

## Foyers urbanos: teatros para ópera en el litoral fluvial rioplatense (1852-1908). Un estudio preliminar <sup>1</sup>.

### Urban foyers. Theaters for opera on the river coast of Rio de la Plata area (1852-1908). Work in progress

Claudia Schmidt\*

Universidad Torcuato Di Tella, Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos,  
Buenos Aires, Argentina  
cshmidt@utdt.edu.ar

Fecha de envío: 21/06/2017 | Fecha de aceptación: 12/10/2018 | Fecha de publicación: DICIEMBRE 2018



Licencia Creative Commons Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución- NoComercial - Compartirligual 4.0 Internacional.

---

1. Una versión inicial y reducida de la presente investigación ha sido presentada como ponencia inédita bajo el título "*Foyers urbanos. Teatros de ópera y arquitecturas para las nuevas modernidades en el litoral fluvial rioplatense. (Work in progress)*", I Workshop Internacional de 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. PICT 2015-3831. Academia Nacional de la Historia, 25 y 26 octubre 2017.

\* Profesora Investigadora Asociada en la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato Di Tella. Arquitecta y Doctora en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido recientemente miembro del MoMA's Advisory Committee para el catálogo de la exposición *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. Es autora, entre otros títulos de *Palacios sin reyes. Arquitectura para la 'capital permanente'. Buenos Aires, 1880-1888* (Prohistoria, Rosario, 2012); junto a Joaquín Medina Warmburg, *The Construction of Climate in Modern Architectural Culture, 1920-1980* (Lampreave, Madrid, 2015).

## Resumen

Entre la gestión para la construcción del primer Teatro Colón de Buenos Aires en 1852 y la inauguración del segundo en 1908, se enmarca un período que ha incidido en distinto grado sobre la realización de una serie de teatros para ópera en la Argentina. Un acento particular –aunque no exclusivo– se reconoce en la creciente aparición de arquitecturas que permitían desplegar espectáculos de un género que iba ganando popularidad. Las ciudades intermedias o más pequeñas que estaban experimentando transformaciones rápidas producto de la afluencia inmigratoria especialmente en el litoral fluvial comprendido entre los ríos Paraná y Uruguay, emprendieron de diversas maneras la construcción de salas aptas para estas manifestaciones artísticas. Por estar necesariamente orientadas hacia las demandas de una sociedad en proceso de formación, adquirieron el carácter de *foyers* urbanos, sitios de reunión que, a través de la ópera, articulaban la arquitectura, el encuentro social, la calle y la ciudad.

**Palabras clave:** Teatros de ópera; arquitectura en América Latina; Espacio urbano; Foyer.

## Abstract

Between the management for the construction of the first Colon Theater of Buenos Aires in 1852 and the inauguration of the second one in 1908, a period is framed that has influenced in different degree on the realization of a series of theaters for opera in Argentina. A particular accent - although not exclusive - is recognized in the growing appearance of architectures that allowed to presentshow of a genre that was gaining popularity. The intermediate or smaller cities that were undergoing rapid transformations as a result of the influx of immigrants, especially along the river coast between the Paraná and Uruguay rivers, undertook the construction of auditoriums suitable for these artistic manifestations in various ways. Being necessarily oriented towards the demands of a society in the process of formation, they acquired the character of urban foyers, meeting places that, through the opera, articulated the architecture, the social encounter, the street and the city.

**Keywords:** Opera houses; Architecture in Latin America; Urban spaces; Halls.

## Introducción

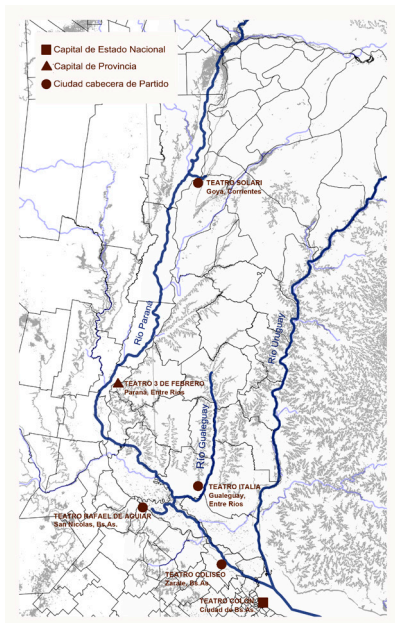
Entre la gestión para la construcción del primer Teatro Colón de Buenos Aires en 1852 y la inauguración del segundo en 1908, se enmarca un período que ha incidido en distinto grado sobre la realización de una serie de teatros para ópera en la Argentina. Un acento particular –aunque no exclusivo– se reconoce en la creciente aparición de arquitecturas que permitían desplegar espectáculos de un género que iba ganando popularidad. Las ciudades intermedias o más pequeñas estaban experimentando transformaciones rápidas producto de la afluencia inmigratoria, especialmente en el litoral fluvial comprendido entre los ríos Paraná y Uruguay en torno a la confluencia con el Río de la Plata. Goya, Gualeguay, San Nicolás o Paraná por ejemplo, [Figura 1] emprendieron de diversas maneras la construcción de salas aptas para estas manifestaciones artísticas. Por mucho tiempo, las costosas condiciones de producción impidieron la exclusividad de uso para ese fin. Impulsadas por individuos, colectividades o municipios, aunque en la mayoría de los casos se dieron con gestiones mixtas, llegaron a configurar ámbitos que excedían el propósito de brindar espectáculos. Si bien los teatros de ópera en general podían transformarse en salas de baile o recintos para la celebración de banquetes y fiestas hubo una serie de arquitecturas que tiene en común la condición

multiprogramática. Más allá del tipo de los politeamos, en los que se representaban varios géneros, estas salas albergaban además funciones extrateatrales como por ejemplo, reuniones de sociedades civiles, comunitarias, actividades de extensión educativa o artística entre otras. Ello las convierte en composiciones más flexibles, de configuraciones más aleatorias de acuerdo a la parcela de localización, a la modalidad de encargo según las sociedades o individuos que los emprendieron y al involucramiento de los gobiernos. Se propone aquí un trabajo de aproximación que consiste en identificar algunas claves de estas arquitecturas teatrales singulares a través de una breve selección de casos que adquirieron el carácter de foyers urbanos como espacios de reunión social.

Los teatros de ópera como el Colón en sus dos versiones, el Rivera Indarte en Córdoba, el Argentino de La Plata, el Solís en Montevideo, el Municipal de Santiago de Chile o la Ópera de Rio de Janeiro por ejemplo, fueron proyectados atendiendo a los cánones internacionales del género. En este sentido se enrolan en las aspiraciones del propio derrotero de la ópera en las principales ciudades europeas en su lugar de incidencia social (Lindenberger, 2007). En cambio, estos otros teatros difieren en sus posibilidades ya que aspiraban a contar con las cualidades espaciales y técnicas de ese tipo de edificios, pero también debían responder a otras demandas, aunque con recursos más modestos. Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, la ópera se convertía en un “referente autorizado y barómetro clasificador”, en una representación “seria” que educaba el gusto artístico de la época (Gayol, 2007; 81). Ceva (2017) ha señalado las diferencias y confluencias entre los espectáculos públicos (como el circo o el carnaval) y la ópera. Retoma también el trabajo de Sorba (2001) en el que muestra la utilidad social y moral del teatro para el caso de Italia<sup>2</sup>. En esta misma dirección, Devoto (2018) reafirma la importancia social de la ópera en el ámbito rioplatense por sobre el musical o el político.

De todos modos, los que se señalan aquí como teatros para ópera son piezas en las que puede registrarse una voluntad implícita de constituirse en una suerte de

Figura 1: Área del litoral fluvial rioplatense con los teatros en estudio indicados. Mapa.



Fuente: Martín Capeluto

2. Sobre el papel social y moral de la ópera en el espectáculo en la Argentina ver además González Bernaldo de Quirós Pilar, (2000), *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina*, Buenos Aires, FCE.

Figura 2. Teatro Club 25 de Mayo. Goya. Provincia de Corrientes 1874.



Fuente: Foto gentileza Dacio Agretti, Sociedad de Arquitectos de Corrientes, Delegación Goya.

Figura 3. Teatro Rafael de Aguiar. San Nicolás. Provincia de Buenos Aires. 1908.



Fuente: Foto del autor 2018.

*foyers* urbanos, en sitios de encuentro y como lugares de reunión diferenciados. Se distinguían de los salones de las sociedades de las colectividades o de los clubes porque no solo pretendían conjugar las actividades institucionales con las artísticas, sino que aspiraban a ser identificados con la ópera, entendida como el teatro civilizatorio, como el género superior a todas las otras manifestaciones artísticas. La disposición según la capacidad de articular antesalas, salas y transiciones entre actividades institucionales y artísticas, entre la calle y la ciudad son algunos de los signos que los distinguen. Este trabajo constituye un estudio preliminar como parte de una investigación mayor que se encuentra en una primera etapa de relevamiento de fuentes<sup>3</sup>. En este abordaje se tomó una muestra de edificios emplazados en sitios particulares: principalmente puertos a la vera de ríos o ciudades con una industria agrícola en crecimiento. Sobre un territorio atravesado por la intensa circulación fluvial y terrestre entre la segunda mitad del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX, en la Mesopotamia argentina. Se trata de observar a través de estos casos aquellos rasgos significativos respecto de su integración con la ciudad. El Teatro Club 25 de Mayo (actual Solari) en la ciudad de Goya, provincia de Corrientes de 1874; el Teatro Municipal en San Nicolás de los Arroyos en la provincia de Buenos Aires proyectado en 1905; el Teatro 3 de Febrero en Paraná, capital de la provincia de Entre Ríos proyectado en 1903 y el Teatro Italia, en Gualeguay, también en la provincia de Entre Ríos construido en etapas a partir de 1906 como un salón en un terreno anexo a la sede de la Società Italia, existente desde 1868, son

3. Sobre el papel social y moral de la ópera en el espectáculo en la Argentina ver además González Bernaldo de Quirós Pilar, (2000), *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina*, Buenos Aires, FCE.

Figura 4. Paraná. Teatro 3 de Febrero. Fachada (ca. 1920)



Fuente: Fototeca Museo Histórico de Entre Ríos Martiniano Le-guizamón – Autor: González Acha – Fondo Pérez Colman

Figura 5. Teatro Italia. Gualeguay. Provincia de Entre Ríos



Fuente: foto Juan Travnik., 2017

las piezas que a priori, enlazarán una primera trama de análisis, a partir de su impacto en términos de *foyers* urbanos entre el patio y la calle y como arquitecturas con aspiraciones de magnificencia. [Figuras 2, 3, 4, 5]

Figura 6. Antiguo Teatro Colón. Buenos Aires



Fuente: Archivo General de la Nación

Figura 7. Teatro Solís. Montevideo. Uruguay. Primera etapa

Fuente: [http://www.teatrosolis.org.uy/uc\\_832\\_1.html](http://www.teatrosolis.org.uy/uc_832_1.html)

Entre el patio y la calle.

“Este lugar es efectivamente y quedará siempre una de sus localidades más privilegiadas de la metrópoli, quede o no en pie la Recova Vieja. En el primer supuesto, las fantásticas arquerías de esta harán como de un ante-vestíbulo para Colón: en noches lluviosas extendiendo un toldo de uno a otro edificio y restableciendo el pasaje que hoy está obstruido por la confitería de la esquina a cuyo dueño la empresa lo alquiló, los coches podrán estacionarse enfrente de los cuarenta y cuatro arcos de que se compone la Recova y no habrá el menor embarazo ni confusión en los días de gran concurrencia.”

Pellegrini, C. E. (1860: 27).[Figura 6]

Un teatro, un teatro nacional, un teatro lírico-dramático: el 16 de agosto de 1852 tres propuestas fueron elevadas al Ministerio de Relaciones Exteriores del Estado de Buenos Aires con motivo de la necesidad de contar con un “gran coliseo” apto para la representación de óperas en su ciudad capital (Bosch, 1910: 267)<sup>4</sup>. La insuficiencia de la caja escénica, el poco lugar para las tramoyas y la falta de anexos de servicios se hicieron evidentes por las exigencias de las puestas de la *grand opéra* y la calidad de los intérpretes que venían con las compañías que giraban en visitas por distintas ciudades del Río de

4. Se presentaron los proyectos de tres compañías: Juan Luis Rossi, un teatro, Francisco Madero y Compañía proponía un teatro lírico-dramático y José Ruette un teatro nacional. Proyecto de Mejoras. El Nacional, 21 de agosto 1852, p. 15.

la Plata. Un par de años después el clima político cambió, luego de la caída del gobierno de Juan Manuel de Rosas: un nuevo intento por organizar la nación marcó otra etapa en las relaciones entre las provincias y Buenos Aires. Se dieron condiciones más propicias para retomar en especial, las actividades culturales (Pelletieri, 2005; Guillamón, 2015; Di Sarli, 2013). En 1854, el estreno local de *Robert le Diable* de Jacob Meyerbeer en el pequeño teatro de la Victoria, reavivó el tema de la importancia de contar con ámbitos más apropiados para la representación de óperas. La cuestión se convirtió a esa altura en una disputa entre sociedades empresarias y políticos. Llegar a concretar el negocio en el terreno del antiguo Coliseo, propiedad del municipio y situado frente a la Plaza de la Victoria, una de las “localidades más privilegiadas de la metrópoli”, se había tornado en un requisito primordial. En 1855, el ingeniero francés Charles Henri Pellegrini, formado en la Universidad de Turín y en la École Polytechnique de París, consagrado pintor, retratista y técnico de Estado, desarrolló el proyecto y fue el representante de la empresa que lo llevó adelante (Pellegrini, 1860: 27)<sup>5</sup>. Inaugurado en 1857, el Teatro Colón se convirtió en una referencia en la región junto con el Teatro Solís en Montevideo –abierto en 1856 aunque proyectado en 1840– [Figura 7] o con el Municipal de Santiago de Chile, de 1853. [Figura 8]

5. En 1855 Pellegrini junto a Lorenzo Torres firmaron un contrato de alquiler del terreno además de obtener el permiso para demoler lo existente. Con la obra iniciada se conformó una compañía compuesta por José Oyuela, Hilario Ascasubi (escritor y político), Héctor Varela (dueño del Diario La Tribuna), Joaquín Lavalle, Martín Rivadavia, José Migoni, Fernando Oyuela, Alejandro Martínez, Nicanor Alvarelos, Esteban Rams (ingeniero y financista) y Carlos Enrique Pellegrini.

Figura 8. Teatro Municipal. Santiago de Chile. Chile.



Fuente: <http://www.archivovisual.cl/imagenes/fotografias/FOT-1883-sin-BNF-16.jpg>

Para esa época, en un país aún dividido entre la Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires, las colectividades de inmigrantes y las nuevas poblaciones de las ciudades en crecimiento aspiraban también a tener un edificio que ofreciera la posibilidad de representar un género cada vez más popular que contribuyera a la integración con la cultura de la inmigración. Pero, a diferencia de aquel teatro porteño, la demanda requería que al mismo tiempo pudieran dar cabida a una suerte de centro cívico-social. Localizadas preferentemente en el litoral fluvial –aunque no exclusivamente– este tipo de arquitecturas se han desplegado en ciudades en las que los equipamientos urbanos estaban aún por definirse. En principio, hasta 1880, cuando se decidió que el sitio de la capital federal fuera la ciudad de Buenos Aires, sobrevolaba la condición de provisoriedad en las inversiones tanto públicas como privadas. Mientras no se definía el asiento de las autoridades de una nación unificada, ningún gobierno provincial ni municipal quería invertir en edificios representativos ya que tenían que cederlos llegado ese momento (Shmidt, 2012: 67-72)<sup>6</sup>. Avanzaban las infraestructuras propias de los procesos de modernización: los ferrocarriles que comenzarían a construirse a partir de 1857 con una fuerte expansión después de los años 1890; los puertos y los ordenamientos topográficos; luego hacia los años 1870 las redes de agua y desagües, hospitales, mercados. Pero las arquitecturas cívicas se retrasaban ante la incertidumbre política y la persistencia de los enfrentamientos violentos. A pesar de estas contingencias los

6. El caso paradigmático fue el concurso para la construcción de la Aduana de Buenos Aires. De tres propuestas de localización se adoptó realizarla literalmente sobre el Río de la Plata, en el agua, ya que se consideraba jurisdicción nacional.

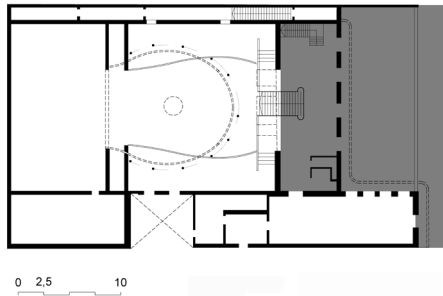
teatros surgieron en esos años, tanto los provenientes de emprendimientos privados, como los estatales o mixtos. Los teatros líricos cuentan además con la particularidad que imprime la ópera debido a algunas variantes en la tipología. Las exigencias imponían una disposición más adecuada de la caja escénica y la sala, cuya acústica y distribución, demandaban a su vez, una resolución de mayor calidad.

Precisamente, el proyecto y la vida activa del primer Teatro Colón, que va de 1852 a 1888 cuando se resuelve su cierre abarcan parte de este período. Ese contexto nacional se cruza con uno internacional: el impacto que produjo el concurso en 1861 pero sobre todo de la inauguración de la Ópera de París en 1875, que se convertirá en un hito mundial. En 1887 ya se había decidido la construcción de un nuevo Colón y el cambio de sitio frente a otra plaza en torno a la cual se estaba proyectando el futuro Palacio de Justicia<sup>7</sup>. Este proceso se extendió desde su formalización y la elaboración del primer proyecto –con una serie de avatares como dificultades financieras (luego de la crisis económica de 1890), la suspensión de la obra, la muerte de los dos primeros proyectistas (Francesco Tamburini y Vittorio Meano) y los cambios en el diseño– hasta su inauguración en 1908. Al mismo tiempo Tamburini había podido realizar el Teatro Rivera Indarte (1887-1891) en Córdoba mientras en la Capital Federal se procedió rápidamente a reformar el Teatro Ópera que pasó a ser el epicentro de la presentación de las compañías internacionales (Böhm y Grementieri, 2017: 61).

De todos modos, la sensación en Buenos Aires era de ausencia de una sala de ópera. Aun habiéndose iniciado la gestión para un nuevo Colón, el interregno hasta su apertura en 1908 implicó una mayor intensidad en el debate respecto de cómo debía ser un “gran teatro de ópera” pero con el trasfondo de la profusión de la construcción de las grandes salas en Europa, aunque también por la realización de las arquitecturas metropolitanas y de Estado más representativas en el país. Era un período en el cual el impacto de la veloz realización de los monumentos que componen el eje cívico de la ciudad *ex novo* de La Plata, que sumó allí al Teatro Argentino en 1890. La construcción de un centenar de palacios-escuela entre la capital y las provincias (Liernur, 2001: 24-99), sedes de gobernaciones y el resonante

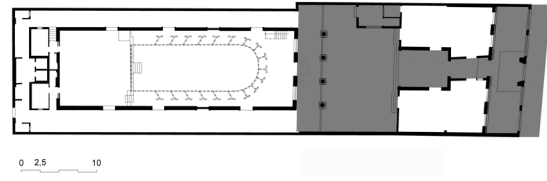
7. El nuevo sitio estaba en la Plaza Lavalle que se encontraba en plena reforma por la desafectación de los terrenos ferroviarios de la Estación del Parque.

Figura 9. Teatro Club 25 de Mayo. Goya. Provincia de Corrientes. Esquema foyers.



Fuente: Elaboración Martín Capeluto

Figura 10. Teatro Italia. Gualeguay. Provincia de Entre Ríos. Esquema foyers.



Fuente: Elaboración: Martín Capeluto

concurso e inicio de obras del Palacio de Congreso en Buenos Aires en articulación con la Avenida de Mayo, por ejemplo, ya marcaban un ritmo cosmopolita, frenético y bastante moderno. De hecho, la salida de la crisis económica de 1890 y la creciente disponibilidad de recursos a comienzos del siglo XX, reanimó la construcción de teatros que aspiraban a representar ópera en el anhelo de emular a las más importantes ciudades del mundo.

Estas transformaciones se venían produciendo desde antessobre la base de la reformulación del Departamento Topográfico dependiente del Estado de Buenos Aires, cuya actividad más intensa como tal, se desarrolló hasta 1875 año en que fue reemplazado por la oficina de Geodesia de esa provincia que incorporó a los profesionales en la continuidad de su tarea (Aliata, 2004). Los topógrafos no sólo realizaron las mensuras, delimitación de calles, plazas, avenidas y trazado de planos de su territorio sino también de una importante cantidad de ciudades del interior del país. Su intervención facilitó la valoración de los emplazamientos. En el caso de los teatros gestionados por sociedades civiles como el de Goya o el de Gualeguay, los promotores adquirieron o destinaron lotes en zonas céntricas de las ciudades que comenzaban a gozar de los beneficios de las reglamentaciones, normativas e incipientes servicios urbanos. Hay una diferencia con aquellos que contaron con la participación de las municipalidades como Paraná o San Nicolás. En estos últimos, la ubicación implicaba que el edificio a construir debía contener una carga simbólica fuerte que se iría potenciando con las nuevas edificaciones a cargo del Estado como parte de la modernización de las ciudades.

Sin embargo, la particularidad de ocupar lotes dentro de las manzanas, es decir, integrarse en la continuidad

de los tejidos urbanos, dentro de las cuadrículas ordenadas por los topógrafos, permitió aprovechar el nuevo ordenamiento. En estos casos más tempranos, como Goya y Gualeguay, son estas mediaciones las que marcan una singularidad, al producirse breves pero significativos espacios abiertos que se fusionan con las calles estrechas y céntricas, calificados por la escala acotada de los teatros (Aliata, 2013b). [Figuras 9, 10]

Es en ese sentido que la descripción del enclave del Colón por Pellegrini ilustra uno de los aspectos que marcan el impacto urbano de este tipo de piezas. En efecto proponer un toldo para unir la recova que marcaba el extremo oeste de la Plaza de la Victoria con el gran Teatro Colón en 1857 es sin dudas una figuración por lo menos pintoresca o tal vez pasmosamente moderna. Esa idea –que habrá que verificar si se puso en práctica– indica una relación no sólo funcional al clima sino indisoluble del acontecimiento público “de gran concurrencia”. El Teatro tenía capacidad para 2.500 personas y por las características del lote y su emplazamiento, el acceso se daba por la estrecha calle Reconquista. Es decir el Colón estaba junto a la Plaza y no enfrente. En la esquina de Reconquista y Rivadavia había un bar que si bien le “molestaba” a Pellegrini, lo terminó alquilando la sociedad que construyó y explotaba el teatro bajo su dirección. El interés de este episodio radica en la serie de relaciones que esta obra presenta como cualidades de una tipología singular. A diferencia del Teatro Solís –cuyo largo derrotero entre el primer proyecto de Carlo Zucchi y el finalmente construido en etapas (Salgado, 2010)– el Colón se insertaba en la trama existente y arrastrando la matriz de los pocos cimientos del teatro-arena que le precedió (Bosch, 1910). Como recalca Pellegrini, el sitio era privilegiado. Ubicado frente a la plaza de Indias que era la sede de los principales poderes: el Cabildo, el Fuerte, la Catedral y el poder ejecutivo.

Su resolución exterior estaba pensada en el marco de un proyecto integral para la unificación de las fachadas perimetrales con una recova continua (Pellegrini, 1860)<sup>8</sup>. Es importante considerar que poco después, en 1863 se construiría la Legislatura Provincial del otro lado de la Plaza de la Victoria. Aunque integrado a la manzana, el Colón estaba en sintonía con el Solís que se había ubicado en un sitio especialmente previsto y reformulado por Zucchi.

Cabe acotar que en el caso de Montevideo, el teatro formó parte del replanteo de la plaza Independencia como articulación de la ciudad vieja con la extensión del tejido. Como ha señalado Fernando Aliata (2009: 9), "Zucchi imaginaba la importancia del sitio como 'futuro punto céntrico y más vivificado de la ciudad y que la [haría] conspicua entre las de esta parte de América'"<sup>9</sup>. Desde el registro político en cambio, Hilda Sabato (1999: 208) describió el rol extra-teatral que cumplieron no sólo el Colón sino otros teatros cercanos a la Plaza de la Victoria en Buenos Aires, como escenario privilegiado de lo que denominó "el ritual cívico"<sup>10</sup>. En este otro sentido el teatro disolvía su papel de ámbito para espectáculos y artes musicales, en el de foro.

Lo que se señala aquí no es su apropiación por parte de la política sino la diferencia que hace a un uso pensado y ligado a la reunión social como sucede en los casos en foco en esta aproximación. La certeza de que un teatro de ópera debía situarse exento<sup>11</sup> se había afianzado en la tra-

8. El propio Pellegrini explica que tuvo en cuenta esa situación para el cuidado diseño de la fachada sur frente a la Plaza de la Victoria.

9. La solución propuesta por Zucchi para la remodelación de la Plaza Independencia se estructura a partir de una nueva fachada aporticada, colocando en su centro un monumento, conmemorativo, un paseo público arbolado y la construcción, en sus aledaños, del nuevo teatro (el futuro Solís).

10. "Los actos y las manifestaciones tenían sus escenarios privilegiados. Las más importantes combinaban una reunión en algún teatro o local cerrado y una marcha por las calles del centro que culminaba en alguna de las principales plazas. El teatro Colón (inaugurado en 1857 en la esquina de Rivadavia y Reconquista) y el de Variedades (abierto en 1872 en la calle Esmeralda al 300) eran los preferidos aunque también se usaban El Pasatiempo, el Coliseo y el Argentino, entre otros. Estos lugares cerrados desbordaban de gente en las concentraciones masivas, por lo que generalmente los actos iniciados entre sus paredes continuaban al aire libre. La Plaza de la Victoria, sitio histórico, cargado de simbolismo patriótico y cívico, era el lugar favorito para culminar las movilizaciones."

11. Jacques François Blondel comparaba la situación de Francia con la de Italia recomendando tres requerimientos básicos para el diseño de teatros a la francesa: 1) la responsabilidad urbanística del arquitecto para localizar el teatro en un sitio es-

taadística francesa desde la definición de Jacques François Blondel (1756) a mediados del siglo XVII. Sin embargo, aquellos teatros de escala acotada insertos en las tramas urbanas de ciudades europeas, seguían la tradición de los teatros de provincia cuya expansión se dio entre fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX<sup>12</sup>. Esos casos constituyeron muy probablemente referencias remotas que los inmigrantes buscaban recrear no sin nostalgia.

Ahora bien, retomando la atención sobre el sitio y las relaciones entre el teatro y la calle en estas ciudades del "interior", interesa notar qué sucede más allá de la ocasión del espectáculo. El motor de un conjunto de actividades, tales como reuniones ceremonias o festejos impulsadas aunque no solamente, por las sociedades de inmigrantes, da valor a la operación del "retiro de frente". Varios de estos teatros emplazados en parcelas que forman parte de manzanas, entre medianeras y eventualmente en esquina se distinguen por la creación de un espacio de intersección. La concepción de estos ensanches puede filiarse en la larga tradición de las exedras barrocas, las cours d'honneur palaciegas o más llanamente, las arquitecturas domésticas *alla italiana* que caracterizaron buena parte de las llamadas casas chorizo –con sus patios de frente cuya condición transitoria esperaba ser ocupada con salones a la calle cuando pudieran completarse (Liernur, 1992b). Esta vocación urbana se ve reflejada en el temprano Teatro Solari de Goya en la provincia de Corrientes de 1874, en la primera sede de la Società Italia de 1868 en Gualeguay, Entre Ríos, en su continuidad con la posterior implantación del salón-teatro exento respecto de las medianeras construido en su primera fase en 1907, al interior del predio.

A diferencia de otras urbanizaciones desarrolladas durante la colonización española, la ciudad correntina de Goya surgió de manera espontánea hacia fines del siglo XVIII con el asentamiento de un pequeño pueblo si-

pacioso, accesible por varias calles e integrar el teatro con el sitio a través de una columnata, porche o peristilo; 2) criticaba la sala típica italiana con sus palcos cerrados y particionados. Proponía a cambio, lo que constituiría el tipo clásico francés, con particiones más bajas y recedidas que crean líneas más abiertas de balcones; 3) enfatizaba la necesidad tipológica que un teatro debe indicar exteriormente su función a la vez que expresar la "magnifisance et l'opulence de la capital où il est élevé".

12. Respecto al fenómeno de la construcción de teatros en los reinos del norte de Italia en el siglo XIX ver Sorba (2001). Para el estudio de las procedencias de la inmigración italiana ver Devoto y Rosoli (2000).



tuado en la margen oriental de un brazo del río Paraná. Cercano a la Reducción Jesuítica de Santa Lucía de los Astos, geográficamente consistía en un puerto natural. La vida urbana adquirió una prosperidad creciente y las actividades se complementaron con el intercambio proveniente del fuerte flujo comercial y cultural con Brasil y Paraguay (Mari, s.f.). Emplazada en una zona de bañados, esteros y lagunas, se ubica sobre la ruta hidrofluvial del Noreste argentino. La ciudad se fue consolidando con el desarrollo de pequeñas industrias artesanales y una importante producción pesquera. Hacia mediados del siglo XIX ya era un centro de atracción de inmigrantes. Y a pesar de su fluctuante geografía debido al régimen de crecidas y la presencia de humedales, la superficie regular y la altura de la cota respecto del río han permitido a los topógrafos imponer una disposición urbana en forma de grilla de manzanas cuadrículas, surcadas por algunas avenidas de mayor tránsito. Este ordenamiento se puso en marcha a partir de la instalación del primer Concejo Municipal de la ciudad en 1864. Las sociedades y las colectividades italianas, asentadas desde la década de 1870 le imprimieron un carácter particular a través de la construcción de edificios públicos, residencias, el club social y el teatro.

En ese clima de dinamismo demográfico, la necesidad de contar con un lugar de reunión para actividades sociales impulsadas por las demandas de los inmigrantes fue atendida por el italiano Tomás Mazzanti, quien donó la construcción comenzada en 1874 e inaugurada en 1878. Se trató de un programa doble –el club social y la sala teatral– cuya conjunción se articuló de manera singular, en un terreno entre medianeras ubicado en el sector medio de una manzana del centro de la ciudad. La combinación entre un patio abierto –a la manera de una *cour d'honneur* doméstica– y el edificio de una altura mediana que se alineaba con las construcciones vecinas, ofrecía al conjunto un carácter mundano, cuya familiaridad de escala y ornamento, invitaban a participar aunque sin la solemnidad de un monumento urbano. Es una composición elemental conformada por un estrecho hall-foyer de doble altura, una sala de medidas acotadas y un escenario simple sin tramoya.<sup>13</sup>

Anterior al teatro en Goya, fue la construcción de la sede de la Società Italia en Gualeguay, provincia de

Entre Ríos. De matriz virreinal, con traza cuadrícula, la ciudad fue fundada a fines del siglo XVIII. Se constituyó en la margen norte de uno de los meandros del río Gualeguay, una vía fluvial que atraviesa el extremo sur del Delta que configuran las cuencas de los ríos Paraná y Uruguay. Ubicada en una cota alta respecto de las grandes extensiones de humedales, Gualeguay se afianzó como un centro urbano de gran importancia en la etapa de expansión agrícola a través del establecimiento de colonias de inmigrantes durante la segunda mitad del siglo XIX y especialmente con la extensión del ferrocarril en la década de 1860. La ciudad a su vez, participó de las tensiones políticas y bélicas por las luchas entre las provincias además de la proximidad y la circulación de ciudadanos en conflicto producto de las guerras civiles de Paraguay y Uruguay. El temprano episodio de la prisión de Giuseppe Garibaldi en 1837 (Riall, 2007), marcó a la localidad en ese clima de inestabilidad que se extendería varias décadas más. De todos modos, la asunción de Justo José de Urquiza como gobernador de la provincia de Entre Ríos en 1841 implicó cierta prosperidad económica de intensidad creciente en el marco de la Confederación posicionando a ese distrito como el más importante. A partir de 1852 se produjo un incremento en la radicación de colonias y una mejora económica que se sostiene con fluctuaciones en las siguientes décadas con la productividad de los ciclos del ganado lanar, vacuno y del cereal (Zeberio, 2008). En el marco de la producción de la llanura pampeana, se incrementó por la combinación de la variación de tecnologías agropecuarias y la diversidad de materias primas exportables (Djenderedjian, 2008).

Las manzanas del centro de la ciudad condensaron la mayor actividad cívica y comercial. La floreciente riqueza agrícola se manifestaba por las inversiones en residencias y modernos palacetes urbanos de una sola planta, con comercios al frente, bancos y sedes sociales y cívicas de las colectividades, principalmente judía e italiana. En 1868, la Società Italia, compró un primer terreno ubicado en ese enclave para construir la sede social. La edificación de dos cuerpos unidos por un vestíbulo amplio y una galería cubierta abovedada, estaba retirada de la línea de vereda proponiendo un patio urbano que ofrece una expansión inusual en una calle convencional. Varias décadas después, en 1907 y en sintonía con el esplendor agroexportador compraron el lote lindero por el lado del fondo, configurando un solar longitudinal que atraviesa la manzana logrando así dos accesos por los extremos. Si bien se desarrollan actividades teatrales, originalmente la construcción de la

13. Se cuenta con una información precaria del teatro tomada de las actas de declaratoria como Monumento Histórico de la Comisión Nacional de Monumentos y Lugares Históricos. Aunque estas se tratan mayormente de una recopilación de historias orales y escasa documentación registral.

sala de baile, fiestas y reuniones en la parte posterior constituyó una pieza singular ligada al tipo de los salones de las asociaciones italianas<sup>14</sup>. Es una composición longitudinal que mantiene la tradición de las proporciones 3 ó 4:1, exenta respecto de las medianeras. En su articulación ambos edificios ofrecen un espacio público singular. Si bien de uso disponible cuando hay funciones teatrales o eventos, el patio-calle que los separa propone un ámbito de carácter urbano, al modo de una *piazzetta* interior. Esta condición se acentúa por las dos fachadas que lo enmarcan: la del pórtico que antecede al salón y la de la sede social con el arco que ornamenta el perfil de la bóveda del hall. Basta pensar que la capacidad a sala llena de público sentado es de 232 espectadores además del elenco y el personal de servicio, concentrados en pocas horas marca un ritmo de afluencia que será necesario ponderar con la realización de las actividades sociales periódicas.<sup>15</sup> Puede decirse hasta aquí entonces que los teatros de Goya y Gualeguay, por el modo en que fue resuelta la articulación respecto de su implantación en la ciudad ejemplifican una de las instancias más literales de la metáfora del *foyer* urbano: la disolución del límite con el espacio público entre el patio y la calle. La particularidad en estos casos es la delimitación con una reja en la línea de vereda. Este borde, por la permeabilidad visual, marca las pertenencias entre el espacio público abierto y la accesibilidad al predio. Así, la presencia del teatro en la trama se hace notar de manera armónica en el tejido de la manzana invitando a su uso cotidiano más allá de la ocasión puntual del espectáculo.

#### Aspiraciones de magnificencia.

“El Colón, salvo detalles (...) ya está terminado y en vísperas de pública y solemne inauguración. Ha costado mucho, un verdadero dineral, debido a las vicisitudes que pasó la obra; pero en cambio Buenos Aires tiene en él uno de los mejores teatros del mundo y podríamos decir que el mejor de todos, si lo consideramos en conjunto”.

“El Teatro Colón”, Caras y caretas, 25 de mayo de 1908, p. 55

14. Tal vez la sede más representativa es la de Unione e Benevolenza en Buenos Aires de 1858.

15. El cálculo de los espectadores ha sido realizado a partir del recuento actual de asientos dispuestos en la platea ya que el palco perimetral ha sido construido presuntamente en la década de 1920. Datos del estudio organoléptico realizado por Martín Capeluto en desarrollo en el marco del PICT.

En torno al centenario de la Revolución de Mayo a celebrarse en 1910, las aspiraciones de magnificencia eran claras en todos los sectores de la sociedad que buscaran en la arquitectura representaciones del clima de progreso en el que se sentían inmersos. En el ámbito de la cultura arquitectónica la noción de magnificencia constituía un tema de larga data, puesto en discusión por Piranesi a mediados del siglo XVIII. El eje del debate giraba en torno al carácter que las arquitecturas debían representar. El problema iba más allá del comitente –si eran del Estado o no– y remitían a la condición pública de la arquitectura en la ciudad. Desde ese punto de vista la monumentalidad debía medirse con la austeridad ornamental. Winckelmann lo cristalizó en la idea de “la noble sencillez y la serena grandeza”. Luego de la Revolución Francesa la declinación posterior del sistema *beaux-arts* transformó esta postura en la noción de *grandeur*, dando lugar a una representación que pudiera mantener un equilibrio entre la mesura y el esplendor (Wilton Ely, 2002; Egbert, 1980; Schmidt, 2012;)

La formalidad de la creación de una comisión nacional para los festejos en 1906 se vio dotada de sentidos por las buenas condiciones socio-económicas en las que se encontraba el país. Es sobre ese trasfondo que habría que interpelar la significación de construir teatros que permitieran albergar la representación de ópera entre otros géneros (Benzecry, 2014). La condición de *foyer* urbano será reconocible en esta coyuntura en otras configuraciones a partir de la expansión del programa –especialmente social– sobre las áreas conexas a las salas principales

Algunas continuidades en estos procesos podrán reconocerse en el estudio del caso de Paraná. Para ello hay que partir de la secuencia de los dos teatros construidos en el mismo terreno. La creación de la primera sala en la ciudad fue promovida en 1850 por el entonces gobernador de la provincia de Entre Ríos, Justo José de Urquiza. Fue José Quirce, el director de la Sociedad Dramática de Buenos Aires quien se hizo cargo de la gestión. Además de actor era empresario y constructor y consiguió la anuencia del gobernador para incorporar dos teatros más a la provincia de Entre Ríos, uno en Gualeguaychú y otro en Concepción del Uruguay. El de Paraná ubicado a metros de la plaza principal según señala Osvaldo Pelletieri era un “galpón con techo de zinc” inaugurado el 8 de agosto de 1852 (Pelletieri, 2005). De acuerdo con

16. La comisión fue creada por decreto presidencial de José Figueroa Alcorta a pocos meses de asumir, en junio de 1906.

la descripción de Ofelia Sors, el teatro estaba construido con una estructura de tirantes de madera. La historiadora recopiló una serie de fuentes de distinto rigor –tradición oral, documentos catastrales, artículos periodísticos, programas de espectáculos– reunidas en un documento inédito acerca de la celebración de los 140 años del Teatro Tres de Febrero (Sors, s. f.). Allí señalaba que inicialmente se representaban obras dramáticas, comedias y puestas líricas que al comienzo constaban de fragmentos de arias y luego llegaron a ofrecer óperas completas. Las temporadas más intensas fueron las de 1857 y 1858 con la presencia de compañías líricas italianas ejecutando óperas de Verdi, Bellini y Donizetti. A poco de inaugurado, Paraná entró en su período como capital de la Confederación Argentina pero con la desafectación del territorio provincial como distrito federal, el teatro en particular comenzó a declinar por las dificultades económicas crecientes. En 1874 los problemas financieros y su estado de deterioro llevaron a las gestiones para que se hiciera cargo la Municipalidad. La comunidad no se resignaba a perderlo ya que contar con esa pieza implicaba un signo de progreso cultural. A partir de allí comenzaron los emprendimientos para reconstruirlo.

En Paraná la preocupación por el equipamiento y el embellecimiento urbano fue in crescendo hacia a fines del siglo XIX. El municipio había obtenido por donación los terrenos de la barranca costera norte que fueron transformados en un parque público lineal proyectado por el paisajista francés Carlos Thays quien estaba por esos años en Argentina, diseñando las áreas verdes de las más importantes ciudades del país.<sup>17</sup>[Figura 11] Junto con estas reformas urbanas y el impulso dado desde el inicio de la gobernación de Enrique Carbó en 1903 en la provincia de Entre Ríos, se completó también el Puerto Nuevo (Sors, 1981). Al mismo tiempo, el entonces intendente de Paraná ingeniero José María Salva pudo encarar una nueva obra para el teatro Tres de Febrero, bajo la dirección del arquitecto suizo Lorenzo Siegrist. (Barcina, 2005).<sup>18</sup>

17. Charles Thays (1848-1934) fue un paisajista francés radicado en la Argentina desde fines 1887 de gran trayectoria en los países del Cono Sur. Al momento de las transformaciones en Paraná era director de la Dirección Nacional de Paseos, cargo que desempeñó entre 1890 y 1920. Fue autor de los mayores proyectos de parques, plazas y paseos públicos en decenas de ciudades.

18. La obra se realizó entre 1895 y 1907 aunque el flamante edificio se inauguró cinco meses después que el Colón de Buenos Aires, en octubre de 1908. (Sors, s.f.)

Figura 11. Paraná. Plano histórico indicando el emplazamiento del teatro.



Fuente: sin datos

Lo que ilustra este aspecto del caso de Paraná permitirá avanzar en el estudio de las relaciones entre las asociaciones civiles, los empresarios y la participación estatal en este tipo de arquitecturas, en el marco de los procesos de municipalización de las ciudades en el interior de las provincias y de los Territorios Nacionales. Cabe mencionar que las leyes de organización de los municipios se fueron formulando con las reformas de la Constitución de 1853, sucedidas en 1866 y 1898. A su vez con la regulación de la ley que implantó los territorios nacionales en 1882, las normativas para su implementación dieron un lugar inicial acotado a los municipios. Como explica Diego Roldán, estos fueron catalogados como “comunidades prepolíticas o apolíticas” limitadas a la administración de los asuntos de los vecinos quedando en manos de los gobiernos provinciales y nacional las cuestiones de representación ciudadana y política. (Roldán, 2017)

El caso de Paraná se alinea con la aceleración de los procesos de modernización y la expansión urbana en los territorios provinciales durante los primeros años del siglo XX, sobre todo de los que recibían el impacto de la inmigración (Ceva, 2012). En ese marco a su vez, la construcción de teatros para ópera se multiplicó en varias de las ciudades más prósperas, vinculadas a la afluencia inmigratoria y al desarrollo agrícola y la construcción de ferrocarriles e infraestructuras energéticas –diques y las primeras estaciones hidroeléctricas–, de transporte y comunicación sobre una matriz de movilidad basada en el tráfico fluvial no solo por los ríos Paraná y Uruguay sino también por los ríos interiores que completaban las líneas de transporte de personas y mercaderías. Mientras tanto, la obra del Colón en Buenos Aires que había

retomado el ritmo desde 1902<sup>19</sup> seguía alimentando crecientes expectativas. Entre 1903 y 1905 la municipalidad de la ciudad de Santa Fe había construido el Teatro 1o de Mayo. En 1904 se inauguraba en Rosario el Teatro El Círculo, de gestión privada consumando un anhelo interrumpido por las crisis económicas: el comienzo de la obra en 1888 se había visto suspendido al poco tiempo, quedando el sitio de ubicación céntrica en estado de abandono por más de una década. En 1904 también la Sociedad Italiana de Mutuos Socorros y Providencia de Barracas al Sur construyó el llamado Teatro del Sud (actual Roma) en la localidad de Avellaneda, separada de la capital por el Riachuelo, en la provincia de Buenos Aires. A esa altura, ya muchas ciudades aspiraban a tener un teatro que fuera “como el Colón” que aún estaba en obra.

Es en ese espíritu que se promovió con gran celeridad la construcción del teatro en la ciudad de San Nicolás. Realizado entre 1905 y 1908 se proponía literalmente imitar al Colón aunque haya que señalar que no deja de ser llamativo que se emule un proyecto que había sido concebido dos décadas atrás, cuyas modificaciones consolidaban cierta *visión fin de siècle* cuando era posible recurrir a otras referencias contemporáneas de distinto carácter. El proyecto que se intentó emular sin embargo, era una versión anterior ya superada respecto de la que estaba en marcha. Sobre todo si se presta atención a que el propio intendente Serafín Morteo, artífice del empréstito contraído por la municipalidad para financiar la obra, viajaba a Buenos Aires frecuentemente para seguir de cerca los avatares de la construcción del Colón (Chervo, 1978). Ya para esos años, en el teatro Colón se había puesto en marcha una modificación sustancial en el *foyer* principal: de una versión anterior de halles superpuestos se pasó al gran hall en doble altura con los salones para conciertos en un piso elevado que lo rodea. (La Ingeniería, 1899).<sup>20</sup> [Figura 12] El *foyer* de San Nicolás en cambio retomaba la versión anterior con los salones separados por entrepisos.

Precisamente, en los casos de los teatros para ópera bajo análisis, las aspiraciones de magnificencia enton-

19. En una ceremonia realizada en la obra en construcción que había estado paralizada desde 1892, el Intendente Adolfo Bullrich junto a Vittorio Meano, Julio Dormal y los constructores Pellizari y Armellini relanzaba su continuación. Cfr. Teatro Colón. Acto inaugural de la prosecución de las obras. Caras y Caretas. 10 oct. 1902.

20. El proyecto publicado en 1899 en la Revista La Ingeniería mostraba la versión del foyer en dos pisos. Poco después Meano presentó otra versión que posteriormente fue reformada por Jules Dormal.

Figura 12. Nuevo Teatro Colón a poco de inaugurarse (Nótese que aún no estaba la marquesina). Buenos Aires. 1908



Fuente: Archivo General de la Nación.

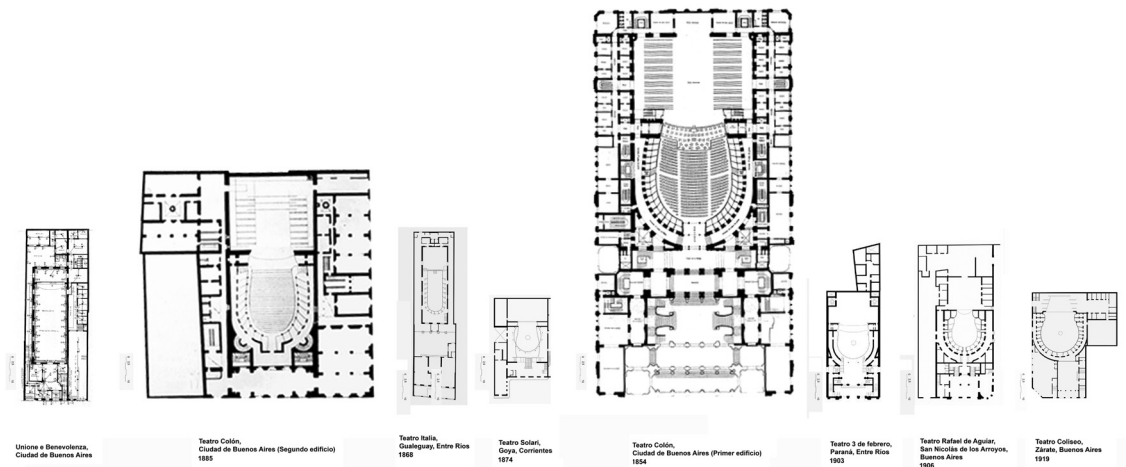
ces, encuentran un punto común, una clave que los distingue: en estas series de principios de siglo XX, los halles o *foyers* interiores son espacios que adquieren un protagonismo vital. Hay una cadencia en la continuidad de los tránsitos posibles entre la vereda, las salas de espera y de reunión que se funden con la ubicación del bar. Si bien en muchos teatros de ópera la confitería cumplía –y cumple aún– un servicio en el marco puntual del evento artístico, en varios casos –incluidos el primer Colón o el Solís por ejemplo– el bar no solo era una fuente indispensable de ingresos sino que estaba activo durante la vida cotidiana de la ciudad, condición que sigue cumpliendo hasta la actualidad. La conexión directa con los halls, salas de espera, boleterías y sala de reuniones, configuran así una suerte de “derrame” del *foyer* tradicional sobre el bar.

De todos modos será notable la diferencia entre “el mejor de todos” según Caras y Caretas, órgano que ha seguido críticamente muy de cerca la gestión política y técnica del nuevo Colón<sup>21</sup> y los “teatros plurales” (Gómez, 2009) como podrían también considerarse los teatros para ópera bajo análisis. La capacidad del Colón estaba prevista en 2.500 personas sentadas (alcanzando las 3000 con los asistentes de pie) mientras que, como se ha señalado el de Goya congrega alrededor de 200, el Rafael de Aguiar en San Nicolás, 800 espectadores<sup>22</sup>; el de Gualaguay contenía en el gran salón aproximadamente 280 asientos siendo el Tres de Febrero en Paraná, el más

21. Ver acápite. Es una cita del artículo publicado en ocasión de la inauguración del nuevo Teatro Colón, en tono celebratorio.

22. Según datos aportados por la administración actual del teatro.

Figura 13. Plantas comparadas



Fuente: Elaboración Martín Capeluto

grande de esta serie con un total de 850 espectadores<sup>23</sup>. Esta reunión de grandes conjuntos de personas se alternaba con flujos diversos durante los usos cotidianos fuera de la coyuntura del evento artístico. Si se tiene en cuenta que, de la larga tradición de la arquitectura para teatros, la configuración de las tipologías adquirió distintos rasgos tanto por las exigencias de los cambios en la música de concierto como por la creciente transformación del género de la ópera hacia una concepción de *Gesamtkunstwerk* –la idea de la obra de arte total– el *foyer* es una de las partes que más variaciones tuvo en el siglo XIX. O al menos es en donde las mayores diferencias entre la tradición germana, francesa e italiana pueden reconocerse. En esa línea según lo observado por Eduardo Gentile en la mayoría de las salas de ópera del país en el período, la matriz *alla italiana* sería la que más se habría mantenido en lo que concierne a la forma de herradura en las salas para organizar a los espectadores y también en los ámbitos de recepción<sup>24</sup>.

A modo de recapitulación y como resultado de una primera aproximación al tema se observa que entre fines del siglo XIX y principios del XX se emprendió de diversas maneras la construcción de salas aptas para manifestaciones artísticas de distinto tipo, entre ellas la ópera. Orientadas hacia las demandas de una sociedad en formación producto del fuerte aluvión migratorio, estos ámbitos adquirieron es carácter de *foyers* urbanos,

23. Según datos aportados por la administración actual del teatro.

24. Para tener un panorama de la transformación de los teatros en la Argentina ver Gentile (2004).

sitios de reunión que, a través de la ópera, articulaban la arquitectura, el encuentro social, la calle y la ciudad.

De las tres partes fundamentales de un teatro, la caja escénica, la sala y los halles, puede decirse que estos últimos, los *foyers*, salones y antecámaras, conforman la parte más maleable ya que su programa, en términos técnicos debía resolver la concentración y evacuación de gran cantidad de personas en tiempos cortos. Pero si bien las rémoras reales persistieron en el modelo parisino de Charles Garnier, otras disposiciones fueron buscando el carácter de esos ambientes a medida que la metropolización de las ciudades lo requería. En los teatros para ópera además, esos espacios "plurales" fueron adquiriendo un papel de salones de estancia dinámicos, que invitan a situaciones móviles, caminantes, a diferencia de la postura estática impuesta al interior de las salas del espectáculo y la adjudicación de puntos de vista únicos aunque variables entre los espectadores basados en la posición fijada en un asiento. Los ejemplos son diversos: en Goya, con el retiro de la línea municipal se abre una estrecha *cour d'honneur*; algo similar sucede en Gualeguay con la combinación en el interior del lote de espacios semipúblicos a modo de patios urbanos.

En cambio, cabe observar que en el de San Nicolás también los frentes están levemente desplazados respecto de la línea municipal. Este efecto, comparable con su contemporáneo de Santa Fe aumenta la percepción de mayor amplitud de la esquina y establecen un protagonismo más significativo por la resolución de los ángulos y la ubicación de confiterías de acceso público

Figura 14a, b, c, d. Foyers de Goya, Gualeguay, Paraná, San Nicolás.



Fuente: sin datos

desde la calle. En contrapartida, el de Paraná más ambicioso en escala y ornato, se destaca por su desarrollo en altura, el decoro de la fachada y el gesto de una ajustada marquesina.[Figura 13]

Se trata en suma de un conjunto de mediaciones que dan cuenta de variaciones en las representaciones arquitectónicas en el marco del flujo inmigratorio desde geografías físicas y urbanas distintas. Su identificación permitirá avanzar respecto de las referencias y modelos a la hora de la conformación de modalidades de sociabilidad que se dirimen en el caso de las salas ligadas a las colectividades de inmigración, entre la necesidad de conservar lazos culturales con los países de origen y de integrarse también, al nuevo lugar de residencia en sintonía con la imbricación política de los actores y la consolidación de las instituciones de Estado.

En la plenitud del debate por la dilucidación entre la búsqueda de un carácter nacional y un carácter moderno todas las alternativas eran ensayadas. En esta en-

crucijada se encuentran los casos de los teatros de Paraná, Tres de Febrero, Rafael de Aguiar en San Nicolás y como eslabón tardío de la serie, el Coliseo en Zárate proyectado en 1916 y construido una década después. Así considerados como *foyers* urbanos, se adeuda aún un estudio más profundo de los teatros para ópera atendiendo a su identificación en las ciudades, las características de su composición, construcción y espacialidad en relación a la circulación de saberes y condiciones de flujo y movilidad territorial que serán motivo de la continuidad de la investigación.[Figura 14a, b, c, d]

## Bibliografía

- Aliata, F. (2004a). Departamento Topográfico. En: Liernur, J. F. y Aliata, F. (dirs.) Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Tomo C-D. Buenos Aires, Agea, pp. 202-204.
- Aliata, F. (2013b). Entre la Federación y el Estado Oriental. La arquitectura de Carlo Zucchi en el Río de la Plata (1827- 1842). En: Crolla, A. C., (dir.) Las migraciones
- italo-rioplatenses. Memoria cultural, literatura y territorialidades. Santa Fe, Secretaría de Extensión, Universidad Nacional del Litoral. Recuperado de: [http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/publicacionesonline/Las\\_migraciones\\_italo\\_rioplatenses.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/publicacionesonline/Las_migraciones_italo_rioplatenses.pdf)
- Aliata, F. (dir.) (2009c). Carlos Zucchi : arquitectura, decoraciones urbanas, monumentos, La Plata, Ediciones Ar.T Digital.
- Barcina, F. (2005). Lorenzo Siegerist: Precursor de la Modernidad en la arquitectura argentina. En: CEDODAL, (ed.) Alemanes en la Arquitectura Rioplatense. Buenos Aires, 2005.
- Benzecry, C. (2014). An opera house for the "Paris of South America": pathways to the institutionalization of high culture. *Theory and Society*, Vol. 43, No. 2 (March), pp. 169-196.
- Blondel, J. F. (1756). *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons-royales, palais, hôtels&édifices les plus considérables de Paris*, T. 1, Paris, Jombay. Recuperado de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108033j/f44.item.r=theatre>
- Böhm, M., Gremientieri, F. (2017). Buenos Aires capital del espectáculo. Buenos Aires, Larrivière.
- Bosch, M. (1910). *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Establecimiento Tipográfico El Comercio.
- Ceva, M. (2012). El ciclo de la inmigración. En: Otero, H. (dir.) *Población, ambiente y territorio*. Colección Historia de la provincia de Buenos Aires. Tomo I. pp. 309-336.
- Ceva, M. (2017). Entre los carnavales y el teatro de ópera. Espacios culturales en una pequeña ciudad. Zárata, Argentina (1880-1930). Ponencia presentada en Workshop Internacional, 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. PICT 2015-3831. 25 y 26 de Octubre de 2017. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
- Chervo, S. (1978). Radiografía de San Nicolás de los Arroyos. La historia, el pensamiento y la acción en más de dos siglos de la vida arroyense organizada. Tomo VI, Teatro municipal "Rafael de Aguiar". Reseña histórica, artístico-cultural. 1908-1978. San Nicolás de los Arroyos, 1978. Municipalidad de San Nicolás de los Arroyos.
- Devoto, F.; Rosoli, G. (eds.) (2000). *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.
- Devoto, F. (2018, 5 (5): 9-18) Introducción. Anuario Tarea No 5: Modernidades trasplantadas. Los teatros de ópera del litoral argentino: de los modelos a las técnicas. San Martín, UNSAM.
- Di Sarli, N. (2013). *Historia del teatro en el período fundacional de La Plata (1890 -1930): identidad urbana y proyecto artístico*. (Tesis de maestría). Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36340?show=full>
- Djenderedjian, J. (2008) Expansión agrícola y colonización en Entre Ríos, 1850-1890. *Desarrollo Económico*, Vol. 47, No. 188 (Ene - Mar., 2008), pp. 577-606
- El nuevo Teatro Colón (1899). *Revista La Ingeniería*. No. 36, pp. 528-530.
- Egbert, D. D. (1980). *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, Princeton, Princeton University Press.
- Gayol, S. (2007). *Sociabilidad en Buenos Aires: hombres, honor y cafés, 1862-1910*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Guillamón, G. (2015). La cultura porteña y la Sociedad del Buen Gusto: una aproximación desde los escritos de fray Camilo Henríquez en El Censor. *Coordenadas*. Revista de Historia local y regional. (Vol 2, No 1)
- Recuperado de: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/coordenadas/article/view/6782>
- Gómez, J. E. (2009). *Los teatros plurales en la Capital: Buenos Aires, 1880-1914*. (Tesis del Doctorado inédita). Doctorado en Historia de la Universidad Torcuato Di Tella.
- Liernur, J. F. (2001a). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Liernur, J. F. (1992b). Una ciudad efímera. Consideraciones sobre las características materiales de Buenos Aires en

la segunda mitad del siglo XIX. Estudios sociales (2). Recuperado de: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/EstudiosSociales/article/viewFile/1998/3018>

Lindenberger, H. (2007) Opera and Society (assuming a relationship). En: Johnson V, Fulcher, J., Ertman T. Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu. New York, Cambridge University Press, pp. 295-311.

Mari, O. (s.f.). Origen, organización y urbanización de la ciudad de Goya, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste. Recuperado de <http://www.unne.edu.ar/unnevieja/Web/cyt/cyt/humanidades/h-022.pdf>

Pellegrini, C. E. (1860). Teatro Colón. Revista del Plata, Segunda época, diciembre (2), pp. 24-43.

Pellettieri, O. dir. (2005). Historia del teatro argentino en las provincias. Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro.

Riall, L. (2007). Garibaldi: Invention of a Hero. New Haven: Yale University Press.

Sábato, H. (1999). La vida pública en Buenos Aires. En: Bonaudo, M. (dir), Nueva Historia Argentina. Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880), Tomo 4, Buenos Aires, Sudamericana.

Roldán, D. (2017). La producción del municipio. Construcción, reforma y disputas en el gobierno de la ciudad de rosario (1872-935). En: Bonaudo, M. Representaciones de la política. Provincias, territorios y municipios (1860-1955). Buenos Aires, Imago Mundi, pp. 125-158.

Salgado, S. (2003). The TeatroSolís: 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Shmidt, C. (2012). Palacios sin reyes. Arquitectura para la 'capital permanente'. Buenos Aires, 1880-1888. Rosario. Prohistoria.

Sorba, Carlotta (2001). Teatri. L'Italia del melodrammanell'età del Risorgimento, Bologna, Il Mulino.

Sors, O. (s. f.). Los 140 años del Teatro 3 de Febrero (1852-1992), mimeo.

Sors, O. (1981). Paraná dos siglos y cuarto de su evolución urbana 1730-1955. Paraná: Colmegna.

Wilton Ely, J. (2002). Introduction. En: Piranesi, Observations on the Letter of Monsieur Mariette. Los Angeles, Getty Research Institute.

Zeberio, B. (1999). El mundo rural en cambio. En: Bonaudo, M. (dir), Nueva Historia Argentina. Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880), Tomo 4, Buenos Aires, Sudamericana.