

EL TEATRO Y LA SOCIEDAD COLONIAL PUERTORRIQUEÑA DEL SIGLO XIX: ENTRE EL DESARRAIGO Y LOS BUFOS

El teatro dramático es un acontecimiento de los siglos XIX y XX en Puerto Rico. En 1824 se produce la primera obra escrita por autor conocido en el país. Se trata de *Triunfo del trono y lealtad puertorriqueña* de Pedro Tomás de Córdova, quien se desempeñaba como Secretario de Gobierno y Capitanía de Puerto Rico. Esta obra es producto de una reacción política de este funcionario español del gobierno colonial ante la entrada clandestina a Puerto Rico de la obra *Rafael del Riego o la España en cadenas*, del cubano Félix Mejías. Este hecho tiene importancia, no por la calidad de la obra de Córdova, sino porque inaugura dos tendencias que influirán en el desarrollo del género teatral en Puerto Rico. En primer lugar, establece la relación con el teatro de la antilla mayor, Cuba, relación que cobrará nuevos ímpetus con la llegada de los bufos cubanos a Puerto Rico en 1879 y que culminará en 1899 con la obra *La entrega de mando o fin de siglo* del cubano Eduardo Meireles, cuya representación tuvo repercusiones políticas similares a las causadas por la obra de Félix Mejías. En segundo lugar la obra de Córdova marca el inicio de una dramaturgia de claro corte colonial en defensa de la "madre patria" y del sometimiento de los criollos al trono español. Este tipo de obra de corte ideológico subordina la forma al contenido y convierte al género teatral en un vehículo al servicio del sistema establecido.

En la isla se publicaron varias obras durante la primera mitad del siglo XIX, gracias a la introducción de la imprenta en 1806 y al ambiente creado por las visitas de compañías dramáticas, de variedades y ópera durante ese período. Sin embargo, todos esos textos han desaparecido y sólo conservamos artículos y reseñas periódicas sobre los mismos. Esto nos deja con Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882) como el iniciador del teatro nacional puertorriqueño.

En el periódico *El Fénix*, del 30 de mayo de 1857, un año después del estreno de la primera obra de Tapia, *Roberto D'Evreux*, aparece delimitada la función que se le adscribía al teatro:

El teatro es una escuela social donde además de purificar nuestra habla, pulimos las maneras e instruimos el corazón y el entendimiento, odiando el vicio y la grosería y aprendiendo a ser gentiles.

Esta función didáctica que se le asignaba al teatro tenía claros vínculos con el teatro neoclásico español del siglo XVIII y principios de XIX. En las obras de Tapia esa finalidad pedagógica cobra forma a través de una visión romántica estructurada por conflictos fundamentalmente sentimentales, un gusto por temas y personajes del

pasado y caracterizaciones idealizadas. Aunque para 1850 el movimiento romántico en Europa ya había cedido terreno ante el movimiento realista, en Puerto Rico recién comenzaba a manifestarse en la literatura y el teatro. En Tapia, el romanticismo se mezcló con el idealismo en la creación de caracteres como hijos de una naturaleza esencializada. En sus conferencias sobre estética y literatura, Tapia afirma:

En el mundo real, casi todo es variable o contingente en las personas, porque éstas obedecen generalmente a la irregularidad y diversidad de móviles, con frecuencia extraños y contradictorios; en el mundo del arte no cabe sino lo permanente, bajo el punto de vista de lo esencial.¹

Así en sus obras buscará personajes ideales que no se parezcan "a lo fútil y deleznable de las cosas humanas y terrenales". Esa evasión de la realidad, sin embargo, podría tener relación con la existencia de la censura en el país. Valga recordar que el libro *El Gíbaro* de Manuel Alonso fue retenido por las autoridades porque contenía "palabras de rebeldía". A Daniel de Rivera lo encarcelaron gracias a su poema "Agüeybaná el Bravo". Y el propio Tapia sufrió la censura a través de su carrera literaria y dramática. En el 1848 la primera versión de *Roberto D'Evreux* fue censurada por humanizar a los reyes. En 1878, el censor Francisco Becquer tachó en el libreto de *La cuarterona* la palabra coloniales y concluyó que podía representarse la obra si se sustituía la palabra por "sociales". Existía pues una censura meticulosa que obstaculizaba la creación dramática y la representación de las obras. Aunque hubo períodos de mayor libertad, como los constituciones de 1812-14 y 1820-23, la censura se mantuvo a lo largo del siglo XIX.

No parece demasiado arriesgado afirmar que de tal ambiente represivo generase en los autores dramáticos una búsqueda de temas y formas expresivas que pasasen el ojo vigilante del censor. En Tapia, esos personajes idealizados que huyen de lo humano podrían ser consecuencia no sólo de sus preferencias sino del ambiente de suspicacia creado por la censura a sus reyes "humanizados" de *Roberto D'Evreux*. La evasión del presente y el desarrollo de obras a base de personajes extranjeros que descollasen por sus virtudes (Camões, Bernardo de Palissy, Vasco Núñez de Balboa y Roberto D'Evreux) inaugura una tendencia escapista que perdurará a lo largo de la segunda mitad de siglo XIX.

Tapia sintió la necesidad de tratar temas pertinentes a su época y por eso escribe *La cuarterona* (1867) y *La parte del león* (1878). Aunque sitúa estas obras fuera de Puerto Rico, la primera en Cuba y la segunda en Madrid, los problemas planteados eran fácilmente reconocidos por el público isleño. Al acercarse a situaciones contemporáneas, Tapia le confiere a sus obras una visión artística que produce caracterizaciones más completas, diálogos más ágiles en prosa y estructuras más balanceadas. En *La cuarterona* nos encontramos otra vez con un conflicto

¹ Alejandro Tapia y Rivera, *Conferencias sobre estética y literatura*, p. 151

sentimental, pero matizado por los prejuicios raciales y el ansia arribista del nuevo burgués. Ciertamente el velo del romanticismo cubre la obra: el secreto del origen de Julia es revelado tardíamente y no puede impedir la fatídica muerte; las caracterizaciones son sentimentales y los personajes se expresan en un lenguaje amoroso lleno de presagios funestos. Sin embargo, el hilo principal de la acción es el problema del mestizaje y las actividades racistas que una relación birracional provocan. Si unimos este planteamiento racial a la situación de clase de los personajes, una aristocracia en desgracia económica y una burguesía en ascenso y con aspiraciones de linaje, tenemos una obra de clara raigambre americana y de especial significación para el público puertorriqueño.

La parte del león (1878) es la última obra de Tapia y en la que el acercamiento a los problemas de su época produce una estructuración dramática más realista, a pesar de los tenues ecos del romanticismo que ambientan algunas escenas amorosas. Aunque la obra se sitúa en Madrid, el tema de la situación de la mujer tenía vigencia general en el último tercio del siglo XIX. La profundidad de los personajes, el análisis psicológico y la dependencia de los personajes del medio ambiente social que los moldea, acercan esta obra al teatro de tesis de Ibsen. Los patrones de conducta trazados por la sociedad decimonónica son los que condicionan las acciones de Fernando, Enrique y Carolina, convirtiéndose la voluntad humana en objeto social. La obra hace un reclamo progresista de que la mujer sea sujeto de su historia, tesis que Tapia respalda con denuedo. Es cierto que los personajes pertenecen a la aristocracia, pero el lenguaje fluye con mayor naturalidad que en las obras anteriores de Tapia. Tampoco podemos obviar el trasfondo melodramático de las acciones, manifestando claramente en la progresión circunstancial de la trama, cierto grado de maniqueísmo en el desarrollo de los conflictos y el duelo final como el típico acto de esta modalidad. Sin embargo, Tapia modifica el consabido final melodramático al dejar a la protagonista en soledad. Esto responde precisamente a su concepción de que la mujer era víctima de los prejuicios y manipulaciones de los hombres, quienes en su relación con éstas, se quedan siempre con la parte del león.

Salvador Brau desarrolla temas históricos en sus obras *Héroe y Mártir* (1871) y *Los horrores del triunfo* (1887). En la primera sitúa la acción el siglo XVI, en el momento de la rebelión de los comuneros contra Carlos V. En la segunda, la acción ocurre en 1282, cuando los sicilianos se revelaron contra el dominio francés. Dado que ambas obras se estructuran a base de rebeliones, podríamos entrever un nivel connotativo de afirmación nacional, tan sutil que pasaría desapercibido al censor. Parecería reforzar esta posibilidad la defensa que plantea *Héroe y Mártir* del espíritu democrático de los ancestros españoles frente a los desmanes de la nobleza y la oposición que desarrolla *Los horrores del triunfo* entre un estado sometido y el poder tiránico extranjero que lo oprime. Sin embargo, el final ambivalente de esta última obra parece negar tal interpretación, pues, según anunciaba el título, el costo del triunfo es muy alto. Quizás podría entenderse esta ambivalencia por la

mentalidad autonomista que cobraba auge en la década del 80 ante la debacle separatista del Grito de Lares de 1868. En *Héroe y Mártir* la lucha por la libertad termina en el martirologio; en *Los horrores del triunfo* la lucha contra la opresión es exitosa, pero terrible en sus consecuencias. Ante tales alternativas Padilla afirma en *Héroe y Mártir*: “no hay redención sin mártires posibles” y Prócida dice en *Los horrores del triunfo* “¡Combatir para vencer!”... ¡Vencer para sucumbir!”, la ideología autonomista sostiene la afirmación de la identidad criolla sin recurrir al enfrentamiento contra la metrópolis. Quizás esta interpretación ideológica sea el fondo y hayamos hecho como aconseja don Venancio en el final *De la superficie al fondo*, otra obra de Brau: “Lago es el mundo muy hondo quien juzgando bien codicie, deseche la superficie y sondée un poco el fondo” (Acto IV, Escena X).

En un claro eco de la dicotomía de Tapia y Rivera, Salvador Brau escribe obras de mayor vinculación a su época. *La vuelta al hogar* (1877) se desarrolla en el litoral suroeste de Puerto Rico y hay claros ribetes realistas en la descripción de la escenografía. Gabriel es el típico pirata romántico centrado en su yo, con un pasado libertino, que intenta redimirse por el amor de una mujer pura, Consuelo. Aparecen en la obra los temas y motivos románticos por excelencia: la rebeldía ante todo tipo de imposición social, los instintos desenfrenados, el desengaño y claro, la solución final ante una vida apesadumbrada: la muerte. La obra se estructura asimismo en virtud de un secreto que se descubre en el momento climático y que cambia el destino de los personajes. A pesar de todo este ambiente romántico, *La vuelta al hogar* presenta elementos del momento histórico de Brau que le confieren mayor interés para el desarrollo de la dramaturgia nacional puertorriqueña. El tema del pirata (tan caro a los románticos) aparece en esta obra concretizado en el negocio de contrabando, tan en boga en Puerto Rico de finales de siglo XIX. Esa vinculación cobra efectos dramáticos al ser contrapuesta a la corrupción de los agentes del orden público, personificado en la obra por Tristán. Es cierto que la obra se desarrolla en virtud de un planteamiento ético, es la condición moral del pirata Gabriel la que genera los conflictos, pero resulta significativo que la visión del mundo que estructura la obra incluya como ejes conflictivos situaciones de la vida cotidiana del puertorriqueño. Esto apunta hacia una síntesis de una tendencia pragmática en su finalidad moralizante con una tendencia mimética, por su reflejo de los aspectos sociales de dicho momento histórico. Será esta última tendencia la que mayor repercusión tendrá en el teatro puertorriqueño de las últimas dos décadas del siglo XIX.

De la superficie al fondo (1874) es catalogada por Brau como un juguete cómico moralizante. Aunque la obra se entronca en la tendencia moralizante antes señalada, el acercamiento al tema es mediante una situación mucho más cotidiana: una familia de clase media puertorriqueña que quiere aparentar riqueza, se enfrenta al vicio del juego del padre que los lleva casi a la ruina, con la planeada boda de la hija con un hombre de dinero como posible salvación. Esa esperanza desaparece cuando se revela que el pretendiente es en realidad un fugitivo de la justicia. Brau

quiere aleccionar al público sobre este mal de la sociedad puertorriqueña. Al hacerlo toma como personajes a seres de una clase social en ascensión y los caracteriza de acuerdo con sus aspiraciones en un medio ambiente social definido por el dinero. La obra se nutre de la observación de costumbres y tradiciones familiares comunes en la época. El lenguaje mismo se populariza con refranes y modismos propios de la masa popular. Este acercamiento realista mediante la caracterización y la situación planteada vincula esta obra de Brau a una comedia muy poco discutida por la crítica teatral: *La juega de Gallos o El negro bozal* de Ramón C.F. Caballero.

Caballero publicó su obra en 1852 como parte de un libro titulado *Recuerdos de Puerto Rico, Producciones literarias en prosa y verso* (Ponce, 1852, 200 p.). Del autor no existen muchos datos, excepto que algunos críticos afirman que era de nacionalidad venezolana, aunque en el prólogo a su libro, Caballero afirma que es puertorriqueño. Lo cierto es que Caballero desarrolla su comedia con elementos muy similares a los usados posteriormente por Brau: el vicio del padre que lleva la familia a la ruina (en este caso el vicio de las peleas de gallos), el matrimonio de la hija con un rico industrial como salvavidas ante el naufragio económico y el amor de la hija por un joven galán. Abundan en la obra cuadros de costumbres, basados sobre todo en la vida de las clases acomodadas y temas del ambiente criollo de mitad de siglo. Es 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* (1848) de Manuel A. Alonso. Lo interesante de la obra de Caballero es la inclusión de personajes típicos tales como el jíbaro, Ño Epifanio, y los esclavos Nazaria y José, que permiten un desarrollo dual de la trama mediante las relaciones amorosas de los criollos blancos (Rosita-Federico) y los de los esclavos (Nazaria-José). Aunque la caracterización de los negros parte de los prejuicios en boga ("negro del demonio"; "demonios de negros que no sirven más que para calentarle a uno la sangre"), la obra presenta el ansia de emancipación de éstos y el trato miserable que recibían. La presentación del negro en esta obra busca provocar la risa, de ahí las desviaciones lingüísticas que muestra su idiolecto. Sin embargo, la creación de estos personajes inaugura una tendencia en el teatro puertorriqueño que, unida a la influencia del bufo cubano, será de vital importancia para finales del siglo XIX y principios del XX. El cambio de enfoque que significa este acercamiento a la realidad social, repercutirá en la estructuración dramática de las obras. 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.

Esta corriente popular implica una variación significativa en la jerarquía de los elementos constitutivos y las funciones de las obras teatrales. El destinatario de las

obras de Alonso Pizarro, Más Miranda y Derkes, por ejemplo, es un público de artesanos y obreros de pueblos lejanos de la capital. Ese cambio en los espectadores repercute en las obras al orientarse éstos hacia una problemática más pertinente para dicho público. 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. El factor del destinatario está íntimamente ligado a los factores del contacto y del código. El destinatario delimita el contacto pues las representaciones se llevan a cabo en los casinos de los artesanos, en escenarios improvisados y en teatros temporeros. Asimismo el código lingüístico está de acuerdo con el nivel del público al utilizar vocablos y construcciones de aceptación generalizada. El montaje busca hacer patente el significado de las actuaciones sin dejar lugar para malentendidos o ambigüedades. Esto resulta a menudo en una simplificación de las estructuras dramáticas con miras a hacer su significación más asequible al público. Veamos ahora la huella del teatro bufo cubano en el teatro puertorriqueño de corte popular.

Los bufos habaneros llegaron a Puerto Rico en 1879, pero ya para 1873 se representaron en la isla obras bufas del cubano F. Fernández. De manera que el contacto con esta forma de teatro burlesca y desacralizadora había comenzado casi inmediatamente después que se adueñara de la escena cubana para 1868. Cuando los bufos habaneros estuvieron en Puerto Rico representaron obras bufas puertorriqueñas, en particular *Amor a la Pompadour* y *Flor de una noche*, ambas de Rafael E. Escalona. Inclusive actores y actrices puertorriqueños se incorporan a la compañía cubana, tales como Agustina Rodríguez, Europa Dueño y con realce especial Isabel Velazco. Y hasta es probable que la reina del bufo cubano Elvira Meireles sea familia de Eduardo Meireles, el autor cubano que estremeció la escena puertorriqueña con su obra *La entrega del mando o Fin de siglo*. Lo que es innegable es la importancia del bufo cubano para el teatro puertorriqueño. Rine Leal argumenta al respecto:

El hecho de que el bufo cubano prendiese en Puerto Rico demuestra, más que influencias pasajeras, que el género respondía a la descomposición colonial y sólo crecía con lozanía en las últimas posesiones españolas de América.²

Este género se injerta de manera decisiva en el teatro puertorriqueño a través de las obras de Rafael E. Escalona y en grado menor en Eleuterio Derkes y crea un ambiente propicio para las obras de los artesanos: Manuel Alonso Pizarro y Arturo Más Miranda, además de tener concomitancia en su variante campesina con el teatro de Méndez Quiñones.

Rafael E. Escalona tomó del bufo cubano la variante catedrática para desarrollar sus obras. Tanto en *Amor a la Pompadour* (1979) como en *Flor de una noche* (1881), los personajes negros son caricaturizados por el lenguaje "catedrático" que

² Rine Leal. Teatro bufo: Siglo XIX. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975, p. 33

utilizan. La burla surge del afán de estos personajes por imitar el lenguaje de los blancos, en lo que ha sido denominado un salto clasista típicamente colonial.³ En *Amor la Pompadour* el prejuicio contra el negro se sostiene a través de la obra como el motivo principal del conflicto: Andrés, un jíbaro, se opone a los amores de su hija Colasa con Nicolás porque éste es negro. El desprecio por el negro "color de cucaracha" se trastoca en aprecio cuando Andrés descubre que Nicolás tiene dinero. El dinero, al igual que el lenguaje "catedrático" han blanqueado a Andrés.

En *Flor de una noche* todos los personajes son negros congos o carabalí, y hablan en catedrático. La obra carece de desarrollo dramático y su finalidad es provocar risas por el lenguaje y actitudes de los personajes negros. En este sentido, Escalona probablemente por ser blanco, se queda en la superficie del género bufo y no logra dirigir la parodia y la sátira hacia el contexto social de los personajes.

Eleuterio Derkes (1836-1883) escribió cuatro obras. *Ernesto Lefevre* o *El triunfo del talento* (1872), *La nieta del Proscrito* (desaparecida y sin fecha), *Don Nuño Tiburcio de Pereira* (1877) y *Tío Fele* (1883). Derkes era negro y maestro de profesión. Sufrió persecución, pues la escuela privada en la que enseñaba fue cerrada por órdenes del gobernador Laureano de Sanz. En 1871 la compañía Robreño había estrenado en Guayama las dos primeras obras de Derkes, de manera que éste era un autor reconocido. En su última obra, Derkes se acerca a la sociedad de su época y utiliza personajes negros en el desarrollo de su trama. *Tío Fele*, comedia en un acto, presenta el elemento racial a través de Ricardo, joven negro que pretende a la hija del Tío Fele. Doña Leonor, la esposa del Tío Fele, encarna al prejuicio racial al rechazar a Ricardo, catalogándolo como "joven de color" y "pardo". La línea argumental racial se refuerza con la discusión entre los esposos por el pretendiente negro y el recordatorio del Tío Fele en relación a la abuela morena de doña Leonor. Como contrapeso a los prejuicios, el esclavo cangáa es reconocido por su noble gratitud y lealtad sin par. Al final de la obra se redime al negro cuando Ricardo saca de problemas a Tío Fele mediante un documento legal que prepara para salvarlo de las trampas del picapleitos Manuel. En oposición a la imagen de noble salvaje del esclavo Cangaá, Ricardo es muy instruido, habla con corrección y propiedad el español y demuestra gran talento y perspicacia. No hay burla en el lenguaje que usa Ricardo ni aparece su personalidad bajo el cristal deformador de la sátira o la ironía. Sin embargo, el conflicto racial se diluye en el desarrollo de la trama, que Derkes centra en los problemas del Tío Fele, rico sin instrucción que se ve manipulado y explotado por los abogados inescrupulosos "polillas de las familias". La intención didáctica del autor de mostrar el valor de la educación tanto para el nuevo rico como para el negro permea toda la obra. Si recordamos la malograda carrera magisterial de Derkes, podemos comprender por qué los personajes defienden con tanta vehemencia las bienandanzas de la educación y lamentan su carencia, y como Derkes se transparenta en sus personajes.

³ Rine Leal, *ibid.*, p. 27

Asimismo ese afán moralizante le resta fluidez a los diálogos y altera el desarrollo de la trama con entradas y salidas arbitrarias.

Las obras de Derkes participan del dualismo antes señalado con relación a Tapia y Brau. Por un lado se remonta a situaciones históricas como en *Ernesto Lefevre* o *El triunfo del talento*, que se desarrolla en 1815 en París, y por el otro se acerca con ojo avizor a su época y estructura sus obras con conflictos del contexto social puertorriqueño, como en *Don Nuño Tiburcio de Pereira*, pieza cómica en acto que se desarrolla en el Mayagüez de 1877, teniendo como eje la figura del rico honrado frente a la imagen de avaro y miserable que tiene el pueblo sobre él. Ese dualismo cobra nueva significación en su última obra *Tío Fele*, que por un lado muestra el trasfondo pedagógico del autor, tanto en la finalidad de la obra como en los múltiples cultismos que usa en el diálogo, y por otro presenta un alegato, aunque tenue, sobre la igualdad racial. Y es que *Tío Fele* fue escrita cuatro años después de la llegada a la isla de los bufos habaneros, lo cual podría sugerir que Derkes está reaccionando en esta obra la visión estereotipada del negro que presentaban algunas obras bufas, en particular las de Rafael Escalona. El negro entonces irrumpe en la escena de Derkes en un reclamo de dignidad y reconocimiento. El hecho de que Derkes no le confiera a este tema mayor relevancia en su obra puede comprenderse dentro de la situación de ostracismo a la que fue relegado por la persecución del gobierno colonial y a los prejuicios imperantes contra los negros. En definitiva, Derkes contrapone a los negros pseudoilustrados del teatro bufo a su educado Ricardo, y aunque es cierto el negro Cangáa es presentado en todo su primitismo rústico, la visión, no es burlesca pues su defecto es la falta de educación. Derkes no distorsiona la personalidad del negro en busca de risas, sino que lo sitúa en medio del torbellino social, marginado y atacado, pero con capacidad para establecer su valía, como hace Ricardo al final de *Tío Fele*.

El teatro bufo cubano creó además un ambiente propicio para las obras de los artesanos dramaturgos. Si el bufo cubano representaba la historia de las gentes sin historia, con más intención social que afán literario, los artesanos Manuel Alonso y Antonio Más Miranda trajeron a escena a los trabajadores y plasmaron sus aspiraciones, contradicciones y conflictos, con un tono jocoso, satírico y caricaturesco.

La influencia y relación creadora con el bufo cubano culmina con la obra *La entrega de mando o fin de siglo*, del cubano Eduardo Meireles (1865-?). La obra tuvo su única presentación el 8 de julio de 1899, pues fue suspendida inmediatamente por orden del alcalde. Esta obra entronca con la intención satírica del teatro bufo cubano al representar el nuevo coloniaje en Puerto Rico, esta vez bajo el naciente imperio de los Estados Unidos de Norteamérica. Meireles presenta en deliciosa mezcla ecléctica personajes abstractos, tales como el siglo XIX, el futuro siglo XX, la república..., con personajes estereotipados por su función social, tales como el cura, el político, el jíbaro y el omnipotente caballero gringo, que domina a base de los dólares. Luego de representar el legado del siglo XIX y las tenues

posibilidades del XX, Meireles realza la figura del doctor Ramón Emeterio Betances y su ideario independentista y culmina la obra con una exhortación a luchar por la libertad de la patria, en voz de otro personaje abstracto, Boriquén, nombre taíno de la isla de Puerto Rico.

De este modo la historia del país se convierte en protagonista del teatro de finales de siglo XIX y los dramaturgos reclaman desde el escenario una definición social y nacional, que constituirá el tema central del teatro puertorriqueño del siglo XX.

José Luis Ramos Escobar
Universidad de Puerto Rico

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Pizarro, Manuel. *Los amantes desgraciados*. Ponce, P. R.: Tip El Progreso, 1894.
- _____. *Cosas del día*. Ponce, P.R.: Tip. Manuel López, 1892.
- _____. *Fernando y María*. Ponce, P.R.: Tip. Manuel López, 1892.
- _____. *El hijo de la verdulera*. Guayama, P.R. 1902.
- _____. *Me saqué la lotería*. Mayagüez, P.R.: Imp. Jiménez, 1887.
- Brau, Salvador. *De la superficie al fondo*. San Juan: Tip. T. González Font, 1874.
- _____. *Héroe y mártir*, en *Antología al teatro puertorriqueño*, Angelina Morfi, compiladora, San Juan, P.R.: Ed. Juan Ponce de León, 1970
- _____. *Los horrores del triunfo*, San Juan, P.R.: Tip. González Font, 1887.
- _____. *La vuelta al hogar*, en *Teatro puertorriqueño*, Cuarto Festival de Teatro, San Juan, P.R., Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1962.
- Caballero, Ramón C. F. *La juega de gallos o el negro bozal*, en *Recuerdos de Puerto Rico*. Ponce, P.R. 1852.
- Córdova, Pedro Tomás. *El triunfo del trono y lealtad puertorriqueña*. San Juan, P.R.: Imprenta del Gobierno, 1824.
- Derkes, Eleuterio. *Don Nuño Tiburcio de Pereira*. Arroyo, P.R.: Imprenta Sánchez y Vegas, 1877.
- _____. *Ernesto Lefevre o El triunfo del talento*. Arroyo, P.R.: Imp. Salinas y Sánchez, 1872.
- _____. *Tío Fele*. Ponce: Imprenta Morel, 1883.

- Escalona, Rafael E. *Amor a la Pompadour*. San Juan: Imprenta Carlos González, 1883.
_____. *Flor de una noche*. San Juan: Imprenta Carlos González, 1883.
- González, Nilda. *Bibliografía de teatro puertorriqueño*. Río Piedras, P.R.: Editorial U.P.R., 1979.
- Leal, Rine. *Teatro bufo: Siglo XIX* La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- Más Miranda, Arturo. *Ante Dios y ante la ley*, Sabana Grande, P.R.: Tipografía José de J. López, 1902,
_____. *La víctima de los celos*. Ponce, P.R.: Tipografía La Patria, 1897.
- Meireles, Eduardo. *La entrega de mando o Fin de siglo*, San Juan, P.R.: Lynn e hijos, 1899.
- Mejía, Félix. *Rafael del Riego o La España en cadenas*. Filadelfia, USA, 1824.
- Morfi, Angelina. *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan: ICP, 1980.
- Pasarell, Emilio J. *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*. Río Piedras, P.R.: Editorial UPR, 1951.
- Sáez, Antonia. *El teatro en Puerto Rico*. Río Piedras, P. R.: Editorial UPR, 1950.
- Tapia y Rivera, Alejandro. *Bernardo de Palissy o El Heroísmo del trabajo*. San Juan, P.R.: Imp. Venezuela, 1944
_____. *Camōens*, San Juan, P.R.: Imp. Venezuela, 1944.
_____. *Conferencias sobre estética y literatura*. San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 1988.
_____. *La Cuarterona*. San Juan, P.R.: Imp. Venezuela, 1944.
_____. *La parte del león*. San Juan, P.R.: Imp. Venezuela, 1944.
_____. *Roberto d'Evreux*. San Juan, P.R.: Imp. Venezuela, 1944.
_____. *Vasco Núñez de Balboa*, San Juan, P.R.: Imp. Venezuela, 1944.