Estado, sino que fue beneficiado por éste. No es hasta que los dramaturgos comienzan a ofrecer sus primeras expresiones de crítica que el teatro se vuelve peligroso. Es aquí cuando el

---

<sup>12</sup> Sue Curry Jansen Censorship; *The Knot that Binds Power and Knowledge*. (London: Oxford University Press, 1991), 65.

<sup>13</sup> Consultar Brockett y Hildy, *History of the Theater*, Capítulos 2 y 3, Ibid.

teatro se convierte en una amenaza para el Estado, cuando éste reta los poderes establecidos por el mismo Estado. Del mismo modo que la Iglesia, el Estado ve en el teatro como algo peligroso por las ideas que puede propagar. Estas ideas pueden ser amenazantes ya que infieren un cuestionamiento a los estándares establecidos. Este cuestionamiento lleva a la pérdida de influencia lo que directamente desemboca en la pérdida de poder. Una vez más vemos cómo la relación conocimiento-poder queda establecida y cómo, tanto Iglesia y Estado, prohíben sólo cuando su poder puede ser minado. Mientras el teatro fuera mero entretenimiento, el Estado no lo prohíbe, pero cuando éste contribuye al flujo de información, inmediatamente queda censurado. Al contrario de los periódicos, novelas, etc., el teatro tiende a ser espectacular y esto lo dota de un impacto muy efectivo y único en el público. Es por esto que el teatro va a ser vigilado celosamente ya que el efecto teatral combinado con la propagación de ideas puede ser nefasto para el Estado y su permanencia en el poder.

El teatro en el Puerto Rico del siglo XIX presenta un panorama idóneo para explorar las perspectivas de Iglesia y Estado en relación a esta actividad artística. Además, en este periodo histórico se puede percibir claramente la relación conocimiento-poder instaurada en estas instituciones y la utilización de la censura para preservar su poder. Es en este siglo que la actividad teatral se desarrolla y llega al punto de ser la cuna para los primeros dramaturgos puertorriqueños.<sup>14</sup> Aunque el teatro en la Isla se representa desde el siglo XVII, es en el siglo XIX que la actividad teatral, esporádica hasta ese momento, se

---

<sup>14</sup> Consultar los trabajos de Emilio J. Pasarell, Antonia Sáez y Angelina Morfi. Cada uno, dentro de su estilo, establecen que, aunque en la isla hubo actividad teatral antes del siglo XIX, no es hasta comenzado éste que los primeros intentos de una dramaturgia nacional comienzan a surgir. Emilio J. Pasarell, *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*. Editorial Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico, 1970. Antonia Sáez, *El teatro en Puerto Rico*. Editorial Universitaria, 1950. Angelina Morfi, *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980.

torna en una explosión de representaciones, compañías teatrales locales e internacionales, dramaturgos nacionales y la construcción del primer teatro permanente.

Cabe resaltar que, si la actividad teatral se desarrolla y se establece como un medio de expresión artística, tanto para escritores como para los representantes, las reacciones de iglesia y Estado no se hicieron esperar. Debido a su situación política, interna y externa, Puerto Rico se encuentra en un estado de extrema incertidumbre y aprensión ante cualquier iniciativa criolla, sea cultural o artística, económica o política. Los poderes institucionales harán lo indecible por mantener su poder dentro de este momento neurálgico para la corona española. La Iglesia y el Estado tratarán de hacer lo posible por prohibir, anular y, en el peor de los casos, amoldar la expresión teatral para que cumpla con sus preceptos y no se convierta en una demostración de identidad o nacionalidad.

Dramaturgos puertorriqueños como Alejandro Tapia y Rivera y Salvador Brau, sólo por mencionar dos, fueron víctimas de la censura directa, prohibiéndoseles la impresión o representación de alguna de sus obras hasta que no realizaran cambios a sus libretos. Las autoridades sabían lo que hacían, estos puertorriqueños representaban la generación de escritores nacionales que despuntaban como los más importantes dramaturgos de su época. El censurarlos enviaba el mensaje a ellos, a los habitantes de la capital y a futuros dramaturgos que el ojo vigilante del Estado siempre estaría pendiente. Así la censura cumple dos metas fijas: el eliminar cualquier texto problemático y el enviar un mensaje contundente a creadores y receptores.

Un ejemplo de la finalidad de la censura como defensora del poder lo presenta el denominado teatro de los artesanos y sus obras costumbristas. Lo establezco como ejemplo porque este teatro fue completamente obviado por las autoridades de su tiempo.

Este teatro fue escrito y representado por artesanos y representado en sus centros de reunión. Resulta curioso cómo, en un momento histórico altamente tumultuoso y de tanta suspicacia, este teatro haya pasado desapercibido a las instituciones en el poder. Las opiniones de estudiosos del teatro puertorriqueño establecen que al ser realizado en círculos particulares para un público reducido, escrito por artesanos desconocidos en el ámbito cultural o intelectual del país hacen que el Estado no le preste atención.<sup>15</sup> Si tomamos estas razones como ciertas, la noción de la censura como herramienta del poder se hace presente. Si las autoridades no se ensañan con este teatro por no tener la misma difusión que el presentado para un público general, a la vez que sus creadores y participantes resultan desconocidos por los círculos intelectuales o de alguna importancia para la élite criolla, hace claros los motivos para censurar. Se censura cuando el trabajo a ser censurado tendrá el poder de difundir la información. Se censura para impedir que la información fluya y se haya temor a perder el poder. No se censura por censurar, no importa lo peligroso del texto, se censura para impedir el flujo de la información, del conocimiento. Las autoridades entendían que este teatro costumbrista no poseía la importancia para censurarlo, prohibirlo y mucho menos perseguir a sus autores, independientemente del mensaje o tema de las obras. Al mismo tiempo, si la censura conlleva un mensaje de aviso a futuros intentos de creación, no gozaba de la misma contundencia censurar, prohibir o perseguir a un obrero que escribía obras cortas que a un sanjuanero miembro de la élite intelectual criolla y con arraigo en el público aficionado al teatro. La segunda opción era más eficaz, llevaba un mensaje claro y cortaba de raíz futuros intentos de creación que fueran a ser peligrosas.

---

<sup>15</sup> Pasarell no menciona el teatro de los artesanos en su libro sobre la actividad teatral en Puerto Rico. Antonia Sáez le atribuye el término de “teatro menor”. En los capítulos IV y VI se estudiará el olvido de ciertos historiadores teatrales puertorriqueños sobre este teatro y si hubo censura en su contra.

Todo lo antes expuesto nos lleva a plantear el problema a estudiarse en este trabajo. La Iglesia y el Estado se presentan como aliados ante la actividad teatral en el siglo XIX puertorriqueño. Esta alianza utiliza la censura como herramienta para prohibir la divulgación de ideas opuestas a sus intereses. Esta prohibición se realiza para mantener el poder. Iglesia y Estado censuran el teatro para controlar el flujo de información y para preservar su poder. Al censurar, estas dos instituciones, indirectamente, juegan un papel principal en el tipo de teatro que se representa y que se escribe en la Isla. En pos de evitar la censura, los dramaturgos moldearan sus trabajos o en otros casos, buscarán formas creativas para disfrazar lo que pueda verse como peligroso para estas autoridades. La Iglesia censurará por razones morales, religiosas y por mantenerse aliada al poder del Estado que al fin y al cabo es su protector. El Estado censurará por razones políticas en aras de mantener el control. Ambas instituciones censurarán para mantener, defender y preservar su poder.

La hipótesis que presento a continuación parte de la pregunta de cómo la iglesia y el Estado afectan las representaciones teatrales de Puerto Rico en el siglo XIX.

### **Argumentación del trabajo**

Propongo que fue la censura el medio por el cual estas instituciones impactaron la representación artística. Iglesia y Estado controlaron y hasta prohibieron la diseminación de ideas o de información que las obras de teatro pretendían presentar con la intención de que sus poderes no se afectaran. Aunque la mayoría de las veces actuaron cónsonamente, hubo momentos donde se encontraron en directa oposición en cuanto a la actividad teatral. En su visión de defensora de la moralidad, las buenas costumbres y la fe católica, hubo obispos que condenaron el teatro basados en la perversión moral que se presentaba a la vez

que condenaban la supuesta falta de moral de sus representantes. Esto, la mayoría de las veces, chocaba con la perspectiva del Estado ante la representación y hubo encontronazos entre obispos y capitanes generales<sup>16</sup>. Fuera de estas pugnas esporádicas, por lo general la Iglesia actúa como aliada del Estado cuando es éste el que censura ya que el clero entiende que una amenaza al poder político era una amenaza al eclesiástico.

El Estado por su parte no ve el teatro como una amenaza hasta que los mensajes, temas o puntos de vista de ciertos autores atentan contra su poder. Mientras el teatro fuera entretenimiento y ayudara a olvidar los problemas del diario vivir en la colonia, no había grandes polémicas. Es cuando los hijos del País comienzan a escribir o representar obras de teatro donde se denunciaban injusticias o se presentaban puntos de vista opuestos al proceder del Estado y la metrópoli es que éste se torna peligroso. La iniciativa cultural se vuelve sospechosa y peligrosa, es entonces que comienza a ser vigilada, evaluada y prohibida.

La atmósfera de paranoia y desconfianza que permeaba el ambiente social y político puertorriqueño en este siglo también contagia la actividad teatral. No sólo van a ser los textos escritos por puertorriqueños, sino que también los textos extranjeros representados por las habitantes del país los que serán víctima de la censura más férrea y caprichosa. Aquí la Iglesia se une al Estado en defender los intereses del mismo. El Estado justifica la censura por razones políticas, de seguridad interna y externa, la Iglesia justifica esa censura desde el plano religioso. Si para el Estado cualquier asomo de nacionalismo, identidad, etc., era peligroso, para la Iglesia ese asomo era una amenaza contra la fe católica ya que el rey era el defensor de la Iglesia y todo ataque al rey o sus

---

<sup>16</sup> El ejemplo más claro lo presenta la pugna entre el gobernador Salvador Meléndez Bruna y el obispo Juan Alejo de Arizmendi. El obispo censura la actividad teatral en la isla mientras que el gobernador la permite y auspicia, creando una gran disputa entre ambos. Este suceso se estudiará en los capítulos V y VI.

intereses era un ataque a la iglesia. Es así como la censura en el teatro de Puerto Rico del siglo XIX se presenta como una práctica sistematizada con la única meta de mantener y preservar el poder de ambas instituciones dentro de una de las últimas posesiones de España en América. Al establecer su voluntad, estas instituciones marcan el tipo de teatro a representarse, el tipo de teatro a publicarse y hasta el tipo de teatro que cualquier dramaturgo piensa escribir.

Este último punto resulta importante porque presenta otro ángulo o efecto de la censura, la autocensura. Es importante para este trabajo presentar la censura en el teatro puertorriqueño decimonónico como un fenómeno de diferentes vertientes: la censura del Estado, la de la iglesia, ya presentados, y la de la autocensura. Esta última, aunque se podría ver como producto de las primeras dos, al final se convierte en una vertiente independiente y más poderosas que sus antecesoras. Entiendo que la autocensura es la meta final del Estado y la Iglesia sobre el tema del flujo de información en aras de la posesión del conocimiento. Si estas instituciones hacen su trabajo de manera efectiva, la censura queda instaurada como práctica común y cotidiana, llegará el momento en que no haga falta censurar y que el mismo autor se auto vigilará, se auto evaluará y se castigará sin ni siquiera atreverse a pensar en escribir lo que está prohibido<sup>17</sup>. La autocensura tuvo sus ejemplos importantes dentro de la dramaturgia puertorriqueña de este siglo sin contar las obras que fueron pensadas pero que nunca fueron escritas ya que no salieron de la mente de sus creadores por el miedo de la persecución, el destierro o porque nunca sería permitida su impresión o representación.

---

<sup>17</sup> Los trabajos de Danilo Kis y J.M. Coetzee estudian el fenómeno de la autocensura y sus efectos en los autores y como fin final del estado represor. El siguiente capítulo se presentarán sus argumentos.

Entiendo que este trabajo resulta pertinente porque la censura teatral en Puerto Rico del siglo XIX, aunque ha sido criticada y condenada, no ha sido un punto de enfoque histórico. Al comenzar a evaluar los posibles temas para realizar una investigación, me sorprendí que no hubiera un libro que se enfocara en la censura del teatro en la isla durante este siglo. Hay que hacer un aparte y mencionar que el trabajo de la profesora Myrna Casas establece el papel de la Iglesia y el Estado en la representación teatral en la isla, pero su estudio llega hasta el 1824. Considero que es durante todo este siglo, siendo la segunda parte de éste la más importante, que la censura estuvo más activa, tratando de impedir, aunque fuera indirectamente, el nacimiento de una dramaturgia nacional. Los historiadores han otorgado más importancia a los aspectos literarios y culturales de dichas obras, pero obviando el aspecto histórico de dichos acontecimientos. Debido a que mi propósito en este trabajo es concentrar el estudio en el teatro puertorriqueño del siglo XIX y cómo la censura fue implantada para impedir que éste propagara información o conocimiento que podría ser detrimental para la conservación del poder, defiendiendo la validez e importancia del mismo.

### **Organización del trabajo**

Tomo el siglo XIX hasta el 1898 para concentrar la investigación en el papel de la Iglesia y el Estado dentro del marco del dominio español en la Isla. Es durante el coloniaje español que ambas instituciones se presentan en igualdad de poder ante el pueblo. Ambas instituciones se presentan como aliadas en un frente común de defender los intereses de la Metrópoli y lucharán por mantener el control para preservar su poder. El teatro será uno de los tantos campos de batalla donde se encontrarán las fuerzas del cambio contra las de la

inmutabilidad. Esta acción y reacción es lo que va a ser de la censura teatral una actividad altamente interesante durante todo este siglo.

En el primer capítulo de la disertación presento algunos debates historiográficos relevantes sobre el fenómeno de la censura. Elaboraré la importancia de auscultar la censura como tema de investigación y análisis. Se presentarán los fundamentos de la censura como herramienta del poder en pos de la eliminación o control del flujo de información. Asimismo, se investigará cómo la censura ha ido transformándose dentro del proceso creativo del artista, hasta el punto de percibirla como un elemento positivo de ese proceso. También se presentará cómo la censura ha sido utilizada por grupos sociales para lograr sus agendas y el uso de ésta como arma de ataque aún en puntos de vistas opuestos. Como vertiente de este último aspecto, se estudiará la censura como elemento positivo y cómo algunos estudiosos plantean su presencia y sus beneficios en la existencia humana y en el proceso creativo. Por último, estableceré el fenómeno de la censura aplicada a la pornografía y la utilización de las prohibiciones por bandos a favor y en contra de la misma.

En el segundo capítulo se expondrá la actividad teatral en Puerto Rico antes del siglo XIX. Resulta importante presentar qué y cuánto teatro se representaba en la Isla hasta el Siglo de las Luces para establecer que la afición teatral va creciendo hasta llegar a la creación teatral nacional naciente en el siglo XIX. Se demostrará que la representación teatral en la Isla está directamente atada a la práctica religiosa, ya que fue la Iglesia la responsable del nacimiento teatral en Puerto Rico. Son los clérigos los que representaban en esta temprana etapa de la colonia. Esta práctica llegó a ser tan popular que el alto clero comienza a prohibir la participación de los sacerdotes en las obras. Fueron los miembros de la sociedad los que continúan la práctica teatral y con el tiempo el teatro se seculariza.

También se expondrán las funciones teatrales como parte de las juras reales y las participaciones de las diferentes clases sociales en estos eventos sociales. Se expondrá que ya para finales del siglo XVIII el auge por el teatro, tanto por sus representantes como por los espectadores, está arraigado en las actividades sociales de la Isla.

El tercer capítulo se basará en la censura al teatro hasta el siglo XVIII. Abordará, en primer lugar, la censura de la iglesia a las representaciones religiosas. Fueron los sacerdotes los que desde los comienzos del siglo XVI representan dramas de tema religioso dentro del templo y en conmemoración de las festividades del Corpus Christi. Ante los supuestos desmanes ocurridos durante las representaciones, los obispos de turno prohíben la participación del clero y el uso del templo como espacio de representación. Con el tiempo el teatro se va secularizando, lo cual nos lleva a un segundo énfasis en este capítulo en donde presentaré la censura de la Iglesia al teatro secular. Una vez el teatro sale del templo y son los habitantes de la Isla los que deciden representar, la Iglesia comienza a censurar estas funciones porque, supuestamente, corrompen la sociedad. Al mismo tiempo, los directivos de la Iglesia permitían la práctica teatral si se realizaban durante juras reales donde estaban justificadas dada la naturaleza de las celebraciones. De esta forma se puede ver cómo la Iglesia censura para defender sus intereses, al mismo tiempo no prohibirá la misma actividad si ésta exalta la figura del rey, quien es defensor de la iglesia; en este caso el teatro no es tan malo, peligroso ni perturbador y hasta es permisible su representación.

En el cuarto capítulo se discutirá la práctica teatral en Puerto Rico durante el siglo XIX. Comenzaré con la situación política y teatral en España y cómo éstas influyen tanto en el devenir político y cultural de la Isla. Además, se discutirá la realidad política y social de Puerto Rico y cómo éstos influyen en la actividad teatral. Se expondrá la manera en que

la introducción de la imprenta, el establecimiento de diferentes periódicos y la publicación de obras de teatro, afectó la vida cultural e intelectual del país. El discutir las compañías extranjeras que vienen a Puerto Rico a representar durante la primera parte del siglo, resulta importante ya que desembocará en un auge por el teatro, tanto en el público como en los aficionados que desean representar. Se discutirá cómo la considerada primera obra escrita en Puerto Rico fue producto directo de la censura a la vez que se discutirá el surgimiento de los primeros textos dramáticos escritos por puertorriqueños. También se hará un recorrido por las representaciones de aficionados y la primera compañía de aficionados teatrales, el Teatro de Amigos del País. Para terminar esta primera parte del siglo se discutirá los esfuerzos para lograr la construcción del primer teatro permanente en Puerto Rico, lo cual atestigua el arraigo en los habitantes de la capital por la actividad teatral.

En la segunda parte del siglo XIX, la actividad teatral aumenta significativamente. En esta parte del siglo se establecen los dramaturgos nacionales, aumenta las representaciones por aficionados, comienzan las representaciones de textos puertorriqueños y la fundación de la Sociedad Filarmónica, sólo por mencionar algunos ejemplos. Además de todo lo antes mencionado, se estudiará el surgimiento el teatro de los artesanos y sus repercusiones en el teatro obrero y teatro popular. Para terminar, enumeraré los teatros permanentes que comenzaron a proliferar por el resto de la Isla. Lo antes expuesto se realiza para aseverar la importancia cultural e intelectual que gozaba el teatro para finales del siglo XIX.

El capítulo quinto se basará en la censura eclesiástica al teatro en Puerto Rico de ese siglo XIX. Se establecerá la relación Iglesia y Estado y cómo ambas instituciones se aliaron para proteger sus intereses. Se expondrán las razones por la cual la iglesia censura

dentro del marco del poder que ella misma se confiere. Se explorará la separación entre las prácticas religiosas del pueblo y los estatutos establecidos por el alto clero, lo que lleva a una separación entre el oficialismo eclesiástico y un catolicismo creado por el pueblo. Se discutirá la censura del primer obispo puertorriqueño, Alejo de Arizmendi en contra del teatro y la pugna con el gobernador Meléndez Bruna debido a las representaciones. El conflicto entre obispo y capitán general por la actividad teatral va desde las funciones teatrales hasta la oposición del obispo a la construcción de un teatro permanente. Se expondrán cuáles son las opiniones de los sucesores del obispo en cuanto al teatro y a las representaciones.

El sexto capítulo comprenderá la censura teatral por parte del Estado. Se ofrecerá un trasfondo de la censura al teatro en España para establecer un vínculo con esta práctica en la Isla y ver si se llevaron los mismos parámetros a la hora de censurar. Ofreceré una descripción de las diferentes juntas de censuras y censores y su efecto en la publicación y la representación de textos teatrales. Presentaré el perfil de varios censores de teatro para establecer un vínculo directo entre el censor con la figura del Capitán General de turno. Este punto resulta importante ya que se podrá establecer que los censores teatrales son columnas del poder militar en la Isla a la vez que eran personas de confianza del gobernador.

Dentro de la práctica de la dramaturgia, se presentarán las maneras en que los autores trataron de evadir la censura y los efectos a la hora de crear. Por último, se presentará el teatro de los artesanos y como éste fue ignorado por la censura. Expondré las razones por las cuales este teatro no sufrió la suerte de las obras de otros dramaturgos y cómo al pasar desapercibidos lleva a futuros estudiosos del teatro a ignorarlos como parte del desarrollo del teatro puertorriqueño.

Finalmente, ofreceré una conclusión donde convergerán los diferentes temas presentados para establecer la relación entre censura y poder. Este binomio será explorado dentro de la práctica teatral puertorriqueña de siglo XIX. Además, se pondrá esta fórmula dentro de las prácticas de Iglesia y Estado para ver cuán recurrente era la unión de ambas instituciones para apoyar o prohibir las representaciones en el Puerto Rico de este siglo. A continuación, procedo con la presentación del Capítulo I.

## Capítulo I

### Debates historiográficos sobre la censura

#### Introducción

El fenómeno de la censura históricamente se ha presentado como sinónimo de opresión o de totalitarismo. Se ha planteado que los estados y sistemas políticos que la utilizan lo hacen como medio para mantener su control. Lo cierto es que esta práctica ha sido manejada para instaurar y preservar tipos de controles, ya sean estos políticos, económicos, sociales o religiosos. En palabras de Michel Foucault “Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa.”<sup>18</sup>

Como censura se puede entender la obstaculización del libre acceso a la información, o el conocimiento, por parte de un grupo o entidad sobre otro. Esta obstaculización la realizan los grupos en el poder los cuales evalúan y dictaminan qué es permitido o qué puede resultar peligroso y por tanto, prohibido. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua la censura se define como “*Dictamen y juicio que se hace o da acerca de una obra o escrito. Nota, corrección o reprobación de algo.*”<sup>19</sup> En qué variantes consiste y cómo se maneja la censura es la clave para determinar el grado de control que se espera tener sobre la información. Esta información que se transforma en conocimiento, es lo que se mantendrá bajo el control de las clases dominantes para mantener su poder sobre las masas.

---

<sup>18</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso*. (Edición Fábula, 2014), 14.

<sup>19</sup> Véase, <http://lema.rae.es/drae/?val=censura>, accesado, 22 de junio de 2014.

Según Sue Curry Jansen, “este conocimiento emerge de las luchas que se han llevado a cabo a través de la historia, de la necesidad que existe por entender o analizar el mundo que nos rodea; este conocimiento tiene como reverso el poder.”<sup>20</sup> Es la clase dominante, económica, política o social, la que por sus luchas, intereses o pasiones han logrado adquirir dicho conocimiento y van a utilizar su poder para defenderlo. Es por eso que, “Los poderosos requieren del conocimiento para preservar, defender y extender su ventaja. Para ellos el conocimiento es poder.”<sup>21</sup> El poder asegura el conocimiento, pero a la vez, el conocimiento asegura el poder. Estas dos partes de la ecuación hacen posible la existencia de la censura en relación poder/conocimiento.

Aunque la censura siempre se ha visto atada a las esferas en el poder, siendo este político o religioso, en tiempos recientes la censura ha sido utilizada por grupos alejados de las esferas de poder para limitar las expresiones de otros grupos.<sup>22</sup> De esta manera, la censura se convierte en una herramienta eficaz para regular el flujo de información por grupos alejados de un poder político o religioso pero que desean mantener o adquirir poderío sobre otros. Es así que la ecuación poder/conocimiento sigue teniendo validez y es la censura la que hace posible que los que tienen o quieren el poder puedan regular el conocimiento para perpetuar su dominio. Por otro lado, algunos analistas como Debora Shuger<sup>23</sup> y Judith Butler<sup>24</sup>, exponen que la censura es lo que nos define como sujetos

---

<sup>20</sup> Sue Curry Jansen. *Censorship; The Knot that Binds Power and Knowledge*. (London: Oxford University Press, 1991), 3.

<sup>21</sup>Ibid., p 6.

Para información sobre grupos sociales y la censura consultar Frederick Elkin. *Censorship and Pressure Groups*. Vol. 21, No. 1. (Phylon, 1960).

<sup>23</sup>Debora Shuger profesora de UCLA, especialista en el Renacimiento Inglés, Historia y Censura en el Renacimiento Inglés. Entre sus publicaciones se encuentran: *Censorship and Cultural Sensibility: The Regulation of Language in Tudor- Stuart England*. (University of Pennsylvania Press, 2006) y *Civility and Censorship in Early Modern England*. (Getty Research Institute Publication, 1998).

<sup>24</sup> Judith Butler es teórica de género, ética, estudios feministas, profesora de la Universidad de California en Berkeley. Entre sus publicaciones están *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. (Stanford University Press, 1997) y *Ruled Out: Vocabularies of the Censor*. *Censorship and Silencing: Practices of*

sociales y ésta se ha transmutado de una fuerza externa y represiva hacia un ejercicio positivo donde se definen fronteras para el buen uso de las prácticas sociales.

En palabras del estudioso Robert C. Post, “la censura *solía* ser un tema aburrido.”<sup>25</sup> La expresión toma en cuenta que cada vez que esta palabra sale a relucir se le atribuye ser una actividad deplorable ante la libertad de expresión. Al surgir debates ideológicos entre grupos a favor y en contra, la censura comienza a presentar razones de peso para un estudio minucioso, alejado de la demonización que se le adjudica. Es por esto que Post señala que la censura solía ser aburrida, ya que al presente se nos presenta como un fenómeno altamente matizado.<sup>26</sup> Un ejemplo claro de lo complicado que se ha tornado este tema se puede ver en las actividades o comportamientos de diferentes grupos sociales. Dado su naturaleza, los grupos conservadores tienden a censurar los discursos liberales y por su parte los grupos liberales acostumbran a refugiarse en la libertad de expresión para repeler los ataques conservadores. Últimamente, ha habido un cambio opuesto a esta tendencia; los grupos conservadores tienden a refugiarse en la libertad de expresión al ser atacados por defender sus puntos de vista. Por su parte, grupos liberales tratan de regular ciertos modos de expresión que consideren un ataque a sus creencias, como pueden ser los discursos en contra del aborto o de la comunidad homosexual.<sup>27</sup> Las líneas de quién censura y qué es censurable se han vuelto difusas.

Por otro lado, el debate sobre la censura se ha volcado hacia perspectivas sobre lo beneficioso o perjudicial de esta práctica. Postulantes como Sue Curry Jansen y

---

Cultural Regulation. (University of California Press, 1998).

<sup>25</sup> Robert C. Post. *Censorship and Silencing*. (Getty Research Institute Publication, 1998), 1.

<sup>26</sup> Para obtener más información sobre las diferentes perspectivas sobre la censura, consultar a Kathleen M. Sullivan, *Free Speech Wars*. (Southern Methodist University Law Review 48 1994), 203.

<sup>27</sup> Mari J. Matsuda. *Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech, and the First Amendment*. (Boulder Westview Press, 1993).

Harry White establecen un vínculo entre la censura, el poder y el acceso al conocimiento.<sup>28</sup> Ellos postulan que los grupos en el poder sólo pueden mantenerlo si controlan el flujo de ideas y de información. Su visión es una de crítica hacia la actividad de la censura como herramienta para perpetuar y preservar el poder.

Frederick Shauer y Judith Bulter, entre otros, exponen que la demonización de la censura no ha permitido que ésta se analice de una manera parcial.<sup>29</sup> Según ellos la censura siempre ha estado presente y ha sentado las pautas para todo trabajo escrito. Todos los medios de expresión están gobernados por normas o reglas, de esta manera se podía inferir que todo medio de expresión ha pasado por un proceso de censura, por lo tanto, ésta podría considerarse como un concepto que tiende a ser productivo.<sup>30</sup> Ambas perspectivas sobre la censura tienden a señalar que se requiere de una coexistencia entre ambas para la creación artística o la expresión pública. Se podría expresar que estas perspectivas “se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse.”<sup>31</sup>

Luego de esta reflexión inicial, me propongo exponer como propósito de este capítulo el debate historiográfico en cuanto a cómo los autores elaboran los puntos de vista a favor y en contra de la censura para luego proceder a establecer un contrapunteo entre ambos. Analizaré diferentes visiones historiográficas sobre la censura: desde el uso de la misma como instrumento de poder, así como el uso de la censura por entes alejados

---

<sup>28</sup> La profesora Sue Curry Jansen se ha especializado en la rama de los Medios y Comunicación. Ha dictado un sin número de cursos asociados a la libertad de expresión, la censura y los medios en la Muhlenberg College. Ha escrito para diferentes periódicos como *Journal of Communication*, *Communication Theory*, *Communication Yearbook*, *Feminist Media Studies*, *Theory and Society*, *the International Encyclopedia of Communication*, and *Censorship: An International Encyclopedia*. Entre sus libros se encuentran *Critical Communication Theory* y *Censorship: The Knot that Binds Power and Knowledge*.

<sup>29</sup> Jeffrey J. Strange, Melanie C. Green y Timothy C Brock. *Censorship and the Regulation of Expression*. Encyclopedia of Sociology. Vol. 1. (MacMillan Reference, 2003), 269.

<sup>30</sup> Judith Butler. *Ruled Out: Vocabularies of the Censor*. Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation. (University of California Press, 1998), 252.

<sup>31</sup> Foucault, Op. Cit., 15.

del poder y enfocados en el control de la información. Al mismo tiempo auscultaré las visiones historiográficas relacionadas con sectores opuestos a la censura y cómo los mismos han cambiado su perspectiva hacia el uso de los organismos del Estado para garantizar la libertad de expresión. O sea, el objetivo no sería resistir el poder sino utilizarlo a su favor.

### **Censura y poder**

La noción de la censura como algo potencialmente negativo parte de la idea que ésta ha estado siempre presente en toda actividad humana y ha sido ejercida en relación a la preservación del poder.<sup>32</sup> Es el conocimiento lo que se trata de controlar y censurar. Este conocimiento emerge de las pasiones, las luchas, el trabajo, etc. del hombre<sup>33</sup>, por lo cual la adquisición de ese conocimiento se ha convertido en un sinónimo de poder o de ventaja sobre otros. Tomando esto en cuenta se puede aseverar que las relaciones de poder tienen su base en el acceso al conocimiento. Foucault expresa que el discurso está íntimamente atado al poder:

en toda sociedad la producción del discurso  
está a la vez controlada, seleccionada y  
redistribuida por cierto número de  
procedimientos que tienen por función  
conjurar sus poderes y peligros, dominar  
el acontecimiento aleatorio y esquivar su  
pesada y temible materialidad.<sup>34</sup>

La clase poderosa necesita del conocimiento para, de esta forma, preservar y defender su ventaja sobre los grupos faltos de poder.<sup>35</sup> Es debido a la preservación del poder que un cierto grupo limita o prohíbe el acceso a la información que considere pernicioso a sus

---

<sup>32</sup> Curry Jansen, Op. Cit., 4.

<sup>33</sup> Ibid., 6.

<sup>34</sup> Foucault, Op. Cit., 14.

<sup>35</sup> Ibid., 6.

intereses.<sup>36</sup> Esto convierte a la censura en una herramienta utilizada para proteger la ideología predominante de los que más se benefician, aquellos en el poder, con acceso a las riquezas y el control.<sup>37</sup> Según Harry White “la censura está motivada por el miedo y el prejuicio de las clases; las leyes a favor de la censura continúan en función como medio para legitimar esos miedos y prejuicios.”<sup>38</sup>

El historiador teatral Oscar G. Brockett define la censura como “una situación de poder, una batalla sobre qué valores y estándares de qué grupo social prevalecerán.”<sup>39</sup> Son ciertos individuos o grupos en el poder los que definen lo que es censurable y lo hacen tomando en cuenta la preservación de ese poder. Sue Curry Jansen explica “La censura es un aspecto de todas las comunidades humanas. Indican que el conocimiento y el poder están aún ligados en un nudo.”<sup>40</sup> Para que haya poder, tiene que haber censura ya que ésta es necesaria para mantenerlo. No importa la ideología - totalitaria, capitalista, socialista, de derecha o izquierda - siempre va a existir la censura. La censura se presenta como una barrera entre las esferas de poder y las fuerzas externas que tratan de corromper el orden establecido por ese mismo poder. Si hay flujo de ideas, ésta tiene que estar dentro del orden de las leyes y ser aprobado por los grupos en el poder. Se puede llamar de muchas formas, pero cuando existe algún tipo de control, por mínimo que sea, hay censura y ésta es inevitable si se quiere o pretende preservar el poder. Según Harry White, “La gente en el poder operan bajo el supuesto que las creencias, sentimientos, opiniones, pensamientos de los seres humanos deben estar sujetos a un juicio moral y por

---

<sup>36</sup> Frederick Elkin. *Censorship and Pressure Groups*. Vol. 21, No. 1 (Phylon 1960), 71.

<sup>37</sup> Harry White. *Anatomy of Censorship: Why the Censors Have it Wrong*. (University Press of America, 1997), xv.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 2.

<sup>39</sup> Oscar G. Brockett. “Power, Censorship, and Validation,” *Theater Topics*, Vol. 4, No., 1 (March 1994), 1.

<sup>40</sup> Curry Jansen, *Op. Cit.*, 4.

ende a la acción social y de parte del gobierno.”<sup>41</sup> Se tiene que determinar cuál es el propósito para el uso de ese conocimiento y a la vez imponer reglas y no permitir el acceso de éste a todo el mundo. Sobre la distribución del conocimiento y las esferas de poder, Foucault dice:

el número de individuos...tendía al menos a ser limitado; y era entre ellos entre quienes el discurso podía circular y transmitirse.<sup>42</sup>

Esta noción de exclusividad al acceso a la información, convierte a la censura en un mecanismo eficaz para mantener el control y por consiguiente el poder. Es por esto que el Estado ve a autores, artistas, reporteros, etc. como entes peligrosos.

Mientras el hábito de leer se propagó, la censura por parte del Estado toma un carácter más sistemático, dominante y riguroso, como si en las imprentas y sus autores el Estado había identificado no a un enemigo sino a un rival por el poder.<sup>43</sup>

Esta acción por parte del gobierno o por parte de algún grupo con poder se debe a la protección de éstos hacia la ideología predominante. Esta protección no necesariamente se debe a un supuesto colapso del orden social o de la pérdida de valores, sino porque ésta sirve para legitimar el orden político, económico y social del que gozan:

El cuestionar la ideología predominante llevaría a un cambio social lo cual lleva una redistribución de recursos y beneficios, una realineación del poder político y reordenamiento del orden social. Este cuestionamiento no significa un colapso moral o la destrucción de la sociedad, como siempre se asevera cuando se trata de justificar la censura.”<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> White, Op. Cit., xvii.

<sup>42</sup> Foucault, Op. Cit., 43.

<sup>43</sup> J.M. Coetzee. *Essays on Censorship*. (University of Chicago Press, 1996), 42.

<sup>44</sup> White, Op. Cit., xv.

Es esto lo que los poderosos tratan de evitar; un cambio en el sistema establecido por ellos. Muchas veces la censura ha sido expuesta como una defensa a los valores morales o sociales. Más que nada los grupos en el poder temen que el flujo de información lleve al cuestionamiento, lo cual llevaría a un reordenamiento de un sistema controlado por ellos.

Ante esta perspectiva de la censura como una mano invisible a las órdenes de grupos en el poder, Frederick Elkin expone la naturaleza de la censura como algo normal a la actividad social. Elkin expone que la censura como medio de control existe en todas las sociedades. Algunos paradigmas son tan importantes para la existencia de la sociedad que no deben ser atacados, por lo tanto “inevitablemente hay unos límites a la libertad de expresión.”<sup>45</sup> En otras palabras no es que no deba haber censura sino es dónde se traza la línea entre lo que es censurable y lo que no lo es. El orden social es uno en constante transformación donde diferentes grupos darán diferentes definiciones de lo que es censurable y lo que no. Siempre existirá la presión para tratar de cambiar los órdenes establecidos lo que llevará a los grupos en el poder a ejercer la censura; esta actividad se lleva a cabo para proteger los intereses de un grupo sobre otros y de esta forma mantener el control y perpetuar su poder. Por poseer el control y los mecanismos para llevarlo a la práctica, los poderosos no sólo llevan a cabo un discurso, sino que son los que llevan su discurso a la acción y establecen los límites que otros no se atreverán traspasar. “Ellos no sólo establecen los límites a la libertad humana, sino que la hacen posible.”<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Elkin, Op. Cit., 80.

<sup>46</sup> Curry Jansen, Op. Cit., 7.

## Censura y control de la información.

Los autores que atacan la censura desde una perspectiva negativa postulan que a través de la historia las clases dominantes han ejercido su poder para mantener el conocimiento alejándolo de la gente común para de esta forma preservarlo. Al mismo tiempo, la adquisición del conocimiento no es un fin o meta:

no es simplemente aquello que traduce  
las luchas o los sistemas de dominación,  
sino aquello por lo que, y por medio de lo  
cual se lucha, aquel poder del que quiere  
uno adueñarse.<sup>47</sup>

Al mismo tiempo este conocimiento, ya sea político, artístico, religioso, etc., buscará la forma de ser divulgado ya que no hay parámetros para la búsqueda y creación del conocimiento. Ante este inevitable conflicto, la clase poderosa, cuyo poder depende del control de la información, tratará de evitar su divulgación. Es su libro *History of Freedom of Thought*, J.B. Bury expone “Desde el siglo XVI hasta la revolución francesa, casi todos los eventos históricos cargan de alguna forma la lucha por la libertad del pensamiento.”<sup>48</sup> La lucha de unos pocos por mantener el conocimiento alejado de la mayoría, es lo que hace posible que esos pocos mantengan y ejerzan su poder.

Al estar atados, el poder y el conocimiento, los poderosos utilizan la censura para perpetuar su poder. Más aún, se establece que las historias sobre la censura son “historias de élites.”<sup>49</sup> Es la élite en el poder la que establece qué es peligroso, qué es permitido y qué no. Según White:

el propósito de la censura es categorizar  
tipos de expresión como ilícitos y de esta  
forma demarcar las clases sociales como  
inferiores para mantener y validar el control

---

<sup>47</sup> Foucault, Op. Cit., 15.

<sup>48</sup> J.B. Bury. *A History of Freedom of Thought*. (London: Oxford University Press, 1913), 20.

<sup>49</sup> Curry Jansen, Op. Cit., 28.

político y de jerarquías sociales,  
identificando las gentes de las que  
las élites necesitan protegerse y  
mantener bajo control.<sup>50</sup>

Sobre este punto recae la idea que son estas élites las que están capacitadas para tomar la decisión de qué es censurable. En este caso estas élites ven con ojos sospechosos cualquier actividad que de paso al origen de otra élite con la cual tenga que disputar el poder. El autor surafricano J.M. Coetzee expone la censura como una lucha entre élites:

Tan temprano como el siglo XVI, autores  
e impresores-publicadores eran vistos desde  
arriba no sólo como un grupo de interés...sino  
como una élite con la habilidad de crear seguidores  
dentro del sector letrado de la sociedad la cual  
desarrollaría ambiciones similares a las del  
Estado mismo.<sup>51</sup>

Debido a la proliferación de libros, sus autores obtienen reconocimiento el cual les confiere poder, lo que lleva a que sean vistos como entes peligrosos, sospechosos y hasta ser envidiados por el Estado. Por otro lado, los impresores se pueden ver como los grupos que hacen posible la proliferación del conocimiento creado por los autores. Tanto autores como impresores serán vigilados celosamente ya que son vistos como los responsables de una posible debacle del orden establecido y protegido por los grupos en el poder.

Ante este precepto se encuentra el control sobre el acceso de la información. Varios estudiosos sobre el tema de la censura establecen que desde la invención de la imprenta, la cual facilitó la proliferación de textos, hasta la radio, la prensa y el internet, lo que preocupa a las élites es el acceso de las masas al conocimiento. “No es el contexto sino la diseminación de ideas lo que preocupa al lector.”<sup>52</sup> La censura se ve como un medio para proteger unos pocos antes que para proteger el bienestar de los muchos. Lo

---

<sup>50</sup> White, Op. Cit., 24.

<sup>51</sup> Coetzee, Op. Cit., 42.

<sup>52</sup> Ibid., 30.

que se busca es la protección de un sistema que garantice un orden civil que tiende a ser la base para asentar su poder y autoridad. El Estado o las clases en el poder censuran porque la proliferación de ideas “pone en peligro las premisas de la sociedad civil.”<sup>53</sup> Lo antes expuesto establece un vínculo entre el poder y el conocimiento y, cómo son las élites las que ejercen su presión para que el conocimiento no sea fácilmente adquirido y de esta forma se pueda preservar su dominio ante los otros grupos minoritarios.

Es esta hegemonía la que controla el flujo de información para mantener el poder. Según Antonio Gramsci, la hegemonía es el dominio y mantenimiento del poder que ejerce una persona o un grupo para la persuasión de otros, los cuales serán sometidos.<sup>54</sup> “El grupo minoritario impondrá sus valores, creencias e ideologías con el fin de perpetuar un estado de homogeneidad en el pensamiento y la acción.”<sup>55</sup> La hegemonía hace posible que se utilice el conocimiento para dominar a una clase mayoritaria a través de establecer una homogenización en los valores y en lo que es permitido. La homogeneidad se establece para mantener el poder y no para proteger valores morales o sociales.

Más aún, se establece que la hegemonía de clases se lleva a cabo gracias a que el grupo sometido consiente a ese dominio. El uso de la fuerza no siempre es necesario, ya que es el consentimiento del dominado la clave para que la hegemonía pueda ser ejercida.<sup>56</sup> Podría notarse que el consentimiento de los sometidos se haría más fácil si no tienen acceso a la información y al conocimiento. La clase dominante entenderá que mientras menos información o conocimiento esté disponible, se hace más factible el ejercer su poder ante una mayoría carente de estos recursos. La censura como medio para

---

<sup>53</sup> Debora Shuger. *Civility and Censorship in Early Modern England*. (Getty Research Institute Publication, 1998), 97.

<sup>54</sup> Antonio Gramsci. *Cuadernos de la cárcel*. (México: Ediciones Era, 1981), 24.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 32.

establecer una hegemonía resulta un recurso muy valioso y efectivo ya que el control de la información se convierte en una herramienta para perpetuar el poder.

Las líneas trazadas por los poderosos restringen a los que no tienen poder, pero a la misma vez estos límites instruyen sobre lo que es permitido. “Son los poderosos los que establecen la versión oficial de eventos, los procedimientos y reglas. Les informan a los que no tienen poder a lo que se enfrentan de no seguir las reglas.”<sup>57</sup> Según Curry Jansen, es gracias a estos límites impuestos por los poderosos que los desposeídos pueden, utilizando las reglas establecidas, negociar su propia receta para su sobrevivencia. De esta forma la censura contiene elementos represivos y emancipadores. Se establecen límites, pero estos límites llevan a la continua búsqueda del conocimiento. Tomando este precepto como cierto, se podría comenzar a ver la censura como un aspecto positivo, “como una configuración compleja de prácticas restrictivas y productivas”<sup>58</sup> dentro de un contexto histórico y social.

### **Censura y grupos de presión social.**

Además de la ejercida por el Estado o las élites, la censura puede ser practicada por lo que Frederick Elkin denomina como grupos de presión (pressure groups).<sup>59</sup> Estos grupos buscan influenciar a otros grupos afines o a la sociedad en su totalidad para lograr sus metas. Elkin elabora su postura de la siguiente forma:

Además de utilizar presión directa como la violencia, boicots, marchas, etc., estos grupos poseen dos técnicas a su disposición: una es la propaganda con la cual buscan influenciar

---

<sup>57</sup> Curry Jansen, Op. Cit., 7.

<sup>58</sup> Dominic Boyer. *Censorship as a Vocation: The Institution, Practices, and Cultural Logic of Media Control in the German Democratic Republic*. *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 45, No. 3 (Jul., 2003), 512.

<sup>59</sup> Elkin, Op. Cit., 75.

a otros a pensar y actuar de cierta forma;  
la otra es la censura con la cual buscan  
restringir la expresión de ideas opuestas  
a sus intereses.<sup>60</sup>

Estos son grupos como los feministas, grupos por la defensa de los derechos de los homosexuales, grupos religiosos, en contra y a favor del aborto, entre otros, que establecen un rompimiento entre la ecuación censura/Estado. De esta forma Elkin presenta y establece que no es sólo el Estado o élites en el poder las que pueden ejercer una censura, sino que también hay grupos dentro de la sociedad, alejados del poder, que buscan censurar lo que va en contra de su forma de pensar para defender sus intereses.

Esta postura expone que la censura es la actividad donde se regulan opiniones y no el tema en sí. En otras palabras “es el grupo el que decide lo que puede ser censurable.”<sup>61</sup> Estos grupos se pueden sentir amenazados tanto por ideas que atentan con lo relacionado a valores morales, sociales o contra los ideales relacionados al grupo en cuestión.<sup>62</sup> De esta manera, un grupo puede reaccionar en contra de lo que consideren inmoral o anti social y otro grupo puede reaccionar ante todo lo contrario. Esto sumerge la censura dentro del ámbito de las creencias; lo censurable se convierte en algo que sólo comprende el campo de la opinión, por lo que la censura se ve motivada por el miedo y el prejuicio de las clases. “La falta de datos objetivos, convierte a la censura en un método de coerción para grupos que quieran imponer su opinión sobre la de los otros y de esta forma, su modo de vida, creencias y su opinión, prevalezcan.”<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> White, Op. Cit., 7.

<sup>62</sup> Según Elkin la censura es un medio de control social, donde un grupo trata de limitar el acceso a los medios de expresión. Estos grupos se forman por intereses en común y una vez identificados estos intereses, su meta es presionar para influenciar a otros grupos.

<sup>63</sup> Elkin, Op. Cit., 75.

Las ideas que estos grupos pueden percibir como peligrosas no necesariamente están atadas a los valores sociales previamente establecidos, sino a los intereses específicos de dicho grupo. La forma más efectiva de defender sus intereses es el limitar el acceso a la información. Según Elkin, estos grupos recurren a esta práctica debido a que entienden que las vías convencionales no surtirán efecto en la defensa de estos ideales. El grupo se da cuenta que sus intenciones no tienen oportunidad de triunfo por la vía legal, o si ya existe una ley, ésta es muy difícil de llevar a la práctica.<sup>64</sup> Ante estos obstáculos, los grupos de presión recurren a la censura para hacer que sus ideales sean escuchados y los ideales en contra sean prohibidos. Cuando estos grupos se organizan para defender sus puntos de vista sobre los de otros, directamente crean su propia censura y dictaminan lo que es permitido y lo que no lo es.

Tomando en cuenta lo subjetivo que comprende el tema u opinión a ser censurado, se ha comenzado a re-evaluar los aspectos positivos y negativos de la censura:

Cuando la censura no solamente incluye permisos del Estado o castigos por el Estado, pero también actividades tan difusas como la manera en que ciertos discursos marginalizan a otros para descartarlos, es tiempo de considerar qué realmente es la censura, porque sería imposible, sin analizarla, decidir si es algo que deberíamos condenar o aprobar.<sup>65</sup>

La libertad de expresión entra en debate ya que gracias a ésta se puede ofender a grupos con visiones opuestas. Cada grupo va a defender su punto de vista “La gente tiene que

---

<sup>64</sup> En este punto Elkin expone que la censura resulta más eficiente que las leyes ya que, muchas veces, resulta muy complicado o conlleva mucho tiempo el ponerlas en práctica. La eficacia de la censura utilizada por estos grupos es inmediata y cumple el doble propósito de silenciar y llevar el mensaje a los demás miembros de la sociedad.

<sup>65</sup> Frederick Schauer. *The Ontology of Censorship*. (Getty Research Institute Publication, 1998), 147.

respetar y exponer las creencias a la crítica.”<sup>66</sup> Si existe la libertad de expresión, donde cada grupo puede exponer sus puntos de vista, va a ser inevitable la confrontación de ideas o creencias; esta es la única forma en que las sociedades pueden alcanzar el progreso en todos sus ámbitos. En palabras de Kenan Malik “el verdadero progreso social requiere que se ofendan sensibilidades.”<sup>67</sup>

### **La censura como aspecto positivo.**

La ambigüedad presentada por los grupos de presión en cuanto a la importancia a las opiniones y no al tema en sí en cuanto a lo censurable, se observa con más claridad en los estados democráticos donde la libertad de expresión es un derecho. La pugna se centra, más bien, en la libertad de expresión y cómo ésta es utilizada. “La gente está volviendo a reconsiderar y ha desarrollado argumentos que la libertad de expresión no es necesariamente buena.”<sup>68</sup> Esta libertad de expresión es la que hace posible que discursos que pueden considerarse anti sociales tengan el mismo derecho a ser divulgados; el querer regularlos o tratar de eliminarlos, los convierte en censurados. Según Ruth Gavison, lo que debe protegerse no son los derechos del que se expresa sino “la integridad del sistema democrático y el sistema legal dentro de él.”<sup>69</sup> Incluso, otros estudiosos aseguran que en este debate entre ideas de grupos sociales o políticos, el Estado funge como un “regulador desinteresado y distante.”<sup>70</sup> Ya que lo debatible son ideas o creencias, el Estado no interviene ya que sus intereses no se ven comprometidos.

---

<sup>66</sup> Julian Petley. *Censorship*. (Oneworld Publications, 2009), 173.

<sup>67</sup> Kenan Malik, *Shadows of Fatwa*, citado en Julian Petley. *Censorship*. (Oneworld Publications, 2009), 173.

<sup>68</sup> Ruth Gavison. *Incitement and the Limits of Law*. (Getty Research Institute Publication, 1998), 44.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>70</sup> Sandford Levison. *The Tutelary State: “Censorship,” “Silencing,” and the: “Practices of Cultural Regulation.”* (Getty Research Institute Publication, 1998), 195.

Lo difuso y ambiguo entre quién es censurable, qué es censurable y los derechos de la libertad de expresión de los que censuran, hacen posible que la censura siga vigente como medio de imponer ciertas normas. “El hecho que tanto discursos “dignos” o “indignos” gocen del mismo derecho de propagación requiere de agencias que definan, autoricen y regulen dichos discursos.”<sup>71</sup> Es por esto que el estudioso Alan Segal expone que la censura se podría ver como un método para mantener el orden. Más aún, le atribuye a la censura el mérito de haber otorgado “el orden y la institucionalización a ciertos aspectos morales.”<sup>72</sup> De esta manera la censura se convierte en responsable del orden social y es gracias a ella que ciertos valores sociales han sido instaurados y mantenidos. El problema con este precepto, es cuáles son estos aspectos morales y quiénes lo establecen. Si, como se ha expuesto, son los grupos en el poder los que sientan las normas de lo permitido en pos de una homogenización de valores o ideas, la censura solo servirá para preservar los intereses de los grupos en el poder para mantener el orden establecido por ellos.

Si la censura es en parte responsable por el orden social, su meta es que este orden prevalezca por sí sólo. Lo que la censura busca es que sus preceptos o normas estén tan arraigados en la sociedad hasta el punto que no haga falta la vigilancia. En el momento que no haga falta la vigilancia, ya que el individuo o el grupo se auto censurará, el orden social estará garantizado y se mantendrá por sí sólo. “Todas las leyes, incluyendo la de censura tienen un sueño...el sueño de una sociedad con leyes basadas en la razón y obedecidas por ser razonables.”<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Alan Segal. *Social Control and Socialization*. The British Journal of Sociology, Vol. 21 No. 1 (Mar., 1970), 69.

<sup>72</sup> Ibid., 73.

<sup>73</sup> Coetzee, Op. Cit., 10-11.

Tomando en cuenta esta perspectiva alterna sobre la censura, habría que analizar la validez de su connotación negativa. Estudios plantean que la supuesta demonización de la censura prohíbe su análisis de una manera objetiva.<sup>74</sup> Además, “la naturaleza peyorativa del término también la incapacita de un balance en los debates contemporáneos sobre el control de la expresión.”<sup>75</sup> De esta manera, el querer prohibir un discurso sobre los beneficios del racismo, lo cual se vería como un discurso deplorable, resultaría permisible tomando en cuenta su contenido. Si se censura dicho discurso sólo se estaría tomando en cuenta un lado de la balanza y de esta manera invalidaría el análisis de este tema o de cualquier otro tema que ciertos grupos entiendan que no deben ser propagados.

Recientes estudios sobre la censura se distancian de la demonización expresando que ésta “se ha comenzado a analizar como una compleja configuración de prácticas textualmente restrictivas y productivas dentro de un contexto social.”<sup>76</sup> Visto de esta forma, la censura se convierte en una práctica no solamente productiva sino habitual. Históricamente, la censura se ha visto como una práctica de “negociación en la relación entre autoridad y los entes intelectuales.”<sup>77</sup> Autores como Darnton y Friedberg infieren que la censura se convierte en la norma y no en la excepción de todo trabajo creativo. Según Robert Post, la censura es la técnica por la que las prácticas discursivas se

---

<sup>74</sup> Consultar la lectura de Judith Butler *Ruled Out: Vocabularies of the Censor* donde la autora expone el tono “peyorativo” de la palabra y como su “demonización” ha prohibido un análisis serio sobre sus razones, consecuencias y los aspectos que podrían ser positivos.

<sup>75</sup> Jeffrey J. Strange, et. al. *Op. Cit.*, 269.

<sup>76</sup> Dominic Boyer. *Censorship as a Vocation: The Institution, Practices, and Cultural Logic of Media Control in the German Democratic Republic*. *Comparative Studies in Society and History*. Vol. 45, No. 3 (Jul., 2003), 512.

<sup>77</sup> Estudioso como Miklos Haraszti, Robert Darnton y Maurice Friedberg, entre otros, exponen que la censura no sólo es una práctica restrictiva pero también como productora del conocimiento.

mantienen y si la vida social consiste de esas prácticas, la censura es la norma.<sup>78</sup> Tomando este punto como cierto, se podría deducir que es la censura la que establece las prácticas que nos definen como entes sociales. O mejor explicado “la censura se transmuta de una fuerza externa y represiva a un ejercicio positivo de poder, la cual define los límites.”<sup>79</sup>

En cuanto a esta nueva perspectiva, la censura se percibe no como un mero instrumento del Estado, del poder o de grupos de presión, sino como una fuerza interna que se encuentra en todo aspecto de la experiencia humana. La censura “no tiene un lugar en específico: ya no se puede localizar en un censor. La censura se encuentra en todas partes.”<sup>80</sup> Para afirmar esta aseveración se tendría que asumir que la censura precede a la expresión, ya que para que un texto se forme, tiene que pasar por un proceso de selección que acepta ciertos preceptos y descarta otros. Por otro lado, si la censura se formula después que la expresión se ha llevado a cabo, esta expresión coge validez gracias a los mecanismos utilizados para censurarla.<sup>81</sup> En otras palabras, es gracias a la censura que la expresión toma validez o es la responsable de que la expresión tome forma definitiva.

Este aspecto positivo sobre la censura nos lleva a la auto-censura. Si la censura se encuentra donde quiera y el autor realiza un proceso de filtración de ideas antes de expresarlas, se podría decir que la auto-censura es parte de la labor creadora del autor. De esta manera, la censura se comienza a ver como un reto para el autor al tratar de

---

<sup>78</sup> Para más información sobre la censura como parte de un proceso cotidiano ver Pierre Bourdieu, *Censorship and the Imposition of Form. Language and Symbolic of Power.* (Cambridge, Harvard University Press, 1991), 137.

<sup>79</sup> Información en Richard Burt, *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere.* (University of Minnesota Press, 1994).

<sup>80</sup> Richard Burt. *(Un)Censoring in Detail: The Fetish of Censorship in Early Modern Past and Postmodern Present.* (Getty Research Institute Publication, 1998), 32.

<sup>81</sup> Butler, Op. Cit., 249.

buscar formas creativas de cómo burlarla donde el autor se atreve a expresar: “la censura era un enemigo necesario y emancipador.”<sup>82</sup> Es así como se presenta al escritor en medio de un círculo vicioso entre la creación y la evaluación:

La batalla contra la auto-censura es una anónima y solitaria...ese censor es el alter-ego del escritor...es imposible ganarle a este censor, porque él es como Dios...él sabe y ve todo, es producto de la mente del autor, de tus miedos, de tus pesadillas...El no admitir que existe, la auto-censura se alinea con las mentiras y la corrupción espiritual.”<sup>83</sup>

La auto-censura se podría ver como una paranoia que, aunque dañina, resulta necesaria para el proceso de creación. Si tomamos este postulado como verdadero, quedaría cumplida la meta del censor cuando es el mismo creador el que se impone un proceso de evaluación y de restricción al expresar sus ideas. Es así como el autor se torna en un individuo cohibido donde su creación parte de un impulso que ha sido reprimido:

el ciudadano es convertido no sólo en una persona reprimida sino en una persona auto reprimida, no sólo en una persona censurada sino en una auto censurada, no sólo en una persona vigilada sino en una persona que se vigila a sí misma.<sup>84</sup>

En la auto-censura la paranoia se convierte en el lenguaje personal del autor y este lenguaje crea su obra; su creación nace de esta paranoia y de la auto censura. “Su escrito puede ser un espécimen del mismo discurso paranoico que trata de describir.”<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Eugene Goodheart, *Censorship and self-censorship in the fiction of D.H. Lawrence*. (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991), 230.

<sup>83</sup> Danilo Kis. *Censorship/Self-Censorship*. Citado en Coetzee, Op. Cit., 36.

<sup>84</sup> Cita del autor cubano Reinaldo Arenas en Carlos Ripoll, *The Heresy of Words in Cuba*. (Freedom House, New York, 1985)

<sup>85</sup> Coetzee, Op. Cit., 37.

Este punto de vista sobre la censura la transfigura de un acto diabólico a una actividad que, aunque negativa, resulta cotidiana, que sienta bases, establece parámetros y hasta se constituye como actividad productiva. Deja de ser un acto que se presenta en situaciones extremas, y se convierte en un proceso social cotidiano. La censura deja de ser una actividad llevada a cabo por funcionarios de Estado, de la iglesia o de grupos poderosos en pos de la destrucción de ideas liberales o intelectuales y se convierte en una actividad responsable de dictar las reglas necesarias para el proceso de creación y de mantener unas normas para el buen funcionamiento del orden social.

### **La pornografía como ejemplo.**

Tomando en cuenta lo antes expuesto, entiendo que uno de los ejemplos más claros para tratar de explicar lo difuso y complicado que tiende a ser el tema de la censura, es la pornografía. La mera palabra tiende a poner en recelo a cualquier lector. La pornografía comienza a ser confusa desde su misma definición, expresiones como “No puedo definir pornografía, pero la reconozco cuando la veo”<sup>86</sup> es un ejemplo claro de lo ambiguo que resulta tratar de precisar su significado. Se puede entender como pornografía cualquier material (fotos o palabras, etc.) que sean “sexualmente explícitos.”

<sup>87</sup> El problema con esta definición es que lo “sexualmente explícito” varía según la cultura y el tiempo. Lo que es sexualmente explícito para una cultura no lo es para otras y lo que en algún momento pudo verse como pornográfico, puede que al presente ya no lo sea. De esta manera, el material pornográfico entra dentro del campo de las opiniones, de lo subjetivo. Entrada la pornografía en el plano de lo subjetivo, resulta imposible ni

---

<sup>86</sup> Juez Stewart en el caso *Jacobellis vs. Ohio*, 378 US 184 (1964).

<sup>87</sup> La definición de pornografía es “Presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación.” Véase <http://dle.rae.es/pornografia>, accesado 20 de octubre de 2016

definirla ni defender su censura, en palabras de White “los censores tratan de controlar las opiniones que encuentren ser peligrosas o falsas ya que no pueden demostrar que estas opiniones son ciertas.”<sup>88</sup> Más aún, este autor expone que la censura aparece cuando alguien no puede convincentemente demostrar a otros que las opiniones ofensivas son ciertas o peligrosas. Debido a que el término pornografía varía entre culturas, entre periodos históricos y que sus diferentes definiciones tienden a ser confusas, las palabras del juez Stewart podrían ser ciertas. No se puede definir la pornografía y por esto su definición entra en el campo de la opinión y de lo personal, convirtiendo en subjetivo cualquier acercamiento que se haga al respecto.

El hablar de la pornografía nos lleva directo al plano moral. Grupos conservadores plantean que los valores morales son los que salvaguardan la sociedad. De esta forma sociedad y valores morales se encuentran entrelazados y es así que la defensa de éstos resulta incuestionable. Esta defensa llevará a la sociedad a protegerse en contra de cualquier amenaza. Si la defensa ante estas amenazas desemboca en la intolerancia, indignación o repugnancia, las leyes deben responder para confirmar dicha defensa.<sup>89</sup> Es así como los grupos conservadores se presentan como los defensores de los valores morales de la sociedad, esto le infiere el poder de censurar o prohibir cualquier material que se interprete como una amenaza a ésta.

Contrario a la perspectiva conservadora, el lado liberal plantea lo moral dentro de un marco individual. La sociedad no es la que necesita protección contra el individuo sino es el individuo quien necesita protección contra la sociedad. Es el individuo quien tiene que defenderse de “la tendencia de la sociedad en imponer sus propias ideas y

---

<sup>88</sup> White, Op. Cit., xiv.

<sup>89</sup> Coetzee, Op. Cit., 15.

prácticas como reglas de conducta para todos.”<sup>90</sup> El liberalismo expresa que el Estado debe mantenerse neutral en cuanto a lo moral. De esta forma el Estado no debe promover lo que podría verse como moralmente admirable ni condenar lo que podría verse como deplorable. El Estado no debe censurar ni al individuo que transgrede los valores morales ni a los grupos que tratan de impulsar un canon de valores establecidos.

En cuanto a los grupos a favor y en contra de la censura sobre la pornografía, éstos han cambiado en tiempos recientes. Por lo general, los grupos conservadores han sido los identificados en contra de la pornografía. Sus razones van desde el plano de lo obsceno, lo sexual y la corrupción moral. Según los conservadores “la pornografía es pernicioso para quien la consume ya que corrompe su carácter impidiendo que puedan vivir buenas vidas de acuerdo a los valores familiares y religiosos.”<sup>91</sup> Los conservadores abogan para que el Estado intervenga con censurar la pornografía ya que se está previniendo la debacle moral de una comunidad y de esta forma se defienden los estándares morales de la decencia. Esta perspectiva se le conoce como “moralismo legal” y se supone que se ponga en práctica aun cuando el que consume la pornografía sea una persona mayor de edad que conscientemente accede a ser expuesto a dicho material.<sup>92</sup>

La facción liberal siempre ha estado identificada con la defensa de la pornografía. Los liberales exponen que adultos competentes deben tener el derecho a sus gustos privados y que un grupo no puede forzar sus convicciones morales sobre otros. La convicción más importante es la libertad individual y que el Estado no puede interferir con esa libertad. Los derechos que los liberales defienden son a la libertad de expresión,

---

<sup>90</sup> John Stuart Mill, *On Liberty*, Gertrude Himmelfarb, ed. (Harmondsworth: Penguin, 1974), 65.

<sup>91</sup> Caroline West. *Pornography and Censorship*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/pornography-censorship/>>.

<sup>92</sup> Ibid.

a la privacidad y la creencia que la pornografía es inofensiva comparada con la violencia, la criminalidad, etc. y que el Estado no debe intervenir en la vida privada y los gustos de los ciudadanos.

Recientemente, la pornografía ha sido uno de estos campos donde la censura ha sido utilizada por grupos de presión identificados en el pasado como defensores de la libertad de expresión o liberales. En el presente estos grupos dudan que la pornografía no sea perjudicial ya que creen que es nociva contra las mujeres. Los grupos feministas, defensores de la libertad de expresión, exponen que la pornografía juega un papel importante en la explotación y opresión de la mujer.<sup>93</sup> Según la profesora de derecho Catharine MacKinnon y otras feministas la pornografía es una institución pública de esclavitud sexual, traficando mujeres y niños vulnerables y enriqueciéndose de su sufrimiento.<sup>94</sup>

Ante estos ataques muchos liberales han tenido que aceptar que la pornografía podría ser un instrumento de explotación para la mujer. Al mismo tiempo exponen que el daño causado por la pornografía no es lo suficientemente grave para justificar la interferencia con la libertad de expresión.<sup>95</sup> Esto trae un conflicto entre derechos: la libertad de expresión del que realiza la pornografía y la libertad de la mujer a tener las mismas libertades civiles dentro de la sociedad. Por un lado, las feministas defensoras de la pornografía declaran que ésta puede ser beneficiosa en vías a una liberación del conservadurismo moral y la defensa de la sexualidad femenina. Por el otro, las feministas en contra de la pornografía plantean la utilización y la deshumanización de la

---

<sup>93</sup> Ver caso de Catharine Mac Kinnon. American Bookseller Association Inc. Vs. William H. Hudnut. US District Court, Southern District of Indiana. 1984.

<sup>94</sup> Para más información consultar Caroline West, Op. Cit.

<sup>95</sup> Para más información sobre el problema entre derechos ver *Pornography, Civil Rights and Speech*. Catherine Itzin, ed. (Oxford University Press, 1992).

mujer como mero objeto sexual y degradante el cual lleva a la explotación y la violencia contra éstas.

Los miembros de la industria pornográfica, al igual que sus consumidores, plantean sus derechos en contra de la censura. Los tres principios para la defensa del uso de la pornografía son: la libertad de expresión, que esta libertad no debe ser amenazada mientras no cause daño, y que el uso de la pornografía es privado.<sup>96</sup> Grupos en contra de la pornografía establecen que la libertad de expresión se centra en la acción y no en el uso de la palabra lo que no se debe entender como una libertad. Por otro lado, grupos feministas han tratado de demostrar que hay un vínculo directo entre la pornografía y actos violentos en contra de las mujeres y que ésta es una invasión a la privacidad.<sup>97</sup> Lo que muchas feministas han notado sobre la oposición a la pornografía es que al aplicar las leyes a los estándares feministas hace que inevitablemente se vea aliado a grupos de extrema derecha. Catharine MacKinnon, estudiosa de ideología feminista-marxista ha sido comparada en sus escritos en contra de la pornografía con la derecha moralista.<sup>98</sup>

El tema de la pornografía no ha dejado de ser uno de preferencias. “Todo juicio moral no es nada más que expresiones de preferencias, expresiones de actitud o sentimientos.”<sup>99</sup> Como se puede notar, en el campo de las opiniones la línea se torna difusa entre lo que se debe o puede censurar. Los que se oponen a la pornografía plantean “La liberación sexual en el sentido liberal, libera la agresión sexual masculina en el sentido femenino. Lo que en el sentido liberal parece amor y romance se ve más como

---

<sup>96</sup> Coetzee, Op. Cit., 20.

<sup>97</sup> Ibid 21.

<sup>98</sup> La profesora Carol Smart expresa sobre MacKinnon “Últimamente su posición resulta indistinguible de la derecha moralista en cuanto al uso de la censura y las leyes.” Carol Smart, *Feminism and the Power of Law*. (Routledge, 1989). Para ver la perspectiva de MacKinnon, consultar Catharine MacKinnon, *Feminism Unmodified*. (Harvard University Press, 1987)

<sup>99</sup> Coetzee, Op. Cit. 23.

odio y tortura en la perspectiva femenina.”<sup>100</sup> El plano liberal que apoya la pornografía plantea la posición que “para prevenir un daño a otros, habría que catalogar lo que otros consideran qué es daño y llevaría a querer presionar preceptos moralistas. “El principio de independencia moral dicta una política de tolerancia. Los preceptos feministas dictan una política de restricción.”<sup>101</sup>

Los individuos o grupos que en un momento pudieron estar a favor de la pornografía, ahora se presentan en contra de ésta. Este grupo recurre a la intervención del Estado para censurar lo que ellos opinan es peligroso. Más aún, recurren a la censura para imponer sus creencias. De esta manera se puede ver cómo la censura, para este grupo feminista, se convierte en un aspecto positivo y en una herramienta para lograr sus propósitos.

### **Conclusiones.**

Estos diferentes acercamientos sobre la censura, la convierten en un tema digno de análisis. Si se estudia de una manera concisa, la censura presenta varias amalgamas de lo que puede ser el complejo comportamiento del ser humano. Se podría tomar como cierto que ha sido un instrumento utilizado por las élites en el poder para preservarlo. El conocimiento, el flujo de ideas o la información son recursos idóneos para establecer poder o supremacía. Si a esto se le añade que son estas élites las que deciden qué es censurable, se establece una división entre los poderosos, dignos y responsables de mantener el conocimiento aislado, y las masas ignorantes, no aptas para entender o

---

<sup>100</sup> MacKinnon, Op. Cit., 149.

<sup>101</sup> Ver Susan Mendus, *The Politics of Toleration in Modern Life*. (Duke University Press, 2000)

apreciar dicho conocimiento. Esta perspectiva valida la ecuación poder- conocimiento y la utilización de la censura como arma para la defensa del poder.

Por otro lado, las investigaciones sociales nos presentan el tema de la censura como un proceso no solamente que se practica por grupos interesados en mantener un poder, sino que son grupos dentro de la misma sociedad los que utilizan la censura para defender sus intereses. Estos grupos de presión utilizan la propaganda y la censura para defender sus puntos de vista y al mismo tiempo prohibir que otros puntos de vista sean expuestos. En el presente estos grupos no buscan resistir el poder, sino utilizarlo (en este caso el político) a su favor. Catharine MacKinnon, quien ha sido una férrea defensora de la libertad de expresión y de presentar la censura como una forma de represión, al presente aboga por la prohibición o restricción a la pornografía. Esto se convierte en una batalla de opiniones donde cada grupo tratará de hacer que su opinión sobre ciertos temas prevalezca. Esta batalla se lleva a cabo gracias a la libertad de expresión que se supone garantice el flujo de ideas sin importar su contenido. Una vez se llega al campo de la opinión, se obvia la razón y la censura es utilizada no como medio de mantener el poder, sino para llevar a cabo un mensaje donde no necesariamente haya una razón o motivo envuelto.

Otra de las perspectivas de la censura ha sido expuesta por estudiosos del tema los cuales quieren desasociar esta práctica de la noción negativa que se le ha otorgado. Por lo general, la palabra censura tiende a cargar un aspecto sumamente negativo. Para muchos la censura es sinónimo de oscurantismo, de falta de libertad, de persecución, etc. Sin embargo, para muchos estudiosos la tendencia a demonizar la censura prohíbe su análisis. Más bien, se plantea como un proceso de negociación entre autoridades y grupos intelectuales con miras a lograr un trabajo que complazca a ambos bandos. La

censura se percibe como una práctica cotidiana que establece unas normas a seguir. Se podría ver como un proceso normal del funcionamiento social. De esta forma, se transmuta de un demonio a un acto ordinario, de un acto deplorable a una función necesaria para mantener las normas y el orden social. Si la censura se puede denominar como una práctica en donde se mantiene el orden social, se podría inferir que es la norma y no la excepción. “La censura establece las prácticas que nos define como seres sociales”<sup>102</sup>

Además, existe la creencia que mientras un trabajo sea censurado, más atención atraerá. Al hablar sobre la pornografía y la censura, Annette Kuhn dice que “la pornografía necesita la censura para realzar su atractivo, para convertirlo en objeto prohibido y deseado, cuando en realidad lo que debe cuestionarse es la idea de si la pornografía es el aspecto verdadero del sexo.”<sup>103</sup> De esta manera la censura, indirectamente, toma un aspecto positivo en cuanto al consumo del trabajo censurado. El libro prohibido obtiene más atención que cualquier otro. Montesquieu observa “el silenciar, en un ambiente de censura, puede ser elocuente.”<sup>104</sup>

Robert C. Post tiene razón al exponer que la censura dejó de ser un tema aburrido. Aunque la práctica tiende a despertar pasiones y exponer lo deplorable y lo destructivo que puede ser ésta para la sociedad, no cabe duda que es un concepto muy complejo que dejó de ser una batalla entre liberales y conservadores o entre los poderosos y los desposeídos. Desde el momento en que Sócrates es condenado por influenciar negativamente a la juventud, la persecución de los cristianos, la Inquisición, la quema de libros, la propaganda Nazi, el macartismo, etc., la censura siempre ha estado presente en

---

<sup>102</sup> Post. Op. Cit., 2.

<sup>103</sup> Coetzee, Op. Cit. 21.

<sup>104</sup> Ibid, 43.

la historia. De esta manera ha tenido defensores y detractores, gente que ha muerto defendiendo sus puntos de vista y otros que han dado la vida por exponer las injusticias.

La autora británica Doris Lessing expone:

En estos momentos, en todos lados desde  
China hasta Indonesia hasta Sur América  
hasta partes de África, una mujer, un hombre  
está pensando “no debería escribir esto”.  
Los escritores son como víctimas,  
esa es nuestra actitud mental, pero  
no nos damos cuenta de los escritores  
de los que nunca escuchamos.<sup>105</sup>

Según Lessing y Caridad Svich la censura está tan instaurada en el ente creador que la censura previa es parte del trabajo creativo del artista. Según Svich, cualquier artista al comenzar a crear se hace, aunque sea inconscientemente, estas dos preguntas: ¿Para quién es este trabajo? y ¿Quién querría verlo? Estas dos preguntas paralizan al artista. “Porque el miedo a la creación, al atreverse...puede paralizar la voz del artista y debilitar su visión.”<sup>106</sup> Según el dramaturgo español Jerónimo López Mozo, la autocensura desemboca en la castración total del autor ya que no sólo hay obras que quedan inéditas, sino muchas obras que no pasaron de ser meras ideas, obras que “no pasaron de ser ideas que jamás salieron de la cabeza de quienes la concibieron”<sup>107</sup>. El dramaturgo va más lejos al establecer que la autocensura es la estrategia más traumática que las esferas de poder imponen al autor y denuncia que “frente a quienes aseguran que la censura estimula la imaginación del creador, yo opongo que ejerce una función castradora.”<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Doris Lessing. *Censorship*. Time Bites: Views and Reviews (New York: Harper Collins, 2004), 75.

<sup>106</sup> Caridad Svich. *Out of Silence*. Out of Silence, Censorship in Theater & Performance. (Eyecorner Press, 2012), 13.

<sup>107</sup> Jerónimo López Mozo, *Teatro y silencio*. (Anales de la literatura española contemporánea, Vol. 24, No. 3, 1999), 680.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 681.

Para sintetizar la relación entre el creador y las esferas de poder, las palabras del estudioso Ángel Berenguer lo expone de manera singular:

La obra de creación, por tanto, se convertía en el acto por el cual el YO del creador ejercía su derecho ciudadano a crear una realidad imaginaria y reflejar en esa formalización una estrategia artística. En ella se materializaría la respuesta de su YO al ENTORNO que le afecta, generándole una tensión que puede llegar a ser insoportable. La expresión de esa tensión en el marco de la realidad imaginaria de la creación del artista podía, a su vez, significar un modo de agresión para los círculos del poder. El deseo expresado por la persona creadora (aunque sólo fuera un deseo expresado) despertaba el interés del poder de turno, que se consideraba legitimado para condenar al silencio. Tanto era así que, de modo más o menos radical, la obra de un autor podía convertirse en “(indesea)da”. Entonces podía ser ultrajada, tachada, menospreciada, condenada al silencio de forma total o parcial. Todo ello, naturalmente y en primer lugar, resultaba en un agravio para el censurado que resentía el desprecio con que se “indeseaba” aquello que él deseaba: “el deseo del sujeto es indeseado”. Además, se le condenaba al silencio con todos los corolarios económicos, sociales y judiciales que ello comportaba.<sup>109</sup>

Lo que hace imposible que la censura sea eliminada por completo, no es la libertad de expresión, sino los males que la misma libertad de expresión acarrea. Dentro de esta libertad es válido el exponer cualquier tema, por deplorable, asqueroso o injusto que sea; el querer prohibirlo caería en la misma práctica que se quiere detener. El acceso a la información, a las ideas y a las opiniones es una vía de dos carriles, no se puede detener el flujo por uno de los carriles, hacerlo es engañarnos a nosotros mismos. La libertad para poder expresarse es necesaria y esencial para el desarrollo humano, “es un

---

<sup>109</sup> Ángel Berenguer, *Deseos expresados, deseos “(indesea)dos”*. *Sistemas y procesos para el control de las estrategias creativas del yo en la sociedad contemporánea*. (Revista de Estudios Escénicos, segunda época, número 22, diciembre 2008), 15.

proceso que no sólo meramente sucederá, sucederá de todas maneras.”<sup>110</sup> Los escritores, artistas, etc. tienen instaurado en sus siquis que la censura no es más fuerte que ellos y que eventualmente la verdad saldrá a flote. “Como comunidad, los escritores entienden que sobrevivirán a sus enemigos.”<sup>111</sup> Esta perspectiva positiva sobre el artista frente al censor nos lleva a preguntarnos si de verdad el creador se siente víctima de un sistema represivo o si, al saber que a la larga triunfará, se siente superior a ese sistema. El artista siempre va a tener la última palabra. El artista se siente portador de la verdad y la verdad siempre saldrá a la luz. En palabras de Mario Vargas Llosa:

La insubordinación de la literatura es más amplia que los que creen que es sólo un mero instrumento para oponerse a gobiernos o estructuras sociales dominantes...la literatura ataca a todo lo que represente un dogma o exclusivismo lógico en cuanto a la interpretación de la vida...En otras palabras, es una contradicción sistemática e inevitable a todo lo que existe.<sup>112</sup>

Después de analizar los diferentes puntos de vista sobre la censura, comenzaré a realizar el trabajo de investigación histórica. El próximo capítulo elaborará e investigará la actividad teatral en Puerto Rico en los siglos antes del periodo que comprende el foco de este trabajo. Es importante comenzar por analizar cuánta y qué actividad relacionada al teatro se realizó localmente ya que así se podrá entender la importancia de esta expresión artística para los habitantes como para las autoridades del país. Si abordamos la censura como una herramienta para obtener y mantener el poder, resulta necesario saber si el teatro era lo suficientemente importante dentro de la actividad social e intelectual de la Isla para que las autoridades lo mantuvieran bajo vigilancia. Sólo se

---

<sup>110</sup> Bernard Williams, ed. *Obscenity and Film Censorship*. (Cambridge University Press, 1981).

<sup>111</sup> Coetzee, Op. Cit., 44.

<sup>112</sup> Mario Vargas Llosa, “The Writer in Latin America”. Geroge Theiner, ed. *They Shoot Writers Don't They?* (Faber, 1984) 161.

censurará si la actividad tiene un impacto en la sociedad y en este caso se tiene que auscultar cuan arraigado estaba el teatro en la Isla antes del siglo XIX para que llegue a su momento de mayor desarrollo y comprenda una actividad peligrosa para las autoridades.

## Capítulo II

### El teatro y la censura teatral en Puerto Rico antes del siglo XIX

#### Introducción

Antes de comenzar a esbozar el siglo XIX, su actividad teatral y la censura que hubo en contra de ella, resulta importante auscultar la práctica teatral antes de este siglo. Si hubo censura teatral en el siglo XIX, tuvo que haber una práctica teatral instaurada y con gran aceptación popular para que las autoridades en la Isla decidieran censurarla. Cuándo comienza esta práctica teatral, quiénes son sus precursores y cómo fue recibida son algunas de las interrogantes a plantearse. ¿La práctica teatral en Puerto Rico antes del siglo XIX fue tan importante o activa para ser censurada? Primero se establecerá la práctica teatral y luego se auscultará por qué se censuró.

Según el historiador Emilio J. Pasarell, la actividad teatral comenzó en Puerto Rico en el siglo XVI. Aunque huérfana de documentos, se podría inferir que “en ocasión de las festividades de la iglesia y en el convento de los dominicos o en el atrio central, habían de celebrarse procesiones, juegos y representaciones de autos y comedias.”<sup>113</sup> Pasarell defiende el supuesto ya que:

...en otras partes de América el clero estableció un verdadero sistema de colonización y catequismo dramatizando las historias bíblicas o cristianas y que en Puerto Rico, las comunidades de San Francisco y Santo Domingo, trataron de dar brillantez a las fiestas religiosas organizadas por los mismos frailes o por diferentes cofradías.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Emilio J. Pasarell, *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*. (Editorial Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico, 1970), 1.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 1.

La fiesta religiosa vinculada directamente al teatro es la del Corpus Christi. Estas fiestas, creadas por el Papa Urbano IV, para honrar la unión de lo humano y lo divino en Jesucristo, fueron establecidas en 1264. Las festividades se realizaban dentro de la iglesia con la intención de hacer los dogmas más relevantes a la gente común.<sup>115</sup> Para el 1350 la fiesta del Corpus era celebrada en toda Europa donde se utilizaba el elemento teatral para transmitir el mensaje de la iglesia. Debido a la falta de documentos sobre la actividad teatral en Puerto Rico para el siglo XVI, se supone que ésta, como en otras colonias, se circunscribió a las realizadas por el clero. Los sacerdotes misioneros entendían la efectividad del teatro como una manera sencilla y potente para transmitir el mensaje del evangelio, “El clero estableció un verdadero sistema de colonización y catequismo dramatizando las historias bíblicas o cristianas.”<sup>116</sup>

La doctora Myrna Casas presenta una de las primeras referencias vinculadas al Corpus Christi y el teatro en la Isla data del siglo XVII: en 1640 el Marqués de Villena, recién nombrado virrey de México, detuvo su flota en Puerto Rico donde se abasteció de alimentos y su parada coincidió con las fiestas del Corpus Christi en San Juan. Se hace referencia a un informe realizado por el Capitán Cristóbal Gutiérrez de Medina, quien capitaneaba el barco que transportaba al Marqués, donde relata que “hubo comedias prevenidas...con premios, juegos, entremeses y varios géneros de poesías.”<sup>117</sup> Casas establece que la parada del Marqués de Villena durante la celebración de estas fiestas, denota que las festividades del Corpus estaban instauradas en lo tradicional. Se podría tomar esta observación como verdadera ya que Pasarell cita de las memorias de Damián

---

<sup>115</sup> Oscar G. Brocket y Franklyn J. Hildy, *History of the Theater* (Allyn and Bacon, 2007), 85.

<sup>116</sup> *Ibid.*, 1.

<sup>117</sup> Cristóbal Gutiérrez de Medina. *Viaje del virrey marqués de Villena, 1640*. (México: Imprenta Universitaria, 1947). Citado de Myrna Casas, *La producción teatral en Puerto Rico de 1700 a 1824: El papel desempeñado por el gobierno y la iglesia*. (Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1975), 62.

López de Haro que al ser recibido en la Isla en 1644 fue recibido con varios regocijos siendo las comedias una de ellas:

Yo fui recibido no sólo con todas  
las prevenciones que dispone el  
ceremonial Romano, sino con muchas  
demostraciones de singular alegría,  
con danzas y comedias, toros y cañas,  
que casualmente estaban prevenidas  
para la fiesta de dicho San Antonio a  
quien el día siguiente digimos la Misa.<sup>118</sup>

Entre la llegada del Marqués de Villena y la de López de Haro hay cuatro años. Si ya para la llegada del Marqués en 1640 se hacía uso de la representación como parte de las fiestas del Corpus, no es de extrañar que para el 1644 ya esta actividad estaba arraigada entre los habitantes. Esto se puede notar que no sólo en las fiestas del Corpus Christi, sino también en la celebración de días de los santos. Es de esta forma que se puede aseverar que son las festividades eclesiásticas las responsables de introducir e instaurar la práctica teatral en la Isla.

### **La iglesia y el teatro**

Se puede deducir que en Puerto Rico la representación teatral comienza a tener aceptación y arraigo en el pueblo debido a que el mismo López de Haro, por vías de Constituciones Sinodales, condena la práctica de clérigos en representaciones y amenaza con la excomunión y la cárcel.<sup>119</sup> Lo que es cierto es que las representaciones no cesaron. A pesar de la prohibición eclesiástica, la afición teatral comenzaba a echar raíces en el pueblo; la doctora Myrna Casas expone que “las obras de carácter religioso se permitían

---

<sup>118</sup> Pasarell. Op. Cit., 2.

<sup>119</sup> Myrna CasasOp. Cit, 63.

por tradición.”<sup>120</sup> Como en el resto de Europa, en Puerto Rico la representación pasa de ser una forma de evangelizar y se convierte en una tradición donde los mismos miembros del clero participan activamente. Más aún, Pasarell establece que los sitios de representación lo constituían los templos, explica la razón para ello y el por qué las Constituciones Sinodales de López de Haro no eran del todo obedecidas: “los templos eran entonces los únicos sitios de reunión pública, se comprenderá que las medidas de las Sinodales no podían ser muy efectivas.”<sup>121</sup>

Al establecer el templo como centro de reunión pública, se comprende que, a la vez de ser espacios litúrgicos, eran centros de tertulia donde convergían los variados miembros de la sociedad. Esta convergencia trae la participación tanto de los párrocos como de los habitantes, en una forma de entretenimiento disfrazado de actividad religiosa. Esto lleva a que todos los participantes la vean como una actividad inofensiva, por lo cual la prohibición no gozó de mucha obediencia por parte del pueblo. Esta desobediencia en cuanto a las representaciones, ya sea representarlas como a presenciarlas, será una constante durante toda la ocupación española.

Como se ha podido ver, el teatro en Puerto Rico tuvo su origen en la iglesia siguiendo así una trayectoria claramente europea. Los representantes, las obras y los temas eran estrictamente religiosos. Con el tiempo esta actividad se seculariza y se convierte en un arte popular, “el teatro en Borinquén parece que se inicia en la iglesia, de la Iglesia pasa al atrio y del atrio pasa a los tablados de estilo medieval que preparaban en las plazas públicas.”<sup>122</sup> Esto lleva a la prohibición por la misma institución responsable

---

<sup>120</sup> Ibid., 64

<sup>121</sup> Pasarell, Op. Cit., 3.

<sup>122</sup> Cesáreo Rosa-Nieves, *Notas para los orígenes de las representaciones dramáticas en Puerto Rico*. (Asomante, Año VI, Vol. VI, No. 1, enero-marzo, 1950), copiado en Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueña, Num. 3, Julio-diciembre 2004), 107.

por su surgimiento. Dentro o fuera del templo, el alto clero comenzó a prohibir las representaciones, primeramente, por la participación de los sacerdotes en las obras, después por el uso del edificio para realizar la representación y por último a toda la actividad teatral en sí.

Otra cita que se presenta para corroborar que ya existía una actividad teatral y que esta comienza a ser prohibida, es la Carta Sinodal LVII de 1645 donde se expone:

Que los clérigos de Orden Sacro no representen en comedias, ni autos, aunque sean a lo divino.... No se debe permitir en ninguna manera que los Sacerdotes y Ministros de Dios tengan ocasión de distraerse un punto, ni faltar al recogimiento y modestia interior, y exterior que deben profesar por sus obligaciones... por tanto mandamos, que ningún clérigo de Orden Sacro represente ni entre en comedia, autos, danzas, fiestas, músicas ni regocijos... aunque tales fiestas sean en el día de Corpus Christi.<sup>123</sup>

De esta manera se establece que no solo había actividad teatral constante, sino que eran los clérigos los que participaban en dichas presentaciones aún las cobijadas por las fiestas del Corpus. Lo que no ha podido constatarse es la procedencia o las obras representadas durante las festividades. ¿Quién las escribía? ¿Eran textos españoles traídos a Puerto Rico? Si esto último era cierto, ¿Cómo llegaban las obras a la Isla? La doctora María Cadilla de Martínez plantea la procedencia de las obras representadas:

Creemos que el teatro religioso, el que vio en 1644 el obispo Fray Damián López de Haro, representado al público...dio a conocer en ella a los Autos de Pasión que en la España de aquellos tiempos eran representados durante la Semana Santa, en que se ponían

---

<sup>123</sup> Casas, Op. Cit., 63.

en escena hasta en las mismas iglesias  
los que escribieran autores como Gómez  
Manrique, Lucas Fernández y otros.<sup>124</sup>

La doctora Cadilla supone la procedencia de los textos representados, pero no argumenta quiénes son los que representan estos textos, quiénes los poseían y quiénes estaban interesados en verlos representados. Se podría suponer que siendo el clero la clase social letrada para estos momentos en el país, podrían ser los poseedores de dichos textos a la vez que los responsables por representarlos con la finalidad de llevar a las masas el mensaje religioso de una manera efectiva y fácil como lo puede ser la representación teatral. Al mismo tiempo se presenta a los párrocos como los primeros responsables de introducir textos dramáticos en la Isla. Esto es importante porque las representaciones no sólo se circunscribían a la adaptación de historias bíblicas, sino que los sacerdotes trajeron a la Isla estos textos con la finalidad de ser representados.

Para el siglo XVII se puede notar una apreciación teatral arraigada en el pueblo puertorriqueño. Las próximas fuentes referentes a la práctica teatral en la Isla la presenta las celebraciones en honor a las juras reales. Desde el siglo XV los españoles habían celebrado los acontecimientos de la corte, las bodas, las proclamaciones, las muertes, etc., las cuales se conmemoraban con diferentes actos.<sup>125</sup> Según la doctora Myrna Casas:

Las colonias españolas imitaron estas  
celebraciones tradicionales. Las cédulas  
reales del gobierno español ordenaban  
a todos los súbditos de las colonias que  
se unieran a la conmemoración de cualquier  
acontecimiento ocurrido en España.<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> María Cadilla de Martínez, *Costumbres y tradiciones de mi tierra*. (Imprenta Venezuela, 1938), 45.

<sup>125</sup> Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, 2 vols. (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903), vol. I, 12-13. Citado en Casas, Op. Cit., 67.

<sup>126</sup> Casas, Op. Cit., 67

Para la conmemoración de estas celebraciones se representaron obras españolas del Siglo de Oro y del propio siglo XVII. Pasarell cuestiona la interrogante antes expuesta sobre quiénes son los protagonistas de esta actividad teatral en Puerto Rico:

¿Quiénes eran a mediados del siglo XVIII los hombres y mujeres, que con cierta cultura literaria, leían y poseían las obras dramáticas del Siglo de Oro, estaban familiarizados con Calderón, Moreto, Bustos y Mota, y organizaban teatros y presentaciones?<sup>127</sup>

### **La importancia de *La Relación Verídica***

Las contestaciones a las preguntas de Pasarell se pueden encontrar, aunque sea parcialmente, gracias al documento *La Relación Verídica*.<sup>128</sup> En este documento su autor anónimo informa sobre las ceremonias efectuadas en señal de duelo por la muerte de Felipe V y la celebración en honor a la jura de Fernando VI en 1747. *La Relación Verídica* establece que se presentaron varias actividades teatrales entre “entremeses y cuatro comedias españolas, y que se construyeron escenarios para tres de ellas por lo menos.”<sup>129</sup>

*La Relación Verídica* hace la descripción de una representación de entremeses que se llevó a cabo el 1 de mayo dentro de las festividades. Resulta interesante la descripción en cuanto a lo representado y sus ejecutores:

...don Lorenzo de Angulo (contador que ha sido interino en estas Reales Caxas) dispuso secretamente una máscara, con algunos oficiales y personas de distinción, para que le acompañasen á llebar por las calles un Globo que tenía la altura de diez

---

<sup>127</sup> Pasarell, Op. Cit., 5-6.

<sup>128</sup> Este documento además de describir dichas ceremonias, el autor se lamentaba de la pobreza en la isla y de las epidemias acaecidas a principios de año. *La Relación Verídica* se encuentra en Cayetano Coll y Toste, *Boletín histórico de Puerto Rico*, 14 vols. (San Juan, Tipografía Cantero, Fernández & Co., 1914-1927) Vol. 5, 148-193

<sup>129</sup> Casas, Op. Cit., 70.

varas, y dos de ancho, que intitularon la Torre de Babel, iba guarnecida de lienzo, con algunas pinturas, y muchas luzes en la interior, con tanta disposición, que la hacía muy vistosa: á las once de la noche llegaron al referido festín y dexando en la calle la referida Torre, el dicho don Lorenzo, que se intitulaba sr. de ella, pidió licencia para publicar vn Bando, y decir de repente un medio entremes, hicieron vno, y otro burlesco con que se divertieron las señoras y concludo bolbieron á tomarla Torre, que conducían ocho negros, llevándola por todas las calles de la Ciud., publicando el dho. Bando, y diciendo de repente quanto se les ocurría, alegraron tanto al pueblo, que se mantuvo en bela hasta las quatro de la mañana.<sup>130</sup>

Este relato nos presenta cómo un representante del gobierno de la ciudad se hace cargo de realizar una representación teatral en honor a las celebraciones de la ciudad. No se tiene constancia si Lorenzo de Angulo seguía órdenes del Capitán General para obedecer los dictámenes de la corona sobre celebrar este tipo de acontecimiento. El hecho que el público disfrutara de esta representación hasta el punto de festejar hasta la madrugada sólo nos presenta a un pueblo sediento de entretenimiento y es la representación teatral una de sus formas preferidas. Las interrogantes que expone este relato son cuáles fueron estas obras. La profesora Casas cuestiona que al llamarse medio entremés no se puede precisar si fueron partes de un entremés o versiones cortas de éste. Tampoco menciona si eran entremeses escritos en España o por el señor Angulo o por cualquier otro habitante de la ciudad.

El día siguiente a la representación del señor Angulo, el Cabildo Eclesiástico de San Juan presentó la obra *El Conde Lucanor*, los actores eran los sirvientes y ayudantes del clero.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> *La Relación Verídica*, 170-171. Ibid, 71.

Los familiares del Abito talar representaron la Obra intitulada *El Conde Lucanor*, con gran aceptación de todo el concurso, y en el intermedio de las jornadas se dieron abundantes refrescos, dulces y vevidas, con un particular esmero y bisarria.<sup>132</sup>

Vemos cómo miembros de la Iglesia representaron esta obra de Calderón de la Barca, la cual fue recibida con gran agrado por el público. Aquí se pueden contestar varias preguntas;

1. Se puede ver como el texto de Calderón lo poseían los miembros del clero, siendo estos los responsables, como se expuso antes, de introducir los textos dramáticos en la Isla.
2. Se puede inferir que durante fiestas oficiales se levantaban las prohibiciones y el clero podía ser parte de las representaciones. Esto nos trae una de las primeras referencias de la alianza entre Iglesia y Estado, donde el alto clero claudicaba ante la autoridad gubernamental en pos de defender los intereses de la corona en la colonia.

Las fiestas continúan cuando el 4 de mayo los mercaderes y los blancos de la ciudad representaron la obra *Los españoles en Chile*:

A las tres horas de la tarde prosiguieron su función los mercaderes y blancos de la Ciudad, saliendo de máscaras la mayor parte con los comediantes, que habían de representar a la noche, vestidos todos como debieran salir al tablado...A las nueve horas de la noche se comenzó la comedia intitulada: *Los Españoles en Chile*, que representaron los de esta clase sobre un teatro tan vistoso de pinturas, espejos y luces y tan simétricamente adornado que se equivocaba con los Coliseos de Italia.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Ibid., 71.

<sup>132</sup> *La Relación Verídica*, citado en Cesáreo Rosa-Nieves, Op. Cit., 109.

<sup>133</sup> Ibid., 109.

Esta descripción del teatro resulta de por más exagerada ya que para esa fecha en Puerto Rico no existía un teatro permanente, por lo que el autor debía estar describiendo un corralón o algún teatro provisional construido para la ocasión. El quererlo comparar con los “coliseos de Italia” denota una exageración que sólo se puede justificar para querer ensalzar las actividades en honor al recién jurado rey o por otro lado, denota una ignorancia total sobre la arquitectura teatral italiana o europea.<sup>134</sup> Después de finalizar la función se prendió fuego a la serpiente y a dos castillos de fuegos artificiales, colocados a ambos lados del escenario.<sup>135</sup> Lo que se puede afirmar es el grado de entusiasmo que estas actividades causaban, tanto a sus espectadores como a sus representantes. El espectáculo teatral no sólo constaba de la representación, comenzaba con la tradición medieval de anunciar la actividad por medio de una procesión por el pueblo con los actores en vestuario. Proseguía con la función teatral y terminaba en tertulias, celebraciones y hasta espectáculos pirotécnicos.

El 5 de mayo los pardos representaron la obra *El villano del Danubio y el buen juez no tiene patria*.

Se comenzó la comedia, representada por Los pardos, intitulada: *El Villano del Danubio y El Buen Juez no Tiene Patria*, que la ejecutaron con grande acierto, y aplausos de los circunstantes sobre un teatro que a este fin hicieron mui curioso, adornado de pinturas, espejos, luces, y en el intermedio de cada jornada dulces y vevidas con abundancia, disparando al fin de dicha Comedia muchos juegos de manos y se acabó cerca de las dos de la mañana.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> La profesora Casas establece que el autor de *La Relación Verídica* en ninguna parte de ese texto menciona haber estado en Europa. Puede que hubiera oído de los arquitectos italianos que habían construido teatros en Europa y España para la primera parte del siglo XVIII. Casas, Op. Cit., 72.

<sup>135</sup> Ibid., 71.

<sup>136</sup> Cesáreo Rosa-Nieves, 109.

Esta obra fue prohibida en Cuba en 1752 por condenar la esclavitud y exaltar los derechos naturales del hombre. Lo interesante es que sean los pardos de Puerto Rico en 1747, cinco años antes de la prohibición en Cuba, los que representen una obra que toque el tema de la esclavitud, que ésta no haya sido prohibida y que hasta hayan sido recibidos por el gobernador en su mansión “donde los recibió y les brindó toda clase de refrigerios.”<sup>137</sup> Al parecer la celebración y la euforia disipaban la temática en los textos y las autoridades no veían, aún, estas representaciones como peligrosas.

El décimo día de dichas fiestas los oficiales de la guarnición presentaron la obra *Primero es la honra* de Moreto.

...sobre un tablado que a este fin dispuso el referido Capitán de Artilleros. Estaba con una particular iluminación, acompañado lúcidamente de espejos, luces y colgaduras, que todo hacía un particular adorno: se representó con grandísimo aplauso de los oyentes, que decían no poderse hacer mejor con los que tienen de profesión el ser farsantes. Todos salieron vistosamente vestidos y los que hacían papeles de dama con ricos trajes y costísimos aderezos.<sup>138</sup>

Aquí se puede ver como los miembros del ejército español al modo griego o isabelino representan la obra de Agustín Moreto interpretando también los personajes femeninos. En las otras descripciones sobre las representaciones durante estas fiestas no se hace la especificación sobre hombres representando papeles femeninos, lo que hace interesante que sean los miembros del cuerpo castrense los que decidan representar de esta manera. Además, esta nota abre la interrogante de las representaciones llevadas a cabo desde el principio de la colonización a este momento. Durante los siglos donde las

---

<sup>137</sup> Casas, Op. Cit., 72.

<sup>138</sup> Ibid., 109.

representaciones se llevaban a cabo dentro de la iglesia y representadas por el clero, ¿Eran los sacerdotes los que representaban los papeles femeninos? Si no era así, ¿quién los representaba? A juzgar por las prácticas medievales del drama litúrgico, eran los sacerdotes los que representaban todos los personajes, lo que hace lógico que esta tradición se trajera a la Isla. No se ha encontrado documento que detalle este pormenor, a la vez que tampoco se ha presentado documento que establezca cuándo las mujeres comenzaron a representar. Otro supuesto es que las mujeres siempre representaron. De todas maneras, es sumamente interesante que los miembros del ejército decidieran representar todos los personajes.

Lo que se puede afirmar es que durante estas fiestas diversos grupos de la sociedad de San Juan tomaron parte en la representación de obras para festejar las juras del rey. Lo que resulta singular es que estos grupos representaron obras teatrales y otros actos artísticos como puede ser la música, la danza, etc. Esto demuestra que al pueblo le gustaba tanto representar como apreciar el arte teatral. Más aún, el espectáculo no sólo constaba de la representación, sino que se tornaba en un evento social, haciendo más claro la importancia del teatro como evento de envergadura en el desarrollo de la vida social, intelectual y artística de San Juan.

Para cerrar su exposición, el autor de *la Relación Verídica* expone lo significativo de la fiesta y lo importante de las celebraciones dentro del marco social y cultural de los habitantes de la ciudad. El autor se siente más americano que europeo, aunque orgulloso de su rey y su gobernador, se refiere a sí mismo como americano o indiano y demuestra orgullo por su suelo llamando a la Isla “nuestro país”:

Estos son los regocijos de ntra. Tierra,  
estos son los alborozos de ntra. patria  
y estos son los exmeros de ntro. General

quien devemos tan esclarecida celebración,  
siendo esto no otra cosa que lo que sucedió  
en la Ciudad.,...se lidiaron toros, se representaron  
comedias, se corrieron cañas, alcanzías y  
otras celebraciones, atendiendo primero á  
dar gracias a Nuestro Señor Sacramentado  
por la referida exaltación de nro. Catholico Rey.<sup>139</sup>

### **Las juras reales y el teatro**

Según Casas “Durante el siglo XVIII se llevaron a cabo en España cuatro juras reales<sup>140</sup>. Las juras de Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV...”<sup>141</sup> y Puerto Rico participó de manera activa en estas celebraciones. Luego de la muerte de Fernando VI en 1759, la Isla celebró junto a España la coronación de Carlos III entre el 26 de diciembre de 1760 y el 6 de enero de 1761.<sup>142</sup> Los patrocinadores de cada día de fiesta fueron el gobernador Ambrosio de Benavides, el Cabildo Eclesiástico, las comunidades, las monjas carmelitas y los oficiales del ejército del rey. Entre las festividades se incluía las comedias y mascaradas. Carlos IV, hijo de Carlos III, sube al trono en 1788.<sup>143</sup> La jura del nuevo rey se celebró en Puerto Rico del 17 al 28 de octubre de 1789 donde se presentaron comedias. Los patrocinadores fueron el gobernador Miguel Antonio de Uztáriz, las órdenes religiosas, el personal militar, los gremios y otros grupos seculares.<sup>144</sup> Entre el 20 al 28 de octubre se presentaron cuatro comedias costeadas por el regimiento napolitano, los estudiantes, el contralor del Real Hospital y los gremios. No se obtuvo información de las obras representadas.

---

<sup>139</sup> Ibid., 73.

<sup>140</sup> La jura real era la ceremonia donde el pueblo le jura lealtad a su rey. Vease <http://dle.rae.es/jura> “Acto solemne en que los estados y ciudades de un reino, en nombre de todo él, reconocían y juraban obediencia a su príncipe.” Accesado 20 de octubre de 2016. Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, 2 vols. (Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1903)

<sup>141</sup> Casas, Op. Cit., 69.

<sup>142</sup> Ibid., 74.

<sup>143</sup> Pedro Aguado Bleye, ed., *Manual de historia de España*, vol. III. (Espasa-Calpe, 1967), 212.

<sup>144</sup> Casas, Op. Cit., 75.

Para finalizar el Siglo de las Luces y alejado de la conexión del teatro con las juras reales, en 1770 los frailes de San Francisco presentaron una comedia en la sala de su convento para celebrar los festejos en honor a su santo patrón.<sup>145</sup> En un ejemplo claro de transgresión, este evento se realizó aún con la prohibición del Cabildo de la Catedral y dejando ver que los miembros de la Iglesia no renunciaron pasivamente a la representación y hacer de ésta, parte de sus celebraciones.

Toda esta cantidad de actividad teatral durante el siglo XVIII supone que de una manera, aunque sencilla y rústica, Puerto Rico se deleitaba con las puestas teatrales. En palabras de la profesora Morfi, esta actividad “demuestra un gusto selecto y un conocimiento de autores cultos...vemos que la Isla en este momento no estaba desvinculada del acontecer cultural de la metrópoli.”<sup>146</sup>

Al esbozar la actividad teatral en Puerto Rico antes del siglo XIX, se puede notar que ésta va en un aumento lento pero constante. La presentación teatral en la Isla nace como hija directa de la Iglesia en su interés por llevar el mensaje religioso al pueblo. Son los mismos miembros de la Iglesia los que representan obras de tema religioso dentro de los templos para darle continuidad en la Isla a la tradición teatral eclesiástica del Corpus Christi de Europa. La representación del teatro popular fue escasa durante el siglo XVIII pero fue en aumento. Las juras reales sirvieron como motivo para poder celebrar puestas teatrales con el patrocinio del Cabildo de la capital y la participación directa de la mayoría de los miembros de la sociedad colonial. Hasta las autoridades eclesiásticas levantaban las prohibiciones y se involucraban de manera directa en las festividades reales siendo partícipes de la actividad teatral. El gusto por el teatro estaba instaurado, solo faltaba un

---

<sup>145</sup> Angelina Morfi, *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980), 13.

<sup>146</sup> *Ibid.*, 12.

sector intelectual que pudiera hacer la dramaturgia puertorriqueña nacer y florecer. Además, se necesitará una clase artística capaz de representar los textos escritos. El devenir del siglo XIX nos dará las respuestas a estas situaciones.

Si el teatro en Puerto Rico comienza con las representaciones religiosas y termina en las presentaciones de teatro secular, fue debido a las prohibiciones de la Iglesia. Fue gracias a la censura eclesiástica que el teatro en Puerto Rico se separa de la Iglesia. Los obispos tratan con su prohibición de eliminar la práctica teatral y lo que lograron fue el independizar este arte de lo religioso, convirtiéndolo en secular. La razón por la que el teatro no desaparece es que, una vez es prohibido por la Iglesia, el gusto por lo teatral ya estaba instaurado dentro del comportamiento social y resultaba imposible erradicar una actividad que gozaba del agrado de los habitantes de la ciudad.

En el próximo Capítulo presentaré las acciones de la iglesia en contra del teatro hasta el siglo XVIII. Resulta relevante ver las perspectivas de la iglesia en contra del teatro y cómo ésta comienza por la preocupación de los obispos por la participación de los sacerdotes en las representaciones y el uso del templo para éstas. Esta preocupación parte del comportamiento de los sacerdotes, el uso de las limosnas para cubrir gastos de producción y el comportamiento del público. Una vez se decretan las prohibiciones y la iglesia se declara en contra de las representaciones, sean de tema religioso o secular, el teatro se desvincula de la iglesia y comienza su desarrollo como arte independiente. Es por esto que es importante analizar las prohibiciones de la iglesia al teatro desde los primeros intentos teatrales y ver cómo éstas se transformaron hasta rechazar de plano toda actividad teatral. Las acciones de la iglesia en relación con el teatro van a tener repercusiones importantes en el teatro del siglo XIX en Puerto Rico. Como se expuso antes, fue la

Iglesia la que introdujo el teatro en la Isla y fue a la vez la responsable de perseguirlo una vez ya está instaurado.

## Capítulo III

### Censura al teatro antes del siglo XIX

#### Introducción

A pesar de que fue la Iglesia Católica la que introdujo el teatro en la Isla, resulta interesante notar como es ésta la que comienza a tomar medidas para censurarlo. Las autoridades eclesiásticas locales comienzan a prohibir el teatro, pero fueron los sacerdotes y los monjes los que, a pesar de la prohibición, continuaron representado teatro dentro de los templos. Otro aspecto importante es que tanto el gobierno como los habitantes auspiciaban estas representaciones. No obstante la emisión de los bandos, sermones y cartas tanto al gobierno como a la ciudadanía, el gusto por lo teatral comienza, se desarrolla y florece.

#### El templo como espacio teatral

La primera muestra de censura teatral y al mismo tiempo el indicio de actividad teatral en la Isla<sup>147</sup> consta en las cartas sinodales LVII, LXXI, LXXVIII y CI, de Fr. Damián López de Haro, obispo de Puerto Rico. Estas cartas sinodales informan sobre los decretos aprobados durante el sínodo llevado a cabo por López de Haro en 1645.<sup>148</sup> En cuanto a la práctica teatral y sus participantes, el clérigo se expresa:

---

<sup>147</sup> La doctora Myrna Casas establece ésta como la primera prueba de actividad teatral en Puerto Rico. Aunque Pasarell no lo menciona, es la primera fuente histórica que utiliza para mostrar la práctica teatral en la Isla. Consultar Casas, Op.Cit.

<sup>148</sup> En una carta confidencial del 27 de septiembre de 1644, el obispo escribe a Juan Díaz de la Calle, secretario del Consejo de Indias, sobre la situación de la Isla. Esta carta fue escrita a tres meses de la llegada de López de Haro donde fue recibido con ceremonias religiosas, bailes, corridas de toros y comedias las cuales fueron realizadas para celebrar las fiestas de San Antonio. En esta carta el obispo menciona su intención de organizar un sínodo. Ibid.

Que los clérigos de Orden Sacro no representen en comedias, ni autos, aunque sean a lo divino. No se debe permitir en ninguna manera que los Sacerdotes y Ministros de Dios tengan ocasión de distraerse un punto, ni faltar al recogimiento, y modestia interior, y exterior que deben profesar por sus obligaciones, y estado; y porque todo esto lo pierde, o menoscaba, quando, aunque sea con poca devoción, y fiestas espirituales, se entrometen a representar en las comedias y autos públicos: por tanto mandamos, que ningún clérigo de Orden sacro de este Obispado represente, ni entre en comedias, autos, danzas, fiestas, músicas, ni regocijos, ni máscaras, o vestirse de humaracho, aunque tales fiestas sean del día de Corpus Christi o de otras solemnidades de la Iglesia, lo cual así cumplan, pena de excomunión mayor, y de un mes de cárcel, y de seis pesos de por la primera vez y reincidiendo se procederá con el inobediente como si hubiere lugar de derecho.<sup>149</sup>

De esta manera queda claro que fueron los miembros del clero los que representaban en las obras teatrales, utilizando las fiestas sacras como justificación para dicha actividad. Es por esto que el obispo hace la aclaración que, aunque fuera dentro de la fiesta del Corpus Christi, la cual ya se ha explicado que está ligada a la representación teatral, no podía ser excusa ni motivo para llevar a cabo las representaciones.<sup>150</sup> Con esta aclaración sólo se puede entender que los miembros del clero fueron los que instauraron la costumbre de representar dentro del Corpus y que lo hacían consistentemente. Se podría inferir que el obispo hace la aclaración porque se tuvo que usar como excusa el representar como parte de dicha fiesta, la cual era costumbre en Europa.

Si la participación del clero en obras teatrales era alarmante para el obispo, peor resultaba la utilización del edificio eclesiástico para llevar a cabo dichas representaciones.

---

<sup>149</sup> Damián López de Haro, *Constituciones Sinodales, 1647* (San Juan. Imprenta del Seminario, 1920), 61-62. La nota de López de Haro también está citada en Casas, Op. Cit., 63.

<sup>150</sup> Sobre la importancia del Corpus Christi en el Teatro en la Edad Media, consulte Silvio D'Amico, *Historia del teatro universal*. (Buenos Aires: Editorial Losada, 1954), 391-394.

En cuanto al uso del templo como espacio de representación, en la sinodal LXXI el obispo declara:

Que no se consientan en las Iglesias supersticiones y abusos indignos del Templo, ni estén los hombres entre las mujeres. / Una de las cosas que con más veras debemos evitar, obedeciendo al Santo Concilio de Trento, es que en los misterios dedicados al servicio, y culto de Dios Nuestro Señor no se mezclen profanidades, ni lugares, ni Templos destinados para la Oración, y edificación de los fieles, sean teatros de risa y vanidad: y para limpiar deste pecado este nuestro Obispado, estatuímos, y mandamos a los curas y demás Clérigos de este Obispado, no consientan que en sus Iglesias, mientras celebran los Divinos Oficios, intermedien representaciones, remembranzas profanas, ni acabados haya disfraces dentro de las Iglesias.<sup>151</sup>

Gracias a esta sinodal vemos que era costumbre utilizar el templo como espacio teatral. Utilizando el Concilio de Trento como base para la negativa, ya no sólo se les prohíbe la participación a los miembros del clero en las representaciones, sino que se niega el uso del templo como espacio de representación.

Aunque el Concilio de Trento se establece para hacerle frente a los retos que la Iglesia Católica enfrenta contra el auge del protestantismo<sup>152</sup>, resultó difícil erradicar la práctica teatral dentro del templo. Como ya se ha explicado, Pasarell establece que los templos eran el lugar de reunión social para los habitantes de la ciudad, y se puede ver cómo el uso de dicho edificio resulta idóneo para representar obras de teatro, ya que diversos miembros de la sociedad convergían en un mismo sitio. El hecho que el obispo tuviera que llamar la atención a los miembros del clero y recordarles los preceptos del

---

<sup>151</sup> López de Haro, Op. Cit., 74. También en Casas, Op. Cit., 63.

<sup>152</sup> Brocket y Hildy, Op. Cit., 154.

famoso Concilio, podría llevar a inferir que el templo se utilizaba de manera regular para toda actividad social, no necesariamente de índole religiosa, y que las representaciones eran una de ellas. Con estas dos últimas sinodales se podría afirmar que el clero era parte integral en el montaje de las obras teatrales, que se utilizaba el templo como teatro y que tanto el clero como los feligreses no veían con malos ojos la representación.

Un dato interesante es que el mismo obispo que condena la participación del clero en obras teatrales durante el Corpus, establece las reglas a seguir al montar obras de teatro para estas fiestas. El prelado establece que los miembros del clero no pueden participar y que se permite la representación siempre y cuando la obra fuera de tema religioso. En la constitución LXXVIII López de Haro permite la representación siempre que se cumpla con ciertas restricciones:

Como se han de hacer las comedias en las fiestas del Corpus Christi, y de otras. Por cuanto para regocijar, y solemnizar la gran fiesta del Corpus Christi, y otras fiestas que nuestra Madre Iglesia entre año celebra, hay costumbre de hacer y representar comedias y autos, permitimos y toleramos tal costumbre, con tal que los autos, o comedias que en tales días se representaren estando en la Iglesia patente el Santísimo Sacramento, sean a lo divino, y vistas, y aprobadas por Nos o nuestro Provisor, o Vicario, y con tal que no se puedan mezclar en ellas entremeses, bayles y otras cosas que toquen a género de deshonestidad, y con tal que no se hagan dentro de la iglesia. Que las cofradías no puedan hacer fiestas profanas, Comedias, ni banquetes, ni correr toros con la limosna de la Cofradía, ni que se recogieren entre los fieles.<sup>153</sup>

Lo singular de esta sinodal es que el obispo permite las representaciones teatrales siempre y cuando éstas sean de tema religioso y se representen fuera de la iglesia. El

---

<sup>153</sup> López de Haro, Op. Cit., 73-74. También en Casas, Op. Cit., 63-64.

obispo también establece que se realizaban representaciones durante otras festividades religiosas además del Corpus Christi, dejando claro que, aunque sencillas, las representaciones gozaban del agrado del público. La aprobación del obispo hacia las representaciones durante el Corpus y otras fiestas, denota que las obras teatrales serían representadas por los feligreses exclusivamente ya que en la sinodal anterior se prohibía la participación del clero. Lo más significativo de este decreto es la implantación de la censura previa a la representación. El obispo ordena que las obras sean presentadas y aprobadas por él o sus subalternos directos antes de ser presentadas al público. Se puede inferir que esta presentación frente al alto clero se realizaba antes de presentarla al público ya que resultaría difícil interrumpir la representación de encontrarse algo que estuviera en contra de las normas eclesiásticas. De esta manera, resulta más eficiente y menos atropellado el censurar las obras antes de presentárselas al público general. En este texto se puede notar la primera prueba de un panel censor el cual vigilaría por los temas o argumentos de cada comedia y pasaría juicio entre lo que es permitido o no.

Otro aspecto curioso de las expresiones de Damián López de Haro en esta sinodal es la prohibición del uso del dinero de las ofrendas para subvencionar los gastos de producción, práctica que parecía ser habitual. La preocupación del obispo sobre este particular, lleva a que se exprese en otro decreto. En la sinodal CI se expresa:

Con las limosnas que se juntaren entre los fieles  
ordenamos que ningún Cabildo o Cofradía  
...puedan correr toros, ni hacer comedias, ni  
fiestas profanas porque nada de esto es del  
servicio de Dios.<sup>154</sup>

Al parecer, era costumbre utilizar el dinero de las ofrendas para sufragar las puestas teatrales u otra actividad “profana” y que el clero prefería gastar el dinero en estas

---

<sup>154</sup> Ibid., 91. También en Casas, Ibid., 64.

actividades que en labores de beneficencia. El comportamiento del clero en las iglesias en comparación al alto clero y sus dictámenes serán mencionados a continuación. Las transgresiones de los curas en las iglesias en cuanto a las que se suponían eran sus responsabilidades denotan una gran ruptura entre el alto clero y el *modus vivendi* de los sacerdotes; el uso de ofrendas para patrocinar actividades independientes de la Iglesia, el utilizar el templo para estas actividades y su participación en representaciones teatrales, aún cuando éstas eran condenadas por los obispos de turno, nos presentan el distanciamiento entre ambos grupos.

### **El clero y el teatro**

En los capítulos concernientes al siglo XIX en Puerto Rico se comentará del comportamiento del clero en ese siglo, pero ya se puede ver la ruptura que existe entre el alto clero y los clérigos de iglesia y las preocupaciones que sufrían los obispos por las prácticas mundanales de sus sacerdotes. Lo que se puede notar es que el teatro se convierte en una alternativa de entretenimiento para los habitantes de la ciudad, que para este momento histórico la actividad teatral estaba estrechamente ligada a las prácticas religiosas y que los miembros del clero no veían con recelo ser partícipes directos en éstas, ni tampoco el utilizar las ofrendas para sufragar los gastos de dichas presentaciones.

No se tiene constancia si estas sinodales fueron obedecidas por el clero. El historiador Emilio J. Pasarell establece “se demuestra que de antiguo fue costumbre en Puerto Rico en ocasión de solemnidades religiosas, las representación de comedias y autos, profanos o a lo divino, dentro y fuera de los templos, y con la participación de clérigos y

seglares”<sup>155</sup> La profesora Myrna Casas nos presenta el suceso que en 1686 donde el Cabildo Municipal de San Juan se quejaba al Consejo de Indias que en el día del Corpus Christi el obispo Francisco Padilla había prohibido a los mulatos su danza ante el altar mayor de la catedral de San Juan.<sup>156</sup> El Cabildo argüía que desde la fundación de la ciudad era costumbre el celebrar las festividades dentro de la iglesia. Esto claramente evidencia que las sinodales de De Haro no fueron obedecidas por el clero, los habitantes o la administración de la ciudad. “El Cabildo decía que era costumbre llevar a cabo festividades dentro de la iglesia desde que la ciudad había sido fundada. De Haro también había usado la palabra “costumbre” a propósito de las festividades dentro de la iglesia. Sin embargo, parece que para 1686 ya se había olvidado su orden de que todas las celebraciones se llevaran a cabo fuera del templo.”<sup>157</sup>

Las representaciones teatrales continuaron su lento pero constante desarrollo dentro de la sociedad puertorriqueña del siglo XVIII. Ante este avance, la reacción de las autoridades eclesiásticas no se hizo esperar. De 1706 a 1715 Fray Pedro de la Concepción y Urtiaga, Obispo de Puerto Rico, sostuvo varios debates con los gobernadores Juan López de Morla y Juan de Rivero debido a las representaciones teatrales. En una de las resoluciones, en 1707 el obispo expresa:

Por quanto tenemos noticias, que en las fiestas que se hacen en este pueblo a el Sor San Phelipe, Su Patrón (Arecibo), y en otras se hacen gastos excesivos en comedias y festejos profanos, de que siguen gravissimos pecados, poca reverencia a los Santos los quales se ofenden con los referidos desordenes y gastos: Por tanto: Ordenamos y mandamos que en otras fiestas no se hagan gastos en

---

<sup>155</sup>Pasarell, Op. Cit., 4.

<sup>156</sup> Casas, Op. Cit., 64.

<sup>157</sup> Ibid., 64.

comedias so pena de Excomuni3n mayor,  
y de dos cientos pesos en que desde luego  
multamos a los Mayordomos...y solo  
permitimos que se puedan gastar Treinta  
pesos, en dar algun refrigerio a los hermanos  
cofrades el d3a de la fiesta; y rogamos, y  
encargamos, a los Mayordomos que son, y  
en adelante fueren, que apliquen lo que hab3an  
de gastar en comedias, comidas y dem3s en bien  
y aumento de el Culto Divino.<sup>158</sup>

Una vez m3s, el poder eclesi3stico se declara en contra de la representaci3n, independientemente si el clero formaba parte de las mismas y si se representaban en templos. Al obispo mencionar que los santos se sentir3an ofendidos por los “des3rdenes” que constituyen las representaciones, pone en evidencia la perspectiva de la iglesia sobre las representaciones. Lo interesante de este decreto es que el obispo sugiere un tope al uso del dinero de las limosnas; treinta pesos ser3an utilizados para refrigerios a consumirse durante las representaciones y no en la producci3n en s3. En este caso el obispo no persigue la eliminaci3n de las representaciones, lo que aparenta ser imposible, sino que no se malgastara el dinero de las ofrendas en esta actividad.

El mismo Urtiaga en 1712 le escribe al rey sobre los habitantes de Puerto Rico:

...quieren en sus fiestas, que solo se  
componen de una misa, gastar las pocas  
limosnas de las Cofrad3as y Parrochias  
en comedias, danzas y otras cosas en que  
se ocasionan muchas culpas; y porque mand3  
en las limosnas de dichas Cofrad3as y Parrochias  
se gastasen en ornamentos y otras cosas necesarias  
al culto Divino, y no en comedias, danzas y  
profanidades y que solo pueden gastar treinta  
de dichas limosnas en dar un refresco a las  
cofrad3as, han clamado Vtro. Gobernador...<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Del libro *Resultas de Visitas de los Obispos, de la parroquia de Arecibo* en el libro de Generoso Morales Mu3oz, *Bolet3n de historia puertorrique3a*, 2 vols.(San Juan: 1948-1950), Citado en Casas, *La producci3n teatral*, Op. Cit. 76.

<sup>159</sup> *Ibid.*, 76.

En este caso el obispo condena la tradición de realizar festejos, el teatro siendo uno de ellos, llevados a cabo en días festivos o en cualquiera otros. El párroco ve con gravedad el uso indiscriminado de las limosnas para el financiamiento de dichos festejos y reitera el tope a gastar. Básicamente, el obispo hace una repetición sobre lo expresado cinco años antes debido a la desobediencia del clero ante sus órdenes y del público en cuanto a su afición por el teatro. Aunque Urtiaga expone la gravedad que comprenden las representaciones teatrales, no las prohíbe directamente. Esto se podría entender de dos maneras:

1. Aunque en contra de ellas, el obispo no veía las representaciones como altamente peligrosas.
2. Por otro lado, la actividad teatral ya estaba demasiado arraigada en el pueblo y entendía que erradicarla sería imposible.

Otro ejemplo para recalcar la poca efectividad de los decretos del alto clero frente a la práctica teatral llevada a cabo por los sacerdotes, lo presenta un documento que expone que en 1770 los frailes de San Francisco “hicieron figurar festejos en honor a su santo donde representaron una comedia que representó en la plaza del convento. El Cabildo Catedral prohibió en 1770 la asistencia de eclesiásticos y extendió la prohibición a toda comedia y baile que ocurriesen en adelante.”<sup>160</sup> Este hecho evidencia que la participación del clero en representaciones teatrales se siguió llevando a cabo hasta finales del siglo XVIII y que éstas no solo se circunscribían a la práctica dentro del templo, sino que también se representaron fuera de éste. Además, demuestra la intención del cabildo de prohibir la asistencia del clero a las funciones teatrales y la intención frustrada de prohibir las representaciones en general.

---

<sup>160</sup> Actas del Cabildo Catedral, libro II, folio 442. Citado en Emilio J. Pasarell, Op. Cit., 4.

Ante esta evidencia queda establecido que las sinodales del obispo López De Haro y de obispos subsiguientes no fueron obedecidas o al menos no del todo. Los miembros del clero continuaron representando comedias como parte de las costumbres arraigadas en el pueblo y establecidas por ellos. El clero se refugiaba en las festividades religiosas para continuar representando, tanto dentro como fuera de la iglesia. La transgresión del clero no sólo llevaba a la desobediencia en cuanto a su participación y el lugar donde se representaba, sino que se extiende al uso indebido de las ofrendas para costear los gastos de las representaciones. En cuanto al teatro, descartando las prohibiciones, el clero continuó representado y continuó utilizando el templo como espacio de representación. Lo que se deduce de estos sucesos es que la actividad teatral ya gozaba de una simpatía por el pueblo y que tanto los habitantes como los sacerdotes disfrutaban de representar y de presenciar el espectáculo. La censura eclesiástica en contra de las representaciones teatrales en Puerto Rico antes del siglo XIX no parece haber tenido éxito ni con los miembros de la Iglesia ni con los habitantes de la ciudad.

### **Teatro secular**

Además de la actividad teatral religiosa, las representaciones teatrales seculares se comenzaron a propagar durante el siglo XVIII. Como se ha expuesto anteriormente, las juras reales fueron la excusa perfecta para que los habitantes de la capital pudieran expresar sus dotes teatrales. El Obispo Francisco Julián Antolino en 1750 denunciaba las comedias:

Haviendosenos informado que en todo genero de funciones se cometen muchos y varios excesos...so pena de excomunió maior...bajo dicha pena prohibimos todo genero de vailes entendiendose hombres

con mugeres, aunque sea en bodas, baptizos,  
y otras cualesquiera función; y que en las  
que tuvieren en juntas de Cofradías, no se  
den refrescos, colaciones ni comidas, mirando  
en esto evitar las funestas consecuencias  
que de los refrescos y gastos en semejantes  
juntas se originan...  
Siguiendose los mismos daños e inconbenientes  
que en el Capítulo de arriba se expresan,  
de las Juntas que tienen hombres y mugeres  
que hacen papeles de comedias para instruirse  
en ellos, no siendo menor la ruina que causa  
a las Almas sus representaciones, las prohibimos  
in totu assi en público como en casas particulares.<sup>161</sup>

Ahora la prohibición se dirige a los hombres y mujeres, miembros del elenco, y la supuesta depravación al que estas personas incurrían al representar las comedias. Otro dato interesante es que el obispo prohíbe tanto las representaciones en sitios públicos como en casas particulares, lo que trae al relieve que se estaban representando obras teatrales en casa privadas. No se ha podido encontrar las razones o motivos para las presentaciones en casas privadas, dónde estaban localizadas y quiénes las auspiciaban. Solo se podrían inferir tres motivos:

1. Estas representaciones se realizaban allí por la falta de diversos espacios para representar.
2. Las representaciones eran presentadas y presenciadas por un grupo reducido de personas aficionadas al teatro lo cual hacía más fácil llevarlas a cabo en un espacio privado.
3. Se realizaban en privado para evitar las acusaciones de la Iglesia.

La censura teatral antes del siglo XIX comienza con la prohibición al clero de representar en comedias y termina con la representación teatral en sí. Cabe señalar o inferir que si hubo proclamas en contra de las comedias durante este periodo, se hizo poco caso a los dictámenes de los obispos. Estos dictámenes fueron ignorados aún por el mismo

---

<sup>161</sup> Ibid., 77.

clero que continuó realizando representaciones. Además, si se añade que las juras reales fueron motivo a festividades artísticas, entre ellas el teatro, los dictámenes eclesiásticos quedaban ignorados por el pueblo, el gobierno y las mismas autoridades eclesiásticas. Lo cierto es que el gobierno hizo caso omiso de las órdenes eclesiásticas lo cual desemboca en riñas entre Iglesia y Estado en relación a las comedias.

Como se podrá notar, la censura en contra del teatro comenzó a existir en Puerto Rico en el momento en que se instaura un orden eclesiástico, es este mismo orden el que introduce la representación teatral en la Isla y después termina con prohibirla. Lo que resulta paradójico es que el Cabildo Eclesiástico de San Juan haya patrocinado representaciones teatrales durante las juras reales de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV. Esto después de las prohibiciones impuestas por diferentes obispos locales y la férrea amenaza de la excomunión.

No solamente el alto clero obvió las representaciones durante estas festividades, sino que las patrocinó. Se puede deber a lo singular de la ocasión, como dice Myrna Casas, “Las juras eran ocasiones sumamente especiales y es posible que la iglesia hiciera excepciones en estos casos”<sup>162</sup> Además, podría ser coincidencia que en las juras de Fernando VI y Carlos III, Puerto Rico no tenía obispo por lo que no hubo una opinión o mandato oficial de la iglesia sobre estas celebraciones y las representaciones teatrales. Para la jura de Carlos IV en 1789, el obispo Felipe José de Tres Palacios ya había sido nombrado obispo de San Cristóbal de La Habana y no se sabe si todavía se encontraba en la Isla para esta fecha.<sup>163</sup> Nos queda la interrogante si la Iglesia patrocina las juras por ser festividades muy especiales, por lo que había que hacer excepciones o las patrocina porque

---

<sup>162</sup> Casas, Op. Cit., 78.

<sup>163</sup> Ibid., 78.

no hubo un líder eclesiástico que las prohibiera por encima del gusto popular o los mandatos del gobierno. Debido al vínculo de la Iglesia con la monarquía española, se puede conjeturar que la primera razón es la correcta. El alto clero no iba a desobedecer una orden real, aunque ésta chocara con su perspectiva sobre las representaciones.

### **El gobierno y el teatro**

Analizando el papel que llevó a cabo el gobierno en cuanto a las representaciones, se podría ver a éste como facilitador de la producción teatral, haciendo posible la construcción de escenarios y la participación de oficiales del ejército para representar varios papeles en dichas comedias.<sup>164</sup> Fray Pedro de la Concepción y Urtiaga, obispo de Puerto Rico de 1706 a 1715, entró en un conflicto directo con los gobernadores Juan López de Morla y Juan de Rivero debido a lo que el obispo consideraba la salud espiritual de los isleños por encima de entretenimientos populares.<sup>165</sup> Prohibió las cabalgatas en San Juan, las representaciones en Arecibo y Ponce, mandó azotar a dos ciudadanos que participaron en juegos de caña y acusó al gobernador Rivero de apropiarse de los fondos para la reconstrucción de la catedral de San Juan. Por su parte, el gobernador Rivero expulsó a Urtiaga de la ciudad de San Juan, muriendo en Cangrejos, sector pobre a las afueras de dicha ciudad, en 1715. Esto es solo un ejemplo de la pugna entre Iglesia y Estado en cuanto a lo que la iglesia consideraba permisivo o no y lo que el gobierno entendía tenía importancia.

Esta observación del Estado como facilitador de la actividad teatral se convierte en una constante y entró en pugna directa con la iglesia. En varias cartas de los obispos de

---

<sup>164</sup> Ibid., 73.

<sup>165</sup> Ibid., 75.

turno dirigidas a los gobernadores se hace presente la queja que se realizaban “comedias, y festejos profanos”<sup>166</sup> dentro de la Iglesia. Tanto Fray Pedro de la Concepción y Urtiaga, el Obispo Fernando de Valdivia y Mendoza, y el Obispo Lorenzo Pizarro, presentaron resoluciones sobre la prohibición al teatro. Estos obispos prohibieron la presentación de comedias dentro y fuera de la iglesia. Estas órdenes no fueron obedecidas por el pueblo ni el gobierno; en palabras de Myrna Casas “la población no siempre obedeció las resoluciones emitidas por algunos obispos.”<sup>167</sup>

Hasta aquí llega el análisis sobre la actividad y la censura teatral en Puerto Rico antes del siglo XIX. La escasez de documentos sobre dicha actividad hace un poco difícil establecer ciertas prácticas artísticas como constantes o regulares. Según Angelina Morfi, la precariedad de las notas culturales se debe a la falta de interés de la monarquía de los Austria sobre las colonias americanas. De acuerdo a la historiadora, esta escasez es menor durante la dinastía de los Borbón: “las obras documentadas de la Isla aumentan en este periodo, destacándose la de fray Iñigo Abad y Lasierra *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* que el Conde Floridablanca le encomienda por encargo del rey Carlos III.”<sup>168</sup> Morfi establece que este interés se debe a la corriente progresista cultural del siglo XVIII y el Despotismo Ilustrado que dan muestra del interés por conocer mejor las colonias para mejorar su condición. En palabras de Jesús Cambre Mariño:

En España, durante la segunda mitad del siglo XVIII, se adoptaron diversas medidas tendientes a liberalizar el comercio especialmente bajo el reinado de Carlos III. Se pensaba, de acuerdo con las nuevas ideas de la economía

---

<sup>166</sup> Ibid., 76.

<sup>167</sup> Ibid., 77.

<sup>168</sup> Morfi, Op. Cit.,13.

política, que el liberalismo económico fomentaría el progreso y el bienestar general al romper las trabas intervencionistas del estado que dificultaban el flujo natural de los intercambios mercantiles.<sup>169</sup>

Estas medidas no fueron llevadas totalmente a la práctica debido al poder que ejercía el puesto de Capitán General en la Isla. Estos funcionarios imponían restricciones para disminuir la efectividad de ciertas órdenes reales y favorecer ciertos intereses. Tanto estos funcionarios como los ciudadanos peninsulares gozaban de beneficios prohibidos a los criollos: “Prevalecía una porción de individuos privilegiados que sin más dotes generalmente que su condición de españoles, disfrutaba los oficios, destinos y empleos y sacar pingües ganancias de la dura y flaca realidad de la colonia.”<sup>170</sup> El mapa social y político de Puerto Rico era una de extrema penuria. En lo político, el poder estaba concentrado en el Capitán General donde se centralizaban poderes ejecutivos y legislativos, controlaba la policía, seguridad, hacienda pública y justicia. Este funcionario español siempre respondía a sus intereses y a los intereses de los peninsulares en la Isla, sin importarles las necesidades de reformas económicas para el desarrollo de ésta.

Este sistema de gobierno se podría catalogar como un “régimen colonial de tipo administrativo que se inspiraba en el sistema mercantilista.”<sup>171</sup> En el plano social, Puerto Rico se encontraba en condición paupérrima. La educación estaba abandonada, el sistema contributivo era anárquico y arbitrario, había carencia de caminos transitables y puentes, “las condiciones existentes arrastran una vida asaz dura dentro de un horizonte social poco propicio a las posibilidades de mejoramiento.”<sup>172</sup> Ante este cuadro habría que

---

<sup>169</sup> Jesús Cambre Mariño, “Puerto Rico bajo el reformismo ilustrado: Despertar de la burguesía criolla.” *Revista Historia de América*, no. 73/74 (Enero – Diciembre. 1972): 54.

<sup>170</sup> Lidio Cruz Monclova, *Historia de Puerto Rico (Siglo XIX)*. (Editorial Universitaria, 1952), vol. I, 21-22.

<sup>171</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>172</sup> Cambre Mariño, *Op. Cit.*, 65.

examinar qué papel jugaban las artes dentro de la situación de Puerto Rico; aún con la situación ya establecida los habitantes de la Isla buscaban el tiempo para representar y presenciar, aunque de manera interrumpida, obras teatrales .

Del teatro en Puerto Rico antes del siglo XIX se puede enumerar ciertas características. El rol de la Iglesia al estimular y después prohibir la actividad teatral fue significativo. Los sacerdotes comienzan a representar obras dentro de los templos como parte de la celebración del Corpus Cristi. El alto clero comienza por prohibir el uso de fondos de las iglesias, luego prohíben la participación del clero en las obras, continúan exigiendo la condición de aprobar los textos antes de ser representados y por último el demandar que las obras sean exclusivamente de tema religioso. A pesar de las prohibiciones, el teatro continúa y los habitantes toman parte activa en las representaciones. Las juras y festividades oficiales de España eran las ocasiones idóneas para llevar a cabo representaciones teatrales ya que estaban cobijadas por el manto de la oficialidad de la Metrópoli. Tanto era el entusiasmo teatral que diversos grupos sociales realizaban representaciones para el agrado de todo el público. El repertorio constaba de obras de autores españoles hartamente conocidos como Calderón de la Barca, Hoz y Mota y Moreto entre otros. Los lugares de representación eran tablados provisionales contruidos para las obras a ser representadas en plazas, al lado de iglesias y conventos. Aparentemente la decoración de dichos tablados era altamente elaborada dándole un tono espectacular a la velada. El público pertenecía a los diferentes estratos sociales del San Juan de estos siglos. En palabras de Ramos Perea:

Los asistentes a los espectáculos teatrales...  
en su mayoría criollos, -mujeres y hombres-,  
pardos y un amplio sector de esclavos negros  
quienes eran los más que disfrutaban de las  
diversiones de carácter popular. Las clases

altas, blancas, también disfrutaban de ellas conservando la distancia...sin mezclarse en la masa del público fiestero con los demás sectores. Serán sin embargo los militares y estudiantes los más activos en el fenómeno teatral, tanto como participantes como público<sup>173</sup>

Aun cuando no fueran constantes, las representaciones teatrales fueron bien recibidas y se podría decir que se había creado un deleite por éstas donde varios grupos sociales formaron parte de las puestas en escena. Añadiéndole a esto está el desarrollo del criollo puertorriqueño con unas costumbres y cultura claramente delineadas, revelado en la *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*: “Fray Iñigo nos retrata en un pintoresco cuadro de costumbres, del acrisolamiento étnico, psicológico y social de tres siglos.”<sup>174</sup> Entre la afición que se instaura en el pueblo por el teatro y la comprensión de una identidad propia definida, se podría entender que el camino para un teatro puertorriqueño y de temas autóctonos estaba a punto de nacer. Angelina Morfi muy acertadamente explica que del cuadro histórico presentado por Abad Lasierra, se pasará a la literatura en el siglo XIX y una vez el pueblo alcance contornos definidos, madurez anímica y pueda contemplarse, se pasará inevitablemente a recrearse en la escena. En palabras del profesor José Luis Ramos Escobar:

El lento desarrollo social junto con el aislamiento geográfico y político contribuyeron a retrasar la actividad teatral en el país. Es cuando empieza a definirse la personalidad puertorriqueña a finales del siglo XVIII, cuando las condiciones sociales y culturales van a propiciar el inicio de un teatro nacional.<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> Roberto Ramos Perea, *Historia general del teatro en Puerto Rico*. Capítulo segundo: *Las “representaciones” dramáticas hasta el 1800*. (Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño. Número 2, Julio a diciembre 2004), 128.

<sup>174</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>175</sup> José Luis Ramos Escobar, “*Antología de teatro puertorriqueño del siglo XX. Estudio preliminar,*” *Revista RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert)*, no. 43 (2004): 51.

Una vez auscultado el desarrollo del teatro en Puerto Rico antes del siglo XIX y poder analizar quién, dónde, cuándo y qué tipo de teatro se representaba en la Isla, toca ver en el próximo capítulo el teatro del siglo XIX. Este siglo se considera como la cuna del teatro puertorriqueño; se analizará el tipo de teatro que se ponía en escena, el teatro que se escribe, al igual de quiénes lo representan. Se comenzará por la situación social y política en la Isla para poder atar esa realidad a la actividad teatral que florece. La introducción en la Isla de la imprenta, la aprobación de la construcción de un teatro permanente, junto con puertorriqueños entusiasmados en escribir y representar serán la base para el nacimiento del teatro nacional. Este teatro estaba atado a la forma y estilo del teatro europeo ya que son los intelectuales criollos los que lo escriben y lucharán por exponer que los hijos de este país también pueden escribir teatro como el que se escribe en Europa.

Pero además de este teatro culto y moldeado por los estilos artísticos europeos, también será en ese siglo cuando surge un teatro con influencia del teatro bufo cubano y de corte popular como medio de entretenimiento para los obreros del país. Ese será el teatro de los artesanos. Hay grandes diferencias entre ambos teatros y por razones que se expondrán más adelante, es el teatro culto el que se presentará como el responsable de ser el “padre” del teatro puertorriqueño. Toda esta actividad teatral nace y es producto del siglo XIX. Son las realidades tanto de las élites intelectuales y artísticas de la capital como las de los artesanos que deciden expresarse artísticamente, las que brindarán los fundamentos y moldearán el teatro nacional puertorriqueño.

## Capítulo IV

### El teatro en el Puerto Rico del siglo XIX

#### Introducción

El historiador Lidio Cruz Monclova describió el siglo XIX puertorriqueño como uno de condiciones desoladoras. Para atar la situación de la colonia a la vigilancia extrema sobre la Isla, Cruz Monclova expresa que el régimen colonial se distinguía por la rígida supervisión que ejercía la Corona sobre todos los asuntos que acontecían localmente. El poder residía en la figura del gobernador, quien acumulaba poderes ejecutivos, legislativos, policíacos, de seguridad, así como poderes administrativos totales. Además, tenía el control de la Hacienda Pública, era juez superior y era Vicepatrono Real de la iglesia.<sup>176</sup>

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, Puerto Rico sufrió los embates de la inestabilidad política de la que era víctima España. En 1808 las fuerzas militares napoleónicas invadieron España y José Bonaparte ocupó el trono ibérico como José I, no sin antes obligar a Fernando VII a abdicar al trono. La península se dividió en dos fuerzas, el gobierno bonapartista de Madrid y el gobierno español de regentes y Cortes establecidos por los españoles que deciden luchar por independizar su país de las fuerzas extranjeras. Del lado español, absolutistas y liberales luchaban por tener el control del sector del gobierno español. En 1812 se proclama la Constitución Liberal por las Cortes de Cádiz. En 1813 Fernando VII vuelve al poder bajo la condición de obedecer la Constitución. El rey, una vez instaurado, abolió la constitución y reinó como monarca absoluto hasta el 1820 cuando el general Rafael del Riego encabezó una revolución que implanta una nueva

---

<sup>176</sup> Cruz Monclova, Op. Cit. 12 y 13.

Constitución. Este nuevo gobierno duró sólo tres años y Fernando VII reinó como monarca absoluto hasta su muerte en 1833.<sup>177</sup>

Toda esta inestabilidad política en la metrópoli tuvo sus repercusiones en Puerto Rico. La Isla permaneció leal a España durante la ocupación francesa. Toribio Montes, quien para ese entonces era el gobernador local, fue el primero de los administradores españoles que tuvo que aceptar la autoridad de la junta rebelde en España y desconocer el gobierno de José I.<sup>178</sup> El 24 de julio de 1808 llegaron a la Isla Francisco Jaúregui y Juan Jabat, representantes de la Junta de Sevilla, quienes realizaban una campaña de propaganda en contra de Napoleón y solicitaban la ayuda económica por la causa de la Metrópoli. El gobernador Montes acogió con beneplácito a los representantes: “Al día siguiente se pregonaba por la ciudad la proclama de la Junta de Sevilla declarando la guerra a Napoleón.”<sup>179</sup>

El fervor por el monarca español era tal que al arribar a la Isla un emisario de José Bonaparte y exigir que el gobernador proclamara al francés, Montes se niega y ordena que lo encierren en el castillo del Morro para evitar que el pueblo lo lapidara.<sup>180</sup> Montes logra el apoyo de los personajes importantes del andamiaje político y social del país y de esta forma entra a formar parte del gobierno rebelde español. Por decreto de las Cortes de Cádiz, Puerto Rico envía a su primer representante ante el gobierno español, Ramón Power y Giralt. Este puertorriqueño fue nombrado vicepresidente de las Cortes de Cádiz y apoya la Constitución de 1812. De esta manera se creó la Diputación Provincial en Puerto Rico, la cual se encargaría de los asuntos administrativos de la Isla. Según Myrna Casas, “En

---

<sup>177</sup> Pedro Aguado Bleye, ed, *Manual de historia de España*, 3 vols. (Madrid: Espasa Calpe, 1967), vol. 3, 531-607.

<sup>178</sup> Fernando Picó, *Historia general de Puerto Rico*. (Ediciones Huracán, 1988): 125.

<sup>179</sup> Cruz Monclova, *Op. Cit.*, I, 5.

<sup>180</sup> *Ibid*, 5.;

1814, Puerto Rico fue la primera colonia que aclamó a Fernando VII como rey, y el gobernador Salvador Menéndez Bruna abolió la constitución y disolvió la Diputación.”<sup>181</sup> En 1820 los puertorriqueños celebraban el nuevo gobierno constitucional y se reorganizó la Diputación Provincial. En 1823, Fernando VII vuelve al poder y el gobernador Miguel de la Torre no tardó en imponer la monarquía absoluta española. Sobre el modo de operar de los gobernadores de Puerto Rico durante el periodo constitucional, Ángel López Cantos establece:

Durante el primer periodo constitucional (1810-1814) el gobernador Meléndez Bruna se limitó a aplicar las disposiciones liberalizadoras que llegaban de España, pero no de buen grado. Su labor se puede considerar más obstruccionista que creadora. En el trienio constitucional (1820-1823) los anticonstitucionalistas (en mayoría) se opusieron al régimen liberal, pero de forma pasiva. Los partidarios del absolutismo en la Isla eran, en la práctica, la inmensa mayoría, pese a los informes que constantemente se comunicaban a Madrid la aceptación plena de la Carta Magna por parte de todo el pueblo.<sup>182</sup>

Más aún, los mismos liberales de la península enviaban disposiciones para que las autoridades procuraran silenciar los fallos negativos que se producían dentro del seno liberal entre moderados y conservadores.<sup>183</sup> Visto de otra forma, el orden ya establecido no quería dar paso al intento de crear nuevas estructuras para gobernar. Todo intento de reforma fue torpedeado por los poderes instaurados en el país.

---

<sup>181</sup> Casas, Op. Cit., 79.

<sup>182</sup> Ángel López Cantos, Estudio introductorio. *El triunfo del trono y lealtad puertorriqueña*. (Cuadernos del Ateneo, Serie de Teatro, Núm. 2. Ateneo Puertorriqueño, 1990), 27.

<sup>183</sup> Del gobernador Gonzalo de Arostegui al Secretario de Ultramar. Puerto Rico, 25 de mayo de 1821. Archivo General de Indias, Ultramar, 425. Citado de *El triunfo del trono y lealtad puertorriqueña*. (Cuadernos del Ateneo, Serie de Teatro, Núm. 2. Ateneo Puertorriqueño, 1990), 28.

Es importante señalar que, además del atropellado ambiente político, el estado en que se encontraba la sociedad puertorriqueña durante esta primera parte del siglo XIX era devastador. Las guerras de independencia en América Latina ponen en tensión la situación en Puerto Rico. Las comunicaciones con el continente americano eran más fluidas con Puerto Rico que con España y los acontecimientos acaecidos en los territorios americanos hacían que nacieran detractores y adeptos. Como ejemplo, un capitán general se alió con los habitantes de perspectiva conservadora y mantendrá bajo sospecha a los defensores de ideales liberales; “Para el gobernador Meléndez Bruna los primeros eran sospechosos y fieles vasallos, los últimos.”<sup>184</sup> Las autoridades españolas mantendrían constante vigilancia sobre todas las actividades de los habitantes de la colonia. A pesar de estas situaciones, las confrontaciones entre simpatizantes y detractores de la Metrópoli no pasaban del discurso o “una incruenta lucha dialéctica.”<sup>185</sup> En estos momentos el país no gozaba de las condiciones para una insurrección contra el gobierno, más bien las diferencias convergían en la crítica a los abusos de los representantes del gobierno de la Metrópoli, que afectaban lo mismo a las élites criollas que a las peninsulares.

Una de las características singulares que ocurre en Puerto Rico es la casi falta de violencia represiva contra los opositores al régimen español; la postura general era pasiva. “Los que detentaron el poder no se ensañaron con los que estaban en la oposición.”<sup>186</sup> Esta pasividad, la falta de noticias de España y la situación política en el continente americano, entre otras cosas, hace que Puerto Rico se encuentre en una incertidumbre a la vez que en un estado de intranquilidad ante lo que acontecía en la Metrópoli y alrededor de la Isla.

---

<sup>184</sup> López Cantos, *Op. Cit.*, 23.

<sup>185</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>186</sup> Loida Figueroa, *Breve historia de Puerto Rico*, 2 vols. (Editorial Edil, 1970), vol. 2, 38.

El periodo que comprende gran parte del siglo XIX puertorriqueño se vierte en uno de represión de parte de los gobernadores peninsulares de turno ante la constante paranoia de la conspiración independentista. Historiadores como Cruz Monclova, Tapia y Rivera y Picó establecen que, aún los gobernadores que eran vistos como progresistas en España, perdían estos atributos una vez llegaban a la Isla.<sup>187</sup> Un ejemplo de la suspicacia llevada a cabo por el gobierno en la metrópoli es la de las llamadas Partes de Tranquilidad. Éstos eran informes que los capitanes generales enviaban periódicamente a España para informar el estado de situación de Puerto Rico. Desde el 1838 estaba estipulado por Real Orden que los barcos llegados de ultramar trajeran estos informes sobre la tranquilidad en las islas. Ya para 1866 se imponía que se enviaran despachos telegráficos a Cádiz y Vigo para a su vez enviarlos al Ministerio de Ultramar. Dichos informes daban parte sobre sucesos políticos, epidemias, censuras, motines, etc., no sólo localmente, sino también en el extranjero y que tuviera el potencial de afectar la situación interna.<sup>188</sup>

Para los gobernadores en Puerto Rico existía una realidad innegable de una conspiración para separar a la Isla gracias a la existencia de “un foco oculto de revolución que, dirigidos por lo de Costa-firme, trabajaba en desquiciar la tranquilidad de todos los pueblos que se mantenían fieles.”<sup>189</sup> Como uno de los últimos bastiones españoles en América, Puerto Rico se convirtió en base militar para tratar de reconquistar las antiguas posesiones. La isla fue el puerto de arranque para que flotas militares peninsulares trataran de neutralizar la recién independizada Venezuela a la vez que se instauraba la represión a futuros intentos de separación dentro del país.

---

<sup>187</sup> Picó, Op. Cit., 166.

<sup>188</sup> Portal de Archivos Españoles. (PARES). ES. 28079.

<sup>189</sup> Carlos D. Altagracia Espada. *La utopía del territorio perfectamente gobernado. Miedo y poder en la época de Miguel de la Torre, Puerto Rico 1822-1837.* (Tesis de Maestría, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico 1997), 16.

Se utilizó a Puerto Rico como plataforma de apoyo militar y como medio para intentar extinguir y reprimir las ideas de independencia de sus colonias en Tierra-Firme colocando a la Isla como ejemplo de prosperidad, gracias a su fidelidad realista.<sup>190</sup>

Durante el gobierno de Miguel de la Torre, durante las décadas de los 20 y 30, el miedo a la conspiración era el pan nuestro de cada día. La prioridad era contener los afanes de los separatistas y su influencia en la Isla, así como el apoyo que estos grupos tuvieran de movimientos independentistas de América Latina y Europa.

El estado de paranoia desembocaba directamente en la población, ejemplo de esto es el Bando de Policía y Buen Gobierno de 1824 donde en el Artículo 17 expone la noción de vigilar los vecinos. “Era imperativo proteger a unos vecinos de otros. El saber con respecto a los vecinos se convirtió en pieza clave para la articulación de las relaciones de poder.”<sup>191</sup> De esta manera todo miembro de la sociedad debía asumir actitudes vigilantes, hasta el punto que los dueños de tienda no podían permitir reuniones en sus establecimientos ni frente a su acera, ni que se hablara mal del gobierno, vecinos o alcaldes.

Esta política de miedo en aras de mantener el poder se institucionaliza no sólo a los habitantes sino a toda persona extranjera que viviera o intentara entrar al país. La circular #25 de 18 de febrero de 1824 ordenaba a que se pasara revista de todos los buques que llegaran a la Isla para ver que “clase de gente era.”<sup>192</sup> De esta manera se justificaba una investigación sobre la presencia de todo extranjero y se le regulaba la movilidad de éstos por la Isla; el gobierno tenía que saber dónde estaban. Esta noción de mantener al

---

<sup>190</sup>Francisco Febres-Cordero Carrillo. *Política defensiva española en Puerto Rico durante la independencia de la América Hispánica*. Tesis de Maestría, Departamento de Historia, Universidad de Puerto Rico, 2002. 16.

<sup>191</sup> *Ibid.*, 152.

<sup>192</sup> Archivo General de Puerto Rico, Fondo de Gobernadores españoles, serie Circulares, caja:19

país en extrema vigilancia lo expresó claramente Pedro Tomás de Córdova, Secretario de la gobernación, cuando expone en sus memorias que el separatismo era algo que había que atajar porque seducía y perturbaba el determinado orden. El cuadro de inseguridad era necesario para validar la toma de medidas especiales aun cuando la realidad de Puerto Rico no las justificaba. El secretario establece que antes de la llegada de La Torre, en Puerto Rico no se habían tomado ninguna acción para enfrentar “el estado alarmante en que se vivía.”<sup>193</sup> Probablemente el uso de la palabra “alarmante” era exagerado, pero retrata muy bien la perspectiva de los habitantes españoles sobre la situación política y social en la Isla.

Las repercusiones de las acciones para eliminar cualquier asomo de separación no sólo sumen a la isla en una crisis política y social, sino que afecta el ámbito económico. El aislamiento político trajo el retraimiento del movimiento comercial. “A raíz de las actuaciones españolas en la Isla el gobierno de Puerto Rico se hundió en una crisis muy grave, que amenazó con arrastrar a la economía insular en una debacle financiera.”<sup>194</sup>

Otro ejemplo del totalitarismo de los gobernadores españoles lo muestra el joven gobernador Juan de la Pezuela. Este funcionario reforzó las medidas de seguridad, instauró que toda decisión que incumbiera las municipalidades tenía que salir por decreto desde la Fortaleza y trató de poner disciplina a la vida urbana prohibiendo las carreras de caballos por la ciudad, entre otras. Sin embargo, su mayor huella fue la promulgación del bando de los jornaleros de 1849. Según este bando, los jornaleros debían cargar con una libreta en todo momento donde el patrón anotaba su opinión sobre el comportamiento laboral del trabajador; las autoridades revisarían dichas libretas y acusarían como vago a todo aquel que no estuviera ocupado y devengando un salario o tuviera comentarios

---

<sup>193</sup> Córdova, *Memorias*, V, IV, 9.

<sup>194</sup> Febres-Cordero Carrillo, Op. Cit., 28.

negativos de parte de su patrón. Este sistema de libretas limitó la circulación de personas y convirtió al jornalero en dependientes directos de los dueños de la tierra.<sup>195</sup> Este bando tenía como una de sus finalidades el vigilar y saber dónde se localizaban los trabajadores del país para preservar el control en la colonia.

La situación internacional en América sumado a la situación interna del país llevan a que los habitantes de la Isla albergaran un gobierno totalitario como mecenas de la paz; “en las mentes de los puertorriqueños se llegó a integrar la idea de que sólo la autoridad fuerte del gobernador absoluto podía mantener el país con la tranquilidad y el orden necesarios para la seguridad y la prosperidad económica.”<sup>196</sup> La intolerancia de las autoridades, tanto desde la metrópoli como la interna, estriba en la misma debilidad del Estado, “El Estado español en Puerto Rico no tolera las ideas divergentes porque sus bases son vulnerables, tanto en el exterior como dentro de la colonia.”<sup>197</sup> Es por esto que se anhelaba un gobernante totalitario, ya que era la única forma de disfrazar la fragilidad de los sistemas de gobernanza del país.

Entre el caos ocasionado por las guerras de independencia en las posesiones españolas vecinas y el presentar la abolición de la esclavitud como la ruina del país, son los dos axiomas (independencia y abolición) que se convierten en sinónimos de radicalismo político. Éstos no eran tomados como temas aptos para ser discutidos sosegadamente en la prensa, tertulias o en discusiones públicas. Si a todo esto se le añade el intento de revolución independentista de Lares en 1868, las autoridades peninsulares tenían a su haber las excusas necesarias para mantener a la sociedad puertorriqueña bajo constante ojo

---

<sup>195</sup> Consultar a Alberto Cibes Viadé, *Don Juan de la Pezuela en Puerto Rico, 1848-1851; vida y panorama insular mediano en el siglo XIX*. Tesis. Colección Puertorriqueña, Sistema de Bibliotecas, Edif. José M. Lázaro.

<sup>196</sup> *Ibid.*, 166.

<sup>197</sup> Gervasio Luis García, *Op. Cit.*, 110.

vigilante. Aunque este intento no triunfó, los diferentes miembros de la sociedad pudieron haber visto el suceso como una esperanzador debido al estado de alarma en el que se vivía.

En palabras de Picó:

...el Grito de Lares representó los intereses de la mayor parte de los sectores de la población. Para los esclavos, era la abolición; para los jornaleros, el fin de las libretas; para los agricultores, el cese de la expoliación por parte de los comerciantes peninsulares; para los profesionales y rentistas, la oportunidad de jugar un papel en la dirección y en la administración de los asuntos del país.<sup>198</sup>

Este panorama caótico lo describe un ciudadano que vivió y sufrió personalmente los actos de un estado represor el cual veía enemigos en todas partes. Tapia trae las palabras acertadas para describirlo:

Así vemos que por intolerancia religiosa, por suspicacia y por no renunciar al espionaje político, se denegó lo que hoy todos convienen en que era altamente ventajoso para Puerto Rico. ¡Siempre Torquemada y Maquiabelo! ¡Siempre el siglo 16! ¡Pobre país, a qué gente estaba encomendada.<sup>199</sup>

## **El desarrollo intelectual**

A principios del siglo XIX ocurrió el acontecimiento el cual los historiadores han catalogado como uno de los momentos más importantes para el desarrollo intelectual de la Isla: la introducción de la imprenta en 1806.<sup>200</sup> Con ésta, poco a poco comienzan a aparecer los periódicos en la Isla. *La Gaceta, El Diario Económico, El Cigarrón, El*

---

<sup>198</sup> Ibid., 179.

<sup>199</sup> Alejandro Tapia y Rivera, *Mis memorias o Puerto Rico como lo encontré y como lo dejo*. (New York, De Laisne & Rosssboro, Inc.), 91.

<sup>200</sup> Antonio S. Pedreira lo cataloga como el siglo de oro de la cultura puertorriqueña y supuso el estímulo del pensamiento y de las letras. Antonio S. Pedreira, *El periodismo en Puerto Rico*. (Editorial Edil, 1982).

*Investigador, El Diario Liberal y de Variedades de Puerto Rico, Piedra de Toque, El Eco, El Boletín Instructivo y Mercantil*, fueron algunos de los periódicos que surgen a lo largo del siglo. A los pocos años de llegada la imprenta, el rey Fernando VII emitió la supresión de la libertad absoluta de la imprenta para impedir la divulgación de cualquier material adverso a los intereses de la Corona.

El decreto de 1814 dictaba lo siguiente:

...no se permitirá fijar cartel ninguno, distribuir ningún anuncio, ni imprimir diario, escrito ni obra alguna, de cualquier clase que sea, sin que preceda su presentación a la persona a cuyo cargo se halle el gobierno político y militar, quien dará o negará el permiso para la impresión o publicación, oído el dictamen de persona, o personas doctas, imparciales, y que no hayan manifestado opiniones sediciosas o poco convenientes, encargándoles que para juzgar o no, dignos del permiso los escritos que se les pasen se desnuden de todo espíritu de partido y de escuela, y atiendan solamente a que se evite el abuso que se ha hecho de la prensa en perjuicio de la religión y de las buenas costumbres; como igualmente que se ponga freno a las doctrinas revolucionarias, a las calumnias e insultos contra el Gobierno, y a los libelos y groserías contra los particulares y se fomente en vez de ellos cuanto pueda contribuir al progreso de las ciencias y artes, a la ilustración del Gobierno y del público, y a mantener el mutuo respeto que debe haber entre todos los miembros de la sociedad.<sup>201</sup>

Este decreto anulaba la previa libertad de imprenta que habían emitido las Cortes de Cádiz en 1810. Una vez reinstaurado en el poder, el monarca usará toda su influencia para evitar que se minara su poder. Este decreto en Puerto Rico carece de toda validez ya

---

<sup>201</sup> Cayetano Coll y Toste, *Boletín Histórico de Puerto Rico*, “Real orden suprimiendo la libertad absoluta de imprenta.” Año XII, Núm. 1. Citado de Isabel Parera, *Periodismo y censura en Puerto Rico durante el siglo XIX*. (Revista Kálathos, Universidad Interamericana) Vo. 2, Núm 2, 11-4/2008-2009

que en la colonia nunca existió libertad de imprenta. Como se ha discutido, aún en momentos de gobiernos constitucionales y con una perspectiva más liberal, Puerto Rico estaba a la merced de los dictámenes del capitán general, el cual vigilaba celosamente a toda la población.

Aún con la censura, el advenimiento de la imprenta transmitió los estímulos del pensamiento y la esperanza del bienestar del país. En un tono altamente optimista el Editorial de estreno del *Boletín Instructivo y Mercantil* en 1839 expresa:

El bienestar de la Isla será nuestro norte.  
¡Ojalá pudiéramos contribuir a multiplicar  
las suma de goces! ¡Ojalá nuestro periódico  
sea una chispa eléctrica que encienda el  
noble ardor y excite el entusiasmo de nuestra  
juventud por las letras....¡Ojalá nos haga  
despertar de la apatía en que hoy yace!<sup>202</sup>

Es que el país se encontraba en una verdadera apatía intelectual y cultural. Sólo una minoría de jóvenes recibía educación del clero de San Francisco y Santo Domingo,<sup>203</sup> los vaivenes políticos de la Metrópoli y la renuencia a aceptar cambios de la clase gobernante local, hacen que el statu quo perdure. En palabras de Emilio Pasarell, “La lentitud en el desarrollo literario parece deberse al aislamiento comercial en que se mantuvo el país hasta la Cédula de Gracias de 1815, a la consecuente falta de libros y periódicos y a la segura culpa de un régimen lleno de suspicacias y temores...”<sup>204</sup> Aunque la Isla fue partícipe de dos periodos constitucionales, Puerto Rico fue víctima de las decisiones totalitarias de los gobernantes de turno. Las suspicacias de las que habla

---

<sup>202</sup> *Boletín Instructivo y Mercantil* de Puerto Rico. Sábado 2 de marzo de 1839, p1. Citado en Osvaldo Pérez Vélez, *Análisis de las representaciones nacionales en el discurso dramático o el arte de escenificar, encarnar y travestir la vida y muerte de la hacienda puertorriqueña 1868-1930*. (Tesis doctoral, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, 2009), 48.

<sup>203</sup> Pedro Tomás de Córdova, *Memoria sobre todos los ramos de la administración de la Isla de Puerto Rico* (Madrid. Editorial Apéndice, 1838), 319.

<sup>204</sup> Pasarell. Op. Cit. 73.

Pasarell son, por lo general, producto de la invasión napoleónica, el abolicionismo, las guerras de independencia de las colonias hispanoamericanas, entre otras. Esto tiene el efecto de crear más represión y son las clases pobres las que sufren el embate más fuerte de esta situación. Dentro de los muchos mecanismos que tiene el gobierno para mantener el control, son los bandos de la Policía y Buen Gobierno, el sistema de libretas y, por supuesto, la censura.

La educación, único mecanismo para crear conciencia sobre los problemas político-sociales y de cómo eliminarlos, gozaba de pocas fuentes para su distribución entre las clases pobres. La educación primaria era suplida por el clero y una que otra escuela aislada como la de los maestros Rafael Cordero y Eleuterio Derkes. Este es el estado de las letras en Puerto Rico en el siglo donde nace la literatura nacional. Angelina Morfi nos expresa que aunque se le ha llamado al siglo XIX “el siglo Áureo de Puerto Rico, su perfil patriarcal tiene muchos lunares oscuros.”<sup>205</sup> Esta opinión, junto con la de Pasarell que expresa el oscurantismo literario debido a las actividades represivas de los gobernadores de turno, nos muestran que, a pesar de los periodos constitucionales y la introducción de la imprenta en el país, la actividad literaria era mínima y en muy lento desarrollo durante esta primera parte del siglo XIX. José Julián Acosta expresa muy bien lo que vivía la Isla comparándola con un campamento militar al mando del Capitán General:

Puerto Rico no es más que un gran campamento, y los que viven allí están sometidos a toda severidad y a toda la aspereza que domina en los cuarteles. Los que piensan no hablan y nadie escribe.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Morfi, Op. Cit., 28.

<sup>206</sup> Ángel Acosta Quintero, *José Julián Acosta y su tiempo*. (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1965). Citado en Gervasio Luis García, Op. Cit., 38.

Aun así, resulta casi increíble cómo dentro de este pobre y triste panorama, la dramaturgia puertorriqueña nace y florece.

### **La Cédula de Gracia, La Sociedad de Amigos del País y el teatro**

Para contrarrestar la opinión de Pasarell sobre la lentitud literaria que experimenta la Isla hasta la declaración de la Cédula de Gracias de 1815, Ramos Escobar infiere que la creación de la “Sociedad Económica Amigos del País en 1811, la llegada de europeos, en especial corsos y mallorquines, impulsados por las prebendas que ofrecía la mencionada Cédula, y las oleadas de inmigrantes que huían de las luchas de independencia en Hispanoamérica van alterando el ambiente cultural.”<sup>207</sup> Otros estudios exponen que poco pudo hacer la Cédula para aliviar los problemas políticos y sociales del país, y se recurrió a al plano económico para tratar de mitigar estas situaciones, sólo obteniendo una débil imagen de progreso.

Con la Real Cédula de Gracia, el incremento de las economías de plantación y el favorecimiento de la trata negrera, el gobierno de la isla quiso crear en Puerto Rico un espejismo de armonía que nunca reveló estabilidad ni completa sumisión a su Majestad. Las fuentes de gobierno reflejan un constante miedo de los gobernadores ante una posible caída de la Isla frente a las ideas separatistas. Ello dio lugar a la aplicación de férreas medidas de control, interno y externo, que a su vez se tuvieron que compensar con medidas tendientes al mejoramiento económico de la isla.<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Ramos Escobar, *Antología*. Op. Cit., 52.

<sup>208</sup> Febres-Cordero Carrillo, Op. Cit., 33.

Sin embargo, cabe recalcar el impacto de la Cédula de Gracia en Puerto Rico, entre ellas las facultades de comercio libre, la entrada de capitales y herramientas extranjeras, legitimaba el domicilio de extranjeros en el país y la concesión de terrenos para éstos, el eximir del pago de impuestos por cinco años a los extranjeros con capital y la garantía de extracción de sus capitales si decidían regresar a sus países de origen, posicionaba a la Isla como un destino ideal para hacer negocios y amasar capital. El historiador Jesús Raúl Navarro expone que la Cédula presupone un fin político más que económico, “es la respuesta oficial a algo que ya venía pasando, para tratar de desarrollar la economía para dificultar la expansión independentista. Reconoce el fracaso por el exclusivismo comercial, y permite el comercio con naciones extranjeras.”<sup>209</sup>

Además de las supuestas ventajas comerciales, la Cédula de Gracia y la creación de la Sociedad Económica de Amigos del País aportaron al desarrollo cultural local. Según la historiadora Antonia Sáez, la Cédula fue la responsable de traer la Ilustración a la Isla.

Gracias a la libertad del comercio con los extranjeros empezó a difundirse la ilustración por el país; las libertades que regían hacia 1820 y 23 despertaron la vida intelectual a más de discusiones que alimentaba la prensa periódica. Este desarrollo cultural se inicia con el Intendente D. Alejandro Ramírez quien en 1814 fundó El Diario Económico, ya que desde el 28 de noviembre de 1811 las Cortes habían prescrito la fundación de la Sociedad Económica de Amigos del País para promover el desarrollo de la industria, tráfico y agricultura y la propagación de conocimientos útiles.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Jesús Raúl Navarro. *Control social y actitudes políticas en Puerto Rico (1823-1837)*. (Exma. Diputación Provincial de Sevilla, 1991), 17.

<sup>210</sup> Sáez, Op. Cit., 29.

La Cédula de Gracia y La Sociedad Económica Amigos del País tienen repercusiones en la actividad teatral. La inyección económica, la nueva actividad comercial y el flujo de extranjeros en la isla, hacen posible que para la tercera década del siglo comiencen a visitar la Isla compañías teatrales peninsulares como la del gallego Santiago Cándamo, quien había hecho fama como actor en Cuba, la Compañía de Doña Rosa Peluffo, y la compañía de Francisco Javier Armenta. Todo esta actividad condujo a la inauguración del teatro municipal de San Juan, hoy teatro Tapia, en 1832 y las primeras obras escritas y publicadas por puertorriqueños. Trataremos estos hechos más adelante, lo que es singular es cómo Puerto Rico va despertando culturalmente: desde la introducción de la imprenta, la creación de la Sociedad Económica Amigos del País y la Cédula de Gracias.

Para constatar la actividad teatral con la llegada de la imprenta a la Isla, es para el 1817 que la Gaceta comienza a incluir con regularidad anuncios sobre representaciones. En su libro sobre la literatura en periódicos del siglo XIX, Otto Olivera expone que la primera mención se realiza en febrero sobre representaciones llevadas a cabo en Caguas en honor a las bodas de Felipe VII. Diez días después de esta noticia se anuncia el primer título, *La virtud premiada* de Moratín, representada en Ponce por aficionados.<sup>211</sup> A partir de esa primera fecha, continuaron apareciendo anuncios sobre funciones teatrales llevadas a cabo en la Isla. Dichos anuncios retrataban el gusto de los habitantes hacia ciertas obras o autores. Se debe recordar que este repertorio obedece a lo autorizado por el gobierno, ya que existía censura previa aún de obras que hubiesen sido permitidas en España. El diario

---

<sup>211</sup> Otto Olivera establece que en la noticia de representación en Caguas no se mencionan los títulos de las obras ya que fueron un número considerable. La Gaceta expone que hubo “Diez y seis piezas dramáticas de las más selectas.” Otto Olivera, *La literatura en Periódicos y revistas de Puerto rico (siglo XIX)*. (Colección UPREX, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1987), 12.

*La Gaceta* publicaba los repertorios durante el siglo y se puede ver el dominio de obras españolas con autores como Ramón de la Cruz, Moreto, Calderón, Moratín, entre otros.<sup>212</sup>

Cabe señalar que además de los autores españoles, los autores cubanos son los más representados en la Isla. Esto fue gracias a las visitas que hicieron las compañías teatrales cubanas a la Isla y la introducción del teatro bufo cubano que a la vez influyó en el teatro de los artesanos al retratar las costumbres de la sociedad puertorriqueña.<sup>213</sup>

### **Primeras muestras de teatro escrito en Puerto Rico**

Lo que se podría catalogar como la primera muestra de teatro escrito en Puerto Rico lo presenta el historiador Emilio Pasarell, quien encuentra fragmentos de dicha obra en la encuadernación a la rústica del *Manifiesto al pueblo de Venezuela* escrito por el Comisionado Regio don Ignacio Cortabarría, residente de Puerto Rico. Este manifiesto fue impreso en San Juan alrededor de 1811 por Don Valeriano San Millán.<sup>214</sup>

Según se desprende del fragmento, la acción ocurre en Puerto Rico entre 1795 y 1805 en ocasión de la guerra Anglo-Española entre España y Francia contra Inglaterra. “El asunto es el adulterio y bigamia de un esposo, en prolongada ausencia de su esposa, el inesperado regreso de ésta y su hospedaje en casa de la segunda esposa.”<sup>215</sup> Ramos Escobar expresa que la obra sigue los parámetros de la comedia dieciochesca en España, con estructuración dramática a base de los sentimientos que será común a muchas obras puertorriqueñas del siglo XIX, en clara concomitancia con el romanticismo imperante en

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>213</sup> Se refiere al sainete presentado por Cándamo titulado *Velorio en Bayajá y pendencia en culo prieto* del cual Alejandro Tapia y Rivera hace mención en sus memorias. Tapia, *Op. Cit.*, 91

<sup>214</sup> Pasarell expone que se trata de un fragmento anónimo, “de ambiente local posiblemente escrito para festividad y acaso aspirante al premio ofrecido por los organizadores del festejo.” Pasarell. *Op. Cit.*, 10-21.

<sup>215</sup> *Ibid.*, 21.

Europa.<sup>216</sup> Al presente no se ha encontrado el resto de la obra, lo que conlleva solo a la especulación sobre dónde fue representada, por quién y, más importante, la identidad de su autor y si hubo obras subsiguientes de su autoría. Lo que sí se puede deducir del fragmento es que al menos la clase intelectual estaba al tanto de las corrientes artísticas o literarias en Europa y tratan de adoptar dicho estilo al escribir obras teatrales, a la vez que tenemos a un autor tomándose la iniciativa de escribir teatro y establecer la Isla como el marco para la trama.

Uno de los aspectos singulares dentro de la historia del teatro puertorriqueño concierne a la que históricamente se consideró como la primera pieza teatral escrita en Puerto Rico: *Triunfo del trono y lealtad puertorriqueña*.<sup>217</sup> Se enfatiza en que este hecho es de índole histórico, ya que sus circunstancias limitan el que se le pueda considerar como pieza dramática puertorriqueña que marque el desarrollo de la dramaturgia local. Este suceso tuvo origen en el mes de septiembre de 1824 cuando fue interceptado en Cabo Rojo un ejemplar de la comedia *La España en cadenas o El Riego* del cubano Félix Mejía. La obra se supone fuera enviada al sacerdote de Cabo Rojo por Demetrio O'Daly quien, según Pedro Tomás de Córdova, Secretario de Gobierno, estaba prófugo en la isla de Saint Thomas. En palabras de Córdova:

Era una producción escandalosa en que se denigraba a los soberanos, y en la que usándose de ficciones y falsedades las más groseras, se hacía alarde de máximas revolucionarias y de introducir la discordia y la guerra civil entre los pueblos.<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> Ramos Escobar, Antología. Op. Cit., 51-52.

<sup>217</sup> Angelina Morfi, Casas y otros historiadores no mencionan los fragmentos de la obra encontrada por Pasarell. Se puede inferir que el hecho que sólo se encuentren fragmentos y que se desconozca a su autor, muchos historiadores no la tomen en consideración.

<sup>218</sup> Pedro Tomás de Córdova, Memorias *Tomo IV*. Citado de Pasarell, Op. Cit., 30.

El texto del *Riego* es considerado una alabanza a la libertad representada en el general Rafael del Riego y una crítica a la tiranía y el despotismo representado por el rey Fernando VII. La obra de cinco actos fue dedicada a Simón Bolívar y fue escrita e impresa en Filadelfia. Su autor fue director del periódico liberal Zurriago, huye de España debido a la persecución absolutista y se refugia en dicha ciudad estadounidense. No se encontró evidencia de la representación de la obra en Filadelfia o en otra ciudad.

La confiscación de dicho texto impulsa a Pedro Tomás de Córdova a escribir la obra *Triunfo del trono...*, en donde se resalta la lealtad de Puerto Rico hacia la Metrópoli y al rey. Córdova llegó en 1815 a Puerto Rico por vía de Caracas en compañía de muchos realistas que, al igual que él, huían de los revolucionarios venezolanos. Cargado de familia, careciendo de lo necesario para la subsistencia, buscó el protectorado del gobernador Salvador Meléndez y Bruna para que se le colocara oficialmente como funcionario de gobierno. Logró su designación tres años después como secretario de la gobernación.<sup>219</sup> Entre sus varios trabajos literarios resulta interesante el que publicara un folleto titulado *A mis compatriotas* en la que defiende el liberalismo y la Constitución de 1812.<sup>220</sup> Al volver Fernando VII al poder, Córdova encuentra en la obra del *Riego* la oportunidad para poder congraciarse con el Rey. López Cantos establece que existen varias razones para que el funcionario realizara su “única obra de creación.” Explica que entre las razones se encuentran: “justificar su dudosa postura liberal, y la del gobernador Torre. Entonar un mea culpa de todos aquellos incautos ante el Deseado. Su objetivo básico no fue otro que justificar su arrepentimiento y conversión al tiempo que ofrecía al

---

<sup>219</sup> López Cantos, Op. Cit., 5-7.

<sup>220</sup> Pedro Tomás Córdova, *A mis compatriotas*. Puerto Rico, 25 de octubre de 1820. (En A.G.I., Santo Domingo), 2331.

gobernador una ocasión para su propia defensa.”<sup>221</sup> Jesús Raúl Navarro García establece que la obra nunca se representó, tal vez debido a que la obra no se escribió con esa finalidad, fue impresa en la imprenta del gobierno y tuvo poca difusión. Navarro también expone que Córdova utilizó la obra para congraciarse ante el gobierno monárquico por sus posturas liberales durante el trienio liberal.<sup>222</sup>

Debido al motivo político de su creación, esta obra no se considera por los historiadores teatrales como una obra literaria. Esta obra no se escribe para defender unos ideales dentro del plano teatral o artístico, cosa que muchos dramaturgos han hecho por siglos. *Triunfo del trono* se escribe para lograr unas metas personales obviando toda la estética y estilo artístico. Su autor pudo haber escrito una proclama o un ensayo, pero se decidió por el teatro para que fuera una contestación directa al texto dramático de *El Riego*. Las motivaciones de Córdova nacen estrictamente de una necesidad política y no artística.

Según Angelina Morfi:

La obra de Córdova es de mero valor bibliográfico histórico. Su preocupación es exclusivamente política; como oficial español comprometido con el régimen, el autor le interesa destacar la lealtad puertorriqueña al soberano. El carácter improvisado de la obra la descalifica artísticamente.<sup>223</sup>

### **Los primeros textos teatrales escritos por puertorriqueños**

La que sí se puede considerar como la primera obra de teatro puertorriqueña es *Mucén o el triunfo del patriotismo* de Celedonio Luis Nebot de Padilla, publicada en 1833.

---

<sup>221</sup> López Cantos, Op. Cit., 32.

<sup>222</sup> Pedro Tomás de Córdova publicó el texto *A mis compatriotas* (1820) un escrito de corte liberal además de la creación del periódico *El investigador*. Estas dos empresas, escritas durante el periodo liberal, contrastan con la ideología del *Triunfo del trono*.... lo cual hace dudar sobre la integridad de sus posturas políticas. Navarro García, Op. Cit., 201.

<sup>223</sup> Morfi, Op. Cit., 34.

El hallazgo de esta obra, encontrada en mayo de 2002 por el profesor Roberto Ramos Perea, Director del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño, pone al relieve varias incorrecciones tomadas por ciertos estudiosos debido a la falta de fuentes históricas.<sup>224</sup> *Mucén* fue escrita diez años antes del *Aguinaldo Puertorriqueño*, por lo que se podría afirmar que esta obra dramática podría ser considerada la primera obra literaria puertorriqueña y resulta interesante señalar cómo este descubrimiento no ha cambiado la noción de quitarle al *Aguinaldo Puertorriqueño* su título de primera obra literaria puertorriqueña. Es por esto que Ramos Perea la considera como “la primera obra de ficción literaria publicada como libro por un escritor puertorriqueño en Puerto Rico.”<sup>225</sup> No se ha encontrado más documentación de la obra, a la vez que no hay evidencia que haya sido representada, lo importante es que se podría afirmar que con la impresión de *Mucén* comienza el lento desarrollo de la dramaturgia puertorriqueña.

En 1834 se publica en la imprenta del gobierno la segunda obra teatral escrita por un puertorriqueño, *La arrogante Gullerón, reina de Nangán: gran tragedia china en tres actos* de José Simón Romero Navarro. Este mismo autor escribe en 1848 *Sampierro de Bastélica* y *El Astrónomo*, también escribió *Matilde de Groomer*, *El último Agoenaba*, *la frenología*, *Los novios sin camisa* y *El ensayo de una comedia entre aficionados*<sup>226</sup>. Todas estas obras se encuentran desaparecidas. Autores como Carmen Hernández de Araujo, primera dramaturga puertorriqueña, quien publica en 1846 *Hacer el bien al enemigo es imponerle el mayor castigo* y *Los deudos rivales* y *El Amor Ideal*. Ramón

---

<sup>224</sup> Pasarell la cita como publicada en 1823. Historiadores como Josefina Rivera de Álvarez, Angelina Morfi, plantearon que el autor era español; la referencia de la nacionalidad se debió a la de su padre que era valenciano.

<sup>225</sup> Celedonio L. Nebot de Padilla. *Mucén o el triunfo del patriotismo*. (Editorial del Ateneo Puertorriqueño, 2005), p iii. En el prólogo de la impresión de esta obra, Roberto Ramos Perea hace un relato de cómo se halló la obra y es él quien le atribuye a *Mucén* ser “la primera obra de ficción literaria publicada como libro por un escritor puertorriqueño en Puerto Rico.”

<sup>226</sup> Pasarell, Op. Cit., 88.

C.F. Caballero escribe la primera obra teatral de tema puertorriqueño, *La juega de gallos o el negro bozal*, la cual fue impresa en 1852 como parte del libro *Recuerdos de Puerto Rico, Producciones literarias en prosa y verso*. Esta obra presenta personajes típicos como el jíbaro y negros esclavos; es considerada la precursora del teatro popular de corte costumbrista en la Isla:

Resulta evidente que esta obra pertenece a la tradición literaria de afirmación criollista que marcó el inicio en la isla de los diversos géneros literarios con publicaciones tales como: Aguinaldo puertorriqueño (1843), El álbum puertorriqueño (1844) Y El jíbaro (1849). Lo importante de la obra de Caballero es la inclusión de personajes típicos, tales como el jíbaro Ño Epifanio y los esclavos Nazaria y José, lo que permite un desarrollo dual de la trama mediante las relaciones amorosas de los criollos blancos y las de los esclavos.<sup>227</sup>

Estos escritores son los primeros representantes de la dramaturgia puertorriqueña y se consideran los precursores de lo que se denomina el teatro “pretapiano”.<sup>228</sup> Esta primera parte del siglo XIX, la cual se consideraba desprovista de una dramaturgia nacional, nos demuestra que, aunque escasa, ya se comenzaban a expresar teatralmente nuestros primeros escritores. Cuando se habla de teatro o dramaturgos puertorriqueños del siglo XIX, las primeras alusiones son Alejandro Tapia y Rivera y Salvador Brau. Sin embargo, antes de estos dos grandes padres del teatro nacional, hubo puertorriqueños que ya habían publicado y representado obras teatrales. En las que se denominan como las “tres décadas oscuras” que sucedieron a la instalación de la imprenta en 1806, hubo una

---

<sup>227</sup> Ramos Escobar, Antología, Op. Cit., 55.

<sup>228</sup> Ramos Perea explica que se conoce como “teatro pretapiano” a todo aquel teatro nacional puertorriqueño publicado o estrenado antes de la obra Roberto D’Evreux escrita por Alejandro Tapia y Rivera en su primera versión representable en 1856

mínima pero constante publicación de puertorriqueños expresándose a través de la dramaturgia. Se expone que sólo se trata de la publicación pues no se ha encontrado documentos que puedan constatar la representación de éstos textos. Sólo se podría conjeturar que la finalidad de estos escritores era solamente la publicación. Sólo se podría inferir sobre la falta de representación y el interés de los aficionados puertorriqueños en representar obras nativas. Ha quedado claro que existían personas interesadas en representar teatro antes de comenzar el siglo, pero a la vez el repertorio era exclusivamente español. Sólo se puede especular si el gusto por lo español privó a los dramaturgos puertorriqueños de ver sus obras representadas o si se trató de un mero desprecio hacia las primeras muestras de teatro escritas por criollos. La falta de fuentes nos lleva sólo al supuesto.

### **Las compañías teatrales visitantes**

En cuando a las representaciones teatrales, tanto Pasarell como Casas le adjudican una gran importancia a las producciones teatrales presentadas por compañías profesionales españolas. El actor Santiago Cándamo,<sup>229</sup> junto a otras compañías de actores españoles, con un repertorio de obras españolas como Lope de Vega, Moratín, Calderón de la Barca y Zorrilla, entre otros, fueron representadas por periodos en la Isla<sup>230</sup> En 1811 Teresa Canals, Manuel y Margarita Olivares se presentaron en Puerto Rico, donde el dinero recaudado en una de las funciones fue donado al Real Hospital de Caridad.<sup>231</sup> La compañía de Rosa Peluffo se presentó en 1832, la compañía cómica Armenta realiza

---

<sup>229</sup> Alejandro Tapia y Rivera hace referencia a las presentaciones de los sainetes de Don Ramón de la Cruz, así como las adaptaciones que tocaban el asunto local como la obra que Santiago Cándamo representa en honor a dos sectores de San Juan: *Velorio en Bayajá y pendencia en Culo Prieto*. Tapia, Op. Cit., 91.

<sup>230</sup> Casas. Op. Cit., 90-91.

<sup>231</sup> Pasarell. Op. Cit., 24-25.

temporadas de representaciones desde 1833 a 1839, la Compañía italiana de Steffano Bussati en 1842, la compañía dramática de Ayala en 1843, la de José Robreño en 1846 entre muchas otras compañía que visitaron la Isla.<sup>232</sup>

De estos datos surge la interrogante de dónde se representaban estas obras durante la época en que un coliseo nacional no había sido construido. Tanto Pasarell como Ramos Perea establecen que a principios de siglos el gobernador Salvador Meléndez y Bruna autoriza el establecimiento de un teatro provisional para que se representaran 20 funciones de una compañía de cómicos que llegaron a la Isla.<sup>233</sup> Se construyó un corralón entre la calle San José y la calle del Cristo, lugar que por los años subsiguientes se llamó el Corralón. Varios estudiosos plantean que es este Corralón en donde las representaciones de compañías profesionales visitantes y los aficionados representaron sus producciones.

En cuanto a las representaciones de aficionados en Puerto Rico, se encuentran varios datos interesantes. Se puede constatar que en la primera parte del siglo el teatro era una de las diversiones instauradas en la sociedad puertorriqueña. En el mes de mayo de 1823 durante la celebración de la Constitución se representaron obras de teatro para el agrado de los habitantes. En *La descripción o vivo cuadro de las funciones con que se celebró en Puerto Rico el aniversario de su espontáneo juramento de la constitución política de la monarquía española* el 15 de mayo de 1823 se menciona:

Llegada la noche principiaron a colocarse los espectadores en la inmensidad de asientos que se habían puesto frente al teatro. Este, en medios de la festinación con que fue formado, logró verse perfectamente concluido y servido con todos los bastidores y enseres del coliseo de Amigos del País, que se trasladaron para ejecutar la función siguiente. Primeramente, desempeñaron los

---

<sup>232</sup> Ibid., 64-101.

<sup>233</sup> Se podría suponer que debe haber sido la compañía de Manuel y Margarita Olivares, se ofrecen más datos de estas representaciones en el capítulo V.

ciudadanos aficionados una introducción análoga a las circunstancias del día: enseguida se representó el *Temístocles*, y se concluyó la función con el drama *La libertad restaurada*: en los entreactos e intervalos de cada pieza se cantaban canciones patrióticas y resonaban vivas y aclamaciones que callaban en el momento de elevarse el telón, observando todos tal silencio que se dudaba se era una plaza abierta la función.<sup>234</sup>

Con este dato se informa que ya para esta fecha existía en Puerto Rico un espacio fijo de representación, el Teatro Amigos del País, y que para esta celebración trasladaron toda la maquinaria de tramoya, con telones y bastidores, hasta la plaza para presentar estas dos piezas dramáticas. Más adelante se discutirá la fundación del teatro Amigos del País y su importancia para el desarrollo del quehacer teatral en la Isla. En 1846 se fundó la sociedad Filarmónica, la cual años más tarde presentará diversas óperas como *Guarionex*, con música de Felipe Gutiérrez y letra de Alejandro Tapia.<sup>235</sup>

La iniciativa de los habitantes de San Juan por representar consta en las diferentes peticiones al cabildo de San Juan para que varios ciudadanos presentaran alguna obra. Según Antonia Sáez, “se presentaban por compañías de aficionados las obras más populares de los autores españoles mejor conocidos; Echegaray, Zorrilla y Calderón, principalmente.”<sup>236</sup> En sus memorias, Alejandro Tapia y Rivera relata que en 1837, cuando se jura la Constitución de 1812, “se puso en escena *Las Cortes de Castilla* y el día después la tragedia de Martínez de la Rosa, titulada *La Viuda de Padilla o los Comuneros*”<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> Impreso en la imprenta Fraternidad de D. J. Blanco, citado de Pasarell, Op. Cit., 24.

<sup>235</sup> Antonia Sáez, *El teatro en Puerto Rico* (Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1950), 12.

<sup>236</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>237</sup> Tapia, Op. Cit. 84.

## El Teatro Amigos del País

La muestra más potente de la afición teatral y la gesta de teatro representado por aficionados es la instauración del Teatro Amigos del País.<sup>238</sup> La petición se realiza en 1815 por Francisco Morales, vecino de San Juan, al Cabildo para formar un teatro público para “divertir a los moradores de San Juan”.<sup>239</sup> El Cabildo nombró a Juan Antonio Mejía y Agustín Martínez para investigar el tipo de obra que se representaría, el local escogido para la construcción del teatro y el precio de admisión. El 16 de octubre de ese año le informa al gobernador que puede autorizar el permiso con la condición que Morales donara dos pesos de cada función teatral a los pobres de la Real Cárcel.<sup>240</sup> Ramos Perea asegura que este teatro provisional fue el comienzo de lo que se convertiría el Teatro Amigos del País. El teatro provisional fue construido a un costado de lo que es hoy el Hospital Militar en el Barrio Ballajá. Este teatro era al aire libre el cual había que restáurarlo continuamente, por lo que siempre se solicitaba una función teatral a beneficio de su restauración. Según los documentos, este teatro tenía área tras bastidores, un telón y una galería, poseía palcos, lunetas y bancos.<sup>241</sup> Otro dato interesante sobre la operación del Teatro Amigos del País es la figura de un Diputado de Teatro<sup>242</sup>. Este diputado era responsable de dictar las reglas a seguir por el público para presenciar las obras. Entre las reglas estaban:

Está prohibido fumar en el teatro, todo el público se tenía que sentar discretamente, no se permitiría la presencia de nadie tras bastidores, nadie podía subir a las galerías después de comenzada la función porque los escalones

---

<sup>238</sup> Era una estructura construida en madera junto al Real Hospital de San Juan, fue catalogado como riesgo de incendio y fue salvado por Wenceslao Juan Helin quien pide dinero para costear las reparaciones. Casas. Op. Cit., 95.

<sup>239</sup> AGPR, Acuerdos, 1815-1817, fs 101 v-102. Citado de Casas, Op. Cit., 86.

<sup>240</sup> Ibid., 86

<sup>241</sup> Ibid., 88.

<sup>242</sup> La profesora Myrna Casas establece que dos miembros del Cabildo fueron diputados de teatro en 1823, pero no menciona sus nombres. Fuera de esta nota no se ha encontrado otro documento que mencione este cargo durante el siglo.

hacían mucho ruido y tres minutos antes de alzarse el telón sonaría un silbato para que cada cual ocupara su asiento.<sup>243</sup>

No se estipula si este cargo de Diputado de Teatro sólo hacía cumplir el protocolo de comportamiento del público o si tenía otras responsabilidades. Solo queda conjeturar si este diputado tenía a cargo la vigilancia de los actores en la eventualidad que se hicieran proclamas contrarias a lo permitido por el gobierno o si servía como censor durante la representación.

En el teatro Amigos del País los grupos aficionados montaron obras como: *Los amantes constitucionales*, *Mujer, llora y vencerás* de Calderón, *Guzmán el bueno* de Moratín, *La librería*, *A suegro irritado nuera prudente* y *Los templarios*, entre otras. En 1824 el Cabildo de San Juan recibió un informe sobre el estado del Real Hospital y en él se explica que el teatro estaba construido contra las paredes de éste, con materiales combustibles (pin y el betún) y que a uno de sus costados se freía carne y manteca por lo cual sugería un peligro de incendios<sup>244</sup>. Gracias a la intervención del Cabildo, el teatro no se demolió y se continuó utilizando. Ya para 1826 cesan las noticias sobre el Teatro Amigos del País. Después de esta fecha se anuncian producciones en otros locales, pero no en este teatro.

La importancia del Teatro Amigos del País es que ofreció un espacio para que los aficionados de San Juan pudieran representar obras teatrales. Al mismo tiempo, las compañías profesionales que venían del extranjero como la de Cándamo, montaron en este teatro que, aunque provisional, de madera y regularmente en mal estado, sirvió para alimentar el gusto por este arte. La oportunidad de contar con un teatro provisional es lo

---

<sup>243</sup> *El Eco*, 12 de enero de 1823, 2: 134, 538. *Ibid.*, 88.

<sup>244</sup> *Ibid.*, 89.

que lleva a diversos miembros de la sociedad en abogar por la construcción de un teatro permanente.

### **La Constitución de 1812 y el teatro en Puerto Rico**

Fuera de toda la actividad teatral auspiciada o autorizada por el gobierno durante este periodo, resulta importante recalcar el periodo de la restauración de la constitución de 1812 durante los años 1820 y 1823. Ese mismo año los aficionados representaron obras como *Los amantes constitucionales*, *El juramento de la constitución y triunfo de la libertad*, *El desquite*, *El hijo agradecido*, *Mujer, llora y vencerás*, *La casa de los vinos generosos*, entre otros.<sup>245</sup> Como se mencionó antes, se mudó la maquinaria del Teatro Amigos del País a la plaza principal de la ciudad y se presentaron las obras *Temístocles* y *La libertad restaurada*. Para resumir entre el 1824 y 1825 se presentaron en San Juan cuarenta y una obras y cuarenta y un sainetes.<sup>246</sup>

Esa gran actividad teatral pudo ser producto de la postura del gobierno constitucional hacia el teatro. Para los constitucionales, el teatro era un medio muy eficaz para propulsar sus intereses. Resulta interesante ver un decreto emitido por las Cortes de Cádiz el 25 de octubre de 1822. Este decreto autorizaba:

1. Arreglar teatros y cuidar de las representaciones dramáticas estuvieran a la altura de una nación heroica y dieran ejemplo de virtud ciudadana.
2. Obligar a los empresarios a presentar obras patrióticas para avivar el espíritu público y a salvar los obstáculos que se opusieran al teatro.
3. Aumentar los impuestos de modo que los municipios tuvieran medios para fomentar producciones teatrales.

---

<sup>245</sup> Casas, *Ibid.*, 87.

<sup>246</sup> *Ibid.*, 90.

4. Autorizar a las Diputaciones Provinciales a establecer teatros mediante la asignación de alguna parte de un edificio o un edificio completo para tal fin.<sup>247</sup>

En estos momentos vemos el espíritu liberal del gobierno constitucional al abrir el País al teatro. No sólo eso, si no que se ve al teatro como medio para propulsar el patriotismo español y los ideales constitucionales. El teatro se empieza a distinguir como una especie de aparato de propaganda, entendiéndolo al fin, el poder de éste para llegar a las masas. Naturalmente, todo esto cambia cuando Cádiz cae el 1 de octubre de 1823 y Fernando VII vuelve a tomar el control absoluto. Aunque al restaurar la monarquía la atmósfera liberal se disipa, las producciones teatrales no disminuyen. Aún las festividades por la restauración de la monarquía fueron celebradas con representaciones. Pedro Tomás de Córdoba, secretario del gobernador Miguel de la Torre, expone que el 1 de octubre se presentaron las obras *Las cárceles de Lamberg* y *El maestro de escuela y la rosca*<sup>248</sup>. De esta manera, se podría inferir que las presentaciones teatrales ya eran una práctica común dentro de la sociedad sanjuanera de principios de siglo XIX. Alejado de cualquier discurso político, el teatro era una forma de celebración utilizado por liberales y conservadores para celebrar sus triunfos, se convierte en un acontecimiento social y no en símbolo de profanidad, separatismo o insurgencia.

Vale la pena citar un acontecimiento ocurrido en San Juan por un habitante que pasaba por el teatro y escucha a jóvenes hablando sobre una producción en particular. De ésta se desprende que el teatro se había convertido en un medio de entretenimiento y que en la Isla existía un público ávido para ser parte de esta experiencia.

Señor Editor: En uno de mis viajes a esa  
Capital, en que el teatro se hallaba abierto,  
tuve el gusto de oír discurrir a varios

---

<sup>247</sup> *El Eco*, 1 de enero de 1823, Universidad de Puerto Rico, Biblioteca y Hemeroteca Histórica, 2:123, 494.

<sup>248</sup> Pedro Tomás de Córdoba, *Memoria s geográficas, históricas, económicas de la isla de Puerto Rico, 1832*, 6 vols., (San Juan, Editorial Coquí, 1968) vol. 4, 232-233.

Jóvenes acerca de las piezas dramáticas. Se representaba una tragedia traducción del francés, que se atribuía a uno de los autores modernos, y ella sirvió de texto a la discusión. A uno solo de ellos, vi sostener que la pieza en acción, aunque no estaba sujeta a una estricta observancia de las reglas recomendadas por los autores, contenía un hermoso asunto que en la escena producía un efecto verdaderamente trágico. Los demás por el contrario, si bien confesaban este efecto que ellos mismos sentían, sostenían con calor que el desviarse de los preceptos era un crimen en el teatro trágico y faltar a los que tantos hombres ilustres han establecido. Extranjero en mi propia patria, no me fue permitido introducirme en el circo y correr en auxilio del que se hallaba solo con tantos adversarios; tuve pues, el disgusto de ver que estas opiniones llevadas al extremo extraviaban el buen juicio de jóvenes que no careciendo de luces, lo esperaban todo del arte, olvidando la naturaleza.<sup>249</sup>

### **Impulso para la construcción de un teatro permanente**

La iniciativa para la construcción de un teatro permanente en Puerto Rico se le otorga al denominado Proyecto Zuazo de 1822. En abril de 1822, El Diario Liberal y de Variedades publicó un segmento donde se abogaba por un proyecto para la construcción de un teatro. Este artículo estaba firmado con las iniciales J.E.Z. y se le atribuye a Juan Evangelista Zuazo, alcalde segundo de San Juan.<sup>250</sup> En este proyecto se presentan las medidas, los costos de construcción, costo de taquillas para palcos, galerías, etc. y la creación de una comisión para administrar los fondos recaudados. El autor de la medida propone que venga una compañía teatral de Cuba para comenzar las representaciones en el teatro.

---

<sup>249</sup> *Boletín Mercantil*, 10 de abril de 1839, 91. Citado en Morfi, Op. Cit., 21

<sup>250</sup> Pasarell. Op. Cit., 26.

La justificación expresada por el ayuntamiento ante las autoridades de la Metrópoli para la construcción del teatro fue el vincularlo con la creación de un Seminario Conciliar. Un por ciento de los fondos recaudados en la taquilla sería destinado para la instauración de dicho seminario. Tanto Córdova como La Torre expusieron que la construcción del teatro servía el doble propósito de distraer a los vecinos y, a la vez, promover la educación religiosa. Según Navarro García, el verdadero propósito para dicho proyecto era de marco ideológico, “se pretendía representar obras que ayudasen a la labor del gobierno y financiar un proyecto de educación de contenido conservador.”<sup>251</sup> Tomando en cuenta que el gobierno ya entendía el poder del teatro para propagar ideas, lo más lógico es que utilizara ese poder para propagar las ideas acordes al gobierno. De esta manera el Estado y la Iglesia, los dos grandes poderes de la colonia, simpatizarán con dicho proyecto; los intereses de cada entidad se beneficiaban con la construcción del teatro.

El proyecto fue evaluado por el ayuntamiento en 1824 junto con un proyecto para la fundación de la universidad. El proyecto de la universidad fue pospuesto y el de la construcción del teatro fue autorizado. Miguel de la Torre y Pedro Tomás de Córdova prepararon el documento de autorización con el propósito de “distraer y recrear al vecindario y obtener rentas para instalar y sostener el Seminario Conciliar.”<sup>252</sup> Este documento plantea que la isla de Puerto Rico había llegado a un grado de madurez la cual ameritaba el tener diversiones para el pueblo. Más allá, presenta al teatro como un medio de educación y formación para la juventud:

Los pueblos capitales de provincias  
llegan a un cierto grado, por un conjunto  
de circunstancias que exige de necesidad  
la existencia de diversiones útiles. Su

---

<sup>251</sup> Navarro García., Op. Cit., 205.

<sup>252</sup> Ibid., 29.

población como que pide ya un teatro,  
en que al paso que se distraiga el hombre  
laborioso halle el joven lecciones prácticas  
de amar la virtud y aborrecer lo vicios....  
Todo, pues, convence que es establecimiento  
de un teatro en la capital de Puerto Rico es  
de absoluta necesidad y tanto más útil  
cuanto con él se enlaza el del colegio  
seminario...presente modelos a la juventud  
en las apreciables y escogidas composiciones  
de que abunda nuestro teatro...<sup>253</sup>

La construcción del teatro municipal comenzó el 25 de agosto de 1824, sin recibir el consentimiento del gobierno peninsular. El plan de la construcción fue enviado a la corte en octubre de ese año y la respuesta llegaría a finales de 1828, en ese ínterin la construcción avanzó grandemente:

Aunque el plan tuvo el visto bueno de la Contaduría General y el Fiscal, el Consejo de Indias lo desaprobó por perjudicial y por haberse iniciado sin permiso. Cuando llegó a Puerto Rico la orden de Fernando VII, el teatro estaba muy adelantado y La Torre decidió ya concluirlo. Fernando VII tuvo que aceptar los hechos consumados... previniendo al Capitán General no propasarse en este tipo de obras sin previa licencia.<sup>254</sup>

Resalta la negativa del Consejo de Indias al declarar el proyecto por “perjudicial” lo que expresa la perspectiva de dicho consejo ante las artes. Vemos que la censura a la construcción del teatro toma un tono político ya que reinaba la desconfianza de los entes peninsulares ante el contacto del pueblo colonial con el teatro, ya sea por la propagación de ideas o por la perspectiva particular que sobre el teatro aún guardaban ciertos miembros de la sociedad. Uno de los miembros del Consejo de Indias se negó a la construcción del

---

<sup>253</sup> *Proyecto para el establecimiento de un teatro permanente en la capital de la isla de Puerto Rico.* Imprenta del Gobierno. Puerto Rico. 1824, A.G.I., Ultramar, 424. Citado de López Cantos, *El teatro en Puerto Rico.* Op. Cit., 119

<sup>254</sup> Navarro García., Op. Cit., 204.

teatro debido a que éste daba paso a desórdenes, la inmoralidad y al desborde de las pasiones las cuales eran las responsables de las insurrecciones en América y que sólo la religión y la figura del rey pueden anular.<sup>255</sup>

Según el documento, para el proyecto del establecimiento del teatro, el edificio se dividiría en dos partes: una parte lo comprendería un “salón de espectación para bailes y saraos” que lo comprendería la sala con lunetas, asientos, palcos, etc., y la sala de representaciones “compuesta de un escenario digno; cuarto de vestuarios con separación de sexos y un habitáculo para espectadores lo más amplio posible según con el terreno que se cuente.”<sup>256</sup> La financiación de la construcción costaría 21,000 pesos, los cuales se conseguirían por venta de acciones, las cuales costaban 50 pesos, suscripciones y con la instauración de un impuesto especial de un maravedí sobre la libra de pan en San Juan. De toda la Isla se recibieron donaciones, ocho personas suscribieron 101 acciones y el impuesto del pan se instauró para toda la Isla.<sup>257</sup> El teatro terminó costando 16,658 pesos con un real y cuatro maravedís.<sup>258</sup> La fecha de la inauguración del teatro no está clara. Según Pasarell se puede deducir de las Memorias de Córdoba que se inauguró en 1832, Tapia expone que pudo a ver sido para 1830.

Sobre el teatro, el secretario Pedro Tomás de Córdoba escribe:

En la Plaza de Santiago se halla la hermosa obra del Teatro, todo de mampostería trabajado con la mayor solidez...esta concluida en la parte de albañilería pintado el salón de maquinaria y telones. Puede asegurarse no hay otro igual en América por su solidez, planta, gusto y ornato...<sup>259</sup>

---

<sup>255</sup> Esta opinión la emite Manuel Giménez Guazo el 18 de agosto de 1829 donde defiende la prohibición a la construcción del teatro. AGI, Ultramar, 406. Citado en Navarro García, Op. Cit., 205.

<sup>256</sup> *Ibid.*, 119.

<sup>257</sup> Casas. Op. Cit., 92.

<sup>258</sup> Pasarell, Op. Cit., 35.

<sup>259</sup> Córdoba, *Memorias*, Tomo II, cap. I, 20-21

Para recalcar los beneficios de un teatro permanente en la Isla, en el periódico *La Gaceta* aparece una carta dirigida al redactor en donde se exponen las bendiciones de contar con el nuevo teatro y explica sus ventajas al compararlas con los teatros provisionales de antaño:

En cualquier otro local que los aficionados hubiesen hecho su representación, ni hubieran podido verificarla con la pompa y magnificencia que proporciona mucho más fácilmente nuestro hermoso Teatro, y que ciertamente demandaba el alto objeto que han deseado, ni hubiera tenido el brillo y lucidez que hemos visto, ni habrían podido satisfacer la curiosidad, y contentar los deseos más que de un cortísimo número de personas, cuando el ansia con que la función era deseada, ha hecho acudir el Teatro todo lo más florido de la población, convidado a ella por esquelas de rigurosa etiqueta.<sup>260</sup>

No caben dudas de que un sector de la sociedad había desarrollado un gusto por las representaciones y como se puede ver en esta última cita, para muchos era un gusto altamente refinado. Esto solo comprueba que en Puerto Rico el teatro se había instaurado y que la construcción de un teatro permanente llegaba atrasada comparada con la actividad y la demanda por lo teatral.

Por otro lado, conviene repasar la opinión de uno de nuestros hombres ilustres sobre el edificio teatral construido. Tapia expone su opinión sobre el teatro y choca con la de Córdova y probablemente con la de muchas personas de su época.

Se planteó de tres pisos; pero como lo dirigían ingenieros militares, no sólo hicieron del edificio una casa fuerte, con gruesos murallones que se comían la mayor parte del local, sino que

---

<sup>260</sup> *La Gaceta*, sábado 28 de junio de 1834. Citado de Morfi, Op. Cit., 20.

arrepentidos del plano que resultaba por lo alto como estorbo a los fuegos del vecino castillo San Cristóbal, le suprimieron a última hora el 3° o 4° piso, dejándolo como está; de lo que resultó bastante gacho. Este defecto se le ha quitado hoy rebajando y nivelando el suelo para ganar por lo bajo parte de lo que había perdido en lo alto.<sup>261</sup>

Desde el 1836 el teatro pasó a ser propiedad del Ayuntamiento de San Juan. Se alquilaba por 20 pesos por función sin contar los bailes y el alquiler de las cantinas. Para el 1836 el teatro le es arrendado al actor Francisco Javier Armenta. En 1837 un ciclón derribó parte de la estructura y se contrajo una deuda de 4,000 pesos para su restauración. En 1878 volvió a ser restaurado por iniciativa del concejal Eduardo López Cepero.<sup>262</sup> En cuanto al estado del teatro una vez inaugurado, Tapia describe que son los hermanos Villamil los encargados de pintar y decorarlo y nos describe el pésimo destino del edificio:

Aún se conserva el boceto del telón de boca que era precioso y que duró en uso hasta 1857, cuando ya por caerse a pedazos todo el decorado maltraído por la gran tormenta de los Ángeles en 1837, iban reemplazándose por mamarracheras restauraciones las obras que del dicho decorado habían hecho los Villamiles.<sup>263</sup>

Para el 1877 Tapia continúa expresando el estado deplorable del teatro, sea por su decadente estado o por sus fallas arquitectónicas:

Desde luego preguntamos: ¿no puede prescindirse de los sofocantes murallones de nuestro teatro, de nuestro abigarrado telón de boca y desastradas decoraciones: de la poca luz de la sala de espectadores y escenario; cosas que habrán de corregirse andando el tiempo.<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup> Tapia, Op. Cit., 91.

<sup>262</sup> López Cantos, Ángel, "El teatro en Puerto Rico (siglo XVIII)." *Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine*. no. 2, (2004):131.

<sup>263</sup> Tapia, Op. Cit., 91.

Por ironías de la vida, este teatro llevará el nombre de Teatro Municipal Alejandro Tapia y Rivera. Lo que se puede notar es que la actividad teatral se desarrollaba aceleradamente durante la primera parte del siglo XIX. En 1826 se fundaba un teatro en Arecibo, en 1842 se inauguraba uno en Patillas, en el 1846 Alejandro Tapia y Rivera reorganizó la Sociedad Filarmónica responsable del montaje de diversas obras teatrales y entre el 1856 y 1865 se fundan nuevos teatros en Mayagüez (1859), Ponce (1864), Humacao (1860) y Guayama.<sup>265</sup> Esto es sólo un pequeño ejemplo del despegue que tiene el teatro durante esta parte del siglo XIX, lo que puede constatar el gusto desarrollado en el puertorriqueño por lo teatral y la iniciativa artística de los hijos del país por escribir y representar este arte.

### **El teatro durante la segunda mitad del siglo XIX**

Como se puede notar, hasta esta primera parte del siglo XIX el teatro en Puerto Rico era realizado por compañías españolas profesionales visitantes o por aficionados locales donde el repertorio era de obras españolas y esporádicamente una que otra obra de un autor puertorriqueño. De todas maneras, a juzgar por la actividad teatral existente, ya el pueblo había aceptado al teatro como un medio de entretenimiento. Pasarell expone que “En mediados del siglo XIX, el pueblo en general había tomado verdadero gusto por las representaciones.”<sup>266</sup> Se podría confirmar que las visitas de compañías profesionales del exterior, el entusiasmo de grupos de aficionados del país y el contrabando de libros, hace posible el desarrollo del género teatral, el cual llegaría a su máxima expresión durante la segunda mitad del siglo XIX.

---

<sup>264</sup> La Azucena, 30 de abril de 1877. (Edición facsimilar, 2013. Instituto de Cultura Puertorriqueña)

<sup>265</sup> Pasarell, Op. Cit., 90-100.

<sup>266</sup> Pasarell. Op. Cit., 73.

## Alejandro Tapia y Salvador Brau

A mediados de siglo las figuras de Alejandro Tapia y Rivera y más tarde Salvador Brau se presentan como los precursores del teatro nacional. Estudiosos como Pasarell, Morfi y Perales establecen que son éstos los fundadores del teatro puertorriqueño. La obra de Tapia *Roberto D'Evreux*, escrita en 1848, representada en 1856 debido a la censura, constituye uno de los primeros ejemplos de un teatro nacional formal.

Brau, por su parte, escribirá un teatro más cercano a la realidad puertorriqueña en temas, personajes y lenguaje, su obra *La vuelta al hogar* es el ejemplo más claro de su teatro. María Bibiana Benítez escribió *La cruz del Morro* en 1862 la cual trata sobre la toma de la plaza de Puerto Rico por los holandeses en 1825 y Ramón Méndez Quiñones es el dramaturgo más reconocido de la corriente popular del teatro puertorriqueño, actor, productor y dramaturgo; escribió *Un jíbaro*, *Los jíbaros progresistas* o *Lo ferio de Ponce*, entre otras.<sup>267</sup> Manuel María Sama estrenaba la obra *Inocente y culpable* en 1877. Como se ha podido ver, aunque hubo otros dramaturgos para mediados del siglo XIX que publicaban y representaban sus obras, sólo a Tapia y a Brau se les atribuye ser los padres del teatro puertorriqueño, hecho un poco injusto.

Resulta singular cómo los otros autores puertorriqueños no se les conoce ni reconoce. Las razones más que nada resultan ser políticas o de planteamiento cultural en los albores de la fundación del Estado Libre Asociado. Las figuras de Tapia y Brau dentro del plan cultural del Estado Libre Asociado se discutirán más adelante cuando se estudie las obras costumbristas y el teatro de artesanos.

En cuanto al estilo de escribir sus obras, estos autores escriben bajos los preceptos del romanticismo. Tanto Tapia, Brau y sus contemporáneos seguían un teatro romántico,

---

<sup>267</sup>Ramos Escobar, Génesis..., Op. Cit., 87.

escrito en verso, siguiendo la vertiente literaria que ya en Europa había evolucionado. Según Antonia Sáez, la razón para este retraso se debe a dos razones: primero por lo tarde que llegaban a América las corrientes culturales europeas y segundo:

...por el eco de las ideas de libertad e individualismo propias de los románticos ...y que no pudiendo manifestarse de otro modo, debido a la limitación que imponían las condiciones políticas, encontraban campo propicio en las corrientes artísticas.<sup>268</sup>

Este estilo teatral se ata al concepto de la censura, ya que facilitaba el poder evadirla. La persecución por parte de las autoridades, hace del romanticismo, con su singularidad de desarrollar sus obras en momentos históricos alejados del tiempo presente, el estilo idóneo para plasmar las injusticias alejadas del mapa nacional. Ramos Escobar abona a esta conclusión al inferir: “No parece arriesgado afirmar que de tal ambiente represivo se generase en los autores dramáticos una búsqueda de temas y formas expresivas que pasasen el ojo vigilante del censor.”<sup>269</sup>

### **El teatro de los artesanos**

Otro aspecto que resulta digno de investigación es la presentación y publicación de las obras del teatro de los artesanos dentro del género del teatro costumbrista. Según Roberto Ramos Perea, estas obras presentan un mero retrato o reflejo sin opinión de las costumbres, ambientes y expresiones populares. Ramos Perea, Ramos Escobar y Morfi, entre otros, hacen una conexión entre el teatro costumbrista de Puerto Rico y el teatro bufo cubano. Los bufos habaneros llegaron en 1879, pero ya desde el 1873 se representaban

---

<sup>268</sup> Sáez. Op. Cit., 19.

<sup>269</sup> Ramos Escobar. Op. Cit., 54.

obras bufas en la Isla. En su visita, los bufos representaron obras de tema puertorriqueñas como *Amor a la Pompadour* y *Flor de una noche* del escritor Rafael Escalona, donde actores y actrices puertorriqueños se unieron a la compañía visitante.<sup>270</sup> Este género bufo entra en la escena puertorriqueña y crea el ambiente idóneo para que autores como Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y Arturo Más, entre otros, escriban lo que se conocerá como el teatro costumbrista. Aunque se pueden notar similitudes entre el teatro bufo cubano y el costumbrista puertorriqueño, también resaltan las diferencias:

Si el bufo cubano representaba la historia  
de la gente sin historia, con más intención  
social que afán literario, los artesanos  
Manuel Alonso Pizarro y Antonio Más Miranda  
trajeron a escena a los trabajadores  
y plasmaron sus aspiraciones, contradicciones  
y conflictos, con un tono jocoso, satírico  
y caricaturesco.<sup>271</sup>

Manuel Alonso Pizarro y Antonio Más, presentaron una variedad de personajes típicos de la sociedad puertorriqueña del siglo XIX, sobre todo los de la clase trabajadora, en un tono satírico y caricaturesco. Alonso Pizarro trajo los conflictos de esa clase trabajadora ante los atropellos de la clase dominante o las crudas realidades de su clase. Al exponer en escena estos conflictos, indirectamente Alonso Pizarro se posicionó como el precursor del teatro obrero de principios de siglo XX.<sup>272</sup> Por otro lado, Eleuterio Derkes reacciona a la visión estereotipada del negro que presentaban algunas obras bufas como las de Rafael Escalona donde los negros son caricaturizados por su afán de imitar el lenguaje de los blancos<sup>273</sup>. En Derkes se realiza un reclamo de dignidad alejando al negro de la

---

<sup>270</sup> Ibid., 56.

<sup>271</sup> José Luis Ramos Escobar, *El teatro y la sociedad colonial puertorriqueño del siglo XIX: entre el desarrollo y los bufos*. (Revista de Estudios Hispánicos, UPR Año XIX, 1992). 390.

<sup>272</sup> Ibid., 57.

<sup>273</sup> Se le conoce como lenguaje “catedrático”. La estudiosa Raquel Mendieta Costa expresa sobre este estilo: “Pero el habla, en tanto elemento estructurador del teatro bufo, ocupa el papel central dentro de las obras. El

caricatura, exponiendo las vicisitudes y la marginación del que eran víctimas. “Si Derkes como negro, escribió sobre el negro, Alonso Pizarro era un negro escribiendo sobre su clase.”<sup>274</sup>

Estas obras fueron presentadas por la Sociedad de Artesanos Unión Borinqueña de Mayagüez, y representadas en el casino de dicha ciudad. Era un teatro hecho por y para la clase trabajadora con sátira a la clase dominante y en defensa de los desposeídos. Autores como Ramón Méndez Quiñones, Eleuterio Derkes, Sotero Figueroa y Ramón Emeterio Betances exploraron con el teatro costumbrista ya que era una forma fácil de llevar una cierta crítica y un mensaje claro al público presente. Este tipo de teatro florece durante las décadas de los ochenta y noventa gracias a que las autoridades censoras no intervinieron con la labor artística.<sup>275</sup> Según Angelina Morfi, “Tal parece que el Gobierno no se ensañaba contra las críticas de este teatro menor, lo cual impulsaba su cultivo.”<sup>276</sup> Lo cierto es que desde este entorno la dramaturgia puertorriqueña comienza a descubrir suficiente material para elaborar sus historias alejadas ya de caballeros, héroes o nobles extranjeros. Más aún, este teatro pone en la palestra la situación de desventaja en la que se encontraban las clases bajas puertorriqueñas, el artesano, el campesino, el negro, etc. Así que se puede establecer que es un teatro de afirmación nacional. Establecido por Ramos Perea y Morfi, es en este teatro costumbrista que el germen del teatro popular

---

habla —y esto es así particularmente en el discurso catedrático— no es un simple elemento o vehículo transmisor, uno más de los múltiples lenguajes que utiliza el teatro. El habla en este caso es el personaje central: no es instrumento de comunicación de significado, sino significado en sí mismo. No es la caracterización de los personajes lo que define su discurso, sino que es el discurso el que define la caracterización de los personajes.” Raquel Mendieta Costa, *Del catedraticismo o la desarticulación del discurso negro*. (Revista Iberoamericana, Vol. LXVII, Núm. 196, Julio-Setiembre 2001, 509-526), 511.

<sup>274</sup> Roberto Ramos Perea, Estudio Preliminar. *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros*. (Editorial del Ateneo Puertorriqueño, 2009),13.

<sup>275</sup> Para más información sobre el teatro costumbrista y los textos dramáticos consultar el libro *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX, escrita por negros*. (Editorial del Ateneo Puertorriqueña, (2009) de Roberto Ramos Perea

<sup>276</sup> Morfi. Op. Cit., 151.

florece en Puerto Rico. Aunque hay que notar que es un teatro que gozó de poca popularidad por la naturaleza de ser representado en círculos cerrados o exclusivos, tiene los elementos de un teatro nacional, hecho para las masas.

El surgimiento del teatro puertorriqueño comenzó con los primeros dramaturgos puertorriqueños que escribirían un teatro culto, romántico, en verso y en la mayoría de las veces, situado en lugares o países extranjeros. Pero fue el teatro costumbrista en el que se puede afirmar que comienza el teatro popular puertorriqueño. Éste era un teatro extraído de la realidad puertorriqueña, con personajes y ambiente locales, lenguaje propio y de crítica social. Era representado por artesanos y trabajadores, y presentado en sitios privados, lo cual limitaba su contacto con el pueblo.

Lo que perseguía este teatro era comunicar de forma cómica el modo de vida de la clase trabajadora por lo que resultaba necesario el contacto con ese público. Es debido a sus temas y personajes que el teatro costumbrista no se percibió como un teatro serio o importante, lo cual lo lleva a ser menospreciado por los intelectuales de su tiempo. Este menosprecio lo expresa, indirectamente, Tapia en su periódico *La Azucena* al hablar sobre la producción de una zarzuela y de la actriz principal:

La época no es bufa, por más que se diga,  
aunque abunden los bufos dentro y fuera  
del teatro. La bufonería es tan antigua  
como este y como el mundo, sólo que si  
siempre ha tenido encomiadores, ahora  
los tiene innumerables. La Sra. Huerto que  
tiene excelentes condiciones para la escena...  
Lástima que no se consagre tan felices  
aptitudes al arte dramático puro...Entonces  
élla podría aplicarse á cultivar y desenvolver  
las buenas dotes á que nos referimos, en el  
estadio y representación de obras importantes  
bajo el punto de vista de la grande y  
seria expresión de extraordinarios efectos,  
de los más vigorosos lineamientos en

punto á caracteres y de la mayor riqueza de detalles de importancia. La que es hoy notable, llegaría a ser eminente.”<sup>277</sup>

Podría ser debatible si Tapia se refería indirectamente al teatro costumbrista cuando hablaba de los bufos, ya que hay una gran conexión entre ambos estilos. Al plantear que la época no era bufa, quiere dejar ver que ese tipo de teatro ya pasó de moda por más que se diga o se apoye este tipo de teatro. Establece que el teatro bufo no posee la misma importancia que tuvo y que siempre ha dependido directamente de alcahuetes o aduladores para su popularidad, dando a entender que son las masas ignorantes las que lo consideran importante. Tapia lamenta que la actriz malgaste su talento en bufonadas y desea que lo utilice para dedicarse al teatro culto. La utilización de la frase “arte dramático puro” o de “obras importantes” para referirse al teatro culto para diferenciarlo del teatro de corte popular, nos deja ver la opinión de Tapia sobre el teatro costumbrista.

Tapia ve como inferior el teatro de corte popular frente al teatro de influencia europea donde imperan la poesía, los personajes desarrollados y la trama altamente detallada. Si al presente la mayoría del público no considera como pieza teatral aquella que no sea representada en un edificio teatral y con una estructura dramática formal en su texto, no es de sorprender que en el siglo XIX Alejandro Tapia y Rivera no considere digno de importancia un teatro escrito por personas sin ningún tipo de educación artística, representado por artesanos y montado en casinos y lugares de tertulia de los trabajadores y para los trabajadores. Se podría entender que Tapia, como muchos otros intelectuales de la época, menospreciaran este teatro, no por razones raciales, las cuales pudieron existir, sino por razones estéticas e intelectuales.

---

<sup>277</sup> *La Azucena*, 15 de noviembre de 1876. Ibid.

Además del menosprecio sufrido por los intelectuales de su época, el teatro costumbrista fue ignorado por historiadores y literarios que estudiaron el teatro puertorriqueño décadas más tarde. Autores como Sáez, Morfi, Pedreira y Pasarell mencionan muy poco este teatro y al hacerlo lo catalogan de “arte menor.” Ramos Perea atribuye este trato al racismo:

La importancia concedida a la obra de Ramón Méndez Quiñones por su aportación al tema y al lenguaje jíbaro fue sobradamente celebrada por Pedreira, Pasarell, Sáez y Astol. Sin embargo, Derkes, Alonso Pizarro y muchos otros autores que escribieron en “jíbaro” al mismo tiempo o antes que Méndez, jamás fueron tomados en cuenta... ¿Se pensaba en la década del '30 que todo autor del siglo XIX era por fuerza blanco, puesto que los negros “propios de la fuerza bruta” no eran capaces de la “inteligencia”, ni mucho menos de la creación literaria?<sup>278</sup>

Aunque a Tapia y Brau se les atribuyó el papel de precursores del teatro puertorriqueño, no se puede olvidar que hubo otro tipo de teatro, preocupado por las masas trabajadoras, alejados de la pompa intelectual y con el único propósito de entretener y criticar. Ante esta realidad, se podría establecer que el teatro puertorriqueño tuvo dos vertientes: una de teatro culto y la del teatro costumbrista o popular.

El resultado será una bifurcación del naciente teatro nacional en una corriente institucionalizada, representada fundamentalmente por Tapia y Brau, y una corriente popular que se manifiesta en las obras de los artesanos Manuel Alonso Pizarro y Arturo Más Miranda, las obras criollistas de Ramón Méndez Quiñones y Eleuterio Derkes y las piezas de negros catedráticos de Rafael Escalona.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> Ramos Perea. Op. Cit., 5.

<sup>279</sup> Ramos Escobar, *El teatro y la sociedad*, Op. Cit., 387.

Si se pueden separar las características de estos teatros, también se puede delinear al público que asiste y aprecia cada una de estas vertientes. Tapia, Brau y otros dramaturgos puertorriqueños adscritos a los cánones del teatro culto tenían un público educado y perteneciente a la burguesía y la élite intelectual criolla. El público al cual el teatro costumbrista apuntaba era el de las clases trabajadoras del país, al jíbaro, al negro, a las masas. “Mientras que en Tapia y en Brau el espectador pertenecía mayormente a la burguesía criolla, en estos otros, eran los sectores populares del país los receptores ideales de estas breves obras.”<sup>280</sup> Si establecemos estas separaciones en cuanto a temas, estilos y público, estas dos vertientes comprenden dos polos opuestos dentro del quehacer teatral en la Isla. Se podría inferir que el recelo era mutuo; unos por creerse superiores, portaestandartes de lo realmente artístico y los otros por entender que era más efectivo hablar y recrear las realidades de las masas del país.

Toda esta discusión nos lleva a la década del 1930, cuando se comenzó a gestar el identificar el origen del teatro puertorriqueño. Los estudiosos de la década del treinta se dan a la tarea de señalar quiénes eran los padres del teatro, tarea que estaba íntimamente ligado al aspecto político. Según los trabajos de Elba Iris Pérez, esta temática claramente se relaciona con las políticas culturales del Partido Popular Democrático (PPD) durante las décadas del 1940 y 50: “La Generación del Treinta se caracterizó por el dirigismo cultural y se propuso crear un paradigma iconográfico de expresiones culturales que identificaron como representaciones de la puertorriqueñidad.”<sup>281</sup> Este grupo de dramaturgos se presentarían como los defensores de lo puertorriqueño dentro de un marco histórico singular. “Los escritores de esta generación presentan sus prácticas donde manifiestan ese

---

<sup>280</sup> Ricardo Cobián Figeroux, *Censura y autocensura, evasión y rebeldía: apuntes sobre la recepción en el teatro puertorriqueño de finales del siglo XIX*. (Revista de Estudios Hispánicos, UPR. Año XXVI, Núm. 2, 1999), 19.

<sup>281</sup> Elba Iris Pérez. *El teatro como bandera*. (Centro de Estudios Iberoamericanos, 2010), 68.

nacionalismo cultural que intentó definir la identidad a través de la literatura y constituir la nación cultural que no se logró por la vía jurídica del Estado-nación.”<sup>282</sup> Compusieron el grupo de la Generación del Treinta los intelectuales de la época, los cuales no ven con muy buenos ojos la relación política entre Puerto Rico y Estados Unidos. Según Emilio González:

era una clase hacendada que fue desplazada por los capitales estadounidenses y se vio obligada a reorientar el capital hacia la industria manufacturera...El surgimiento del PPD es como un proceso de ascenso y consolidación de una nueva clase dirigente en la sociedad puertorriqueña.<sup>283</sup>

González sugiere que muchos de los miembros de esa sociedad eran intelectuales, que son ellos los que se apropian del aparato estatal y que construyeron un imaginario heredado de la clase social de la que provenían. Para ellos era importante poseer un denominador común que agrupara al pueblo puertorriqueño para así brindarles una identidad para contrarrestar la americanización. Si tomamos como cierto que estos letrados fueron herederos de las elites criollas que perdieron poder con la llegada de los estadounidenses, vemos su propuesta cultural como otra manera de ejercer poder, en este caso desde las letras.

Para lograr esto, le generación del treinta se apropió de aspectos culturales y en el plano teatral ocurrió lo mismo. Este grupo sólo denominó a dos dramaturgos como los padres del teatro nacional: Tapia y Brau. Según Pérez, no se discute a ningún otro dramaturgo u obras teatrales desde principios de siglo hasta a finales del 1930. “La generación del Treinta se montó sobre el supuesto de que no hubo teatro puertorriqueño

---

<sup>282</sup> Ibid., 75.

<sup>283</sup> Emilio González Díaz. *El Partido Popular Democrático y el fin de siglo. ¿Qué queda del populismo?* (Centro de Investigaciones Sociales, UPRRP, 1999), 14.

hasta 1940.”<sup>284</sup> Desde esta década los estudiosos continuaron refiriéndose a la literatura dramática de la Generación del Treinta como modelo de escritura para representar a los puertorriqueños. Según María Margarita Flores Collazo, estos intelectuales se dieron a la tarea de identificar qué era puertorriqueño y qué no lo era. Es por esto que se autoproclaman los defensores de la cultura; una cultura de rasgos hispánicos, blanca y hasta cierto punto, clasista.<sup>285</sup> De esta manera, Tapia y Brau son los únicos ejemplos, dejando fuera al teatro costumbrista y el de otros autores que también fueron parte de la actividad teatral durante la segunda parte del siglo XIX. Las razones para la exclusión van desde lo intelectual, clasista y racial. La realidad histórica es otra: en Puerto Rico también se gestó un teatro de naturaleza popular que representaba a la mayoría de los puertorriqueños y que expresaba las situaciones en que vivían. Alejado del intelectualismo o el purismo que muchos dramaturgos de la época y de generaciones futuras quisieron descartar o menospreciar, el teatro de los artesanos fue el vivo retrato del Puerto Rico del siglo XIX.

### **Los aficionados**

Otro aspecto interesante sobre el teatro del siglo XIX en Puerto Rico es el de los representantes. La afición teatral en Puerto Rico se manifiesta en las producciones llevadas a cabo por aficionados. Esto se puede notar en las producciones que se realizan para propósitos filantrópicos. Ya se han mencionado los montajes teatrales realizados para la edificación de un Seminario Conciliar, para el Hospital de Beneficencia, la Casa de

---

<sup>284</sup> Elba Iris Pérez. Op. Cit., 69.

<sup>285</sup> María Margarita Flores Collazo, *La ingeniería de las tradiciones conmemorativas: el 25 y el 4 de julio en Puerto Rico, 1899-1968*. Tesis doctoral, Departamento de Historia, Universidad de Puerto Rico, 2001.

Beneficencia y del Asilo de Beneficencia<sup>286</sup> El teatro resultó en un gran recurso para recaudar fondos, ya sea por compañías profesionales como por los aficionados puertorriqueños que utilizaban la beneficencia como excusa para poder presentar teatro.

Al igual que en el siglo pasado, los acontecimientos reales en la Metrópoli, eran motivo de celebración en la isla, siendo el teatro uno de los medios para festejar. Como ejemplo, en 1852 se celebró en San Juan el nacimiento de la princesa de Asturias. En el programa de los festejos para esta ocasión explica que dichas fiestas duraron una semana donde hubo himnos, declamaciones de poesía, tertulias, bailes y teatro. El sábado se presentó la obra *Guzmán el bueno de Moratín*. El siguiente miércoles la sección lírica representó la ópera *El Belisario* y la Sociedad Conservadora presentó la comedia *Isabel la Católica*.<sup>287</sup> Así se puede ver cómo el teatro se consolidó como actividad social de los habitantes de la Isla, donde la representación servía como medio de celebración a actos oficiales.

Resulta significativa la participación de los aficionados en los estrenos de obras de autores puertorriqueños. Para mencionar unos pocos, la obra *Victoria* de Ricardo del Toro Soler fue estrenada en el teatro de Cabo Rojo en 1897 y representada por aficionados.<sup>288</sup> La fiesta literaria de Manuel María Sama fue llevada a cabo en el Casino de Mayagüez en 1881. Salvador Brau tuvo sus obras *La vuelta al hogar*, la cual fue estrenada en Mayagüez en mayo de 1877, al igual que lo fue su obra *Héroe y mártir* la cual estrenó en noviembre de 1870 y *Los horrores del triunfo*, estrenada en el teatro de

---

<sup>286</sup> El 1 de enero y el 11 de enero de 1841 dos compañías de aficionados montaron las obras *La familia del boticario* y *El pilluelo de París* respectivamente. El mismo año diversos grupos montaron obras como *Cada cual con su razón*, *El clásico y el romántico*, *La mancha de sangre*, todas a beneficio de la Casa de Beneficencia.

<sup>287</sup> *Programa de Festejos que han de verificarse en la capital de esta isla con motivo del nacimiento de la princesa de Asturias*, 1852. Archivo General de Puerto Rico. Expediente sobre sucesos a la corona y obras soberanas, disposiciones relativas al ministerio. Centro de Investigaciones Históricas, Departamento de Historia, Universidad de Puerto Rico, Colección de reproducciones documentales.

<sup>288</sup> Ricardo del Toro Soler, *Victoria*. (Ronda JR & Sepúlveda, 1897)

Mayagüez en 1877, todas representadas por aficionados. Se puede notar que no sólo las obras de nuestros autores eran representadas por aficionados, sino que fuera de Tapia, la mayoría de los autores puertorriqueños no estrenaban en la capital. Habría que investigar si esto se debe a falta de interés por parte de estos autores en representar en la capital o si se hacía así para evadir, aunque fuera un poco, la censura tan presente en la capital.

Al mencionar que muchos de nuestros autores estrenan sus obras fuera de la capital, se puede mencionar a manera de ejemplo, la actividad teatral fuera de San Juan. Pasarell enumera varios ejemplos de pueblos donde se inauguraron teatros. Mayagüez construye su teatro en 1859 sustituyendo los teatros provisionales que existían hasta ese momento. La suerte de este teatro no dura mucho y para el 1878 se comienza a construir otro teatro para el goce de los habitantes de la ciudad. Desde 1817 en Ponce se celebraban representaciones teatrales para conmemorar las fechas oficiales. Ya para la década del 40, Ponce acogería la mayoría de los espectáculos que llegaban a la Isla y se llegó a fundar la Sociedad de Artistas y Aficionados las cuales llevaban a cabo funciones para allegar fondos para la construcción de un hospital. Ya para el 1862 se inaugura el teatro La Perla. Humacao, Aguadilla, Cabo Rojo y Guayama tuvieron sus teatros provisionales donde se representaban obras de manera regular. Guayanilla, Arroyo, Añasco, San Germán y Juana Díaz también disfrutaban de teatros provisionales donde se llevaban a cabo presentaciones teatrales y conciertos.<sup>289</sup> Es así como se puede constatar que, si los autores podían estrenar sus obras en teatros fuera de San Juan, se necesitaba al menos un grupo de aficionados que se dieran a la tarea de representar. Por lo antes expuesto se puede notar que los pueblos alejados de San Juan gozaban de una tradición teatral, no sólo en lo que a apreciar este arte se refería, pero en la parte práctica del espectáculo a través de la representación.

---

<sup>289</sup> Para más información sobre la actividad en los pueblos consultar Pasarell, Op. Cit., 90-100.

## La Filarmónica

Uno de los hechos que mejor representa el crecimiento, interés y afición al teatro que experimenta la Isla en este siglo es la creación y resurgimiento de la Sociedad Filarmónica. La Filarmónica fue creada en 1823 y estaba compuesta por músicos y otros artistas profesionales y aficionados dirigidos por una directiva de la cual Don Manuel Coronado era el secretario.<sup>290</sup> El resurgimiento de este grupo ocurre en 1846 cuando Tapia, Manuel García Cabrera, Irirarte y Manuel de Elzaburu y Vizcarrondo, entre otros, se dan a la tarea de darle un nuevo comienzo. Se tiende a atribuirle a Tapia el resurgimiento de la Sociedad y, aunque esto pueda sonar un poco exagerado, es gracias a su entusiasmo que la sociedad retoma de manera impetuosa su labor artística.<sup>291</sup> Comienzan con “tertulias”<sup>292</sup> líricas en 1845 y con el tiempo se convertirá en el “cenáculo de la generación del 40 de los jóvenes artistas y escritores más dinámicos y entusiastas del país.”<sup>293</sup> Este grupo contaba con su propia casa de reunión en la calle de la Cruz, tenía una plantilla de artistas y se aprestaba a tener un teatro y una sección dramática.

La Sociedad Filarmónica se convirtió en la responsable de inyectar gran entusiasmo y empuje a la vida artística y cultural de Puerto Rico. Por razones que se estudiarán más adelante, la Filarmónica se convierte en la Sociedad Conservadora de Teatro Español y la Academia Real de las Bellas Artes en 1849 y 1850 respectivamente. Este cambio se debe a las órdenes del capitán general Juan de la Pezuela, Conde de Cheste, quien ve con malos ojos la existencia de la Filarmónica y decide eliminarla. Debido a la intromisión de Pezuela en las actividades artísticas, la Filarmónica había reportado una

---

<sup>290</sup> Pasarell, *Orígenes*. Op. Cit., 80.

<sup>291</sup> Ramos Perea, *Calumnia*...Op. Cit., 80.

<sup>292</sup> Explica Pasarell que “los actos culturales y sociales de la Filarmónica conservaron por tiempo su carácter familiar y cordial y recibieron por ello el nombre de tertulia.” Pasarell, *Orígenes*...Op. Cit., 80.

<sup>293</sup> Ramos Perea, *Calumnia*... Op. Cit., 118.

reducción en sus actividades, ya que éstas se circunscribían a simples bailes. Es por esta razón que Pezuela ordena la disolución de la Filarmónica. La Sociedad Conservadora tuvo sus momentos de ímpetu durante la gobernación de Pezuela y gobernadores subsiguientes. Es bajo este grupo que se presenta la obra Roberto D'Evreux de Tapia, la cual había sido censurada años antes.

### **El teatro municipal y la actividad teatral**

Otro de los aspectos interesantes del teatro en Puerto Rico fueron las compañías extranjeras que presentaron obras teatrales después de la inauguración del teatro municipal de San Juan. En 1832 la compañía de Doña Rosa Peluffo visitó la Isla. En 1838 llegó a Puerto Rico la compañía de Francisco Xavier de Armenta. En 1846 José Robreño llega con su compañía catalana. En el 1859 se presentó la compañía de Armenta, Sánchez y Borges, en 1863 la compañía de Segarra y Argente, el 1865 debuta en San Juan la Compañía de Ariza, en 1866 llega la compañía Torrecillas<sup>294</sup>; en fin, las representaciones teatrales proliferaron durante toda la segunda mitad del siglo XIX. Esta abundancia de compañías visitantes nos conduce a una interrogante: estas compañías, que en su mayoría eran españolas ¿estaban a la merced de los censores para obtener permiso de representación? Hasta el momento no se ha encontrado prueba de censura en contra de una compañía teatral extranjera que visitara la Isla. Esto contrasta con los escritores puertorriqueños los cuales fueron víctimas de la censura y se vieron obligados a cambiar parte del texto, evitar cualquier rasgo de identidad nacional o rescindir de presentar sus

---

<sup>294</sup> Para un recuento de todas las compañías que se presentaron en la Isla durante este periodo, consultar Emilio Pasarell *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*

obras. Habría que ver cuál era el trato a las compañías extranjeras. ¿Se les limitaba su repertorio? ¿Se les censuraba?

Debido a que eran compañías que llegaban con la finalidad de representar, ¿las autoridades eran condescendientes con ellas para evitar el contratiempo que abandonarían la Isla sin haber llevado a cabo ninguna función? o ¿existía una cierta confianza en estas compañías ya que habían representado en España y otras colonias y no era de esperarse algún tipo de demostración o texto incendiario? Todas buenas razones para que estas compañías pasaran desapercibidas por la censura previa a su representación.

Un dato histórico que puede, aunque sea un poco, aclarar estas interrogantes es la petición de la actriz Manuela Molina para trasladarse a la Isla. En 1825 la señora Molina era la primera actriz de la Compañía Española de Barcelona y solicitaba su traslado a Puerto Rico por haber sido contratada por el teatro de la ciudad de San Juan. En la petición del Juzgado de Arribadas del Puerto de Barcelona establece que, ya que las obras a ser representadas por Molina “eran de autores Peninsulares y se le debe conceder el permiso.”<sup>295</sup> El que se aclarara que el repertorio a ser representado era una exclusivamente español, hace que su petición sea aprobada. Las investigaciones sobre la actividad de esta actriz en Puerto Rico están ligadas a la Compañía de Cándamo donde representó varias obras. Se podría entender que el empresario que la contrató es el mismo Cándamo, quien cesa sus presentaciones en la Isla ese mismo año. Molina se muda a Cuba en 1828 donde continuó su carrera.<sup>296</sup> De esta manera se puede deducir que las compañías españolas solo representaban obras de autores peninsulares lo que les permitía realizar sus labores sin mayores escayos gubernamentales. El hecho que en la carta de solicitud de esta actriz se

---

<sup>295</sup> A.G.I., Ultramar. En PARES, Op. Cit., 495, N 65-1.

<sup>296</sup> Rosa Ileana Boudet y Manuel Villabella, *Cuba entre cómicos: Cándamo, Covarrubias y Prieto*. (Ediciones la Flecha, 2015).

hiciera hincapié que las obras a ser representadas eran de autores españoles por lo cual se debía acceder a la petición, hace claro que estas compañías no eran blanco de la censura por parte del gobierno.

Para concluir esta muestra del gusto del puertorriqueño por el arte teatral y la iniciativa en pos de la expresión artística, se presenta como ejemplo el caso donde el 29 de mayo de 1883 el gobernador autoriza la creación de una sociedad teatral. El Gobernador Juan Contreras “autoriza a Pedro Pastor y Egea a construir una sociedad anónima titulada Teatro de Río Piedras con el objeto de la construcción de un edificio para ese fin.”<sup>297</sup> No se obtuvo información si los planes llegaron a concretizarse, lo que queda estipulado es el ímpetu, el interés y la aceptación por el pueblo, como también de los habitantes-actores para ser parte de la experiencia teatral en la Isla.

De esta manera se había establecido la actividad teatral en la Isla para el siglo XIX. Fue un siglo político y socialmente convulso e inestable. En el aspecto teatral, Puerto Rico se encontraba en los albores de crear un teatro nacional. La Isla había llegado al nivel intelectual necesario para comenzar a crear sus propias historias teatrales.

Autores puertorriqueños escribían teatro allanándose a los preceptos artísticos europeos en boga y lucharon por lograr una excelencia tanto en el texto como en la puesta. Por otro lado, hubo un grupo de trabajadores, artesanos, obreros que vieron en el teatro una forma de transmitir su perspectiva sobre su realidad. Alejado de la pompa intelectual y clasista, este teatro era realizado por obreros y para obreros.

Además de la creación de los textos, en la Isla ya había una tradición teatral establecida donde los habitantes demostraban su interés por ser partícipes activos de la experiencia teatral. Desde las celebraciones de las juras, nacimientos o nupcias reales

---

<sup>297</sup> PARES, Op. Cit., 5096, Exp. 13.

hasta la creación de grupos teatrales y los montajes en los centros de reunión de los gremios, los puertorriqueños se habían insertado en el mundo de la representación teatral. Ante este panorama, queda clara la importancia de que el teatro tiene debido a la efectividad para transmitir ideas de una manera efectiva y a gran escala en el pueblo. Debido a esa efectividad y al impacto que puede tener, el teatro comienza a ser víctima de la censura.

El próximo capítulo se enfocará en la censura llevada a cabo por uno de los grandes poderes durante la ocupación española, la Iglesia. Se explorarán los motivos por los cuales la Iglesia censura el teatro local para este siglo. También se estudiará la perspectiva de la Iglesia y de varios obispos acerca del teatro y cómo esta cambia o se transforma durante el transcurso del tiempo. Como aliada del gobierno, la Iglesia utilizará la religión como punta de lanza para defender los intereses en el poder. En algunas ocasiones, obispos se demostraron en contra del gobierno por la aprobación de los cabildos a favor de representaciones teatrales. De esta forma se puede ver que la Iglesia censuraba por razones religiosas y de fe, al igual que por razones estrictamente políticas. Lo que cobija a ambas razones es la protección de sus intereses. La iglesia censura para impedir el flujo de información y de esta forma evitar la pérdida de su influencia sobre el pueblo y sobre el gobierno. La actividad teatral en Puerto Rico va a ser marcada por la censura eclesiástica y el recelo de esta institución por mantener su control.

## Capítulo V

### Censura eclesiástica al teatro en el Puerto Rico del siglo XIX

#### Introducción

“La iglesia prohíbe para todos, prohíbe en absoluto, prohíbe categóricamente.”<sup>298</sup> Este dictamen del padre Juan Manuel Echevarría, editor del Boletín Eclesiástico, nos muestra la perspectiva de la iglesia ante lo que se debía y no hacer. En cuanto a la censura, el Boletín promulga y condena los libros que estuvieran en contra de la “fe y las buenas costumbres”. El Boletín Eclesiástico fue instaurado en 1859 como un arma para defender sus intereses frente a un pueblo con poca vinculación a los preceptos del alto clero. El propósito de éste era “informar noticias de la iglesia católica, comunicar decisiones de las autoridades, cartas pastorales, bulas papales y difundir artículos sobre las posiciones teológicas e ideológicas de la iglesia.”<sup>299</sup> Los artículos tenían el objetivo de condenar el libre pensamiento, el liberalismo, la libertad de imprenta, la expresión artística y defender la censura, la monarquía y el régimen colonial. Gracias al boletín, la Iglesia podría publicar y de esta manera articular potentemente sus dictámenes en contra de los preceptos o ideas contrarias a sus intereses. En cuanto a la censura y el flujo de información, el Boletín expresa en 1883:

...la iglesia ha repetido de siglo en siglo...  
esta ley de su moral, esta obligación grave  
de no leer, ni dar a leer, ni dejar leer sin regla  
y sin discernimiento.<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup>Boletín Eclesiástico, año VI, núm. 22, 15 de noviembre de 1864, p 259. Citado en Gervasio Luis García, *Historia bajo sospecha*. (Ediciones Gaviota, 2015), 120.

<sup>299</sup> Samuel Silva Gotay, *Catolicismo y política en Puerto Rico, bajo España y Estados Unidos: siglo XIX y XX*. (Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2005), 162.

<sup>300</sup> *Boletín Eclesiástico de Puerto Rico*, 1883, 258. Citado en Silva Gotay, *Catolicismo...*, 163.

En cuanto a la libertad de pensamiento, el Boletín ofrece su opinión en 1871:

La libertad de pensar destruye la justicia social, y la magistratura que ha habido en todas las naciones...no es otra cosa que el pretendido derecho a negar la revelación divina, de que es fiel depositaria la iglesia Católica...se deduce claramente que un católico tiene que rechazarla como un error inmenso.<sup>301</sup>

En 1864 el *Boletín* publica bajo el epígrafe de “libros prohibidos” donde se destacan *Los miserables* de Víctor Hugo, *Madame Bovary* de Flaubert y todas las novelas de Honorato de Balzac, entre otras.<sup>302</sup> El padre Echevarría describe a los autores de novelas modernas como vampiros que adormecen al lector hasta saturar su sangre con su infernal ponzoña. Según los mandatos de la Iglesia una vez se prohíbe una obra, el cristiano no puede leerla ni conservarla, ni venderla, ni prestarla ya que sería invalidar la autoridad eclesiástica. La interrupción del flujo de la información o del conocimiento se constata en las acciones de la Iglesia a la hora de censurar. Se prohíbe el libre pensamiento, el leer, dejar leer y la distribución de cualquier material problemático, lo que recalca que no sólo era la posesión del material, sino que la preocupación mayor era con el flujo de este material.

### **La Iglesia y el Estado**

Además de los preceptos religiosos, no se puede obviar el puesto de la iglesia como aliada de la corona española. El profesor Gervasio García expone “Esta censura amenazante se proclama en un medio político en suma tensión, también empeñado en

---

<sup>301</sup> Ibid, 165.

<sup>302</sup> Gervasio Luis García, Op. Cit., 108.

perseguir y castigar.”<sup>303</sup> Sobre la alianza entre Iglesia y el estado español en las colonias

José Pérez Moris expresa:

El clero ha sido el lazo moral por medio del cual España se ha asimilado y mantenido fiel extensos dominios sin grandes ejercicios ni medidas de rigor. Si España quiere conservar a Cuba, a Puerto Rico y a Filipinas, moralice y proteja el clero que ama la religión y la patria y castigue a aquellos de sus miembros que no cumplan su deber.<sup>304</sup>

Los lazos entre Iglesia y Estado estaban íntimamente relacionados en una telaraña donde se confundía lo religioso y lo político. Sobre la relación entre la Iglesia católica y el estado español en la Isla, resulta contundente el informe que realiza el padre Thomas Sherman sobre las condiciones de la Iglesia en Puerto Rico después de la invasión estadounidense de 1898. El sacerdote informaba que:

Hay quejas de que los sacerdotes estaban demasiado interesados en política, predicaban España más bien que el Evangelio y que desplegaban un espíritu mercenario.<sup>305</sup>

El clero tenía como norte exigir de sus feligreses fidelidad al rey, ya que él era el defensor de la religión. La manera más efectiva para llevar ese mensaje de fidelidad y obediencia era el sermón; el cual en el Puerto Rico del siglo XIX era el medio pertinente para transmitir dicho mensaje.

El sermón constituye en una sociedad como la puertorriqueña (rural, aislada y con dificultad para el desplazamiento y la transmisión de noticias) un excelente medio para propagar determinadas ideologías políticas que

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, 110.

<sup>304</sup> José Pérez Moris y Luis Cueto González, *Historia de la insurrección de Lares*, Estudio preliminar de Keneth Lugo del Toro. (Editorial Edil, 1975), 249. Citado de Gervasio Luis García, *Op. Cit.*, 113.

<sup>305</sup> Rev. Thomas Sherman, “*Report on Conditions in Puerto Rico*” Dec, 30, 1898. Citado en Silva Gotay, *Catolicismo*, *Op. Cit.*, 75.

justificasen el orden establecido y evitasen  
en lo posible cualquier desviación peligrosa.<sup>306</sup>

El sermón pudo adaptarse al bajo nivel intelectual de la isla “utilizando recursos como el maniqueísmo, la sencillez y la grandilocuencia para inculcar aquellos valores que legitimaban la dependencia colonial y el sistema absolutista.”<sup>307</sup> De esta manera, la Iglesia denunciaba cualquier actividad en contra del poder político establecido de una forma fácil y efectiva. El historiador Navarro García reúne los atributos del sermón y su eficacia ante las realidades de la sociedad puertorriqueña y la intención de la Iglesia en mantener un control social para de esta forma defender sus intereses:

Mayor efecto tuvo en la población el  
adoctrinamiento religioso desde el púlpito  
y el confesionario, si tenemos en cuenta  
el elevado número de iletrados y analfabetos  
a los que no llegaba de otro modo la acción  
propagandística del sistema abolicionista...  
fue el único canal de difusión, el único  
instrumento de comunicación utilizado  
por el sistema para propagar sus valores  
políticos.<sup>308</sup>

En muchos de éstos se puede ver la verdadera intención política tras el mensaje. Es así que el abolicionismo, el independentismo y el libre pensamiento eran denunciados como preceptos en contra de Dios. El concepto de la libertad, el cual es el mayor derecho humano para los liberales, era vista por el clero como un absurdo y el sermón se utilizará para atacar el abolicionismo y la independencia:

La libertad e independencia a que os  
Invitan esos monstruos del abismo,  
no son más que voces lisonjeras con  
que pretenden engañaros para haceros  
más esclavos: el hombre jamás puede

---

<sup>306</sup> Jesús Navarro García, *Control social y actitudes políticas en Puerto Rico, 1823-1837*. (Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1991), 105.

<sup>307</sup> *Ibid.*, 105.

<sup>308</sup> *Ibid.*, 92.

ser libre e independiente en el sentido  
que hablan los que se titulan vuestros  
libertadores...La libertad e independencia  
a que debéis aspirar con las que os  
llama y obliga la Religión: libertad de  
la servidumbre infame del pecado;  
independencia del tiránico yugo de las  
pasiones.<sup>309</sup>

La separación entre las perspectivas e intereses del clero contra las realidades y necesidades del pueblo, hace que hubiera una separación abismal entre Iglesia y las necesidades de las masas. Es por esto que Picó expresa que “La iglesia enajenará a los principales pensadores autónomos que buscan otras ideologías y movimientos.”<sup>310</sup>

En 1826 el nuevo obispo Pedro Gutiérrez de Cos emitió una carta pastoral donde acusa a “los conspiradores que tratan materia de Estado para provocar la rebelión y la independencia de la potestad de nuestro legítimo soberano, el rey de las Españas.”<sup>311</sup> El profesor Gervasio García expone que “a la hora de vigilar y condenar, la Iglesia corría en sintonía con el gobierno colonial.”<sup>312</sup> Es de esta manera que vemos a una iglesia que ve una clara amenaza a cualquier intento de identidad, de independencia o de libre pensamiento;

El clero colaboró en forma activa en  
la consolidación doctrinal de la monarquía  
absoluta...exigió del clero desacreditar el  
proceso independentista americano y gestar  
una ideología pro-esclavista que cuadrará  
perfectamente con sus intereses económicos  
y la estabilidad propugnada desde el poder.<sup>313</sup>

---

<sup>309</sup> Sermón en la solemnísima citado de Silva Gotay, *Catolicismo...*, Op. Cit., 151.

<sup>310</sup> Fernando Picó, *Libertad y servidumbre en el Puerto Rico del siglo XIX*. (Ediciones Huracán, 1983), 124.

<sup>311</sup> Samuel Silva Gotay, *Soldado católico en Guerra de religión; Religión y política en España y Puerto Rico durante el siglo XIX*. (Publicaciones Gaviota, 2012), 96.

<sup>312</sup> Gervasio García. Op. Cit., 112.

<sup>313</sup> Jesús Navarro García, Op. Cit., 53.

La Iglesia adoptó una posición antiliberal ya que el liberalismo atentaba directamente contra sus intereses; “para los eclesiásticos la revolución liberal era la responsable de que la religión perdiese la posición central que siempre había tenido en la sociedad española...Esta actitud favorecía sin duda el rechazo al mundo de los liberales por parte de los sectores más influenciados por la Iglesia.”<sup>314</sup> Esta censura se traduce en la persecución de los libros condenados por la iglesia entre los cuales entran los textos dramáticos:

Prohibida una obra cualquiera por la iglesia,  
¿puede un cristiano leerla lícitamente?  
¿Puede conservarla en segura custodia?  
Ciertamente que no; y prescindiendo de  
que muchas están prohibidas con pena  
excomuni6n, aun las que no lleven esta  
terrible censura, no pueden introducirse  
en el pa6s, venderse, prestarse, leerse ni  
conservarse sin incurrir de un grav6simo  
pecado del que no deben ser absueltos los  
culpables hasta que entreguen las obras  
prohibidas que retengan en su poder.<sup>315</sup>

El poder eclesiástico no sólo defendía la monarquía, sino que entendía el poder de la promulgación de ideas expuestas en los libros, sobre todo los que venían del extranjero. Navarro García expone que el fin de la Iglesia era “limitar la libertad de imprenta y la entrada de obras del extranjero.”<sup>316</sup> La lectura de las obras prohibidas es, a juzgar por el clero, un error en que caen los que se dejan llevar por las pasiones las cuales desembocan en una vida lisonjera y viciosa.

Ante la oleada de gobiernos constitucionales y monárquicos en la Isla, la Iglesia supo cómo mantener su influencia por encima de regímenes políticos. Aunque defensora

---

<sup>314</sup> Borja de Riquer i Permanyer. *La débil nacionalización española del siglo XIX*. Historia Social, No. 20 Debates de Historia Social en España (Autumn, 1994), 112.

<sup>315</sup> El Boletín eclesiástico de Puerto Rico 6.22 (15 de noviembre 1864) 258-260. Citado en Silva Gotay, Op. Cit., 115.

<sup>316</sup> Navarro García, Op. Cit., 66.

de la monarquía y de la figura del rey como defensor de la Fe, la iglesia supo cómo mantener su influencia en momentos de regímenes constitucionales donde su autoridad pudo estar amenazada.

El alto clero se puso de lado del régimen constitucional responde a conservar los privilegios de la iglesia que a un sincero compromiso con la causa liberal... Buscaron la defensa de sus privilegios como institución. El clero se aleja de la causa liberal cuando se atentó contra los privilegios materiales e ideológicos del clero (libertad de prensa y fin de la inquisición).<sup>317</sup>

Como institución, la Iglesia ve sus intereses amenazados ante, no sólo las corrientes ideológicas políticas del momento, sino de las corrientes artísticas las cuales visualiza como igual de perniciosas. El obispo Rodríguez de Olmedo en su pastoral del 31 de diciembre de 1823 expresa la reprobación de los libros distribuidos en la isla durante el periodo del primer gobierno constitucional:

Alejad lejos de vosotros para siempre esos libros perversos que en la dolorosa época pasada se han introducido descaradamente con tanta abundancia y que contienen doctrinas las más extravagantes y perniciosas para vosotros mismos y con especialidad para vuestros tiernos, hijos...haced que abominen con tedio tales obras que infectan y arruinan su alma.<sup>318</sup>

El vínculo entre Iglesia y Estado sobre el flujo de ideas es uno de pura preservación del estado dominante. Iglesia y estado se confabulan para mantener la información alejada de las masas.

---

<sup>317</sup> Navarro García, Op. Cit., 66.

<sup>318</sup> Pastoral del Obispo Mariano Rodríguez de Olmedo, 31 de diciembre de 1823. Citado por Navarro García, Op. Cit., 67.

En verdad, lo que está en juego es preservar el principio de autoridad política, cultural y religiosa. Se apuesta a que menor circulación de la palabra más desarmado está el ciudadano a la hora de conocer y criticar las versiones oficiales y eclesiástica.<sup>319</sup>

Con esta última nota se hace constar la importancia de la circulación de la información. El flujo de ideas resulta muy peligros para las autoridades eclesiásticas de la época. Es por esto que para la iglesia es importante censurar; para impedir el flujo de la información. Esto es lo que los censores, eclesiásticos y gubernamentales, tratan de impedir.

### **La Iglesia y los habitantes de la Isla**

Antes de comenzar a discutir la censura eclesiástica sobre el teatro, hay que mencionar la relación de la Iglesia con los habitantes del Puerto Rico del siglo XIX. Como ya se ha expuesto, las mismas acciones de la Iglesia habían creado un abismo entre el clero y los habitantes de la isla. Mientras para los obispos lo fundamental de su trabajo era el impartir los sacramentos y catequizar, el pueblo basa su experiencia religiosa en altares domésticos, rosarios y festejos en los días de los santos principales. Los obispos encuentran al pueblo como una masa ignorante y alejada de los preceptos de la Iglesia. “El pueblo por su parte cimienta más la expresión de sus valores en términos religiosos que no siempre concuerdan con las definiciones escolásticas de la biblioteca episcopal.”<sup>320</sup> El sacerdote Sherman en su informe sobre la situación religiosa en la isla para el 1898 informa:

El estado de la religión en Puerto Rico es muy insatisfactorio... Todos los

---

<sup>319</sup> Gervasio García, Op. Cit., 124.

<sup>320</sup> Picó. Op. Cit., 162.

habitantes, con pocas excepciones, son nominalmente católicos. Con pocas excepciones, los hombres son católicos de nombre. Su catolicismo se reduce al bautismo, casamiento y el entierro...La iglesia ha estado tan unida al Estado, y tan identificada con él ante los ojos del pueblo, que debe compartir el odio que generalmente el pueblo tiene al régimen español.<sup>321</sup>

La separación entre el pueblo y la Iglesia llevó a que los habitantes no distinguieran entre esa Iglesia y el Estado. Debido a que la Iglesia era defensora del Estado y viceversa, el pueblo los veía como una sola cosa y por tanto acarreaban las mismas culpas y odios. Monseñor Louis Ambrose Chapelle, delegado apostólico de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, enviado a la Isla por el Papa para auscultar la situación del catolicismo, presenta esta división:

Los más llamativo es la indiferencia presente en todas las clases sociales. La primera causa: la ignorancia religiosa. El mayor fallo del clero español fue no instruir al pueblo. La tradición realista hizo que el sacerdote se considerara un funcionario de la corona. Era por lo tanto, tan impopular como todos los otros funcionarios.<sup>322</sup>

De esta forma se crea una separación entre la Iglesia oficial y un catolicismo popular creado por el pueblo. La forma de bregar<sup>323</sup> con la religión al estilo criollo se impuso ante las órdenes de los obispos. Aunque ciertos obispos criticaban la mezcla de

---

<sup>321</sup> Rev. Thomas Sherman, citado en Silva Gotay, *Catolicismo*, Op. Cit. 74-75

<sup>322</sup> Arzobispo Louis Ambrose Chapelle, delegado apostólico de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, SSV, Ae SSS, 846, V. 49. Citado en Silva Gotay, *Catolicismo*, Op. Cit., 76.

<sup>323</sup> Utilizo el término “bregar” como ha sido explicado por Arcadio Díaz Quiñones. “Es una forma de estar y no estar, un tipo no preciso de lucha, una negociación entre la ausencia y la presencia.” “...la posibilidad de negociar con el propósito de amortiguar los conflictos, justamente para eludir la lógica de la confrontación.” En cuanto a su origen Quiñones explica “la brega remite a viejas prácticas de ocultamiento pertenecientes a épocas remotas de la sociedad cimarrona, a un mundo rural que se desarrolló en los márgenes del Estado colonial.” Arcadio Díaz Quiñones, *El arte de bregar*. Ensayos. Ediciones Callejón, San Juan, 2000, 20-27.

razas, el campesinado explotaba en una mezcla de razas, aunque los obispos ordenaban a sus sacerdotes a no participar en actividades mundanas, el clero criollo iba a juegos de gallos, a los saraos y a las fiestas populares de los feligreses, “El orden del estado político, se encuentra así en competencia con los otros órdenes establecidos...el orden religioso está en flujo durante este periodo de manera más marcada que en los siglos precedentes.”<sup>324</sup> En cuanto a lo eclesiástico se refiere, esta separación entre los altos rangos de la Iglesia (la que censurará la práctica teatral) y la feligresía, resulta en la poca receptividad del pueblo y el clero de Puerto Rico a los dictámenes de los obispos.<sup>325</sup> Esta transgresión de los sacerdotes en cuanto a cánones de disciplina se podría explicar por el tipo de clérigos que llegaban a la isla. Según William Fitzgerald, quien realizó una tesis doctoral en 1934 sobre la reconstrucción de la Iglesia católica en Puerto Rico después de 1898, la indisciplina de los sacerdotes se debía a que “Puerto Rico era la Siberia de España en lo relativo a sacerdotes”<sup>326</sup> donde los asignados a la Isla era “aquel que no se adaptaba al rigor de la Iglesia en la Península, por su manera escandalosa de vivir que traía la desgracia a los hábitos.”<sup>327</sup> De aquí se puede notar el perfil del sacerdote español en Puerto Rico, su forma de comportarse y por consiguiente, el poco respeto que gozaba por parte de los habitantes. Para finalizar Fitzgerald expone:

Con todo el debido respeto por la actividad misionera de la iglesia Católica Española, el clero español en Puerto Rico no estuvo a la altura de los tiempos...Usado como

---

<sup>324</sup> Fernando Picó, *Al filo del poder. Subalternos y dominantes en Puerto Rico, 1739-1910*. (Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993), 24.

<sup>325</sup> Para más información sobre el comportamiento del clero en el Puerto Rico del siglo XIX, ver César Augusto Salcedo Chirinos, Los límites del poder disciplinario: el seminario conciliar y la formación del clero en Puerto Rico (1805-1857). *Caribbean Studies*, Vol. 41, No. 2 (julio - diciembre. 2013), 3-30

<sup>326</sup> William Fitzgerald, *A Survey of Religious Conditions in Puerto Rico, 1898-1934*, Ph. D. Dissertation, Fordham University, 1934, 85. Citado en Silva Gotay, *Catolicismo*, Op. Cit., 79.

<sup>327</sup> *Ibid.*, 79.

cajón de desechos, Puerto Rico llegó a tener un gran número de clérigos intratables.<sup>328</sup>

Este es el complejo panorama de la Iglesia en Puerto Rico durante el siglo XIX. Se puede aseverar que comprende una madeja de contradicciones. Ante la situación complicada y contradictoria de la institución, el pueblo decide distanciarse de los sacerdotes, ya sea por el poco respeto que se les tenía o por verse como representantes de las autoridades del gobierno. Si la Iglesia y el Estado eran vistos como lo mismo, la separación entre el pueblo y la Iglesia fue evidente. El profesor Picó resume la tirantez de la jerarquía eclesiástica y el pueblo de la siguiente manera:

1. La jerarquía propició y estimuló la separación racial; 2. Hostigó las expresiones de la religiosidad popular, hasta el punto de perseguir los velorios de Reyes y proscribir los altares de santos en las casas y los Rosarios de Cruz; 3. Fue hostil a las expresiones culturales del pueblo, tales como bailes, fiestas y representaciones teatrales; 4. Apoyó las acciones del Estado y sus medidas represivas contra el contrabando comercial con las islas vecinas (del cual vivía el pueblo abandonado de la Metròpoli) mediante el uso de la excomuniòn; 5. El clero cobró cantidades excesivas por entierros y últimos sacramentos, y por la tramitación de dispensas matrimoniales por consanguinidad y por afinidad. Como en otras partes la recepción pascual de la comunión estaba sujeta a verificación y cobro.<sup>329</sup>

---

<sup>328</sup> Ibid, 79.

<sup>329</sup> Fernando Picó, "Iglesia y trabajadores en Puerto Rico, siglos XVII y XIX" ponencia para el encuentro de Historiadores de la Iglesia celebrado en la Universidad del sagrado Corazón, multicopiada, publicada posteriormente en el Boletín Oficial de la Diócesis de San Juan, Núm., 10-11 (1986), 36-63. Citado de Silva Gotay, *Catolicismo*, Op. Cit., 81.

## **La Iglesia contra el Estado. Arizmendi contra Meléndez Bruna**

Para comenzar a esbozar la censura teatral en el Puerto Rico del siglo XIX, habría que tomar como punto de partida la censura realizada por parte de la iglesia en manos del primer obispo puertorriqueño Juan Alejo de Arizmendi y la Torre. Las primeras dos décadas de del siglo XIX se caracterizan por las expresiones del obispo sobre las presentaciones teatrales en la isla. El primer obispo puertorriqueño hizo bien claro desde sus comienzos como obispo su clara oposición al teatro, aún frente a un aparente patrocinio gubernamental a esta actividad artística. Esta oposición tiene sus orígenes en las lecciones y lecturas de sus maestros jesuitas, enemigos acérrimos del teatro.<sup>330</sup> El hecho que un miembro del alto clero esté en contra de las representaciones no es novedoso, ya se han discutido las perspectivas de prelados del pasado y sus sermones, sinodales y cartas amenazantes en contra del teatro. Lo que resulta interesante es que el obispo Arizmendi ha sido caracterizado como simpatizante de los ideales liberales de la época.

El ejemplo más significativo y siempre documentado sobre sus inclinaciones liberales es la celebración del acto solemne en la catedral para celebrar la designación de Ramón Power y Giralt como representante a las Cortes de Cádiz.<sup>331</sup> Inclusive, se le atribuye a Arizmendi el uso por primera vez del gentilicio “puertorriqueño” al entregarle su anillo episcopal a Power en la mencionada ceremonia. El historiador Lidio Cruz Monclova, en su discurso de ingreso la Academia de la Lengua Puertorriqueña, expone y exalta la importancia del acto:

---

<sup>330</sup> En su artículo *La pastoral del Obispo Arizmendi sobre las comedias*, el profesor Arturo Dávila establece que el obispo Arizmendi tuvo como ejemplo a seguir en cuanto a su perspectiva sobre el teatro a los misioneros Padre Pedro Catalayud, el Beato Diego José de Cádiz y los escritos de San Juan Crisóstomo. Dávila presenta grandes similitudes entre los escritos de Catalayud en contra del teatro y las expresiones de Arizmendi sobre las representaciones. El profesor arguye que estos escritos llegan a Arizmendi por vía de Francisco de la Cuerda y García, quien fue obispo de Puerto Rico y de quien Arizmendi fue provisor y vicario general entre el 1792 al 1795. Arturo Dávila V., “La pastoral del Obispo Arizmendi contra las comedias”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (julio-septiembre, 1961), 27-32.

<sup>331</sup> Cruz Monclova. Op. Cit., 29.

En aquella memorable mañana de 16 de agosto de 1809...don Ramón Power Giral y el primer obispo nativo don Juan Alejo de Arizmendi, llaman por vez primera a Puerto Rico nuestra patria y sus coterráneos nuestros compatriotas. Ese incidente, señala el glorioso momento cuando comenzamos a dejar de ser una muchedumbre de gentes colectivas...y mostramos ya los rasgos diferenciados de nuestra coherencia social...<sup>332</sup>

Esta actitud del obispo puertorriqueño puso en alerta al nuevo gobernador, el Brigadier Salvador Meléndez Bruna sobre las actividades de estas dos figuras importantes en la sociedad puertorriqueña. El gobernador mantuvo un perpetuo recelo por las actividades de los criollos en la isla, provocado por la revolución en Venezuela y el estado de alarma que suscita en la isla. En palabras del historiador Fernando Picó “Salvador Meléndez informó al Consejo de Regencia sobre sus sospechas en cuanto a las lealtades de Arizmendi, Power y otros personajes destacados.”<sup>333</sup> Meléndez, como los subsiguientes capitanes generales, mantendrá un alto grado de desconfianza ante cualquier asomo de identidad nacional, aunque ésta no tuviera que ver con separatismo. Aún con la fidelidad profesada por los sectores políticos adeptos al gobierno constitucional, Meléndez sospechaba que estos sectores ocultaban ideas de separatismo. En su carta al Ministerio de Gracia y Justicia, el gobernador plasma su perspectiva sobre estos puertorriqueños y cómo éstos estaban cargados de:

una rabia impotente por no haber logrado que la Ysla de Puerto Rico, se viese envuelta en los mismo estragos, desastres y horrores en que se vío el continente de Venezuela y que desgraciadamente se han precipitado otros de América.<sup>334</sup>

---

<sup>332</sup> Lidio Cruz Monclova, *El movimiento de las ideas en el Puerto Rico del siglo XIX*. (Academia Puertorriqueña de la Lengua Española), 8-9

<sup>333</sup> Fernando Picó, *Historia General de Puerto Rico*, (Ediciones Huracán, 1986), 137.

<sup>334</sup>Oficio reservado del Gobernador Salvador Meléndez Bruna al Ministerio de Gracia y Justicia, Puerto Rico,

Los conflictos entre Meléndez y Arizmendi tienen su base en las supuestas ideas liberales del obispo junto con el agravante de ser puertorriqueño, ambos elementos muy peligrosos a los ojos del gobernador. Meléndez siempre velará con suspicacia todas las decisiones y acciones de Arizmendi.

En cuanto al teatro, la supuesta imagen liberal del obispo contrasta con su perspectiva sobre este arte, sus representantes, el público que lo apreciaba y el gobierno que lo auspiciaba.

Es un entusiasmo fantástico el de la representación: solo los juicios moles y licenciosos pueden dejar de conocer que no es más que una invención porque su pasión los obceca, aunque al pronto incendie y arrebate, después desmaya y nunca deja otra cosa que las úlceras del pecado como que en ellas se encuentra por lo común la oficina de la lujuria y el serrallo de la publica honestidad...y si muchos cristianos buenos, Togados y militares, les han detestado y detestan, es porque encuentran en ellas el aula de la torpeza.<sup>335</sup>

Es así como Arizmendi esboza su postura sobre las representaciones; una actividad lujuriosa y falta de honestidad tanto para los actores como para los miembros del pueblo que la presenciaban. Cabe señalar que la censura de Arizmendi se enfoca en la práctica teatral y no hace ninguna mención del involucramiento del clero en éstas. Esto puede llevar a las siguientes conjeturas:

1. Contrario a los pasados siglos, el clero dejó de participar en puestas teatrales.

---

12 de marzo de 1813. Citado de Febres- Cordero Carrillo, Op. Cit., 81.

<sup>335</sup> Libro de circulares de la parroquia de Vega Baja, original del texto publicado en Arturo Dávila V. "La pastoral del Obispo Arizmendi contra las comedias", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (julio-septiembre, 1961): 27-32

2. La práctica teatral dentro del templo había sido abolida para principios de siglo XIX.
3. Ante la inexistencia de teatro dentro del templo y realizado por el clero, Arizmendi critica la única forma de actividad teatral en la Isla; la realizada por compañías teatrales seculares, profesionales y aficionadas.

Aparentemente, las palabras de Arizmendi no hallaron eco ni en la ciudadanía ni en las esferas gubernamentales. Especialmente el gobierno, quien autorizó un sinnúmero de producciones teatrales en la capital. Ante la aprobación del gobierno de las producciones de comedias, Alejo de Arizmendi comienza una serie de cartas dirigidas al gobernador como medio de ataque hacia lo que pudo haber sido considerado una falta de respeto a la voz de mayor rango eclesiástico en la isla. En su carta del 17 de octubre de 1811 expone que se prohíba:

...las demás diversiones que estamos viendo ejecutarse en los días mas Santos y Divinos prohibiendo no menos el que llegue a tener efectos el proyecto de las Comedias que se estén preparando por las razones que sabe V.S., he manifestado al público en la plática Pastoral que hice el día 14 con motivo de la memoria del felicissimo nacimiento de nuestro amado Rey a que se halló V.S. presente como tales espectáculos son enteramente opuestos a la conservación de las buenas costumbres.<sup>336</sup>

Es aquí donde comienzan las demandas o exigencias al gobernador para la prohibición del montaje de comedias. Incluso se puede notar una abierta acusación de parte del obispo al mencionar que el gobernador se encontraba presente al momento de la plática pastoral y, de todas maneras, permitir las presentaciones teatrales.

La posición del gobernador sobre esta carta queda contestada con el bando del Cabildo de San Juan publicado en octubre de 1811 que dicta lo siguiente:

---

<sup>336</sup> Archivo General de Indias, Audiencia de Santo Domingo, legajo 2523.

De orden del gobernador se ha determinado que el domingo 27 de los corrientes se aplique el producto de las entradas lunetas y palcos a beneficio del Real Hospital de Caridad de esta noble, y muy leal ciudad. A tan piadoso fin la Compañía y música trabajarán de balde poniendo el mayor empeño para complacer el público con la función siguiente: Después de una armoniosa obertura se ejecutará la famosa acreditada comedia de figurón El Dómine Lucas Concluida se bailará el bolero por los sres. Manuel y Margarita Olivares. En seguida se ejecutará la pieza graciosa o miscelánea de música y versos titulada Los cómicos de la lengua. El cómico hará la comedia unipersonal La Brevidad sin sustancia con tonadillas y sainetes. Concluida dicha escena cantará la sra. Teresa Canal un aria en carácter de vieja y se dará fin con el baile nacional El fandango por los sres. Olivares...<sup>337</sup>

Si la carta de Arizmendi está fechada el 17 de octubre exponiendo que el 14 de ese mes realizó una pastoral en contra de las comedias, es interesante notar cómo el gobernador antes del 27 emite un bando anunciando la presentación de obras teatrales para esa fecha. Esto pone en evidencia que el gobernador ignoró la carta del obispo del 17 de octubre, y expone las perspectivas encontradas sobre la presentación de comedias entre el funcionario y el obispo. Más aún, el Cabildo del 29 de octubre expresa que se presentaron los cómicos María Teresa Canal, Margarita y Manuel Olivares a la presencia del Ayuntamiento con:

...la solicitud de permiso para dar al público algunas diversiones respecto a tener ya la licencia del señor Capitán general. Y visto, se acordó: Pasar esta petición, de que queda entendido este ayuntamiento y conviene con la solicitud hecha, al caballeroexidor-alguacil mayor,

---

<sup>337</sup> Ibid. legajo 2523.

don Manuel Hernaíz, diputado al intento, para que entienda en todo lo concerniente a este asunto y fijación de precios de la entrada, según se ha acostumbrado en las anteriores, dejando a beneficio del caldero de los pobres de la real cárcel el costo de alguna función.<sup>338</sup>

Los actores Canal y Olivares solicitan el realizar nuevas funciones dos días después de las funciones del 27 de octubre lo que deja ver que éstas gozaron de gran acogida por el público. Además, este bando deja establecido que las funciones teatrales no necesariamente necesitaban del permiso del Cabildo siempre y cuando tuvieran el consentimiento del gobernador. Además, la frase “según se ha acostumbrado en las anteriores” indica que se habían realizado funciones teatrales antes del mes de octubre y que ya era costumbre el establecer el costo de las entradas, adjudicar el dinero recaudado de una de las funciones a beneficio de alguna causa benéfica, al igual que establecer los demás por menores adscritos a un montaje teatral. Cabe resaltar que no se menciona si existía una aprobación o visto bueno de cardenal para llevar a cabo dichas presentaciones.

Otro suceso que demuestra la tirantez entre Arizmendi y Meléndez aconteció ante la negación del obispo a recibir los fondos recaudados en una de estas funciones benéficas. El gobernador permitió las comedias, comenzando el domingo 21 de octubre de 1811 con un beneficio para el Hospital de Caridad. Esta función produjo 500 pesos los cuales fueron enviados al obispo quién, como es de esperar, los rehúsa. Meléndez reclama al obispo la negación a aceptar la ofrenda y Arizmendi envía una carta el 13 de enero de 1812 donde interpela:

Ninguno mejor que V.S. sabe las declaraciones que he hecho en mi Iglesia contra el establecimiento de las Comedias...según

---

<sup>338</sup> Ibid., Acuerdos, 1810-1912, folio 122.

el oficio que datado en Enero sin fecha  
del día me ha remitido exigiéndome  
informe de lo ocurrido sobre la repulsa que  
se ha hecho de los quinientos pesos...  
Desde antes, y solo con las noticias  
de que se trataba de hacerlas manifesté  
el desagrado...<sup>339</sup>

El hecho que el gobernador haya pedido explicaciones por la que el obispo rechazara el donativo, exacerba al último no sólo por la solicitud en sí, sino por lo que el obispo considera una afrenta personal. Estos fondos provenían de una actividad que él había denunciado y condenado constantemente y, según el obispo, el gobernador trataba de comprarlo con una ofrenda. Su carta continúa con un ataque al gobernador y le recuerda que las acciones del funcionario no eran en contra del ciudadano sino contra el obispo de todos los puertorriqueños:

Y finalmente supe que el fruto de mis  
germinadas exhortaciones había sido  
rebuscarse con eficacia la Comedia  
antiquísima, detestada, prohibida y  
mandada a recoger por el Santo Oficio  
de la Inquisición titulada El Diablo  
Predicador...para mofar y despreciar  
mas la voz del Obispo. Estos insultos  
...no crea V.S. que siendo ciertos son  
hechos a mi persona, sino al Obispo,  
al Pastor que lo es tanto de V.S. como  
de los demás; Al Sacerdote del Pueblo  
y aún al mismo Jesucristo...<sup>340</sup>

De esta manera Arizmendi toma el montaje de la obra *El Diablo predicador* como una burla a su persona. Es interesante notar cómo el obispo otorga rasgos personalistas a las decisiones tomadas por el gobernador sobre las comedias. Con su advertencia final se puede inferir que Arizmendi entendía que el recelo o suspicacia de Meléndez surgía de su

---

<sup>339</sup> Ibid., legajo 2523.

<sup>340</sup> Ibid., legajo 2523.

origen puertorriqueño y de sus supuestas ideas liberales. Si el obispo le recuerda al gobernador que él no es un mero puertorriqueño sino el máximo representante de la iglesia y de Jesucristo en la Isla, es para dejar claro a quién se enfrentaba. Era una especie de aclaración sobre el título del obispo que iba por encima de su nacionalidad.

El obispo termina su carta exponiendo:

...mándese a suspender las Comedias, cesen estos espectáculos que, como una madriguera de pecados irritan la Justicia Divina que por otra parte tenemos tanta necesidad de apelar para que suspenda el azote con que nos aflige. Pero si V.S. por un efecto de tenacidad es su opinión continuarse la con que se ha conducido hasta aquí dando pruebas publicas de ningún temor a Dios ni al Rey...buscará el Obispo en la rectitud Soberana el remedio conveniente.<sup>341</sup>

La riña se torna en política. El hecho de que el Obispo amenace con elevar sus denuncias directamente al rey, establece la audacia del puertorriqueño en contra de la visión despótica y totalitaria del gobernador español. La osadía de Arizmendi en acusar a Meléndez de desobediencia a Dios y al rey, comprende una acusación de deslealtad y traición hacia el Brigadier. Estas acusaciones resultan altamente peligrosas en un momento histórico convulso donde la suspicacia era la forma predilecta de gobernar las colonias; el acusar a un general del ejército de no tener temor al rey era visto como una afrenta grave. Más adelante veremos el desenlace de la amenaza del obispo.

### **Arizmendi contra un teatro permanente**

Ante la negativa de Arizmendi sobre el teatro, resulta significativa la afición que poseía cierto sector de la sociedad a este arte. Además de las presentaciones, una de las

---

<sup>341</sup> Ibid., legajo 2523.

evidencias más contundentes sobre esta afición comprende la publicación de un artículo anónimo sobre la apertura del teatro de Cádiz y de los beneficios que se conseguirían con la inauguración de éste; el autor presenta dichos beneficios como razones de peso para la construcción de un teatro en la isla.<sup>342</sup> Cabe señalar que hasta este momento los espacios de representación lo comprendían tablados temporeros contruidos para la ocasión. Como se explicó anteriormente, el espacio donde se representaban las producciones condenadas por Arizmendi probablemente se encontraba en la Calle del Sol, localizado entre la calle del Cristo y San José, al que se llamó el Corralón.<sup>343</sup>

Entre algunos puntos a favor de este proyecto, el artículo expone que la inauguración de este teatro sería de gran ayuda al ejército y las obras del país ya que un porcentaje de la taquilla se otorgaba para estos propósitos, la distracción de los ociosos en actividades más perjudiciales, y la utilización de las escenificaciones para alentar los actos heroicos de la historia de la metrópoli y de esta forma dirigir al pueblo hacia los ideales de la causa española. El autor que publica el artículo en La Gaceta pide que antes de cada representación se cante una canción patriótica y que se lean las proclamas y boletines al público presente.<sup>344</sup> Para finalizar, el autor insiste en la construcción del teatro porque la población,

...merece una diversión pública, decente  
y decorosa que la distraiga de otros  
entretenimientos perjudiciales a la sociedad;  
por medio de la cual puede igualmente  
sacarse alguna utilidad en beneficio de  
cualquier obra pía, que no deja de haberlas

---

<sup>342</sup> El artículo fue publicado el 29 de enero de 1812 en La Gaceta. Éste está firmado con las iniciales J.M.V. y es una transcripción de un artículo publicado en el periódico *El Conciso* de Cádiz el 25 de noviembre de 1811.

<sup>343</sup> Ramos Perea explica que dicho corralón dejó de funcionar en algún momento en el año 1814, año de la muerte de Arizmendi. Ramos Perea, *Historia general*, Op. Cit., 130.

<sup>344</sup> López Cantos, *El teatro en Puerto Rico (siglo XVIII)*. Op. Cit., 117.

con bastante necesidad de que se le socorra.<sup>345</sup>

Es interesante notar como la solicitud de la construcción de un teatro se hace tomando en cuenta fines patrióticos, políticos y filantrópicos. El hecho de que este ciudadano encuentre y justifique esta obra más allá del mero entretenimiento, denota madurez en cuanto al papel que puede desempeñar el teatro en la sociedad. Se puede afirmar que ya existe en Puerto Rico un grupo de personas adelantadas intelectualmente que vislumbran el teatro como un medio eficaz para transmitir ideas, para propagar conocimiento y como una alternativa al ocio y a las malas costumbres. Al poner la perspectiva de este ciudadano en contraste con la opinión que tiene el obispo Arizmendi sobre la producción teatral y el supuesto daño que ocasiona a la ciudadanía, se puede notar la opinión que tiene el obispo sobre la sociedad puertorriqueña de su tiempo.

Para Arizmendi, los puertorriqueños no estaban intelectualmente preparados para apreciar el teatro. No necesariamente esto significa que el obispo aceptara el teatro en otros países que no fueran Puerto Rico, sino que toleraba (aunque reprobaba) el teatro en España porque allí la gente poseía madurez para poder discernir lo bueno de lo malo. Por el contrario, en Puerto Rico el teatro solo traería calamidades debido a la poca educación y madurez intelectual de sus habitantes.

La respuesta de Arizmendi respecto al artículo no se hizo esperar. En su carta pastoral al pueblo del Puerto Rico del 8 de febrero de 1812<sup>346</sup>, la cual fue leída en todas las iglesias, durante un mes, los domingos y días de fiestas. Arizmendi condena al teatro y sus admiradores:

...nunca faltará al hombre pecador una

---

<sup>345</sup> Gaceta de Puerto Rico, San Juan, miércoles 29 de enero de 1812. Citado de López Cantos, *Ibid.*, 118

<sup>346</sup> Hay una diferencia en la fecha de la pastoral. Myrna Casas publica que la carta pastoral tiene fecha del 9 de febrero de 1812 mientras que Ángel López Cantos expone que la fecha es del 8 de febrero del mismo año. Casas, *Op. Cit.*, 82. López Cantos, *Op. Cit.*, 118.

aparente razón para huir de la corrección,  
ni a los malos una excusa para apartarse  
de Dios... Así lo vemos cumplido con dolor,  
cuando a la sombra de un Conciso que se  
dice impreso en Cádiz a 25 de noviembre  
del año próximo pasado, se ha publicado  
por la Gaceta del Miércoles 29 de enero  
último en esta ciudad un papel semi  
anónimo... que queriendo unir a Dios  
con Baal conspira a autoriza como  
ventajosas las máximas criminales  
del teatro y de la farsa sobre las de la  
piedad, y la decencia...<sup>347</sup>

Continúa su carta exponiendo que todo autor dramático se aprovecha de la obra teatral que escribe para “embestir a la religión y deprimir las buenas costumbres.” Que quizás para Cádiz sea útil el teatro para la sociedad, pero no en Puerto Rico ya que “son diversas las costumbres de los pueblos como lo es el carácter de los hombres; puede en uno ser provechoso lo que en otros es nocivo.” Arizmendi continúa su defensa arguyendo que en Cádiz las funciones podrían beneficiar al ejército, pero en Puerto Rico el dinero era utilizado para pagar a los actores y que pagar por teatro era contribuir a la pobreza del país, que en Cádiz el público era numeroso, pero en la isla sólo había trabajadores pobres que se distraerían de sus deberes. Finalmente, el obispo puertorriqueño expone que tal vez en Cádiz el teatro podría inspirar ideas elevadas pero que en Puerto Rico estas obras causarían disolución. Con esto se establece lo antes expuesto sobre el modo de pensar de Arizmendi sobre sus compatriotas. Esta actitud de menosprecio del obispo sobre las condiciones intelectuales de los puertorriqueños choca directamente con el imaginario liberal que describió Cruz Monclova. El presentar a la Isla como llena de trabajadores pobres faltos de educación y cultura para poder apreciar el arte teatral, coloca a Arizmendi en una

---

<sup>347</sup> Casas. Op. Cit., 82.

posición de prepotencia frente a sus conciudadanos. En España quizás el teatro era permisible y provechoso, en Puerto Rico resulta una desgracia para Dios y los habitantes.

Habría que ver cuál fue la reacción de los feligreses presentes en las iglesias ante el total menosprecio, no sólo hacia la comunidad que apreciaba el teatro, sino sobre la opinión que tiene el obispo puertorriqueño sobre los puertorriqueños. Al parecer no surtió efecto alguno. A pesar de las continuas denuncias al pueblo feligrés, las comedias se seguían presentando y el público las seguía auspiciando. Como expone la profesora Myrna Casas, “es posible que parte de la congregación de Arizmendi no haya prestado mucha atención a su carta pastoral.”<sup>348</sup> Esto está atado a lo mencionado anteriormente sobre la ruptura entre el alto clero y el pueblo. Los habitantes no prestaron importancia a las denuncias de su obispo.

Es evidente que el obispo consideraba el asunto de mucha importancia que creyó necesario apelar a sus feligreses directamente. Esta carta llena de referencias a la Biblia y enseñanzas religiosas, resulta en una censura de las comedias y la desestimación de cualquier persona que las auspicia. El obispo pedía a sus feligreses:

...Oid la voz de vuestro Pastor que es la que  
os enseña el camino de vuestra salvación, y  
cerrad vuestras orejas a los bramidos simulados  
de los lobos que procuran malear vuestra vida  
y enfermar vuestra alma... Viva el Señor con  
vosotros y sea la luz del Cielo que ilustre  
vuestros entendimientos.<sup>349</sup>

Ante la negativa de Meléndez de prohibir las representaciones, Arizmendi hizo realidad su amenaza de elevar sus demandas al Rey Fernando VII. El obispo entiende que el gobernador no atenderá sus reclamos, más aún reprocha la actitud menospreciante de

---

<sup>348</sup> Casas. Op. Cit., 82.

<sup>349</sup> AGI, Audiencia de Santo Domingo, legajo 2523.

Meléndez ante la figura máxima de la Iglesia en la Isla. En carta fechada el 28 de febrero de 1812, el obispo expresa:

El obispo de Puerto Rico, movido del celo de su Ministerio, se ve en la necesidad de ocupar la atención de V.M., poniendo en vuestra Real consideración lo ocurrido en esta ciudad, a consecuencia de un Coliseo que se ha establecido nuevamente por el actual Gobernador, don Salvador Meléndez, en medio de la suma pobreza y estado indigente en que se halla toda la Isla; cuando la Nación entera no respira más que lastimas y gemidos por los sacrificios que ha sufrido...A pesar de todas estas consideraciones ...se están ejecutando las comedias a que concurren todo el Pueblo; pero sí un número bastante considerable de jóvenes...noche por noche...”<sup>350</sup>

Este documento, más allá de poner en evidencia que el obispo Arizmendi llevó sus críticas al rey, pone en evidencia la popularidad que el teatro ostenta en el pueblo. Al establecer que las comedias eran presenciadas por “todo el pueblo” y estipular la amenaza de esta práctica para los jóvenes del país los cuales acuden “noche por noche”, el obispo presenta al teatro como algo nocivo para la formación del futuro del país. Al mismo tiempo se puede corroborar que, a pesar de la censura continua y directa de Arizmendi, el pueblo siguió acudiendo a las representaciones haciendo caso omiso a sus denuncias.

Como punto final a la pugna entre el obispo y el gobernador, en su carta al rey, Arizmendi le comunica que el gobernador había tratado de callar su oposición al teatro ofreciéndole un donativo para el Hospital de la Caridad. Lo que puede notar esta carta es

---

<sup>350</sup> Ibid., legajo 2523.

la estrategia de Arizmendi por presentar al rey la imagen de un gobernador poco honesto, tramposo y hasta corrupto

V.M. sabrá dar muy bien la providencia que merecen tales patrañas, ideadas por un Jefe que ha puesto todo su conato en establecer el Coliseo de Comedias a cualquier costa.<sup>351</sup>

Durante el proceso de investigación no se encontró documento alguno que pudiera esclarecer si la corona española tomó alguna acción al respecto. Tampoco se encontraron documentos que expongan si el gobernador se enteró de esta carta y cuál fue su reacción. Se podría entender que Fernando VII estaba más ocupado en tratar de convencer a Napoleón que lo restaurara como rey de España que en recibir misivas sobre los problemas de las colonias.<sup>352</sup> Habría que ver cuál era el propósito de Arizmendi en llevar sus quejas a un rey que estaba imposibilitado de tomar decisiones en la isla. Por otro lado, Meléndez y Bruna con su recelo sobre todo lo que pudiera dar cualquier atisbo de insurrección, no hubiera pasado desapercibido una misiva con ataques directos a su persona. Después de todo, el obispo que, a pesar de su título eclesiástico, seguía siendo un puertorriqueño en un puesto de autoridad y había que mantenerlo a raya y bajo vigilancia. La única explicación al desenlace de esta confrontación es que Meléndez continuó ignorando las denuncias del obispo.

Se podría inferir que tanto el pueblo, como el gobernador y el rey ignoraron los mandatos y peticiones de Arizmendi. Esto se puede ver en que la actividad teatral continuó con presentaciones de compañías profesionales extranjeras, con grupos de aficionados puertorriqueños y españoles residentes en la Isla. Años más tarde se comenzará a construir un teatro permanente en San Juan. Las posturas de Arizmendi sobre

---

<sup>351</sup> Ibid., legajo 2523.

<sup>352</sup> Ver Miguel Artola, *La España de Fernando VII*. (Espasa-Calpe, 1999.)

el teatro parten de los dictámenes eclesiásticos sobre este arte y su opinión sobre el grado intelectual de los habitantes de la Isla. Su censura se basa tanto en el aspecto práctico de la representación al igual que los temas que tocaban las obras representadas. En este caso el uso de la censura como medio para preservar el poder o limitar la información se presenta en el tipo de ideas que estas obras puedan exponer a los espectadores. No hablamos de ideas políticas sino ideas artísticas, perspectivas diferentes de ver la vida, independientemente de los dogmas o mandatos de la Iglesia católica. De este tipo de ideas, de esta propagación de información y del acceso de ésta al público de la Isla, Arizmendi estaría en constante vigilancia.

Por el otro lado, Meléndez Bruna no veía las obras representadas como una amenaza a sus intereses, los cuales son estrictamente políticos. El capitán general auspicia el teatro y hasta le saca partido económico para entidades de beneficencia pública. Le resta importancia a los reclamos del obispo por dos razones: las representaciones no representan una amenaza a los intereses del gobierno español en la Isla, y por otro lado Meléndez Bruna no le concedería importancia a órdenes o dictámenes por parte de un puertorriqueño de ideales liberales que trataba de retar sus decisiones. Entre estos individuos hubo discrepancias debido al recelo del capitán general en contra de todo lo que no fuera español, tener a un obispo puertorriqueño haciendo recriminaciones sobre cómo gobernar resultaba intolerable. Es por esto que nunca hubo concordia entre el capitán general y el obispo, en palabras de la doctora Casas “El incidente entre Arizmendi y Meléndez y Bruna fue sólo un episodio de la amarga lucha que sostuvieron continuamente desde 1809 hasta

el día de la muerte de Arizmendi en Arecibo, el 12 de octubre de 1814. Fue un profundo conflicto de carácter político e ideológico.”<sup>353</sup>

Prueba de la afición del pueblo de Puerto Rico al teatro y la pobre efectividad que tuvieron las palabras de Arizmendi, se ven cuando en 1815 el señor Francisco Morales solicitaba al cabildo de San Juan permiso para construir otro teatro provisional “para diversión de los habitantes de esta ciudad.” Aún después de un ataque de cinco años de duración, el teatro ya estaba instaurado en la sociedad puertorriqueña.

### **El alto clero y el teatro después de Arizmendi**

La poca efectividad de las palabras de Arizmendi se puede notar en el cambio abrupto de los obispos sucesores sobre la práctica teatral. El obispo sucesor de Arizmendi, Mariano Rodríguez de Olmedo respondió a una misiva del cabildo sobre la posibilidad de construir un teatro permanente en San Juan. En su respuesta solo puede confirmar que el nuevo obispo entiende que es imposible prohibir el teatro en un país donde ya estaba instaurado en las actividades sociales del pueblo. Doce años después de la pastoral de Arizmendi en contra del teatro, Rodríguez de Olmedo le da la bienvenida a este proyecto:

Recibí el respetable oficio de V. E, en que se sirve solicitar mi dictamen acerca del expediente que lo acompaña, que ha formado su notorio celo, comprensivo del proyecto, plano, cálculo y arbitrio que discretamente ha meditado para el establecimiento de un coliseo permanente en esta ciudad, que sirve de desahogo y honesto recreo al público, conciliando el beneficio general de la Isla, de asignar sus rendimientos deducidos sus gastos a favor y sostenimiento del seminario conciliar. Todo lo que he leído con grande placer,

---

<sup>353</sup> Casas. Op. Cit., 83.

atenta y detenidamente, y considero que justa razón ha merecido ya el mayor aplauso y debido elogio al excelentísimo Ayuntamiento en su acuerdo del 27 del corriente a que nada tengo que agregar...<sup>354</sup>

Estas palabras del obispo distan mucho de lo expuesto por Arizmendi doce años antes. Lo que deja ver que la opinión del primer obispo puertorriqueño no surge de un dictamen de la Iglesia a la que él representa si no a su opinión sobre el teatro y lo supuestamente dañino que era a la sociedad. Si prohibir el teatro hubiera sido una orden eclesiástica, Rodríguez de Olmedo se hubiera visto obligado a respetarla y negar el permiso. Las pastorales y sermones de Arizmendi son fruto de sus ideas radicales en contra el teatro y las razones para éstas son el mero menosprecio paternalista hacia este arte y a un pueblo que él siempre consideró inferior. Al mismo tiempo quizás es Rodríguez de Olmedo el que no considera perjudicial el teatro. Tal vez él entiende que es imposible prohibirlo o que su perspectiva hacia este arte no sea negativa, por lo que lo aprueba.

De todas maneras, las perspectivas de ambos prelados son completamente opuestas tomando en cuenta el poco tiempo que hubo entre ellas. En palabras de López Cantos:

Honradamente, la pastoral de Arizmendi puesta frente a esta comunicación de Rodríguez de Olmedo, hay que pensar que estamos hablando de dos regiones distantes: separados por cientos de años y que pertenecen a iglesias y credos distintos. Y sin embargo, bien sabemos que es en un mismo territorio, sus autores fueron prelados de la misma diócesis y que el tiempo que los separó, doce años.<sup>355</sup>

---

<sup>354</sup> Citado de López Cantos, *El teatro en Puerto Rico*. Op. Cit., 119.

<sup>355</sup> *Ibid.*, 119.

Ante esta paradoja habría que cuestionarse el papel que desempeña la Iglesia en el desarrollo del teatro en Puerto Rico. Se ha podido notar que son pocas o ninguna las restricciones que la Iglesia expone cuando la representación se debe a decretos enviados desde la metrópoli como juras o conmemoraciones. De la misma forma, si la representación teatral allega fondos a los planes o anhelos del líder de la iglesia, tampoco se obstruye el camino. Sin embargo, si la actividad es llevada a cabo como medio de entretenimiento popular o por deseos de miembros del pueblo en querer expresarse artísticamente, los obispos lanzan objeciones y amenazas tanto a su congregación como al líder político de turno. Se podría decir que la Iglesia utiliza sus dos caras dependiendo del fin o motivo de la representación teatral.

Emilio Pasarell menciona que el lento desarrollo del teatro en la primera parte del siglo XIX se debe en la intromisión de Iglesia como organismo represor de la expresión artística.

La iglesia influía poderosamente, y en beneficio propio, utilizando la censura para evitar que subieran a escena obras como *La Abadía de Castro* y el drama histórico de Don Antonio Gil de Zárate, *Carlos II el Hechizado* esta última en el *Índice de piezas dramáticas prohibidas en Cuba* en 1852 y ambas, a nuestro conocimiento, nunca representadas en Puerto Rico.<sup>356</sup>

Lo expuesto presenta la relación Iglesia y teatro dentro del siglo XIX en Puerto Rico. La Iglesia, como uno de los pilares del poder, protege sus intereses, condena al gobierno o se alía a él siempre tomando en cuenta si resulta beneficiada. Sobre esta relación, López Cantos expresa claramente: “Se produce en la historia teatral

---

<sup>356</sup> Psarell, Op. Cit., 174.

puertorriqueña un binomio muy interesante y prácticamente imposible de separar.”<sup>357</sup> El resto del siglo la Iglesia tomará el rol de defensor de los intereses del gobierno. Como se ha expresado antes, las guerras de independencia en el continente pusieron a la Isla en una posición defensiva ante cualquier asomo de separatismo. Desde ese momento el interés de la iglesia se volcó a defender, dentro del plano religioso, sus intereses dentro del marco político. Iglesia y Estado se vuelven en aliados en contra de cualquier muestra teatral que atente contra esos intereses.

Como vimos, a principios de siglo el obispo puertorriqueño interfiere en la actividad teatral tratando de prohibirla o al menos de alterarla. Arizmendi condena el teatro por razones completamente personales. Él entendía que los puertorriqueños no estaban preparados para las ideas que el teatro podría presentarles. Es aquí donde se puede percibir la censura como arma para interrumpir el flujo de información o de conocimiento. Arizmendi argüía que los puertorriqueños no eran competentes para interpretar lo que el teatro exponía y subsiguientemente se comenzaría a perder la influencia de la Iglesia sobre el pueblo. El obispo entendía lo peligroso que podía ser el teatro para minar el poder de la Iglesia. El ímpetu de Arizmendi en tratar de frenar la actividad teatral resultaría fútil y hasta cierto punto innecesario. Por un lado, ya esta actividad estaba establecida dentro de las costumbres de la sociedad de este momento, donde tanto compañías profesionales como aficionados habitantes de la ciudad solicitaban continuamente autorización para representar. Por otro lado, y como se ha explicado antes, el abismo entre Iglesia y el pueblo hacía caer en oídos sordos cualquier mandato del alto clero sobre tradiciones ya instauradas en la sociedad.

---

<sup>357</sup> Ibid., 121.

Si a lo antes expuesto se le añade que el gobierno auspició el montaje de obras teatrales, quedan completamente ignorados los reclamos del obispo. En este momento el teatro en Puerto Rico era inofensivo en cuanto a lo político. Las compañías profesionales visitantes y los aficionados se circunscribían a un repertorio español que, aunque se revisaba, no presentaba ningún aspecto peligroso para las autoridades. Es por esto que el gobierno permite el teatro. Además, si se agrega el aspecto personalista de la pugna entre Arizmendi y Meléndez Bruna, se puede entender claramente la razón por la que el gobierno permite la práctica teatral para estos comienzos del siglo XIX.

Para mediados de siglo la situación entre el teatro y el gobierno cambia drásticamente. No es que el gobierno prohíba el teatro rotundamente, sino que comenzará a vigilarlo celosamente. El gobierno comenzará a censurar la actividad teatral debido al nacimiento y desarrollo de los dramaturgos puertorriqueños. Como se expuso antes, mientras el repertorio era español, no existía problema, es cuando los padres del teatro puertorriqueño comienzan a escribir, que el gobierno comienza a censurar. Es aquí donde el teatro se vuelve peligroso para el gobierno. Es aquí donde éste desatará su furia contra toda muestra de iniciativa literaria y artística criolla.

En el próximo capítulo se presentará la relación Estado y teatro para el siglo XIX en Puerto Rico. Se estudiará cómo la censura del gobierno, en la mayoría de los casos, partía de acciones arbitrarias con tal de no perder su influencia sobre los habitantes de la Isla. El teatro se convirtió en otro campo de batalla entre criollos y peninsulares, entre liberales y conservadores. Dramaturgos como José Simón Romero Navarro, Carmen Hernández de Araujo, Ramón C.F. Caballero, Alejandro Tapia y Rivera y Salvador Brau, entre otros, comenzaron a plantear sus preocupaciones artísticas por medio del texto dramático y para el Estado era más efectivo prohibir que tener que lamentar. El gobierno

español hizo todo en su poder para minar el nacimiento y desarrollo de un teatro puertorriqueño y de esta manera impedir que ideas peligrosas fueran expresadas en el escenario.

Aun cuando no fueran peligrosas, el gobierno las prohibiría sólo para demostrar quién tenía el poder. El Estado como ente censor del teatro se hace presente sin importar qué tipo de gobierno tenga el control en la Metrópoli; en cuanto a la censura, no hubo diferencias entre los gobiernos constitucionales y los monárquicos. Ambos tipos de gobiernos buscaban un control en las colonias y la censura era una forma eficaz para mantener ese control. En Puerto Rico se instauraron Juntas de Censuras, censores, leyes de imprenta y un sin número de bandos donde se estipulaba las normas en cuanto a la impresión y representación de obras teatrales, todas en pos de mantener un control sobre lo que se exponía al público.

En cuanto al fenómeno de la censura como herramienta del Estado, se presentará la diferencia al censurar obras escritas por autores puertorriqueños pertenecientes a la élite intelectual y las escritas por los dramaturgos artesanos. Se expondrán las razones para censurar las primeras y por qué las segundas no fueron ni mencionadas por censores, las autoridades y por muchos historiadores. Este es uno de los ejemplos más importantes para entender la censura como instrumento del poder, ya que solo se censurará lo que puede ser peligroso y que tenga difusión entre el pueblo. El elemento de la difusión tiende a ser el más importante, ya que lo que se busca es impedir el flujo de información y no cuán peligrosa es la información en sí. Debido a la poca exposición que gozaban las obras escritas por los artesanos, éstas pasaron desapercibidas por las autoridades, independientemente de sus temas altamente problemáticos para el Estado. Viceversa, muchas obras escritas por los intelectuales de San Juan fueron censuradas, muchas veces

por razones completamente superfluas. A continuación les presentaré a los protagonistas de lo que comprenderá la historia de la censura por parte del gobierno al teatro en Puerto Rico del siglo XIX.

## Capítulo VI

### La censura del gobierno al teatro

#### Introducción

Para el primer cuarto del siglo XIX las fuentes que tocan la cuestión de la censura de parte de la Iglesia en contra del teatro son escasas. Después del episodio de Arizmendi y Meléndez y Bruna la censura teatral se concentra en el gobierno. Discutiendo el problema de la censura en la Isla durante esa primera parte del siglo, Tapia describe “Esto prueba una vez más, que la censura de nada sirve, o es contraproducente; y entonces la había también eclesiástica.”<sup>358</sup> El hecho que Tapia haya hecho mención que a principios de siglo también había censura eclesiástica concluye que en la segunda parte del siglo la censura estuvo exclusivamente en manos del Estado. El dramaturgo excluye a la Iglesia como ente censor durante su tiempo de vida y le atribuye ese poder al gobierno.

Las razones para que desde este momento hasta el resto del siglo sea el gobierno la institución que se va a encargar de vigilar, evaluar y aprobar o denegar las representaciones teatrales se deben a razones estrictamente políticas. Ya en 1805 el rey anuncia en Real Cédula la autoridad relativa a las imprentas y librerías en el cargo de Juez de Imprenta. En la Isla el primer juez fue Juan Antonio Melón, Ministro de Comercio y Monedas. Su autoridad era independiente de todo tribunal y sólo obedecía a las órdenes reales que le comunicaba la Secretaría del Despacho de Gracia y Justicia. El juez nombraba a los censores y los subdelegados.<sup>359</sup> En 1810 se crea la Junta Suprema de Censura, creada por las Cortes de Cádiz. La directiva la componían las siguientes figuras:

---

<sup>358</sup> Tapia, Op. Cit., 25.

<sup>359</sup> Pedreira, Op. Cit., 51.

Juan Lorenzo de Matos (Deán de la Catedral), Francisco Ayesa (Presbítero, Vicario de Coamo), Francisco Costa y Gallí (Licenciado), José Antonio Lloves (Auditor de Guerra) y José Antonio Ruis (Alcalde de Aguada).<sup>360</sup> Como se puede notar los miembros de esta junta eran miembros del clero o miembros de la clase gobernante de la isla, esto va a reforzar la noción que la censura tenía el propósito de mantener el control sobre la información donde Iglesia y estado convergían. Aunque la Iglesia no toma un rol activo en la censura, se puede ver que al menos al principio de la creación de dicha junta, miembros del clero formaron parte de ella. El poder de la iglesia, en cuanto a la censura teatral, aunque ya no se realiza de manera directa, no desapareció: “La iglesia nunca renunció a vigilar la moral de la sociedad tratando de regular los espectáculos y poniendo constante presión sobre las autoridades civiles...”<sup>361</sup> Atrás queda el estilo público, vociferante y unilateral de Arizmendi al censurar el teatro; con la creación de la Junta de Censura, la prohibición se realiza de manera sosegada, pacífica y dentro de los parámetros legales, enfocada más en los intereses políticos que en los religiosos o morales.

Estas razones políticas se deben a la situación en la que España se encuentra desde principios del siglo y las repercusiones en la isla. Desde la llegada de la imprenta a la isla en el 1806, el gobierno estuvo muy atento a las expresiones artísticas, literarias y de opinión hechas por los ciudadanos. José Gautier Dapena, en su libro sobre el pensamiento liberal puertorriqueño del siglo XIX, apunta que es este siglo el de la “cultura puertorriqueña debido a los avances en el desarrollo de las artes y las ciencias” y lo describe como el periodo histórico donde nacieron las rutas de nuestro desarrollo

---

<sup>360</sup> Ibid., 52.

<sup>361</sup> David. T. Gies, *Glorious Invalid: Spanish Theater in the Nineteenth Century*. (Hispanic Review, Vol 61, No. 2, 1993),220

histórico.<sup>362</sup> Al mismo tiempo, Osvaldo Pérez Vélez indica que el impulso de la imprenta en la formación de la cultura criolla fue tardío en comparación al resto de América y una de las razones que estipula es la censura “que arropaba la época ya que en cuestión de la representación teatral, sólo se permitía el teatro conmemorativo y festivo.”<sup>363</sup> Pasarell por su parte apunta a la censura como unos de los elementos para la “lentitud en el desarrollo literario” en la isla. Nos describe un gobierno suspicaz, “armado con el lápiz del censor, lista para mutilar o modificar las frases de los repertorios.”<sup>364</sup>

### **El teatro en España durante el siglo XIX**

Antes de comenzar a presentar la censura de parte del gobierno contra el teatro en el siglo XIX en Puerto Rico, merece discutir cuál es la situación del teatro y la censura en España. Según intelectuales de la época, el teatro español del siglo XIX estaba en una situación paupérrima. Estudiosos como Mariano José Larra y Benito Pérez Galdós describen este teatro en estado de grave enfermedad debido a varias razones.<sup>365</sup> Larra describe que las razones van desde la censura, la falta de originalidad, malos elementos del diseño teatral, malos actores, autores desprotegidos de la propiedad intelectual y la falta de inteligencia en cuanto al permiso de representación.<sup>366</sup> Ambos autores acusan directamente al público por su inclinación al mal gusto y le otorgan al autor la misión de no sucumbir a los malos gustos de las masas y que “se ejerza una censura inteligente, diametralmente opuesta a la que a él mismo le tocó sufrir.”<sup>367</sup> Lo interesante de este dato

---

<sup>362</sup> José A. Gautier Dapena, *Trayectoria del pensamiento liberal del siglo XIX*. (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1975), 11. Citado en Pérez Vélez, *Análisis... Op. Cit.*, 46.

<sup>363</sup> Pérez Vélez. *Análisis... Op. Cit.*, 46.

<sup>364</sup> Pasarell. *Op. Cit.*, 73.

<sup>365</sup> Pérez Galdós, Benito. *Echegaray y Viejos y nuevos moldes*. Revista Nuestro Teatro, Madrid, 1923.

<sup>366</sup> Ver *Obras de Mariano José Larra*. Madrid, Imprenta Atlas, 1960.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p 138

es la perspectiva que ambos pensadores tienen sobre la censura al verla como un elemento no necesariamente pernicioso a la actividad teatral. Contrario a la visión dañina que se tiene actualmente sobre la censura en la actividad creativa, aquí se ve como permisible después que se haga de una forma inteligente. Las razones para que existiera censura se debía directamente al impacto que tiene el teatro ante el público:

La censura era aceptada bajo la premisa que cierta censura era esencial ya que el teatro era visto como una escuela de la moral, un púlpito de donde se predica y se enseña ética al igual que política y un espejo donde la sociedad ve sus logros y aspiraciones.<sup>368</sup>

Inteligente o no, la censura en el teatro de España resultó ser perjudicial a la labor creativa. La censura previa tiene el beneficio de poder prohibir de antemano y de esta forma cancelar la propagación de cualquier material a la vez que niega la futura creación de textos problemáticos, ya que los autores se circunscribían a los mandatos gubernamentales antes de comenzar su proceso creativo : “Es lógica la previa censura cuyo objeto es que sólo se escriba lo que los gobiernos quieren, o que no se escriba lo que no les conviene...”<sup>369</sup> Las razones para censurar tienden a abarcar los mismos puntos de años y siglos anteriores: preservar las buenas costumbres y defender la seguridad pública. Para los gobiernos y los eruditos defensores de la censura, esta era necesaria para proteger el bienestar del país, la falta de censura redundaría en falta de control y libertinaje lo que conduciría a la anarquía. Las razones para la defensa del uso de la censura por parte del Estado, pueden resumirse en las siguientes palabras:

El abuso que se ha hecho y hace en varios países extranjeros de la libertad de la imprenta,

---

<sup>368</sup> Gies, Op. Cit., 220.

<sup>369</sup> Marcelo Martínez Alcubilla, *Diccionario de la administración española*. (Madrid, s.e., 1890) Citado en Gervasio Luis García, Op. Cit., 40.

son grave perjuicio de la Religión, buenas costumbres, tranquilidad pública y derechos legítimos de los Príncipes, exige providencias eficaces para impedir que se introduzcan y extiendan en España los impresos que tantos males ocasionan.<sup>370</sup>

De esta forma se pueden ver los estatutos sobre la censura en referencia a los intereses políticos y de poder. Las prohibiciones se realizan para garantizar un orden tanto social, religioso y político. Así se puede ver que el propósito de la censura es mantener un orden, el cual garantizará que el Estado preserve su poder. Es por esto que estaba prohibida cualquier máxima que atentara contra “el respeto a los derechos y prerrogativas del trono, el Estatuto Real y demás leyes fundamentales de la Monarquía.”<sup>371</sup> No solo se puede ver la defensa a la figura del rey, sino que además se trata de reprimir cualquier amenaza al orden político y social ya establecidos.

Por lo que respecta a la política, el censor trata, en la medida de sus posibilidades, de mantener el orden social, y cuida de que el público no vea reflejada situaciones que puedan incitarlo a un comportamiento rebelde que termine por romper el equilibrio establecido.<sup>372</sup>

Es por esto que se rechazan las críticas o enunciados que puedan poner en peligro el sistema vigente. La censura existía para vigilar que el teatro tuviera la obligación de “no exaltar las pasiones políticas de los espectadores.”<sup>373</sup> Es que muchas de la obras del momento eran vistas como serias amenazas al Estado, “en los ojos de muchos observadores, ellas (las obras) amenazaban el status quo y forzaban a los críticos y al

---

<sup>370</sup> Ángel González Palencia, *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España 1800-1833*. Citado en Ascensión Rivas Hernández, *La acción de la censura en siete dramas del siglo XIX*. (Anuario de Estudios Filológicos, Universidad de Salamanca. XX/1997): 389-407.

<sup>371</sup> González Palencia, Op. Cit., 48.

<sup>372</sup> Rivas Hernández. Op. Cit., 406.

<sup>373</sup> Gies, Op. Cit., 220.

público a considerar alternativas a la estructura social tradicional y conservadora que dominaba la vida española.”<sup>374</sup>

A esto se le suma la situación política, ya discutida, de España durante el siglo y el estado de alarma en cuanto al vulnerable orden político. España pasa por tres guerras civiles y cuatro coloniales entre 1833 y 1898.<sup>375</sup> Ante este panorama de incertidumbre política, el gobierno se concentra en centralizar y mandar. Con el tiempo el mismo sistema va perdiendo fuerzas en mantener a una nación unida, “En España no hay verdadera conciencia nacional porque en realidad no hay nación, ni menor unidad nacional.”<sup>376</sup> Si esta era la situación en la península, no es difícil imaginar cuál sería la situación en las colonias. Todo esto lleva a un resquebrajamiento en los sistemas culturales y de gobierno de la metrópoli, “en ciencias, España no puede competir con los principales países europeos, pues nada sale del “genio nacional” (“traducir lo que otros escriben es el oficio de los españoles”) y la producción literaria es “inferior a la extranjera”<sup>377</sup>

En cuanto a la censura teatral en España, resulta interesante la perspectiva de los grupos en el poder sobre el teatro. El gobierno veía en el teatro un mecanismo con el cual podía controlar, o al menos influenciar, al público. De ahí sale la necesidad de publicar decretos sobre el comportamiento del público y de los actores durante las funciones teatrales. El gobierno se ve obligado a darle dirección al teatro para de esta forma poder controlar al escritor y al público espectador. Esto se puede ver desde el momento en que

---

<sup>374</sup> Ibid, 220.

<sup>375</sup> Las tres guerras civiles fueron entre carlistas y liberales (1833-1840, 1846-1949 y 1872-1876). Las guerras coloniales fueron la guerra de África (1859-1860), la primera guerra de Cuba (1868-1878) y la guerra Hispanoamericana (1895-1898). Ver Borja De Riquer i Permanyer, “La débil nacionalización española del siglo XIX.” *Revista Historia Social*, no. 20. Debates de historia social en España (Otoño, 1994), Fundación Instituto de Historia Social, 110.

<sup>376</sup> *Revista de la España Regional*, tomo VII, Barcelona, 1899, p 182, citado en De Riquer, Op. Cit., 113.

<sup>377</sup> Gervacio Luis García, Op. Cit., 52.

José Bonaparte trata de instaurarse en el poder. Bonaparte utiliza el teatro como medio para legitimar su puesto:

José no estaba desinteresado en el teatro,  
ni estaba ajeno a su valor como propaganda,  
y luchó por tener representaciones donde  
se enfatizara la naturaleza “ilustrada” de  
su reinado y que a la vez intentara  
vincularlo con el pasado nacional español.<sup>378</sup>

Por su parte, los liberales, defensores de Fernando VII, representaban obras en las cuales se defendían los valores españoles y el repudio a todo lo francés. Ante este panorama, el teatro resultó ser un medio oportuno para tratar de llevar el mensaje de los bandos en conflicto, “el teatro se convirtió en una herramienta en la guerra de propaganda utilizado por ambas partes.”<sup>379</sup> Una vez Fernando regresa al poder, el teatro volvió a sufrir de la censura de parte del gobierno. Consciente de la eficacia de esta arma, una vez obtenido el objetivo, se prohíbe el teatro para contrarrestar cualquier tipo de futura amenaza al nuevo orden. Para el gobierno el teatro no era visto como un mero pasatiempo sino como un arma a ser utilizada para mantener el control social y político. Para citar al dramaturgo y escritor español del siglo XIX Luis Antón del Olmet:

Lo difícil es escribir dramas que gusten  
en época de transición, cuando todo  
anda revuelto, cuando la sociedad entera  
vacila y no sabe lo que quiere ni donde va.<sup>380</sup>

A pesar de su importancia para el Estado, el teatro como institución y sus representantes se encontraba en una situación miserable dentro de la sociedad española del siglo. “La bancarrota, las guerras, los conflictos políticos, epidemias eran algunas de las

---

<sup>378</sup> Gies, Op. Cit., 215.

<sup>379</sup> Ibid., 215.

<sup>380</sup> Anton del Omet y Arturo García Carraffa, *Echegaray*. Citado en Gies, Op. Cit., 230.

razones por lo cual los teatros eran forzados a cerrar sus puertas.”<sup>381</sup> Los trabajadores del teatro se veían amenazados económicamente debido a su vulnerabilidad ante situaciones tanto políticas como naturales, dejándolos en endeble posición para presentarse como una alternativa artística o intelectual ante la sociedad. De esta forma podemos ver que es el Estado el que le otorga la importancia al teatro cuando necesita de su eficacia y, una vez logrados los objetivos, este se olvida del teatro, deja de subvencionarlo o, peor aún, lo prohíbe y persigue. Esta es la situación del teatro en España para el siglo XIX. Se presenta un teatro en decadencia, alejado de las glorias del Siglo de Oro, que sólo recibía ayuda del Estado cuando servía como arma política. No es de extrañar que el fruto de esa relación sea un producto decadente, de propaganda y falta de todo rasgo artístico.

### **Las leyes de imprenta y los censores**

Además de los censores, juntas de censuras y las acciones arbitrarias del gobernador de turno, es en las leyes de imprenta para Puerto Rico de los años 1880 y 1886, que se notan los parámetros de lo permitido y lo prohibido. En la ley de 1880 se expone que la ley es necesaria para darle legitimidad y definición ya que la censura estaba sujeta “al arbitrio de la Autoridad o regulada por prescripciones de carácter provisional, resultado las más veces de las circunstancias del momento.”<sup>382</sup> Debido a las facultades omnímodas del capitán general de turno vemos que su control lo dotaba de obviar dichas leyes y continuar prohibiendo lo que consideraba peligroso o perjudicial para el estado de la Isla. Lo que esta ley perseguía era darle uniformidad a la censura más allá de dictámenes u opiniones personales. Dentro de estas leyes se establece lo que constituyen delitos, como

---

<sup>381</sup> Ibid., 288.

<sup>382</sup> Ley de Imprenta para La isla de Puerto Rico. Decretada en 27 de agosto de 1880. Edición Oficial, Madrid, Imprenta Nacional, 1880. Exposición.

ridiculizar los dogmas religiosos, del Estado, ridiculizar los ministros de la Iglesia y gobierno, al igual que ridiculizar la moral cristiana. No se puede olvidar la defensa de la figura del rey, la cual no se podía ofender “aludiendo irrespetuosamente, ya de un modo directo o ya indirecto a sus actos y a sus opiniones.”<sup>383</sup>

Las restricciones abarcaban el ataque a la patria, la forma de gobierno, declarar máximas en contra del sistema monárquico, etc. Lo interesante de estas leyes es que establecían un Tribunal de Imprenta el cual tomaría la decisión de lo que era o no permitido. Este tribunal estaba compuesto por un Presidente de Sala y dos magistrados, ambos designados por el gobernador. Esto hace palpable que tanto los censores como el trabajo a censurarse tenían la influencia directa de las perspectivas del gobernador. Más aún, la ley de imprenta le otorgaba al gobernador la capacidad de prohibir “la introducción y circulación en la isla de Puerto Rico de cualquier impreso de los que son objeto esta ley.”<sup>384</sup> Una vez más se puede ver que aún con la intención de erradicar la censura unilateral y dictatorial con la cual los gobernadores de la Isla pasaban juicio sobre cualquier muestra de expresión, la misma ley los dotaba del poder para continuar dicha práctica. Se podría decir que estas leyes de imprenta sólo servían para legitimar los poderes absolutos del gobernador de turno en cuanto a la censura, donde los tribunales censores sólo eran sellos de goma de las decisiones del Capitán General.

Los periódicos estaban sujetos a la censura previa, ya que se requería que dos horas antes de repartirse, se entregaran copias a la fiscalía de imprenta y a la secretaría del general para su aprobación. Los culpables eran multados o se les eliminaba el permiso

---

<sup>383</sup> Ibid. 41.

<sup>384</sup> Ibid., 24.

para imprimir. La última palabra la tenía el gobernador, quien decidía que se imprimía y qué no.<sup>385</sup>

Aun en momentos de los gobiernos liberales en la Isla la censura no bajó su nivel de represión. En el segundo periodo constitucional de 1820-1823 se estableció una junta de censura por el gobernador Juan Vasco y Pascual. Esto evidencia que la realidad de un gobierno liberal no garantizaba una libertad de expresión o de prensa,

La previa censura no sólo volvió después de este tercer periodo constitucional (1837) sino que estuvo vigente desde el Real Decreto del 4 de enero de 1834 hasta el 1865 atravesando el cuarto período constitucional “moderado” de 1845.<sup>386</sup>

Aunque en la Metrópoli fuera el gobierno de corte liberal donde las ideas fluían más libremente, en las colonias la situación era diferente. Para el gobierno central lo importante era conservar la paz en las colonias y el mantener un control sobre lo escrito y leído resultaba imperante. “Las restricciones hicieron más sensibles las diferencias entre una metrópoli donde los mismos criollos tenían libertad de escribir y unas colonias en donde no se podía leer.”<sup>387</sup> Liberal o no, los intereses del gobierno central eran permanecer en control de sus posesiones en América, por consiguiente las restricciones se fueron consolidando al punto que se prohíben los escritos que atentasen contra la tranquilidad y adhesión a España.

En cuanto a la censura teatral en Puerto Rico, se puede comenzar con el decreto de real de 1814 sobre la eliminación de la libertad de imprenta, donde Fernando VII dedica una parte al teatro y la representación. Esto último es importante porque, siendo el decreto

---

<sup>385</sup> Consultar Ley de Imprenta para la Isla de Puerto Rico de 1880 y Ley de Imprenta para Cuba y Puerto Rico de 1886. Imprenta del Gobierno, 1886.

<sup>386</sup> Eduardo Forastieri-Braschi, Tapia, *Mis memorias*, Op. Cit., 388

<sup>387</sup> Navarro García, Op. Cit., 191.

sobre la libertad de imprenta, el rey también prohibió ciertas acciones durante la presentación de obras teatrales. De esta forma el monarca entiende la importancia no sólo del texto dramático sino de la puesta en escena y sus repercusiones.

Quiero igualmente que se observe lo mismo respecto de las composiciones dramáticas, y que no se permita representar ninguna, ni aun las impresas y representadas desde el establecimiento de la libertad absoluta, sin que preceda el más cuidadoso examen y el correspondiente permiso; previniéndose además de esto a los actores y actrices se abstengan de añadir sentencias o versos, para cortar así con el abuso que puede haberse introducido con la funesta idea de propagar máximas de trastorno de irreligión y libertinaje.<sup>388</sup>

De este decreto se puede notar la importancia dada a la representación en sí y alejada del texto. El dictamen de Fernando VII prohíbe a los actores añadir líneas a las que ya habían sido permitidas por el censor en el texto y expresar ideas problemáticas para las autoridades. Aparentemente esta práctica se había hecho común entre algunos actores lo que conlleva que el monarca prohíba lo que supuestamente se había convertido en un “abuso”. En Puerto Rico diferentes funcionarios sirvieron como vigilantes durante las representaciones para estar a la alerta tanto del comportamiento del público como de los actores. Más adelante trataremos el tema de los censores durante las representaciones en la Isla.

### **La censura en las representaciones**

Fue en el elemento de lo representativo que el teatro se presentó como un arte con peculiaridades únicas para poder ser censurado. Como se ha expuesto antes, la censura

---

<sup>388</sup> Isabel Parera, Op. Cit., 3.

teatral cubría el ámbito de lo impreso y además el de la representación. Al contrario de sus pares de la prensa escrita, los censores teatrales velaban por el impacto que la obra evaluada tuviera no solo al ser leída sino al ser representada. El historiador Ramos Perea plantea que la censura al teatro no fue tan férrea como la de la prensa. Esto se podría entender que, debido a la inmediatez y la accesibilidad de ésta, existía más premura en eliminar cualquier artículo incendiario. Por otro lado, el texto teatral se imprime en formato de libro, lo cual limita su contacto con las masas en comparación a la prensa. Además, la representación está sujeta al público asistente a la función, la entrada estaba limitada por un costo de taquilla que no todos podían pagar, lo cual limita el contacto del texto con las masas.

Lo limitado del teatro, tanto el impreso como el representado, hace que la censura no sea tan inmediata o tan rígida como lo fue para la prensa. Del mismo modo, dramaturgos puertorriqueños con más poder de convocatoria serían evaluados de una manera más estricta que los autores que gozaban de menos popularidad y por consiguiente a una cantidad menor de público.<sup>389</sup> Es por esto que la censura no se hace en pos de prohibir por prohibir, sino que obedece a un esquema de impedir que la información llegue a un número considerable de personas. La censura de la que fue víctima el teatro del siglo XIX en Puerto Rico tuvo su finalidad política e ideológica con el fin de impedir la propagación de ideas opuestas a los dictámenes de las autoridades. Mientras más difusión tuviera, estas ideas resultaban más peligrosas. El gobierno trató de obstaculizar e impedir esta propagación con la práctica de una censura férrea que en momentos llegó a ser caprichosa y alarmista.

---

<sup>389</sup> Más adelante expondré las diferencias entre el teatro culto y el teatro de los artesanos y el por qué este último no fue censurado por las autoridades. La razón primordial que presento es la poca exposición que tuvieron las obras de este teatro costumbrista en comparación con las obras del teatro culto o tradicional.

## Perfil del censor

La primera referencia que se ha encontrado sobre un funcionario que hace la labor de censor teatral en el siglo XIX ha sido el nombramiento del alguacil mayor de San Juan como *visitador de teatro* en 1815.<sup>390</sup> Este cargo tenía como meta mantener el orden y las buenas costumbres antes, durante y después de las representaciones. Además, realizaba el oficio de censor “así en los textos que se iban a poner en escena como en el vestuario y comportamiento de los actores.”<sup>391</sup> Cabe señalar que para esta fecha todavía no se representaban obras escritas por puertorriqueños y el repertorio se circunscribía al de obras españolas, por lo que el puesto de censor tenía el doble propósito de revisar el texto de las obras a representarse y el de vigilar el comportamiento del público y actores durante las representaciones. Por su parte el Teatro Amigos del País era regido por una Comisión de Amigos del País y por un Diputado de Teatro que actuaba como cobranza y censor.

Esta combinación de labores entre la censura y velar por los recaudos de las presentaciones parecía ser práctica común pues el *visitador de teatro* en 1815 además de velar por el comportamiento del público y servir de censor, inspeccionaba los recaudos para evitar posibles fraudes.<sup>392</sup> De esta forma se puede notar que el puesto de censor venía ligado a algún puesto gubernamental de índole administrativo. El hecho que se le haya otorgado el puesto a un alguacil, liga al censor a las órdenes directas del Capitán General. Por ende, el escogido a realizar las labores de censor no necesariamente poseía los méritos literarios o artísticos para ofrecer su opinión sobre lo que se representaba. Más que nada era un oficial que se encargaba por la seguridad del público, de recoger los recaudos de la taquilla y por último (ya que se encontraba en el lugar), desempeñarse

---

<sup>390</sup> Este cargo se crea por la petición del ciudadano Francisco Morales al cabildo de San Juan para construir un teatro público para el uso de los aficionados.

<sup>391</sup> Actas del Cabildo de San Juan de Puerto Rico. Vol. 1815-1816. Puerto Rico, 9 de octubre de 1815.

<sup>392</sup> López Cantos. Op. Cit., 118.

como censor. Si para esta época los textos dramáticos se circunscribían al repertorio puramente español, queda claro que este funcionario tenía la responsabilidad, además de las administrativas, de vigilar por posibles transgresiones por parte de los actores y del público:

Con miras a proteger a la fiel colonia de las ideas revolucionarias, se suprimió de manera absoluta la libertad de prensa, se prohibió fijar carteles, distribuir ningún anuncio, ni imprimir diarios, ni escritos de cualquier naturaleza sin que previamente se hiciesen su presentación a las autoridades competentes. Se prohibieron las composiciones dramáticas y sus representaciones, previniendo además a los actores y actrices que se abstuvieran de añadir sentencias o versos.<sup>393</sup>

Resulta claro que los censores eran columnas indubitables del poder conservador español en la Isla. De esta forma se debe plantear cuál era el proyecto político de los censores de teatro para permitir o prohibir una presentación. Otro aspecto interesante es que la aparente falta de reglas claras de lo que era prohibido o no y los criterios para la censura eran tan variadas como censores hubiere nombrados. Alejandro Tapia y Rivera describe al censor de su época:

Basta decir, que ministerio tan importante, solía estar confiado a un ayudante de campo del Capitán General Gobernador, o a algún oficial de la secretaría de Gobierno. Lleno aquel funcionario, cuando no de preocupaciones particulares y comunes, de temor a las reprimenda del Superior, o de perder semejante empleo, que no tenía mal sueldo; era de esperarse tal proceder.<sup>394</sup>

El dramaturgo recalca la razón para la rigurosidad del censor. Muchas veces la prohibición se realizaba para mitigar los comentarios de los “tertulianos” del General los

---

<sup>393</sup> Febres-Cordero Carrillo, Op. Cit. 32.

<sup>394</sup> Tapia, Op. Cit., 86.

cuales criticaban el que se dejara pasar algo que pudiera verse como indebido, y de esta forma poner en duda el patriotismo del censor. El temor de este funcionario ante estos comentarios lo llevaba a no ser tibio en sus decisiones y prefería borrar ante la más mínima duda.<sup>395</sup> En palabras de José Julián Acosta “en las colonias la censura es caprichosa, arbitraria.”<sup>396</sup>

El mismo Tapia nos presenta unos de los ejemplos más claros sobre el modo de pensar de los censores de su época al presentar su obra *Roberto D’Evreux*. Se suponía que esta obra inauguraría la Sección Dramática de la Sociedad Filarmónica, la cual abriría sus puertas en un pequeño teatro en la calle de la Cruz. La obra fue prohibida por el Real Censor, Don Francisco Vasallo y Forés, debido a que en ella se humanizaba a los reyes:

El censor hubo de prohibir no sólo que se diese al teatro, pero ni siquiera a la estampa so pretexto...de que en estas provincias de América no debía permitirse la impresión ni representación de obras en que como pasaba con la mía, se humanizase a los reyes; y que yo pintaba a una reina [Isabel de Tudor] frenéticamente enamorada hasta el punto de hacer morir de celos a su amante.<sup>397</sup>

Según el mismo Tapia, en su obra había pasión y fantasía sin miramientos políticos y sociales donde el amante era el rival en la ambición de la reina. De esta manera el mismo autor expresa que no era su intención escribir una obra de tono revolucionario o de

---

<sup>395</sup> Tapia enumera varios ejemplos de censuras a artículos de periódico, obras de teatro y poemas. También menciona las características de varios censores acusándolos de ignorantes, censores improvisados y hasta a uno que lo llama “edecanito.”

<sup>396</sup> Carta de José Julián Acosta a Lucas de Tornos, 21 de agosto de 1855, citada de Gervasio Luis García, *Historia bajo sospecha*. (Publicaciones Gaviota, 2015), 41.

<sup>397</sup> Tapia, *Mis memorias*, Op. Cit., 171.

crítica. Tapia se vio obligado a describir esta obra como “un mero intento” y que años después, en 1856, escribe otro *Roberto D’Evreux* en “harto mejores condiciones.”<sup>398</sup>

Las razones para que Tapia descartara la primera versión de la obra son desconocidas, aunque se podría llegar a ciertas especulaciones las cuales se tocarán más adelante. Lo que sí resulta interesante es la razón para la censura. El humanizar a los reyes no era algo extraño en las tablas, por lo que la prohibición obedece a razones estrictamente políticas y de seguridad del Estado. Según Roberto Ramos Perea, la censura de la obra se debió a las posibilidades de ésta en convertirse en un medio para la iniciativa de un teatro nacional. *Roberto D’Evreux* inauguraría un nuevo espacio teatral bajo el cobijo de la Sociedad Filarmónica, lo cual establecería un espacio al servicio de los dramaturgos nacionales. Ramos Perea explica que la razón para censurar la obra obedecía a:

La eliminación de las posibilidades que este pequeño teatro podía alcanzar en la afirmación de una cultura criolla, puertorriqueña. Tapia ya era un reconocido representante de una joven generación afiliada a los poetas del Boletín Mercantil, que mantendrían tensiones con la ya establecida generación de los *Aguinaldos*.<sup>399</sup>

Este teatro sería independiente, sin control directo del estado, donde la primera obra a ser representada trataría los amoríos de una reina. La presentación de esta obra y el establecimiento de este nuevo espacio teatral sentarían las bases de una corriente dramática puertorriqueña activa que utilizaría el arte vivo del teatro para transmitir su sentir y más aún, sus ideas. Esto era hartamente peligroso ante un sistema autoritario que percibía

---

<sup>398</sup> Muchos de los estudiosos sobre el teatro de la época exponen que la obra del 1856 es una revisión de la versión anterior. Según Tapia es “un nuevo *Roberto D’Evreux*”. No se ha encontrado la primera “versión” por lo cual no se puede constatar si fue una obra nueva o una revisión.

<sup>399</sup> Roberto Ramos Perea, “¡Calumnia!..que algo queda”: el expediente criminal de Alejandro Tapia y Rivera. En *Tapiana I, Actas del II Congreso Tapiano*. (Editorial Librería Editorial del Ateneo, 2012), 117

cualquier intento de identidad nacional en una amenaza al control que se mantenía en la isla y al poder establecido por el gobierno peninsular. “Lo más fácil era poner freno a esta obra mediante la censura rápida como parte de la orden de Pezuela de refrenar todo adelanto cultural criollo.”<sup>400</sup>

Para el 1852 la Diputación Provincial crea la Junta de Censura: “Dicha censura era encargada a funcionarios diferentes, encargados de autorizar toda representación, toda publicación de folletos, periódicos, textos impresos, hojas sueltas y cualquier texto que emanare de fuentes no gubernamentales.”<sup>401</sup> La creación de esta junta hace un requisito que toda obra teatral tuviera el sello de la censura local. Lo interesante sobre las prácticas de esta Junta es que pasaban juicio de toda obra, aún de las que ya habían pasado la censura en España. Este recelo de pasar revisión aún de las obras que habían sido aceptadas en la Metrópoli muestra la suspicacia de las autoridades, mostrando lo que había expuesto Arizmendi que lo que es bueno en España nos es necesariamente bueno en Puerto Rico y exponiendo el menosprecio hacia el público de la isla. “Se aspira a hacer de Puerto Rico un lazareto al cual no lleguen noticias del exterior. Lo que un español de Madrid puede leer, un español de San Juan de Puerto Rico le está vedado.”<sup>402</sup> Los textos dramáticos debían llevar el permiso y sello de la Diputación Provincial para poder ser representados.

Un punto interesante dentro de la otorgación de permisos para impresión y representación de las obras teatrales durante este periodo es el de la obra *El triunfo del trono y lealtad puertorriqueña* de Pedro Tomás de Córdova. Generalmente cuando las

---

<sup>400</sup> Ibid., 118.

<sup>401</sup> Roberto Ramos Perea, “Historia general del teatro en Puerto Rico.” Capítulo II. En *Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño*, no. 2, (julio- diciembre, 2004): 134.

<sup>402</sup> Ada Suárez Díaz, *El antillano. Biografía del Dr. Ramón Emeterio Betances; 1827-1898*. (Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe). Citado de Gervasio García, Op. Cit. 111.

obras pasaban censura, el censor dictaba un párrafo con su aprobación, en la mayoría de los casos leía así:

No contraviniendo esta obra ni al Decreto vigente de Imprenta, ni á la Moral pública, se autoriza su representación e impresión, rubricándose cada una de sus hojas.<sup>403</sup>

En el caso de la obra de Córdova, la situación es diferente. La publicación de esta obra consta de cuatro censuras realizadas por figuras representativas del Estado y de la Iglesia. Dichas censuras fueron realizadas por el Deán de la Catedral, del Oidor y Asesor de la Intendencia, el Arcediano de la Catedral y por el Fiscal de Justicia. No solamente eso, sino que dichas censuras constan de extensos enunciados a favor de la obra.

Nicolás Alonso Andrade, Deán de la Catedral, realizó una censura de ocho páginas donde resume cada acto y resalta la pertinencia de la obra a la situación puertorriqueña. Termina su dictamen de la siguiente manera:

Tal es el extracto de la referida nueva Comedia, cuya producción no puede ser mas análoga á las circunstancias del día, y que lejos de tener la menor falta en lo político y ni en lo moral, deben esperarse resultados muy favorables de que se haga pública por medio de su impresión y representación, á la que juzgo que ninguno le podrá poner el menor óbice; pues su autor manifiesta hallarse sólidamente instruido de todas las ideas y conceptos que se producen en los diferentes papeles que se representan, y que no habrá alguno que los contradiga; y como por otra parte su lenguaje sea puro, sencillo y sin artificio alguno, y su estilo el de una prosa brillante, viva y animada con el interés que ofrece á todo fiel vasallo,

---

<sup>403</sup> Esta es la cita de Manuel Ferrer sobre la obra *La vuelta al hogar* de Salvador Brau. Nueva Imprenta del Boletín, Puerto Rico, 1877. En las demás obras investigadas, el permiso de imprenta y representación se circunscribía a estas palabras u otro párrafo más breve que dictaba: “Después de examinada la presente obra no hay inconveniente en que pueda imprimirse y representarse en todos los teatros de esta Provincia.” Manuel Montoto sobre la obra *De la superficie al fondo* de Brau. Establecimiento Tipográfico de González, Puerto Rico, 1874.

no puedo menos de aprobarla en todas sus partes, quedando responsable á contestar cuanto se reproduce en contrario.<sup>404</sup>

Fuera de lo extremadamente extensa de la censura, el Deán resalta los atributos literarios de la obra, la cual a rasgos generales no los posee. Esto sólo se podría interpretar de dos maneras: o un desconocimiento total de la estética literaria y dramática o por el otro lado, un deseo férreo en ensalzar la figura de Córdova quien era la mano derecha del Capitán General, Miguel de la Torre.

Joaquín Leandro Solís, Asesor de Intendencia, realizó una censura de dos páginas donde realza la importancia del mensaje de la obra sobre la lealtad a la corona española. Este funcionario admite que no posee los requerimientos artísticos necesarios para ofrecer un juicio claro y que su aprobación está basada estrictamente en lo político:

No es la ciencia dramática mi patrimonio,  
ni poseo los talentos de Lope de Vega,  
Calderón, Jovellanos, Moratín y otros sabios  
españoles, oráculos de las Musas, fieles  
intérpretes de los sucesos y afecciones  
humanas, para aventurarme a descender  
á las reglas de la composición, unidades,  
intrigas, y a su desenlace, reduciéndome  
por consecuencia á la parte política, y  
deseando que intenciones tan rectas, tan  
oportunos pensamientos, verdades tan  
convencidas por la terrible experiencia  
de las desgracias é infortunios produzcan  
el éxito á que aspiramos, en obsequio del  
autor, satisfacción de los buenos y redencion  
de los malos.<sup>405</sup>

Queda más que claro que el dictamen de este censor es enfocado en los méritos políticos de la obra. En esta censura se ha obviado todo aspecto artístico y se circunscribe a lo meramente esencial de la censura, la de mantener el control desde el

---

<sup>404</sup> *El triunfo del trono*. Op. Cit., 47.

<sup>405</sup> *Ibid.*, 48.

punto de vista político. Esto pone en relieve las capacidades artísticas, literarias y teatrales, no sólo de este funcionario, sino de todos los censores que simplemente fungían como emisarios del gobernador.

José Gutiérrez de Arroyo, Arcediano de la Catedral, escribió en su censura:

Obra és pues digna de las tablas y la prensa,  
que hará honor eterno á su autor, porque  
rebosando en amor á dios y al Rey nuestro  
Señor, inflama de un modo eficaz los corazones  
para imprimirles la virtud y amor á nuestro  
Católico Monarca, conspirando simultáneamente  
á abolir el odio al Trono y al Altar, que ha  
intentado disminuir la ignominiosa filosofía.<sup>406</sup>

El oficial religioso basa su censura en la importancia política de la obra para recomendar su impresión y representación. Tanto Gutiérrez como Andrade, ambos representantes de la Iglesia, centran sus censuras en los méritos estrictamente políticos de la obra. De esta forma se puede ver la relación de iglesia y Estado en pos de mantener el control sobre lo que se pública y la importancia de propagar las ideas, o credos, que contribuyan a mantener el control.

Por último, Francisco Marcos Santaella, Fiscal de Justicia, se desborda en elogios para la obra y termina su censura con un soneto en honor al autor escribiendo:

Esmaltes dás, Córdoba, á tu elocuencia,  
Perpetuando tu ingenio á la memoria,  
Taller precioso de selecta ciencia:<sup>407</sup>

Una vez más notamos la condescendencia con que se trata la obra al momento de ser evaluada. De más está decir que dicho consentimiento se debe exclusivamente a las conexiones de Córdoba con el máximo poder político del país. Para confirmar la

---

<sup>406</sup> Ibid., 50.

<sup>407</sup> Ibid., 52.

conexión del autor con el Capitán General, Miguel de la Torre ordena la impresión de la obra con las siguientes palabras:

Puerto-Rico 17 de noviembre de 1824.-  
Imprímase, poniendo por cabeza las  
cuatro censuras. – La Torre.<sup>408</sup>

Las interrogantes son obvias. Habría que cuestionarse la razón para que esta obra fuera ofrecida a cuatro censores diferentes. Por lo general el censor de turno era la persona que autorizaba la impresión y representación de una obra, por lo que resulta poco común el someter la obra a varios censores. La única explicación resulta elemental, el autor y Miguel de la Torre buscaban grandes elogios para la obra para poder presentarla al público como un ejemplo de la defensa de los intereses monárquicos en la isla.

Otra de las interrogantes es la aprobación final de la obra por el Capitán General. En las demás obras estudiadas no hay una sola nota de un gobernador aprobando su impresión. Esto sólo demuestra el carácter especial con el que se trató la obra y también confirma que la palabra final sobre la impresión de las obras recaía sobre el gobernador de turno. Más importante es que es el mismo gobernador el que ordena que las cuatro censuras fueran publicadas como encabezamiento. De esta forma se le dejaba saber al lector que la obra había sido ensalzada por lo poderes máximos de la iglesia y del Estado, por lo cual era digna de importancia. Con todas estas anomalías no cabe más que afirmar lo que otros estudiosos han expuesto; la obra de Córdova no goza de ninguna importancia artística ni literaria ya que su intención era política. Esto queda no solamente plasmado en la pésima y pobre calidad del texto sino en el trato preferencial que se le otorgó por los organismos en el control del aparato gubernamental. Esta obra sólo se imprimió y se alabó por las intenciones políticas de la misma, ya que alejaba las ideas anti monárquicas que

---

<sup>408</sup> Ibid., 104.

planteaba la obra del Riego, que fue la razón por la cual Córdova escribe su obra. *Triunfo del trono y la lealtad puertorriqueña* fue una intentona de dar a demostrar la lealtad de los habitantes de la isla al rey y para disipar la mínima duda de separatismo debido a la captura de un libro que planteaba ideas anti monárquicas. Sólo queda a la especulación (pero se podría tomar por sentado) que, si el texto interceptado hubiera sido una novela o un poema, Córdova hubiera escrito su defensa a la lealtad monárquica en uno de esos formatos.

Otros de los aspectos que resaltan de la censura a *Triunfo del trono...* son las cualidades o capacidades intelectuales de los censores. Como se ha mencionado antes, esta obra carece de méritos literarios o artísticos lo que evidencia la falta de cualidades para poderla evaluar artísticamente. Los censores no sólo ofrecen su aprobación para que pueda ser publicada o representada, sino que se desbordan en elogios a ésta. Ya se estableció el interés de estos funcionarios en ser condescendientes con el gobernador pero lo que resalta en sus censuras es la carencia de conocimiento alguno sobre lo artístico. Por lo antes expuesto se puede confirmar que los censores nombrados obedecían a necesidades políticas y personales que artísticas o estéticas.

### **Los censores y su conexión con el gobierno**

A continuación se presentarán un número de censores teatrales durante el siglo XIX en Puerto Rico. La intención es demostrar la relación directa entre estos funcionarios y el gobierno de turno. Veremos que lo narrado por Tapia en cuanto a la figura del censor como funcionario del gobierno sin el mínimo interés ni educación en las artes y como representante de las posturas del capitán general, resultan ciertas. El censor como funcionario respetado y respetable, conocedor del arte que se le confiere estudiar y con la única función de evaluar la obra por sus méritos dentro de lo artísticamente permitido, no

es el presente en estos territorios de España. La figura del censor como lo estipulaban Pérez Galdós y Larra distaba mucho del funcionario de gobierno al que se le asignaba esta tarea en la Isla. En el siglo XIX en Puerto Rico, el censor era un funcionario militar al que se le añadía otro quehacer a los que ya tenía asignado cuando se le nombraba censor. Su visión era militar-política donde se desconocía, en la mayoría de los casos, corriente artística alguna y su proceder estaba fundamentado en la visión de mantener una vigilancia extrema y prohibir cualquier seña de identidad nacional o cualquier visión alterna a la establecida por el Estado.

Manuel Fernando Ruíz del Bumpo quien fue el presidente de la Junta Suprema de Censura en 1812 y lo sucede Francisco Marcos de Santaella en 1813 como presidente de la Junta Provincial de Censura. En 1820 el cargo pasa a José Grasillas y en 1822 a Bernardo Padrón Navarro Guillermety.<sup>409</sup> De estos Francisco Marcos de Santaella fungió como Comendador de la Orden Americana de Isabel la Católica, Oidor honorario de Cuba, miembro del Tribunal de Comercio de Puerto Rico y Asesor de la Intendencia, Gobiernos y Guerra del juzgado de la policía.<sup>410</sup> En la primera parte de la década del 30, el Deán de la Catedral desde el 1833, Nicolás Alonso de Andrade quien fungió como censor, fue gobernador de la sede vacante del obispado de Puerto Rico.<sup>411</sup> Todavía en esta primera parte del siglo el poder eclesiástico se hace notar al ser nombrado censor al Deán de la catedral de San Juan, no se ha encontrado dictamen de Alonso de Andrade en contra del teatro.

Una de las figuras que más resalta por sus ejecutorias en el campo de la censura teatral al igual que por su actividad artística es el señor Francisco Vasallo y Forés. Este es

---

<sup>409</sup> La información fue obtenida de Records of the Spanish Governors of Puerto Rico. Political and Civil Affairs. Censura 1812-49. Caja no. 17, Entry 10. Archivo Histórico de Puerto Rico.

<sup>410</sup> PARES, Ultramar, 2012, Exp. 1.

<sup>411</sup> Ibid., 1068, Exp. 35.

el funcionario que Tapia señala como el censor que le prohíbe representar su obra *Roberto D'Evreux* en 1848. La razón que ofrece el funcionario para la censura es que en el texto de Tapia humanizaba a la reina Isabel de Inglaterra quien en un arranque de celos ordena matar a su amante y según este censor no se podía permitir el humanizar a los reyes. A la vez este funcionario también fue director de una obra teatral representada por niños para recaudar fondos para la casa de beneficencia donde los hijos del gobernador Santiago Méndez de Vigo fueron parte del elenco.<sup>412</sup> Además, a Vasallo se le recuerda como el Buen Viejo debido a una serie de epístolas escritas en la prensa con el título *Cartas del Buen Viejo a los muchachos grandes* publicadas en el Boletín Instructivo y Mercantil entre los años de 1840 y 41. Con estas cartas fomentó el costumbrismo puertorriqueño y en sus escritos en *La Gaceta* y el *Investigador* demostró su ideología liberal.<sup>413</sup> Al ser anunciada la muerte de Felipe VII en noviembre de 1833, Vasallo escribe poemas para cantar las grandezas del rey.<sup>414</sup> Sotero Figueroa en un ensayo sobre los contribuyentes al progreso de Puerto Rico establece que “su nombre no debe quedar olvidado cuando de recordar se trata a los promovedores y defensores de la cultura intelectual en Puerto Rico.”<sup>415</sup>

La otra cara de este funcionario es que fue comandante de infantería, Comandante graduado del ejército, Vice–director de la Sociedad Económica Amigos del País de 1842–43, mano derecha incondicional del gobernador Santiago Méndez de Vigo y nombrado Real Censor de 1847 al 1849. En Vasallo Forés se puede ver ese doblez entre el artista y el censor-funcionario de gobierno. Por un lado fomenta el liberalismo, la identidad

---

<sup>412</sup> *Boletín Instructivo y Mercantil*. Sábado 9 de octubre de 1841, 639. Entre los niños actores se encontraban los hijos del gobernador Santiago Méndez Vigo.

<sup>413</sup> En su estudio sobre la autobiografía de Tapia, Eduardo Forastieri-Braschi recalca la perspectiva liberal y artística de Vasallo y discrepa de la interpretación de Roberto Ramos Perea sobre este funcionario como un censor dado a las órdenes del gobernador y de los intereses de la corona. Ver Tapia, *Mis memorias*, Op. Cit., 459–461.

<sup>414</sup> Cruz Monclova, Op. Cit., I, 253.

<sup>415</sup> Sotero Figueroa, *Ensayo biográfico de los que más han contribuido al progreso de Puerto Rico*. (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1973), 82.

cultural, las buenas costumbres y el apego a lo tradicional, pero no duda en prohibir cualquier manifestación teatral que amenace los intereses españoles en la isla. Muere en 1849. La figura de Vasallo Forés nos presenta la posibilidad de explorar o cuestionar si los censores poseían un proyecto ideológico a la hora de desempeñar sus labores. Este funcionario es uno de los pocos censores que posee el bagaje cultural e intelectual que lo dotaban con las suficientes herramientas para censurar desde el punto de vista artístico. Se expone lo de la censura artística porque en España, como en muchos países europeos, la censura se llevaba a cabo para velar por los cánones artísticos al igual que por defender los intereses del gobierno. Los mismos autores no estaban en contra de la figura del censor después que la censura fuera inteligente y sustentada en lo artístico. Vasallo Forés se presenta como un defensor del arte y urge a las futuras generaciones a cultivar la cultura y los valores. A la vez, este censor cumple cabalmente su cometido como defensor de los intereses políticos del gobierno. A la hora de censurar, Vasallo Forés obvia todos los paradigmas artísticos y se concentra en sus teoremas ideológicos. Si toda censura posee un proyecto ideológico y todo censor actúa dentro de un proyecto político, Vasallo Forés nos muestra que la censura siempre obedecerá más a lo político-ideológico que a lo esencialmente artístico.

Otro de los censores destacados fue Manuel Montoto quien en 1878 aprobó la representación de la obra *Vazco Núñez de Balboa* de Tapia. Montoto era Oficial de la Secretaría en el gobierno superior civil, Capataz Mayor del presidio provincial, Escribiente de la Secretaría del Gobierno Civil de Puerto Rico y varios rangos más dentro del ayuntamiento.<sup>416</sup> Por otro lado, la obra de Salvador Brau *La vuelta al hogar* aparece con la autorización para imprenta y representación por un M. Ferrer en abril de 1877. Este

---

<sup>416</sup> PARES., Ultramar, 2064, Exp. 39.

personaje fue don Miguel Ferrer y Plantada, quien fue Secretario del Gobierno General de Puerto Rico desde 1876.<sup>417</sup> Otra obra de Brau, *Los horrores del triunfo* de 1887, fue aprobada por el censor Leoncio Arreal quien fue Licenciado en Derecho y Oficial de la Secretaría del Gobierno Civil de Puerto Rico desde 1883.<sup>418</sup> El famoso “edecanito” del cual habla Tapia en sus memorias para referirse de manera burlona a los censores en Puerto Rico, era don Manuel de Pereda quien ejerció el cargo de Real Censor de 1845 al 1847 durante la gobernación de Rafael de Aristegui y Vélez. Este funcionario ocupaba el cargo de Subteniente del ejército.<sup>419</sup>

El otro funcionario que fue notorio por sus ejecutorias como censor fue Francisco Becker y Zuleta. Este funcionario, primo hermano del poeta Gustavo Adolfo Becker, censuró *La cuarterona* de Tapia por el uso del adjetivo “coloniales” a la vez que aprobaba la obra *La parte del León* del mismo autor. Becker era Jefe del Negociado de la Secretaría del Gobierno General en 1877 y fue condecorado con la Encomienda de Número de Isabel la Católica en 1884.<sup>420</sup>

Estos ejemplos nos dejan ver la conexión directa de los censores con el gobierno. Todos los censores mencionados fueron miembros del ejército o miembros directos del gabinete gubernamental. La relación con el gobernador de turno era directa donde lo único que se evaluaba era las amenazas que cualquier obra teatral representara al orden ya establecido.

---

<sup>417</sup> Ibid., 5109, Exp. 39.

<sup>418</sup> Ibid., 1241, Exp. 4.

<sup>419</sup> Tapia, *Mis memorias*, Op. Cit., Nota del profesor Forastieri–Braschi, 388. PARES, Op. Cit., 5068, Exp. 14.

<sup>420</sup> Ibid., 1240, Exp. 25

## Los censores y el Capitán General

Si como dice Tapia el cargo de censor era de gran importancia, resultaba imperativo que este estuviera en conexión directa y cónsona con la perspectiva del gobernador de turno. El hecho que la mayoría de los censores hayan ocupado cargos como oficiales del ejército o mínimamente como funcionarios de gobierno en puestos de secretarios de alguna oficina, los ataba directamente a la figura del gobernador quien era Capitán General y gobernador; puesto en el que se confundían o combinaban los quehaceres militares, políticos y administrativos de la isla. Los censores estaban preocupados en estar de buenas con su superior y asegurar el buen sueldo que devengaba como empleado gubernamental, por lo que actuaba de manera extrema al momento de censurar. De esta forma ganaba la aprobación del Capitán General y, a la vez, disipaba cualquier rumor de parte de otros funcionarios sobre su patriotismo en defender los intereses de la corona en la colonia. En palabras de José Julián Acosta: “...lejos de encontrar los representantes de los intereses del pueblo, veía sólo una multitud de parásitos, que se disputaban el complacer al poder.”<sup>421</sup>

La necesidad por la labor de censor se hace indispensable para los gobernadores de la Isla. Ante la ausencia en determinados momentos de estos funcionarios, los gobernadores alzan sus quejas a las autoridades pertinentes para que censores fueran nombrados y ejercieran las responsabilidades de dicho cargo. Encontramos dos ejemplos donde los gobernadores, en su preocupación por la falta de un censor, elevan sus quejas al Ministerio de Ultramar. En 1866 el Gobernador y teniente general José María Marchessi ve la necesidad de “implantar censura de imprenta y nombra a Juan Antonio Díaz, Jefe del Negociado de la Dirección de Administración Local al puesto de

---

<sup>421</sup> José Julián Acosta, citado en Gervasio Luis García, Op. Cit., 25.

censor.”<sup>422</sup> En 1870 el Gobernador y teniente general Gabriel Baldrich se queja ante el Ministerio de Ultramar, ya que el servicio de censura y fallo de cuentas había dejado de funcionar.<sup>423</sup>

El poder del Capitán General como ente represor ante cualquier asomo de una identidad o cultura puertorriqueña, resultaba necesario ante el estado de situación de la isla en aquellos años. Identidad, nacionalidad o cultura denotaban distanciamiento o separatismo de la metrópoli. Para delinear el poder del capitán general en la isla basta con tomar las palabras de José Julián Acosta:

...el régimen y gobierno de Puerto Rico proceden inmediatamente de la Corona y se encuentran centralizados, salvo la administración de justicia, en la persona del General a quién la Soberana de la Nación se digne a nombrar...Este General es el jefe del ramo militar con la categoría de Capitán General; del ramo civil y económica con la de Gobernador Superior Civil y de la de correos con la de Subdelegado. En lo eclesiástico es Vice-Real Patrono.<sup>424</sup>

Un caso singular lo presenta el Capitán General Santiago Méndez de Vigo, quien ocupó ese puesto entre 1840 al 1844. Méndez Vigo era de la casta de militares liberales en la península, luchó en contra de los carlistas y se le otorga el rango de general. A su llegada a la isla el general asume su puesto en nombre de la Regente María Cristina de Borbón y promete patrocinar el bien para Puerto Rico.<sup>425</sup> Por otro lado el historiador Lidio Cruz Monclova expresa sobre Méndez Vigo, que ejerció un mando político abusivo, brutal

---

<sup>422</sup> Ibid., 4074, Exp. 5.

<sup>423</sup> Ibid., 5096, Exp. 5.

<sup>424</sup> Ibid., 47.

<sup>425</sup> Jesús Cambre Mariño, *Santiago Méndez de Vigo y la sociedad económica: Un caso de interferencia autoritaria en el Puerto Rico del siglo XIX*. Revista de Historia de América, No. 77/78 (Jan. Dec., 1974), 33

y despótico.”<sup>426</sup> ¿Cómo es posible esta doble perspectiva sobre el funcionario? La contestación estriba en la situación en que se vivía en las colonias, en este caso, Puerto Rico. La política colonial se nutría de las contradicciones entre la Metrópoli, las colonias y los enviados a gobernarlas. En Méndez y Vigo se puede apreciar:

...una sincera preocupación por el fomento de las obras públicas y del bienestar general, política de corte progresista... Por otra parte se hacen notar ciertas prácticas autoritarias y abusivas desarrolladas en la Isla bajo el mando del general, lo que daría a su gobernación un marcado tinte de despotismo militar reñido con su supuesto liberalismo.<sup>427</sup>

Entre las medidas despóticas de Méndez Vigo se encuentran las de prohibir el uso del bigote con excepción de los militares, ya que el uso de éste podría ser utilizado como símbolo de reconocimiento entre miembros de algún grupo conspirador.<sup>428</sup> Otra de las medidas fue el obligar a todos los alcaldes a entregarle una lista de los extranjeros que vivieran en sus municipios, prohibió a los extranjeros a transitar por la Isla sin autorización previa, además, obtuvo el control de la Sociedad Económica. Las razones para controlar dicha institución se deben a razones estrictamente políticas:

Es fácil colegir que el Jefe Superior Político tratase de mantener un estricto control sobre una Institución que agrupaba en su seno a las personas más ilustradas de la colonia. Méndez de Vigo no quería arriesgarse a que la Económica se convirtiese en un posible centro conspirativo.<sup>429</sup>

En el aspecto teatral, el Capitán General presenta una faz muy distante de la figura déspota y autoritaria. A principios de 1841 Méndez Vigo decretó el

---

<sup>426</sup> Cruz Monclova, Op. Cit., I, 339

<sup>427</sup> Cambre Mariño, Op. Cit., 33

<sup>428</sup> Cruz Monclova, Op. Cit., I, 335-336

<sup>429</sup> Cambre Mariño, Op. Cit., 50

establecimiento de la Casa de Reclusión y Beneficencia y presenta la primera legislación realizada en la isla sobre representaciones teatrales<sup>430</sup>. Como un medio principal para allegar fondos para dicho proyecto, el gobernador contaba con las representaciones de aficionados estableciendo un arbitrio. La circular de 2 de marzo de 1841 expresa:

Capitanía y Gobierno Superior Político-  
Circular núm 38-Constante en mi propósito  
de llevar a cabo el proyecto de construcción  
de una casa de reclusión y beneficencia en esta  
Capital, me he ocupado incesantemente de  
procurar los medios necesarios para el logro de  
un establecimiento tan interesante por la naturaleza  
de su objeto digno de toda preferencia. Más sin  
embargo de los recursos que han podido escogitarse,  
no son suficientes para atender con la prontitud  
que desea este gobierno a la realización de aquella  
benéfica empresa; así es que se ve en el caso de  
hacer extensivos a todos los pueblos los arbitrios  
impuestos en esta capital de un peso por cada  
negro esclavo que se introduzca en la isla; otro  
peso por cada licencia que se dé por las Alcaldías  
primeras o segundas para bailes en casa de alto o  
bajas, sin cuyo requisito no podrán efectuarse;  
un peso por los permisos para toda fiesta de Cruz  
de costumbre, y el producto libre de una función  
teatral, que se dé por las compañías dramáticas en  
cada temporada que existan en un pueblo. El  
Gobierno se promete del celo de las autoridades  
que los indicados arbitrios se pondrán en planta  
desde luego con el objeto a que se destinan, remitiendo  
las cantidades que por este respecto se recauden en  
cada mes al depositario de los fondos públicos de  
esta Capital que lo es también de los destinados a dicho  
establecimiento, sin perjuicio de dirigirme la relación  
circunstanciada de las personas a quien se conceden  
los permisos, y de las sumas que por estos se les exigiesen,  
expresando la clase a que correspondan. Dios guarde  
a Ud. Muchos años.  
Puerto Rico 2 de marzo de 1841.  
-Santiago Méndez Vigo.<sup>431</sup>

---

<sup>430</sup> Cesáreo Rosa Nieves estipula que esta es la primera legislación local sobre representaciones teatrales. Pasarell no hace esa distinción. En la investigación no se encontró un documento que estableciera un arbitrio a las representaciones con el fin exclusivo de la construcción de un proyecto de beneficencia.

<sup>431</sup> *La Gaceta*, vol. X, núm. 31, 13 de marzo de 1841. Citado en Pasarell, Op. Cit. 76.

Es interesante notar como este gobernador es categorizado como déspota, autoritario y altamente desconfiado en lo que respecta a la manera de gobernar, pero a la vez entiende que el recurso teatral resulta beneficioso para la Isla. Tenemos a un gobernador de ideas algo liberales que no ve con malos ojos la actividad teatral sino que la auspicia; sus hijos fueron parte de los elencos de producciones de teatro infantil dirigidas por Vasallo Forés. Más aun, su perseverancia en construir la casa de beneficencia, indirectamente, logra un impulso para que los aficionados del teatro se animaran a representar. En palabras de Pasarell:

En muy pocas ocasiones podrá apreciarse tan ejemplar persistencia como la mostrada por Méndez Vigo en el empeño de realización de su caritativo proyecto. Por cinco años vinieron celebrándose funciones a beneficio de la Casa de Reclusión, jugando papel principal un brillante grupo de aficionados adiestrados y dirigidos, cuando de menesteres musicales se trataba, por el catalán Cabrizas y compuesto por jóvenes de conocidas y prestigiosas familias domiciliadas o vinculadas de antiguo en el país y cuyos apellidos se hallarán en los repartos que insertamos.<sup>432</sup>

Algunas de las obras representadas por los aficionados en 1840 fueron, *El pilluelo de París*, *La familia del boticario*, *La mancha de sangre*, *El clásico y el romántico*, *Cada cual con su razón*, *La casa de Abates locos*. En 1841 algunas fueron *Pablo el marino*, *La reconciliación por locura*. En 1842 *Lealtad de una mujer*, *Aventuras de una noche*, *Las pelucas de las damas*<sup>433</sup>. En el 1843 y 1844 se realizaron producciones en Ponce,

---

<sup>432</sup> Ibid., 76.

<sup>433</sup> Cabe señalar que muchas de estas obras se representaron durante estos años. Como *La mancha de sangre*, *El pilluelo de París* y *Cada cual con su razón* que fueron representadas en 1840 y el 1841. A la vez, Pasarell escribe que en los años 1842, 43 y 44 sólo se menciona que se presentaron obras por aficionados pero no incluye los títulos. Ibid., 78-80.

Arecibo, Mayagüez y San Juan donde se reportaron aportaciones producto de la taquilla para beneficio de la casa de beneficencia.<sup>434</sup>

Para resumir las acciones de Méndez Vigo en la Isla, aunque de mente liberal y abierto a la afición teatral, se podría decir que actuó como cualquier otro general del ejército a cargo de una colonia en momentos altamente neurálgicos para el bienestar de la Metrópoli. El siglo XIX en la Isla estaba marcado por un autoritarismo imperante. Méndez Vigo era el mero representante de los intereses locales de España.

La figura del gobernador Juan de la Pezuela, Conde de Cheste, se nos presenta como un ejemplo singular de cómo utilizar las artes para establecer el predominio español en la Isla. Este funcionario se inserta en la vida cultural del país y logra de manera efectiva disolver la Sociedad Filarmónica a la vez que funda la Academia de Buenas Letras de San Juan Bautista de Puerto Rico. Como ya se ha explicado, la Sociedad Filarmónica gozaba de gran aceptación y arraigo por la población de la capital por su oferta de tertulias y bailes. Esta sociedad la integraba la vanguardia cultural del país, liberales inconformes con los poderes omnímodos de los capitanes generales de turno. Al llegar Pezuela a la Isla, la Filarmónica lo recibe con un baile y tertulia en septiembre de 1848.<sup>435</sup> Este agasajo no minó los intereses del gobernador en eliminar cualquier indicio de una cultura nacional.<sup>436</sup> Si la Filarmónica estaba compuesta por ciudadanos de perspectiva liberal, la cual poseía su propia casa de reunión, era el único grupo cultural autorizado por el gobierno y a la vez era un grupo independiente de éste, resulta incuestionable que el máximo representante del gobierno español percibiera esta institución como altamente peligrosa. Pezuela se encargó

---

<sup>434</sup> Rosa-Nieves informa que según el informe económico de 1842, las quince funciones teatrales de ese año produjeron 4,796 pesos. No se tiene información sobre las recaudaciones totales de los demás años en que Méndez Vigo estuvo en el poder. Rosa-Nieves, *Op. Cit.*, 111.

<sup>435</sup> *Boletín Instructivo y Mercantil*. 22 de septiembre de 1848.

<sup>436</sup> Una de las primeras acciones llevadas a cabo por Pezuela fue la eliminación de las gestiones para la fundación de un Colegio Central expresando “los pobres tenían bastante con aprender a leer y a escribir.”

de comenzar a censurar y prohibir cualquier actividad de la Filarmónica que resulte sospechosa. De esta manera Vasallo Forés, funcionario del gobierno de Pezuela, censuró la obra *Roberto D'Evreux*, la cual abriría la sección dramática de la Filarmónica, la cual daría paso a nuevas piezas dramáticas escritas por diversos dramaturgos puertorriqueños.

Con el pasar del tiempo, de la Pezuela comenzó a utilizar la Filarmónica para dar despliegue de sus talentos artísticos como poeta y declamador.<sup>437</sup> Termina el Capitán General por eliminar la Filarmónica y establece la Sociedad Conservadora de Teatro Español en 1849. Al establecer la nueva sociedad, de la Pezuela se encargó de aunar en la figura del Capitán General poderes absolutos. Todos los cargos y oficios tenían vigencia de un año “a escepción del protectorado que corresponde siempre al Excmo. Sr. Gobernador y Capitán jeneral.”<sup>438</sup> Es así como Pezuela se declara máxima autoridad del grupo teatral más importante de la Isla con el poder decisional sobre qué se representaba y qué no. Pasarell arguye que la intromisión de Pezuela en el teatro de la Isla se debía a intereses culturales más que políticos y que el capítulo sobre espectáculos públicos en su bando de policía y buen gobierno se redactó con el propósito de establecer un protocolo de comportamiento en el público asistente. De acuerdo con Pasarell, en cuanto a teatro, de la Pezuela era guiado por su devoción al mismo.<sup>439</sup> Para contrarrestar esta opinión, Ramos Perea establece que los intereses del gobernador eran estrictamente políticos y de esta manera tener el control absoluto sobre los textos, los representantes y el público presente.

---

<sup>437</sup> Ver Tapia, *Mis memorias*. de la Pezuela realizó una traducción del *Tasso* la cual declamó para un público escogido por él.

<sup>438</sup> Estatutos de la Sociedad Conservadora del Teatro Español. (Puerto Rico: Establecimiento tipográfico de D.I. Guasp, 1852), 4.

<sup>439</sup> Pasarell, Op. Cit., 86.

“El Bando de Policía y Buen Gobierno, publicado la misma navidad de 1848 tuvo un contundente efecto de retraimiento de toda actividad cultural.”<sup>440</sup>

A pesar del manchado comienzo de la Sociedad Conservadora, no se puede obviar el hecho que bajo su existencia se presentaron obras del repertorio español y a la vez de autores puertorriqueños. Se montan obras como *García del Castañar* de Rojas Zorrilla, *El diablo predicador* de Belmonte Bermúdez y *Guzmán el bueno* de Moratín, todos autores españoles. A la vez, la Sociedad estrena el *Roberto D'Evreux*, una vez ésta pasa la censura, así como *Bernardo de Palissy*, ambas de Tapia.<sup>441</sup> No se debe descartar que el estreno de esas obras ocurriera años después de de la Pezuela haber abandonado la isla, lo cual pudo haber contribuido a que este grupo teatral estuviera más abierto a presentar obras puertorriqueñas. De la misma manera, no se debe concluir que esta Sociedad era de credo liberal y abierta a todo tipo de texto, pero a la vez no se le puede condenar como exclusivamente de corte español donde todo lo puertorriqueño o nacional era visto como peligroso o inferior.<sup>442</sup>

En Juan de la Pezuela vemos otro ejemplo del uso de las artes para impulsar el proyecto político del gobernador de turno. Ciertamente es que de la Pezuela era un aficionado a las artes en general y que su intento por mejorar el comportamiento del público en las presentaciones teatrales quedó plasmado en el bando de Policía y Buen Gobierno, donde en el noveno capítulo se establece las reglas a seguir durante las funciones teatrales titulado *Diversiones y Espectáculos Públicos*.<sup>443</sup> Por otro lado, de la Pezuela pasó a la historia

---

<sup>440</sup> Ramos Perea, *Tapiana*, Op. Cit., 118-119.

<sup>441</sup> Pasarell, Op. Cit., 86.

<sup>442</sup> Pasarell menciona que la Sociedad Conservadora tuvo momentos de mucha actividad seguido por periodos de inacción, “silenciosa y casi olvidada.” Ibid., 86.

<sup>443</sup> En este bando se establece la presencia de algún miembro del gobierno durante cada representación teatral, emitía multas y hasta la cárcel a los miembros del público que cometan faltas, prohibía la presencia

como uno de los gobernadores más déspotas y autoritarios del periodo colonial. Su legado como gobernador fue el establecimiento de la famosa y nefasta libreta de jornaleros las cuales prohibían el libre tráfico de trabajadores sumiéndolos a una práctica esclavitud vitalicia ante sus patronos. En palabras de Emilio Pasarell, “Don Juan de la Pezuela, conde de Cheste, buen literato y mal gobernante.”<sup>444</sup>

Aun habiendo juntas de censura y censores, el capitán general de turno tenía la última palabra. Como representante de los intereses de la corona en la Isla, este funcionario contaba con el poder para tomar cualquier tipo de decisión en cualquier ámbito del funcionamiento político, económico y social del país. Salvador Brau menciona:

En primer lugar, preside el territorio  
el poder militar irresponsable, sin  
representación isleña en las Cortes  
españolas donde ventilar las quejas y  
condenar los agravios, y más, sin libertad  
de prensa pero con censura que prohibía  
llamar *tirano* a Herodes y había borrado  
el verbo *libertar* y sus sustantivos del  
diccionario de la lengua.<sup>445</sup>

### **El romanticismo como medio para evadir la censura**

Ante la escabrosa situación en la que se encontraban, los dramaturgos puertorriqueños buscaron diferentes formas de burlar la censura y ver sus trabajos representados. El desarrollar la historia en lugares extranjeros, escritas en lenguaje culto y esquivando los problemas políticos del Puerto Rico de su tiempo, pueden ser algunas de las alternativas que estos escritores utilizaron para evadir los cánones restrictivos. El estilo de

---

de mendigos en las puertas de los teatros, y mandaba a los oficiales del gobierno establecer unas reglas de comportamiento en el interior y exterior de los teatros. Ibid., 85-86.

<sup>444</sup> Ibid., 85.

<sup>445</sup> Salvador Brau, *Disquisiciones sociológicas y otros ensayos*. (Universidad de Puerto Rico, 1956), 290. Citado de Gervasio Luis García, Op. Cit., 115.

escribir teatro, aunque respondía a la corriente artística del romanticismo, tenía la doble función de obedecer a los preceptos artísticos y la de tener la alternativa de enmascarar las denuncias sobre la situación de la Isla:

De ahí que el autor dramático, por su parte, conociendo las claves del sistema en que vive, intente evadir la censura por distintas rutas, ya sea creando un teatro dentro de los preceptos establecidos por el buen gusto y la corrección o recurra a la evasión utilizando seudónimos, o alejándose geográficamente y/o temáticamente del problema político de su momento.<sup>446</sup>

Aunque Tapia no favorecía el realismo, ya en boga en Europa, y veía en el romanticismo los mejores elementos para la creación teatral<sup>447</sup>, también se podría inferir que la preferencia a este estilo se debía a lo conveniente que resultaba para poder escapar de las restricciones del censor. Ramos Escobar expone que el uso de este subterfugio era necesario, “Esa evasión de la realidad, sin embargo, podría tener relación con la existencia de la censura en el país.”<sup>448</sup> Para reafirmar esta postura, Gies establece un vínculo entre el romanticismo y la censura en España:

Las obras románticas, iniciaron un debate entre los defensores y detractores del nuevo movimiento literario, y lo que asombró a muchos críticos como un exceso de libertad eventualmente llevó al retorno del censor teatral en 1836.”<sup>449</sup>

Según ciertos historiadores, el uso de este estilo teatral se cifraba más en la necesidad que en la creatividad. “No parece demasiado arriesgado afirmar que de tal ambiente represivo generase en los autores dramáticos una búsqueda de temas y formas

---

<sup>446</sup> Ricardo Cobián, Op. Cit, 15.

<sup>447</sup> Ver Alejandro Tapia y Rivera, Conferencias sobre estética y literatura, (Barcelona: Rvmbos, 1968).

<sup>448</sup> Ramos Escobar, *El teatro y la sociedad*, Op. Cit., 384.

<sup>449</sup> Gies, Op. Cit., 219.

expresivas que pasasen el ojo vigilante del censor.”<sup>450</sup> La profesora Antonia Sáez añade que además del escapismo en la creación dramática, lo atractivo que resultaba el romanticismo como fuente de libertad, a la vez presupone los intereses políticos de muchos de estos escritores.

Según Sáez el carácter romántico del teatro en Puerto Rico se debía a:

Primero, por lo tarde que llegaba a América las corrientes culturales europeas: segundo, por el eco que las ideas de libertad e individualismo propias de los románticos encontraban en el espíritu de nuestros poetas, ansiosos de ellas y que, no pudiendo manifestarse de otro modo, debido a la limitación que imponían las condiciones políticas, encontraban campo propicio en las corrientes artísticas. Esta misma limitación política influye en que se manifiesten tan alejados de nuestro mundo y busquen temas fuera de toda relación regional, en los cuales late el ansia de libertad que a todos mueve y anima. No hay que olvidar que muchos de nuestros primeros escritores son también los corifeos de nuestra política.<sup>451</sup>

Se podría plantear que el romanticismo se presenta a los dramaturgos puertorriqueños como el medio perfecto de expresión artística. Las ideas de libertad, de individualismo y de justicia que proponía este estilo resultaba inspirador para todo autor, sobre todo para los que vivían rodeados por una atmósfera de represión. Por otro lado, el escapismo a otros países y periodos históricos hacía posible, de manera indirecta, poder expresar sus perspectivas.

Al mismo tiempo se puede cuestionar si ese uso de lugares fantásticos o alejados del marco nacional fue utilizado como un medio para evadir la censura. En la

---

<sup>450</sup> Ibid, 384.

<sup>451</sup> Antonia Sáez, Op. Cit. 19.

investigación se encontró que en dos de los documentos sobre las leyes de imprenta mencionan la prohibición de este recurso. En la ley de imprenta de 1880 para Puerto Rico, en el inciso quinto se describe que está prohibido, aunque “se disfrace la intención con alegoría de personajes o países supuestos, o con recuerdos históricos, o por medio de ficciones, o de cualquiera otra manera.”<sup>452</sup> El hecho que la censura no sólo arrojaba a obras nuevas sino que también se censuraban obras clásicas que pudieran aludir a situaciones del momento, deja notar que el ojo censor siempre estaba presente. Todo era censurable, no importaba el periodo histórico en el que se desarrollaba la obra, en palabras de David Gies “la censura era omnipresente y explícita...se censuraba cualquier reflejo de negatividad en el rey o sus ministros.”<sup>453</sup> Así se puede ver que el situar la obra en otros lugares no necesariamente fue utilizado como estratagema para evadir la censura. Se podría inferir que quizás en un principio tuvo efecto, pero una vez divisada la artimaña, las autoridades afinaron su ojo avizor. Por otro lado, la Ley de Imprenta de 1837 establece que habrá abusos a la libertad de imprenta “aunque se disfrace el fin con sátiras, invectivas, alusiones o alegorías, o se designen las personas por anagramas o se encubra de otra manera el objeto...para evadir las penas de ley.”<sup>454</sup>

Estos dos ejemplos demuestran que las autoridades españolas, tanto en la Isla como en la metrópoli, sabían aclimatarse a la época y a las necesidades. Si los movimientos artísticos estaban fuera del alcance del gobierno, éste hace lo necesario para amoldarse al estilo, poder escudriñarlos y de esta forma poder seguir censurándolos para mantener el control. En palabras de Gies:

---

<sup>452</sup> *Ley de imprenta de 1880 para Puerto Rico*, Ibid., 12.

<sup>453</sup> Gies, Op. Cit., 218.

<sup>454</sup> *Proyecto de Ley sobre la libertad de imprenta*. (Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos. Madrid, 1837), 8.

La censura se mantuvo en su lugar, pero:

constantemente se ajustaba para poder percibir las necesidades del gobierno y las exigencias de más libertad artística para escritores y actores.<sup>455</sup>

Aún en el periodo liberal la censura era parte integral del sistema operativo del gobierno y el tratar de atajar las intenciones escondidas del autor, era parte integral del trabajo del censor.<sup>456</sup> Refiriéndose a la situación en España, David T. Gies establece cómo la censura estaba presente en el diario vivir y de qué manera impactaba al escritor, “Los censores mantenían a los dramaturgos inseguros sobre que sería permitido y que sería argumentado o cortado. La censura era más que arbitraria; era caótica.”<sup>457</sup>

### **La censura a las representaciones**

Otro aspecto que resulta interesante es la censura a la representación teatral en sí. No sólo se censuraba el texto, sino que se velaba por el comportamiento del público y actores por igual. Jesús Raúl Navarro García establece que se vigilaba “no sólo en lo relativo a su introducción material sino también a sus representaciones, evitando los añadidos e improvisaciones de los actores.”<sup>458</sup> Esto se torna en ámbito interesante ya que aquí es el actor, el mero representante, el que podría ser censurado por añadir o quitar al texto permitido y de esta forma exponer su punto de vista sobre alguna situación. El rey Fernando VII ya había prohibido dicha práctica en 1814 porque, como se explicó anteriormente, entendía que se había convertido en un “abuso” por parte de los actores. Es

---

<sup>455</sup> Gies, Op. Cit., 226.

<sup>456</sup> En conversaciones con Roberto Ramos Perea sobre este asunto, el historiador opina que los censores en la metrópoli y en América se percataron de la práctica utilizada por los dramaturgos que disfrazaban sus perspectivas bajo un determinado estilo artístico. Es por esto que comienzan a censurar aún las historias desarrolladas en lugares extranjeros o en tiempos pasados o fantásticos.

<sup>457</sup> Gies, Op. Cit. 230.

<sup>458</sup> Navarro García, Op. Cit., 198.

por esto que de la Pezuela requería la presencia de funcionarios de gobierno en las representaciones, como lo dictaba su bando de policía y buen gobierno; ley que estuvo en vigencia hasta 1869. Este bando no sólo vigilaba las buenas costumbres en el público, sino que, indirectamente, también velaba el comportamiento de los actores. Tomando en cuenta la supuesta trasgresión de miembros del elenco, se reitera como cierta la afirmación que de la Pezuela actuaba más como gobernador y capitán general que como persona preocupada por el desarrollo de las artes en la isla. Cuando en dicho bando se establece la presencia de un funcionario del gobierno en cada obra teatral para asegurar el buen comportamiento del público, lo que se trata de hacer es vigilar por posibles demostraciones o comentarios en contra del gobierno.

La presencia de representantes del gobernador dentro del teatro era utilizada más para refrenar posibles declaraciones por parte del elenco y del público que para velar por el comportamiento y las buenas costumbres. No se ha encontrado documento en el cual se acuse a un actor por improvisar alguna frase o palabra prohibida, pero se podría asegurar que la práctica había ocurrido ya que se mantenía vigilancia durante las representaciones para evitar dichas indiscreciones. A la vez habría que investigar cuál sería el castigo por dicha acción. En el caso de un comentario improvisado de un miembro del elenco, ¿se castigaría al actor, a la compañía, al empresario (productor), etc.? Asimismo, se podría cuestionar el futuro de las presentaciones luego de la acción del actor; ¿se suspenderían las futuras funciones de esa compañía? También surge la interrogante si se prohibió la entrada al país a alguna compañía donde uno de sus integrantes hubiera cometido este tipo de acción en el extranjero. No se ha encontrado documento que exponga ninguna de estas situaciones.

## **La censura y el teatro de los artesanos**

La relación entre el gobierno y las obras del teatro de los artesanos es singular y atípica, ya que no sufrió de la censura directa o persecutoria por parte de las autoridades españolas. Ante la vorágine en la cual se encontraba la isla en los planos social, político, económico y artístico, resulta interesante notar cómo este teatro, con visos de crítica social, no fue perseguido por las autoridades peninsulares con la misma intensidad que al teatro culto del momento. El teatro de los artesanos era de estilo costumbrista, presentaba situaciones cotidianas donde los personajes eran los trabajadores puertorriqueños. Estos dos elementos son suficientes para alzar la voz de alerta entre las autoridades; la situación no fue esta. El teatro de los artesanos no fue perseguido, vigilado o censurado como fueron las obras pertenecientes a los autores miembros de los círculos intelectuales de la isla. Las razones son variadas.

El primer elemento por el cual entiendo que el teatro de los artesanos no fue censurado se debe a dónde fue representado. El Círculo de Amigos de Mayagüez, El Centro Hispánico Ultramarino y el Casino de Mayagüez eran algunos de los espacios donde se representaban estas obras que se enfocaban en las experiencias de los artesanos y trabajadores. Sus autores eran artesanos que habían decidido utilizar la pluma para expresar su realidad. Figuras como Manuel Alonso Pizarro, Eleuterio Derkes, José Ramos y Brans, fueron algunos de los exponentes más importantes de este género.<sup>459</sup> El hecho que dichas obras no fuesen representadas en teatros municipales o incluso, en espacios público o teatros provisionales, hace que su exposición sea limitada y, por consiguiente, de poca importancia para las autoridades. Es importante recalcar que la censura se realiza

---

<sup>459</sup> Consultar *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros*, Op. Cit.

para interrumpir el flujo de conocimiento; si estas obras no propagaban las ideas a una gran cantidad de público, no resultaban peligrosas para el gobierno. El peligro estribaba en la capacidad que tuviera la obra en estar en contacto con un número considerable de personas para que el flujo de ideas pudiera ser propagado. Si no hay flujo de ideas, no hay peligro.

Otro aspecto de este teatro es que sus representaciones eran descritas o disfrazadas como “veladas”, lo cual le quitaba la formalidad atribuida al espectáculo teatral. Se podría inferir que debido a que estas veladas no eran vistas como una representación teatral, las circunscribía a una actividad inofensiva, muy alejada de la representación formal del teatro culto y la difusión que este poseía. Estas obras eran representadas para y por artesanos, en espacios exclusivos y pequeños para un grupo reducido de público. Ésta es otra de las características por lo cual este teatro no presentaba un peligro o amenaza para el gobierno.

Aun cuando estas obras no eran censuradas en su representación, Roberto Ramos Perea nos presenta la clandestinidad que conllevaba su impresión.

Alonso Pizarro llega con su manuscrito  
a la Imprenta de Jiménez de Mayagüez...  
Allí mediante intercambio con amigos  
tipógrafos...comienzan la tarea con  
rapidez, fuera de las largas jornadas de  
trabajo de esta antigua y pequeña  
imprenta cuyo grueso de trabajo,  
según pudimos averiguar, era trabajos  
comerciales.<sup>460</sup>

El imprimir las obras fuera de la jornada regular de trabajo y envuelta en la complicidad de la amistad, podría tener dos razones: la falta de recursos para realizar la impresión o para evadir la censura que prohibiría la futura impresión de la obra. A juzgar

---

<sup>460</sup>Ramos Perea, *Literatura puertorriqueña negra*, Op. Cit. 61.

por la poca importancia que el gobierno les otorga a estas obras, la falta de recursos para la impresión es la razón más válida.

Ramos Perea plantea que es gracias a esos amigos que Alonso Pizarro pudo imprimir su primer libro para abril de 1887. El autor no recibe ninguna nota crítica de ésta ni ninguna de sus obras. La única nota que se encontró sobre esta primera obra de Alonso es en el periódico el Buscapié del 1 de mayo de 1887:

Gacetillas, Folletos: Hemos recibido, recientemente un ejemplar del juguete cómico jibaresco “Me saqué la Lotería” y otro del “Discurso” pronunciado en San Germán por D. Adolfo Medina. Damos las gracias a sus respectivos autores.<sup>461</sup>

Aunque era cortesía el dar las gracias a un autor por llevar su libro a la redacción del periódico, en lo que respecta a esta obra, sólo se queda en el agradecimiento. Alonso no recibió crítica de ninguna de sus obras en ningún periódico, “En el Buscapié, Fernández Juncos ni siquiera da cuenta de su nombre.”<sup>462</sup> Si esta es la perspectiva y la acogida de la comunidad literaria del país sobre el trabajo realizado por los autores de estas obras costumbristas, ¿qué se podría esperar de la población en general? Si esta ínfima importancia se le adscribe a este teatro, entonces se puede entender la inexistente acción del gobierno en pasar juicio sobre ellas.

Aun cuando este tipo de teatro era escrito por puertorriqueños sobre temas que golpeaban a la sociedad puertorriqueña de su tiempo, estas representaciones pasaban desapercibidas por las autoridades.<sup>463</sup> Esta indiferencia no se debe al descuido o dejadez

---

<sup>461</sup> Ibid., 60.

<sup>462</sup> Ibid., 60.

<sup>463</sup> Como ejemplo se puede citar la obra *Vivir para ver o Los monólogos* de Modesto Cordero Rodríguez. La obra fue estrenada en el teatrillo del Centro Instructivo y de Recreo de Yauco en 1894. La obra se desarrolla en el mismo pueblo y en la misma época. Angelina Morfi, Op. Cit., 123.

por parte del gobierno, sino por la falta de importancia que las autoridades le otorgaban. El menosprecio que la misma élite cultural isleña le adscribía a este tipo de teatro, el cual se percibía como una actividad sin importancia y carente del paradigma artístico de la época, daba pie para que las autoridades, quienes censuraban a la mínima provocación, lo obviarán completamente. Este menosprecio lleva a la creencia de que, como arte menor, no tendría grandes repercusiones a nivel social o político. Se podría deducir que para el gobierno resultaba más efectivo censurar a un autor de renombre en San Juan, el cual al ser censurado enviaba un mensaje a la mayoría de la comunidad criolla, que a unos obreros que escribían obras de calidad inferior, escritas y representadas para un grupo reducido de público. Resultaba más efectivo censurar y condenar a Tapia o Brau en San Juan, que a unos trabajadores criollos o negros del sur de la isla.

No se puede tomar como válida la idea que el teatro de los artesanos no fue perseguido porque las autoridades no tenían conocimiento de la temática de las obras hasta después de representadas. El hecho que fuera representado en círculos exclusivos y por artesanos, no dotaba a este teatro de la clandestinidad. Las obras no fueron censuradas debido a la ignorancia por parte de las autoridades sobre las representaciones. Para llevar a cabo una censura eficaz hace falta la cooperación de diversos sectores de la sociedad, y ha quedado más que claro que las autoridades gubernamentales en Puerto Rico poseían las estructuras necesarias para que dicha cooperación se llevara a cabo:

se debe contar, por lo menos, con la  
anuencia de instituciones fuertes como  
la iglesia, la policía, el comercio, la educación,  
la familia, entre otros agrupaciones cívicas  
y gubernamentales dedicadas a la vigilancia  
de las normas morales establecidas.<sup>464</sup>

---

<sup>464</sup> Ricardo Cobián, Op. Cit., 14.

El poder de estas instituciones, por demás instauradas en la sociedad puertorriqueña, hacía fácil a las autoridades detectar la existencia de estas producciones y poder prohibir un teatro que claramente denuncia lo negativo de esa misma sociedad. Sin embargo, la censura férrea que sufrieron autores como Tapia, Brau y otros, no fue experimentada del todo por los autores de las obras costumbristas.

Otro de los aspectos de este teatro que pudiera haber contribuido a la pasividad de las autoridades es su propio estilo. La temática, aunque escabrosa para las autoridades, estaba enmascarada dentro del estilo y de la manera de representarla:

Así los conflictos dramáticos brotan de  
la vida cotidiana y su desarrollo se logra  
en virtud de las expectativas y aspiraciones  
de los espectadores, de acuerdo con la visión  
de mundo del dramaturgo.<sup>465</sup>

En estas obras abunda la crítica socio-política, el abuso de poder, la corrupción, el oportunismo político y los prejuicios raciales, pero todo enmascarado en una atmósfera humorística, la cual tiende a disimular o enmascarar la seriedad del asunto. Como expone Ricardo Cobián, “El humor, hasta cierto punto, fue el disfraz que algunos autores utilizaron para burlar la censura.”<sup>466</sup> Aparentemente, la atmósfera humorística disipa lo que para otros autores era una denuncia seria y directa. Es cierto que la comedia siempre ha sido considerada como inferior a la tragedia, por lo que sus temas, aunque cargados de seriedad, tienden a ser minimizados por el público. De la misma forma, se podría entender que las autoridades españolas toman las obras costumbristas como un pasatiempo carente de importancia literaria o social, la cual se hacía para hacer reír. Quizás los mismos autores la escribían con este único propósito, pero la crítica, aunque

---

<sup>465</sup> Ramos Escobar, *El teatro y la sociedad*. Op. Cit., 388.

<sup>466</sup> Ricardo Cobián, Op. Cit., 19.

indirecta, cómica y hasta sana, estaba presente. Esto refuerza la teoría que este teatro no fue perseguido por ser considerado inferior, por su poca distribución, mínima exposición y por el estilo en que estaban escritas. Quizás los temas eran incómodos para el gobierno, pero todos estos elementos contribuían en descartar a este teatro como peligroso, digno de ser perseguido y censurado.

El teatro costumbrista puertorriqueño gozó de ser el portavoz de las costumbres de la sociedad del país. Este teatro retrataba las costumbres, el ambiente, el habla, las creencias y los personajes tipos del Puerto Rico del siglo XIX.<sup>467</sup> Al hacerlo, resulta indiscutible la denuncia a la inequidad racial, a la persecución y a las injusticias. Era un teatro donde los personajes eran los desposeídos, el criollo, el negro o el jíbaro. Con todas estas características resulta prácticamente increíble que no haya sido perseguido por las autoridades peninsulares. Las razones enumeradas pueden ir dentro de la estratagema de disfrazar la denuncia dentro de la comedia, por otro lado o porque eran representadas en círculos cerrados para disfrute de la clase trabajadora, hacen estas obras invisibles o insignificantes a las autoridades. Lo que es importante es que gracias a esta falta de persecución el teatro costumbrista florece. En palabras de Angelina Morfi:

Es interesante observar que el teatro costumbrista puertorriqueño florece en las décadas del ochenta y del noventa... tal parece que el Gobierno no se ensañaba contra las críticas de este teatro menor, lo cual impulsaba su cultivo. Las razones que dieron curso al teatro costumbrista puertorriqueño quizá no sean tan importantes como el hecho de que el puertorriqueño ya encuentra en su entorno bastante material adecuado para la escena, tanto tiempo ocupada por héroes y nobles extraños...

---

<sup>467</sup> Antonia Sáez expone que la orientación hacia el teatro costumbrista se debe al anhelo de libertad, sea social o política. Antonia Sáez, Op. Cit., 120.

Y si es verdad que la ridiculez, los vicios y las debilidades que observa le provocan la risa y los mantienen en el aspecto externo de la vida, ya van asomando enlaces entre un modo de ser y una problemática más profunda. El camino que conduce a un teatro auténticamente nacional ya está pautado, y en el encuentro con lo suyo, naturalmente, el escritor se proyectará hacia el plano universal.<sup>468</sup>

Es el teatro costumbrista, aun siendo breve y poco expuesto a un público general, el que sentó las bases para un teatro nacional puertorriqueño. Este teatro no sólo criticaba y denunciaba las situaciones del puertorriqueño, sino que indirectamente afirmaba la cultura puertorriqueña, "...sus costumbres, ambiente, tipos, habla, creencias."<sup>469</sup> Para terminar de cimentar la importancia y la influencia de este teatro, Cobián expone que estos elementos son "claves de un imaginario social que serán retomados como íconos de una nacionalidad para reelaborar el teatro del siglo XX."<sup>470</sup>

Ante esta ambivalencia entre lo censurable, entre lo permitido, entre lo aceptado y lo condenado, sólo puede notarse el estado de situación del Puerto Rico del Siglo XIX. La inestabilidad política de la Metrópoli era transmitida a las colonias, la inseguridad merodeaba entre funcionarios del Estado, peninsulares, criollos, negros y extranjeros por igual.

El descontento latente entre todos los grupos sociales tuvo que ser percibido por las autoridades lo que desembocaba en más desconfianza, en restricción y autoritarismo.

Cambre Mariño expresa que:

Fue aquella una época en la que se sucedían los ministerios y las regencias provocando una gran inestabilidad en el aparato del

---

<sup>468</sup> Angelina Morfi, Op. Cit., 151.

<sup>469</sup> Ricardo Cobián, Op. Cit., 21.

<sup>470</sup> Ibid., 21.

Estado. Esas condiciones generaban a su vez un fuerte sentimiento de inseguridad en los funcionarios gubernamentales. A esto hay que añadir la inadecuada política colonial, seguida por gobiernos de circunstancias, con las posesiones españolas de Ultramar.<sup>471</sup>

### **Observación final sobre la censura y el gobierno**

El teatro en Puerto Rico durante el siglo XIX quedó marcado por la censura que el gobierno ejerció sobre él. Este tipo de censura se diferenció de la llevada a cabo por la Iglesia ya que tendía a ser más sistemática y calculada. La censura llevada a cabo por el gobierno se basaba en prohibir que ciertas ideas fueran propagadas para evitar que esta diseminación amenazara el mismo sistema que lo sustentaba. El gobierno español censuró el teatro para evitar un brote de nacionalismo o de identidad cultural. Aun cuando las obras de nuestros insignes dramaturgos no exponían las bienaventuranzas de la separación y mucho menos una revolución armada, muchas fueron censuradas. La razón principal es evitar un brote de nacionalismo o identidad los cuales podrían llevar a un intento de separación. Ante el estado de paranoia, las autoridades prohíben despóticamente. Los capitanes generales ejercen los cargos de su puesto con un solo objetivo; el mantener el control en la isla. Ante la duda, era mejor prohibir que lamentar. Es por esto que censuran a autores, grupos de teatro y grupos intelectuales y sólo ven con buenos ojos a un teatro de corte español donde no se discutan los problemas sociales o políticos de la metrópoli ni de la colonia.

---

<sup>471</sup> Cambre Mariño, Op. Cit., 58

Para llevar a cabo esta empresa, el gobierno creó juntas de censuras, censores y cuerpos rectores. Todos estos puestos se crearon para darle legitimidad y otorgarle el adjetivo de función gubernamental a lo que se podría llamar claramente prohibición y persecución. En Puerto Rico estas juntas estaban adscritas al Capitán General, quien, al final, tenía la última palabra de qué se representaba y que no. Los censores eran figuras atadas directamente al Capitán General quienes, en la mayoría de los casos, adolecían de conocimientos literarios. De esta manera se corrobora que los censores solamente perseguían fines políticos y de seguridad y no de calidad estética alguna. Estos funcionarios sólo velaban por transgresiones y no a cánones artísticos.

En cuanto a qué se censuraba, esto estaba íntimamente atado al quién. El gobierno veía con recelo a los intelectuales criollos ya que en éstos estaba, según ellos, el germen separatista. Si para las autoridades lo nacional y cultural era significado de independencia, no es de extrañar que los intelectuales fueran censurados. Esta élite intelectual nacional gozaba de admiración y arraigo entre los habitantes de la Isla, lo cual los dota de una cierta importancia dentro de la sociedad de su tiempo. Es por esto que sus trabajos van a ser vigilados constantemente ya que eran leídos o vistos por una gran cantidad de público. Por esta razón estos dramaturgos fueron censurados, para evitar la propagación de ideas o declaraciones que fueran a ser percibidas como contrarias a los intereses del gobierno. Se les censura para evitar el flujo de ideas o de información.

El ejemplo más claro a favor de esta aseveración es la inexistente censura al teatro de los artesanos. Este teatro, escrito por trabajadores puertorriqueños, alejado de la pompa de los estilos artísticos de la época, presenta un cuadro de costumbres de la realidad de las clases bajas puertorriqueñas. Las situaciones, el lenguaje y los personajes son puertorriqueños. De una manera indirecta se presentaba la triste realidad del

trabajador de la isla. Escrito, representado y apreciado por los mismos artesanos, este teatro no gozaba de la proyección de los dramaturgos de la época. Es aquí donde se entiende la falta de acción por parte del gobierno, en la limitada influencia que tuvo en el público. Las autoridades no censuraron porque este teatro no presentaba una amenaza debido a su poca proyección al público. Es por esto que hasta cierto punto el teatro de los artesanos pudo florecer y convertirse en la base principal para la creación del teatro obrero del siglo XX.

La censura siempre estará circunscrita a la propagación del mensaje a otros; si no hay divulgación, no hay amenaza, por lo que no merece censurarse. Si el teatro escrito por puertorriqueños sufrió de censura se debió a la importancia que los mismos habitantes les daban a estos trabajos. Cuando se habla del teatro puertorriqueño decimonónico se presentan autores que hasta nuestros días resuenan como las bases del teatro nacional: Tapia y Brau. Cuando se habla de la censura hacia el teatro, siempre son estos autores los símbolos de la persecución gubernamental contra este arte. La razón principal es el hecho que estos autores eran los más importantes dramaturgos de su época, al censurarlos se evitaba la propagación de ideas problemáticas para el gobierno. El teatro de los artesanos, por otro lado, era escrito por trabajadores desconocidos por los habitantes de la urbe sanjuanera, presentadas en círculos cerrados y representada por los mismos trabajadores. En este teatro no había amenaza alguna en cuanto al arraigo o la proyección por lo que su influencia era limitada, por no decir inexistente. El gobierno no necesita censurarla, no había amenaza.

Sobre este punto habría que recalcar la falta de importancia que estas obras presentan tanto para los círculos intelectuales del país, así como para las autoridades. Como se ha mencionado antes, estas obras eran catalogadas como teatro menor, juguetes

cómicos e “intentos” dramáticos por sus propios autores. Lo mismo disminuye la importancia que éstas podrían haber tenido para la crítica y para las autoridades, lo que conlleva pensar que pasaron desapercibidas por casi toda la sociedad puertorriqueña. Lamentablemente, este paradigma sigue estando vigente. Los historiadores teatrales le otorgan poca importancia y el público general poco sabe del teatro costumbrista puertorriqueño, lo que lleva a establecer directamente a Tapia y a Brau como los padres del teatro puertorriqueño.

El gobierno y la censura al teatro del siglo XIX puertorriqueño están plasmados por el recelo y la amenaza del primero y de la libertad de expresión artística y la identidad nacional del segundo. El gobierno, a través de la censura, tratará de impedirlo y los artistas teatrales lucharán para poder crear. Como hemos visto en este trabajo, siempre será una pugna entre el teatro y las autoridades; el mantener el poder y el deseo de crear.

## Conclusión

Se ha planteado que como herramienta para establecer y preservar el poder, la censura se presenta como un arma sumamente eficaz. Aquellos en el poder entienden que el flujo de información tiende a ser peligroso ya que puede ser utilizado para destruir el orden, los valores o los intereses ya establecidos por los poderosos. Son las élites las que van a tratar de mantener un control sobre la información para de esta manera perpetuar su poder y mantener a los otros grupos sociales bajo su control. Las causas para que el censor censure se basan en la relación conocimiento-poder. Se censura por temor a perder poder.

Si vemos este paradigma dentro de la realidad puertorriqueña del siglo XIX, se puede afirmar que las élites peninsulares controlaban la información para eliminar cualquier asomo de expresión que llevara a una identidad propia, al nacionalismo, patriotismo, anti españolismo, etc. en aras de mantener el poder en la colonia. La pérdida de las colonias en Latinoamérica, hace de la realidad española en el Puerto Rico del siglo XIX llena de suspicacia, paranoia y represión. Ya se han establecido las razones por las cuales el censor censura. La élite española en la Isla sospechaba de los criollos puertorriqueños, de los extranjeros, de los mismos peninsulares liberales, de la amenaza bolivariana por el sur y de la estadounidense por el norte. Es así como para la élite en el poder resultaba eficaz censurar ante la más mínima expresión, artística, literaria, etc., que tuvieran un atisbo de amenaza.

En cuanto al teatro en Puerto Rico del siglo XIX, las razones para su censura no fueron distintas. Las élites, ya sean religiosas o políticas censuraban en pos de mantener el poder. Este ejercicio no sólo se llevó a cabo para impedir el flujo de información sino también por la mera declaración de demostrar quién tenía el poder. La censura se

convertía en arbitraria, personalista, clasista y nacionalista. Las razones para censurar un texto o una representación dramática se basaban exclusivamente en las opiniones o perspectivas del censor, fundadas en personalismos, en oportunismo político, en el menosprecio o en la paranoia. Es dentro de este entorno que nuestros primeros dramaturgos osaron comenzar a escribir y presentar teatro. Es ante este enemigo, siempre presente, que los autores comenzaron a trazar el camino de la historia del teatro puertorriqueño.

La Iglesia se tomó la iniciativa en censurar el teatro en Puerto Rico desde comienzos del siglo XVI, lo cual no debe sorprender dado a su rol histórico en contra del teatro. Obispos censuran la actividad teatral por ser representadas por los mismos sacerdotes dentro del templo. Ya cuando la práctica de la representación por parte del clero disminuye y con el tiempo desaparece, los obispos comienzan a censurar a la representación en sí por considerarla dañina a los valores cristianos.<sup>472</sup>

Ya a comienzos del siglo XIX, el primer obispo puertorriqueño se encarga de embestir en contra de la representación en la Isla. Alejo de Arizmendi se pronunció en contra de la práctica teatral y lo hizo a pesar de ser ignorado por los poderes políticos en la Isla. No solo fue ignorado por el gobernador Salvador Meléndez y Bruna, sino que también fue ignorado por los mismos feligreses. Los intentos de Arizmendi por erradicar la afición por el teatro llegaron al punto de negarse a recibir una donación recaudada durante presentaciones teatrales destinada al hospital de la ciudad. Además, condenó las posturas del gobernador y llegó a elevar sus quejas al rey de España. El poco interés que le

---

<sup>472</sup> En los siglos anteriores al XIX varios obispos condenaron la participación de párrocos en representaciones teatrales, ya para principios del siglo XIX Arizmendi condenaba la actividad teatral pero no hacía referencia sobre clérigos participando en éstas. Esto denota que ésta práctica había cesado. Consultar “La pastoral del Obispo Arizmendi contra las comedias”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (julio-septiembre, 1961): 27-32. También el Archivo General de Indias, Audiencia de Santo Domingo, legajo 2523.

dedicó el gobernador Meléndez y Bruna a las quejas del obispo se podría justificar de dos maneras: El gobernador no veía con malos ojos las representaciones, no las consideraba peligrosas o las disfrutaba. La otra razón puede ser de aspecto nacional y político; Arizmendi era puertorriqueño, se identificaba con el gobierno constitucional, apoyó a Ramón Power y Giralt, utiliza los términos “patria” y “puertorriqueños”, estos factores son suficientes para que el gobernador español viera con suspicacia la figura del obispo. Si nos dejamos llevar por la prepotencia y menosprecio que la mayoría de los capitanes generales tenían hacia los habitantes criollos, no sería arriesgado asumir que un gobernador peninsular no tomaría muy en serio las órdenes, sugerencias y amenazas de un párroco puertorriqueño.

Si es cierto que los obispos que sucedieron a Arizmendi apoyaron el teatro, no es menos cierto que fueron vigilantes en cuanto a las representaciones y el mensaje en contra del Estado y la Iglesia. La Iglesia nunca dimitió a su derecho de vigilar y proteger la moral social. Es por esto que las autoridades eclesiásticas, en este caso Arizmendi, presionan a las autoridades civiles para proteger a la sociedad de actos que considere irrespetuosos hacia la Iglesia o sus dogmas. Contrario a la opinión del obispo puertorriqueño, los sucesores no ven al teatro como una actividad pecaminosa en sí, sino como un posible vehículo para transmitir ideas peligrosas en contra del gobierno español. La monarquía se plasmaba como la defensora de la fe católica y cualquier ataque en contra de esta se consideraba un ataque a la Iglesia o peor, a Dios. La Iglesia y el Estado se presentan como aliados dentro del panorama colonial. Los intereses del Estado son los intereses de la Iglesia, ya que el gobierno la auspicia, financia y defiende. Esta protección se ofrece con el mero propósito de utilizar lo religioso para proteger los intereses del Estado. En momentos de crisis política el Estado utiliza a la iglesia para condenar en el plano

espiritual cualquier acción en contra del gobierno. Es por esto que la iglesia estará vigilante ante cualquier obra de teatro que atente contra los intereses del gobierno español, porque a la postre son también sus intereses.

Aunque siempre vigilante de sus intereses, la Iglesia no condenaba la actividad teatral. Desde la década de los 1820 la Iglesia se percibe como aliada del Estado en cuanto a lo teatral. En relación a la censura teatral, si el Estado censuraba la Iglesia condenaba. Esta relación sólo se daba de un solo lado; la Iglesia siempre apoyaba las decisiones del gobierno en cuanto a lo teatral, pero no necesariamente el Estado apoyaba a la Iglesia si ésta trataba de prohibir alguna representación. De esta forma, la Iglesia y el Estado se presentan como un binomio de frente común contra de las posibles ideas peligrosas que el teatro pueda plantear.

El gobierno, por su parte, estaba más preocupado con los problemas ideológicos o políticos que el teatro podría traer que con violaciones a valores morales o religiosos. La censura al teatro por parte del aparato gubernamental comienza a cobrar fuerza durante la década de 1820 por razones estrictamente políticas. Es después de la instauración de la Cédula de Gracia de 1815 que el gobierno toma de forma exclusiva el rol de censor. Las razones para que el gobierno se hiciera cargo de esta empresa parte de la necesidad por mantener a raya cualquier asomo de una identidad nacional, la cual despertaría el espíritu separatista en la población. Las revoluciones en Tierra Firme y las cantidades de extranjeros que llegaban a la Isla buscando refugio, podía en estado de alerta a las autoridades en la Isla. Ya se ha expuesto que la manera más efectiva para mantener el control sobre un pueblo es controlando la información. Si se habla del teatro, la información constaba de algún tipo de crítica, alguna frase estimuladora a la libertad, alguna declaración en contra del régimen, algún asomo de identidad nacional o algún

enunciado patriótico. Es por esta razón que las entidades del Estado censurarán a la menor provocación, censuran material permitido en la metrópoli, censuran por el mero hecho de sentirse superiores a sus subalternos, censuran arbitrariamente.

El censor llevaba a cabo su labor tomando como norte las garantías de un orden social, el respeto a los valores religiosos, buenas costumbres y el derecho absoluto de la monarquía. En otras palabras, servir de parapeto a la clase dominante y que esta mantuviera su poder. En la España del siglo XIX, y por ende en Puerto Rico, la libertad de expresión era vista como una amenaza a las instituciones nacionales; el gobierno había visto el daño causado por esta libertad en otros países y harían lo necesario por impedir repercusiones semejantes. La figura del censor era necesaria para mantener el flujo de ideas o de información alejado de las masas. Por ser una de las últimas posesiones en América, Puerto Rico era celosamente vigilado ya que Sur América se encontraba más cerca de la isla que España, por lo que la amenaza de separación desde “Tierra Firme” estaba perpetuamente presente.

El censor en Puerto Rico era un funcionario controlado por el Capitán General de turno. Aunque existían leyes de imprenta y de censura establecidas desde España, las facultades omnímodas del gobernador lo dotaban para poder obviar dichas directrices y prohibir lo que él entendiera era peligroso o pernicioso. Aun en periodos de gobiernos constitucionales donde, se supone, hubiera más apertura hacia ideales liberales, las condiciones políticas extremas en la isla concedían al gobernador el vigilar celosamente todo movimiento de sus habitantes. Es aquí donde entra la figura del censor como funcionario gubernamental. Se supone que el censor estaba capacitado para llevar a cabo su labor de manera independiente a la de la Capitanía General, pero paradójicamente este funcionario era nombrado por el gobernador. La designación estaba más atada a las

lealtades del funcionario con el gobernador que con las facultades intelectuales que dicho cargo requería. Los censores eran columnas del sistema colonial y defensores de los poderes derivados de éste.

Se ha demostrado que los censores mencionados en este trabajo fungieron como defensores a ultranzas del gobierno español en la Isla, en otras colonias o en España. La mayoría de las veces eran burócratas del sistema a quienes se les había nombrado al puesto y que veían en éste un escalón para seguir subiendo de nivel dentro del aparato gubernamental. Por consiguiente, estos censores no dudaban en censurar para alejar cualquier comentario que pusiera en tela de juicio su patriotismo y compromiso con la Madre Patria y que pudiera poner en riesgo su carrera política-administrativa. Censuraría para congraciarse con el Capitán General, censuraría para tener a la Iglesia de su lado, censuraría arbitrariamente, de manera personalista, poniendo como base su menosprecio por todo lo que pueda verse como identidad nacional o para disipar el mero asomo de una intelectualidad criolla.

Prueba clara que la censura era utilizada como arma de defensa por la clase dominante fue el sistema desarrollado para llevar a cabo esta empresa. No sólo hablamos de la figura del Capitán General, también de los censores y las diversas juntas de censura que estaban atadas directamente al primero. Además de los censores y las juntas, el ejército como cuerpo castrense se haría cargo de hacer cumplir la ley al mismo tiempo que muchos de los censores pertenecían a las fuerzas armadas. La Iglesia, primero utilizando la censura por razones de fe, se aúna al gobierno para defender sus intereses, económicos y de influencia, dentro del gobierno. Aun cuando la censura estaba subordinada a la perspectiva del Capitán General, el tener todo un sistema que se ocupara de la labor de censurar, legitimaba la práctica ante la sociedad. De esta manera, se instaura en las

prácticas sociales, políticas y culturales del país; es así que adquiere legitimidad, lo cual la lleva a estar presente de manera directa e indirecta en el engranaje social isleño.

Al establecer la censura como práctica sistemática, lleva al autor hacia la auto-censura. Los dramaturgos puertorriqueños del siglo XIX tenían muy presente que sus trabajos serían evaluados en aras de censurar cualquier asomo de una perspectiva alejada de las establecidas por el Estado. Tapia, Brau y sus contemporáneos buscaron diferentes medios para poder plasmar sus opiniones dentro del texto dramático y evitar las prohibiciones. El uso de lugares y épocas alejadas de su realidad, fue una de las estratagemas utilizadas para burlar la censura. Arrojados por el estilo artístico de la época, los dramaturgos puertorriqueños trasladaron la trama a lugares y épocas completamente opuestas a su realidad para evitar el mínimo pretexto para que sus obras fueran censuradas. Aunque se podría entender que este recurso obedece al estilo de la época, no se puede obviar el hecho que estos dramaturgos eran extremadamente cuidadosos para evitar que sus obras fueran prohibidas. Tapia escribe *La cuarterona* ubicando la historia en Cuba, lo cual en nada se distingue de la situación de Puerto Rico. Esto sólo se puede entender dentro de la gran posibilidad que Tapia estaba tratando de evitar la censura al alejar la trama del suelo nativo. Salvador Brau ubica su obra *La vuelta al hogar* en Puerto Rico, pero a principios del siglo, lo que hasta cierto punto la aleja de su actualidad. Por último, María Bibiana Benítez en su *La cruz del Morro* trata del ataque holandés a la isla en 1625, una vez más alejando la trama del entorno de su autora.

Está por demás decir que la auto-censura limitó el espíritu creador de los autores. No se puede imaginar qué obras hubieran escrito estos autores sabiendo que sus trabajos no iban a ser censurados. Es por esto que estos autores tenían que valerse de su ingenio o de la auto-censura para poder ver cumplido el fin de obtener el permiso para representar

sus obras. Como ejemplo de la auto-censura instaurada en la siquis del autor tenemos el ejemplo de Alejandro Tapia y Rivera que en sus memorias narra el episodio de censura de su obra *Roberto D'Evreux* y explica que años más tarde de haber sido censurada, la publica en mejores condiciones. El hecho que el autor le atribuya mejores condiciones a la nueva edición, podría denotar un cierto dejo de agradecimiento ya que es gracias a la censura que pudo mejorar su obra.

Alejándonos de la perspectiva individual del dramaturgo, entremos al aspecto colectivo de la puesta en escena. Los grupos de puertorriqueños que tomaron la iniciativa de montar obras de teatro eran aficionados, miembros de la sociedad y con la única finalidad de representar dentro de festividades públicas. En estas festividades se representaban obras españolas las cuales no representaban amenaza alguna al control establecido. Por otro lado, las compañías profesionales que visitaban la Isla se circunscribían a un repertorio previamente autorizado en otras colonias y España, y aunque las leyes de censura ordenaban su evaluación aun cuando habían sido permitidas en la Metrópoli, no es de dudar que su representación se hiciera más fácil. No se pudo encontrar alguna censura realizada a estos grupos visitantes, lo cual se podría inferir que su repertorio no era examinado por el censor previo a la representación.

Ya cuando el gusto por lo teatral y lo intelectual toman madurez, la formación de grupos teatrales criollos era inevitable. Los grupos como Teatro Amigos del País y La Sociedad Filarmónica comienzan a representar obras para el deleite del público asistente. Estos grupos estaban interesados en representar obras de autores puertorriqueños al igual que del repertorio universal. Es aquí donde las autoridades coloniales comienzan a sospechar y vigilar estos grupos. Dado que las obras tenían que ser autorizadas previo a su representación, el gobierno hará lo posible por dismantelar estos grupos, o al menos tener

el control dentro de sus estructuras, para poder controlar su repertorio. De esta forma, las esferas en el control buscan controlar el flujo de ideas y mantener su hegemonía.

Un hecho singular donde se puede notar cómo la censura sólo se pone en práctica para interrumpir el flujo de información, lo constituye el teatro costumbrista de artesanos. Como se ha explicado, este teatro era escrito, representado y apreciado por trabajadores. Aunque la temática de estas obras era la representación de las realidades laborales y sociales del Puerto Rico de esa época, el gobierno le prestó poca importancia. Las obras eran representadas bajo el marco de una velada artística las cuales eran percibidas como inocentes reuniones de obreros para su entretenimiento. Al ser un grupo reducido de espectadores en un ámbito privado, el gobierno le resta importancia a esta actividad. El volumen de las impresiones y el número de público al cual llegaban estas obras no era significativo para que las autoridades pusieran un alerta. Aun cuando se ha descrito el grado de paranoia y recelo de parte del gobierno español en la isla sobre todo lo que diera el mínimo atisbo de nacionalidad o identidad nacional, las autoridades ignoraron este teatro, tanto en la publicación como en la representación.

No sólo las autoridades ignoraron el teatro de los artesanos, sino que el mismo círculo literario y artístico puertorriqueño se hace partícipe de este menosprecio. Esto se podría interpretar de varias maneras. El modelo de teatro español o de tendencias europeas se imponía sobre cualquier otra forma de teatro. Los autores como Lope de Vega, Calderón, Moreto, Moratín, etc. seguían siendo percibidos como los grandes autores del teatro. Aunque ya los estilos habían cambiado, el sentimiento colonial y el paternalismo de la metrópoli, veía cualquier otra forma de hacer teatro como inferior. Solo los miembros de esta élite cultural se creían los idóneos para escribir teatro tomando las corrientes artísticas europeas como ejemplo. Ante esta situación de menosprecio, muchos

autores de obras costumbristas, al creer que sus obras no alcanzarían el ideal europeo trazado por la élite intelectual del país, deciden dar a sus obras adjetivos como juguetes cómicos o de intentos teatrales para de esa forma excusarse de antemano ante la segura crítica violenta y el menosprecio de parte de un círculo literario con grandes rasgos europeizantes.

Muchos de los autores de las obras costumbristas no plantean un rompimiento con el teatro de la época sino el poder ser parte del mismo. Lo que los autores de las obras costumbristas buscaban era insertarse en la corriente del teatro tradicional en la isla. Esto plantea una contradicción ya que su teatro es uno de crítica a esa misma sociedad que asiste y defiende esa corriente tradicional en lo social, político y teatral. Lo antes expuesto sólo deja ver que si los círculos culturales criollos no le otorgaban importancia, los autores de estas obras tampoco se las otorgaban, a menos que pudieran de alguna forma ser aceptados por estos grupos. Si los mismos puertorriqueños no les conferían significación alguna a estas obras, ¿qué importancia le otorgarían las autoridades españolas que sólo ven en los estilos españoles o europeos el ejemplo a seguir?

La amenaza que podría ostentar alguna obra teatral sólo existía cuando los círculos culturales alababan una obra, lo cual llevaba a una aceptación por el público asistente a las producciones teatrales y esto desembocaba en una proyección de un cierto mensaje o crítica. Si no había aceptación por los literarios, ni por el público, la amenaza se diluía, por lo tanto, dejaba de ser amenaza. Esta es la situación con el teatro costumbrista puertorriqueño del siglo XIX.

Otro aspecto es el recurso de alejar la obra del entorno. Como se explicó antes, los autores de corte tradicional recurrían a transportar sus tramas a países y épocas alejadas de su realidad. De esta forma podían, aunque mínimamente, escapar a la censura. Los

autores del teatro costumbristas basaban sus obras en el Puerto Rico de su época, con personajes que retrataban la sociedad de su tiempo. No estaba dentro del estilo de estos autores enmascarar la trama en lugares extranjeros, con héroes épicos en situaciones espectaculares. La misión de los costumbristas era plasmar la realidad del trabajador puertorriqueño de una forma fácil, amena y simple. Aún con todas estas características que pudieron ser vistas por las autoridades de su época como peligrosas, estas obras no fueron censuradas, prohibidas o perseguidas.

Era necesario para el estado español en la Isla censurar el teatro. A diferencia de la palabra escrita, el teatro es acción. Nada más vivo y contundente en las artes que el teatro. Los artículos de periódico, los poemas, los aguinaldos resultaban peligrosos para el gobierno, pero el teatro puede percibirse como instigador. Su naturaleza activa hace que la palabra se haga verbo y que provoque al espectador. Lo que la Iglesia y el gobierno trataban de hacer es frenar y retroceder cualquier expresión para de esa forma impedir el flujo y la propagación de ideas.

La Iglesia comienza censurando para prohibir la actividad teatral en sí. Censuraban para condenar lo que los miembros del alto clero catalogaban como una actividad pecaminosa realizada en días y en lugares santos. El pecado estribaba en el atrevimiento a la representación independientemente de qué texto se representaba. Con el pasar del tiempo y al ver que la afición por el teatro no mermaba, la Iglesia se convirtió en aliada al gobierno. Para defender sus intereses, la Iglesia condena la actividad teatral basada en el mensaje estampado en el texto, no porque fuera de naturaleza anti religiosa, sino por ser catalogada como anti española.

Por su parte, el Estado censura para preservar su control y encuentra en el teatro un método muy peligroso y efectivo para propagar ideas. El Estado censura el teatro para

evitar un flujo de información que resultaría adverso a sus intereses. La identidad, el nacionalismo y la denuncia son conceptos muy peligrosos para el Estado y su herramienta más eficaz en contra de éstas es la censura. Aún en momentos donde la actividad teatral no fuera ideada con intenciones incendiarias, el Estado prefería prohibir que tener que lamentar. Era mejor no dejar que la corriente cultural se desarrollara y madurara, era mejor tratar de eliminarla antes que fuera demasiado tarde. El hecho que las obras a representarse tuvieran que pasar por la evaluación, aun cuando éstas habían pasado censura en España, nos da una idea que lo que se trata de eliminar. No era su mensaje sino el efecto que tendría esa obra en los habitantes y naturales de Puerto Rico.<sup>473</sup>

Hemos visto que la censura constituye un elemento esencial del poder. Los poderosos la utilizan para preservar, instaurar y hacer permanente el poder. No es una herramienta nueva y tampoco es antigua. La censura se ha conservado aún en gobiernos democráticos. Todo gobierno, formula política o régimen depende del poder para llevar a cabo sus proyectos y mantenerse vigente. Al mismo tiempo, el espíritu creador, de libertad o de inconformidad también está presentes dentro de este panorama. Es por esto que la censura nunca dejará de ser una herramienta necesaria para cualquier gobierno. Mientras los gobiernos tengan que defender su razón de existencia, la censura existirá.

---

<sup>473</sup> La censura teatral no cesó después del cambio de soberanía. El 19 de julio de 1899 el alcalde de San Juan, Luis Sánchez Morales, suspendió la presentación en su segunda función de la obra *La entrega de mando o fin de siglo* del autor y director cubano Eduardo Meireles. La razón del alcalde fue que su presentación podría incitar disturbios. La obra se había estrenado la noche anterior con gran aceptación del público. Al ser censurada, una multitud se tiró a las calles en protesta, hubo disparos, heridos y la activación de la unidad armada de la policía municipal. *Entrega de mando* presenta, de manera jocosa, el cambio de poder colonial de España a Estados Unidos, establece como Puerto Rico sufrió de grandes penurias en el siglo XIX y que el próximo siglo no se vislumbraba alentador. Según Juan Flores, “el público se queda con una sensación agrídulce de incertidumbre en cuanto a qué será peor: el pasado calamitoso bajo España o el fatídico futuro con los yanquis.” El final de la obra termina con un himno de 32 versos en honor a Ramón Emeterio Betances. Debido a su mensaje separatista y anti colonialista, se puede entender por qué la obra fue censurada. Juan Flores, *La entrega de mando o fin de siglo, una lección literaria en la historia*. (Diálogo, mayo 1998), 30-31.

En el Puerto Rico del siglo XIX las dos instituciones de poder realizan acciones en contra del teatro. Iglesia y Estado, de forma separada y a la vez confabulada, condenan la práctica teatral si ésta atentaba contra sus intereses. Los intereses siempre estaban ligados a la preservación del poder. La censura hacia el teatro del siglo XIX se lleva a cabo para evitar el desarrollo de una identidad nacional, de un impulso al orgullo patrio, al cuestionamiento y al separatismo. Aunque los autores no necesariamente perseguían estas metas al escribir sus obras, las autoridades prohibían para eliminar cualquier contratiempo futuro. Es por esto que la censura, las más de las veces, era caprichosa y pocas veces sustentada en elementos de razón.

El propósito era proteger el poder, limitando y prohibiendo el acceso del conocimiento a las masas. El propósito era impedir el desarrollo natural de un pueblo que comenzaba a reconocerse como ente separado de la metrópoli.

Para terminar, poniendo en contexto el efecto del poder eclesiástico y gubernamental sobre el teatro en Puerto Rico, las palabras del historiador Emilio Pasarell resultan idóneas:

No es fácil hoy reproducir en nuestra imaginación lo que fue en toda América el dominio clerical y la suspicacia política. De un lado fue la iglesia factor decisivo en la formación de nuestra sociedad y sus costumbres o iluminación para un escaso número de jóvenes, estudiosos o privilegiados; y de otro fue órgano político que sirvió de valladar a la libre expresión del pensamiento.<sup>474</sup>

---

<sup>474</sup> Emilio J. Pasarell, *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico* (Editorial del Departamento de Instrucción Pública, 1969), 74.

## Bibliografía

### Fuentes Primarias

#### Archivo General de Indias

Audiencia de Santo Domingo  
Legajo 2523

Acuerdos, 1810-1912  
Folio 122

#### Archivo Histórico de Puerto Rico

Fondo: Gobernadores Españoles  
Serie: Acuerdos, 1815-1817

Fondo: Gobernadores Españoles  
Serie: Circulares, Caja 19.

Fondo: Gobernadores Españoles  
Sección: Political and Civil Affairs.  
Serie: Censura 1812-49. Entrada 10. Caja 17

Fondo: Gobernadores Españoles  
Sección: Fiestas Reales celebradas por enlace S.M. Alfonso XII  
Serie: Entrada 33, caja 117

Fondo: Gobernadores Españoles  
Sección: Imprenta 1808-1814  
Serie: Entrada 36, caja 118

Fondo: Gobernadores Españoles  
Sección: Nombramientos a puestos de gobierno, 1834-1836  
Serie: Entrada 49, caja 149

Fondo: Gobernadores Españoles  
Sección: Teatro 1823-1826  
Serie: Entrada 66, caja 185

*Actas del cabildo de San Juan de Puerto Rico.* Vol. 1815-1816. Puerto Rico, 9 de octubre de 1815.

*Estatutos de la Sociedad Conservadora del Teatro Español.* Establecimiento tipográfico D.I. Gusap, San Juan, Puerto Rico. 1852.

*Ley de Imprenta para La isla de Puerto Rico.* Decretada en 27 de agosto de 1880. Edición Oficial, Madrid, Imprenta Nacional, 1880. Exposición.

*Ley de Imprenta para Cuba y Puerto Rico de 1886.* Imprenta del Gobierno, 1886.

*Proyecto de Ley sobre la libertad de imprenta.* Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos. Madrid. 1837.

*Índice de las piezas dramáticas permitidas sin atajos ni correcciones, de las permitidas con ellos y de las absolutamente prohibidas.* Presentado al gobierno civil de la isla por El Censor Principal de Teatros de esta Capital. Habana 1852. Imprenta del gobierno General por S.M., 1852.

Portal de Archivos Españoles en Red (PARES)

AHN . Ultramar. ES. Exp. 28079  
AHN. Ultramar. ES. Exp. 5096  
AHN. Ultramar. 2012. Exp. 1  
AHN. Ultramar. 1068. Exp. 35  
AHN. Ultramar. 2064. Exp. 39  
AHN. Ultramar. 5109. Exp. 39  
AHN. Ultramar. 1241. Exp. 4  
AHN. Ultramar. 5068. Exp. 14  
AHN. Ultramar. 1240. Exp. 25  
AHN. Ultramar. 4074. Exp. 5  
AHN. Ultramar. 5096. Exp. 5  
AHN. Ultramar. 5096. Exp. 47

## **Prensa**

*Boletín Eclesiástico de la Diócesis de San Juan.* Depositado en Colección Puertorriqueña. Biblioteca José M. Lázaro. Recinto de Río Piedras. Universidad de Puerto Rico. Microfilmada.

*Boletín Instructivo y Mercantil de Puerto Rico.* Depositado en Colección Puertorriqueña. Biblioteca José M. Lázaro. Recinto de Río Piedras. Universidad de Puerto Rico. Microfilmada.

*El Eco.* Depositado en Colección Puertorriqueña. Biblioteca José M. Lázaro. Recinto de Río Piedras. Universidad de Puerto Rico. Microfilmada.

*La Azucena*. Revista Decenal. Ediciones Puerto, San Juan, Puerto Rico. Instituto de Cultura Puertorriqueña. Edición Facsimilar. 2013.

*La Gaceta del Gobierno de Puerto Rico*. Depositado en Colección Puertorriqueña. Biblioteca José M. Lázaro. Recinto de Río Piedras. Universidad de Puerto Rico. Microfilmada.

### **Libros utilizados como fuente primaria**

Brau, Salvador. *Disquisiciones sociológicas y otros ensayos*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1956.

\_\_\_\_\_. *Conferencias sobre estética y literatura*. Tipografía de González y Co. Puerto Rico. 1881.

\_\_\_\_\_. *Puerto Rico y su historia*. Investigaciones críticas. Imprenta de Francisco Vives Mora. Valencia. Primera edición, 1894. Segunda edición y facsímil de la Primera Edición. 2011.

\_\_\_\_\_. *Historia de Puerto Rico*. Editorial Coquí. Primera Edición. 1904. Edición facsimilar. 1966.

Coll y Toste, Cayetano. *Boletín Histórico de Puerto Rico*. 14 tomos. Tipografías Cantero. Fernández y Compañía, San Juan, Puerto Rico. 1914-1926.

de Córdova, Pedro Tomás, *Memoria sobre todos los ramos de la administración de la Isla de Puerto Rico*. Editorial Apéndice, Madrid. 1838

\_\_\_\_\_. *Memorias: geográficas, históricas, económicas y eclesiásticas de las Islas de Puerto Rico*. Primera Edición 1833. Segunda edición facsimilar 1968. Editorial Coquí. México. 1968.

López de Haro, Damián. *Constituciones Sinodales, 1647*. Imprenta del Seminario de San Juan. 1920.

Tapia y Rivera, Alejandro. *Mis memorias Puerto Rico como lo encontré y cómo lo dejo*. DeLaisne & Rossbori, In. New York. New York. 1928.

### **Fuentes secundarias**

Abellán, Manuel L. "Problemas historiográficos en el estudio de la censura literaria del último medio siglo." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 13, No. 3, (Primavera, 1989).

- Acosta Quintero, Ángel. *José Julián Acosta y su tiempo*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1965.
- Aguado Bleye, Pedro, ed. *Manual de historia de España*, 3 vols.: Espasa Calpe, España, 1967.
- Alenda y Mira, Jenaro. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, 2 vols. Sucesores de Rivadeneira, España, 1903.
- Alonso, Manuel A. *Fiestas y costumbres de Puerto Rico: una selección de la prosa costumbrista del siglo 19*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.
- Altagracia Espada, Carlos D. *La utopía del territorio perfectamente gobernado. Miedo y poder en la época de Miguel de la Torre, Puerto Rico 1822-1837*. Tesis de Maestría, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, 1997.
- Artola, Miguel. *La España de Fernando VII*. Espasa-Calpe, 1999.
- Baralt, Guillermo A. *Esclavos rebeldes. Conspiradores y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico, 1795-1873*. Ediciones Huracán, 1981.
- Berenguer, Ángel. "Deseos expresados, deseos "(indesea)dos". Sistemas y procesos para el control de las estrategias creativas del yo en la sociedad contemporánea." *Revista de Estudios Escénicos*, segunda época. No. 22. (diciembre, 2008).
- Bourdieu, Pierre. *Censorship and the Imposition of Form. Language and Symbolic of Power*. Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- Boyer, Dominic. "Censorship as a Vocation: The Institution, Practices, and Cultural Logic of Media Control in the German Democratic Republic." *Comparative Studies in Society and History*. Vol. 45, No. 3. (July, 2003).
- Brockett, Oscar G. y Franklyn J. Hildy. *History of the Theater*. Allyn and Bacon. 2007.
- Brockett, Oscar G. "Power, Censorship, and Validation." *Theater Topics*, Vol. 4, No.1. (March, 1994).
- Burt, Richard. *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere*. University of Minnesota Press, 1994.
- Bury, J.B. *A History of Freedom of Thought*. London: Oxford University Press, 1913.
- Butler, Judith. *Ruled Out: Vocabularies of the Censor. Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. University of California Press, 1998.

- \_\_\_\_\_. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford University Press, 1997.
- Cadilla de Martínez, María. *Costumbres y tradiciones de mi tierra*. Imprenta Venezuela, 1938.
- Cambre Mariño, Jesús. “Puerto Rico bajo el reformismo ilustrado: Despertar de la burguesía criolla”. *Revista Historia de América*, no. 73/74. (enero a diciembre 1972).
- \_\_\_\_\_. “Santiago Méndez de Vigo y la sociedad económica: Un caso de interferencia autoritaria en el Puerto Rico del siglo XIX.” *Revista de Historia de América*, No. 77/78 (enero a diciembre, 1974).
- Casanova, José y Marina Sanchis. “España: de la iglesia estatal a la separación de Iglesia y Estado.” *Historia Social*, No. 35, 1999.
- Casas, Myrna. “La producción teatral en Puerto Rico de 1700 a 1824: El papel desempeñado por el gobierno y la iglesia.” *Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño*. No. 2. (julio a diciembre 2004).
- Castro Arroyo, María de los Ángeles. *Los moldes imperiales: ordenamiento urbano en los Bandos de Policía y Buen Gobierno*. Cuadernos de la Facultad de Humanidades. No. 12, Universidad de Puerto Rico, 1984.
- Charlebois, Lucile C. “Azorín ante el teatro de su época.” *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 9, No. 1, 1984.
- Cibes Viadé, Alberto. *Don Juan de la Pezuela en Puerto Rico, 1848-1851; vida y panorama insular mediano en el siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad de Madrid, 1958.
- Cobián Figeroux, Ricardo. “Censura y autocensura, evasión y rebeldía: apuntes sobre la recepción en el teatro puertorriqueño de finales del siglo XIX”. *Revista de Estudios Hispánicos*, UPR. Año XXVI, No 2, 1999.
- Coetzee, J.M.. *Essays on Censorship*. University of Chicago Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. La pasión por silenciar. Periódico El País, 1 de abril de 2007, acceso el 23 de octubre de 2014.  
[http://elpais.com/diario/2007/04/01/domingo/1175399599\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/04/01/domingo/1175399599_850215.html)
- Cruz Monclova, Lidio. *El movimiento de las ideas en el Puerto Rico del siglo XIX*. Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Historia de Puerto Rico (Siglo XIX)*. 7 vols. Editorial Universitaria, Puerto Rico, 1952.

- Curry Jansen, Sue. *Censorship; the Knot that Binds Power and Knowledge*. Oxford University Press. Londres. 1991
- D'Amico, Silvio. *Historia del teatro universal*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1954.
- Dauster, Frank. "Recent Research in Spanish American Theater." *Latin American Research Review*, Vol. 1, No. (Spring, 1966).
- Dávila V, Arturo. "La pastoral del Obispo Arizmendi contra las comedias." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. (julio a septiembre, 1961).
- De Riquer i Permanyer, Borja. "La débil nacionalización española del siglo XIX." *Revista Historia Social*, no. 20. Debates de historia social en España (Otoño, 1994). Fundación Instituto de Historia Social, 110.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *El arte de bregar. Ensayos*. Ediciones Callejón, San Juan, 2000.
- Dietz, James L. *Historia económica de Puerto Rico*. Ediciones Huracán, 1989.
- Dubin, Steven C. "Artistic Production and Social Control." *Social Forces*, Vol 64, No. 3 (March, 1986).
- Eisentein, Elizabeth L. *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*. Cambridge University Press, 1980.
- Elkin, Frederick. *Censorship and Pressure Groups*. Vol. 21, No. 1. Phylon, 1960.
- Febres-Cordero Carrillo, Francisco. *Política defensiva española en Puerto Rico durante la independencia de la América Hispánica*. Tesis de Maestría, Departamento de Historia, Universidad de Puerto Rico, 2002.
- Fernández Méndez, Eugenio. *Salvador Brau y su tiempo. Drama y paradoja de una sociedad*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1956.
- Figueroa, Loida. *Breve historia de Puerto Rico*, 2 vols. Editorial Edil, 1970.
- Figueroa, Sotero. *Ensayo biográfico de los que más han contribuido al progreso de Puerto Rico*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1973.
- Fitzgerald, William. *A Survey of Religious Conditions in Puerto Rico, 1898-1934*, Ph. D. Dissertation, Fordham University, 1934.
- Flores Collazo, María Margarita. *La ingeniería de las tradiciones conmemorativas: el 25 y el 4 de julio en Puerto Rico, 1899-1968*. Tesis doctoral, Departamento de Historia, Universidad de Puerto Rico, 2001.

- Flores, Juan. *La entrega de mando o fin de siglo, una lección literaria en la historia*. Diálogo, mayo 1998.
- Forastieri-Braschi, Eduardo. Edición crítica de Tapia y Rivera, Alejandro. *Mis memorias. Puerto Rico como lo encontré y como lo dejo*. Editorial Plaza Mayor, 2015.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar; nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno Editores, 2003.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Edición Fábula. España, 2014.
- García, Gervasio. Luis. *Historia bajo sospecha*. Ediciones Gaviota, 2015.
- Gautier Dapena, José A. *Trayectoria del pensamiento liberal del siglo XIX*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1975.
- Gaviso, Ruth. *Incitement and the Limits of Law*. Getty Research Institute Publication, 1998.
- Gibbon, Edwar. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Penguin Books, 1776-1781.
- Gies, David. T. "Glorious Invalid: Spanish Theater in the Nineteenth Century." *Hispanic Review*. Vol. 61, No. 2, 1993.
- González Díaz, Emilio. *El Partido Popular Democrático y el fin de siglo. ¿Qué queda del populismo?* Centro de Investigaciones Sociales, UPRRP, 1999.
- González Rodríguez, Sergio. "Censura y libertad." *Debate Feminista*, Vol. 9, (marzo 1994).
- Goodheart, Eugene. *Censorship and self-censorship in the fiction of D.H. Lawrence*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era. México, 1981.
- Haven Putrman, George. *The Censorship of the Church of Rome and Its Influence upon the Production and Distribution of Literature*. Nabu Press, 1979.
- Itzin, Catherine, ed. *Pornography, Civil Rights and Speech*. Oxford University Press, 1992.
- Jefferson, Thomas. "Origins of Self-Government" *The Complete Jefferson*, Duell, Sloan and Pearce, 1943.

- Kis, Danilo. *Censorship/Self-Censorship*. En Coetzee, *Essays on Censorship*. University of Chicago Press, 1996.
- Lessing, Doris. *Censorship. Time Bites: Views and Reviews*. Harper Collins, New York, 2004.
- Levison, Sandford. *The Tutelary State: "Censorship," "Silencing," and the: "Practices of Cultural Regulation."* Getty Research Institute Publication, 1998.
- Levy, Leonard W. "Liberty and the First Amendment: 1790-1800." *The American Historical Review*, Vol. 68, No. 1 (October, 1962).
- López Cantos, Ángel. *Los puertorriqueños: mentalidades y actitudes. Siglo XVIII*. Ediciones Puerto Rico, 2001.
- \_\_\_\_\_. "El teatro en Puerto Rico (siglo XVIII)." *Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine*. No. 2, 2004.
- \_\_\_\_\_. Estudio introductorio. *El triunfo del trono y lealtad puertorriqueña*. Cuadernos del Ateneo, Serie de Teatro, No. 2. Ateneo Puertorriqueño, 1990.
- López Mozo, Jerónimo. "Teatro y silencio." *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 24. No. 3. 1999.
- Malik, Kenan. *Shadows of Fatwa*. Oneworld Publications, 2009.
- Martín Ramos, Jesús. *Las comunicaciones en la isla de Puerto Rico, 1850-1898*. Academia Puertorriqueña de la Historia, Puerto Rico, 2005.
- Matsuda, Mari J. *Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech, and the First Amendment*. Boulder Westview Press, 1993.
- Mattei Rodríguez, Lucas. *La Sociedad Económica de Amigos del País de Puerto Rico: su historia natural*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.
- Megia, Félix. *Rafael del Riego o la España en cadenas*. Stavely & Bringhurst, Philadelphia, 1824.
- Meireles, Eduardo. *La entrega del mando o fin de siglo*. A Lynn e Hijos de Pérez Morris, San Juan, 1899.
- Mendieta Costa, Raquel. *Del catedraticismo o la desarticulación del discurso negro*. Revista Iberoamericana, Vol. LXVII, No. 196, (julio a setiembre), 2001.

- Mendus, Susan. *The Politics of Toleration in Modern Life*. Duke University Press, 2000.  
*Modern History*, Vol. 47, No 1 (March, 1975).
- Morales Carrión, Arturo. *Historia del pueblo de Puerto Rico: desde sus orígenes hasta el siglo XVIII*. Editorial Cordillera, 1991.
- Morfi, Angelina. *Temas del teatro*. Editorial del Caribe, Republica Dominicana, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980.
- Navarro García, Jesús Raul. “Un ejemplo de censura en el Puerto Rico decimonónico: la carta al duque de Wellington de Jorge D. Flinter (1829).” *Anuario de Estudios Americanos*, Universidad de Sevilla, Tom LI, No. 2, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Control social y actitudes políticas en Puerto Rico (1823-1837)*. Exma. Diputación Provincial de Sevilla, 1991.
- Nebot de Padilla, Celedonio L. *Mucén o el triunfo del patriotismo*. Editorial del Ateneo Puertorriqueño, 2005.
- Oliveras, Otto. *La literatura en periódicos y revistas de Puerto Rico (siglo XIX)*. Colección UPREX, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1987.
- Parera, Isabel. “Periodismo y censura en Puerto Rico durante el siglo XIX.” *Revista Kálathos*, Universidad Interamericana. Vol. 2, No. 2, 11-4, 2008-2009.
- Pasarell, Emilio J. *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*. Editorial Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Panorama teatral de Puerto Rico en el siglo XIX*. Ciclo de conferencias sobre la literatura de Puerto Rico. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960.
- Pedreira, Antonio S. *El periodismo en Puerto Rico*. Editorial Edil, 1982.
- Pérez Galdós, Benito. “Echegaray y Viejos y nuevos moldes.” *Revista Nuestro Teatro*, Madrid, 1923.
- Pérez Moris, José y Luis Cueto González. *Historia de la insurrección de Lares*, Editorial Edil, 1975.
- Pérez Vélez, Osvaldo. *Análisis de las representaciones nacionales en el discurso dramático o el arte de escenificar, encarnar y travestir la vida y muerte de la hacienda puertorriqueña 1868-1930*. Tesis doctoral, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, 2009.
- Pérez, Elba Iris. *El teatro como bandera*. Centro de Estudios Iberoamericanos, 2010.

- Petley, Julian. *Censorship*. Oneworld Publications, 2009.
- Picó, Fernando. "Hacia una historia de la sociabilidad puertorriqueña." *Exégesis*, Vol. 31, 1997.
- \_\_\_\_\_. *1898: la guerra después de la guerra*. Ediciones Huracán, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Al filo del poder. Subalternos y dominantes en Puerto Rico, 1739-1910*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Historia general de Puerto Rico*. Ediciones Huracán, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Iglesia y trabajadores en Puerto Rico, siglos XVII y XIX*. (Ponencia para el encuentro de Historiadores de la Iglesia celebrado en la Universidad del Sagrado Corazón), multicopiada, publicada posteriormente en el *Boletín Oficial de la Diócesis de San Juan*, No. 10-11, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Libertad y servidumbre en el Puerto Rico del siglo XIX*. Ediciones Huracán, 1983.
- Plamper, Jan. "Abolishing Ambiguity: Soviet Censorship Practices in the 1930's", *Russian Review*, Vol. 68, No. 1 (Oct., 1962) 14, No. 3 (Autumn, 1950).
- Post, Robert C. *Censorship and Silencing*. Getty Research Institute Publication, 1998.  
*Production and Distribution of Literature*. Nabu Press, 1979.
- Ramos Escobar, José Luis. "Antología de teatro puertorriqueño del siglo XX. Estudio preliminar," *Revista RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert)*, No. 43, 2004.
- \_\_\_\_\_. "El teatro y la sociedad colonial puertorriqueño del siglo XIX: entre el desarrollo y los bufos." *Revista de Estudios Hispánicos*, UPR. Año XIX, 1992.
- Ramos Perea, Roberto. *Todo contra Dios. Reflexiones sobre el fundamentalismo cristiano en Puerto Rico y su agresión al Teatro*. Ediciones La Provincia, 2004.
- \_\_\_\_\_. "¡Calumnia!...que algo queda'!: el expediente criminal de Alejandro Tapia y Rivera." *Tapiana I, Actas del II Congreso Tapiano*. Editorial Librería Editorial del Ateneo, 2012.
- \_\_\_\_\_. "Historia general del teatro en Puerto Rico. Capítulo segundo: Las "representaciones" dramáticas hasta el 1800." *Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño*. Número 2. (julio a diciembre 2004).
- \_\_\_\_\_. Estudio Preliminar. *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros*. Editorial del Ateneo Puertorriqueño, 2009.

- Resis, Albert. "Lenin on Freedom of the Press," *Russian Review*, Vol. 36, No. 3 (Jul., 1977). *Review*, Vol. 68, No. 1 (Oct., 1962) 14, No. 3
- Ripoll, Carlos. *The Heresy of Words in Cuba*. Freedom House, New York, 1985.
- Rivas Hernández, Ascensión. "La acción de la censura en siete dramas del siglo XIX." *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Salamanca. XX, 1997.
- Roldán Pérez, Antonio. "Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII." *Revista de la Inquisición*, No. 7, 1998.
- Rosa-Nieves, Cesáreo. "Notas para los orígenes de las representaciones dramáticas en Puerto Rico." *Asomante*, Año VI, Vol. VI, No. 1, (enero-marzo, 1950). Copiado en *Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño*, No. 3. (julio a diciembre 2004).
- Sacarano, Francisco A. *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*. Mac Graw-Hill, 1993.
- \_\_\_\_\_. "The Jibaro Masquerades and the Subaltern Politics of Creole Identity Formation in Puerto Rico, 1745-1823." *The American Historical Review*, Vol. 101, No. 5, (December 1996).
- Sáez, Antonia. *El teatro en Puerto Rico*. Editorial Universitaria, 1950.
- Salcedo Chirinos, César Augusto. "Los límites del poder disciplinario: el seminario conciliar y la formación del clero en Puerto Rico (1805-1857)." *Caribbean Studies*, Vol. 41, No. 2, (julio a diciembre, 2013).
- Schauer, Frederick. *The Ontology of Censorship*. Getty Research Institute Publication, 1998.
- Segal, Alan. "Social Control and Socialization." *The British Journal of Sociology*. Vol. 21, No. 1. (March, 1970).
- Shiels, Eugene W. *King and Church. The Rise and Fall of the Patronato Real*. Loyola University Press, 1961.
- Shruger, Debora. *Censorship and Cultural Sensibility: The Regulation of Language in Tudor- Stuart England*. University of Pennsylvania Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Civility and Censorship in Early Modern England*. Getty Research Institute Publication, 1998.
- Silva Gotay, Samuel, *Catolicismo y política en Puerto Rico, bajo España y Estados Unidos: siglo XIX y XX*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2005.

- \_\_\_\_\_. *Soldado católico en Guerra de religión; Religión y política en España y Puerto Rico durante el siglo XIX*. Publicaciones Gaviota, 2012.
- Silvestrini, Blanca y María Dolores Luque. *Historia de Puerto Rico: trayectoria de un pueblo*. Cultural Panamericana, Madrid, 1992.
- Smart, Carol, *Feminism and the Power of Law*. Routledge, 1989.
- Sosa Ramos, Lydia Esther. *Desarrollo del teatro nacional en Puerto Rico*. Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992
- Strange, Jeffrey J., Melanie C. Green y Timothy C. Brock. "Censorship and the Regulation of Expression." *Encyclopedia of Sociology*. Vol. 1. MacMillan Reference, 2003.
- Stuart Mill, John. *On Liberty*. Gertrude Himmelfarb, ed. Harmond-Swath: Penguin, 1974.
- Suarez-Piña, Virginia. "El teatro de tema histórico en la isla de Cuba durante el siglo XIX. Principales obras y autores." *Santiago*, No. 127 (enero a abril, 2011).
- Sullivan, Kathleen M. "Free Speech Wars." *Southern Methodist University Law Review*, No. 48, 1994.
- Svich, Caridad. *Out of Silence*. Out of Silence, Censorship in Theater & Performance. Eyecorner Press, 2012.
- Tapia y Rivera, Alejandro. *Obras completas*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1968.
- Thompson, Donald. "Notes on the Inauguration of the San Juan (Puerto Rico) Municipal Theater." *Latin American Music Review*, Vol. 11, No. 1, (Spring – Summer, 1990).
- Torres Pou, Joan. "Memorias de Puerto Rico: La historia en la prosa de Alejandro Tapia y Rivera." *Hispanoamérica*, Año 23, No. 67, (Abril, 1994)
- Trenti, José Luis. *El teatro en la América colonial*. Editorial Huarpes, Argentina, Universidad de Puerto Rico, 2002.
- Vargas Llosa, Mario. *The Writer in Latin America*. En Geroge Theiner, ed. *They Shoot Writers Don't They?* Faber Press, 1984.
- West, Caroline. "Pornography and Censorship." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Spring 2014 Edition. Edward N. Zalta, ed.  
URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/pornography-censorship/>>

White, Harry. *Anatomy of Censorship: Why the Censors Have it Wrong*. University Press of America, 1997.

Williams, Bernard, ed. *Obscenity and Film Censorship*. Cambridge University Press, 1981.