

Artistas y decoradores en el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos

Mediaciones entre centros y periferias de la Argentina a principios del siglo XX

Giulia Murace
(Instituto de Investigación sobre el Patrimonio Cultural,
Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires)

Abstract In Argentina, by the end of the 19th century and the beginning of the 20th, several opera houses appeared, in both large cities and small urban centers. One example is the Teatro Municipal in San Nicolás de los Arroyos, inaugurated on August 10, 1908. This paper analyzes the historical-artistic aspects of the theater and the imaginary it contributed to build in a provincial city at the beginnings of 1900. Some peculiarities of this theater lead us to highlight alternative routes of artistic circulation, where Buenos Aires is not always the center and where local intermediaries have had preeminence; since a greater dialogue with the city of Rosario than with the nation's capital was established.

Sumario 1 Introducción. – 2 San Nicolás se vuelve 'moderna'. – 3 La decoración pictórica del Teatro Municipal. – 4 Inauguración.

Keywords Argentinian art. Theater decoration. Applied arts. Matteo Casella. Raffaele Vincenzo Barone.

1 Introducción

El día 10 de agosto de 1908, tras solo dos años de haber comenzado la construcción, se inauguraba el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos con la puesta en escena de la ópera *Manon Lescaut* de Puccini. Fue un acontecimiento muy concurrido que parecía haber cumplido finalmente las aspiraciones de 'civilización' y 'progreso' de la sociedad nicoleña.¹

La ciudad de San Nicolás de los Arroyos se encuentra en el extremo septentrional de la provincia de Buenos Aires, a orillas del río Paraná a pocas decenas de kilómetros de Rosario (Santa Fe). Fundada a mediados del siglo XVIII, conoció hacia la década de 1850 un fuerte crecimiento, cuando el puerto – que era puerto comercial desde

1823 – se declaró puerto mayor «de tránsito y de depósito habilitado para el comercio extranjero» (*Registro Oficial del Gobierno de Buenos Aires* 1852, 346). La ebullición edilicia empezó a invadir la ciudad en aquellos años, «los cuarenta hornos de ladrillo no cesaban de trabajar» y esto daba una «idea del progreso material de San Nicolás en 1856» (De la Torre 1947, 324). Sin embargo, fue hacia fin del siglo, con la explosión demográfica de la Argentina, que ocurrió la que Liernur llamó «una revolución urbana», con la creación de nuevos centros habitados y la conversión de los existentes en «ciudades modernas» (2000, 411). En este proceso, Buenos Aires, Córdoba y Rosario fueron las que conocieron los cambios más radicales. Tanto en las metrópolis como en las ciudades la transformación urbanística involucró una cuestión de representaciones: no se trataba ya «solo de albergar la modernización sino de representarla» (Liernur 2000, 456). En San Nicolás la necesidad de mostrar el progreso alcanzado se manifestó en una serie de medidas edilicias y urbanísticas que se convirtieron en espacios simbólicos de la ciudad. A principios del siglo XX, además de plazas y bulevares arbolados se llevaron a cabo los edificios de la nueva municipalidad, del poder judicial y el nuevo teatro lírico.

La propuesta que se desarrolla a lo largo del

¹ La investigación se ha desarrollado en el ámbito del proyecto PICT 2015-3831 «Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación», dirigido por Fernando Devoto. Agradezco a Aníbal Cetrangolo por haberme involucrado en esta experiencia y por una breve excursión a San Nicolás de los Arroyos durante la cual relevamos – juntos a Alicia Bernasconi – el material inicial que permitió esta investigación.



Figura 1. Almuerzo en la obra del Teatro Municipal con motivo del techado del edificio. 1907. Fotografía sobre cartón, 30 × 38cm. San Nicolás de los Arroyos, Museo y Archivo Municipal Gregorio Santiago Chervo, Fototeca Municipal, inv. 3342. ©Museo y Archivo Municipal Don Gregorio Santiago Chervo

texto esboza una lectura de la construcción y decoración del teatro municipal nicoleño en diálogo y constante tensión entre Rosario – el ‘centro’ más cercano al cual estaba vinculada – y Buenos Aires, capital de la nación que operaba también como referente internacional (a través de las relaciones tejidas con otras capitales sudamericanas y europeas).² En esta tensión entre centro y periferia³ entraba en forma predominante

2 En cuanto a las relaciones y tensiones entre Buenos Aires y el resto de las provincias argentinas, en el ámbito de los estudios culturales el reciente libro de Ana Clarisa Agüero (2017) es una referencia importante y concierne específicamente las políticas culturales de la ciudad de Córdoba. Por lo que aquí más directamente interesa, la ‘centralidad descentrada’ de Rosario, cf. Malosetti Costa 2017 y Artundo, Frid 2008.

3 Cuando se habla de «centro y periferia» es inevitable renviar al importantísimo ensayo de Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg (1979). La cuestión está reviviendo un nuevo interés en los *transregional studies* y los *world*

studies, interesados especialmente en el estudio de las llamadas periferias. Sin poder en una nota dar cuenta en forma exhaustiva de la producción bibliográfica acerca de la dualidad centro-periferia, cabe destacar en el ámbito más específicamente histórico-artístico las recientes contribuciones de Thomas Da Costa Kauffmann, Cathrine Dessin y Béatrice Joyeux-Prunel (2015); Christophe Charle (2009); Béatrice Joyeux-Prunel (2014), seguidores de lo que se ha llamado «giro espacial» que sigue reflexionando sobre ejes que ya en el siempre actual ensayo los historiadores italianos habían puesto en juego (como el de mirar a la producción de la ‘periferia’ como una respuesta alternativa y a la relación con el ‘centro’ en un juego de fuerzas no unilaterales), con un específico enfoque sobre la geografía artística y la ‘circulación’. Un reciente análisis crítico a la historia global ha sido abordado por Giovanni Levi (2016) quien lo pone en diálogo con la *histoire totale* auspiciada por la Escuela de los Annales y con la microhistoria del cual junto a Ginzburg y Edoardo Grendi fue promotor. Interesante resulta igualmente la lectura crítica de la historiografía relativa a la *transnational history* de Bernhard Struck, Kate Ferris y Jacques Revel (2011), mientras que un abordaje que sirvió para el marco teórico de este artículo es el concepto de «microstoria translocale» de Christian G. De Vito (2015),

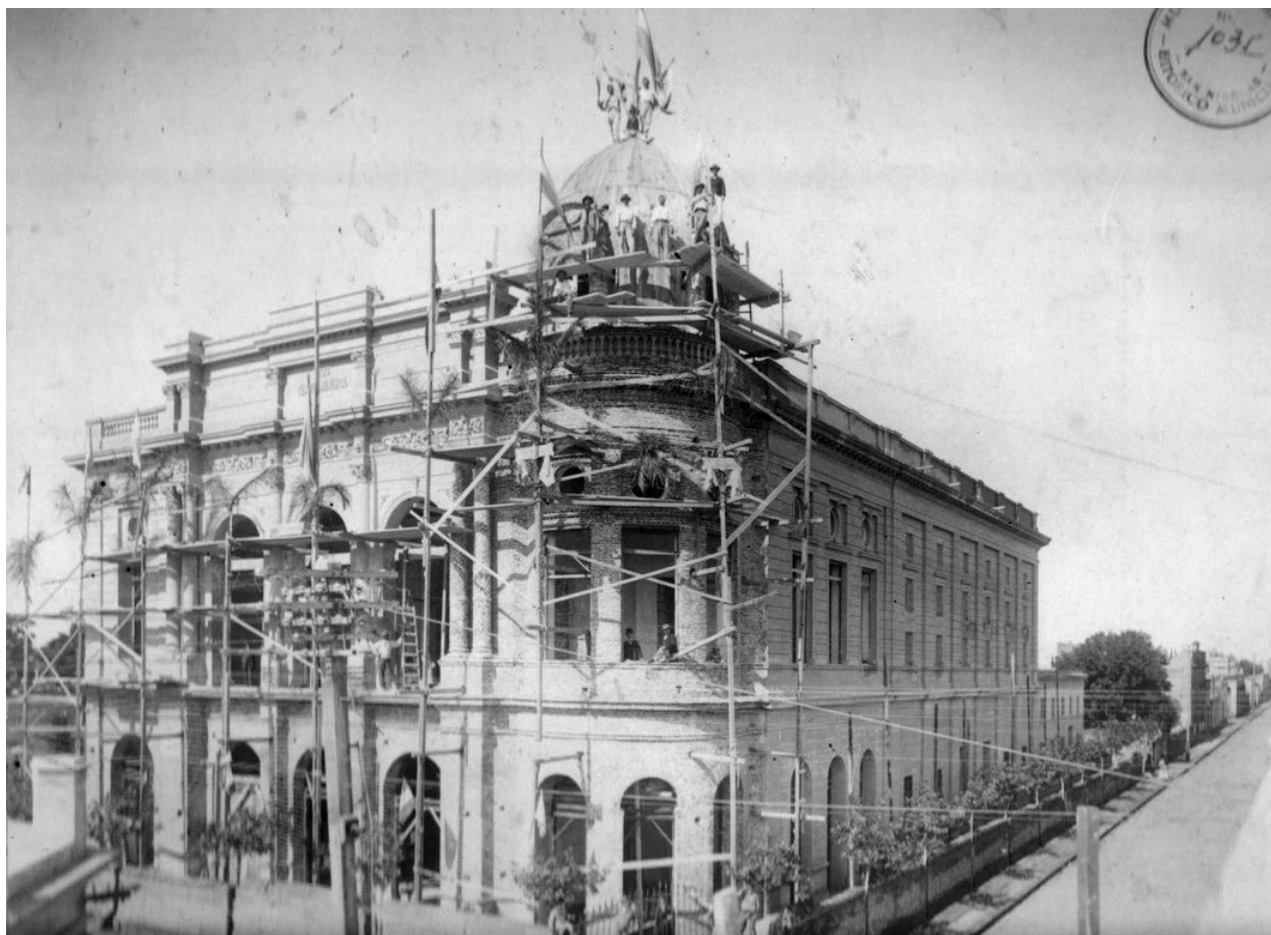


Figura 2. *Teatro en construcción con andamios y obreros*. 1907. San Nicolás de los Arroyos, Museo y Archivo Municipal Gregorio Santiago Chervo, Fototeca Municipal, inv. 4456. ©Museo y Archivo Municipal Don Gregorio Santiago Chervo

el consumo cultural, por lo que concernía en particular modo al mundo de las bellas artes y del teatro lírico, factor de distinción importante en la sociedad finisecular, tanto europea como americana.⁴ Además, inclusive en mayor medida que en las grandes capitales, en las pequeñas ciudades de provincia el teatro se convertía en un lugar donde se formaban lazos de sociabilidad entre distintas geografías de proveniencia, entre

ya que ayuda a repensar el binomio centro-periferia en términos de redes.

⁴ Por lo que concierne la conformación de un moderno campo artístico en Buenos Aires cf. Malosetti Costa 2001, y en Rosario interesante el estudio sobre el escultor Luigi Fontana, Sbaraglia 2015. Sobre el mercado del arte en Buenos Aires, Baldasarre 2006, y en Rosario los ya citados Malosetti Costa 2017 y Artundo, Frid 2008 como también Montini 2011. Por lo que concierne el consumo teatral en la Argentina: Pasolini 2006; Rosselli 1984, 1993; Cetrangolo 2015. Se señala además la reciente tesis doctoral de Richard Santiago Costa (2017) sobre el teatro municipal de San Pablo, Brasil. A él le agradezco también el intercambio de informaciones sobre teatros sudamericanos.

argentinos e inmigrantes (Hourcade 2006).

Analizar el Teatro Municipal, hoy llamado Rafael de Aguiar, permite rastrear algunas manifestaciones de las hibridaciones artísticas y culturales distintivas de la Argentina de entresiglos. Estudiar el caso específico de esta ciudad de provincia abre entonces las posibilidades de analizar distintas formas de circulación en un contexto transregional, donde personas, objetos, materiales y modelos en movimiento, funcionan como indicios de un tránsito mundial de ideas y prácticas de las modernidades. Algunas peculiaridades de San Nicolás y de su teatro Municipal nos han llevado a poner en evidencia rutas alternativas de circulación artística, donde Buenos Aires no es siempre el centro y donde tuvieron preeminencia los intermediarios locales, quienes dialogaron mayormente con la ciudad de Rosario que con la capital de la nación.

2 San Nicolás se vuelve ‘moderna’

El impulso modernizador que atravesó la segunda mitad del siglo XIX y se fortaleció alrededor del primer Centenario de la Revolución de Mayo (1910), arrastraba no solo una idea de ‘progreso’ material, sino también un proyecto ‘civilizador’ que promovió una serie de transformaciones de la sociedad y de sus hábitos relacionados sobre todo al tiempo libre. En la mayoría de los casos, también en pequeñas ciudades provincianas, la conformación de lugares de sociabilidad dio el espacio necesario a las distintas costumbres y tradiciones que componían la heterogénea y cosmopolita Argentina finisecular (Devoto, Madero 2006).

Según relatan las historiografías locales, la instalación del primer teatro de San Nicolás respondía a una «necesidad imperiosa» de los «mejores círculos» (De la Torre 1947, 325). En 1855, de hecho, algunos exponentes de la elite local se reunieron para fundar una sociedad por acciones a fin de financiar la construcción de la

primera casa de comedias, donde irían a matar sus ocios los vecinos de este pueblo, llegando a ser el teatro una de las diversiones predilectas. (326)

El dato es muy relevante si se asocia a la fecha del 12 de marzo 1854, en la cual se estableció la primera Comisión Municipal. Nos lleva a creer que el asentarse de la sociedad nicoleña estuvo directamente relacionado con el nacimiento de un espacio para el espectáculo. El Teatro San Nicolás – tal fue su nombre – funcionó durante veintiocho años, hasta 1883. Asimismo, otros lugares destinados a la música y al arte dramático aparecieron durante aquellas décadas en una ciudad que vio crecer su población de los nueve mil a los quince mil habitantes (*Censo General de la Provincia de Buenos Aires* 1883, 227): en 1860 se inauguró el Teatro del Progreso⁵ y en 1880 el Teatro Principal – que se conoció como Olmos por su director José Olmos y Bau (Chervo 1978, 15-21).⁶

5 El Teatro del Progreso se conoció también como Teatro Guerrero, por su director José Guerrero, y como Teatro ‘Viejo’ cuando inevitablemente estaba cediendo la escena al nuevo.

6 Este último tuvo ya una gran relevancia en el mapa de los lugares de actuación no solo dramática sino también lírica de la Argentina. Funcionó a pleno régimen hasta 1897, después de un breve periodo en que se decidió clausurarlo, volvió a abrir sus puertas en 1900 y todavía existía durante los primeros decenios del siglo, cuando ya había empezado sus

En el «Mensaje y Proyecto de ordenanza» que el entonces intendente municipal presentó al Consejo Deliberante en 1894, las principales preocupaciones concernieron a la construcción de un Cabildo (Municipalidad) y de un teatro municipal. Ambas eran, según declaraba, «obras desde mucho tiempo reclamadas por la categoría social de la Comuna», agregando que

en las poblaciones de algún rango intelectual un teatro es capaz de educación pública y muchas veces él basta a dar una idea del gusto y de la cultura del vecindario, siendo a la vez el principal sitio de recreo buscado por la población extranjera que se incorpora a su vida comercial. (cit. en Chervo 1978, 18-9)

La fuerte presencia de inmigrantes en la ciudad fue clave, entonces, para la intervención pública en la creación de un nuevo espacio teatral. El teatro constituía evidentemente ya una pieza importante de la sociedad, de la sociabilidad y de la integración social de la comunidad finisecular de San Nicolás de los Arroyos.⁷

Solo en 1905 se concretó finalmente el deseo, gracias a la determinación del intendente Serafín Carlos Morteo, quien presentó un proyecto que involucró a la entera comunidad nicoleña, cuyas aspiraciones se reflejaron en las palabras pronunciadas durante la reunión del Consejo Deliberante de ese año: la ciudad necesitaba de un teatro, una «falta, que siente, y manifiesta cada vecino» (cit. en Chervo 1978, 26). La obra se financió a través de varios empréstitos públicos, con bonos al portador de cien pesos cada uno, lo que permitió una amplia participación entre los ciudadanos.⁸

actividades el Teatro Municipal. Probablemente la inserción del Teatro Principal en la red de los teatros importantes del litoral rioplatense se debe sobre todo a la importante figura del empresario rosarino José Olmos quien administró de los teatros Litoral y Olimpo de Rosario (*Historia de las instituciones en la provincia de Santa Fe* 2010, 303, 305-6). En las salas del Principal, en 1905, se dio la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini, interpretada por la Compañía Lírica Italiana de Antonio Marranti, una de las más prestigiosas entre las que por entonces recorrían los países de América del Sur. Esa ópera había estrenado, con la compañía de Marranti, el teatro Politeama de Rosario en 1895 y en el mismo 1905 se encontraba en la misma ciudad para una temporada en el recién inaugurado Teatro Colón (*Historia de las instituciones en la provincia de Santa Fe* 2010, 320, 325).

7 Sobre la relación entre inmigración (italiana) y ópera cf. Cetrangolo 2015.

8 Se contrataron dos empréstitos: uno de cien mil pesos en 1905 para financiar la obra y otro de cincuenta mil pesos en



Figura 3. *Teatro Municipal Rafael de Aguiar (frente)*. San Nicolás de los Arroyos. ©Sergio Redondo

Figura 4. *Araña principal sala de espectadores*. 1907-8. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Horacio Garagiola

Figura 5. *Detalle artefacto en bronce para iluminación (palcos)*. 1907-8. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Horacio Garagiola

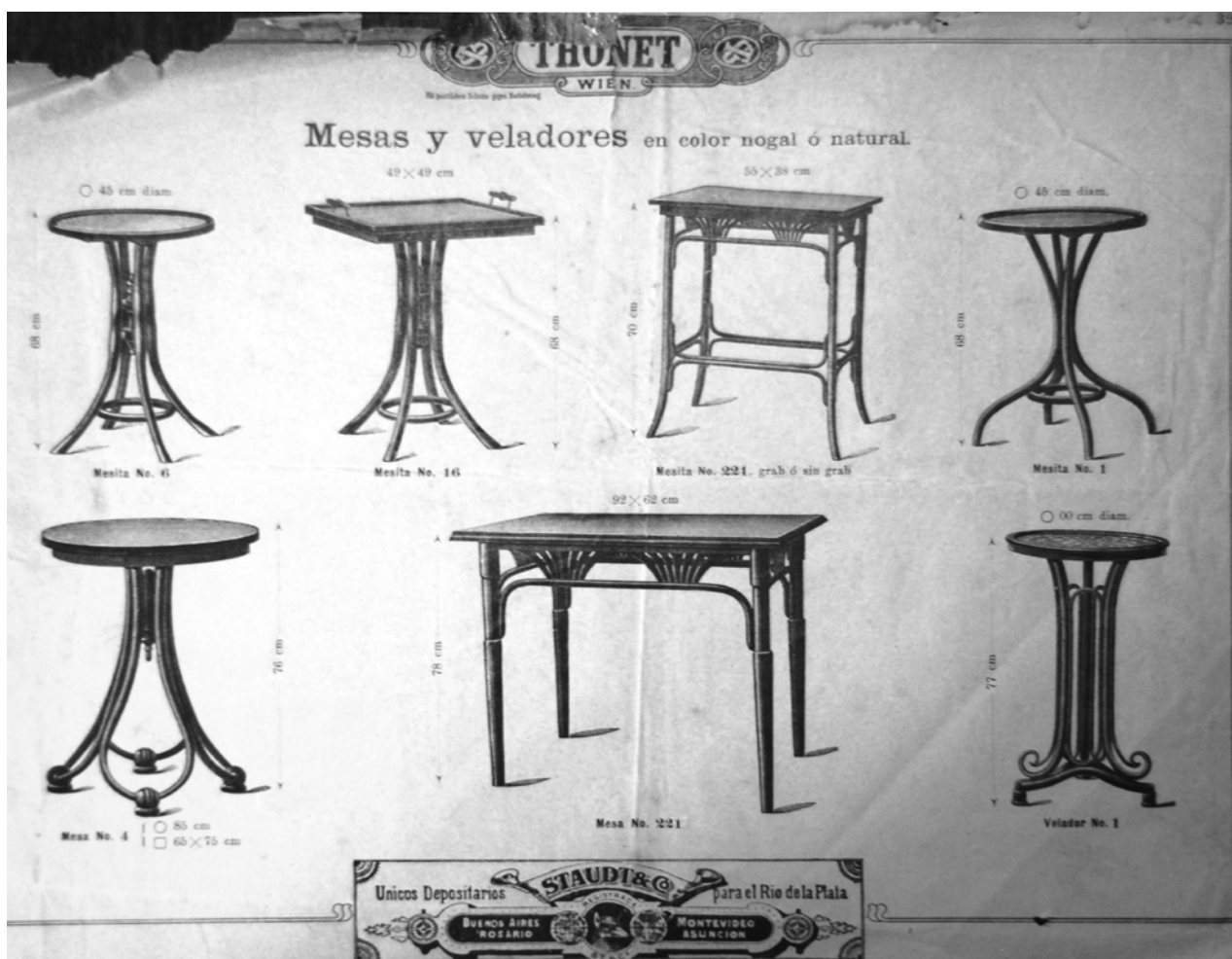


Figura 6. Hoja del catálogo Thonet de la casa Staudt y Cía. San Nicolás de los Arroyos, AMGSC, caja Teatro Municipal.

Los planos estuvieron a cargo de los arquitectos Emilio Perla y José Badini de Rosario,⁹ quienes habían sido autores también del nuevo edificio de la Municipalidad (inaugurado en 1905) y de los Tribunales de San Nicolás. A la empresa, también rosarina, de Gabriele Nevani y Enrique Gabrielli se comisionó la construcción, dirigida por el in-

1907, cuando se estaba finalizando la obra arquitectónica, pues en ese momento ya se había superado con creces el gasto previsto en el primer presupuesto aprobado (Chervo 1978, 38-9).

⁹ Emilio Perla y José Badini fueron dos constructores italianos, el primero de la provincia de Savona y el segundo de Bolonia, quienes llegaron al Río de la Plata el mismo año 1888 (Perla a la Argentina, Badini al Uruguay). En 1893, Perla se asoció en Rosario con otros constructores para establecer una firma a la cual probablemente poco después se asoció también el boloñés, quien se había trasladado a la ciudad santafesina en 1890 (Petriella, Sosa Miatello 1976, s.v. «Perla», s.v. «Badini»); *Italianos en la arquitectura argentina* 2004, 136, 222).

geniero municipal Juan Bautista Aramburu, que empezó el 26 de abril de 1906 (fig. 1).¹⁰ El Teatro Municipal se construía con las características del teatro de ópera, en un momento de florecimiento de estos en la República Argentina, en emulación – más ideal que real – del nuevo teatro Colón de Buenos Aires, que en aquellos años estaba siendo concluido y que se inauguró solamente tres meses antes que el de San Nicolás (Shmidt no publicado). Morteo, verdadero promotor y animador de la construcción, proyectó en ella todas sus aspiraciones de progreso y modernización. Un nuevo teatro era «una de las necesidades más reclamadas por el adelanto social y material» de su ciudad (cit. en Chervo 1978, 26).

Lejos de poder equipararse con el coetáneo

¹⁰ En la fotografía, hecha en ocasión del techado del edificio en 1907, se leen placas con los nombres de Morteo, Bruyant y Perla Badini y Cía.

Colón porteño ni con el apenas anterior teatro de La Ópera (hoy El Círculo) de Rosario, que seguramente estuvieron entre los principales puntos de referencia, el Teatro Municipal de San Nicolás se erigió en una significativa porción de la manzana entre las calles Nación y Maipú, imponiéndose en el espacio urbano (fig. 2) (Capeluto, De la Fuente no publicado). Su programa decorativo se manifiesta por completo en la superficie interna, pues el sobrio exterior presenta solo pequeños elementos de ornamentación arquitectónica, entre los cuales resalta un bajorrelieve en forma de friso en la fachada de ingreso con flores, *putti* y cabezas de león (fig. 3). Al contrario, en la decoración interna florecen elementos que aluden a las líneas de un art nouveau filtrado por la mediación de los productores locales.

Los pisos, los techos, las paredes, los muebles, las luces, indican la amplísima difusión que alcanzó aquel estilo europeo, emblema de las necesidades de la nueva sociedad industrial de dar calidad artística a los productos de la industria, de unir lo útil y lo bello, de anular las distinciones entre artes mayores y artes menores; pero también modelo visual con fuerte carga simbólica para una ciudad provinciana que probaba a proyectarse hacia alguna forma de 'modernidad'. El Teatro Municipal de San Nicolás participaba, aunque no de manera argumentada, de las discusiones estéticas que de un lado y del otro del océano animaban el mundo intelectual. Se contrató a un pintor para decorar el plafón de la sala de espectadores y a otro para realizar el telón de boca, se encargaron sillas de Austria, vidrios artísticos y artefactos de iluminación en bronce. Fue una obra artística en su totalidad que cuidó también los pequeños detalles como con los bonos del empréstito público de 1906, grabados por la casa de Guillermo Kraft de Buenos Aires, casa que algunos años después, en 1909, solicitaba fotografías del teatro completado para una elegante publicación del Anuario Kraft en ocasión del Centenario de la revolución de mayo.¹¹ De

11 Cf. San Nicolás de los Arroyos, Archivo Municipal «Gregorio Santiago Chervo» (de ahora en más AMGSC), caja Teatro Municipal, Cartas de Elías Iturriaga a Serafín Morteo, 27-10-1908; 24-4-1909; 18-8-1909. Además, en el día de la inauguración, las personalidades que participaron de la creación del teatro pusieron sus firmas sobre un pergamino de la casa Peuser de Buenos Aires, y se entregaron de medallas y chapitas entalladas por la casa Bellagamba y Rossi, también de Buenos Aires, donde quedaba grabado el edificio teatral y las fechas de construcción - 1906 - y de inauguración - 1908. El pergamino se encuentra todavía enmarcado y colgado en los espacios del teatro. La casa Peuser fue una empresa gráfica de las más importantes en la Argentina de

Buenos Aires provenían los artefactos artísticos para la iluminación, producidos por la empresa Clair y Anglade (figs. 4, 5), que se enorgullecía de haber obtenido el Gran Diploma de Honor en la Exposición Nacional de 1898.¹² Esta casa era la de mayor renombre en la Argentina después de la fábrica de los hermanos Azaretto, y en el mismo periodo se encontraba trabajando en la decoración de las salas del teatro Colón de Buenos Aires y del teatro Solís de Montevideo con sus obras de arte industrial, de exquisitas líneas liberty.¹³ En la capital argentina se hallaba también la casa Staud y Cía, empresa que tenía la exclusividad en la comercialización de los famosos muebles Thonet - de cuyo catálogo se eligieron sillas y mesas idénticas a las del Volkstheater de Viena (fig. 6).¹⁴ Lamentablemente, se desconocen los autores de las decoraciones en estuco que acompañan y armonizan la decoración pictórica tanto del vestíbulo de entrada como de la sala principal.¹⁵

La construcción y la decoración de este teatro pueden ser vistas como un intento por parte de una pequeña ciudad de provincia de encuadrarse en las estéticas dominantes europeas. Al mismo tiempo, al ser una rareza en el paisaje urbano

principio del siglo XX (Szir 2013). Es interesante evidenciar que la casa Bellagamba y Rossi en este momento ya estaba a cargo de la Fábrica Nacional de Medallas, sin embargo se había hecho un nombre desde los últimos años del siglo XIX y sobre todo cuando, asociados al empresario Francesco de Rosa, patentaron una 'nueva' aleación metálica llamada metal argentino o metal blanco que no era otra cosa que la alpaca, de la cual también fueron hechas las medallas para San Nicolás («Suplemento Fehrmann. Medalla Bellagamba y Rossi» 1907).

12 Así recita el membrete de las cartas que la empresa Clair y Anglade envió al intendente municipal entre el 1-7-1908 y el 19-5-1909 (AMGSC, caja Teatro Municipal): «Se le encargaron a la casa todo tipo de artefactos de iluminación: lámparas a arco, brazos de avant-scène, arañas y hasta lámparas incandescentes y resistencias, que llegaron a San Nicolás por medio del Ferrocarril».

13 Cf. Informes de restauración: *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización tecnológica* 2011; Farina, Pacual 1999.

14 Correspondencia entre la empresa Staud y Cía y el intendente municipal, desde el 2-2-1908 al 4-9-1912 (AMGSC, caja Teatro Municipal).

15 Es posible conjeturar que estos artesanos también hayan sido contratados en la ciudad de Rosario, a través de la empresa Storchia y Cía que resulta encargada de la puesta en obra y decoración del cielorraso metálico (Chervo 1978, 35). Este, de última generación, era de la marca «Victoria Stamped Steel Ceiling», empresa norteamericana que tenía su sucursal en Buenos Aires, dirigida por el señor J. Crespo. En una de las cartas enviada por J. Crespo al intendente municipal el 16-2-1908, remite el nombre del carpintero, Juan Rinaldo, encargado de instalar el cielorraso (AMGSC, caja Teatro Municipal).



Figura 7. Matteo Casella, *Telón de boca*. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Sergio Redondo

subrayaba la condición subalterna de San Nicolás de los Arroyos, doblemente periférica en relación a Europa y a las metrópolis nacionales como Buenos Aires y Rosario.¹⁶ La realización del Teatro Municipal se cotejó, por otro lado, con dinámicas análogas generadas en el más amplio contexto del litoral del río Paraná, donde en esos mismos años, muchas ciudades erigieron similares templos de la lírica.

¹⁶ Para designar la reacción del arte y de la literatura al proceso de modernización socio-económica de Buenos Aires en los años veinte y treinta del 1900, Beatriz Sarlo (1988) habló de «Modernidad periférica», fórmula de gran fortuna en la historiografía latinoamericana. Este concepto, que sería tentador seguir empleando aquí, al no estar perfectamente contextualizado y problematizado podría avalar los lineamientos eurocentristas de la dicotomía centro-periferia. Se prefiere por lo tanto el concepto de «modernidades paralelas», propuesto por Ticio Escobar (2004) para referirse a las manifestaciones artísticas paraguayas de la 'modernidad'.

3 La decoración pictórica del Teatro Municipal

Si el espacio teatral es un lugar de sociabilidad y de construcción de imaginarios, la decoración de tales espacios se debe leer como parte fundamental de esas configuraciones. Se ha visto cómo en el teatro de San Nicolás se puede reconocer un edificio donde se emplearon materiales nuevos y se encargaron muebles y elementos ornamentales modernos. En cambio, se optó por un lenguaje clasicista tanto en su perfil exterior como en la superficie pintada, en línea con las formas que mejor se prestaban al intento celebratorio de la decoración de los edificios públicos.

Como se ha argumentado, la comisión municipal se dirigió a Buenos Aires para adquirir o encargar objetos de arte industrial. Evidentemente allí funcionaban talleres de producción y empresas importadoras directamente conectadas con Europa que facilitaban la compra y el consumo de estos elementos. No obstante, a la



Figura 8. Matteo Casella, *Detalle telón de boca*. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Horacio Garagiola

hora de decidir acerca de la decoración pictórica, fueron elegidos dos artistas instalados en Rosario - mientras que la ciudad santafesina había contratado artistas de la capital nacional para pintar los nuevos teatros Colón y Ópera (Boni 2008a). Es posible afirmar, entonces, que Buenos Aires funcionó como una especie de escenario de lanzamiento para muchos de los artistas que conocieron el éxito en otras ciudades de la República Argentina, y que Rosario se constituyó como un centro de irradiación importante dentro del área litoral del Paraná. El caso de Matteo Casella y Raffaele Barone, los dos pintores que trabajaron en el Teatro Municipal de San Nicolás, da cuenta de ello. Italianos ambos, una vez llegados a la Argentina obtuvieron los primeros encargos en Buenos Aires pero solo cuando se trasladaron a Rosario conquistaron una posición privilegiada en el campo artístico y un cierto renombre (Slullitel 1968, 9-21). Desde Rosario fueron contratados para decorar el teatro de San Nicolás. Estos no fueron episodios esporádicos, sino antes bien elementos constitutivos de una

intrincada trama que forjó la historia de los siglos XIX y XX argentinos.¹⁷ Sin embargo, es importante acercarse a esta red de relaciones entre centros y periferias preguntándonos qué tipos de dinámicas subyacían a ella.¹⁸

Tanto Casella como Barone pueden considerarse entre aquellos «primeros modernos rosarinos» (Malosetti Costa 2017, 14) que en su mayoría fueron inmigrantes y que modernizaron el campo artístico de la ciudad santafesina. La figura de Matteo Casella no se encuentra aun debidamente estudiada, pocos son los datos que nos permiten aproximarnos a él. Es probable que en 1897 se en-

¹⁷ A este propósito se puede citar, además del caso de Córdoba ya mencionado, el caso de la institucionalización artística del Nord-Oeste argentino (Fasce 2017).

¹⁸ Vale la pena evidenciar que Buenos Aires, San Nicolás y Rosario se encontraban sobre el mismo eje ferroviario (además del mismo eje fluvial), por lo tanto estaban directamente conectadas entre sí. Especialmente ágiles eran las conexiones entre las ciudades de San Nicolás y Rosario, cuya corta distancia permitía un viaje de ida y vuelta en el arco del día.

contrara ya en Buenos Aires, llegado desde Nápoles donde había estudiado con Domenico Morelli e Ignazio Perricci, dos de los mayores exponentes de la renovada cultura figurativa partenopea e italiana (Boni 2008a, 27).¹⁹ Casella fue una figura clave en Rosario, dado que decidió fundar allí la sede principal de su Academia de Artes que fue considerada como «la célula que dio origen al movimiento artístico más serio» de la ciudad.²⁰ La academia, titulada «Domenico Morelli», que se había instituido alrededor de 1900 en Buenos Aires, desarrolló todo su esplendor en la sucursal rosarina, que abrió sus puertas entre 1905 y 1906. Esta fue la primera institución de enseñanza artística que implementó nuevos métodos, donde fueron centrales el paisaje, las artes decorativas y los cursos de estética (Boni 2008a, 2008b).

La trayectoria seguida por Raffaele Vincenzo Barone fue parecida. Nació en Vaccarizzo Albanese, pequeño pueblo de la provincia de Cosenza (Italia) y estudió en la escuela técnica de aquella ciudad. Poco o nada se sabe de sus sucesivas andanzas, las fuentes difieren acerca de su lugar de formación y de la fecha de su llegada a la Argentina.²¹ Según las últimas investigaciones, Barone firmó un *San Juan evangelista* en 1883 y fue declarado renitente al servicio militar de 1884 por estar en el exterior (C. Perri, F. Perri 2014,

26). Ya en 1888 participó en la Primera Exposición Provincial de Rosario, donde poco después se instaló y donde abrió un instituto de enseñanza artística junto con Salvador Zaino, otro pintor italiano presente en la ciudad.²²

A Casellase le comisionó la ejecución del telón y las escenografías de la *prima* (Chervo 1978, 40).²³ El telón de comodín 'a la alemana' se encuentra todavía en su instalación originaria, con las tintas rebajadas quizás, pero admirable en su integridad (fig. 7). Una superposición de cortinas magistralmente pintadas simulan un elegante telón a la italiana en brocado de oro y seda, creando un efecto *trompe l'oeil* cuando se levantan para mostrar un escorzo del 'verdadero' telón de espíritu *Jugendstil*. En este, figuras femeninas fuertemente estilizadas sostienen cada una un grupo de máscaras, entre ramas de rusco y guirnalda de flores y rosas, inspiradas seguramente en ilustraciones y afiches de este estilo que circularon a nivel mundial (fig. 8).²⁴ Esta obra no muestra características estilísticas cercanas a las de sus maestros napolitanos, mientras que un boceto que se conserva en el Museo Castagnino de Rosario permite una confrontación directa con el lenguaje del último Morelli, el que seguramente conoció y heredó Casella durante su aprendizaje partenopeo, que se hace evidente en la pincelada táctil y luminosa y en el aire orientalizante de los santos (fig. 9).²⁵

19 Boni es el único que informa sobre este dato. Seguramente Casella formó parte de la Asociación Artística Italiana de Buenos Aires, donde aparece como vocal en 1900 («Asociación Artística Italiana», *La Nación*, 14 de febrero 1900) y participó juntos con otros artistas italianos que se encontraban en la Argentina, de la realización del catafalco fúnebre para los funerales en honor a Humberto I que se celebraron en la ciudad («Exequias de Humberto I», *La Nación*, 9 de agosto 1900). Su nombre aparece entre los participantes a la exposición humorística organizada por Ettore Ximenes en 1902 en el Salón Castillo de Buenos Aires («Exposición humorística», *La Nación. Suplemento Ilustrado*, I, nro. 16, 18 de diciembre 1902) y se ha encontrado un Matteo Casella entre los participantes a la exposición nacional de 1883 en Roma que puede asociarse plausiblemente al nuestro ya que presentó en la sala de «arte industrial», tres bocetos (*Esposizione di Belle Arti in Roma* 1883, 142, nro. 20). En este mismo catálogo a la página 60, nro. 52, aparece un Latteo (posible error tipográfico) Casella de Salerno, que expuso el óleo *I poveri al convento*. Con el nombre de José aparece en otra fuente, la única que da la noticia de que en 1898 decoró la iglesia moscovita de parque Lezama (Sergi 1940, 452).

20 Blotta, Herminio. «El arte pictórico y escultórico». *La Nación*, 4 de octubre 1925.

21 El reciente libro biográfico sobre el pintor calabrés (C. Perri, F. Perri 2014) brinda nuevos datos sobre su vida italiana. Puede ser que se haya formado en Florencia, empero parece improbable que fuera su maestro Carlo Mancini - como afirman las fuentes rosarinas - pintor de paisaje lombardo, quien vivió y desarrolló su profesión en Milán.

22 Según Boni (2008a, 44), Barone al llegar a la Argentina se estableció primero en Buenos Aires y luego en Santa Fe, donde ejerció como profesor de Dibujo natural y dibujo lineal y geométrico en el Colegio de la Inmaculada Concepción, para radicarse en Rosario en 1891, donde murió en 1953.

23 En una carta del 7-8-1908 de Matteo Casella a Serafín Morteo, el artista anuncia «Me encontraré en esa [San Nicolás] el Domingo por la mañana acompañado de varios pedazos de escenas y les quedare agradecido si me conservan un puesto de platea porque son mis deseos asistir a la inauguración». En una carta anterior (10-3-1908) escribe acerca del telón de comodín. Podemos suponer que Casella fue contratado nuevamente como escenógrafo, ya que se conserva una carta del 5-10-1908 donde se habla de otras escenografías listas para ser montadas en el teatro (Correspondencia Casella, AMGSC, caja Teatro Municipal).

24 Esto podría ser corroborado con la noticia que remite Boni (2008a, 37) de hallarse en el archivo perteneciente a Rafael Barone catálogos y láminas que reproducían motivos ornamentales y decoraciones provenientes de revistas de arte y arquitectura de Alemania. Este dato transparenta una práctica difusa en los talleres y academias de arte de la Argentina (y del mundo), de la cual sin duda no estuvo exento el atelier de Matteo Casella, donde existían recortes y revistas similares.

25 El boceto ha sido publicado en Malosetti Costa 2017, 60 con el título *Escena en el cielo*. Es evidentemente un boceto - óleo sobre tela - para la decoración de un ábside - desconocido - y representa una gloria de santos con ángeles.



Figura 9. Matteo Casella, *Escena en el cielo*. Óleo sobre tela, 41,5 × 100cm. Rosario, Colección Museo Castagnino+macro, inv. 983527. ©Museo Castagnino+macro

Los documentos de archivo testimonian que el telón fue pintado por Casella en su atelier de Rosario en los primeros meses de 1908. En una carta fechada el 10 marzo de aquel año, Casella se dice dispuesto a hacer algunas rebajas al comodín y que están ya listos los colores y «demás útiles para empezar la obra».²⁶ En esta carta menciona también «las decoraciones del foyer» de las cuales no hay otra noticia y que hoy se encuentra completamente desadorno. En el reverso del telón, entre la multitud de afiches, programas, folletos pegados durante los años de vida y actividad teatral, hay un pequeño papel impreso que recita

Profesor: Mateo Cav. Casella / EX DIRECTOR DE LA ESENOGRAFIA DEL / Real Teatro San Carlos NAPOLE / DIRECTOR DEL INSTITUTO DOMENICO MORELLI / Rosario de Santa Fe / REPUBLICA ARGENTINA.²⁷

Proviene de la colección de Isidoro Slullitel y ha sido donada al museo en el 2015.

26 Carta de Matteo Casella a Serafín Morteo, 10-3-1908 (Correspondencia Casella, AMGSC, caja Teatro Municipal).

27 La carta se conserva en AMGSC, caja Teatro Municipal. Durante las investigaciones han surgido algunas dudas si esto fuera el telón original o un telón encargado sucesivamente al mismo artista. En algunas fotografías de la Fototeca San Nicolás (AMGSC), fechadas en 1910-11, se nota un telón a la alemana con una decoración distinta a la que hoy se puede observar. Hasta ahora esta duda no se ha podido aclarar, se seguirá indagando al respecto. Agradezco a Judith Forty por haberme brindado la fotografía del reverso del telón e

Las anécdotas que surgieron a su alrededor narran de un telón pintado en Nápoles con la misma tela que se usó para el telón de boca del teatro Colón de Buenos Aires.²⁸ Este relato se fundó, posiblemente, en una interpretación errónea de un documento concerniente a la elección de la tela para las escenografías del espectáculo inaugural. De ellas lamentablemente no hay testimonio visual, solo subsistió la correspondencia entre Matteo Casella y Serafín Morteo. En el mes de enero de 1908, el artista napolitano había ya preparado tres bocetos. En una carta fechada el 7 de marzo de 1908, comunicaba que había recibido el día anterior las muestras de tela que le habían solicitado, muestras que reenviaba a San Nicolás para que decidieran entre «La n. 1 [que] es igual a la del teatro Colón y la n. 2 al de la Opera» agregando que la n. 1 era «una tela que la he experimentado y la considero buenísima».²⁹ Es

intercambiado dudas y a César Bustos, coordinador de la Fototeca San Nicolás, por sus indicaciones.

28 Da cuenta de ello la página institucional de la municipalidad de San Nicolás relativa al Teatro: <https://www.sannicolas.gov.ar/index.php?b=turismo&bb=teatro>. (2018-07-10). Una anécdota similar cuenta que el mismo Morteo viajó repetidamente a Buenos Aires para ver de cerca las obras del nuevo Colón y tomar apuntes (Callegari 2008, 50-1). Son estos indicios del rol legitimador ejercitado por la capital porteña y de cómo se construyó un imaginario local moldeado sobre la comparación con los centros de la modernidad. Sobre el peso simbólico ejercido por el Colón de Buenos Aires, cf. Shmidt no publicado.

29 AMGSC, caja Teatro Municipal.



Figura 10. Matteo Casella, *Boceto del telón del teatro Colón de Rosario*. Acuarela y tinta sobre papel, 31 × 24cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, inv. n.6757 ©Museo Nacional de Bellas Artes

probable que la tela fuera sí igual a la del Colón, pero el de Rosario. Casella había sido el autor del aclamado telón de comodín del teatro Colón de Rosario (Boni 2008a, 26-8), destruido con el derrumbe del teatro en 1959, del cual permanece un boceto en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Buenos Aires que nos hace apreciar una cercanía de motivos con el de San Nicolás (fig. 10).³⁰

Por lo que concierne la decoración pictórica del teatro municipal realizada por Barone, puede considerarse una suerte de ciclo que empieza por el hall de entrada y llega a la sala de espectadores. Todas las pinturas son sobre lienzo aplicadas a las paredes.³¹ Las cuatro lunetas del vestíbulo de ingreso representan cuatro figuras femeninas alegóricas (fig. 11). De ahí parte una suntuosa escalera en mármol que lleva al foyer y a los palcos. También el plafón de la sala de espectadores está decorado con la técnica del *marouflage*, en la que varios recortes de telas recubren la totalidad de la superficie. La representación aquí refiere al teatro como templo de las artes, en una composición muy sencilla y con pocas figuras femeninas en vestes clásicas dispuestas alrededor de una falsa balaustrada con *amorini* danzantes que les ofrecen los atributos propios de cada arte (fig. 12). No obstante los pesados restauros que ha sufrido la entera superficie del plafón, es visible una impronta clasicista, quizás deudora de las empresas decorativas europeas del segundo *Ottocento*. La composición se divide en cuatro grupos alegóricos - el arte dramático, la música, el canto, la danza - que denotan similitud con la decoración del plafón del teatro de Cherbourg-Octeville realizado por George Jules Victor Clairin alrededor de 1880-1882.³² En el frente del arco del proscenio un grupo de figuras danzantes en monocromo baila al sonido de la lira tocada por Apolo, refigurado

30 La acuarela sobre papel del MNBA (inv. 6757) tiene una inscripción abajo a la izquierda «comodín teatro Colón de Rosario» y corresponde a la descripción de este telón (Boni 2008a, 27). Esta acuarela fue adquirida con otra, de similar tamaño, que posiblemente represente un boceto de escenografía (MNBA, inv. 6758).

31 Excepto las ornamentaciones en el techo del vestíbulo de entrada y en las paredes laterales de la sala de espectadores que son pinturas murales.

32 Esta no parece una hipótesis audaz ya que sabemos de la existencia de láminas de decoraciones europeas en el archivo de Barone (Boni 2008a, 37). Lamentablemente podemos renviar solamente a las noticias que remite Boni sobre los archivos Barone y Casella, visto que aún no hemos logrado localizarlos.

en un tondo en el intradós, acompañado por dos figuras bacantes en los lados. La representación proviene de una de las láminas conservadas en el archivo del pintor, que reproduce el original de Ferdinand Keller (1881) al cual se inspiró tanto Barone como José Carmignani en el teatro Ópera de Rosario (Boni 2008a, 37-8), episodio que atestigua la gran circulación de modelos y patrones entre ambos lados del Atlántico sin la necesidad de intermediación de Buenos Aires. Reflexionar sobre estos vínculos entre San Nicolás y Rosario arroja nueva luz acerca de la posibilidad de complejizar la relación centro-periferia en la Argentina de entresiglos.

4 Inauguración

La noticia de la inminente conclusión de las obras del nuevo teatro lírico hizo que muchas y variadas compañías que circulaban en la Argentina se propusieran para inaugurar el Teatro Municipal.³³ La comisión municipal prefirió, en cambio, contratar la importante compañía lírica de Antonio (Nino) Bernabei, uno de los integrantes de la Sociedad Teatral Italo-Argentina.³⁴ Con la puesta en escena de la ópera *Manon Lescaut* y su elenco de alto nivel se daba inicio a la vida artística del teatro municipal de San Nicolás. Una ciudad de casi treinta mil habitantes (*Tercer Censo Nacional* 1916, 31) sin un campo artístico formado, había conseguido sostener una iniciativa tan dispendiosa como la construcción y decoración de un teatro lírico. Pese a que un cronista de *La Patria degli Italiani*³⁵ tuviera palabras no muy alentado-

33 Se conservan cartas de las compañías de Antonio Marranti, Luis Salvarezza, Riva y Cía, Andrés Cordero, E. Saggi-Barba y de Pablo Podestá (AMGSC, caja Teatro Municipal). Esta correspondencia, aunque sin datos demasiado específicos, nos proporciona una idea de la difusión y circulación de tales compañías: hay quien escribía desde Buenos Aires, quien desde Rosario, pero también desde Mendoza o Montevideo.

34 «Desarrollo del comercio teatral en Buenos Aires». *Caras y Caretas*, 31 de octubre 1908, XII, nro. 526, 104. La compañía Bernabei no se había propuesto para la inauguración, fue la comisión administrativa del teatro, asesorada por el empresario rosarino Andrés González, quien decidió contratarla (Correspondencia, AMGSC, caja Teatro Municipal). La ópera requerida por los nicoleños era la *Aida* de Verdi, sin embargo tuvieron que aceptar la propuesta de Bernabei. Sobre los debates acerca de la ópera de inauguración: Cetrangolo no publicado. Sobre la Società Teatrale Italo-Argentina: Giacometti 2013.

35 «San Nicolás de los Arroyos». *La Patria degli Italiani*, 11 de agosto 1908.



Figura 11. Rafael Barone, *Figura alegórica*. 1908. Óleo sobre tela. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. (foto del autor)

ras para describir la vida cultural de la ciudad, es importante destacar cómo los vínculos con Rosario y Buenos Aires hayan permitido llevar a cabo la anhelada obra. El teatro municipal venía a coronar una serie de grandes arquitecturas necesarias para representar los logros en pos del 'progreso' y de la 'modernización' de la ciudad: la municipalidad y los tribunales. Los tres edificios fueron encargados a la firma Perla, Badini y Cía, arquitectos que se encontraban perfectamente insertados en el circuito de las nuevas construcciones que se estaban realizando a lo largo del río Paraná y actualizados en las modernas tendencias artísticas.³⁶

Analizar la historia del teatro Municipal Rafael de Aguiar, por lo tanto, permitieron demostrar el peso que tenía cada centro respecto a una periferia, desvinculando la visión tradicional de la Argentina de principio del siglo XX enfocada casi exclusivamente en los acontecimientos de Buenos Aires. Leer en distintas escalas este conjunto artístico conlleva a trazar las conexiones existentes entre

arte, música, teatro y las redes de circulación de obras y personas que enlazaron tanto el viejo con el nuevo mundo, como las distintas localidades de la costa paranaense con Buenos Aires y Rosario. Descentrando la mirada, se ha enfocado el estudio en el teatro como 'zona de contacto' entre realidades transoceánicas, nacionales y regionales, apuntando a subrayar las diferencias y los desequilibrios que caracterizaron su unicidad.

Bibliografía

- Agüero, Ana Clarisa (2017). *Local/nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Artundo, Patricia; Frid, Carina (eds.) (2008). *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Baldasarre, María Isabel (2006). *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Boni, Nicolás (2008a). «Confluencias de la lírica y las artes visual es en Rosario hacia 1904». *Separata*, 8(13), 21-53.
- Boni, Nicolás (2008b). «Espacios de ficción, espacios pedagógicos: Mateo Casella y su Academia de Bellas Artes». Broda, Vanina et al. (coords.), *Actas de las V Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad* (Universidad

³⁶ Queda a testimonio de la existencia de una red alrededor del eje fluvial, una carta que la firma de arquitectos envía a Serafín Morteo, fechada el 21-10-1905, para presentar los presupuestos de los peritajes, en la que escriben: «Referente a las indicaciones que V. se sirvió hacernos por lo que se refiere al Teatro que se está construyendo en Paraná les estimaríamos muchísimo si pudiera hacernos pervenir una copia de dicho Plano indicando un preventivo de construcción, siéndonos imposible en estos momentos trasladarnos en dicha ciudad por [...] muchas ocupaciones» (AMGSC, caja Teatro Municipal).



Figura 12. Rafael Barone, *Plafón central*. 1908. Óleo sobre tela aplicado a la pared. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Sergio Redondo

- Nacional de Rosario, 8-10 de octubre 2008). Rosario: UNR Editora.
- Callegari, Horacio (2008). *Teatro Municipal Rafael de Aguiar. Un siglo de vida*. Vicente López: Editorial Maihuen SH.
- Capeluto, Martín; De la Fuente, Fabián (no publicado). «Relaciones interescales en la construcción del espacio público. El caso de los teatros de ópera del litoral rioplatense». *I workshop Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación* (Buenos Aires, 26-27 de octubre 2017).
- Castelnuovo, Enrico; Ginzburg, Carlo (1979). «Centro e periferia». Previtali, G. (dir.), *Questioni e metodi*. Vol. 1 di *Storia dell'arte italiana. I Materiali e problemi*. Torino: Einaudi, 283-352.
- Censo General de la Provincia de Buenos Aires. Demográfico, agrícola, industrial, comercial. Verificado el 9 de octubre 1881* (1883). Buenos Aires: El Diario.
- Cetrangolo, Aníbal E. (2015). *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cetrangolo, Aníbal E. (no publicado). «Ríos vs fronteras». *I workshop Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación* (Buenos Aires, 26-27 de octubre 2017).
- Charle, Christophe (dir.) (2009). *Le temps des capitales culturelles XVIIIe-XXe siècle*. Seyssel: Ed. Champ Vallon.
- Chervo, Santiago (1978). *Teatro Municipal 'Rafael de Aguiar', reseña histórica, artístico-cultural 1908-1978*. Vol. IV de *Radiografía de San Nicolás de los Arroyos*. San Nicolás de los Arroyos: Municipalidad de San Nicolás de los Arroyos - Museo y Archivo Histórico.
- Costa, Richard Santiago (2017). «PARNASO PAULISTANO: história, arquitetura e decoração do Teatro Municipal de São Paulo» [tesis doctoral]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Da Costa Kaufmann, Thomas; Dossin, Catherine; Joyeux-Prunel, Béatrice (coords.) (2015). *Circulations in the Global Art History*. Dorchester: Ashgate.
- De la Torre, José (1947). *Historia de San Nicolás*. Rosario: Editorial Rosario.
- De Vito, Christian G. (2015). «Verso una microstoria translocale (micro-spatialhistory)». *Quaderni storici*, 3, 815-33.
- Devoto, Fernando J.; Madero, Marta (dirs.) (2006). *La Argentina plural: 1870-1913*. Tomo 2 de *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Escobar, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción del Paraguay: FONDEC; CAV/Museo del Barro.
- Esposizione di Belle Arti in Roma. Catalogo Ufficiale Generale* (1883). Roma: Tipografia Bondoniana.
- Farina, Alvaro; Pacual, Carlos (1999). *Proyecto de restauración y reestructuración edilicia del Teatro Solís*. Montevideo: Teatro Solís. URL http://www.teatrosolis.org.uy/uc_453_1.html (2018-03-04).
- Fasce, Pablo J. (2017). «El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)» [tesis doctoral]. San Martín: Universidad Nacional de San Martín.
- Giacometti, Diana (2013). «*La figura dell'imprendario musicale. Walter Mocchi e la costruzione di un'industria operistica fra Italia e Sud America*» [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Historia de las instituciones en la provincia de Santa Fe* (2010). «La cultura en la provincia», IV, I, Santa Fe: Cámara de diputados.
- Hourcade, Eduardo (2006). «La pampa gringa, invención de una sociabilidad europea en el desierto». Devoto, Madero 2006, 163-87.
- Italianos en la arquitectura argentina* (2004). Buenos Aires: CEDODAL.
- Joyeux-Prunel, Béatrice (2014). «The Uses and Abuses of Peripheries in Art History». *Artl@s Bulletin*, 3(1), article 1.
- Levi, Giovanni (2016). «L'histoire totale contre la Global History: l'historiographie avant et après la chute du mur de Berlin». *Nathan Wachtel. Histoire et anthropologie («Les actes»)*. URL <http://actesbranly.revues.org/735> (2018-07-04).
- Liernur, Jorge Francisco (2000). «La construcción del país urbano». Lobato, Mirta Zaida (dir.), *El progreso, la modernización y sus límites (1883-1916)*. Vol. 5 de *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 409-64.
- Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Malosetti Costa, Laura (dir.) (2017). *Entresiglos: el impulso cosmopolita en Rosario*. Rosario: Ediciones Castagnino/Macro.
- Montini, Pablo (2011). «Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960». Balasarre, María Isabel; Dolinko, Silvia (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Saenz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero, 299-327.
- Pasolini, Ricardo O. (2006). «La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales». Devoto, Madero 2006, 227-73.
- Perri, Cecilia; Perri Francesco (2014). *Raffaele Vincenzo Barone. Pittore di Vaccarizzo Albanese*. Cosenza: La Mongolfiera.
- Petriella, Dionisio; Sosa Miatello, Sara (coords.) (1976). *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires: Dante Alighieri.
- Registro Oficial del Gobierno de Buenos Aires. Libro trigésimo-primer*o (1852). Buenos Aires: Imprenta Americana, 345-7.
- Rosselli, John (1984). *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosselli, John (1990). «The Opera Business and the Italian Immigrant Community of Latin America (1820-1930). The example of Buenos Aires». *Past and Present*, 127, 155-82.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Sbaraglia, Daniela (2015). «Cavalier Luigi Fontana. Scultore». *L'Uomo Nero*, 7(11-12), 180-204.
- Shmidt, Claudia (no publicado). «Foyers urbanos. Teatros de ópera y arquitecturas para las nuevas modernidades en el litoral fluvial rioplatense. (Work in progres)». *I workshop Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación* (Buenos Aires, 26-27 de octubre 2017)
- Sergi, Jorge F. (1940). *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Editora Italo Argentina.
- Slullitel, Isidoro (1968). *Cronología del arte en Rosario*. Rosario: Editorial Biblioteca.
- Struck, Bernard; Ferris, Kate; Revel, Jacques (2011) «Introduction: Space and Scale in Transnational History». *The International History Review*, 33(4), 573-84.
- «Suplemento Fehrmann. Medalla Bellagamba y Rossi» (1907). *Éxito gráfico*, año III, vol. II, no. 19, 110.
- Szir, Sandra (2013). «Arte e industria en la cultura gráfica porteña». Malosetti Costa, Laura; Gené, Marcela (coords.). *Atrapados por la imagen*. Buenos Aires: Edhasa, 165-95.
- Teatro Colón. Puesta en valor y actualización tecnológica* (2011). Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad. URL <http://cdn2.buenosaires.gob.ar/desarrollourbano/publicaciones/libro%20teatro%20colon.pdf> (2017-10-12).
- Tercer Censo Nacional. Levantado el 1º de julio de 1914* (1916). II, Buenos Aires: Talleres Rosso y cía.

