



Teatro del Libertador

General San Martín



Puesta en valor y actualización tecnológica

Teatro del Libertador
General San Martín



Puesta en valor y actualización tecnológica

*Edición a cargo
de Valeria Druetta y María Inés Sciolla*

Druetta, Graciela Valeria
Teatro del Libertador General San Martín: puesta
en valor y actualización tecnológica / Graciela Valeria
Druetta; María Inés Sciolla. - 1a ed. - La Cumbre:
Graciela Valeria Druetta, 2019.
300 p.; 26 x 28 cm.

ISBN 978-987-783-525-0

1. Patrimonio Cultural de la Provincia de Córdoba.
2. Teatro Argentino.
3. Restauración. I. Sciolla, María Inés II. Título CDD
725.822

Dirección editorial: Valeria Druetta, María Inés Sciolla
Dirección de diseño: Valeria Druetta
Gestión editorial: María Inés Sciolla
Dirección científica: Fabio Grementieri
Producción y revisión de contenido: Julio Rebaque de Caboteau
Fotografía: Santiago Ruiz
Diseño y maquetación: Mariano Pelaez Goldberg

Entrevistas, desgrabación y redacción: Gabriela Semmartín
Revisión ortotipográfica: Lisa Daveloza

Documentación gráfica de arquitectura: Enzo Ciminari y Luciana Pantano Vilela
Rediseño de gráficos e imágenes: Mariano Pelaez Goldberg



Impreso en Argentina.

Todos los derechos reservados.
No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o en cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo y expreso del editor.

Teatro del Libertador

General San Martín



Puesta en valor y actualización tecnológica



2019

La importancia del Teatro en la Política Cultural de la Gestión

Juan Schiaretti
Gobernador de la Provincia de Córdoba



A partir de este 27 de marzo de 2019, el Teatro del Libertador General San Martín es la joya patrimonial que más brillo y significado simbólico aporta a la Media Milla de Oro Cultural, que obra tras obra ha ido situando a Córdoba en un lugar importante para las Artes y la Educación a nivel nacional e internacional.

Hoy reinauguramos nuestro Teatro con orgullo, por el desafío que implicó pensarlo como uno de los ámbitos mayores del Congreso Internacional de la Lengua Española, lo que necesitó llevar adelante una restauración integral que creemos ha sido ejemplar.

Veo en este edificio único, redescubierto en toda su magnificencia, y en el libro que refleja cómo se recuperaron sus mayores bellezas, que este empeño inicial fue impulsado por la confluencia de saberes de tantos especialistas, por la importantísima labor de las restauradoras que formaron a nuestros becarios de las Facultades de Arte, por el aporte de los cuerpos técnicos asociados a los estudios específicos, desde los históricos a los de diseño para poder proponer una actualización tecnológica, el completamiento de la Sala, y una mayor apertura del Teatro a los cordobeses.

Gracias al trabajo mancomunado con la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos, podemos devolver a los cordobeses la Sala de nuevo brillando con grandes espectáculos, sus salones con techos artísticamente pintados, interesarnos por los sucesos culturales, políticos e intelectuales, e historias que nos eran desconocidos.

Así presentó el Gobernador Ambrosio Olmos el proyecto del Teatro a la Honorable Legislatura el 17 de mayo de 1887: “Es un axioma, que la civilización ha sancionado, el de que la educación de un pueblo desenvuelve la fuerza de su pensamiento y conduce todo un conjunto a nuevos progresos. Y de ahí nace que se coloquen bajo la tutela del Estado, las Escuelas de Bellas Artes, los Museos, que son la exposición permanente de todo lo que produce el ingenio en las diversas ramas de su actividad; las instituciones de pintura y de escultura; las Bibliotecas; y finalmente, el Teatro, institución también en que el arte habla con toda la elocuencia de la realidad”.

Personalmente, estoy convencido de que con este compromiso de desarrollar un vasto proceso de recuperación y puesta en valor de calidad, aseguramos la continuidad de esta idea, y de que nuestra gestión deja como legado cultural a las generaciones futuras uno de los teatros más destacados del país, y un ejemplo de restauración inédita a nivel internacional.

Juan Schiaretti
Gobernador de la Provincia de Córdoba

Preservación creativa

Lic. Teresa de Anchorena
Presidenta Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos

La Argentina tiene un patrimonio de arquitectura teatral de gran valor por su variedad formal y funcional, pero además por representar una parte importante de la historia cultural, social y hasta política del país por más de un siglo y medio.

El Teatro Libertador General San Martín, declarado Monumento Histórico Nacional en 1991, es el segundo más importante de la Argentina por su arquitectura y por su historia. Y probablemente sea el que mejor haya preservado su integridad y autenticidad, como bien lo demuestra la valiosísima maquinaria escénica original o el extraordinario conjunto de pinturas decorativas de sus salones.

La preservación del patrimonio arquitectónico requiere de compromiso y perseverancia, y siempre constituye un verdadero desafío para el cual se requiere del trabajo multidisciplinario, pero también de la colaboración institucional. En este sentido el proyecto de restauración, renovación y puesta en valor del antiguo Teatro Rivera Indarte se insertó en el Convenio de Cooperación firmado entre la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos y el Gobierno de la Provincia de Córdoba cuyo objetivo es incentivar la identificación, valoración, difusión, desarrollo y preservación del patrimonio cultural de la provincia que tiene sin duda alta significación nacional e internacional. Así fue posible trabajar desde el inicio de este proyecto de alta complejidad en estrecha y fluida comunicación entre ambas partes, dentro de una mecánica que facilitó la definición de las intervenciones de manera respetuosa y creativa como así también el desarrollo de las obras en exigentes plazos.

Creo muy importante señalar la decidida y entusiasta voluntad política del Gobierno de la Provincia de Córdoba como así también la gran capacidad técnica y de gestión de sus organismos a cargo, la Secretaría de Arquitectura y la Agencia Córdoba Cultura, que hicieron posible este proyecto y obra ejemplares donde participaron instituciones, empresas, proveedores y especialistas mayormente cordobeses a los que se unieron especialistas de distintas partes del país.

El valioso Teatro Libertador General San Martín se reabre para ser sede del VIII Congreso Internacional de la Lengua Española y mostrarse como una de las grandes piezas del patrimonio nacional y destacado ejemplo de preservación integral. Pero el principal objetivo ha sido el de potenciar su capacidad de generación y difusión de cultura para los cordobeses y de orgullo para todos los argentinos.

GOBIERNO

Gobernador: Cr. Juan Schiaretti

MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS Y FINANCIAMIENTO

Ministro: Cr. Ricardo Roberto Sosa

SECRETARÍA DE ARQUITECTURA

Secretario: Arq. Daniel Eduardo Rey

Director General de Proyectos: Arq. José Ferrero

AGENCIA CORDOBA CULTURA S. E

Presidencia: Sra. Nora Esther Bedano

TEATRO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTÍN

Director Teatro: Dr. Maximiliano Olocco

COMISIÓN NACIONAL DE MONUMENTOS,

LUGARES Y BIENES HISTÓRICOS

Presidenta: Lic. Teresa de Anchorena

Asesoría en patrimonio histórico: Vocal Arq. Fabio Grementieri

Delegación Córdoba: Arq. Edgardo Venturini

EQUIPO DE PROYECTO DE ARQUITECTURA

Equipo de Secretaría de Arquitectura: Arq. Susana Jancovich / Arq.

Daniela Ledesma / Arq. Belén Segovia / Arq. Lorena Gentile / Arq. Alfredo

Vera / Arq. Pamela Asencio / Arq. Trinidad Claria / Arq. Patricia Carballo /

Arq. Jorgelina Funez

Equipo de Agencia Córdoba Cultura: Arq. Gabriela Casasnovas / Lic.

Felicitas Asbert / Arq. Luis Scandizzi / Lic. Santiago Aramburu / Téc.

Gonzalo Pagani / Arq. Roxana Abud

Asesores de Secretaría de Arquitectura: Ing. Fernando Lascano (Sec. de

Arquitectura) / Ing. Luis Risso Patrón / Arq. Hugo Bogнар / Téc. Marcelo

Nieto / Téc. Sergio Grasso

Asesores de Agencia Córdoba Cultura: Restaurador Vicente Truco /

Ebanista Mario Truco / Sr. Walter Selim / Dr. Tomas Krzywoblocki / Tec.

Jorge Vallejos / Tec. Jorge Scariott / Téc. Alfredo Ceballos / Archivóloga

Ana Roque / Sr. Ángel Díaz / Téc. Juan Toledo / Dr. Hans Stieben / Sra.

Liliana Galindez / Dra. Fernanda Franchin

ASESORÍAS INSTITUCIONALES

Universidad Nacional de Córdoba

Centro de Investigación de Acústica y Luminotecnia (CIAL)

Facultad de Artes

Universidad Tecnológica Nacional – Facultad Regional Córdoba

Departamento de Ingeniería Civil

Universidad Provincial

Facultad de Arte y Diseño

Ministerio de Ciencia y Tecnología

CEPROCOR, Centro de Excelencia en Procesos Córdoba

ASESORES EXTERNOS

Investigación Histórica: Arqs. Especialistas Valeria Druetta, María Inés

Sciolla, Julio Rebaque de Caboteau.

Proyecto Escenotécnico: Arq. Esp. Alfio Sambataro

EMPRESAS CONTRATISTAS

Obra Civil: COVA Construcciones S. A. de Ing. Rubén Petrelli y Arq.

Norberto Petrelli / Restauración de elementos pétreos: Ceramista Ana

Roldan, Téc. Flavia Torres (Cerámica Gres)

Conservación y Restauración Artística: Restauradora Lic. Cristina Lancellotti.

Fachada: TEXTURALIS S. A. Arq. Benjamín Naidich / Obra: Arq. Jonathan

Reidel / Restauración de fachada: Lic. Alicia Beltramino / Restauración

de elementos pétreos: Arq. Alejandra Felippa (Mármol) / Restauración

de Aberturas: Téc. Andres Kurcewicz

Conservación y Restauración Textiles: Lic. Patricia Lissa

Restauración de Mobiliario Histórico: IL MOBILE S.R.L.

Restauración de Parrilla Histórica: Téc. Christian Untoiglich

Restauración del Telón de Fantasía: Lic. Jacinto Palacios

Restauración Luminarias: Restauradora Lic. Cristina Lancellotti, Téc.

Cristian Fontana

Maquinaria y Equipamiento Escenotécnico: HOFFEND Argentina S. A.

Cámara acústica / Interiorismos / Luminaria Central Sala Mayor: GOTA

Arquigrafía

AGRADECIMIENTOS

Casa de la Provincia Córdoba en Buenos Aires

Museo Superior de Bellas Artes Evita, Palacio Ferreyra



Índice

- 7 Gobernador Juan Schiaretti
- 9 Presidenta CNMLBH Lic. Teresa de Anchorena

Un adelantado a su tiempo

- 17 El diseño de teatros en el siglo XIX
 - La Ópera en tres espacios
 - La maquinaria escénica
- 29 Génesis y creación del Teatro Nuevo
 - La escena mundial y los lazos con Córdoba
 - La escena local
 - Ambiente teatral
- 45 El Proyecto de Tamburini para el Teatro Nuevo
 - Francesco Tamburini, formación académica y horizonte cultural
 - Rutas y recorridos*
- 55 La fábrica
 - 1907 una foto histórica*
 - El programa ornamental de Nembrini Gonzaga
 - Cápsula del tiempo*
- 75 Del mecanismo teatral al monumento.
 - Crecimiento institucional
 - Camavales y banquetes*
 - 1918. *El teatro como ágora democrática*
 - Transformaciones edilicias
- 103 Documentación histórica

Reconocer y proyectar

- 115 Valoración y estrategia general de intervención
- 121 Estudios previos
- 149 Proyecto de Restauración conservativa y actualización tecnológica
- 163 Documentación de proyecto

Intervenir y Redescubrir

- 179 Puesta en marcha
- 187 Restauración conservativa
 - Conjunto ornamental
 - Fachada
 - Maquinaria escénica original
 - Textiles
 - Telón de Fantasía
 - Mobiliario
 - Pisos
 - Mármoles
 - Luminarias
 - Aberturas

El nuevo Libertador

Apéndice

- 284 Anexos
- Bibliografía
- Créditos
- Agradecimientos

Un adelantado
a su tiempo



El diseño de teatros en el siglo XIX

La Ópera en tres espacios

Fabio Grementieri y Claudia Shmidt

En el clima de la cultura del Humanismo el teatro comenzó a ocupar un lugar nuevo en la vida de las ciudades, ya separado de la escena religiosa. Las transformaciones sociales y económicas condujeron al despliegue de un nuevo tipo de espectáculos orientados al entretenimiento, tanto para la nobleza como para los sectores medios de los que formaban parte comerciantes, burgueses, mercaderes y artesanos.

El emprendimiento de estas construcciones fue impulsado de distintos modos. Teatros como el Farnese de Parma, el Regio de Turín, o el del Palais-Royal de París, tuvieron un origen directamente ligado a las monarquías. En cambio, el Della Pergola de Florencia y el Malibran de Venecia surgieron como iniciativas de miembros de la nobleza que reunían el dinero a través de acciones a cambio de la propiedad de un palco. Hacia el siglo XVIII, cobraron mayor protagonismo los empresarios y las compañías artísticas por estar directamente ligados a la construcción de los teatros. Con la Ilustración se inició el proceso de consagración de la arquitectura teatral como indispensable para la jerarquización de las ciudades modernas. En todos los casos, formó parte de las estrategias políticas de los gobernantes a través de la cesión de lotes, el otorgamiento de licencias, el financiamiento de proyectos o la construcción directa de los edificios. Los teatros municipales, estatales o nacionales se constituyeron así en piezas cada vez más significativas del paisaje urbano.

En materia de diseño, el resurgimiento moderno de la tipología teatral cuenta con un hito en el Teatro Olímpico de Andrea Palladio en Vicenza (1580). De allí en más, las transformaciones arquitectónicas y la especialización de los géneros fueron dejando atrás aquella primera matriz inspirada en los modelos de la tradición greco-romana. Tempranamente, los palacios albergaron ámbitos adaptados para representaciones actorales, musicales y de danza. Se trataba de maquinarias y decorados insertos en salones contiguos al resto de las dependencias. De la misma manera se armaban instalaciones provisionarias en los mercados y ferias durante los períodos de mayor intercambio comercial. En los burgos, las primeras compañías se presentaban en patios con galerías como los corrales de comedias españoles, o en construcciones más permanentes como las del teatro isabelino inglés. Avanzado el siglo XVII uno de los rasgos principales fue su identificación como un edificio especialmente dedicado a las artes escénicas.

En sus inicios, las partes más importantes de los teatros eran la sala y el escenario. La búsqueda de una optimización de las calidades acústicas y ópticas dio lugar a las principales transformaciones a lo largo del tiempo. Los intentos por hallar una solución ideal se centraron en



Página anterior: Imagen de la fachada del Teatro Nuevo tomada por Santiago Troisi, se ven aún los muros jesuítcos a la izquierda y la antigua Aduana a la derecha.

Arriba: Teatro Argentino de La Plata. Abajo: Teatro Municipal Santiago de Chile.

estudios geométricos basados en variaciones de la forma de herradura de generatriz circular o elíptica. El desarrollo de la ópera se colocó a la cabeza de las demandas en ese sentido. En la teoría, los proyectos ideales de Francesco Milizia, del francés Pierre Patte y en la práctica figuras como los Galli Bibiena, Cosimo Morelli o Karl Langhans por mencionar algunos, fueron referencias para la experimentación constructiva y arquitectónica de un prototipo edilicio que en su etapa más refinada llegará a la articulación de la ópera en tres espacios: el escenario, la sala y el foyer.

El diseño del escenario fue preocupación constante en pos de la complejización de los artificios que requerían las puestas. Desde la Sala de Máquinas del Palacio de las Tullerías del siglo XVII, con sus trampas y bambalinas, la caja escénica adquirió un protagonismo decisivo con la incorporación de la llamada “escena de ángulo” en el siglo XVIII, ya que ofrecía un mayor dramatismo por la profundidad de la perspectiva. Este primer espacio se articulaba con la sala mediante el proscenio, una transición que se fue modificando según los requerimientos del foso de orquesta y las performances. La embocadura, los telones y los palcos *avant-scène* completaron esta parte del teatro que llevan una impronta decorativa diferenciada.

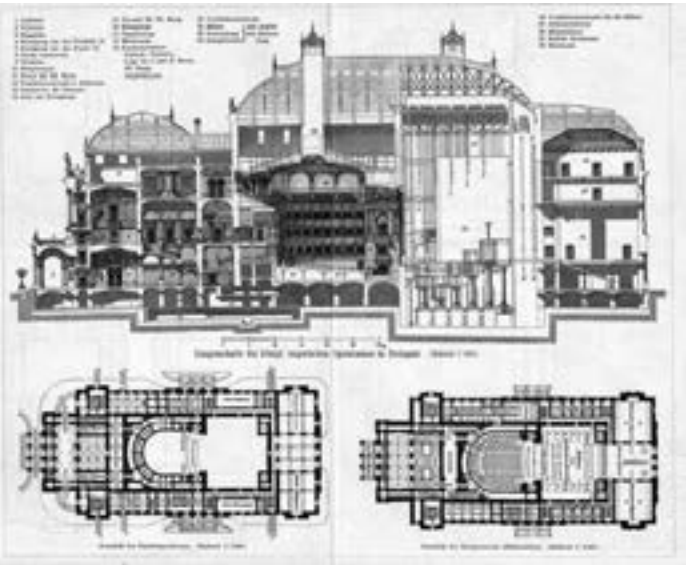
En el espacio de la Sala, la platea fue adquiriendo distintas disposiciones desde el alineamiento de localidades en graderías hasta la separación en butacas individuales. Según la típica composición *alla italiana*, los palcos se desplegaron como boxes cerrados, apilados verticalmente. En el caso francés, se superponían balcones corridos aunque con separaciones mínimas. La variante anglosajona se caracterizó por su insistencia en un formato a modo de bandejas con graderías. Mientras que las ubicaciones más jerarquizadas se complementaron con antepalcos, las localidades más económicas fueron ganando lugar en las partes superiores a modo de galerías. Para acceder a la cada vez más compleja distribución, los sistemas de escaleras y circulaciones se fueron perfeccionando junto a las demandas provenientes de los temidos incendios. El creciente aumento de las capacidades de los teatros, llegando en ocasiones hasta los cuatro mil espectadores, demandó diseños significativos a las seculares estructuras de madera. En materia decorativa la densa trama de los boxes a la italiana solo requería de un aparato ornamental que acentuara brillos y relieves. Mientras que la sala a la francesa incorporó el orden monumental para articular la ligereza de los balcones corridos con una representación tectónica. La solución del cierre superior fue oscilando entre cielorrasos cóncavos y bóvedas o cúpulas muy rebajadas donde se incorporaba la mayor carga formal a través de artesonados y pinturas alegóricas. El manejo del color en el interior de los teatros, hasta la Revolución Francesa estuvo ligado en parte a las insignias reales –preferentemente azules, dorados y plateados– pero en términos generales se fue adecuando a criterios de luminosidad y de brillo.

Con los procesos de modernización y la emergencia de los estados democráticos, se multiplicaron las salas de ópera, conciertos, comedia y drama. Al mismo tiempo, proliferaron los politeamas, los *vauxhall*, los circos permanentes, los panoramas y los teatros de variedades. A nivel urbano, a partir de mediados del siglo XVIII comenzaron los proyectos para el armado de conjuntos con varios edificios destinados al espectáculo como el Forum

Fridericianum de Berlín (1745), o más avanzado el siglo XIX los planes de grandes composiciones con palacios, museos y teatro de Gottfried Semper para Dresde (1842) y para el Kaiserforum de Viena (1869). De todos modos fue hacia a fines del siglo XVIII cuando se concretó la construcción de teatros concebidos como verdaderos monumentos cívicos, aislados del resto del tejido urbano y pensados como parte de diversas sistematizaciones y extensiones de las ciudades como en los casos de las Óperas de Lyon (1754) o de Burdeos (1773). En estas circunstancias puede decirse que se consolida la tipología teatral con sus tres espacios ya bien definidos, por medio del despliegue del Foyer como ámbito de sociabilidad, integrado a la Sala y a la caja escénica. Esta configuración tripartita, sumada a la disponibilidad de estructuras metálicas y al creciente desarrollo escenotécnico permitirá el juego compositivo de variados volúmenes hacia el exterior.

Un punto de inflexión lo constituyó el concurso y la construcción de la Ópera de París (1861-1875) que se transformó en un referente de impacto internacional. De todos modos, el armado de un canon de los teatros más significativos del mundo siempre fue un asunto de los especialistas teóricos y profesionales, quienes sobre la base de los consagrados en períodos anteriores (San Carlo de Nápoles –1737–, alla Scala de Milán –1776– Ópera de Versalles –1750– entre otros) venían incorporando al listado varias otras piezas como la Schauspielhaus de Berlín (1818), la Ópera de Dresde (1845), el Covent Garden de Londres (1858), y seguidamente el Mariinsky de San Petersburgo (1860), la Ópera de Viena (1861), el Teatro Massimo de Palermo (1864), el Teatro Nacional de Praga (1866) o la Ópera de Budapest (1875). En la segunda mitad del siglo XIX, la fuerte influencia de los principales compositores, Verdi, Puccini, Wagner, Strauss, Massenet por ejemplo, contribuyó al éxito de la ópera como espectáculo de espectáculos donde se representaban temáticas universales y de significación patriótica.

En el último tercio del siglo XIX, por fuera de las capitales, se reconoce un desarrollo notable de salas fundamentalmente diseñadas para ópera, en ciudades de mediana y pequeña escala de diversos países europeos. La construcción de teatros se convirtió en una especialidad en sí misma. Oficinas como las de Fellner & Helmer de Viena, Frank Matcham o Charles Phipps de Londres, Christian Seeling de Berlín, Albert Cavos de Moscú o Achille Sfondrini de Milán proyectaron decenas de teatros en el clima del Eclecticismo. Pero además se fueron haciendo costumbre las “giras” de visitas técnicas a distintos teatros por parte de arquitectos y empresarios. Dentro de esa cultura de amplio espectro, las posibilidades combinatorias para el armado del todo y de las partes de un edificio teatral se convirtieron en prácticamente infinitas. Ya se contaba con un



Arriba: Teatro Solís de Montevideo. Abajo: Ópera Estatal Húngara de Budapest.

vasto corpus teórico y bibliográfico escrito e ilustrado accesible para cualquier diseñador o constructor donde se desgranaban planos, detalles y descripciones de todas las partes componentes de semejante programa llegando hasta la clasificación según las tradiciones locales por países. En la decoración de los interiores de la sala, más allá de los estilos elegidos,



Fachada del proyecto para el Teatro Colón realizada por Tamburini.

el rojo y el dorado se convirtieron en una paleta universal. Fue en ese período que, con el advenimiento de la electricidad y las grandes estructuras metálicas, se vieron grandes avances en cuestiones claves como la ventilación, la climatización y la iluminación artificial como así también nuevos dispositivos de mecanización de los escenarios. En el caso de los países americanos, la importancia de la ópera se tornó una clave cultural insoslayable en el marco de los masivos procesos inmigratorios de fuerte procedencia europea. La circulación de elencos y compañías gerenciados por empresarios teatrales, a través de distintas ciudades en extensas *tournées* transatlánticas, fue el motor fundamental para el afianzamiento del género y la promoción de la construcción de edificios que emulaban a los más reconocidos. El Gran Teatro Nacional de México (1844), el Solís de Montevideo (1852), el Antiguo Colón de Buenos Aires (1855), el Dom Pedro II de Rio de Janeiro (1870), el Municipal de Santiago (1871) o el Metropolitan de Nueva York (1880), se constituyeron en las principales sedes de los circuitos por las capitales,

red que se completaría con teatros o politeamas de ciudades de escala intermedia en expansión.

La realización del Rivera Indarte es un caso muy especial dentro del panorama de la arquitectura teatral del período en Argentina. A diferencia de los teatros de otras ciudades, mayoritariamente gestionados por empresarios o sociedades de accionistas como el mismo Teatro Colón o el Argentino de La Plata, en este caso fue directamente encargado por el Estado provincial. Cuando Francesco Tamburini fue convocado, en 1886, para la realización de distintos proyectos en Córdoba, conocía muy bien la especialidad. No solamente desde el punto de vista técnico y compositivo sino por su propia experiencia de vida profesional y académica en Italia. Para ese momento, las ciudades que pretendían estar a la vanguardia consideraban la construcción de una gran sala como un signo de jerarquía. Una ópera en tres espacios era, como bien lo entendió y proyectó Tamburini en Córdoba, la garantía para una composición a la altura de las demandas de modernización.

La maquinaria escénica

Síntesis entre la tradición y la adopción de los más probados adelantos

Julio Rebaque de Caboteau

La maquinaria escénica del Teatro Nuevo, diseñada y construida por Víctor Consigli en 1888, responde a los últimos avances de su tiempo, con un sistema de mecanismos de similares especificidades y modos de maniobra a los que se encontraban en los dos más importantes teatros europeos, la Opéra Garnier de París, inaugurada en 1875, y el Teatro de La Scala de Milán, reconstruido en 1778 por Giuseppe Piermarini. Francesco Tamburini afirmó haber tomado este edificio como modelo para la configuración general de su teatro de Córdoba.

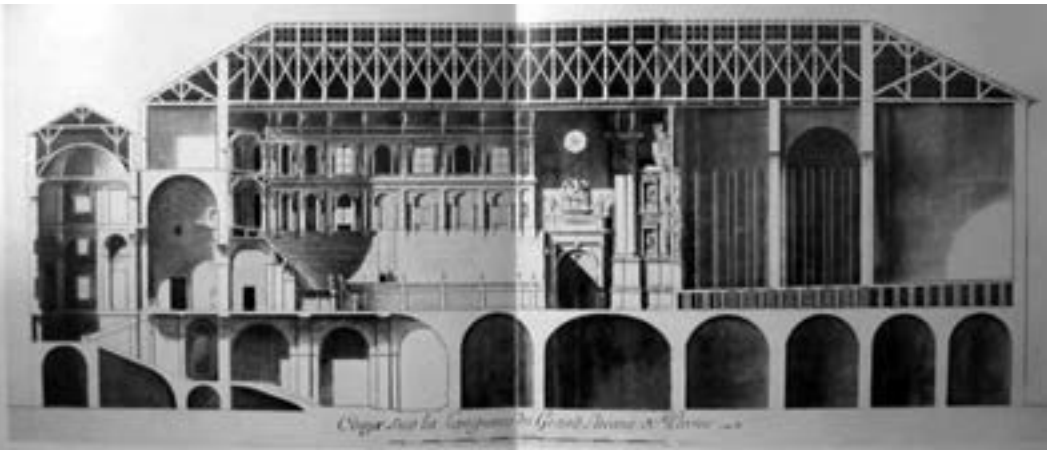
Al analizar dos planchas de ilustración con la maquinaria concebida por Garnier, que publica en su *Monografía de la nueva Ópera de París*, (ed. Ducher, París, 1880) es notable la amplia utilización de piezas de hierro fundido en su construcción, por lo que había mayor proximidad material entre la montada en madera en el Teatro de Córdoba y la de La Scala.

Esta evolución en el equipamiento escenotécnico de los principales teatros del siglo XIX, deriva de una tipología de maquinaria gestada por Giovanni Battista Aleotti en el Teatro Farnese de Parma (1628), el primero del cual existen dibujos.

Este tipo fue ampliado para la ópera barroca que inicia en Mantua la fábula mitológica *Orfeo* de Monteverdi (1607), con movimientos de telones y efectos escénicos perfeccionados. La corte de los Gonzaga de Mantua es culturalmente significativa, pues allí publicó Carini Motta la primera teoría sobre los teatros, *Tratado sobre la estructura de los teatros y escenas* (1670), siendo el ingeniero-arquitecto Cesare Vigarani el maquinista del duque, mientras que en Parma ya estaba activo Torelli.

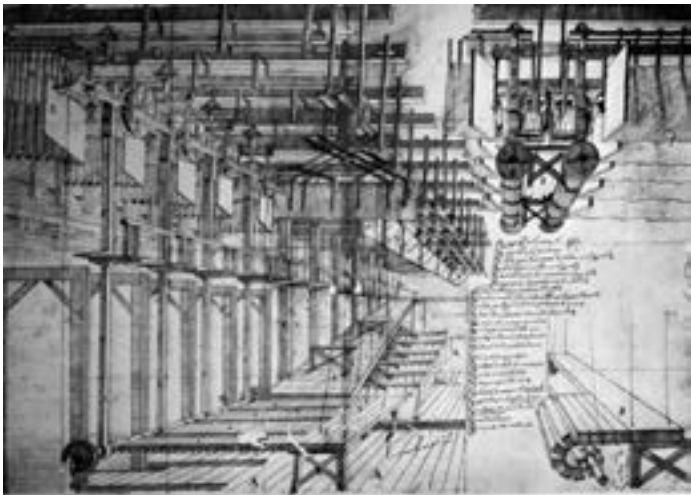
En 1659, Vigarani y sus hijos son llamados a París por el cardenal Mazarino, y luego se produce la segunda fase de consagración de la arquitectura teatral italiana en el resto de Europa, impulsada en el siglo XVIII por la dinastía de arquitectos-escenógrafos, iniciada en Bolonia por Ferdinando

Galli Bibiena (1657-1743), que eran requeridos de corte en corte. La tercera fase es la de la difusión general de los conocimientos a través de libros, tratados ilustrados y, finalmente, enciclopedias y manuales para aplicación práctica. Interesa desarrollar cuál fue la progresión cronológica y la influencia de las realizaciones que marcaron hitos, jalonando la evolución indisoluble de la escenografía, la configuración de las salas y los sistemas de máquinas de escena.



El Teatro de la Academia Olímpica de Vicenza, diseñado por Andrea Palladio entre 1580 y 1584, marca el punto medio de evolución entre los redescubiertos teatros grecolatinos y la caja escénica italiana del siglo XVIII. Su anfiteatro de madera está envuelto por una columnata rematada con estatuas, rodea una *orchestra* que se ubica por debajo de la escena, y por encima corre un cielorraso ilusionista con cielo y nubes, que evoca la implantación en plena naturaleza de la *cavea* de los teatros antiguos. En la escena reside la segunda novedad, pues detrás de la gran fachada escenográfica de cierre, se prolonga en profundidad una retro-escena que fue diseñada por Vincenzo Scamozzi. En el espacio del trasforo, la acción teatral se sitúa en un artificio resuelto

Corte longitudinal del Teatro Farnese de Parma, Dumont, París 1765-1774.



Teatro Farnese de Parma, diseño de máquinas por Aleotti, circa 1628.

con calles radiantes representadas en perspectiva acelerada y piso ascendente, que se alejan de la fachada escénica cuyo arco de triunfo figura ser el pórtico de la ciudad de Tebas. La arquitectura propone una escena fija, única y permanente, configurando el arquetipo del teatro manierista.

Entre 1618 y 1628, Giovanni Battista Aleotti construye en Parma el Teatro Farnese. Un anfiteatro de lados rectos, y alrededor se despliega una fachada compuesta por dos órdenes superpuestos con serlianas. Pero la retro-escena, constituida por un cerramiento perimetral de telones, arlequines, bambalinas y panoramas, genera un espacio despejado para el montaje de una escenografía ilusionista, movida por maquinarias. La acción teatral quedaría desde entonces limitada por estas tres paredes, el germen de lo que luego se conoció como la *caja italiana*.

Los bastidores inventados por Aleotti resolvieron la necesidad de escenarios elaborados y complejos con perspectiva central. Desde Parma se difundió su aplicación y hacia mediados del siglo el sistema se había impuesto en la mayoría de los teatros italianos. Torelli emigró a París en 1645 llevando la novedad.

El nombre de Gaspare Vigarani y sus hijos está ligado a la Sala de las Máquinas, por un pequeño teatro de madera en herradura que el cardenal Mazarino les hizo construir en 1659 en el Palacio de las Tullerías. Su partido funcional es único, pues la retro-escena donde se aloja la maquinaria posee el doble de longitud que la sala de tres niveles, cuya platea ya está en un plano inclinado con gradas y orquesta.

En cada puesta en la segunda Ópera de París, los eximios Vigarani multiplicaron, por medio de los movimientos de máquinas, las imágenes mitológicas en descenso, glorias ascendentes y apoteosis con tiros oblicuos, que deleitaron al joven Luis XIV. Carlo Vigarani trabajó con Hardouin-Mansart en una primera idea de Ópera real en Versalles, pensando aprovechar el fuerte desnivel del ala norte del palacio para alojar las maquinarias bajo el escenario. Esta obra fue concretada por Luis XV, según la gran concepción de Blaise-Henri Arnoult, marcando el fin de la superioridad técnica italiana.

A todas luces, la escenografía teatral barroca fue un arte en sí que aunaba el ejercicio intelectual de la perspectiva ilusionista, teorizada por el jesuita Andrea Pozzo en *De perspectiva pictorum* (1693), con la animación inferida por el arte mecánico de la maquinaria escénica. Los Galli Bibiena



Escena en perspectiva, por Ferdinando Galli Bibiena, 1711.

englobaron en un diseño unitario la concepción de la caja escénica a la italiana, y las configuraciones arquitectónicas más adaptadas a la buena visión y la buena audición. En base a su práctica, formularon una teoría donde la perspectiva trazada por varios planos de bambalinas paralelas, servía para recomponer la visión de impactantes escenografías en fugas oblicuas. Así, al desplazar lateralmente el punto de vista –ya no centrado en la posición del rey– se acentúa el dinamismo necesario a las fastuosas puestas de ópera en los teatros de corte.

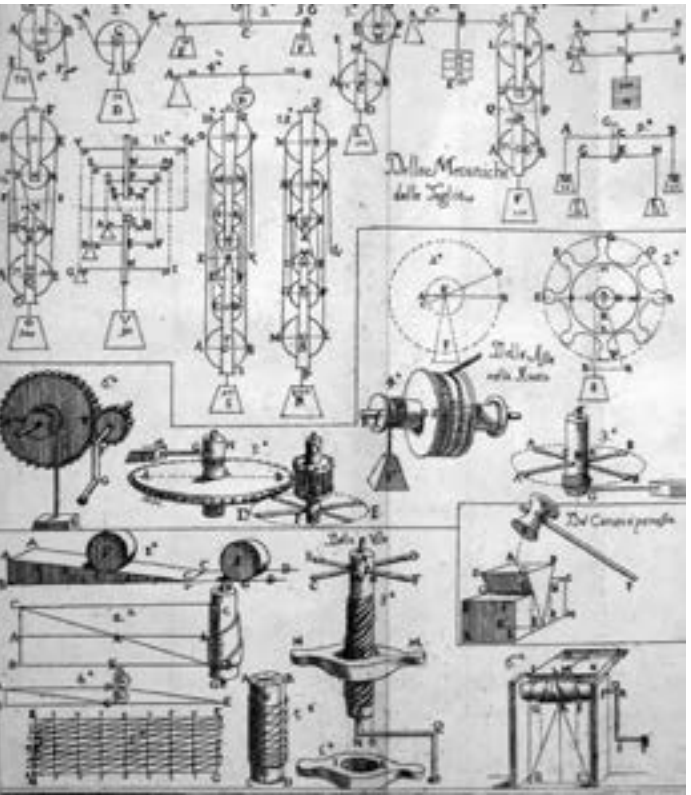
Ferdinando Galli Bibiena dejó dos tratados muy difundidos por toda Europa, *Arquitectura civil* (1711), y el más pequeño *Direcciones de la perspectiva teórica correspondiente a las de la Arquitectura. Instrucciones a los jóvenes estudiantes en la Academia Clementin*, publicado en Bolonia en 1725. En ellos explica cómo se trazan y ordenan estos decorados con arquitectura en perspectiva, que constituían el arte de la *quadratura*, y en ciertas escenas de fuertes claroscuros ya estaban en germen las “poéticas” pinturas de ruinas de Panini, y las subterráneas cárceles imaginarias de Piranesi de los años 1750, dos temas representados en los primeros telones pintados del Teatro Nuevo.

Francesco Galli Bibiena mejoró la visibilidad de la platea introduciendo la pendiente hacia el palco escénico, ubicando nuevamente a la orquesta entre la platea y el escenario. Pero quizás su aporte más importante fue la difusión del modelo de *caja italiana* para el escenario.

Ferdinando Galli Bibiena representó series razonadas de maquinaria en su *Tratado para jóvenes* (1725), que servían al conocimiento y guiaban la comprensión apuntando a la realización. Son procedimientos para aumentar el “motor de sangre”, la fuerza humana empleada para mover las máquinas de teatro, en base al principio de la palanca.

Los sucesivos ensayos de prueba y error en la disposición de la platea y los palcos en la sala, decantaron en una forma de elipse truncada, que tiene dos variantes: la de forma de campana donde se privilegia la acústica, adoptada en 1763 en el Teatro Pubblico de Bolonia por Antonio Galli Bibiena (1700-1774), y la forma de herradura donde se privilegia la óptica, como en el caso del teatro San Carlo de Nápoles construido por Giovanni Antonio Medrano en 1737, incendiado y reconstruido en 1817.

Se conservan ejemplares notables de teatros diseñados por Antonio Galli Bibiena, erigidos entre 1763 y 1773. El Teatro Rossini de Lugo, por ejemplo de 1761 en Emilia-Romagna, diseñado por Francesco Ambrogio Petrocchi y Antonio Galli Bibiena, posee la singularidad de que los grandes tambores de enrollamiento de la maquinaria están fijados por encima de la parrilla.



Esquemas de cálculo de aplicación de palancas y rotaciones de torno a los movimientos de la maquinaria teatral, Ferdinando Galli Bibiena, 1725.

Al Teatro Pubblico de Bolonia (1763) le siguen otros como el Teatro Scientifico de Mantua (1769) y el Teatro delli quattro Cavaglieri associati de Pavía (1773), donde la forma de campana de las salas daba una disposición de palcos calificada de “alveolar” por los teóricos franceses.

Según una óptica de intercambios de saberes en red, método de trabajo de los Anticuarios del siglo XVIII, cabe destacar el rol de los pensionistas de la Academia Francesa de Roma, que iniciaron el estudio de los teatros italianos antiguos y modernos. Construir en Francia otros comparables en excelencia, fue un objetivo del viaje a Italia que el marqués de Marigny emprendió en 1751, antes de asumir como superintendente de Edificios reales. Era de su comitiva el arquitecto Gabriel Dumont, pensionista en Roma de 1742 a 1746, que grabó los relevamientos que Jacques Soufflot hizo en Sicilia de los templos de Paestum, y se dedicó a estudiar la arquitectura teatral, visitando el Teatro Regio de Turín, relevado por Soufflot, el Teatro Olímpico de Palladio en Vicenza y el Teatro Farnese de Parma. De vuelta a Francia, Soufflot fue reconocido por construir el Gran Teatro de Lyon, y Dumont publicó un *Paralelo de las más bellas salas de espectáculo de Italia y de Francia con detalles de las máquinas teatrales* (1765-1774), donde retoma planchas de Ferdinando Galli Bibiena, ilustra la mecánica de montaje de decorados y trampa en el Teatro de Pesaro, dando las

medidas de la caja escénica y también las plantas con maquinarias en el Teatro del Seminario del Colegio Romano.

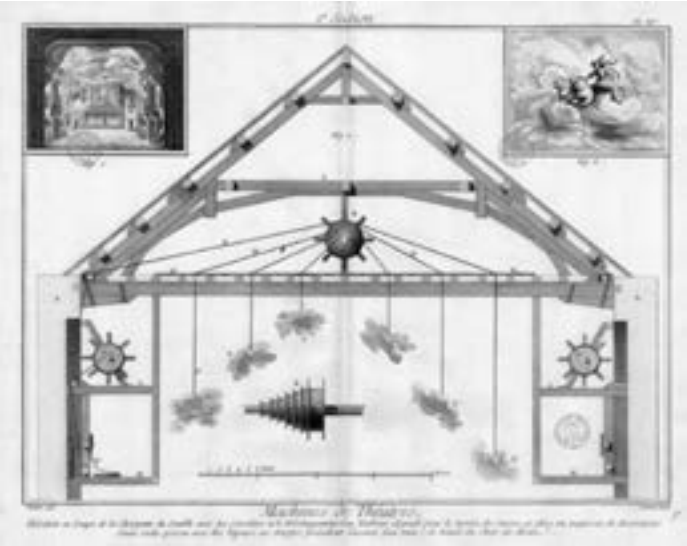
El Teatro Regio de Turín se distinguió por su arquitectura moderada, y antes de la reconstrucción de La Scala en 1817, fue considerado el más logrado de los teatros italianos. En efecto, atendía a la visibilidad, la acústica, racionalizaba el uso del escenario con una buena dotación de maquinaria, y solucionaba correctamente las circulaciones, ubicando las escaleras en los ángulos de la sala, disposición que fue muy imitada. Se inauguró en 1740 con decorados de Giuseppe Galli Bibiena, su platea plana fue el escenario de la fiesta de bodas de Vittorio Amedeo de Saboya con la Infanta de España en 1750 con decorados de los hermanos Gagliari, y en 1761 ya fue grabado por la Casa real. En 1936 fue destruido por un incendio.

En Francia, a partir de la mediación de Dumont, existió una evolución sostenida cuyas correcciones afinan el espectro de innovaciones en la arquitectura clasicista de los grandes teatros exentos, volumen con cuatro fachadas, y sistemas móviles de maquinaria. Es el caso de la doble escena giratoria en el Grand Théâtre de Lyon, obra de Soufflot (1756), de la modernidad de la sala del Théâtre Français de Peyre y de Wailly (1782), y sobre todo el Grand Théâtre de Bordeaux de Victor Louis (1780) – antecedente directo de la Ópera Garnier– que está provisto de los mismos tambores de enrollamiento y elevación de madera que los de la parrilla del Teatro Nuevo.

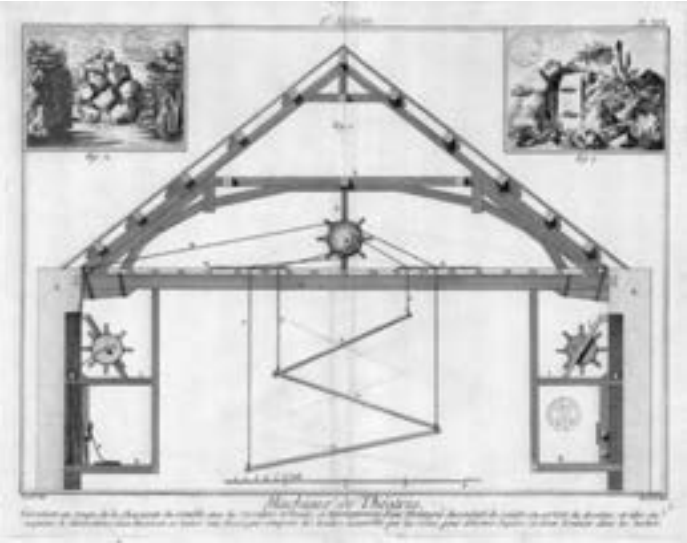
Todas estas configuraciones habían sido modelizadas en el “teatro ideal”, publicado en el Tomo X de la *Encyclopédie* de Diderot y D’Alembert de 1772. En la revolución de ideas impulsada por los filósofos a partir de 1750, Razón y Naturaleza eran las categorías clave del pensamiento del Iluminismo. La primera corriente gestó en Francia la *Enciclopedia o diccionario razonado de las ciencias, de las artes y de los oficios*, con sus diecisiete volúmenes y once de láminas aparecidos entre 1751 y 1772.

En el Tomo X de la *Enciclopedia* dedicado a los teatros y a la maquinaria escénica, esta es descrita en despiece y en serie completa en cuarenta y nueve planchas, definidas y explicadas por el arquitecto experto Radel, dirigido por Girard, maquinista de la Ópera de París, y algunos grabados y proyectos son del mismo Dumont, miembro de las Academias de Roma, Florencia y Bolonia.

La plancha XV presenta en corte el efecto denominado “servicios de las nubes” con la llegada de un dios, movimiento de tramoya ideado por



Movimiento del “servicio de las nubes”. Detalle plancha XV, Diderot y D’Alembert, París, 1772.



Detalle de la suspensión de las pendientes de una montaña. Plancha XIX, Diderot y D’Alembert, París, 1772.

Vigarani para la puesta de la ópera *Phaëton* del florentino Jean-Baptiste Lully. Vigarani había diseñado la maquinaria escénica del primer teatro de la Ópera de París en el Palais-Royal (1641), edificio de Le Mercier incendiado en 1763, reemplazando otra anterior de Giovanni Battista Torelli.

En la plancha XII, el mecanismo que hace mover dos juegos de cuerdas a partir de un tambor de enrollamiento está vinculado a otros

más bajo en los puentes, y permite el vuelo oblicuo ascendente de los actores o de elementos como las nubes de la plancha XV, cuyo epígrafe menciona la llegada de un dios o del carro de Medea. Este dispositivo innovador es representado en corte transversal y longitudinal, con sus ruedas, contrapesos y bloqueo con clavijas en los puentes. Se replica y complejiza en esta segunda Ópera de París en el Palais-Royal (1770-1780), que con capacidad de dos mil espectadores, fue diseñada por Moreau-Desproux, Gran Premio de Roma, contando ya con un foyer alto de representación social con balcón, diferente a los pequeños salones del San Carlo, donde se jugaba en pequeños grupos de dueños de palcos, los aristócratas *palchettiisti* que financiaban las construcciones.

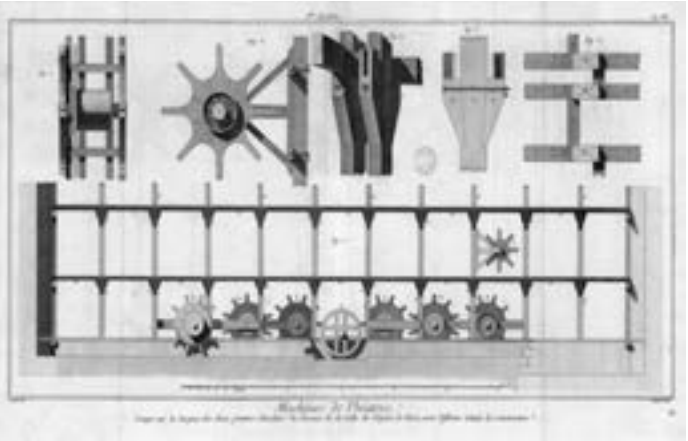
La gran serie del despiece técnico de los mecanismos. El aporte de la Enciclopedia francesa

En 1770, la Ópera real de Versalles presentó otra innovación notable de la mano del arquitecto Gabriel, quien trabajó en el proyecto desde 1748 a 1768 inspirándose en el Teatro Regio de Turín. Las particulares condicionantes de proyecto eran las pedidas por Luis XV; la sala debía servir para la ópera, el ballet, conciertos, bailes y festines.

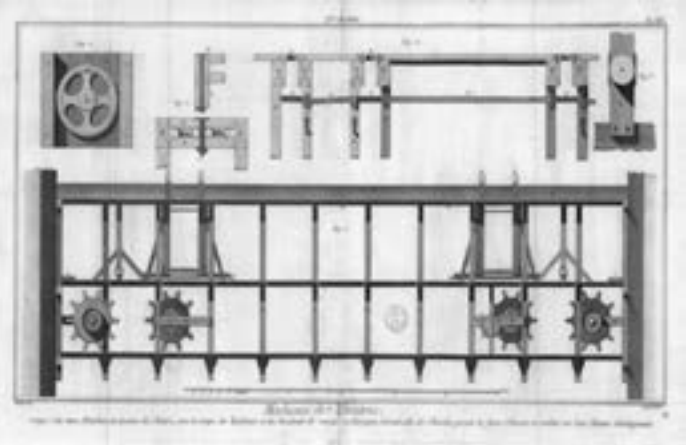
La sala es oval, enteramente de madera por razones de acústica, con una decoración esculpida de Pajou y pinturas de Durameau en el cielo raso, y fue inaugurada en 1770 para el festín de la boda del Delfín con María Antonieta de Austria. Como un siglo más tarde en el Teatro Nuevo, la sala de la Ópera real fue dotada de un dispositivo de piso móvil que permitía elevar la platea al nivel del escenario, creando una vasta sala que en su configuración más espectacular, la de los bailes, se extendía en superficie plana a lo largo de 45 m desde el acceso hasta el fondo de la escena.

El banquete que el emperador Napoleón III y Eugenia de Montijo ofrecieron en honor a la reina Victoria y al príncipe consorte Alberto de Saxe-Cobourg el 25 de agosto de 1855, durante su visita a la Exposición Universal, fue la última ocasión en que fueron utilizadas estas posibilidades entonces excepcionales, aunque de uso restringido por su costoso mantenimiento.

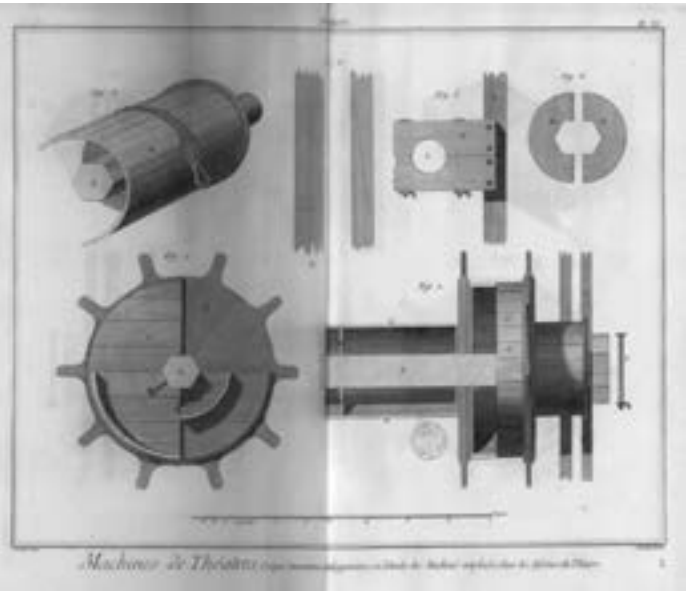
La teoría conoce diversos abordajes, liderados por el racionalista Francesco Milizia y por el tecnista Pierre Patte. Milizia elaboró el concepto y tipo espacial del Teatro ideal, con cúpula rebajada y órdenes gigantes, donde los palcos son eliminados y reemplazados por graderías.



Ruedas y tambores. Detalle plancha VII, Diderot y D’Alembert, París, 1772.

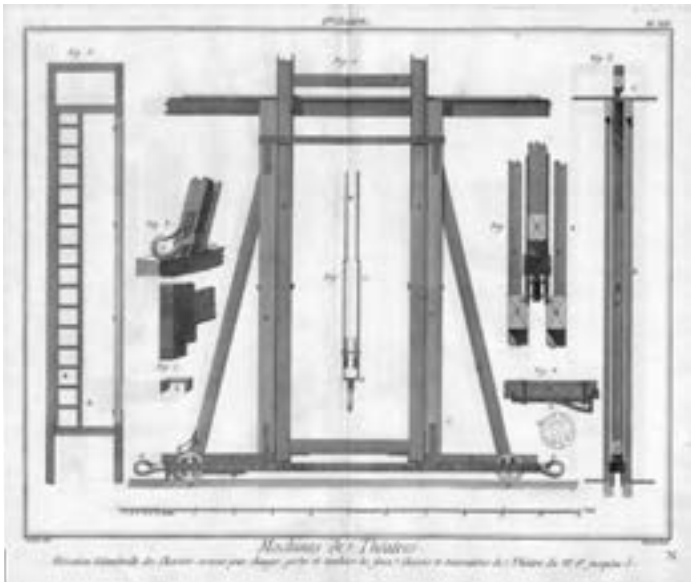


Carrozas y ruedas en dos niveles bajo escenario. Detalle plancha VIII, Diderot y D’Alembert, París, 1772.

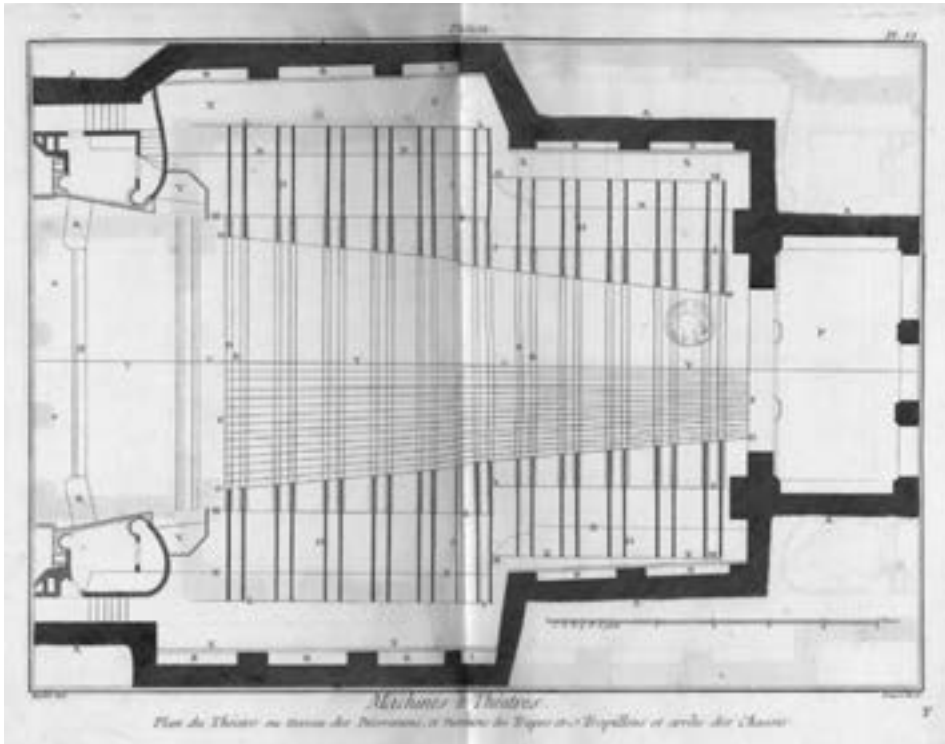


Construcción de un tambor de enrollamiento, con distintos diámetros “para la fuerza y empleo de las máquinas”. Plancha XI, Diderot y D’Alembert, París, 1772.

Carrozas sobre sus rieles para portar y desplazar bastidores desde el bajo escena. Detalle plancha XIII, Diderot y D'Alembert, París, 1772.



Planta de la escena con ubicación decreciente de los bastidores de bambalinas, a los efectos de la perspectiva, cuya profundidad se aumentaba con un patio. Están ubicados sus mecanismos de trabado, trampas y trabuquete. Detalle plancha VI, Diderot y D'Alembert, París, 1772.



El siglo XIX, la complejidad del navío artefacto

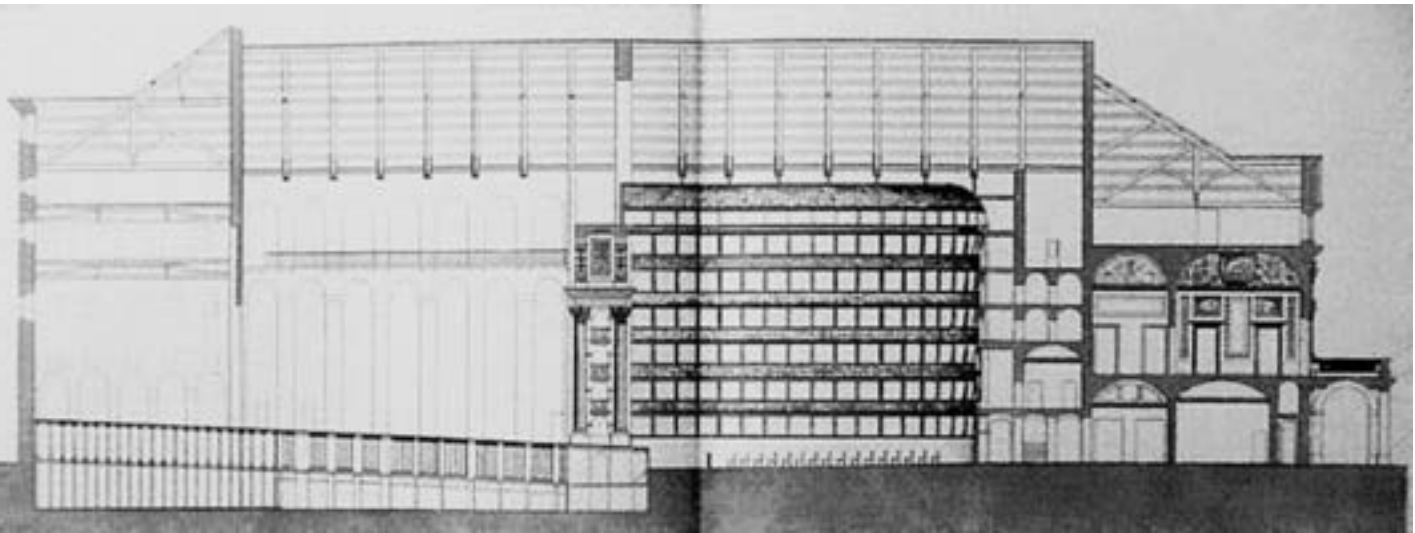
En el siglo XIX apareció el tratado práctico *Paralelo de los principales teatros modernos de Europa y de las máquinas teatrales francesas, alemanas e inglesas* de Clément Contant, arquitecto y maquinista en jefe de la Academia real de Música (1842). Esta publicación divulgó entre los técnicos los elementos que la *Enciclopedia* había difundido entre conocedores y arquitectos. Con el ejemplo del Théâtre Français reconstruido por Victor Louis (actual Comedia Francesa), Contant expone y explica detalles de la construcción de las máquinas y cómo hacerlas maniobrar. Si bien no representa en viñetas los efectos escénicos logrados, se focaliza en el sistema funcional con aparatos que se adecuaron a la evolución de la ópera, para posibilitar los movimientos de decorados más pesados.

Estas planchas son retomadas por Julien Guadet en sus dos grandes cortes completos como parte de la tradición en la cual inspirarse en la *Teoría de la Escuela de Bellas Artes*, publicada cuando la escuela estaba siendo cuestionada por la renovación antiacademicista (1902). Aunque Clément Contant compara los sistemas de maquinarias, da también referencias italianas útiles para el diseño, señala como modelo al Teatro Carlo Felice de Génova de 1828, y nota que la pendiente de la escena que se debe observar (3 a 4 cm por metro) –por ser una necesidad de la perspectiva teatral– fue fijada por el arquitecto milanés Landriani. Tanto Contant como Guadet destacan la parrilla de tabloncillos espaciados –menos que en la parrilla italiana– para permitir el libre movimiento de la cordelería, así como los puentes laterales inferiores de la caja escénica.

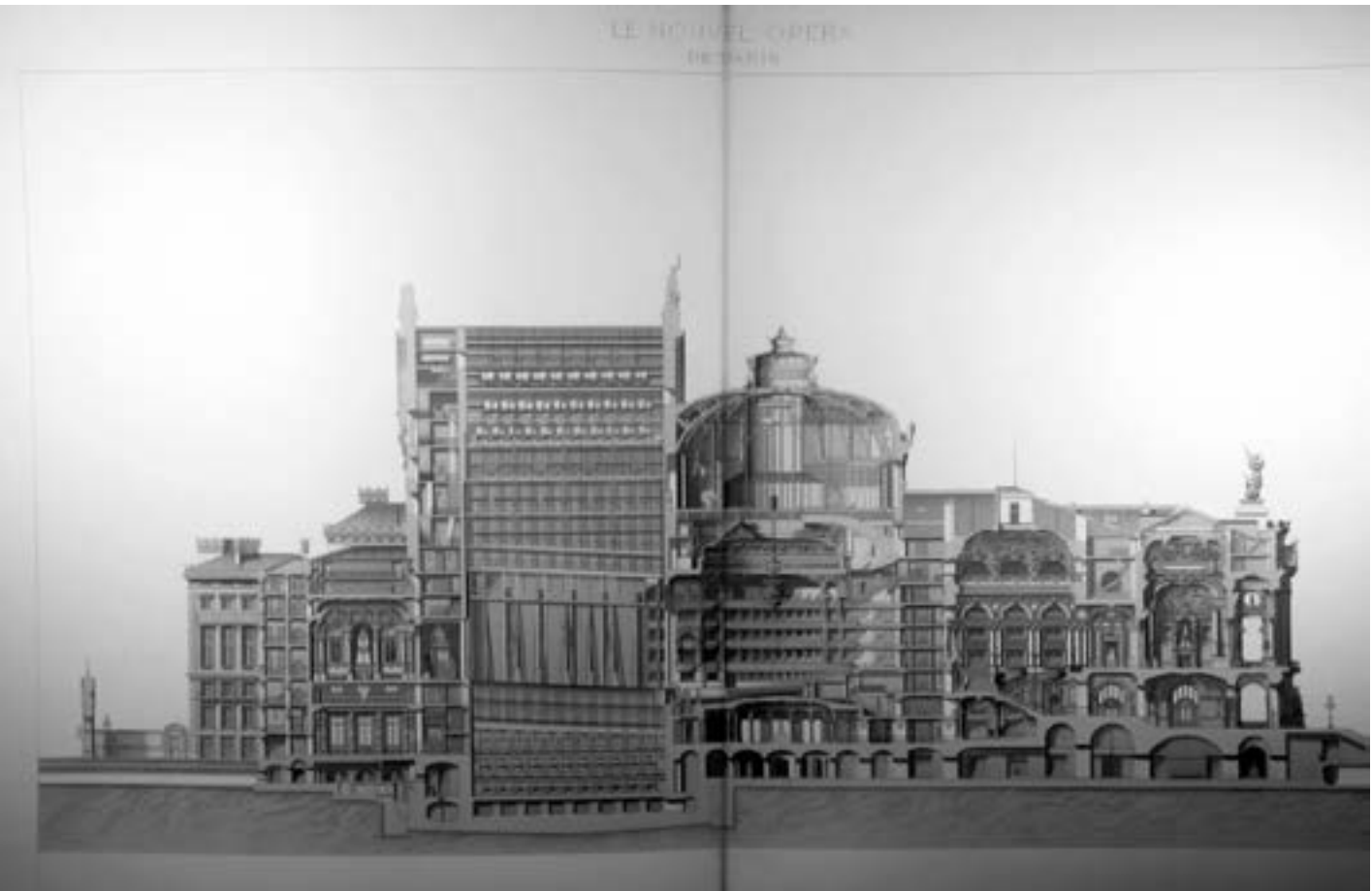
Cabe también comparar la importancia dada al espacio de tramoya en La Scala de Milán (inaugurado en 1778 y objeto de modificaciones y reconstrucciones en 1817, 1856, 1944 y 2004), y en la Ópera de París, así como el cambio tecnológico que implicó la utilización del hierro, en vez de madera, en la concepción de Garnier.

El corte transversal por el escenario muestra toda la maquinaria alojada en una caja escénica que tiene el doble de altura total que la sala, e incluía un ascensor para decorados, dibujado en las planchas de Garnier. Con adaptaciones ligadas al uso generalizado de vigas metálicas o variaciones dimensionales, el sistema vigente se reprodujo en el siglo XIX de forma similar al conjunto de mecanismos ubicados en la parrilla superior del Teatro San Martín.

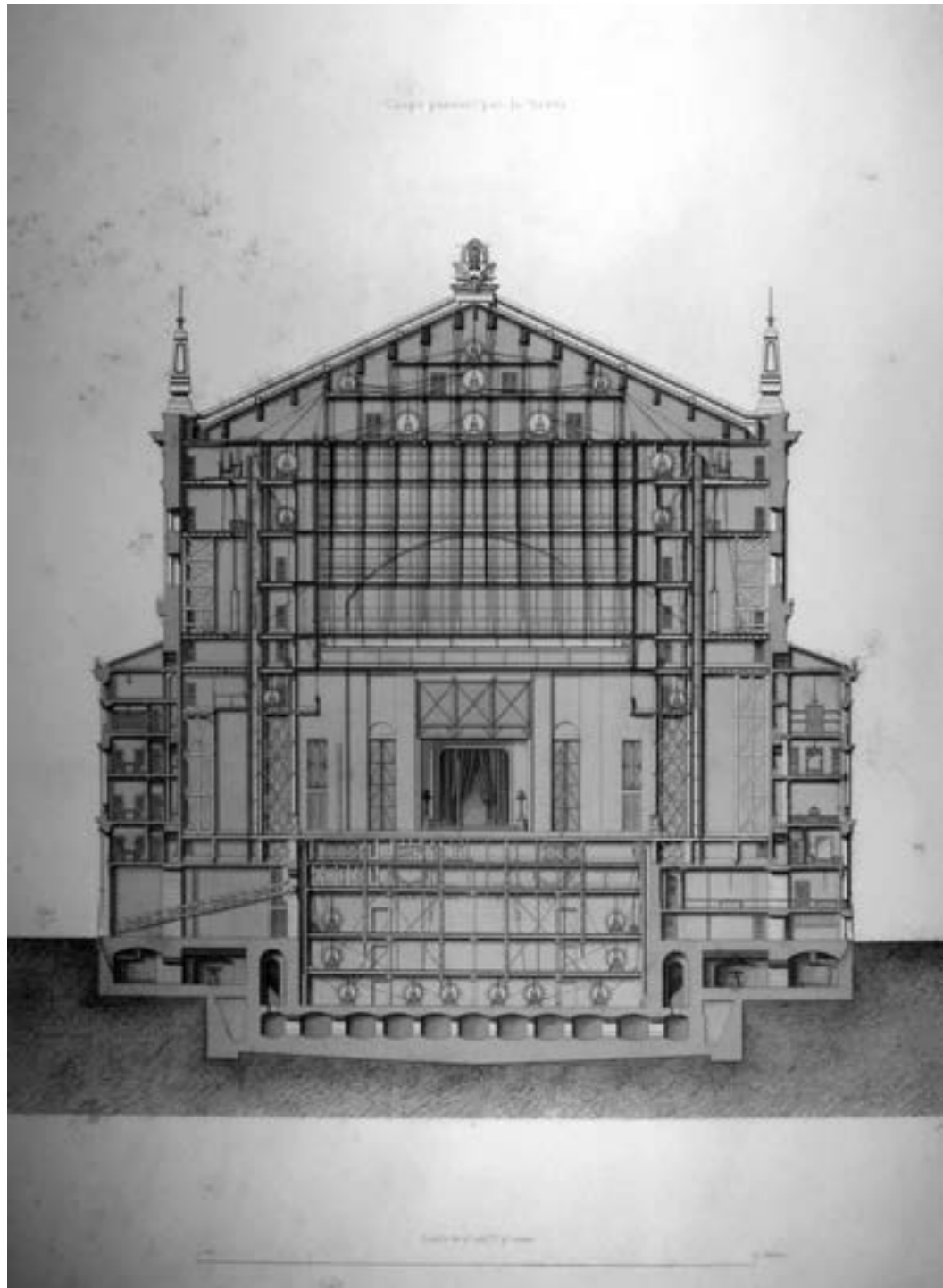
En el Teatro Nuevo de Tamburini, las especificaciones y detalles que acompañaban los planos de proyecto de maquinaria necesitaron la



Corte longitudinal de La Scala de Milán. Caja escénica a la italiana (hoy destruida) donde se puede apreciar la sucesión de arcos superpuestos que sostienen al puente de maniobra, foso, espacio para capilla al fondo y escenario con inclinación hacia platea para optimizar visuales. Giuseppe Piermarini, 1778



Corte longitudinal de la Ópera de París, donde se distinguen tres niveles de parrillas con tambores, y cinco niveles bajo escenario. Charles Garnier, 1880.



Corte transversal de la Ópera de París, con tres niveles de parrillas con tambores, y cinco niveles bajo escenario. Charles Garnier, 1880.

realización de una maqueta, como lo indica la carta de por Antonio Subirá, apoderado del contratista Víctor Consigli, dirigida el 2 de enero de 1888 al ministro de Gobierno José del Viso.

En cumplimiento de una de las bases del contrato aprobado adjunto los planos y explicaciones de los mismos en número de 5 duplicados de las obras a ejecutar. Además tengo a disposición del Sr. Ministro un modelo en madera representando todo un escenario completo con su maquinaria y sistema que vamos a adoptar si merece su aprobación; dicho modelo por su tamaño no puede ser trasladado a esas oficinas quedando actualmente en el Teatro El Progreso de esta ciudad.

A este sistema que sintetizaba todos los adelantos anteriores al uso del hierro, se le suma el entramado de vigas metálicas francesas que permiten manualmente modificar la pendiente del piso de platea, construido en 1890, del cual queda registrado en archivos que se necesitaban quince días para acondicionar la sala para un baile.

De los tres grandes teatros, se sabe que en la Ópera Garnier la maquinaria de parrilla fue desmontada en la restauración del año 2000 y solo queda en vestigio el quinto nivel bajo escena, la caja escénica de La Scala fue destruida y reemplazada por una nueva por Mario Botta en 2002-2004, por lo que solo la maquinaria escénica de madera en la parrilla y los dos niveles bajo escenario del Teatro San Martín se ha conservado íntegramente, con un grado elevado de autenticidad y en estado de funcionamiento.

Génesis y creación del Teatro Nuevo

La escena mundial y los lazos con Córdoba

María Inés Sciolla

La Ilustración y el pensamiento científico

Los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX señalan la transición de la Edad Moderna a la Contemporánea. Este nuevo período estuvo caracterizado por el extraordinario progreso del desarrollo técnico y científico, cuyas raíces provienen de la Ilustración, un movimiento cultural que además incidió en la sensibilidad y en las distintas formas y prácticas sociales que fue asumiendo la vida de los hombres de allí en adelante.

El ideal de la Ilustración valoraba el logro de la razón al dominar la naturaleza, pero ello no se enunciaba solamente a modo de principio fundamental, sino que actuaba como fuerza transformadora de la realidad. La concepción del mundo del Siglo de las Luces, que abarca todos los aspectos de la vida, es asimilada por la burguesía –consciente ya de sí misma– y se transforma en el factor ideológico que más contribuirá a la gran convulsión histórica de la Revolución Francesa. Por otra parte, la fe en la razón motivó una serie de avances para la ciencia que tuvo consecuencias, mediante el desarrollo técnico, en la Revolución Industrial.

La revolución política que derribó el absolutismo, dio lugar a nuevas formas de gobierno basadas en la voluntad de la mayoría, la igualdad ante la ley, la libertad individual y un derecho natural racionalista. La sociedad estamental se transformó en una sociedad de clases. Mientras la primera era una persistencia del feudalismo, la segunda se presenta como una evolución derivada de la movilidad social propia de la mentalidad burguesa.

Otra fuerza innovadora, la de la Revolución Industrial, transformó los métodos tradicionales de producción. Se pasaba así del trabajo artesanal de las manufacturas que se desarrollaba en los talleres domésticos a formas de producción masiva en fábricas. En el mercado mundial, la supremacía comercial dio paso a la supremacía industrial. La oposición entre las cla-

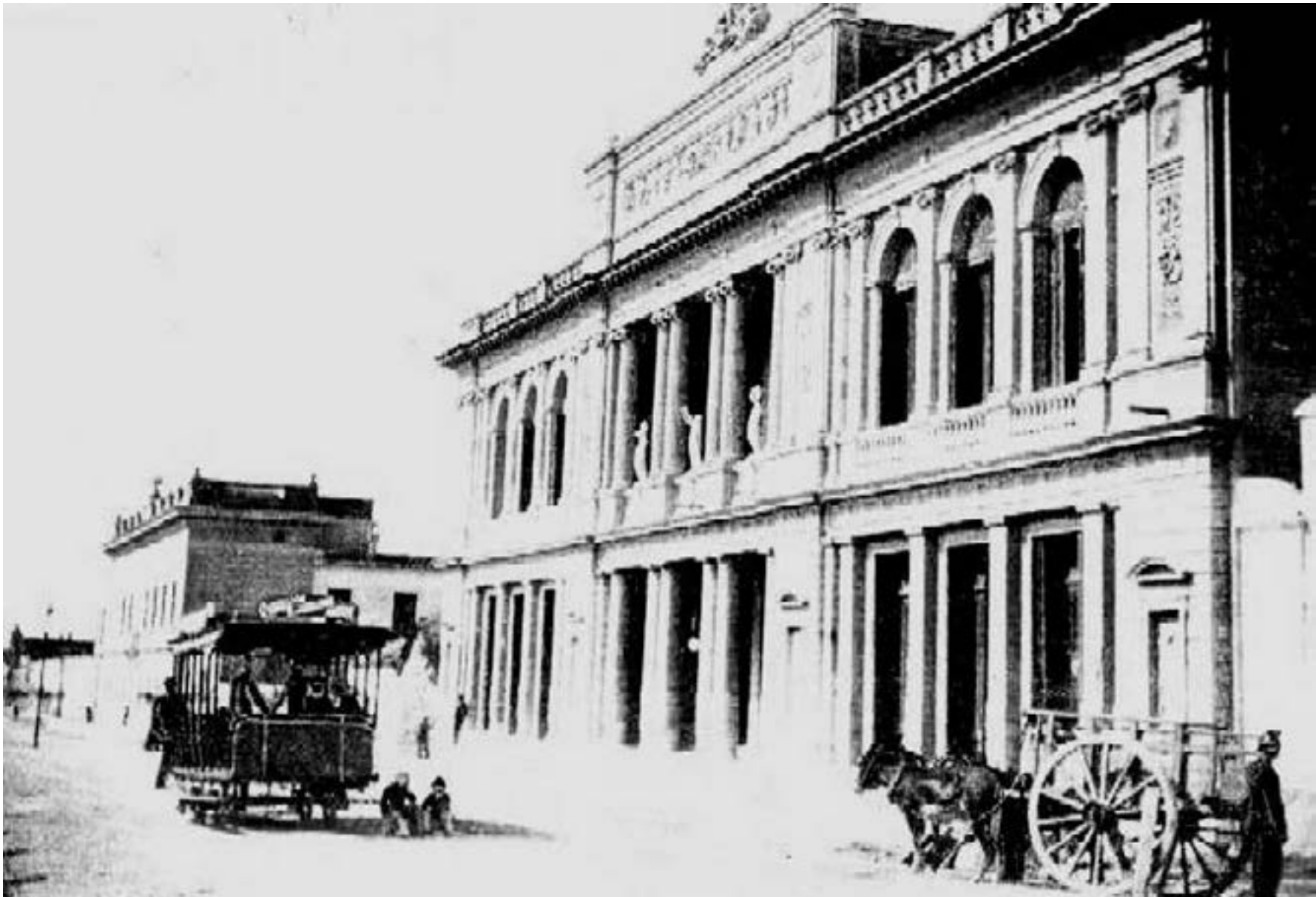
ses configuradas por la sociedad industrial –empresarios privados o capitalistas y obreros asalariados o proletarios– así como sus contradicciones, fueron posteriormente denunciadas por el socialismo.

Se generalizó la fe en el progreso y el utilitarismo, y las nuevas condiciones económico-políticas hicieron posible la formación de grandes imperios capitalistas y la europeización del mundo. Los valores y formas de vida burguesa se consolidaron. La razón, el impulso a la crítica, la libertad espiritual y la tolerancia religiosa sustituyeron a la tradición. La formación natural –entendida ésta como racional–, y una educación humanista garantizan el progreso y promueven la fraternidad humana.¹

En los grandes núcleos urbanos, las Academias y las Universidades, constituyeron los centros difusores de la Ilustración. Las situaciones emergentes de este modo de pensamiento traían como consecuencia una profunda crítica y reacciones de diverso tipo, que se expresaban a su vez en el Romanticismo, una compleja actitud que atacó desde diversos ángulos al baluarte de la razón.

El desarrollo científico y técnico alcanzado a lo largo del siglo XIX desplazó los viejos modelos que regían el desenvolvimiento de la sociedad, y dio paso a un nuevo enfoque de la problemática humana. A partir de ese momento la vida no se explicaría a través de la especulación metafísica, sino partiendo de los fenómenos materiales. El conocimiento se vinculó a la investigación, condicionada a su vez por la situación histórica, por la sociedad, y por la pertenencia a una clase social determinada.

La Revolución Industrial, la paulatina autoconciencia del proletariado y la profundización del método dialéctico, crearon las bases para la investigación de un mundo en permanente evolución mediante un sistema dinámico de aproximación científica.² De este contexto internacional, Argentina y Córdoba no estaban exentas.



Vista del Teatro Nuevo y de la Academia Nacional de Ciencias, fundada en 1869 por el presidente Domingo Faustino Sarmiento.

El proceso de modernización nacional: la presidencia de Sarmiento

Entre 1852 y 1880 se dio el período de organización nacional del territorio argentino, que fue crítico, difícil y signado por sangrientas luchas. En ellas se enfrentaban los intereses de las provincias profundizando, además, la polarización entre las provincias y Buenos Aires. Este proceso produjo fuertes cambios, marcados por la corriente de pensamiento liberal y la situación mundial imperialista que promovían algunos dirigentes argentinos, cuyo objetivo era adoptar el nuevo modelo de

civilización, “progreso”, y vida moderna que exhibían los países europeos en pleno desarrollo industrial y florecimiento económico.

La modernización implicó un importante aumento de población y un cambio en su composición. El tendido en todo el territorio de redes ferroviarias que partían de Buenos Aires, y la colonización y expropiación de la Patagonia, permitieron la expansión y consolidación de un territorio nacional con una nueva imagen, moderna y eurocéntrica. El ferrocarril permitió la rápida comunicación de todo el territorio con su “centro”, y la Patagonia brindó gran cantidad de tierras para la producción

agropecuaria. Los inmigrantes que llegaron en masas poblaron amplias zonas del territorio, algunos se orientaron a la producción agrícola, y muchos otros eran mano de obra especializada, incorporando nuevas técnicas de construcción y nuevas formas arquitectónicas.³ La inclusión de estos modelos extranjeros, de forma más profunda y radical a partir de 1880, transformarían definitivamente el territorio nacional y la forma urbana de la ciudad.

Domingo Faustino Sarmiento asumió la presidencia de la Nación en 1868, empapado de lo que había observado en sus viajes por América y Europa. Su frase “civilización o barbarie” sintetiza su pensamiento y el de muchos de su época. Sarmiento entendía a lo civilizado como lo urbano en contacto con lo europeo, que encarnaba la idea de progreso. La barbarie era lo rural, el “atraso” personificado en el indio y el gaucho.⁴

Su trabajo se orientó a garantizar un triunfo de la civilización por sobre el atraso en el que –según su consideración– se hallaba la Argentina, y acentuó sus políticas para el fomento de la educación, la inmigración, la agricultura y la inversión de capitales extranjeros para desarrollar las comunicaciones. El incentivo a la educación fue constante, se fundaron escuelas e impulsó la ley para la educación primaria laica, gratuita y obligatoria, que fuera aprobada años más tarde durante la presidencia de Roca en 1882.

Su visión de “Progreso” y “Nación Moderna” tomaba al conocimiento científico como base del desarrollo económico. La exploración científica del territorio permitiría una eficaz explotación de los recursos y reservas naturales del país. Por ello tomó una serie de medidas que “fueron un punto de inflexión en el proceso de implantación de la ciencia moderna en nuestro país”.⁵

Al término de la presidencia de Sarmiento, lo sucedió Nicolás Avellaneda, quien asumió en 1874. Este continuó con las políticas e ideales de su generación, consolidándolos a través la Ley Avellaneda de promoción de la inmigración en 1876, y el desarrollo de la “Conquista del Desierto” al mando de Julio A. Roca, campaña en la que se unificaban varios ideales, pues a la par de la conquista de nuevos territorios, se sumaron cuatro científicos a la expedición. Los doctores Adolfo Doering, zoólogo y Pablo Lorentz, botánico, Gustavo Niederlain, ayudante botánico y Federico Schulz, embalsamador, todos ellos miembros de la joven Academia Nacional de Ciencias, llevaron adelante la exploración del nuevo territorio.

Córdoba. Reformas en la Universidad y fundación de la Academia Nacional de Ciencias

Durante el mandato de Sarmiento muchas intervenciones educativas significativas se realizaron en Córdoba, ya que poseía la única Universidad Nacional del país, la de más antigua trayectoria y prestigio. Si bien las Ciencias Naturales y Exactas no estaban desarrolladas en ella, se establecieron las primeras cátedras de Ciencias. De esta manera transformó la Universidad jesuítica, tradicionalmente humanística y teológica, en una universidad moderna y secularizada que incluía la enseñanza de la Ciencia y la Investigación. Dió origen a tres instituciones: la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas, la Facultad de Medicina y la Academia Nacional de Ciencias. También fundó aquí el Observatorio Astronómico Nacional y la Oficina Meteorológica Nacional.

Otro acontecimiento relevante promovido por Sarmiento fue la realización de la Exposición Nacional de Córdoba de 1871. Esta exposición duró tres meses y en ese tiempo transformó radicalmente la ciudad. La Exposición de Artes y Productos argentinos, se situó principalmente “en el borde de la cuadrícula fundacional en lo que luego sería el mencionado ‘otro’ centro para la vida republicana de la ciudad, la entonces zona de quintas frente al Paseo Sobremonte”.⁶ Esta fue la sede más importante y hubo otras dos, la de la Quinta Santa Ana en sus proximidades, y la del pueblo de Río Segundo, al sureste de la ciudad, en la pampa húmeda. “Cada provincia exhibió sus productos más destacados y se presentaron del exterior, diversos países con maquinarias de variado tipo, como Inglaterra, Estados Unidos, Alemania o Francia con sus productos vitivinícolas; como así también países vecinos como Uruguay, Paraguay y Chile”.⁷

La mencionada situación de polarización entre Buenos Aires y el resto de las provincias se profundizó en este período por la disputa de la designación de una capital. En la Constitución de 1853 se pone de manifiesto la necesidad de declarar una capital, pero no solo no se define, sino que dilata la cuestión, por lo que las décadas siguientes estuvieron marcadas por las capitales provisorias,⁸ como las llama Claudia Shmidt en su libro *Palacios sin reyes*. En este debate fueron dos los intentos frustrados por declarar a Córdoba capital nacional. Sarmiento vetó las iniciativas con un demoledor discurso: “El Gobierno no puede decretar que se traslade una sociedad culta... a una Capital eternamente aldea, imprimirá al Gobierno su color local”.⁹

La propuesta de capital de Sarmiento, realizada años antes, era “Argiropolis”. Basada en una red fluvial de ciudades y organizadas por



Las figuras cordobesas del Orden liberal. Miguel Juárez Celman, Presidente de la Nación (1886-1890). Ramón J. Cárcano, Ministro de Gobierno (1886-1889). Ambrosio Olmos, Gobernador de la Provincia (1886-1889).



En 1870 habían comenzado a funcionar en Córdoba el telégrafo y el ferrocarril con la inauguración del Ferrocarril Central Argentino, que unió Córdoba y Rosario, dando impulso a la actividad económica y la valorización de tierras. El ferrocarril fue el elemento clave del desarrollo del territorio.

La Generación del 80

La década de 1880, a partir de la presidencia de Julio Argentino Roca, se afianzó con un modelo de “... país agroexportador que puso a la Nación a la cabeza de Latinoamérica ayudado por el favorable contexto para el intercambio comercial. La renta agraria crecía pero no se repartía equitativamente. Para muchos fue un período fundacional”.¹¹ El desarrollo del ferrocarril integrando el territorio nacional, mejorando las comunicaciones, permitiendo la ocupación del territorio por la gran masa de inmigrantes que llegaban al país, y el traslado de la producción de los campos al puerto, fue un hecho fundamental. También marcó la época la presencia del Estado Nacional en las provincias, la alfabetización, la fisonomía europea así como también la inversión extranjera y las desigualdades con minorías excluidas”.¹²

La adopción de un modelo de civilización moderna, en tiempos de mayor estabilidad, de fe en la Ciencia, de formación de una cultura laica, y la multiplicación de imágenes de los paisajes urbanos y la vida social europea, en base al endeudamiento extranjero, crearon una idea de

grandeza ficticia que una década más tarde, en 1890, se convertirá en una crisis declarada.¹³

Con Roca presidente, Córdoba tuvo un rol decisivo, en particular durante la gestión de gobierno provincial de Miguel Juárez Celman, concuñado de Roca, quien estaba relacionado con la Docta por estar casado con Clara Funes Díaz, heredera de las estancias Santa Catalina y La Paz. Con esta relación estratégica “Córdoba despertaba de una larga siesta colonial (...)”.¹⁴ Según escribe Ramón J. Cárcano en sus memorias, “Córdoba es el centro de las ideas, iniciativas y acción militantes... en su juventud estudiosa, alimentada por ideas nuevas y una política liberal, su fe y esperanza...”.¹⁵ A nivel nacional y provincial el Partido Autonomista Nacional (PAN), gobernaba de forma piramidal y verticalista.

Juárez Celman produjo una gran transformación en la Provincia –en línea con el pensamiento y estrategias liberales de la época y bajo gran influencia europea– cimentada en una deuda pública que crecía y se acumulaba. Este perfil liberal implicó fuertes enfrentamientos con la Iglesia, iniciados con la creación del Registro Civil, el fomento a la educación laica y la función pública del mencionado Ramón J. Cárcano, quien desarrollaría un rol importante en la política provincial sobre los derechos civiles igualitarios; su tesis *De los hijos naturales, adulterinos, incestuosos y sacrílegos* postula la igualdad de derechos de los hijos naturales, adulterinos e ilegítimos.¹⁶

Desde la inauguración, en 1870, del Ferrocarril Central Argentino, que unía Córdoba con Rosario, y en 1873 el ramal del Ferrocarril Andino que unía Villa María con Río Cuarto, la actividad económica y la valorización de las tierras tuvieron un gran impulso. El fomento a la inmigración, la ampliación de fronteras hacia el sur de la que se obtuvieron valiosos territorios, y la posterior creación de colonias agrícolas, fueron las claves que consolidaron el desarrollo agrícola de la provincia.

En 1886, con el fin del mandato de Roca, se hizo efectivo el pacto para sucederlo y Miguel Juárez Celman asumió como presidente de la Nación. Córdoba pasó a estar nuevamente en el centro político del país. El *unicato* era el modelo de gobierno autocrático y elitista del juarismo.

En Córdoba a su vez asumía Ambrosio Olmos como Gobernador, amigo personal de Roca, con quien Juárez Celman estaba enemistado, por lo que desde la Nación se le hizo un vacío hasta su destitución, asumiendo en 1889 Marcos Juárez, hermano mayor del presidente. El juarismo se consolidó, y los beneficios obtenidos por grupos de cordobeses afines al gobierno, generaron celos tanto en Córdoba como en Buenos Aires.

La tensa situación se agravó con la fragilidad financiera en la que se encontraba la Nación. La deuda pública se agrandaba, se vendieron grandes cantidades de bienes estatales, y sin embargo la deuda seguía creciendo, hasta que desembocó en una crisis financiera sin precedentes.¹⁷

Las desigualdades y la falta de derechos que sufrían algunos grupos que no podían votar ni expresar sus ideas –pues eran fuertemente reprimidos por las fuerzas policiales–, acrecentaron la antipatía por el Gobierno. El presidente Juárez Celman ejerció el poder con un fuerte centralismo, autocrático y elitista. El marcado favoritismo del juarismo hacia Córdoba, de donde él era oriundo, y los beneficios conseguidos por el grupo cercano al Gobierno, no agradaban en Buenos Aires.

La convulsión que se vivía a fines de la década del 80 era producto de la crisis económica y financiera que vivía la Nación. Solo unos pocos eran, y lo fueron durante esa década, beneficiados, mientras el resto de la sociedad se encontraba empobrecida y sin representación. La oposición se alimentaba de las nuevas ideologías libertarias traídas por los inmigrantes que llegaban al país, el anarquismo y el socialismo.

Finalmente, estalló la Revolución del Parque el 26 de julio de 1890, liderada por Leandro Alem y la Unión Cívica. Si bien los revolucionarios no lograron tomar el gobierno, y el levantamiento fue reprimido, el unicato juarista estaba terminado.

Juárez Celman en la presidencia, y Marcos Juárez en la gobernación, renunciaron a sus mandatos. El principal beneficiado de esta situación, finalmente, fue Roca, quien asumió su segundo mandato presidencial.

Esta revolución marcó un cambio en la vida civil urbana de Argentina, con la incorporación de nuevos grupos, donde la emergente clase media fue agente de cambio, que demandaban sus derechos y se organizaban en sindicatos o partidos políticos modernos como el Partido Socialista y la Unión Cívica Radical. En los años sucesivos el clima siguió turbulento, el PAN se alternó en el poder hasta 1910. El reclamo por los derechos, el acceso al voto, fueron los motivos de otras revueltas y del surgimiento de nuevas agrupaciones políticas que se organizan en la lucha. La Unión Cívica se esparció por las provincias y más tarde se fundó la Unión Cívica Radical (UCR), dirigida por Hipólito Yrigoyen. En 1896 nació el Partido Socialista formado por Juan B. Justo, Alicia Moreau, y los cordobeses Arturo Orgaz y Deodoro Roca, entre otros.

El inicio del siglo XX, hasta el Centenario de la República, está marcado por un próspero bienestar económico del modelo agroexportador, que

ubicó a la Argentina entre los países más ricos del mundo, pero que no garantizaba su distribución. La contracara de esta situación eran las luchas obreras, la agitación política y la demanda de derechos por parte de los excluidos del régimen conservador, cuyas manifestaciones eran violentamente reprimidas por el gobierno. El estado de disconformidad se acrecentaba y era notorio para las autoridades que sería difícil no democratizar el gobierno, realidad que llegaría unos años más tarde, con la sanción de la Ley Sáenz Peña instituyendo el voto universal, secreto y obligatorio para los ciudadanos nativos o naturalizados, lo que cambió de forma definitiva el rumbo de la Nación.



Llegada del ferrocarril a Córdoba, en el centro están portadas en gloria las efigies de Sarmiento y Avellaneda, y abajo a la derecha, el pueblo rompe las cadenas del pasado virreinal. Luis Gonzaga Cony, 1871.

Córdoba en el año 1895, Honorio Mossi
(Italia, 1861-Tucumán, 1943).

La escena local

Extensión urbana y formas emblemáticas de la arquitectura oficial

Julio Rebaque de Caboteau

En la Córdoba del orden liberal positivista, la obra de progreso comenzó con la extensión del Ferrocarril Central Argentino desde Rosario en 1870, y su conexión con Tucumán en 1876. El pintor portugués Luis Gonzaga Cony plasmó en una célebre alegoría de 1871 ese gran impulso civilizador, en oposición con las inercias y ataduras de la sociedad tradicional.

El objetivo fue extender los confines de la ciudad fundacional, salvando al norte y luego al sur esos altos abruptos, marcando con obras la presencia del Estado, la importante afluencia de capitales, compañías inglesas, técnicos idóneos y mano de obra extranjera, que indujeron profundos cambios en la economía, el auge del comercio, la industria incipiente y la nueva sociabilidad del fin de siglo, hasta culminar con la euforia de los festejos del Centenario. Alta Córdoba y la Ciudad Nueva de Miguel Crisol fueron polos con un perfil de crecimiento distinto, pero ambos pro-

movidos por empresarios privados. La gestión de la planificación tuvo el apoyo del poder político, tanto del ministro Ramón J. Cárcano como del gobernador Ambrosio Olmos (1886-1889), referentes del líder Miguel Juárez Celman.

La urbanización de Alta Córdoba fue iniciativa de Antonio Rodríguez del Busto, un español periodista y director del diario *El Interior*, fundador en 1890 de *El Debate*. En dos adquisiciones sucesivas (enero de 1884 y octubre de 1886) entró en posesión de tierras en la planicie, hacia el norte de la actual calle Isabel la Católica, y luego compró a los hermanos Ducasse las tierras al sur de esa línea hasta el río. Estas compras se realizaron en sociedad con Marcos Juárez y Ramón J. Cárcano, de lo que da prueba un registro de escribano del 11 de abril de 1886, por el que adquieren las seis hectáreas ribereñas donde se trazará el Parque Elisa.



Importa retener que este nuevo plan de loteos del norte tuvo como incentivo de desarrollo el paso del ferrocarril y la construcción de dos estaciones. Así se contrató en febrero de 1888 a la compañía del ingeniero escocés Alejandro Hume para construir la estación de la línea a Tucumán (1890), y se concedió a Otto Bemberg y Cía. la construcción de otra estación, donde hacían alto los trenes de las Sierras que corrían hacia La Calera, Cosquín y Cruz del Eje. La edificación de talleres ferroviarios atrajo a la mano de obra italiana, y Alta Córdoba se caracterizaría por su Hotel de Inmigrantes de 1888, y por grupos de casas económicas edificadas por la sociedad urbanizadora, con dos habitaciones, zaguán y dependencias, con un frente de tres arcadas, mientras la burguesía hacía surgir “blancas y coquetas casas”, como escribe en 1889 Santiago Albarracín.

quean el portón, obra de Mathurin Moreau –uno de ellos conservado en el Cabildo–, las altas farolas y otras fuentes.

La célebre escultura de la fuente central en mármol de Carrara era La Aurora, también de Moreau, y se erigía sobre un pedestal en cuya base había cuatro esculturas alegóricas, La Industria, La Ciencia, El Comercio y La Agricultura. Todas fueron compradas por Dumesnil por catálogo del Val-d’Osne, a su representante en Buenos Aires, Antoine Motteau. El Parque Elisa tenía un invernáculo, un kiosco de música de hierro y una gruta en un peñón de cemento inaugurada en 1891 con un pequeño zoológico. Enfrente funcionaba desde 1892 el Molino del Parque de Carlos Tillard que, utilizando máquinas de vapor, modernizó el antiguo molino harinero hidráulico comprado a los Zavalía.



Ampliación Córdoba en el año 1895, Honorio Mossi. Se puede ver el eje de la calle Ancha desde el Puente Juárez Celman. Se distinguen las casas de alto alrededor de la plaza General Paz, el chalet Galíndez, y la arboleda que va hasta los confines del sur, donde se erige el monumental Teatro Nuevo.

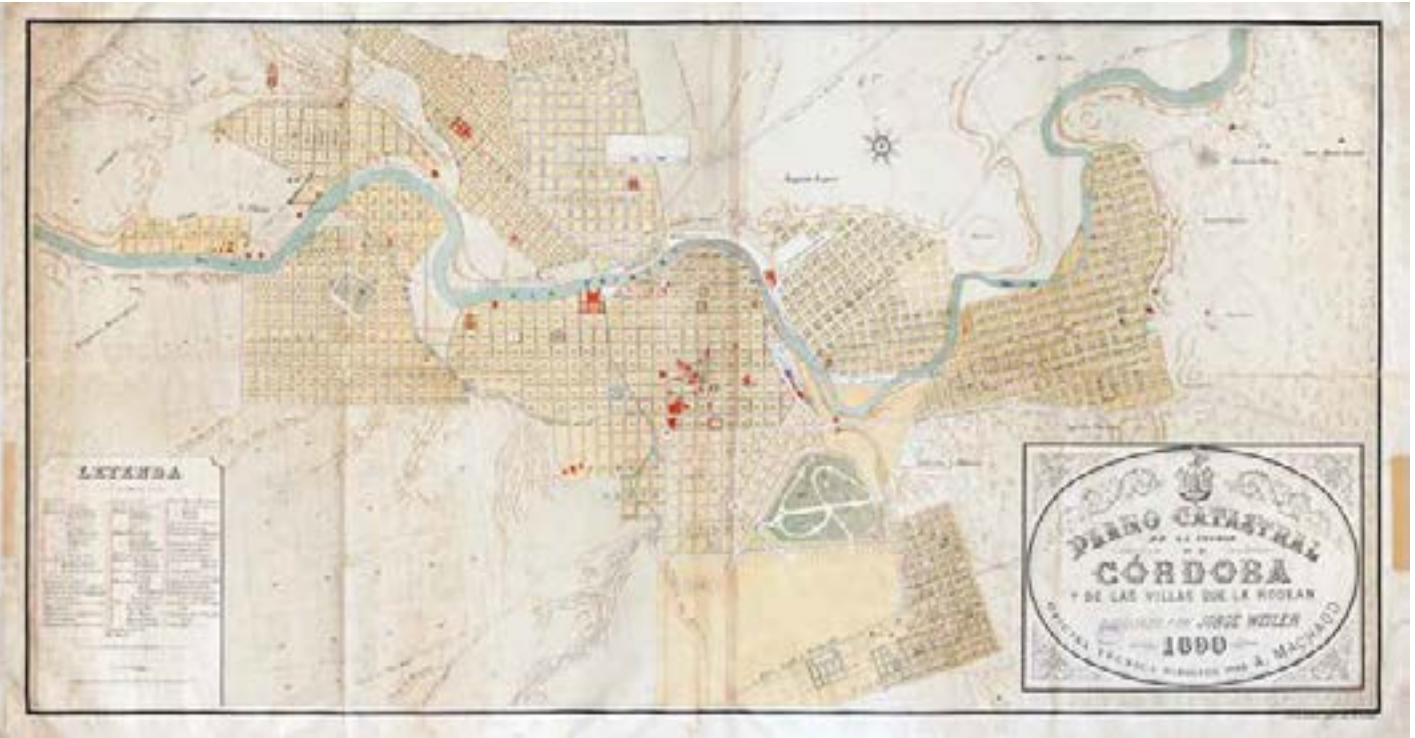
En el borde del río Suquía, es novedoso el carácter francés del nuevo Parque Elisa, llamado así en honor de Elisa Funes Díaz, esposa del ya presidente Juárez Celman. El paseo se inauguró el 21 de febrero de 1889, pero su proceso de diseño fue largo, el trazado había sido hecho en 1882 por el ingeniero Étienne Dumesnil, y la construcción se inició en 1887 por el ingeniero Francisco de Bezé. Eran seis hectáreas muy arboladas, rodeadas por una reja y con un gran portón de acceso con farolas de fundición francesa del Val-d’Osne, como los dos jóvenes pajes que flan-

Esa situación de balcón sobre la ciudad de futuro promisorio es representada por Honorio Mossi, en un panorama de Córdoba en 1895 pintado a partir de una fotografía tomada por Fullgraf en 1890. En el primer plano de barranca y rancheríos, está la bajada al río con el parque ribereño. En la otra orilla se ven las chimeneas fabriles, y se desarrolla el gran eje de la calle Ancha entre las torres de las iglesias, las nuevas casas de alto, el Teatro Nuevo y en el horizonte, los Altos del Sur con el parque de Thays y el chalet de Miguel Crisol.

La rapidez sostenida con que eran construidos equipamientos utilitarios, puentes, paseos, el Mercado Norte en 1881, industrias, molinos harineros, comercios introductores de productos importados propiedad de prósperos inmigrantes italianos, dio como resultado un impactante cambio de escala y de carácter en las arquitecturas, el ideario social y el espacio público en “La Córdoba regenerada”, como justamente la define el editorial de *El Porvenir*, diario católico opositor, el 20 de marzo de 1889.

En la ciudad histórica, la calle Ancha se transformaría en el eje estructurante de mayor jerarquía institucional y cultural, uniendo los nuevos loteos del Norte, que a través del puente Juárez Celman, diseñado en hierro por el ingeniero Dumesnil en 1881, conectaban con una primera plaza con la estatua del General Paz por Falguière. Pasado

francesa, instalándose estatuas alegóricas a las Cuatro Estaciones en el Paseo Sobremonte en 1882, y en la nueva Plaza Juárez Celman (hoy Colón), un conjunto sin parangón en el país de estatuas y fuente central diseñada por Mathurin Moreau, la famosa Fuente de Tourn que ganó una medalla de honor en la Exposición Universal de 1852. Esta plaza del Pueblo Nuevo de 1862 expandió la trama frente a la futura Escuela Normal del ingeniero Carlos Massini, rodeada a su vez de jardines, constituyendo un conjunto urbano destacado. Es un mito que el presidente Juárez Celman haya regalado a su ciudad natal este conjunto único de estatuas y fuente, que habrían ornado el Pabellón Argentino que Albert Ballu diseñó para la Exposición Universal de París de 1889. Expertos franceses confirman que el inventario de obras contenidas en el Pabellón Argentino no las menciona, siendo más plausible atribuir su adquisición a Pedro Caraccio, quien ganó



Plano catastral de Córdoba dibujado por Jorge Weiler en 1890, en base al Catastro Machado. El primer gran parque público de Argentina se insertó como principal equipamiento en la “Ciudad Nueva”, trazado por el ingeniero Luis Huergo, 1886.

este ámbito despejado, se entroncaba con el corredor urbano donde se implantaban los edificios prestigiosos hasta una segunda plaza en *rond-point* arbolada, dedicada a la celebración del creador del Código Civil Dalmacio Vélez Sarsfield, cuyo monumento esculpido por el insigne Giulio Tadolini llegó de Roma en junio de 1889.

Además de esas dos prestigiosas obras escultóricas, los paseos posteriores al Parque Elisa eran embellecidos con el arte ornamental de fundición

la licitación para construir la plaza en esos años en que también trabajaba en el Teatro Nuevo. Así, no es sorprendente que dos estatuas de la plaza, La Ciencia y El Arte, tengan sus gemelas en los nichos superiores de la sala del Teatro, así como que las tres jóvenes de Mathurin Moreau fueran ubicadas en la *loggia* del primer piso, entre otras que se detallan luego.

Por fuera de las áreas consolidadas por una imponente impronta edilicia y de paisaje, crece el barrio General Paz desde su fundación en 1869 por

Augusto López, con su gran plaza y boulevard que continuaba avenida Colón hacia el norte, y en 1870 Agustín Garzón urbaniza los Bajos de Ariza creando la colonia San Vicente con un eje que organiza tres plazas, una con el Mercado Marcos Juárez diseñado por Tamburini en 1886 a iniciativa de Samuel Palacios, con zona de quintas regadas por una larga acequia y casas solariegas de familias acomodadas. En su borde industrial sobre el río estaba el Matadero del Este, y las tierras que su filantropía de católico reservó a una población laboriosa, contrastaban con la erección en 1887 del Teatro Edén frente al central y convocante Paseo Gavier, que en días de función disponía de un servicio especial de tranvías que lo unían con el centro.

En este contexto de cambios profundos en la fisonomía de la ciudad, se afirmó la presencia de la arquitectura oficial de un neoclasicismo italianizante con el que Tamburini tradujo el estado de civilización de la socie-

En los edificios de programa utilitario queda expuesta la adhesión de Tamburini a un modo de proyecto racional y con economía formal que, según los investigadores italianos de su obra, le debía mucho al muy utilizado método de Durand, base de su enseñanza de la Arquitectura a los ingenieros de la Escuela Politécnica de París. Era precisamente su perfil de ingeniero-arquitecto el que le hace reinterpretar modelos, como los pabellones rodeados de jardines que configuran la planta de un estricto orden, claridad y simetría, con los postulados de buen asoleamiento y ventilación, apropiados para el Hospital de Clínicas proyectado en 1884.

En la Penitenciaría (1887-1895), Tamburini desarrolló una configuración monumental, con un cuerpo de acceso y administración, que se entroncaba con el esquema axial y simétrico, y vinculaba tres espacios



Vista del Teatro Nuevo desde El Abrojal, actual barrio Güemes, circa 1890.

Pabellón de acceso de la Penitenciaría (1887-1895) con sistema panóptico, construida sobre planos de Francesco Tamburini, foto circa 1900.



dad en mutación, coincidiendo con la convicción acerca del poder de la Arquitectura para expresar la grandeza y el orden, la pujanza económica, la fe en el progreso científico y en la gestación de una cultura donde lo nacional se aproximara a lo paneuropeo.

panópticos de vigilancia continua y represión. El primero es octogonal, más elevado y de carácter neorrománico en su capilla superior, y de él partían cuatro pabellones de detención, radiales y transversales, mientras que los otros dos panópticos se hallaban unidos por medio

de dos cuerpos transversales, ocupados por talleres de aprendizaje de diferentes oficios y por una escuela que se expandían a patios.

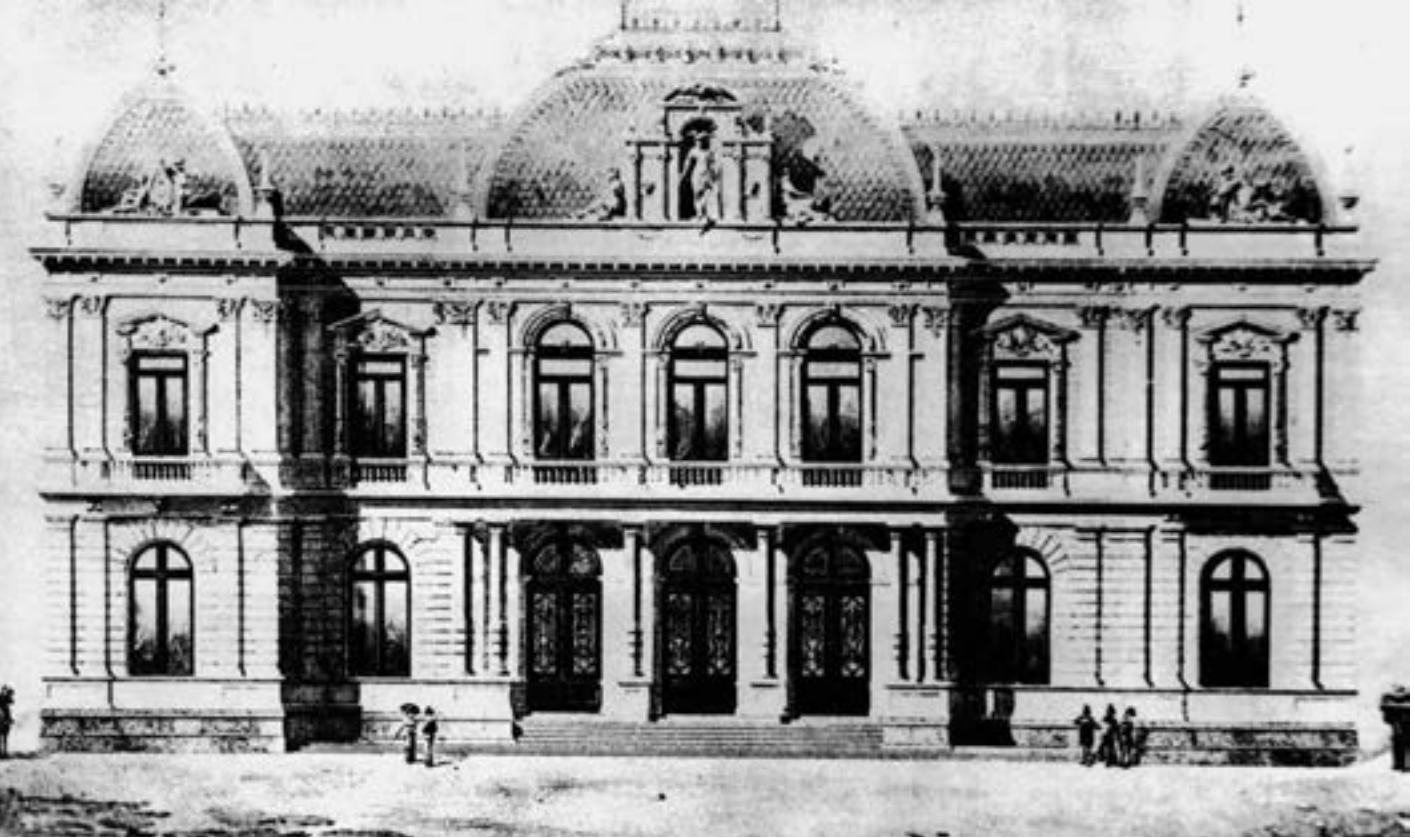
La prisión de San Martín es *a priori* una derivación de la planimetría de la prisión de la Santé de París (1861-1867), obra de Émile Vaudremer, que retomó el tipo de prisión definido en Filadelfia. Tamburini recurrió igualmente al subconjunto de pabellones transversales, donde se localizaban los espacios de trabajo diurno, parte importante de la recuperación social de los detenidos, preocupación que fue introducida por primera vez en el establecimiento de Auburn, Nueva York (1823-1825).

El Banco Provincial (1887-1889) y el Teatro Nuevo (1888-1891) se desarrollaron casi en paralelo, compartiendo la utilización de materiales y equipamientos técnicos ingleses y franceses, además de los mármoles

dique San Roque. Consta, por pagos efectuados, la labor en molduras de la yasería La Helvética de los artesanos Francisco y Mateo Righetti, originarios del suizo cantón Ticino, que Marina Waisman mencionó también en el Teatro.

El edificio del Banco es la opulenta vitrina que expresó la afluencia de capitales, la solidez de la institución y las inversiones estatales, pues el programa ornamental desarrollado por Arturo Nembrini Gonzaga incluía vistas de estos espacios representativos y obras de progreso, tanto en los profundos artesonados de los salones de gerencia como en la magnífica bóveda con claraboya del salón principal.

La diferencia en la inserción en la escena urbana de uno y otro es importante. El Banco se imponía por un juego de planos de fachada con



Fachada del Banco Provincial (1888-1891).

italianos de ambiciosa dimensión simbólica. Compartieron como director de obra al ingeniero José Franceschi y al proveedor de cemento y cales hidráulicas de Córdoba, el ingeniero Juan Biale Massé –quien junto al ingeniero Cassaffousth emprendió entonces la grandiosa obra del

almohadillado y destacado pórtico sobre columnas anilladas, y su volumen era coronado por mansardas curvas nunca vistas. El emplazamiento para un edificio de tal magnitud en un entorno de reducidas vistas, fue elegido por el intendente Miguel Revol, quien proyectaba ensanchar la



Vista aérea del Teatro Nuevo, componente de transición entre la trama de la ciudad fundacional y las vías estructurantes de la Ciudad Nueva de Miguel Crisol, 1927.

calle San Jerónimo. Su idea era vincular con un boulevard parisense la estación del Ferrocarril Central Argentino con la Plaza San Martín, sin considerar que la ineludible destrucción de la iglesia de San Roque haría imposible su realización.

Por el contrario, el Teatro Nuevo ofrecía a la Calle Ancha una monumental y extensa fachada telón, tan elegante sede de la cultura como el edificio de la Academia de Ciencias, ambos integrados en una misma perspectiva cuyo foco inmediato es la plaza con el monumento a Dalmacio Vélez Sarsfield. Las fotos antiguas muestran cuán impactante era su fachada original al culminar la gran vía, con estucos italianos de tono contrastante de evidente inspiración pompeyana, mientras que la ciudad se iba cubriendo de revoques grises en reemplazo de los

blancos, ocres y rosados que alternaban con el calicanto y ladrillos de la arquitectura colonial.

Una nueva urbanidad en espacios de encuentro social de escala y configuración inéditas se instauró a través de la transculturación, signo de la época, pues el modelo que se siguió para extender la ciudad avanzando sobre “los Altos del Sur”, es el que se irradia desde el París de Haussmann, la operación de regularización urbana por antonomasia del siglo XIX (1853-1869).

La figura del empresario porteño Miguel Crisol es determinante, quien se trasladó a Córdoba y, debido a su amistad con Ramón J. Cárcano, logró emprender una gran obra urbanizadora de extensión del trazado

fundacional de la ciudad hacia el sur. Las tierras pertenecían mayormente al gobierno y eran difíciles de nivelar, de modo tal que las justificaciones de tan visionaria concepción fueron desarrolladas y sometidas a las autoridades con la presentación de un plano general –trazado por el ingeniero Luis Huergo– y un modelo de contrato en octubre de 1886. Al promulgarse la Ley n.º 1049, los terrenos pudieron ser expropiados y entregados a Crisol, quien en contrapartida asumió la responsabilidad de la amplia urbanización.

Las dos plazas en *rond-point*, Vélez Sarsfield y Plaza Chacabuco (hoy Plaza España), estaban unidas por la Avenida Argentina, ancha arteria diagonal que desde 1915 fue bordeada de un alineamiento de árboles. El contrato determinaba importantes tareas de agrimensura y nivelaciones de terreno para delimitar la nueva trama de manzanas, como también el empedrado. Al igual que en París, una obra emblemática del arquitecto Ernest-Paul Sanson se construyó sobre esta avenida principal, el Palacio Ferreyra (1911-1916) –inspirado en el hotel de Alexandre Kessler–, que además incluía un jardín trazado por Thays con un invernáculo proyectado y firmado en abril de 1908, pero nunca construido.

Miguel Crisol había conocido a Charles Thays (1849-1934) en París, y envió a su representante Jarré para negociar con él un contrato para el diseño, trazado y ejecución del parque de Córdoba, firmado en mayo de 1889. Thays, discípulo del jardinero en jefe Édouard André, fue portavoz del saber hacer de los Servicios de Parques y Paseos dirigidos por Alphonse Alphand en París, a partir de esta primera realización en Argentina sobre la que trabajó entre 1889 y 1892.

El Parque Crisol (rebautizado Sarmiento en 1911), no es solo el pulmón verde de la ciudad, sino que fue el espacio de conocimiento de los avances de la Botánica, donde se aclimató la concepción de una “naturaleza civilizada”, según Françoise Choay.

En el interior de ese nuevo ámbito, los paseantes permanecían en un universo de naturaleza sensiblemente construida, y con una topografía que permitía escapes visuales abiertos hacia la ciudad, el río, los campos, y los nuevos barrios pueblo de San Vicente y General Paz, como lo indica el índice del plano original acuarelado conservado.

El Parque Crisol contaría con casi 100 ha. y se diferenciaría de sus modelos parisinos, al tomar partido del sitio natural, ordenando un parque de abruptas barrancas con belvederes y aterrazamientos, articulado a otro de llanura con trazados elípticos que van contrayéndose

y dilatando. Así, ordenaba masas de árboles en plantación libre, haciéndose más densos para lograr secuencias umbrías y despejar soleadas praderas, disponiendo abras a lo largo de las secuencias de recorrido. En el centro se trazó una avenida arbolada rectilínea, que en el plano de Córdoba se denomina Avenida del Corso, rebautizada De los Carolinos, que permite una visión continua del lago con sus islas, Encantada y Crisol.

Thays había previsto una envolvente completa de casas quinta, con jardines abiertos al parque y a la ciudad, similar al loteo alrededor del Parque Monceau. La serie de residencias a lo largo del cantero de palmeras en el eje del monumento al Deán Funes no fueron realizadas hasta los años 1920, y también se abrieron en 1937 una avenida de acceso en el costado de la magnífica fachada cóncava del Museo Caraffa (Kronfuss, 1916), y otra que bordeaba el Zoológico, y culminaba en la rueda monumental atribuida a los talleres de Eiffel, traída de la Exposición del Centenario de Tucumán en 1918.¹⁸

Con esta gran ordenación paisajística, inaugurada luego de los festejos del Centenario de la Revolución de 1810, Córdoba dotó a su extensión de un espacio público de prestigio, que inicia la serie de parques con que Thays embellecerá las principales ciudades argentinas. La otra aldea encerrada entre barrancas, sin vistas, descrita por Sarmiento con cierto desdén en su Facundo, entró en el siglo XX con su trama aumentada, diversamente poblada y con edificios estatales notables. Desde el Parque, los miradores se sucedían durante el paseo para admirar desde los Altos del Sur la pujanza de su desarrollo.

Ambiente teatral

Mabel Brizuela

Cuando se inauguró el Teatro Rivera Indarte la ciudad de Córdoba contaba con tres teatros, en la primera cuadra de la calle de Los Representantes (hoy San Martín) al 80, el Teatro Progreso (1877), en el Pueblo San Vicente, frente al Paseo Gavier, el Teatro Edén (1887) y, en la avenida General Paz, frente a la plaza homónima, se levantaba el Teatro Argentino (1889).



Teatro Progreso, creado por el empresario Pedro L. Padilla e inaugurado el 25 de abril de 1877. Hasta los años 1930, estuvo ubicado en la calle San Martín n° 80. Su telón de boca de fantasía fue pintado por el artista lusitano Luis Gonzaga Cony, quien dirigía el Aula de Dibujo del Colegio Monserrat.

Sobre las ruinas de la vieja Casa de Comedias, el empresario español Pedro Padilla construyó el Teatro Progreso, con ayuda del gobierno. Fue inaugurado el 15 de abril de 1877 con la Compañía de Zarzuelas dirigida por Ricardo Sánchez Allú. Su frente clásico repetía en la planta alta “la subdivisión de la planta baja, con sus pares de arcadas en concordancia con el portal central y los aventanamientos simétricos”. En la sala, de setecientas sesenta butacas, “palcos, tertulia, lunetas y cazuela distribuían ordenadamente a la concurrencia que pudo apreciar en la inauguración, el telón que el portugués Luis Gonzaga Cony, profesor de ornato en el Monserrat, había preparado al efecto”.¹⁹

El teatro recibió importantes compañías extranjeras, particularmente españolas, tanto líricas como dramáticas, además de estrenar obras de autores cordobeses (Goycochea Menéndez), o residentes en Córdoba (Eugenio Troisi). También llegaron compañías italianas, de ópera y de operetas cómicas. Pero las preferencias del público se inclinaban por las compañías de zarzuelas, al punto de ser “casi la única visitante de las carteleras”.²⁰ Las presentaciones de compañías nacionales vinieron con el nuevo siglo. No fue fácil, sin embargo, para el empresario, mantener el teatro con un público reacio, en oportunidades tuvo que alquilar la sala para reuniones políticas o bailes de máscaras, estos últimos muy criticados por su falta de decoro. El teatro fue demolido a principios del siglo XX, paradójicamente, en aras del “progreso”. Así lo refiere *La Voz del Interior*:

*Sobre sus escombros se derrumba un mundo de gratas memorias, que desde 1840, en que le fundaron los frailes franciscanos, hasta 1904, en que le derrumba la mano emprendedora y progresista, han desfilado por su sala con impresiones siempre apreciables, conquistándose el cariño de cuantos las recogieron para el bien querido local, que fue escenario de acción de tantas celebridades.*²¹

El teatro Edén, en el antiguo Pueblo San Vicente, se inauguró el 9 de julio de 1887, con la famosa Compañía de Fantoches que Holden había

creado para el Circo Price de Madrid. *La Carcajada* lo describía como “un chiche, tanto por las comodidades que ofrece como por el gusto especial que se nota en todo el conjunto del edificio”.²² Tuvo larga vida hasta la primera mitad del siglo XX, aunque sufrió también la ausencia de público, debido a la distancia.

El Teatro Argentino fue inaugurado “en la noche del sábado 10 de agosto de 1889” por la Compañía de María Tubau, con notable éxito. Según Bischoff,²³ su aspecto era modesto, una construcción “de madera, chato, antiestético, con ventanales en todo el frente. Sobre Avda. General Paz... gruesos pilares sostenían una verja, un balcón con baranda de madera coronaba el primer piso”. Al ingresar, “una entrada ancha ponía en contacto con la platea. Dos escaleras conducían, una hacia la cazuela, por la derecha, y hacia los palcos altos en el lado contrario... En el interior... los bancos largos y acolchonados para las plateas y las sillas de Viena para los palcos...”. En su primer año llegó a ser el preferido del público, tal vez por su novedad, sin embargo, a fines de agosto de 1890, el teatro se re-mató, aunque volvió a funcionar ya iniciado el nuevo siglo.

En el campo teatral cordobés de estos años previos a la inauguración del Rivera, la actividad era aún incipiente, con altibajos de público y de obras destacadas. Los teatros funcionaban sostenidos con grandes esfuerzos privados y también con aportes y subsidios del gobierno tanto provincial como municipal. En las carteleras se destacaban las zarzuelas y el género chico junto a las compañías dramáticas y líricas, además de espectáculos de prestidigitadores, de teatro de sombras, de niños, conciertos, conferencias, etc., porque todo valía para mantener abiertas las salas. En cuanto a los repertorios –con propuestas diferentes cada día– predominaban las obras de autores españoles y franceses. Entre estos últimos fueron muy exitosas las del modelo de la “pieza bien hecha”, el clásico teatro burgués, como el caso de *Divorciémonos*, de Sardou o *Frau Frau* de Meillac que se repitieron en el Progreso como en el Argentino con diferentes compañías.

No se debe dejar de señalar, en este marco, la actividad de los circos y de los elencos filodramáticos que también contribuían a la difusión del teatro. Los circos comenzaron a visitar la ciudad por 1885 y se instalaban

en la zona céntrica y en el Teatro Argentino, convertido prontamente en picadero. Antes que termine el siglo, se representaron en sus carpas obras gauchescas, como *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá, *Juan Cuello* de Gutiérrez, *Martín Fierro*, en adaptación de Regules o *Santos Vega* de Nosi-glia, entre muchas otras. Señala Graciela Frega que “la representación de estas piezas determinó fuertes diferencias en los comportamientos del público cordobés”. Y agrega:

*Los estratos medios y bajos que tenían al circo como principal lugar de esparcimiento, aceptaron el género sin reservas. Por su realismo ingenuo, sus formas elementales y, sobre todo, por el contenido pasional de sus temas conflictos y personajes (...) Por el contrario, los espectadores provenientes de los círculos socialmente elevados, adoptaron una posición más crítica y distante... La gauchesca teatral estaba dirigida al público popular y no solo le ofrecía un reflejo de sus modos de vida sino que también reproducía y exaltaba su sistema de valores.*²⁴

No tardó la clase culta y, tras ella, la prensa, en deslegitimar estas representaciones, y hasta solicitar su prohibición por atentar contra la moral y las buenas costumbres. Esta situación alejó a Córdoba del proceso de “emancipación cultural” que traía consigo el drama gauchesco, punto de arranque de nuestro teatro nacional, y conformó al público con el repertorio de las compañías extranjeras.

La actividad filodramática, por su parte, se inició hacia 1890 con representaciones que se realizaban “en las sociedades creadas por las colectividades de inmigrantes, en escuelas y en instituciones religiosas... para las que el teatro no constituía un mero pasatiempo sino un instrumento de proyección cultural...”.²⁵ En cuanto a los autores locales, por estos años finiseculares aparecen en escena Goycochea Menéndez y José María Vélez con piezas que se estrenaron en el teatro Progreso y que tuvieron, pese a sus intenciones de novedad, una clara factura romántica.

El Teatro Nuevo se inauguró en una Córdoba familiarizada con el arte dramático y, aunque aún precaria en sus agentes y lejos del desarrollo alcanzado en otros planos, la actividad teatral se proyecta al siglo XX en busca de una expresión genuina y a tono con la modernidad.

El Proyecto de Tamburini para el Teatro Nuevo

Valeria Druetta

En el estado de conservación en que ha llegado, se reconoce en el teatro la autenticidad y la singularidad de su resolución arquitectónica, visible en su monumentalidad acomodada a la escena urbana donde se insertó. Asimismo, emerge como un testimonio resemanizado del Eclecticismo europeo, apropiado por su clara y medida arquitectura para la sociedad cordobesa.

En el momento en que el arquitecto Francesco Tamburini lo proyectó, el Teatro Nuevo resumía una fuerte dimensión simbólica de desarrollo y civilización, que se expresó en el discurso del gobernador Ambrosio Olmos del 17 de mayo de 1887 en su presentación del proyecto y convenio con la empresa Rivara y Cía. ante la Honorable Legislatura. Pero también había un signo en la imagen emblemática de la Vestal en fundición francesa que, desde el centro de la *loggia* superior, alza como un faro la luz irradiente de la Cultura sobre una Córdoba que se transformaba impulsada por una nueva era de progreso.

La representación que el gobernador Olmos eligió esgrimir estaba atravesada por los ideales de la Generación del 80, elitista por extracción social, aunque iluminista y moderna por proyección hacia la ciudadanía como un estado social con elevadas aspiraciones. Olmos no dudó en transmitir al pueblo que el Gobierno tiene la responsabilidad de educar y elevar a través del Arte, viendo en este una escuela de virtud moral. Dice entonces a la Cámara:

Carecemos absolutamente de un edificio de esta naturaleza, y es por eso que el Poder Ejecutivo no ha vacilado en firmar ad referendum este convenio, pensando que hace un acto de gobierno y satisface una exigencia pública reclamada por el alto grado de cultura que nuestra sociedad alcanza, por su creciente progreso intelectual, por la población que para aspirar un desarrollo integral necesita a la vez que leyes que favorezcan sus industrias y su comercio y de la acción del gobierno coadyuvando a la propagación de las ciencias, las artes y la moral.

A la vez que es un monumento de ornato, destinado a embellecer la ciudad, habremos llenado un vacío, satisfaremos una imposición creada por nuestro adelanto y conseguiremos una nueva escena de estimados intelectuales y fundaremos una escuela de útil enseñanza.
Es un axioma, que la civilización ha sancionado, el de que la educación de un pueblo desenvuelve la fuerza de su pensamiento y conduce todo un conjunto a nuevos progresos (...). Simplemente dotar al pueblo de un edificio de vastas dimensiones, cuya construcción consulta a la vez que la mayor economía, las reglas más correctas de la arquitectura moderna (...).
*Por el contrato verá V. H. que la suma necesaria para realizar esta obra alcanza a 290.365 pesos, habiéndose ajustado todos los precios parciales a la más estricta economía, después de conocer las diversas propuestas que concurrieron a la licitación (...).*²⁶

Partido

Tamburini diseñó un objeto que se organizaba siguiendo los principios académicos de simetría y economía, una arquitectura razonada que se funda en la claridad de la planta y evidencia un gran estudio programático. La resolución general de los espacios interiores responde a una composición racional y cartesiana, que en acuerdo con el método compositivo académico, sistematiza la disposición de cuadros en el plano mediante una grilla ortogonal. Estos cuadros se elevan a distintas alturas, respondiendo a secuencias espaciales jerárquicas. El eje simétrico que atraviesa el lote de manera perpendicular a la calle organiza toda la composición y sirve como hilo conductor del proyecto.

El corazón de la propuesta fue la dupla conformada por la Sala y el escenario. Ambos espacios protagónicos, que se diseñaron según las últimas reglas de la arquitectura teatral, constituyen el gran núcleo principal ubicado sobre el eje central del lote, hacia el fondo. Alrededor de este volumen protagonista se disponen los espacios secundarios que

lo sirven. Hacia el frente del lote, los espacios destinados al ingreso y expansión del público, hacia el fondo, los espacios de los artistas y técnicos. Los locales sociales del cuerpo anterior, de planta ortogonal y dispuestos en series alineadas, se enlazan en barrocas enfiladas que generan crecientes espaciales, culminando el recorrido a través de ellos en los salones de mayor jerarquía: Foyer Alto y Vestíbulo. Esta rigurosa trama espacial generada en altura se interrumpe por la cúspide de todas las secuencias espaciales: el imponente espacio de la sala en herradura, la gran oquedad, cuyas dinámicas curvas se van abriendo hacia el cielo, coronado por un cielorraso de personajes en movimiento, hoy desaparecido.

Para comprender los principios ordenadores utilizados en el proyecto de arquitectura, tal como eran transmitidos y ejercitados en las academias europeas y que Tamburini aplicó en el diseño del Teatro Nuevo, se hará referencia a enunciados significativos del libro *Elementos y Teoría de la Arquitectura* de Julien Guadet, publicado en 1902 como un panorama completo de lo que constituyera el patrón de formación profesional decimonónica. Se trata de un curso profesado en la Escuela de Bellas Artes de

París, y lo escribió como pedagogo pero también como inspector general de los Edificios Civiles y miembro del Consejo Superior de Enseñanza de las Bellas Artes. En este texto y respecto al planteo programático, destaca:

...hay dos partes distintas: primero lo que llamaré las superficies útiles, y luego las comunicaciones necesarias. Son las superficies que no podemos decir inútiles puesto que son necesarias, pero de las que no gozamos y que, sin ser el objetivo de la construcción, son su condición absoluta [...] en la composición arquitectónica debemos restringir lo más posible las superficies afectadas a las comunicaciones. Es la economía inteligente, la economía de mano de artista. En general, la principal dificultad de la composición es obtener que se pueda ir fácilmente a todas partes, que todas las partes estén cómodamente vinculadas, cuanto más simples serán los medios hallados para ello, más clara y fácil de comprender será la planta. Asegurad entonces las comunicaciones, pero sin abuso de pórticos, galerías, etc. Y es allí sobre todo que Ud. reconocerá a la simplicidad como una cualidad exquisita de la composición.²⁷

Dentro de lo que Guadet llamaba las “superficies útiles”, se pueden agrupar tres tipos que se distribuyen en gradiente lineal, desde lo más público, sobre línea de fachada hacia lo más privado en el corazón de la manzana. En esta sucesión de sectores diferenciados volumétrica y funcionalmente se encuentran:

- A** El acceso público y los salones sociales, organizado en dos niveles sobre la línea de vereda.
- B** El cuerpo central, donde se dispone la sala con sus seis niveles y los espacios de expansión más grandes: Confitería al norte y Patio de Fumadores o de artistas al sur.
- C** El área de los artistas, en el que se encuentra la caja escénica propiamente dicha y los camarines y sectores de apoyo a ambos lados del mismo, con acceso independiente desde la calle Duarte Quirós.

Esta clara organización es acompañada por tres líneas de circulación que recorren el edificio de manera perpendicular al plano de fachada. Una sobre el eje, que desemboca en la Sala Mayor, y las otras dos en los flancos de este volumen. Estas últimas parten de accesos secundarios desde la calle y bordean la sala y el escenario, llegando al fondo del lote, donde un último corredor ubicado detrás del escenario cierra el recorrido y permite la circulación de artistas y técnicos. El planteo es clarísimo, respondiendo de esta manera a los principios enunciados por Guadet.

Fachada

La simetría, aun cuando se dé con variedad, deberá ser generalmente buscada. Pero es bueno definirla. La simetría es la regularidad inteligente. La simetría es sin discusión una belleza, y es raro que la composición monumental pueda renunciar a ella sin que sea en su detrimento. La variedad legítima, no es otra cosa que el carácter, identidad entre la impresión arquitectónica y la impresión moral del proyecto.

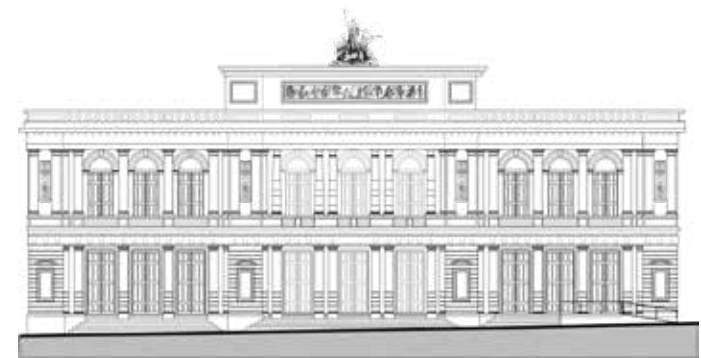
¿Sabe lo que es muy inteligente, y muy original? Es hacer muy bien lo que otros han hecho simplemente bien. Las más bellas épocas de arte son aquellas donde la tradición era más respetada, donde el progreso era el perfeccionamiento continuo, la evolución y no la revolución. Es por otra parte para los estudios sobre todo que la tradición es preciosa. Para osar liberarse de ella, es menester poder juzgarla; para juzgar, es necesario conocer. La tradición es un patrimonio paterno: disipándolo sin prudencia, nos arriesgamos a encontrarnos errando a la aventura; deberíamos al menos haber sabido asegurar otro cobijo.²⁸

El proyecto ocupaba toda la extensión del lote de 3640 m² con forma de polígono irregular. Al circunscribirse a las medianeras, el gran edificio no se destacaría por la riqueza de sus formas exteriores. El énfasis formal está ciertamente puesto en el desarrollo de la fachada, que a modo de gran telón se organiza en dos altos niveles. El diseño se estructura dividiendo el gran plano en tres partes, subdivididas a su vez cada una de ellas en tres. El cuerpo central se resuelve mediante un gran pórtico que supera el nivel de la cornisa superior, conformando un pretil decorado con bajorrelieves de querubines portando instrumentos musicales, y el escudo de Córdoba en el centro. Sobre el pretil y a modo de culminación de la composición, se yergue un dinámico conjunto escultórico compuesto por robustas figuras femeninas, la central portando una llama votiva y las demás, instrumentos musicales clásicos: la lira y la trompeta.

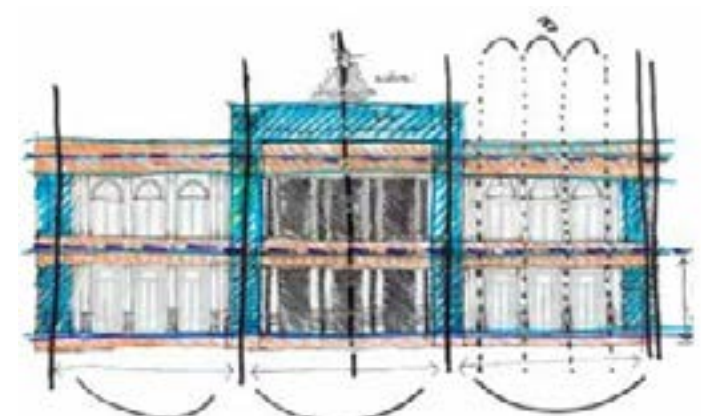
Este gran pórtico central enmarca una doble oquedad materializada por *loggias* en ambos niveles. Se recuerdan aquí las lecciones de Andrea Palladio en el Palacio Chiericati, en Vicenza. El vacío es interrumpido en planta baja por robustas columnas toscanas dispuestas de a pares, que apoyan sobre una pequeña escalinata que recorre toda la fachada formando un suave basamento. El almohadillado en el tercio inferior de estas columnas confirma las filiaciones manieristas, motivo ya presente en la villa Serego del mismo autor. En el nivel superior, los elementos verticales continúan pero su estilo es jónico de fuste estriado, lo cual acentúa esbeltez y liviandad. Se incorporan también pedestales menores entremedio de las balaustradas, donde apoyan gráciles estatuas de hierro fundido que aportan cierta libertad formal a la composición.



Esquemas de síntesis del planteo tipológico. Se evidencian aquí los tres sectores diferenciados. El primero en relación directa con la calle, el segundo donde se da la interacción entre el público y los artistas, y que constituye el corazón del proyecto y de la acción. Una doble pantalla materializa el área de veda y da inicio al tercer sector, el del escenario, zona exclusiva de los artistas.



Fachada del Teatro San Martín sobre Avenida Vélez Sarsfield, donde se destaca la tripartición del plano y la conformación de un pórtico central que enmarca el vacío generado por dos *loggias* superpuestas, conformando así el ingreso principal.



Planta del Teatro Nuevo, diseño de Francesco Tamburini de 1887.

Los cuerpos laterales, simétricos entre sí, organizan grandes ventanales de buena carpintería y vidrios esmerilados que permiten la integración con el espacio público. El orden rige el plano, pero aparece como pilastra que, apenas despegada de su soporte sostiene un entablamento superior con triglifos. En el nivel superior, una arquería de medio punto muestra una vez más el gusto clásico del autor.

Tamburini se mostró conforme con esta composición, ya que en su posterior proyecto de 1890 para el concurso del nuevo Teatro Colón, es notable que la fachada principal erigida sobre Plaza Lavalle, retoma en el cuerpo central la misma composición con órdenes pareados en *loggias* superpuestas que definió para el Teatro de Córdoba, enmarcándola en el caso del Colón con dos pabellones de ángulo que introducen un juego volumétrico más complejo, apropiado al edificio exento.

Enfiladas, Vestíbulo y Foyer Alto

*La variedad legítima, no es otra cosa que el carácter, identidad entre la impresión arquitectónica y la impresión moral del proyecto. Las más bellas épocas de arte son aquellas donde la tradición era más respetada, donde el progreso era el perfeccionamiento continuo, la evolución y no la revolución. Es por otra parte para los estudios sobre todo que la tradición es preciosa. Para osar liberarse de ella, es menester poder juzgarla; para juzgar, es necesario conocer. La tradición es un patrimonio paterno: disipándolo sin prudencia, nos arriesgamos a encontrarnos errando a la aventura; deberíamos al menos haber sabido asegurar otro cobijo. Los salones se completarán cada uno debido al efecto de todos si habéis sabido acondicionar bellas enfiladas.*²⁹

La enfilada es una sucesión de habitaciones alineadas entre sí. Estas habitaciones están conectadas a lo largo de un solo eje, dado por la sucesión de puertas, proporcionando así una vista a través del conjunto entero. Esta disposición de los espacios, originada en los grandes palacios del barroco, es común en museos y galerías de arte, ya que facilita el movimiento de un gran número de personas a través de un edificio.

En el Teatro San Martín, el recorrido principal, trazado sobre el eje simétrico, da acceso al público desde la *loggia* exterior al gran espacio del Vestíbulo, que actúa como recepción y distribución hacia a los otros sectores del teatro. Este espacioso Vestíbulo se divide en dos subsectores. El primero, de mayor altura, recibe al público y esta flanqueado por muros que contienen las ventanillas de boleterías y altas puertas,

que dan acceso a cortos corredores que vinculan con los núcleos de escaleras y rematan en los corredores secundarios. Es de destacar la gran pintura del cielorraso compuesta de cuadros con motivos florales, instrumentos musicales y juegos de querubines que enmarcan un gran óvalo abierto a un cielo ilusorio en el que flotan amorfos. Esta escena pictórica domina la composición, brindando una fuga vertical al bajo y riguroso salón.

El segundo subsector hacia el fondo, se distingue por un marcado desnivel. Esta escalinata contrae aún más verticalmente el espacio y sustenta un pórtico sobre dos columnas. Tamburini no se olvidó de generar en los planos laterales balcones que integren ambas situaciones espaciales facilitando el “ver y ser vistos” propios del ceremonial social decimonónico. En el plano del fondo se ubica el único acceso a la Sala Mayor, mediante un gran vano con puertas acristaladas. A partir de estas surge un último tramo de circulación, flanqueado por muros ondulantes que prepararían, por sus reducidas dimensiones y su intensa ambientación, al espectador para la sorpresa del impresionante espacio de la gran sala. Un fuerte contraste dispone al espectador para la función. Los tonos claros y brillantes del vestíbulo se van apagando en este último corredor, dejando paso al intenso rojo de los terciopelos que cubren palcos y butacas.

Así como en el nivel del Vestíbulo, en el nivel de Palcos altos se presentan elegantes salones que rodean el salón principal, el Foyer Alto. Todos estos salones, casi todos de planta cuadrada, están vinculados entre sí mediante puertas dispuestas en línea, favoreciendo recorridos y secuencias espaciales en *enfilades*, un paseo por distintos espacios decorados según múltiples universos culturales, retratados en cielorrasos.

Estos cielorrasos son una concreción de los debates estéticos que existían sobre la policromía de la Antigüedad, reintroducida en la arquitectura historicista. Estos debates se iniciaron con la construcción del Palacio de Estudios de l’École des Beaux-Arts de París (1830), donde Félix Duban asoció pinturas murales de inspiración pompeyana al empleo del hierro estructural y el vidrio de la gran claraboya del patio central. Parecidas tendencias estéticas implementó Hittorff a mediados del siglo XIX, y los medievalistas restauradores Eugène Viollet-le-Duc y Émile Boeswilwald las grabarían entre 1870 y 1876, creando un repertorio ornamental difundido a nivel internacional en manuales de Pintura Decorativa editados en Italia, Francia e Inglaterra, que Arturo Nembrini Gonzaga aplicaría diversamente con una potente impronta de italianidad y gran libertad de inspiración. Así, como lo especificaba

su contrato, pasaría con igual idoneidad del estilo medievalista al de Luis XV, del Pompeyano en los encuadramientos de los muros de pasillos y falsos mármoles en escaleras, al Turco o el Etrusco.

El Foyer Alto, ubicado sobre el Vestíbulo y de desarrollo longitudinal, es el salón de mayor altura destacándose jerárquicamente en el conjunto. Se encuentra en relación directa con el palco oficial, sirviendo de expansión para autoridades e invitados y abriéndose a su vez hacia el paisaje de las sierras a través de la *loggia* superior. Impacta primeramente el casetonado del techo, que toma la forma de una bóveda rebajada apoyada sobre la importante cornisa que rodea el ámbito. Dominan este cerramiento superior los tonos claros con sus contraluces y los dorados con sus destellos, solo interrumpidos por pinturas de figuras femeninas representando las Artes: Arquitectura, Pintura, Música y Escultura. Los planos verticales por su parte, están cubiertos de pinturas. El fuste de las pilastras de orden jónico que ritman el plano sirve de marco para la aparición de graciosos y delicados grutescos. Otras pinturas de figuras femeninas con túnicas se ubican en los paños laterales, mientras en el centro de ambos se genera una hornacina que aloja una estatua femenina de fundición que sostiene un candelabro.

Sala Mayor

El segundo sector identificado como **B**, constituye el corazón del objeto y se corresponde con el gran espacio de la Sala Mayor. Tamburini eligió para este la forma de herradura, disposición ya probada en La Scala de Milán como la más apta en cuanto a visibilidad y acústica. En ella se generan, aparte de la platea, cinco niveles diferenciados: Palcos bajos, Palcos altos, Cazuela, Tertulia y Paraíso. La jerarquía social del público que estaría alojado en cada uno se evidencia en el hecho de que las facilidades de acceso, el grado de privacidad y la calidad en cuanto a sonido y visuales van menguando a medida que se sube. El tratamiento formal de cada nivel acompaña y acentúa este criterio de estratificación creando un ámbito festivo y engalanado para el espectáculo. La Platea por su parte, se asienta sobre mecanismos que permiten su nivelación hasta el piso del escenario y las butacas pueden desmontarse. Estos aspectos demuestran que todo está previsto para el desarrollo de banquetes y fiestas confirmando la concepción vigente del espacio teatral como puro espacio social. A ambos costados de la sala, las circulaciones antes mencionadas vinculan a esta con la Confitería hacia el norte y el Patio de Fumadores hacia el sur. A su vez conducen hacia los grupos sanitarios, dos por nivel, ubicados simétricamente justo antes de

las puertas que marcan el final de este sector y el inicio del tercero, el sector del artista.

La sala en sí se ornamenta especialmente en algunos puntos destacados, como el balcón oficial en el eje opuesto a la escena, clave de la herradura. Platea y Palcos reciben la mejor decoración. Hacia arriba, el estilo se va diluyendo.

Caja escénica

El gran vacío de la sala se complementa con la caja escénica. A partir de la línea consolidada hacia el frente del escenario por el gran arco de la embocadura que en su profundidad contiene los palcos *avant-scène* comienza el área de veda³⁰, el tercer sector, espacio propio de los artistas al cual no accede el público en el teatro clásico. Internamente el espacio se define por una sucesión de monumentales arcos de medio punto que sostienen los puentes de maniobra y se unen arriba por la parrilla o telar desde donde se operan telones y escenografías. El escenario en sí se resuelve al modo de una caja escénica a la italiana. La organización en altura cambia dentro de la caja escénica, ubicándose un puente de maniobras entre Cazuela y Tertulia, y un segundo puente casi a nivel de Paraíso. Este es el sector técnico propiamente dicho, “la caja mágica”.

La división entre el público y los artistas se materializa en las circulaciones laterales mediante puertas dobles que limitan el acceso del público. Estas circulaciones continúan hasta los patios del fondo pero a esta altura sirven de vinculación entre el escenario y los camarines de artistas, dispuestos en diferentes niveles, y comunicados entre sí con escaleras propias. Los camarines destinados a las primeras figuras se ubican al nivel del escenario. Hacia arriba, se disponen los camarines de comparsa.

Francesco Tamburini, formación académica y horizonte cultural

Julio Rebaque de Caboteau

Los tratados del Renacimiento establecían que la formación de los arquitectos liberales comprendía la geometría y las matemáticas, las lecturas sobre las grandes realizaciones precedentes antes de emprender todo programa edilicio, la práctica de obra, y los viajes de estudio y relevamiento de las obras admirables de los arquitectos de la Antigüedad, de las que siempre se obtendrían útiles preceptos a la hora de proyectar.

La transmisión de dichas competencias a través de la enseñanza y práctica de un academicismo internacional se asentaron en el siglo XIX, y aunque emanaron de la Escuela de Bellas Artes de París, no lograron instaurar un solo modelo canónico, sino que se combinaron varios en la fase del eclecticismo.

En *La obra de Francisco Tamburini en Argentina. El espacio del poder I*, de los compiladores Irma Arestizabal y Roberto De Gregorio, están contenidas las investigaciones italianas que permitieron redescubrir la obra del arquitecto en su ciudad natal, Ascoli Piceno, cercano a Ancona, y refutaron que haya nacido en Jesi como se creía.

Los artículos de este libro permiten seguir las etapas de la formación de Tamburini hasta el logro de un alto perfil académico técnico-científico, destacando su destino extraordinario. Era impensable entonces, en su patria, que un arquitecto desarrollara en seis años obra tan vasta, dando forma representativa y grandeza a los más destacados edificios públicos, al ejercer desde 1884 el cargo de Director general de Arquitectura de la Nación.

Sus estudios y su experiencia como profesor dieron dos ejes rectores a su modalidad de proyecto, la Composición arquitectónica y el Ornato, por lo que se menciona su desarrollo, y se intenta reconstruir su horizonte o área cultural propia. Por ello se entienden los edificios notables que pudo visitar, a lo largo de las vías que unían las ciudades donde tuvo

una actividad académica. En el caso de los teatros, las configuraciones y ornato de algunos, habrían constituido un bagaje de experiencia espacial, referencias útiles para proyectar su primer teatro en Córdoba.

Francesco Tamburini nació el 29 de marzo de 1846 en Ascoli Piceno, hijo de Settimio Tamburini, farmacéutico en el Hospital Civil de Santa Margarita y de Teresa Lorenzini, ama de casa. Muy temprano inició estudios de Figura en Ancona, de 1864 a 1865 tomó lecciones de Mineralogía y Geología en el Real Instituto Técnico. En Pisa estudió en la Facultad de Matemáticas puras (1866-1868) y su profesor de dibujo, Angiolo Nardi-Dei certificó su “inclinación por el diseño arquitectónico y un justo criterio para adjudicar carácter y efecto a una fábrica”.³¹

En 1869 fue aceptado en el Curso Práctico de Ingeniería en la Universidad de Bolonia, y residió en Chiaravalle. En 1871 por cuestiones burocráticas se frenaron sus estudios, pero se da cuenta de las publicaciones a las que tuvo acceso en la biblioteca de la Universidad: una de Lorenzo Capponi sobre el Nuevo Teatro Comunal de Bolonia, otra de teoría y método del sombreado y la acuarela de Marconi, una selección de los ornatos esparcidos por Bolonia de Magazzari, y un curso progresivo de ornato obra de Aureli.

Finalmente, el 13 de julio de 1872 se recibió de Ingeniero Arquitecto, y en 1873 fue nombrado profesor de Arquitectura en el Instituto de Bellas Artes de Urbino, adonde se mudó.

A fines de 1878 fue profesor en la Real Universidad de Estudios de Pisa, impartiendo Diseño de Ornato y Diseño de Arquitectura. En 1879, el contenido de sus cursos reflejaba sus mejores cualidades:

Diseño de Omato, copia a mano alzada [...] de los motivos y elementos decorativos sacados de monumentos del Renacimiento. Copia del yeso de capiteles, candelabros, frisos, ejecutados en lápiz, pincel, acuarela. Copia de los

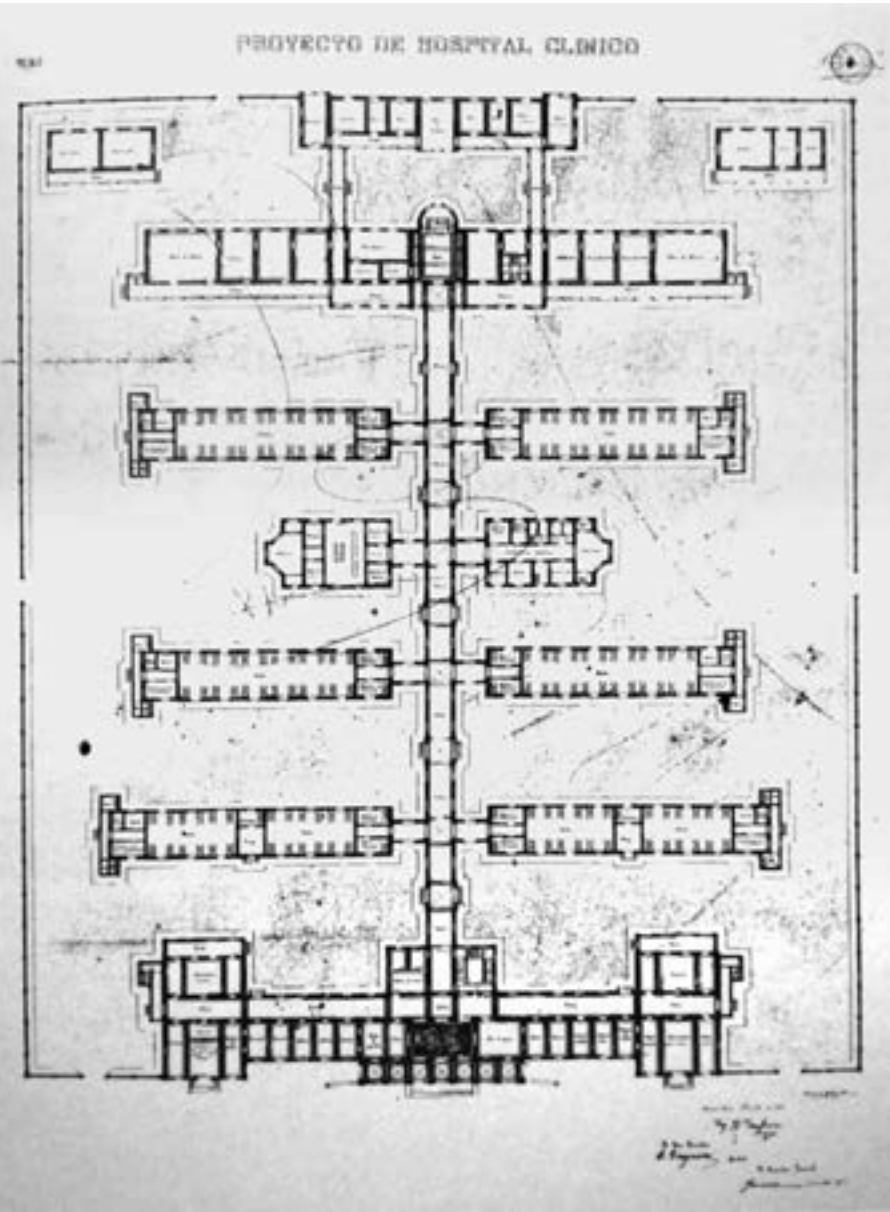
*detalles decorativos sacados de los mejores edificios de todas las épocas y de todos los estilos. Composición de decoraciones arquitectónicas. Diseño de Arquitectura: copia a pincel y a la acuarela de detalles arquitectónicos, y de los varios tipos que constituyen un proyecto artístico. Composición de las partes elementales que componen una fábrica. Redacción del proyecto de Arquitectura civil y religiosa, a partir de simples bocetos. Proyectos completos de invención.*³²

En los años de 1881 y 1882 ya era profesor en la Escuela de Aplicación para Ingenieros de Roma. En 1882, Tamburini fue presentado al embajador argentino José del Viso quien, según el pisano Riccardo Gabrielli “lo invitó a Buenos Aires, al haber decidido su Gobierno erigir grandiosos edificios públicos para dar asiento definitivo a aquella capital”.³³ El 1° de julio de 1883, se firmó en Roma el contrato de colaboración con el Gobierno argentino, con Del Viso en representación del presidente Roca. A fines de ese año Tamburini se embarcó en Génova hacia Buenos Aires, donde arribó en 1884. Desde 1886 comenzó a proyectar edificios mayores en Córdoba, de los cuales el Teatro Nuevo es el más singular, elegante y ambicioso en cuanto reunión de la funcionalidad con las Artes liberales.

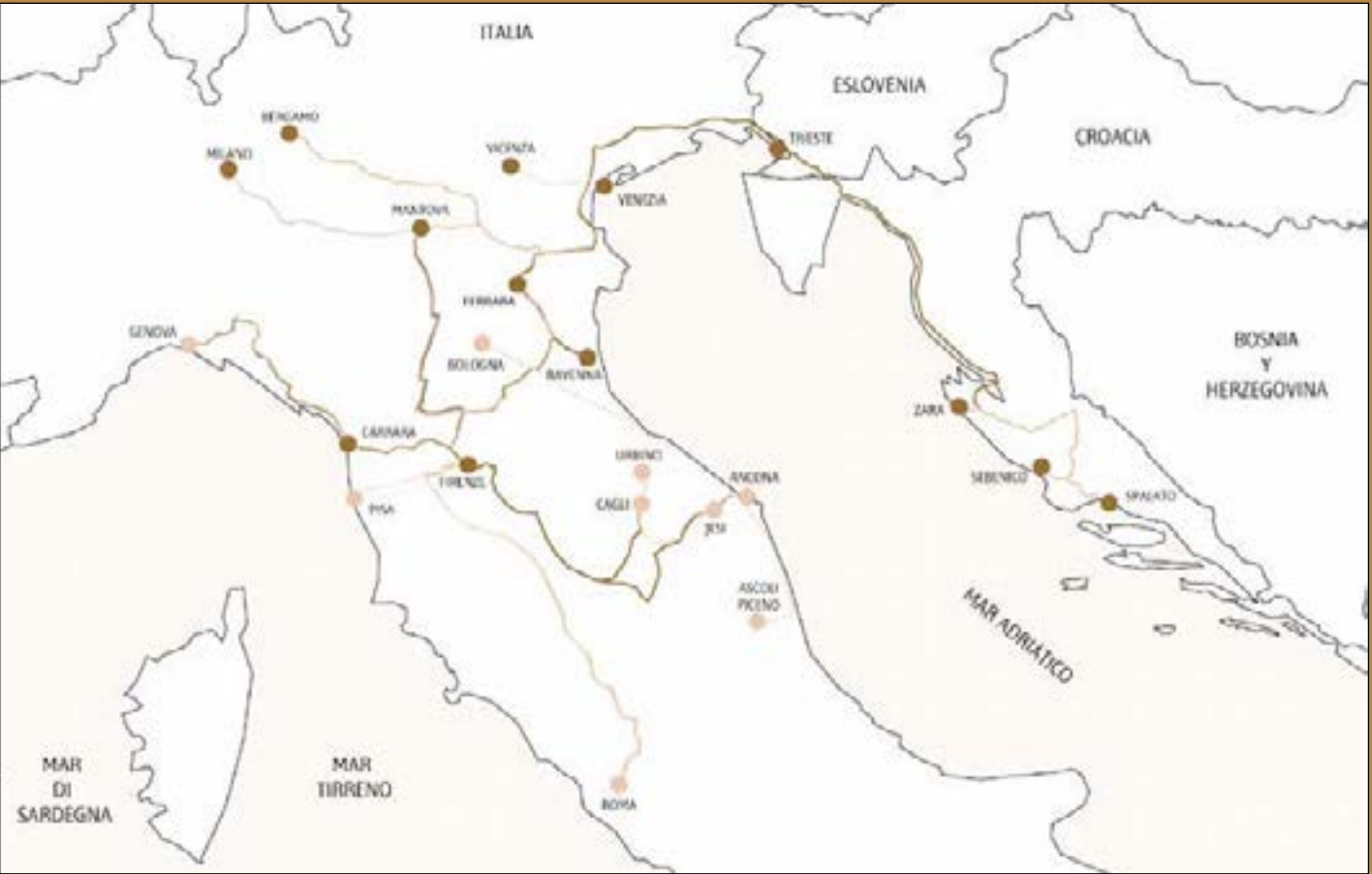
Durante su trabajo en la Casa Rosada, Tamburini decidió traer a obra a connacionales, preferentemente de su misma región. En 1888, su amigo de la juventud en Pisa, el aristócrata Adriano Colocci de Jesi, lo visitó en Buenos Aires y halló exaltantes su gran riqueza, reconocimiento y honores, y su pertenencia a la masonería como buena parte de la élite política.

En 1890, Adriano Colocci volvió a visitarlo y oyó de él el deseo de volver a su patria, y el profundo dolor por no ver acabado el Teatro Colón. Agobiado murió el 3 de diciembre, acompañado por su hermano y su amigo, quebrado anímica y económicamente por la Revolución del Parque.

Fachada y plano general del proyecto que firma Tamburini en 1884 para el Hospital de Clínicas en Córdoba.



Rutas y recorridos



Ciudades ligadas a Tamburini y Nembrini Gonzaga, posibles rutas y recorridos.

CAMINO TAMBURINI

Ascoli Piceno, ciudad natal de Francesco Tamburini está en posición equidistante entre Ancona, Urbino, Bolonia y Pisa. Como la Academia establecía que diseñar un teatro conllevaba el programa más complejo, su conocimiento de la arquitectura teatral parece provenir de una directa verificación de su estudio tratadístico. Así emergen a lo largo de sus periplos entre Academias y Universidades, la Vicenza donde debió nutrirse su palladianismo. Allí, el cielo pintado del Teatro Olímpico debió evocarle los teatros de la Antigüedad, y luego en el velum del cielorraso del Teatro Pergolesi de Jesi, la ciudad de su noble amigo Adriano Colocci, debió ver el *velarium* de los anfiteatros romanos. En la cercana Cagli, el siglo XIX marcaba con un Romanticismo medievalista la sala del Teatro Comunal.

El admirado Renacimiento lo atraía a Florencia, donde el Teatro de la Pérgola posee las finas columnas en el gran *loggione* del Paraíso que fueron el rasgo innovador del Nuevo Teatro, y también el ritmo de las columnas se aprieta para enmarcar el eje. Finalmente, los cielos y sol radiante del Teatro Verdi de Pisa, Teatro dei Rozzi de Siena y La Fenice de Venecia, adonde viajó en 1879, debieron sumarse a la prefiguración mental de sus futuras concepciones.

CAMINO NEMBRINI-GONZAGA

Los derroteros de Nembrini Gonzaga trazan un arco entre Zara en Dalmacia y Ancona en Le Marche, donde su familia estaba instalada desde el Siglo XVI. Zara, Trieste, Venecia, Florencia, Ancona, Carrara son sus ciudades principales de actividad, y seguramente fue a Mantua y Roma.

En estas ciudades, debieron serle de visita obligada el Palazzo Vecchio de los Médicis, los grutescos con que Pinturicchio orna la biblioteca del Papa Piccolomini en la Catedral de Siena, los más antiquizantes de la Galería del Cardenal Bibbiena de Giovanni da Udine y las loggias de Rafael en los Palacios Vaticanos, el Palacio Ducal con su Cámara de los Esposos por Andrea Mantegna y las pinturas de Giulio Romano en el Palazzo Te, antiguas residencias de los Gonzaga de Mantua con quienes estaba emparentado. Pero también los teatros pintados por su maestro Zuccaro en Dalmacia, muy activo cuando él exponía en Trieste, y las pinturas del Palacio Correr en Venecia así como los grabados de ornamento del celebradísimo Giuseppe Borsato.



EL VIAJE DE FRANCESCHI

...En cumplimiento del encargo con que el Exmo. Gobierno me honró, con decreto de fecha 27 de Mayo pasado, para estudiar en los principales Teatros de Europa, los sistemas y medios empleados para precaverse y asegurarse contra las catástrofes en los teatros, á fin de votar el que se construye en esta ciudad, de los aparatos más perfeccionados para preservararlo contra el incendio, vengo con este informe á exponer á S. S, el resultado de mis averiguaciones. Los teatros que he visitado, son los siguientes: Carlo Felice (Génova), La Scala (Milano), Fenice (Venecia), Opera (París), Eden Theatre (París), Royal (Bruxelles), Alambra (Bruxelles), Liceo (Barcelona).



Teatro Pergolesi de Jesi.



Teatro Verdi de Pisa.



Teatro Comunale de Cagli.



Teatro dei Prezzi de Siena.

- Ciudades ligadas a Nembrini-Gonzaga
- Ruta Nembrini-Gonzaga
- Recorrido posible Nembrini-Gonzaga
- Ciudades ligadas a Tamburini
- Ruta Tamburini
- Recorrido posible Tamburini

- Ciudades Franceschi
- Ruta Franceschi

La fábrica

María Inés Sciolla

El exhaustivo estudio histórico realizado sobre su *fábrica*, esto es la materialidad y los medios de puesta en obra del proyecto, permite seguir el proceso de edificación del Teatro Nuevo de Córdoba. Desde esta óptica, aparece concebido en base a la evaluación crítica de los mejores adelantos de configuración y de impronta monumental de los teatros europeos, tomando como primer modelo el Teatro alla Scala de Milán.

La indagación y contraste de fuentes de archivo y bibliográficas, fundan una nueva valoración edilicia donde se verifica el uso de los equipamientos de mayor avance, logrado tanto en la escenotécnica desde el siglo XVIII, como en las preocupaciones finiseculares por materializar un organismo edilicio de ajustada amplitud funcional, buenas condiciones acústicas, completos recursos concentrados en el volumen reservado a mecanismos de movimientos de tramoya, y en la economía y belleza de la composición.

Los saberes técnicos y artísticos utilizados por Tamburini en este Coliseo, su legibilidad como un todo programático razonado y adaptado a los requerimientos de equipamiento y seguridad inherentes a todo teatro de envergadura internacional, sitúan al Teatro Nuevo en la vanguardia del proceso evolutivo de ideas para un proyecto de esta tipología y de espectacular nivel para la ciudad de Córdoba. Este modelo luego será replicado, a mayor escala, en el primer proyecto del Teatro Colón de 1890, revelando a nuestro teatro como un primer modelo de configuración medida, digno en su riqueza espacial, y exitoso en su resolución de sala adaptable a otros usos.

El inicio de una obra tan original en la ciudad se enfrentaba a un panorama profesional que no ofrecía opciones con experiencia para llevar adelante esta empresa, por lo que se buscó al arquitecto diseñador en Buenos Aires, y también al director técnico de la obra, el Ingeniero Franceschi, los mismos protagonistas que en la obra del Banco Provincial, la otra gran empresa que completa los símbolos de la modernización.

44

MARINA WAISMAN

Profesionales y firmas que intervinieron en el proyecto y construcción del edificio del Banco — Algunos datos comparativos con el Teatro Rivera Indarte

	Banco	Teatro
Proyectista	Ing. Francisco Tamburini	el mismo
Director de Obra	Ing. José Franceschi	el mismo
Firma proveedora de materiales	Bouquet y Colodro	Empresa Constructora Bouquet y Colodro
Provisión de ladrillos	Pereyra y Sarria E. Rivara y Cia.	
Cemento y calen		
Hidráulicas	Dr. Bialek Masó	el mismo
Decoraciones pictóricas	Arturo Nembrini	el mismo
Yería	sin datos	Fco. y Mateo Righetti
Instalación eléctrica	sin datos	Holandia
Muebles	Drouard, París	
Herrajes:	Thomé, París	
Herrajes de las puertas	Smith	
Ascensor	Otis	
Fecha de comienzo de obra	mayo de 1887	junio de 1887
Fecha de inauguración	17 de mayo de 1889	26 de abril de 1891
Superficie cubierta	3.377 metros cuadrados Pianta baja: 1.777 Pianta alta: 1.154 Sótano: 446	

Datos comparativos de la construcción del Banco Provincia y el Teatro Nuevo, Marina Waisman, 1975.

Dice Marina Waisman: “La ejecución simultánea de edificios de parecida categoría y complejidad dio lugar, pues, a la formación de una especie de equipo constituido por los elementos mejor dotados del lugar, que se agregaron a las figuras venidas del exterior”.³⁴ La misma autora publicó además una tabla comparativa entre los actores intervinientes en ambas obras.

El contrato con la empresa Rivara y Cia. se firmó el 15 de abril de 1887, con un plazo de obra estipulado en veintitrés meses. En el contrato se detallan los ítems, la cantidad contratada, y el costo unitario de cada uno, entre los que se menciona la obra de albañilería, los techos de zinc con

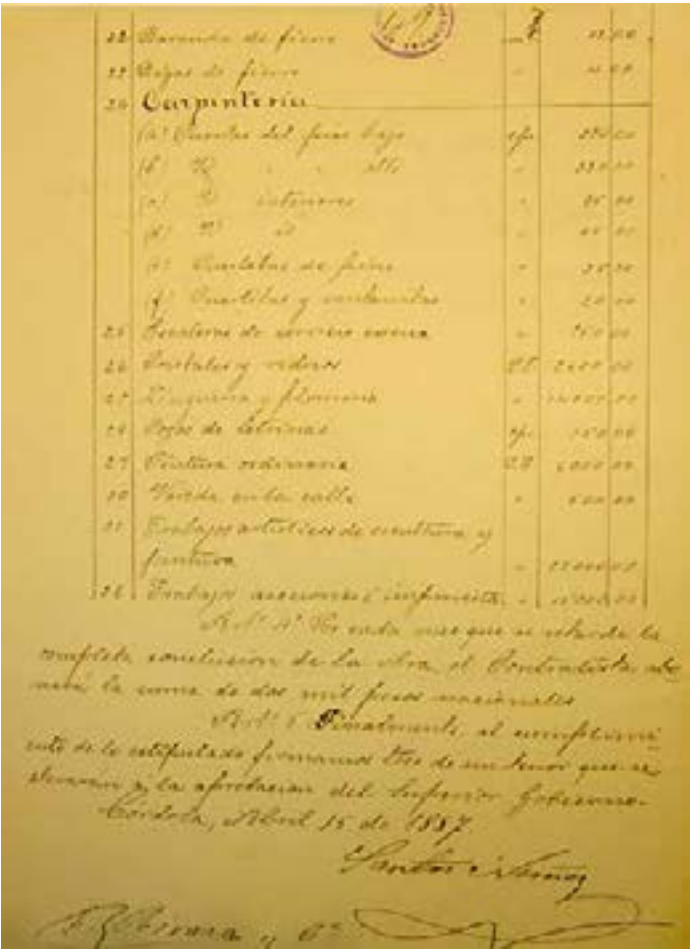


Imagen del contrato firmado con la empresa Rivara & Co donde se detallan los ítems y precios establecidos para cada uno de ellos, 1887.

armadura de hierro, los techos de cristal, entrepisos con bovedillas dobles y tirantes de hierro T, revoques, cielorrasos de yeso y pisos.

En octubre de ese año, Rivara comunicó que no recibió los planos de Tamburini, y Franceschi precisaba que vio el corte longitudinal del teatro que Tamburini tenía en su estudio de Buenos Aires y no lo había mandado.

El inicio de obra se dio entre mayo y junio de 1887, y como se llevó adelante en una coyuntura de crisis, un par de meses más tarde se debió efectuar una primera revisión de precios del contrato, del cual solicitó un ajuste en alza del 30 por ciento para cubrir fluctuaciones en los materiales y el presupuesto destinado a la mano de obra. Estas condicionantes afectaron el ritmo de avance previsto.

Con la obra gruesa en marcha, el paso siguiente fue la contratación del equipamiento, la maquinaria escénica, los muebles, la telonería, la iluminación y la decoración integral de la obra. En 1888 se realizó el contrato

con el Sr. Víctor Consigli quien proveyó la moderna maquinaria escénica, un sistema completo que mostró a escala en una maqueta:

*(...) un modelo en madera representando todo un escenario completo con su maquinaria y sistema que vamos á adoptar si merece su aprobación; dicho modelo por su tamaño no puede ser trasladado á esas oficinas quedando depositado actualmente en el Teatro Progreso de esta ciudad...*³⁵

Además, por contrato, se comprometió a construir el piso de platea con la condición de poderlo elevar al nivel del escenario, lo que planteaba la amplitud funcional de la sala.

Contemporáneamente, se convino con el Sr. Piccinini la provisión del mobiliario y las telas para la obra. En el contrato se detallan los datos sobre el amoblamiento de cada parte del teatro como Palco de Gobierno, palcos, antepalcos, butacas, etc. Siempre describiendo el material de manera general y haciendo referencia a fotos o dibujos de catálogos, que acompañaban el contrato pero que no se han conservado.

Ese mismo año, se celebró un contrato con el Sr. Ronconi por la provisión de telones para la caja escénica. Entre ellos se cuenta un telón de boca metálica del sistema más moderno y perfeccionado, un telón de boca principal de fantasía, un telón de boca de sistema moderno de abrirse al medio, seis bambalinas de tela de algodón, tres decoraciones completas para las óperas.

Mefistófeles, Aída y Africana, ocho decoraciones completas representando diferentes ambientes, un salón regio, un gran jardín, una cárcel, además de seis decoraciones en papel con escenas y muebles y accesorios varios como un juego completo de salón, una araña dorada de veinticuatro luces, entre otros. Todo para el montaje y funcionamiento de la escena que el Sr. Ronconi se compromete a entregar en la ciudad de Córdoba. (Ver en Anexos el documento completo)

El contrato no especificaba el origen del telón de boca de fantasía, pero en un estudio realizado por Dr. Rafael Ferraro,³⁶ se inclina a creer que dicho telón fue pintado por Arturo Nembrini Gonzaga, que tuvo a su cargo la decoración de los sectores nobles del Teatro, con la colaboración de otro destacado artista, el pintor italiano Honorio Mossi, activo en Córdoba en ese tiempo.

En septiembre de 1888, el contrato por la decoración integral del Teatro es firmado por Arturo Nembrini Gonzaga.³⁷ En este se establece que

1	Escavaciones por cada	m²	0	48
2	Albañilería " "	"	10	00
3	Techo de zink con armadura de madera	"	5	40
4	Techo de zink con armadura de fierro	"	5	95
5	Techo de cristal con armadura de fierro	"	12	00
6	Azotea de piso impermeable sobre ladrillos dobles y tirantes de fierro á T	"	8	25
7	Entre pisos de Covedillas dobles y tirantes de fierro T	"	7	40
8	Reboque del frente con cornizas adornos balaustradas etc.	"	5	00
9	Reboque interior liso	"	0	50
10	Y el exterior en los patios cornizas y contramarcos etc .	"	2	20
11	Cielos-razos de yeso liso ó con recuadros	"	2	80
12	Cornizas de yeso 1° clase	ml	3	70
13	y " " " 2° "	"	2	60
14	Piso de mosaico	m²	8	00
15	Piso de madera	"	9	00
16	Y " de baldosas	"	0	70
17	Entablado de pino para división de los palcos	"	2	20
18	Marmolería (ordinaria)	"	8	00
19	Columnas de fierro fundido en el paraíso	c/u	55	00
20	Y " " " " en los palcos	"	55	00
21	Parapeto de los palcos en madera	ml	14	50
22	Baranda de fierro	mc	12	00
23	Bigas de fierro	"	4	00
24	Carpintería----- (a) Puertas del piso bajo (b) Y " " " alto (c) Y " interiores (d) Y " id (e) Puertitas de pino (f) Puertitas y ventanitas	c/u " " " " "	370 320 95 65 25 20	00 00 00 00 00 00
25	Escaleras de servicio escena,,	"	750	00
26	Cristales y vidrios	P.T.	2600	00
27	Zinguería y Plomería		14000	00
28	Pozos de letrinas	c/u	150	00
29	Pintura ordinaria	P.T.	6000	00
30	Vereda en la calle	"	500	00
31	Trabajos artísticos de escultura y pintura	"	22000	00
32	Trabajos accesorios é imprevistos	"	15000	00

Córdoba , Abril 15 de 1887. Firma – Santos Nuñez Firma – B . Rivera y C°

Transcripción del documento con la tabla síntesis de los ítems y precios establecidos en el contrato, se aprecia la variedad de materiales y sus cantidades, 1887.

Nembrini se "(...) compromete a ejecutar en el edificio del Teatro Nuevo los trabajos de decoración, pintura y empapelado..."³⁸ y se enumera el tipo de decoración, la sala, el motivo, la técnica y el estilo de una manera muy detallada brindando información sobre la organización funcional original en los sectores con salones en enfilada (ubicación boleterías,

dirección, foyers de señoras, camarines). También se detallan otros ítems particulares como esculturas y empapelados, altos relieves de fachada y grupo escultórico de coronamiento del ático, tratamiento ornamental de espacios de distribución de los cuales también se haría cargo el artista.

Bouquet y Colodro, la empresa contratista de la obra, debió controlar que las mejores reglas del arte sean observadas, y por ejemplo, los retratos de los músicos se pidieron ejecutados al óleo aunque la técnica de pintura del cielorraso sea a la cola (ver en el Anexo la transcripción del contrato).

En un segundo contrato, se especificaron los precios de cada una de las decoraciones a realizar a partir de un detallado presupuesto que elevó Nembrini Gonzaga para su aprobación y contratación.

En 1889, el ingeniero José Franceschi viajó a Europa por cuenta del gobierno para evaluar los sistemas de seguridad y de prevención de incendio más modernos con los que contaban los teatros del viejo continente, a fin de elegir la solución más moderna y adecuada para el teatro de Córdoba. En octubre envió al entonces Ministro de Gobierno, José Figueroa Alcorta:

*... En cumplimiento del encargo con que el Exmo. Gobierno me honró, con decreto de fecha 27 de Mayo p. pasado, para estudiar en los principales Teatros de Europa, los sistemas y medios empleados para precaverse y asegurarse contra las catástrofes en los teatros, á fin de votar el que se construye en esta ciudad, de los aparatos mas perfeccionados para preservarlo contra el incendio, vengo con este informe á exponer á S . S . el resultado de mis averiguaciones. Los teatros que he visitado, son los Siguientes : Carlo Felice (Génova) , La Scala (Milano) , Fenice (Venezia) , Opera (París) , Eden Theatre (París) Royal (Bruxelles) , Alambra (Bruxelles) , Liceo (Barcelona).*³⁹

De esta visita es posible inferir cuáles fueron los modelos utilizados en la resolución, no solo de los sistemas de seguridad, sino en la imagen general de la obra dirigida por Franceschi, así como también verificar la transferencia de la idea, propia de la época, de una alta tecnicidad y modernidad que se verifica en varios componentes edilicios que conjugan la tradición del teatro a la italiana, y el nivel de su equipamiento. Son ejemplo de ello la adopción de sistemas recién patentados, como es el caso de la provisión de las bombas de vapor por Thirion, los ingeniosos sistemas vistos en la Exposición Universal de 1889, o la decisión de iluminarlo con lámparas eléctricas a incandescencia, que la teoría y las correcciones prácticas de entonces tenían por más seguras en la prevención de incendios. Cierra su informe con claras recomendaciones:

Nómina de los artefactos eléctricos contratados para cada espacio del Teatro, 1890.



Resumiendo, además de la instalación de luz eléctrica, y del telón metálico que ya han sido contratados por el Exmo. Gobierno, se necesitará para el Teatro de Córdoba:

- 1°. Construcción de una o dos chimeneas en el escenario.
- 2°. Colocación de hilos avisadores de incendio.
- 3°. Provisión y Colocación de bombas á vapor fijas.
- 4°. Construcción de un gran depósito de agua de la capacidad de 3.600 metros cúbicos.
- 5°. Construcción de un edificio para máquinas
- 6°. Adquisición de un terreno próximo al Teatro para edificar el galpón de máquinas y para hacer el depósito para agua.⁴⁰

Franceschi en su informe señalaba, además, que vio en San Pier d’Ancona el telón metálico que el gobierno contrató con el Sr. Ronconi, y dice “[...] que está armado con tejido de alambre reforzado con marcos y travesaños de hierro”.⁴¹

La contratación del sistema completo de bombas de vapor, conductos, bocas y grifos al Sr. Thirion se manifiesta en un documento firmado en agosto de 1889, donde se especifican todas las partes de este moderno sistema de aparatos de incendio⁴² y todo lo que comprende el precio estipulado, embalaje, transporte y la instalación del mismo por parte de un representante ingeniero del Sr. Thirion.

Con el avance de la obra comenzaron a surgir trabajos que no estaban fijados en la lista de precios unitarios originales, como por ejemplo “[...] la Construcción de un cielo-raso con armadura de fierro y cristales de colores, para la claraboya de la Platea. Cornisa del cielo-raso del plafón de la platea, sobre armadura de madera...”⁴³ Estas modificaciones dan cuenta de partes que no se han conservado del edificio, como la claraboya de cristales de colores sobre la Platea, de la cual otro documento especifica que los cristales son de colores, blanco y azul.

En el año 1890 la obra se encontraba en estado avanzado. El informe presentado al Gobierno sobre la obra del Teatro Nuevo, en abril de ese año, enuncia:

[...] Las pinturas decorativas tanto las contratadas con la empresa Bouquet y Colodro como la del Sr A. Nembrini, están también adelantadísimas.

El cielo raso del gran salón que Nembrini mandó ejecutar expresamente a Europa se encuentra ya en la Aduana de Buenos Ayres y se están haciendo los trámites para el Pronto despacho y envío á esta... Una vez colocado dicho cielo raso, se podrá hacer inmediatamente el piso de la platea, por lo cual la empresa del Sr V Consigli ya tiene todo ----listo...la provicion de los aparatos de escena de decoración y maquinaria [...].⁴⁴

Así se da la pauta de que el cielorraso que puede verse en la foto de la sala del teatro en 1907,⁴⁵ no son pinturas de Nembrini Gonzaga sino que se encargan a Europa. De ellas no se ha conservado nada, solo la imagen de la foto. Consigli ya estaba listo para trabajar sobre el piso de platea cuando Nembrini terminara de instalar el cielorraso.

La creación de la usina de luz eléctrica para el servicio público posibilitó la conexión para iluminación del Teatro. Esta primera usina a vapor

generaba electricidad desde un edificio que aún se conserva sobre la calle Tucumán⁴⁶ llegando al río. El gran desarrollo energético estaba gestándose contemporáneamente, con la realización del entonces embalse de agua más grande del mundo: el dique San Roque, que construyeron Juan Biale Massé y Carlos Cassaffousth en el año 1889.

La conexión a esta red de energía eléctrica se realizaría fácilmente, pues teniendo ya el teatro instaladas las cañerías de gas estas podían adaptarse al nuevo sistema, así como todos los aparatos de iluminación comprados que servían para ambos modos. La nómina completa de aparatos provistos para el teatro, de bronce dorado, la detalla Franceschi en un informe del 5 de marzo de 1890.⁴⁷

En el listado se describe la cantidad de luminarias y el tipo y envergadura de cada artefacto a instalar. En la garganta de la claraboya, treinta bombas reflectoras, señalando nuevamente su existencia sobre la platea, y una gran araña de dieciocho luces en el gran salón. En este listado aparecen las estatuas, la Vestal central de la *loggia* superior, a la cual le asignan “una gran bomba”, similar a las del pórtico de acceso.

En junio de 1890 los contratistas pidieron el final de obra, considerando finalizados los trabajos contratados y las tareas extraordinarias pautadas, solicitando que la empresa sea exonerada del cuidado del edificio. En la nota aclaran que:

[...] y faltando solo para la completa finalización de este edificio que el Sud-Contratista Sr. Arturo Membrini, termine la colocación, del plafón, de la Sala Principal. Trabajo que lo tiene demorado, por haber atendido con especial preferencia los últimos trabajos Que le fueron encomendados por el Superior Gobierno, y no dudando que Usía reconocerá, que el dicho tiene suficiente representación y elementos, para Garantir por Sí la fiel ejecución de la obra expresada [...].⁴⁸

De este modo Nembrini Gonzaga quedó a cargo de los trabajos de terminación del edificio del Teatro, su mantenimiento y limpieza. Con el edificio terminado y a cargo de la colocación del cielorraso de la sala continuó con su trabajo, mientras afuera se vivía un ambiente convulsionado.

El trabajo de Nembrini como concesionario del teatro se prolongó, aun después de su inauguración en 1891, hasta que en 1893 el teatro se entregó en concesión a la Municipalidad de Córdoba. Nembrini hizo entonces un completo inventario y dispuso la entrega.⁴⁹ Estos años es-



Detalle del listado de los muebles comprados por el empresario Piccinini para el Teatro Rivera Indarte, 1888.

tuvieron marcados por la gran crisis económica que hizo eclosión en la Nación y también en la Provincia, y en lo personal para Nembrini, por las demandas y juicios que le entabló a la empresa Bouquet y Colodro por el pago de honorarios sobre trabajos “extraordinarios no comprendidos en el contrato de 1888”.⁵⁰ Su abogado fue el Señor Aníbal Pérez del Viso. Entre estos trabajos se contaba la pintura de persianas, zócalos y 756 m² de cielorrasos de los palcos y antepalcos. El juicio se extendió hasta junio de 1892 donde se dio por terminada la contienda y la empresa debió pagar a Nembrini no todo lo reclamado, sino solo la parte correspondiente a los honorarios por trabajos extras, sin el aumento concedido por el Gobierno a la empresa. Finalmente el edificio se inauguró el 26 de abril de 1891.



1907. Una foto histórica

La imagen fotográfica del estado original de la Sala mayor, devela una configuración decorativa y espacial distinta a la que se ve hoy. Este ambiente que los espectadores percibieron como un todo armónico desde 1891 hasta 1907, originalmente tenía un solo acceso a la Sala, que determinaba una distribución en dos sectores de butacas en la platea. La entrada estaba flanqueada por cuatro palcos para “familias de luto”, dos a cada lado, distinguidos por el entramado o *treillage* de madera clara que hacía difícil la vista hacia el interior.

En los palcos de la imagen no hay ningún elemento de tela colgado, ni *bandeaux* de terciopelo rojo y oro, ni cortinas. El palco oficial está señalado en primer piso por el torreón y las banderas de Córdoba, está decorado por dos espejos laterales dorados, y equipado con sillas y sillones de mayor jerarquía. En el nivel de Palcos bajos aparece un esterillado en lugar de las pinturas actuales.

Los frentes de los Palcos altos y de la bandeja de Cazuela están en tonos claros, con bajorrelieves que parecen enfatizados por una pátina más oscura. De ellos emergen las luminarias con tulipas. La claridad de estos frentes contrasta con el oscuro fondo de los palcos. La sutileza de los apoyos verticales mediante columnas metálicas refuerza la idea de bandejas flotantes.

El Paraíso da directamente al exterior, lo que se ve por la entrada de luz por una puerta

vidriada arriba a la derecha. Los muros son claros, visiblemente con igual tono que las puertas. Las guardas del friso ornamentado son eclécticas y sutiles conformando una banda de pendones, una banda clara arriba y otra más oscura a la base del cielorraso. Las palmetas dispuestas ya casi sobre el plano horizontal, parecen más chicas que las ulteriores, siendo en la imagen figuras delineadas y no rellenas. El motivo vegetal de los ángulos era en 1907 ligero y elegante y representaba una vara con flores que se asemeja a las de la sala de Tertulia.

El espacio de la Sala Mayor se cubre con un cielorraso en técnica de *marouflage* completamente decorada con una pintura ilusionista con nervaduras radialmente ascendentes, y en la base había medallones con personajes alternados con palmas, a ambos lados del motivo central. El espacio entre las nervaduras tiene como fondo un cielo con personajes. El contraste que se produce entre la intensidad decorativa del cielorraso y la claridad dada a los tonos de las paredes y columnas del nivel de Paraíso, generan la sensación de que el cielorraso flota.

En el reverso de la foto se lee “Clausura gubernativa del teatro Rivera Indarte, Córdoba. Salón derrumbado”. Como remitente figura Santiago Troisi, con fecha del 29 de abril de 1907. En el envío se adjuntaba una foto de la fachada, que debió ser de una fecha anterior, pues su calle aun no estaba empedrada. Santiago Troisi era un fotógrafo

conocido como colaborador de *Caras y Caretas*, y reportero de la Universidad y de *La Voz del Interior*. Este mismo diario informó sobre los daños causados por una gran tormenta eléctrica ocurrida en Córdoba el 24 de abril de 1907, con crecida de la Cañada, desborde en el Paseo Sobremonte y daños considerables en el teatro. *La Voz del Interior* aclara que un rayo impactó sobre el pararrayos y que, al no estar bien conectado, se habría desviado hacia el techo de la Confitería, causando el derrumbe de la estructura de su cielorraso, cuyos escombros arrastraron parte del entablonado y terminaron en el subsuelo. La clausura del Teatro se hizo efectiva por el decreto del Gobierno provincial del 27 de abril de 1907.

El administrador Padilla minimizó el tiempo necesario para las reparaciones, pero la prensa publicó los diez puntos del informe que el Ing. Conil Paz, de Obras Públicas de la Provincia, dirige el 2 de mayo de 1907 al director del Departamento de Ingenieros (ver Anexo). Sus constataciones de diferentes patologías fijaron un estado alarmante en algunos puntos del edificio, la lluvia torrencial sumaba un factor de degradación por infiltraciones que concernía directamente al techo de chapa galvanizada que cubría la sala. En su informe, Conil Paz daba la clave de la pérdida del cielorraso pintado de 1891: “la cubierta de hierro galvanizado está en malas condiciones, siendo esta la causa del mal estado del cielo raso de la platea, el que es necesario demoler y construir de nuevo”.⁵¹

No se precisa si las infiltraciones ya existían antes de la tormenta, pero es evidente que el vendaval hizo entrar tanta agua que estropeó la pintura, aunque no provocó su derrumbe porque indica que se lo debe demoler. Finalmente, fue reconstruido con chapa de bronce estampada y moldurada, ya sin claraboya.

A partir de allí se sucedieron las llamadas a propuestas y presupuestos para realizar los trabajos de reparación. Se contrataron las submuraciones a Mariano Güell el 14 de agosto, y el resto de la obra estuvo a cargo de los ingenieros Ferreyra y Blanco, cuyo contrato fue firmado el 12 de noviembre de 1907. Entre los trabajos realizados notemos que en el *marouflage* del friso con angelotes ubicado sobre el arco del proscenio, se descubrió una inscripción con lápiz en el borde inferior derecho: “Sappia Hnos. retocado por Pedro Sala septiembre de 1908”.





Arriba: Detalles salones del primer piso. Izquierda: Sala Heráldica, de estilo medievalista por la presencia de armas bruñidas y escudos nobiliarios, en particular el del león rampante de la familia Gonzaga. Centro: Sala Etrusca, imágenes de matronas romanas. Derecha: Salón Luis XV, cartela de ángulo con escena de cisnes.

Abajo: Detalles salones de planta baja. Izquierda: Salón Turco o Grisolia, se ve el fondo de oro simulando sedas y artesanado oriental. Centro: Boletería sur, el motivo principal de los cuadros representa un ramo de flores detrás del cual cuelga un velo blanco. Derecha: Salón del Museo, en estilo Barroco, se ve aquí el *treillage* en un campo mixtilíneo, y en el fondo textura de seda con guimaldas de flores.

El programa ornamental de Arturo Nembrini Gonzaga

Julio Rebaque de Caboteau

El conjunto de cielorrasos pintados por Arturo Nembrini Gonzaga, contratado el 13 de septiembre de 1888 para ornar y magnificar los diferentes salones de encuentro y relaciones sociales del Teatro Nuevo, se percibe como el testimonio casi íntegro, hoy redescubierto, de un creativo dominio de los medios expresivos y símbolos de prestigio cultural en el arte ornamental, tal como lo exigía un gran teatro oficial a la italiana.

Es ecléctico su partido de tratar como secuencias singulares la progresión decorativa en la sucesión de espacios, impuesta por las funciones del edificio en las *loggias*, Vestíbulo, Sala Mayor y Foyer Alto. Ese recorrido axial de impacto estético creciente, resultaba enriquecido por la enfilada de salones de las alas laterales, que recibían al público de los dos niveles de palcos. En esos ámbitos se ponían en escena los ritos sociales y el divertimento, debido a la elección de los temas de fantasía representados y motivos de figura o pictóricos que denotan un asociacionismo inventivo y abierto por sus fuentes de inspiración.

La investigación histórica logró identificar tres hechos desconocidos de su borrosa biografía, que son esenciales y reveladores para interpretar su estilo. Nembrini pertenecía a una vieja familia de aristócratas establecida en Ancona, marqueses pontificios y cultos coleccionistas de arte en el siglo XVIII; tomó sus primeras lecciones con el célebre pintor friulano Antonio Zuccaro, cuyo dominio del estilo de la pintura *ornatista* veneciana recibiera de Giuseppe Borsato, figura mayor del neoclasicismo veneciano y se formó en la Academia de Bellas Artes de Florencia habría terminado hacia 1872.

El marqués Arturo Nembrini Gonzaga nació el 2 de septiembre de 1852 en Zara, capital del reino de Dalmacia, bajo dominación austro-húngara. Su padre, el marqués Giovanni Battista (Ancona, 1800 – Zara, 1856) era Cónsul Pontificio en Zara, y se había casado con María de Boccareo Aquila. Arturo era el tercero de cuatro hijos.

El origen medieval de los Nembrini, ricos comerciantes de la seda, está atestado cerca de Bérgamo (Lombardía), luego se establecen en Ancona en 1652 a instancias del Papa, donde integran el patriciado. En 1693, Carlo Nembrini es Consejero de Estado de Ferdinando Carlo Gonzaga, duque de Mantua, quien lo nombra marqués de San Damiano, y le otorga facultad de asociar al escudo Nembrini el de la Casa Gonzaga, y de agregar al suyo este apellido.

Es primordial en su evolución la figura de Antonio Zuccaro (1815-1892), quien en Dalmacia, demostró su talento decorando al fresco el Teatro Bajamonti de Spalato (1859), el Teatro Nuovo de Zara (1865), y el Teatro Mazzoleni de Seberenico (1869). Entre las alegorías y figuras representadas en el cielorraso pintado en el Teatro de Zara, se distinguen amorcillos volando y arriba el ángel de la Fama portando la luz de la Verdad. Estos motivos simbólicos inspiraron, sin duda, los que Nembrini pintó en el telón de boca del Teatro Nuevo de Córdoba, aunque el motivo principal sea la Patria victoriosa. Es muy posible que en la gran gala de 1875 en honor al Emperador, desde el palco de los nobles que financiaban el Teatro de Zara, el ya artista Arturo haya visto el cielorraso de su maestro con luces de fiesta y por encima de una cascada de flores naturales, lo que repitió quince años más tarde en el cielo del vestíbulo.

Arturo Nembrini Gonzaga expuso en 1873 una admirada *Madonna* en el negocio del *signor* Schullian en Trieste. El 13 de febrero de 1874, fue calificado como joven artista de “prepotente vocación”, en un elogioso artículo de Josip Tonic en la prensa de Zara, por su *Madonna* copiada de un relieve de Donatello (*a priori* sería la Virgen de la Manzana con el Niño, donde María es asociada a Eva Genitrix). Por este artículo, se sabe de su maestro Zuccaro, y se podría situar el final de sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Florencia en 1872.

Es posible pensar que permaneció en Florencia hasta 1878, y que volvía periódicamente a Zara. Un edicto judicial del 6 de noviembre de 1876 del

Tribunal de esa ciudad informa que no se presentó al juicio sucesorio de su madre, y que debía cumplir con el pago de los cánones enfiteúticos ligados a la administración de los bienes heredados.

Sin embargo en 1878, Arturo vuelve a figurar en la Gaceta Oficial del Reino de Italia como integrante de la Academia de Bellas Artes de Florencia. Allí mismo en la Gaceta del 18 de enero se señala que el marqués Arturo Nembrini Gonzaga representó a la Academia de Bellas Artes de Massa-Carrara (Toscana) en los solemnes funerales del Rey Vittorio Emanuele II.

Luego de esta mención, se pierde su rastro hasta 1888 cuando firma el contrato para la decoración del Teatro Nuevo, donde figura como viudo. De su obra, además del Teatro y la decoración de importantes residencias entre ellas la Casa Ordoñez, luego Casa de Gobierno, solo se conocen dos pinturas legadas en 1936 al Museo Nacional de Bellas Artes.⁵²

Obra pictórica y decorativa

A los efectos de describir su obra pictórica y decorativa, se parte de la premisa de que, debido a su status y a las relaciones de su familia con la alta nobleza y la élite vinculada al Estado pontificio, su conocimiento de los más notables ciclos decorativos reales debió ser directo, tanto del primer Renacimiento florentino que revivía el equilibrio de la Antigüedad, como de la elegante fantasía de las cámaras y *villas* del manierismo.

Al mismo tiempo, sus exigentes estudios se desarrollaron en medio de los debates estéticos que por entonces confrontaban desde la pintura historicismos y realismo, Neoclasicismo, medievalismo y orientalismo. Desde que en los años 1830 Félix Duban reinstauró la policromía de la Antigüedad en los componentes de la arquitectura desde la École des Beaux-Arts de París, esta se difundió ampliamente en la enseñanza académica en los cursos de Ornato. Pero también en los manuales de aplicación se ilustraban las grandes composiciones de “reconstrucción arqueológica pompeyana”, las escenografías, y los patrones de ornamento de muros y cielorrasos de vivos colores planos, a los que tanto italianos, franceses e ingleses se dedicaron a ligar a un modo combinatorio según sus diversos estilos.

Los ingleses como Owen Jones abordaban el catálogo de motivos inherentes a cada estilo desde una gramática, los franceses como Gruz o Pierre Chabat desde los estucos, decorados y frisos adecuados a la función de los edificios, ubicándose claramente en los catálogos de las

ediciones italianas como *L’Ornato* de Antonini (Milán), el tipo de techo con artesonados, gargantas y cielorraso compartimentado o liso que desarrolla con variantes Nembrini Gonzaga. Los medallones o cartuchos octogonales con figuras en los casetonados, son recursos utilizados y grabados por Giuseppe Borsato en Venecia (1831-1843), y su Neoclasicismo Imperio inspira en parte las pinturas en camafeos del Salón Etrusco del Teatro San Martín.

Los cielos de Nembrini Gonzaga

La reformulación de estos saberes en el Teatro Nuevo de Córdoba se organizó según una conveniencia estilística acorde a los usos de los salones y a su emplazamiento en el cuerpo central, envolviendo en enfiladas las *loggias* en fachada, o de a pares en las alas laterales, que en la afectación funcional original Tamburini reservó a boleterías, y salas y antesalas de administración en planta baja, simétricamente dispuestas de cada lado del vestíbulo.



Detalle de los amorcillos suspendidos en el cielo representado en el Vestíbulo.

Se analizarán los temas de los cielorrasos según su disposición en la planta, con indicación de su número de local o su denominación corriente, que se debe poner en paralelo con los que menciona el contrato. Uno ha desaparecido completamente al lado del Salón Turco de planta baja, y dos fueron ejecutados en otro estilo que el especificado, por lo que quedan catorce cielorrasos íntegros del conjunto decorativo, incluyendo

el de la Sala en Renacimiento florentino. Este último se puede apreciar en la foto de 1907, ya presentada, donde se percibe el aspecto integral de la Sala como se conservó hasta esa fecha.

La *loggia* de acceso, jerarquizada en lo alto de una escalinata de mármol de Carrara, se distingue por sus molduras, pues hay una alternancia armoniosa y simple entre paños de muros de frente color tostado, y pesadas pilastras marfil que repiten el ritmo de la columnata exterior, estando de a pares en el tramo central y simples en los laterales. Los capiteles de las pilastras están ornados con perlas, ovas y flechas, y cierra la envolvente un cielorraso “estilo Renacimiento italiano”, bordeado por un bajo arquitrabe liso. Contrastan con esta simplicidad, el basamento y marcos de mármol de las dos boleterías, y las tres altas dobles puertas con vidrios grabados, en cuyos ángulos hay una lira entre laureles.

En el Vestíbulo (n.º local 0-07), el cielorraso está compuesto como un gran artesonado de anchas vigas claras, moduladas con recuadros borra vino y florones pintados en relieve, que delimitan cuatro frisos rectangulares, dos con juegos o bacanales de niños, y dos campos verdes fileteados, en rojo en el interior, con finos roleos de zarcillos de acanto, exuberantes y extravagantes en los bordes, pues semejan crestas o plumas de un rojo vivo. En el centro, una criatura híbrida con rostro femenino y alas de mariposa surge de una concha nacarada. El motivo de los niños jugando con cabras es renacentista y se lo abordó hasta el Barroco, pero aquí se desarrolla sobre un campo pintado con trama de tapiz y festón de seda ornado con arabescos y oro, y con flecos.

En el centro del cielorraso se abre un gran óculo, bordeado por una importante moldura sombreada para dar relieve. El cielo celeste que contiene, está poblado de amorcillos en vuelo suspendido, dos de espaldas y dos difuminados, pero hay dos más altos de frente, uno coronado por una cesta con hojas, de la que cuelga una guirnalda de hojas y frutos sostenida por los otros tres.

Una vez subidos los cinco escalones y franqueado el umbral de las dos columnas con fuste estucado, los techos aparecen en eje transversal, con dos módulos angostos que coinciden con los ábacos de las columnas y tres campos rectangulares, siempre bordeados con hojas en esténcil.

En ellos los motivos más relevantes están en los bordes del eje de acceso a la Sala, son alargadas cartelas doradas con una escena de cisnes en un lago, flanqueadas por dos pájaros y otros que revolotean, más una figura femenina con alas y cuerpo foliáceo.

El acceso a la sala se da por un único corredor que prepara al espectador para la Sala Mayor. En estos techos, hay dos composiciones que preparan al espectáculo, pues el campo está surcado por dos finas ramas de amplia curvatura con hojas de hiedra y frutos que se entrecruzan. En el primero el motivo es muy simple, en el segundo enmarcan una máscara emplumada con antifaz, abanico y guantes, apoyada sobre un violín y flores. Los roleos vegetales son más ricos en los ángulos, y se transforman en un animal fantástico, un dragón con las fauces abiertas que se hace hojas de acanto.

En la configuración general de la Sala Mayor, se distinguía el basamento estucado, y las dos bandejas superiores de Palcos que apoyan en ménsulas con roleos y mascarón. Estas bandejas de palcos en madera tienen un perfil abombado, con relieves en cartapesta realizada en oro sobre un fondo pintado.

Menos usual en teatros italianos, se destaca el partido de Tamburini de dejar aparentes las columnas estructurales en hierro de fundición *El Vul-*

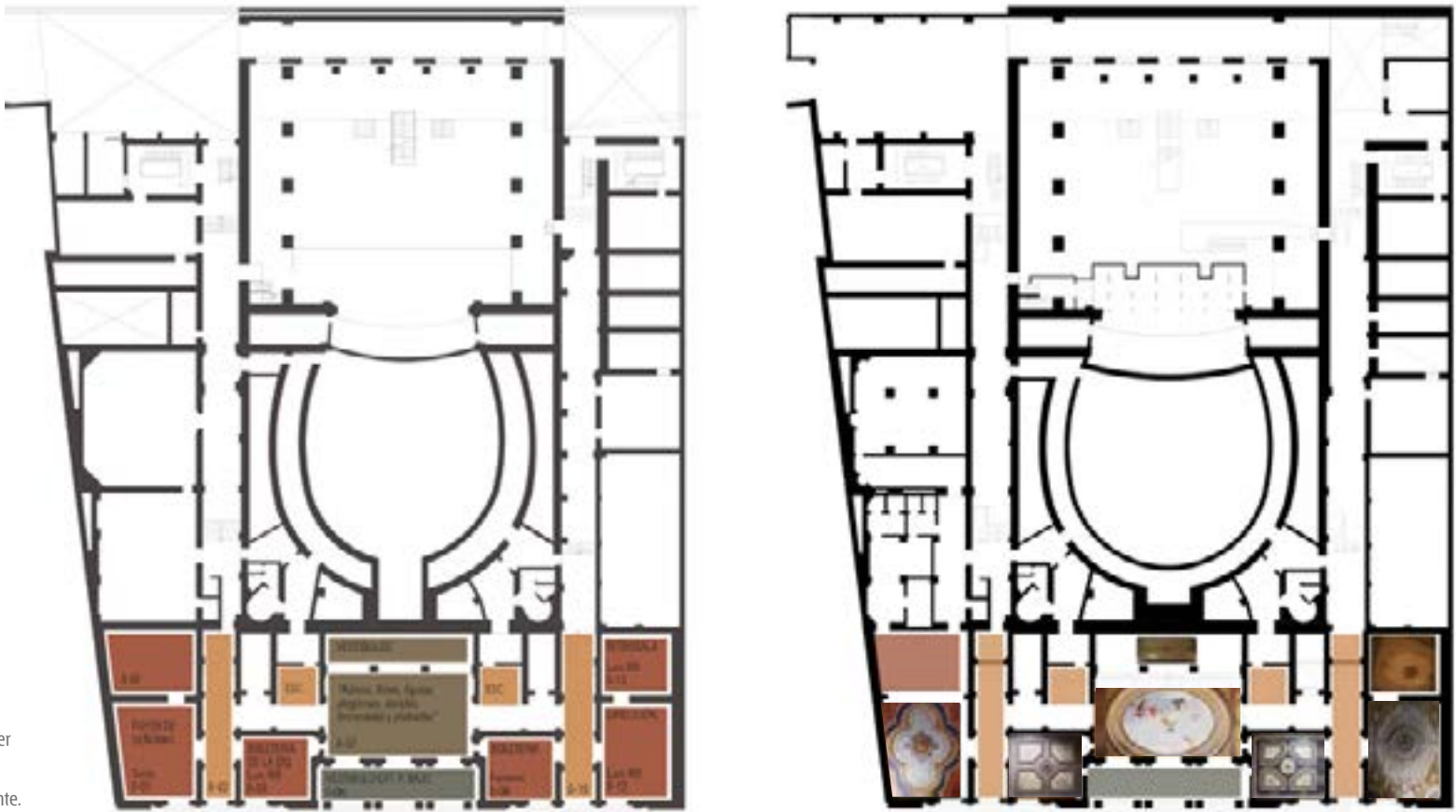


cano de Buenos Aires, que siguen un ritmo regular hasta que se agrupan tres para jerarquizar el eje donde se sitúa el Palco Oficial. Son muy esbeltas las columnas del Paraíso, pues se erigen sobre el muro oscuro de Tertulia, y ese estiramiento y el dorado confirmado por cateos, dan la impresión de que el cielorraso con aéreas pinturas ilusionistas está flotando, como se ve en la foto de 1907.

Hay una gradación vertical en los tonos de los muros, por encima de los umbríos palcos, pues se perciben más claros hacia arriba. El muro de Tertulia aparece con una vibración particular, como si su color no fuera uniforme. Durante la restauración, bajo el terciopelo, aparecieron los empapelados originales gofrados, listados en rojo y en un marrón con un tinte apenas anaranjado. Tienen una apariencia de felpa, y motivos de hojas curvas y grandes flores. Al haberse extraído algunos fragmentos, se descubrió que fueron pegados sobre periódicos de junio de 1890, lo que confirma que son originales.

Frisos rectangulares del Vestíbulo en el que se representa el motivo renacentista de niños jugando con cabras.

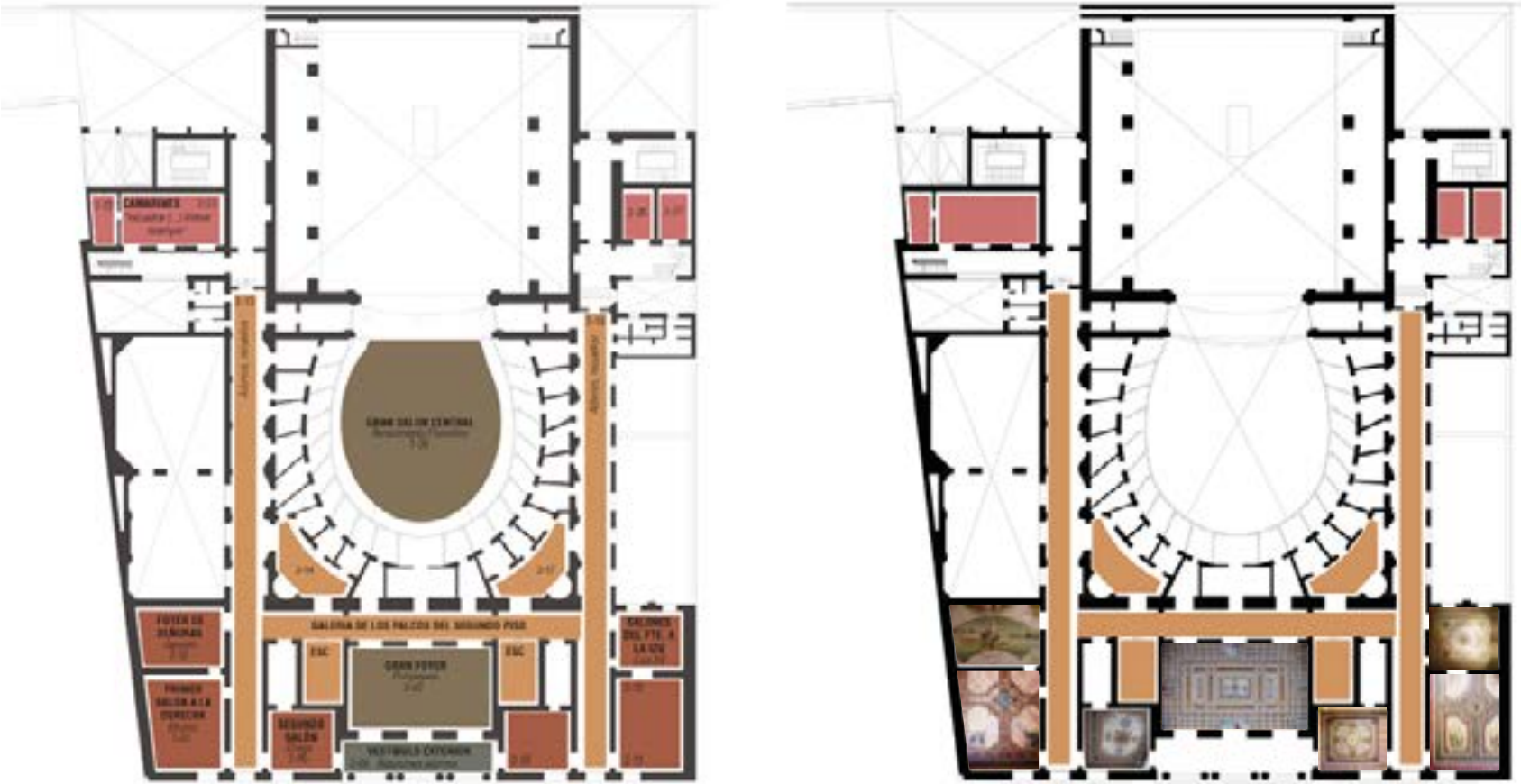
Planos comparativos de planta baja y primer piso de la decoración contratada y la existente.



NIVEL 0 - VESTÍBULO / SUBSUELO

- “riquísimos adornos” pintura arquitectónica ornamental
- representaciones figurativas dentro de marcos ornamentales
- recuadros y adornos
- pintura figurativa
- fileteado y estampado
- decoración sencilla

DESGLOSE TEXTO DEL CONTRATO A NEMBRINI								
NIVEL 0								
ORDEN DE APARICIÓN EN EL TEXTO	TEXTO COMPLETO	DESIGNACIÓN LOCAL EN TEXTO	CIELORRASO	TÉCNICA	MOTIVO	PAREDES	TÉCNICA	UBICACIÓN ESTIMADA
1	Decoración al aceite, del cielo razo, y paredes, de los vestíbulos, con adornos, flores, figuras alegóricas, doradas, bronceadas, y plateadas	“Los Vestíbulos”	si	Al aceite	Adornos, flores, figuras alegóricas, doradas, bronceadas, y plateadas	si	Al aceite	0-07
5	Decoración de los cielos Razos de la sala, de la Dirección, y de la retro--- sala – estilo Luis XIII . -	“Dirección”	si	No indica	Luis XIII	si	Empapelado Dorado	0-12
6		“Retrosala”	si	No indica	Luis XIII	No indica	No indica	0-13
4	Decoración a --- la cola , del salón de Boletería, ricamente decorado, estilo fantasía . -	“Boletería”	si	A la cola	Fantasía	si	Empapelado Dorado	0-03 ó 0-08
8	Cielo Razo de la Boletería á la izquierda estilo Luis XIII.	“Boletería a la izquierda”	si	No indica	Luis XIII	No indica	Empapelado Dorado	0-03
9	Cielo razo, y paredes del vestíbulo exterior, con riquísimos adornos, bronceados, plateados, etc. estilo Renacimiento Italiano. –	“Vestíbulo exterior”	si	No indica	Renacimiento Italiano / adornos, bronceados, plateados, etc.	si	No indica	0-06
15	Decoración de los cielos razos de tres foyer de Señoras estilo (-) y turco, ricamente decorado.	“Foyer de Señoras”	si	No indica	Turco	No indica	Empapelado con viso papel dorado estilo turco	0-01



NIVEL 2 - FOYER ALTO

- “riquísimos adornos” pintura arquitectónica ornamental
- representaciones figurativas dentro de marcos ornamentales
- recuadros y adornos
- pintura figurativa
- fileteado y estampado
- decoración sencilla

DESGLOSE TEXTO DEL CONTRATO A NEMBRINI								
NIVEL 2								
ORDEN DE APARICIÓN EN EL TEXTO	TEXTO COMPLETO	DESIGNACIÓN LOCAL EN TEXTO	CIELORRASO	TÉCNICA	MOTIVO	PAREDES	TÉCNICA	UBICACIÓN ESTIMADA
16	Decoración rica de los salones del frente a la izquierda - 2º piso estilo Luis XV con adornos, figura alegóricas flores doradas, etc.	“Salones del frente a la izq-2º piso”	No indica	No indica	Luis XV con figuras adornos, figuras alegóricas, flores doradas	No indica	No indica	2-01 2-05
3	Decoración del gran foyer, estilo Pompeyano, con adornos apropiados, flores, dorados, etc. (cielo Razo y paredes)	“Gran Foyer”	si	No indica	Pompeyano	si	No indica	2-07
	Decoración de cielos razos de tres foyer de Señoras estilo (-), japonés y (-), ricamente decorado.		si	No indica	Japonés	No indica	Empapelado con viso papel doirado estilo turco	2-02
17	Decoración estilo Etrusco del primer salón a la derecha y estilo griego moderno, del 2º salón que le sigue .-	“Primer salón a la derecha”	si	No indica	Luis XIII	No indica	Empapelado Dorado	0-03
18		“2º salón que le sigue”	No indica	No indica	Etrusco	No indica	No indica	2-09
11	Decoración á la cola de las galerías de los palcos del segundo piso (cielo razos y paredes) con adornos recuadros etc. etc.	“Galerías de los palcos del segundo piso”	No indica	No indica	Griego moderno	No indica	No indica	2-10
19	Recuadrar elegantemente, filetear y estampar los camarines de los artistas, como también, todos los cuartos, galerías, letrinas, etc, no comprendidos en el contrato, que la Empresa de los Sres Douquet y Colodro, tienen con el Exmo. Gobierno	“camarines de los artistas, como también, todos los cuartos, galerías, letrinas”	No indica	No indica	No indica	No indica	Filetear, estampar	2-22/23/26/27

Imaginar un teatro íntegro con los muros listados, puede hacer pensar al interior de un circo, pero las referencias son más propias de la evasión del exotismo y del Romanticismo medievalista. Sobre la platea había un cielorraso ilusionista plano, que según informes en archivo Nembrini Gonzaga hizo pintar en Italia. Ese cielo envolvía completamente el gran óculo circular, con una garganta y un cierre mediante una claraboya con estructura de hierro, que se menciona en un documento de 1890 donde consta que Nembrini Gonzaga está terminando de montar la gran pintura italiana del cielorraso. Sus vidrios se repararon varias veces, y una sola mención indica que eran blancos y azules.

Las envolventes originales de la sala comprenden el muro donde se abre el gran arco del proscenio, la ornamentación original del arco, y el telón de fantasía. El muro tenía por encima del arco del proscenio un largo friso pintado en *marouflage* con amorcillos, y dos nichos en los costados a nivel del paraíso, el de la derecha tenía una escultura de fundición del Val-d’Osne, El Arte, y en el de la izquierda estaba La Ciencia, ambas habrían sido compradas por Pedro Caraccio. Durante la restauración se descubrió bajo repintes que lo banalizaban, que el arco de proscenio tuvo compartimentos con fondo azul claro, y que en los arranques del arco, Nembrini Gonzaga pintó arreglos de flores con largas hojas, luego tapadas. Al retirar la pintura hacia arriba, se notó que ocultaba motivos de bambúes y hojas de inspiración japonesa que hoy se restauraron.

El último componente teatral donde Nembrini Gonzaga demostró su talento fue el telón de fantasía, mencionado en 1889 en el contrato de telones de Ronconi, culminación alegórica del programa decorativo de la sala.

Interesa volver sobre su simbología. Se percibe que toda la escena es descubierta por amorcillos de carnaciones teatralmente iluminadas, que recorren un pesado telón de terciopelo de un verde impactante. La Patria está tratada de manera escultórica, con una túnica azul. Ella y un amorcillo portan el estandarte *Libertas* y a su izquierda están reunidos los hombres ilustres, Dante, Miguel Ángel, Belgrano y San Martín, entre otros. La Patria está separada de un torreón medieval que se yergue a la derecha, por un gran cielo atravesado por los rayos de la lámpara de la Verdad, que porta un amorcillo. Un fondo de paisaje a media altura, con un apacible lago que surca un bergantín, y a la derecha del torreón, surge el pueblo en rebelión armado con picas y lanzas. La Patria está portada en triunfo por un estrato de nubes que sube en diagonal desde las profundidades, tratadas como un oscuro cataclismo marino donde se levanta una placa horizontal. Justo debajo del torreón, aparece la figura

de un hombre barbudo que arrastra cadenas rotas y se aferra a esa placa, sin dudas el Pueblo liberado de la opresión. En el libro superior se lee en latín “el Derecho del Pueblo es Ley”, y al lado del cautivo salvado yace otro libro abierto que reza *Mea Voluntas Rex* (“voy a ser el Rey”), esto es “seré el Pueblo soberano”.

Retomando el recorrido desde el Vestíbulo simétricamente dispuestas a partir del eje principal, se sitúan las Boleterías que tienen distinto nivel de resolución estética. La norte es en estilo Luis XIII (n.º local 0-3), con un rosetón circular y cuatro campos bordeados por un cordón de molduras en relieve. La garganta tiene estrías rehundidas y rosas con guirnaldas encima. Todo el techo tiene diferente espesor de moldura, y cada campo representa arabescos vegetales que se van expandiendo, mientras las vigas están ornadas con un sutil efecto de seda.

La Boletería sur (n.º local 0-8) está indicada como de estilo fantasía, lo que implica grutescos. Se los llama así pues en 1518 Rafael descubrió y grabó estas fantasías decorativas provenientes de las salas subterráneas (*grotte, grotteschi*) del Palacio de Oro de Nerón en Roma. En esta sala, por encima de la garganta de bellos colores, el techo aparece enmarcado por un cordón de molduras de laureles retenidos por cintas, tiene una faja de borde de un brillante azul con bordes fileteados en marrón, que se continúan en entrelazos dorados. Sobre el fondo azul resaltan grupos de flores, y un fino fileteado interior. Dos dobles recuadros de oro y un cordón de laureles en el medio, delimitan el campo de la pintura. Sobre dos pedestales filares de oro, con una vara con rosetón, aparece un copón azul con un ramo de flores, y detrás cuelga un sutil velo blanco con bordes dorados, leves roleos con hojas y pájaros revoloteando.

En el ala norte, el exotismo propio de su tierra, entre Venecia y Estambul, se plasma en el espectacular techo del salón Turco (n.º local 0-1), uno de los foyer de señoras, con un cielo central cuadrilobulado que se asemeja a los artesonados orientales con taraceas y puntas en forma de corazón. Por sobre una garganta ordena cuatro campos con arabescos en naranja y marrones, y bordes de motivos geométricos con fondo de oro y simulados reflejos de sedas. La garganta posee rosas y guirnaldas en relieve, y los puntos centrales del cielo están flanqueados por arabescos que se transforman en animales.

En el ala sur, en estilo Luis XIII debía pintarse la sala de la Dirección (n.º local 0-12) y su retosala (n.º local 0-13), pero la concepción de la primera es de un espectacular estilo Barroco. Es muy importante el florón, aquí expandido por un *treillage* de trama curva dentro de un campo mixtilíneo.



Izquierda: Cielorraso del Foyer Alto, en estilo pompeyano. En el detalle se ve el rosetón central rodeado por seres fantásticos y un marco de fondo rojizo con instrumentos musicales.

Derecha: Paño ubicado en el lateral norte donde se representa a Proserpina.

En los ángulos se disponen cartuchos de marco rocalla, con escenas de instrumentos musicales, y guirnaldas de rosas blancas y rosadas. La retosala continúa con esta idea de representar entelados con flores estilizadas, en este caso, tensados en los ángulos con broches en camafeo. Nembrini compuso los cuatro campos del techo de fantasía (marcado Luis XV) con motivos centrales con composiciones de instrumentos y flores sobre los que vuelan pájaros.

El techo que le sigue (n.º local 0-12) es del tipo de los que pintó en los salones de planta baja del Banco Provincial. Son grandes campos con un óvalo trazado con tallos, hojas y ramos de flores en los centros, que poseen ese difuminado que hace pensar en los fondos de las estampas japonesas. A los salones de mayor refinamiento en relación con los palcos, Nembrini Gonzaga los decoró en clave de representación de cultura, y con una paleta muy contrastada. El Foyer Alto (n.º local 2-07) es de estilo pompeyano, donde el gozo y el divertimento tienen que ver inicialmente con el ilusionismo del arte manierista de los grutescos. Es el que ha conservado todas sus envolventes originales, el basamento de mármol blanco y negro, las pilastras de orden jónico que dividen los muros en tres módulos, el módulo central donde se abre una hornacina con arco de medio punto, iluminada por el candelabro de bronce que portan las estatuas de fundi-

ción del Val-d’Osne patinadas, que representan a Ceres, La Agricultura, y la otra a La Industria.

Las Musas de los paños laterales, son esbeltas figuras que representan la Comedia Trágica, que sostiene un puñal como Judith. Sus rasgos son modernos, y su mirada inquietante hace recordar a Marie Spartali Stillman, pintora y modelo de la *Proserpina* del inglés Dante Gabriel Rossetti. A la derecha está la Comedia con una máscara y sostiene un pájaro posado sobre su muñeca; al sur, enfrenteada a ella, la Danza está en puntas sobre sus sandalias romanas, con los cabellos sueltos, ella, como la Poesía a su derecha, mirándose en un espejo de introspección, tiene rasgos de una joven del pueblo.

Por encima de la cornisa apoyada en ménsulas, que alternan con rosetones pintados en relieve, se alza la bóveda de casetones de fuerte relieve real y simulado con fondo marrón, y enmarcados por una moldura dorada. Tiene cartuchos octogonales donde están representadas las Artes, la Música, la Pintura, la Arquitectura y la Escultura. El cielorraso modulado cierra con decoración de instrumentos musicales. El plano superior central está levantado sobre una cornisa y de su florón ovalado pende la gran araña de bronce, y lo decoran en sentido transversal y longitudinal faunos emplumados, flanqueados por dos criaturas femeninas delineadas con plumas y hojas de acanto.

Es allí, más que en el acompasado movimiento de ascenso hasta la sala, donde se desplegaba el “mirar y ser mirado” del que habla Charles Garnier en *El Teatro* de 1871, con sus tiempos de entrecruzarse, y de fruición estética al detenerse ante los temas que dan carácter a cada salón recorrido según perspectivas cambiantes, diferentes del “ver y ser visto” que ofrecen los balconeos desde los rellanos de las escaleras hacia el vestíbulo, y finalmente dentro de la herradura de la sala, su platea y sus palcos.

En sus pilastras se superpondrán copones, mascarones de faunos con plumas, Medusas y Cleopatras, zarcillos de acanto, animales fantásticos, flotando en un espacio sin gravedad, seres imaginarios y en metamorfosis hacia el roleo vegetal. Por encima se desarrolla la bóveda con casetones ornados con florones en relieve ilusionistas. En las enfiladas en perspectiva que lo flanquean, está el Salón de los Músicos (nº local 2-09) con retratos de los grandes compositores de ópera, Verdi, Mozart, Rossini y Meyerbeer. Entre ellos, hacia los ángulos, se dibujan Amores dando de beber a cisnes, que sostienen liras doradas cerrando la composición en los ángulos. Hacia el centro en un cielo verde gris aparecen Victorias aladas en camafeo. Bajo ese cielo, se daría el vaivén de vanidades elegantes y el intercambio de codificadas cortesías.

En el ala sur del primer piso marcado en contrato como Luis XV, compuso los cuatro campos del techo de fantasía (nº local 2-11), representando entelados con flores estilizadas como las de los palcos, y tensados en los ángulos con broches en camafeo negros. Sus motivos centrales son composiciones abigarradas de instrumentos y flores de sensuales corolas, sobre los que vuelan pájaros, con ramas que se vuelven líneas. En el salón Luis XV (nº local 2-12), se abre un gran cielo central con líneas radiantes a partir del florón, casi como un motivo chino, y se ubican cartelas de ángulo de línea rococó –próxima a las grabadas por de Cuvilliés– con escenas de cisnes flotando en aguas azules. Las cartelas están rodeadas de arabescos con relieve de oro.

El salón Etrusco (nº local 2-05) posee una garganta roja con guirnaldas y cintas verdes, y por encima una banda perimetral contrastante con bordes azul cobalto, donde los ángulos tienen cruces y grecas sobre fondo negro. El gran cielorraso de fondo blanco está compartimentado por una estructura cruciforme en base a tres cuadrados, el central contiene el florón con palmas y *treillage*, y se distingue por sus camafeos color pastel con imágenes de matronas romanas sentadas o reclinadas. Cada motivo está rodeado de un delineado muy fino de palmetas y arabescos, con dos camafeos negros con efigies femeninas blancas. De este salón se puede salir a la *loggia* superior, donde tres escultu-

ras de fundición del Val-d’Osne se erigen entre pares de columnas de orden jónico. La figura central es una Vestal que portaba una bomba de luz, y las laterales son jóvenes con ánforas, de estilo neoclásico. El cielorraso tiene una garganta rojiza con botones y flores, una banda celeste intermedia, un cordón de hojas de laurel doradas sobre fondo verde y denticulos. Corren arriba molduras de ovas y flechas sobre una línea de perlas.

En espejo con estas, sobra el lado norte, el techo medievalista (nº local 2-01) recurre al fuerte contraste de luces y sombras, realzando un gran artesonado calado y en sombra, con formas de laceria lanceoladas y con un círculo central, tratando en relieve los escudos nobiliarios con brisura y las armas bruñidas e iluminadas de manera teatral de los ángulos. Aquí, los motivos heráldicos, aparecen sobre gamuzas cosidas con tientos de cuero, estampadas con el león rampante del escudo de los Gonzaga, y las dos cruces de Malta arriba y abajo, que también derivan de la gran Cruz de Malta roja del escudo Nembrini.

El techo del salón Japonés (nº local 2-02) está atravesado por líneas trazadas en *trattegiatto*, que irradian desde el centro donde se disponen cuatro imágenes en forma de abanico, con escenas de mujeres en kimono, a veces en interiores o sobre una barca en un lago, donde los rostros parecen salir de estampas de Utamaro. En los ángulos hay cigüeñas con alas desplegadas y colas en derrame, pero toda la superficie está surcada por pájaros, cigüeñas, o por ramas trazadas con hojas sobre las que se posan otros pájaros.

En el Invernáculo (nº local 1-01), fueron redescubiertos paisajes abiertos ilusionistas, con motivos de arquitectura según el contrato, con balaustreadas de mármol blanco y cortinados de terciopelo rojo con pendones, los mismos que aparecen en el proscenio del Teatro de Zara. Según el contrato los cielorrasos serían de Renacimiento florentino con entramados de madera dorada con ramas y flores que recortaban el cielo.

En la Confitería, (nº local 1-02) los muros y pilastras tenían recuadros y campos lisos de color a la pompeyana, con bordes de hojas estenciladas. En sus dos hornacinas están dispuestas dos estatuas de fundición del Val-d’Osne, obras de Mathurin Moreau, que representan a la Aurora y al Crepúsculo y que portan torchas. El salón de Tertulia (nº local 4-04) tiene un florón con grutescos, faunos y delfines, y en los ángulos hay cartelas caladas, cornucopias y varas floridas. Las otras cartelas representan paisajes de ríos de montaña, puentes de piedra.

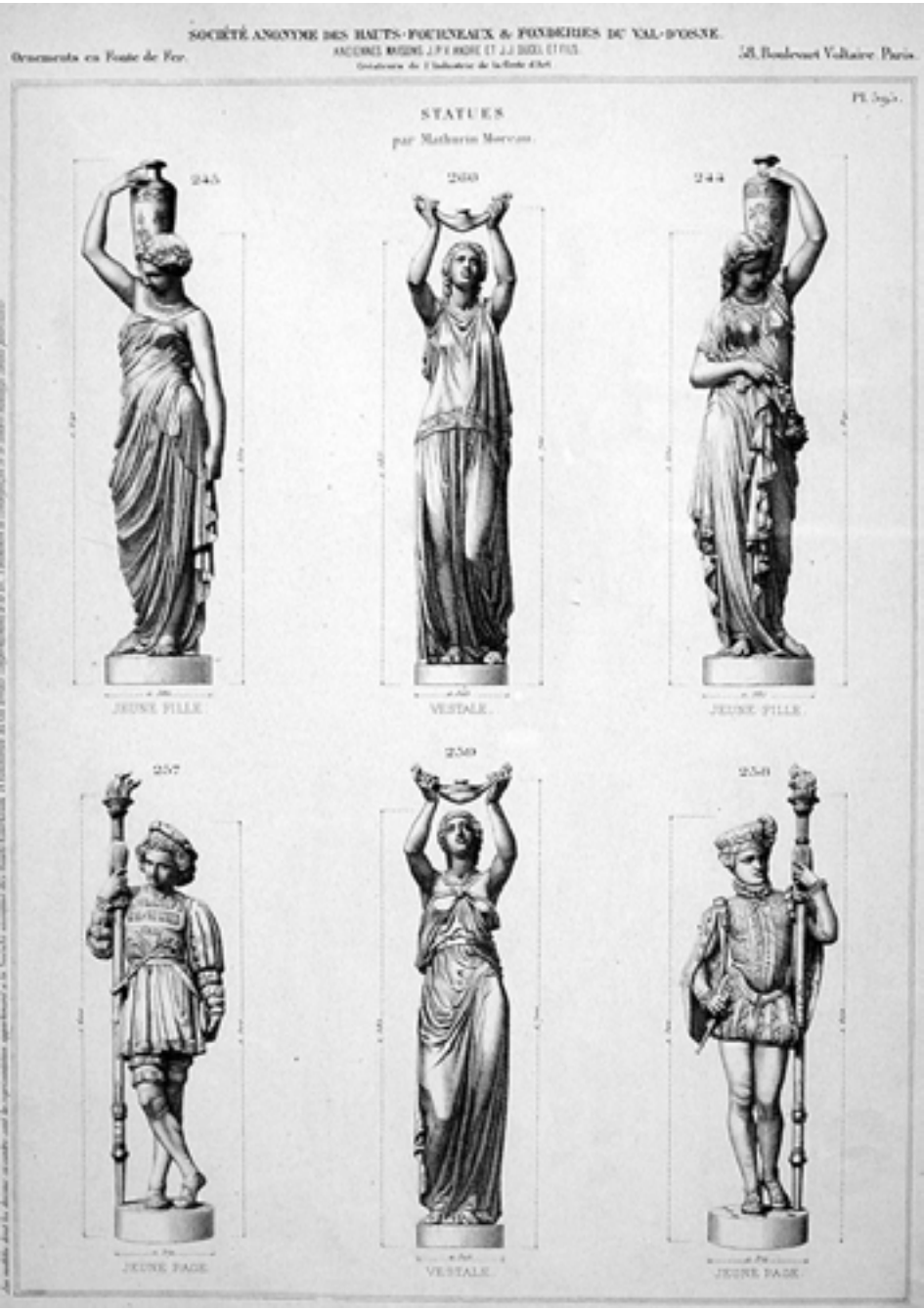
La modernidad en las artes decorativas es su diversidad de referencias estéticas, que Nembrini Gonzaga plasma con brío e inspiración en cielorrasos y muros que, según las descripciones del contrato verificado en cateos durante la restauración, tuvieron recuadros a la pompeyana en pasillos y estucos de imitación mármol en escaleras. Los salones sociales del Teatro San Martín son un testimonio único de esta riqueza en la evolución del gusto ornamental de fines del siglo XIX, vista desde la perspectiva italiana del Eclecticismo. En unos y otros, hasta en el Etrusco, brilla siempre un color azul, puro o bajado en luminosidad, que recuerda el lapislázuli de las porcelanas de Izmir, tan próximas a la Dalmacia natal de Nembrini Gonzaga.



Detalles del empapelado flocado original en sus dos tonos, dispuestos de manera alternada en el perímetro de palcos y cazuelas.



Detalles del papel con flores de lis encontrado en los dos palcos bajos que flanquean el ingreso principal a la sala.



La Vestal y las dos Jóvenes de la *loggia* superior, son obras del escultor Mathurin Moreau. Catálogo de Estatuas, Fundiciones de arte del Val-d’Osne, París, Pl. nº 595.

Cápsula del tiempo

La restauración, en 2018, de la tercera ménsula al sur del escenario en el nivel de Palcos Bajos, permitiô revelar un mensaje celosamente guardado durante años. Escrito por Arturo Nembrini Gonzaga y sus ayudantes en 1890, fue descubierto por el equipo de restauro dirigido por Cristina Lancellotti 128 años después.

Justo esta pieza ornamental de cartapesta, que se repite por cientos en el perímetro de la sala, debió ser removida para poder mejorar su anclaje. Pero esta era una pieza especial, ya que en el vaciado alojaba una cajita de fósforos de marca Bolondo Lavigne, dentro de la cual se encontró un trozo de papel Kraft, cuidadosamente plegado y escrito en ambos lados en tinta y lápiz. El mensaje había llegado a su destinatario.

En la caja consta la marca de la fábrica, Bolondo Lavigne, Buenos Aires, Fábrica Nacional Fósforos. De esta industria se sabe que fue fundada en Barracas, al norte de la ciudad de Buenos Aires en 1877 y fuera una de las tres que luego se fusionaron para crear la firma Tres Patitos, en actividad hasta el día de hoy. Las refinadas imágenes que la ilustran incluyen de un lado un paisaje desértico con un beduino sobre un camello, y en su contracara un hombre joven, de barba y cabello enmarañado, que levanta sus brazos en un gesto de euforia. A sus pies, un pincel y una paleta de pintor dan indicio de su oficio y quizás también la razón de su utilización por parte del maestro pintor.

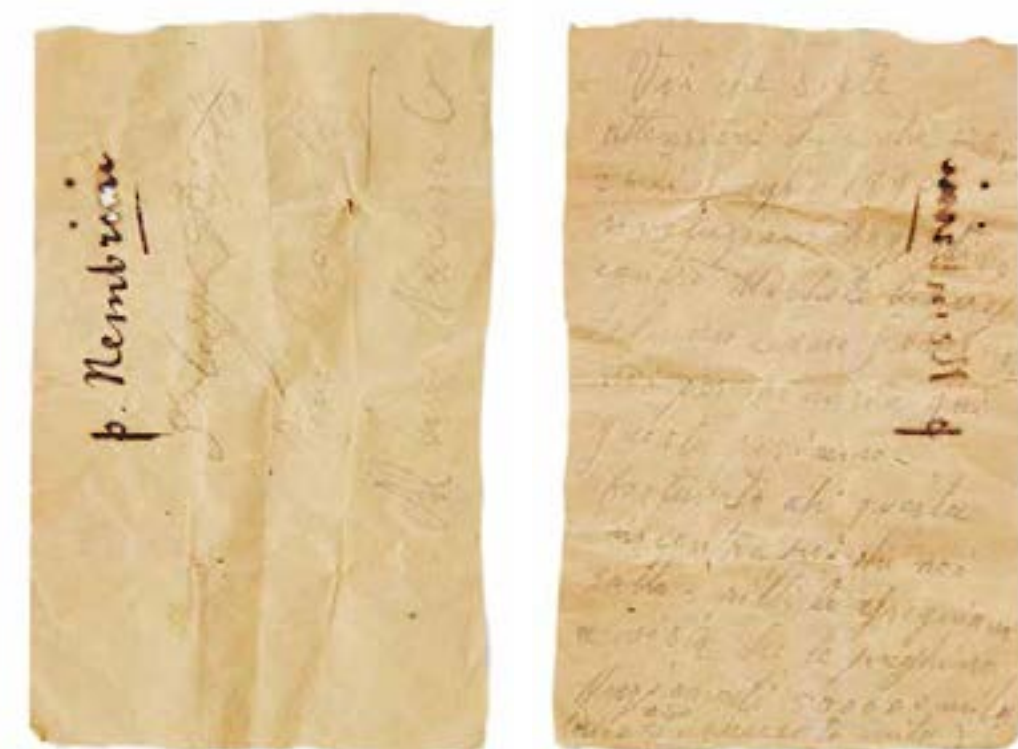
El maestro Nembrini Gonzaga, a quien se le había encargado "... en el edificio del nuevo teatro los trabajos de decoración,

pintura y empapelado... Todo el trabajo de pintura y decoración... Serán ejecutados según las más modernas reglas del arte y con estilo purísimo..." como relata el contrato firmado en septiembre de 1889, suscribe junto a otros dos personajes la nota. Su firma figura en tinta, la de sus dos compañeros, seguramente artesanos también, en grafito. Por su oficio y por el lugar donde la esconden, todos ellos sabían que esta carta iba a ser difícil de encontrar. Sabían que era un mensaje al futuro y que estaban viviendo un momento histórico.

Los trabajos que se le encargaron a Nembrini Gonzaga debían concluirse en cinco meses, pero para la inauguración de 1891, Nembrini aún se encontraba trabajando en el teatro. Se entiende cuando uno aprecia su obra que por la vastedad y variedad de los trabajos encargados no se pudieran

terminar en tan pocos meses, pero además el convulsionado ambiente que se vivía en Córdoba y a nivel nacional, hacen pensar que Nembrini estaba cómodo trabajando, aislado y seguro en el Teatro.

Con esta nota confirma el total conocimiento del levantamiento armado ocurrido el 26 de julio de 1890, en el Parque de Artillería de Buenos Aires, de allí su nombre. Tanto Nembrini Gonzaga como los obreros que trabajan con él y firman la nota, están al tanto de la situación y las novedades políticas que se suceden. Para ellos es importante que se recuerde esa "Revolución Argentina", que las personas se enteren del levantamiento contra Juárez Celman y su gobierno. Lo que sigue a continuación es parte del juego de guardar la cápsula del tiempo y enviar un mensaje. Tal vez fruto de una broma interna del equipo, anticipándose así al espíritu jocoso y lúdico que caracterizará a quienes habiten en el futuro este coliseo.



Transcripción:

*Voi che siete
Attenzione chi e che
era, 26 di luglio 1890
rivoluzione Argentina
contro Michele Juarez
Selman e suo Governo noi
per memoria qui questa
posiamo-fortunato chi
questa rincontra poi che noi
sottoscritti le assegniamo
a vista che le paghino
Nazionali 500.000 mila (dico
cinquecento mila)
p. Nembrini (pittore?)
Pietro GOLEIF (?)
Romoaldo RICCA
Al Banco Nacional.*

*Ustedes que están
Atención quién y que era
26 de julio 1890 Revolución
Argentina contra Michele
[sic] Juarez Selman [sic] y
su Gobierno. Nosotros para
memoria aquí depositamos.
Afortunado el que esto
encuentre porque nosotros
que subscribimos le
asignamos a vista [de éste]
que le pagamos Nacionales
500 000 mil (digo quinientos
mil).*



Imagen de la ménsula donde se encontró la cajita con el mensaje. Fósforos Bolondo Lavigne, la caja oculta con sus dos caras dibujadas, el artista y el beduino. Corresponden al estilo de los caricaturistas del satírico político *El Mosquito*, donde se publicitaban estas cerillas nacionales, garantizadas contra la humedad (sic).





Del mecanismo teatral al monumento

Crecimiento institucional

Valeria Druetta

El inicio. Beneficencia, empresarios teatrales, y política (1891-1932)

Si bien el coliseo estuvo listo hacia fines de 1890, las agitación política que eclosionó con la Revolución del Parque en contra del presidente Juárez Celman y desastres naturales como el crecimiento del arroyo la Cañada generaron en la ciudad un clima que no favorecía la programación de espectáculos. Sucesivas pruebas del sistema eléctrico también dilataron la finalización de los trabajos, dejando en claro que no se levantaría el telón hasta bien entrado el año de 1891.

Sin un plan de uso estipulado de antemano, la fuerte influencia de las Damas de Beneficencia logró que se prestara el coliseo para realizar una fiesta, que fue en definitiva la velada de inauguración. Finalmente, el 26 de abril de 1891 a las dos de la tarde la sala estaba por primera vez repleta. La velada sirvió para demostrar que el Teatro Nuevo era un escenario de excelente calidad. Inmediatamente, en las oficinas gubernativas comenzaron a recibirse pedidos de permiso para el uso de las instalaciones. La velada fue presidida por el gobernador Eleázar Garzón. En la descripción realizada por el historiador de la arquitectura Rodolfo Gallardo, se demuestran las fricciones propias del cambio cultural que se estaba produciendo en la sociedad cordobesa:

Se cuenta que el gobernador Eleázar Garzón –a quien le tocó inaugurar la sala el 26 de abril de 1891– para hallar sedante a sus nervios tensos por el acontecimiento, llevó a la antesala del palco oficial a la doméstica de su casa para que le cebara unos mates. La ilustración aparecía en un corte sincrónico con la tradición, y mientras escenario y platea lucían sus mejores galas, muchas veces de ficción, el gobernador –muy bien sentado en su sillón– no estaba dispuesto a ceder la calidad de vida a la que estaba acostumbrado. Era la gran aldea que se aferraba a no entregar territorio a las luces de la ciudad.⁵³

El segundo permiso lo recibió el Instituto Nacional de Música, creado por Gregorio Gavier en 1883 y dirigido inicialmente por el profesor Gustavo Van Marcke. Al perder la subvención estatal, tal instituto estaba languideciendo aunque algunos profesores habían continuado. Entre ellos destacaba José Plasman, quien junto a Luis Gorin y Carlos Marchal presentó a sus alumnas en un programa variado que incluyó la presencia de una cantante francesa que ocasionalmente se hallaba en la ciudad, y la declamación del inglés Harbett para la velada que se realizó en mayo de 1891. Ese mismo mes se presentó otra audición musical y un concierto.

El primer empresario teatral que se arriesgó a un emprendimiento en la nueva sala fue Cayetano Tofolletti quien, luego de viajar a Buenos Aires, consiguió interesar a una compañía de zarzuela itinerante. La compañía capitaneada por Ricardo Ferrándiz y Felipe Abella se había presentado ya en Buenos Aires y Rosario, y debutaron en Córdoba la noche del 8 de julio, en lo que fue la primera función de gala.

Ese mismo año, el Teatro Nuevo recibió su primer nombre. Como parte de los festejos del centenario del nacimiento del General José María Paz, una iniciativa de la comisión organizadora presentó la propuesta de asignarle el nombre de José Rivera Indarte (1814-1845), en homenaje al periodista y poeta cordobés, reconocido por su ferviente oposición al régimen de Rosas. En la propuesta se explicaba: “Honraremos así el recuerdo de este valiente y esclarecido literato cordobés, que fue prócer conspicuo en las luchas contra la tiranía”.⁵⁴

La actividad siguió tibiamente en 1892: exiguas fiestas de escasa calidad artística pero suficientes para justificar el encuentro y pavoneo social. Así describe el historiador cordobés Efraín Bischoff estos primeros momentos de actividad. “Todo había sido meterse un poco de rondón en el coliseo, como si las instituciones de beneficencia hubieran estado aguardando que el gobierno construyera un teatro y poder obtenerlo sin pagar alquiler”.⁵⁵

En la búsqueda de organizar la administración de semejante edificio, hacia 1893, la provincia inició gestiones con la Municipalidad de Córdoba para otorgarle la concesión de este. A tal efecto, en 1893 se realizó un inventario preparando la entrega del Teatro Rivera Indarte, en el que se informan algunas deficiencias edilicias. Finalmente, en enero de ese año la provincia cedió la administración del coliseo a la municipalidad. El 12 de enero el diario *La Libertad* denuncia el descubrimiento de faltantes de diversos objetos y muebles en el coliseo. El gobierno municipal resuelve entonces crear una comisión para el estudio de la administración del coliseo, y resuelven reducir el sueldo a quienes parecen haber sido los primeros empleados de carácter permanente: encargado de sala y porteros. Por otro lado, el ingeniero Francisco Roqué es convocado para que evalúe el estado edilicio. Roqué recomienda urgentes trabajos de reparación de daños como agrietamientos, puertas rajadas y cornisas caídas, daños que se estiman causados por filtraciones desde un viejo aljibe ubicado en la zona el escenario. Algunos trabajos se realizaron, pero el 12 de septiembre, antes de finalizar el año de concesión, la municipalidad devuelve el teatro a la provincia. Para tal ocasión se realiza un nuevo inventario, esta vez de devolución. La refinada sala siguió entonces bajo la órbita del Departamento Topográfico, a la espera de mayor actividad.

En 1896, llegó a Córdoba la gran novedad del cinematógrafo. Ernesto Friedrich, un empresario de Buenos Aires, poseía dos máquinas y con ellas recorrió el interior nacional. En la ciudad se organizaron funciones en el Teatro Progreso y en el Rivera Indarte. En el Rivera, un cortocircuito obligó a interrumpir la función, que logró finalizarse luego de la intervención de un técnico. Quizás a raíz de este episodio, el empresario teatral Padilla declaró en el diario *La Patria* que procedería “en breve a la colocación en su debido lugar del telón metálico, que se halla archivado de tiempo inmemorial en una de las dependencias del Correo”.⁵⁶ Coincidentemente, se encontraron documentos del gobierno de ese mismo año que hablan sobre la realización de trabajos en el sistema de incendio del teatro.⁵⁷

En 1898 triunfa en el gobierno provincial la fórmula del Partido Autonomista Nacional conformada por Cleto Peña y Donaciano del Campillo. Ante la temprana muerte de Peña, a pocos meses de asumir, Donaciano del Campillo se transforma en gobernador, ocupando en el cargo la mayor parte del período. Su gestión se caracterizó por una eficiente administración y el desarrollo de la actividad agropecuaria. Es en esta gestión en la que aparece por primera vez la figura de un concesionario privado. Don Pedro Caraccio era un reconocido constructor de conventillos y firmó contrato con la provincia el 23 de marzo de 1900 para encarar “refacciones generales”.⁵⁸ Las obras finalizaron

a fines de ese mismo año y Caraccio apuntó a un emprendimiento teatral, ofreciendo al gobierno la contratación de dos espectáculos. El primero sería una compañía de opereta de Uruguay. El segundo, una presentación de los Hermanos Podestá y su circo criollo, anunciado como Compañía de Dramas Criollos.⁵⁹ La posible irrupción del teatro callejero y criollo en un ámbito símbolo de la “civilización” generó agrias críticas que se registraron en artículos de la época y se concretaron en el veto del gobernador a esta presentación:

*Podestá en el Rivera Indarte. Hemos sabido con agrado, que el gobernador del Campillo, se ha mostrado contrario a la idea de la empresa Caraccio de traer la compañía de `dramas criollos´ Podestá Hermanos, para que actúe en el Rivera Indarte (...) Podestá en el Rivera Indarte es algo que repugna al gusto menos delicado. Llevar una compañía de circo, más o menos perfeccionada, a profanar las tablas en las que se han interpretado las mejores obras de los genios teatrales por artistas como la Guerrero, la Tetrazzini, la Paniza-Stinco, sería un colmo. La empresa posee vasto campo para demostrar su actividad como tal y no creemos que tenga necesidad de recurrir a éstos medios para llenar su contrato.*⁶⁰

Este texto confirma que, a pesar de que no existiera una programación sostenida, para ese tiempo ya se habían presentado grandes artistas en el escenario del Rivera: la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, quienes luego tendrían un rol fundamental en la creación del Teatro Cervantes de Buenos Aires, realizó varias giras por Sudamérica a partir de 1897; y la gran soprano italiana Luisa Tetrazzini, consagrada mundialmente realizando giras por Italia, España y Sudamérica entre 1891 y 1906, quien alcanzó su consagración definitiva en Covent Garden, Londres.

Estas presentaciones eran acompañadas por un nuevo público, abonado por las fuertes corrientes migratorias de italianos y españoles que estaban cambiando la fisonomía y la composición de la ciudad. Estos grupos, en general de escaso poder adquisitivo, entraban por calle Duarte Quirós, subían hasta los techos y desde allí accedían al “gallinero”, como se nombra popularmente al sector de Paraíso, el más alto de la sala. Sin embargo el público del Rivera tenía un fuerte sello aristocrático. Galas benéficas y eventos sociales también se realizaban en ese teatro:

La sala ostentaba un aspecto mágicamente encantador, profusa en luz y belleza femenina, las que realizaban los ricos y elegantes toilettes de las damas que ocupaban los palcos y el severo traje de etiqueta de los representantes del sexo fuerte, que se encontraban, como aquellas, en número elevado. Esas cabecitas finas, ovaladas, luciendo entre las joyas naturales de los artísticos peinados, las

*perlas y las piedras preciosas consagradas por la moda, inclinándose por sobre la barandilla de los palcos y prodigando una mirada o una sonrisa de aplauso al artista o simplemente al admirador del arte, daban un tono de dulce poesía al espectáculo, realizándolo en su mérito estético.*⁶¹

Del texto se infiere la importancia que tenía el público en la experiencia teatral. Era un baile social, un juego jerárquico y estructurado, pero aun así más libre y abierto que el juego que había practicado en las veladas realizadas en los salones de la rígida sociedad colonial. Es evidente que, a partir de los cambios introducidos por la Generación del 80, el campo para el florecimiento de una actividad teatral sostenida había crecido y se había enriquecido con el concurso de todos los grupos sociales.

Terminada la concesión de Caraccio, el Gobierno asignó su segunda concesión privada, esta vez al empresario teatral Luis Padilla, quien ya tenía reconocida experiencia en el rubro al haber sido administrador del Teatro Progreso. En septiembre de 1904, Padilla logró lo que no había conse-



guido Caraccio. Un elenco de actores criollos actuó por primera vez en el Rivera, presentando una obra de autores locales titulada *La Palabra*. En este período la actividad del Rivera iba tornándose más sostenida.

En los Archivos de Gobierno quedó registrada, en el día 10 de marzo de 1907, la devolución con inventario del teatro por parte de Juan Padilla.⁶² Sin embargo, poco más de un mes más tarde todavía no se había concretado la entrega, el mismo Padilla respondió a la prensa sobre los graves sucesos provocados por la gran tormenta del 24 de

abril. Apparently un rayo impactó sobre el pararrayos del Rivera y deficiencias en su conexión hicieron que la corriente eléctrica se deslizara hacia el sector norte del edificio, cerca de la Cconfitería, provocando graves daños. La destrucción provocada hizo temer por la integridad del edificio y se declaró su clausura.⁶³ A partir de esta clausura surgieron diversos reclamos de indemnización. Los primeros, por parte de los artistas. La Comedia Dramática Española que estaba ya contratada, se dirigió al ministro de Hacienda para declarar “que la clausura del Teatro no le permitió brindar las 2 últimas funciones, y que reclama un subsidio de subsistencia para cumplir con los compromisos económicos contraídos en la ciudad”. Por su parte, el Sr. Andrés González, mencionado como arrendatario del teatro, expuso “la difícil situación en que se encuentra por la clausura del TRI, al tener compañías contratadas”.⁶⁴

El Coliseo permaneció cerrado debido a las obras que se encararon, las que parecen haber estado terminadas para diciembre de 1908, ya que el espacio albergó un gran banquete en honor al presidente de la República, José

Figuerroa Alcorta, justo antes de entregar el mando a Roque Sáenz Peña.

En 1911, y entre las notas de reclamo por la instalación de la calefacción, aparecen por primera vez los Hermanos Massa, quienes son designados consignatarios del Coliseo a partir de este año. Los hermanos Francisco y Juan Massa eran por esos tiempos unos de los más hábiles empresarios teatrales del interior del país, y llegaron a conducir en simultáneo los tres teatros más importantes de la ciudad: el Rivera Indarte, el Novedades y el Comedia. En 1922 falleció Francisco Massa, pero la concesión se renovó a

Detalle foto de la fachada del Teatro donde puede verse a la sociedad cordobesa apostada en sus escalinatas, Santiago Troisi, 1900.

Página 74: Grupo de alumnas del Conservatorio José Plasman que actuaron en la inauguración del Teatro Nuevo.



Carnavales y banquetes

Desde sus inicios, el nuevo Coliseo se prestó para la realización de eventos que excedían lo artístico. El moderno mecanismo bajo Platea, accionado manualmente, permitía que el piso se levantara hasta quedar horizontal y, uniéndolo al nivel del escenario se transformaba todo el espacio en un gran salón, único por sus dimensiones y jerarquía en la ciudad.

Con la platea nivelada, se celebró un gran Baile de Carnaval del que existe una foto sin fecha. Se estima que es de fines del siglo XIX, y en ella se ven en primer plano mesas y sillas Thonet que muestran el uso del escenario como bar. La gente vestida con disfraces ocupa la platea y se arma un centro con un presuntuoso arreglo floral. Las figuras en movimiento que lo rodean sugieren la idea de un baile. La imagen espacial se desdibuja por la profusa decoración agregada, compuesta por guirnaldas en todos los niveles y grandes arreglos florales.

Otros tipos de eventos, de marcado carácter político, aprovecharon la versatilidad de esta sala. Banquetes en homenaje a políticos como Donaciano del Campillo, a presidentes constitucionales como José Figueroa Alcorta y Roque Sáenz Peña, o a dos presidentes de facto como Félix T. Uruburu y Agustín P. Justo, y una gala de homenaje a Humberto de Saboya, joven príncipe del Piamonte, se cuentan entre los más importantes.

La imagen que da más clara idea del brillo que podía tener el espacio engalanado de la sala extendida hasta adentro del escenario, es una foto del banquete ofrecido en honor al presidente José Figueroa Alcorta en 1908. Largas mesas se despliegan en sentido longitudinal hasta el fondo del escenario donde se ve extendida una de las escenografías de fantasía precedida por el Escudo Nacional. Los hombres de etiqueta sentados a la mesa, la orquesta al fondo y las damas observando la escena desde los palcos.⁷⁸

El 23 de febrero de 1931, la visita del dictador Félix T. Uriburu, alcanzó un grado de euforia popular tal que tanto los funcionarios como el interventor federal Carlos Ibarguren, primo de Uriburu, multiplicaron homenajes y discursos que despertaron ovaciones.

Durante la Guerra Civil Española, los franquistas fusilaron a Federico García Lorca el 19 de agosto de 1936, y la noticia tardó en llegar. Se difundió el 10 de septiembre en el diario *Crítica* y, siguiendo a Lola Membrives, los intelectuales locales le rindieron un dolido homenaje. El gobernador Amadeo Sabattini cedió el Teatro Rivera Indarte para que el poeta tuviera su Funeral Cívico el 20 de octubre. Ante una sala colmada, lo despidieron Deodoro Roca, Raúl González Tuñón, Córdova Iturburu, Gervasio Guillot Muñoz y Saúl Taborda.



Foto del banquete a Figueroa Alcorta, 1908.

su hermano Juan, quien continuó hasta su fallecimiento el 10 de junio de 1929. Durante el tiempo de la gestión Massa, los más grandes nombres pasaron por el escenario: Tita Ruffo y el gran Caruso, que se presentó con una compañía formada con miembros del Teatro Lola Membrives de Buenos Aires. Esta prestigiosa programación ayudó a consolidar la llamada “época de oro” del teatro.

En los documentos de los archivos de gobierno se da cuenta, durante estos años, de una actividad sostenida en el Rivera; a los pedidos de subvención para la contratación de compañías de jerarquía y de exención de pago de arrendamiento por parte de los concesionarios, se

de allí viene la nota recibida de los empresarios del Teatro, y, producir perjuicios a sus actuales empresarios y hasta peligrar la venida de las compañías teatrales”.⁶⁶

Los hermanos Massa también tuvieron que convivir con el desarrollo de las reparaciones edilicias y luego con la incorporación de la Academia de Bellas Artes en el edificio. En un plano de la Dirección de Arquitectura titulado “Modificaciones en el Teatro Rivera Indarte para la Academia de Artes. Instalación de muebles y Luz”, se ubican cinco aulas en los salones de planta alta, y un gran taller de modelado en el patio de artistas ubicada en lado sur (hoy Sala Tejeda). Una escalera da acceso a esta sala ubica-



Los carteles de anuncio de los espectáculos de los primeros tiempos, el último de la derecha anuncia el concierto inaugural de la Orquesta Sinfónica.



La iniciativa tenía como antecedentes varios elencos, como aquel que en 1922 había surgido del Centro Musical. Pero la falta de continuidad de las diversas comisiones de Bellas Artes afectaba la estabilidad de las orquestas, que no lograban consolidar su estructura.

Al morir Juan Massa en noviembre de 1929, quedó a cargo del teatro Martín “el Indio” Pérez y comenzó un período de transición en el que se vieron espectáculos variados de estilo popular. El Circo Prince, por ejemplo, hizo varias presentaciones desde junio de 1929, lo que volvió a desafiar la indignación de aquellos que se habían quejado del intento de desembarco de los Hermanos Podestá.

Aparte de la actividad artística, el Rivera seguía consolidándose como ámbito de presentación de sello político. El primer golpe militar en la historia política argentina, encabezado por José Félix Uriburu, expuso sus principios a través de un discurso enunciado por el interventor de la Provincia, Carlos Ibarguren, en el Rivera, el 15 de octubre de 1930. Este discurso fue uno de los primeros que se transmitió en radio por cadena nacional. La prensa registró de esta manera el acontecimiento:

*El acceso al teatro Rivera Indarte... ha sido organizado con todo cuidado. El escenario será ocupado por las autoridades de la intervención. Las dos primeras filas de plateas y el palco oficial han sido destinadas a los jefes y oficiales del ejército... las plateas restantes serán destinadas al público con acceso libre. Los palcos y cazuelas serán ocupados por familias; representantes de la prensa y otros invitados especiales.*⁶⁷

La estrecha relación ideológica y familiar entre el interventor Ibarguren y Uriburu se demostró en un gran banquete que se realizó en el Rivera el 23 de febrero de 1931.

Formación de los cuerpos artísticos, crecimiento y consolidación. 1932-1978

El tango, canción y baile de raíz arrabalera, hasta el momento tenía vedada la entrada al Rivera. Sin embargo, en junio de 1931 se presentó un espectáculo tanguero protagonizado por Libertad Lamarque. Ese año, la renombrada actriz y cantante recibió en el Colón el premio a la Reina del Tango, luego de un certamen realizado en ese coliseo capitalino. Más adelante, en 1932, un nuevo espectáculo de ese tenor, titulado Historia del tango y realizado por los mejores artistas del momento, como Osvaldo Fresedo, sirvió de marco para el estreno de un tango de autor local, La Cordobesita, de Pascual Storti. La reacción ante esta irrupción de lo popular en la coqueta

escena finisecular no tardó en llegar. Ya estaba en gestación en esa época un proyecto de elenco musical sinfónico de carácter estable.

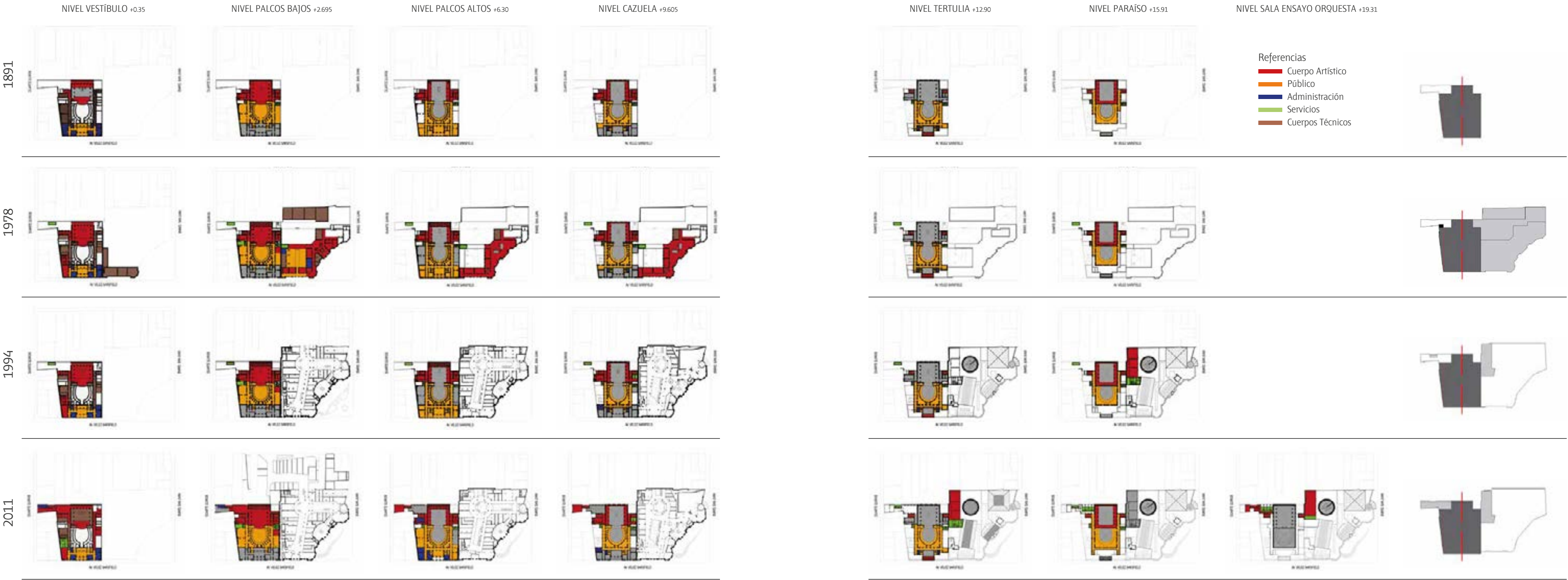
Las inquietudes por fomentar el desarrollo de las artes se concretó en la provincia mediante la creación de sucesivas comisiones, la primera de las cuales fue creada por Ramón J. Cárcano mientras era gobernador, en el año 1913. Su función sería la de dirigir y vigilar la actuación de diversas instituciones: la Academia de Pintura, el Museo Provincial, el Teatro Rivera Indarte y la Academia de Tapices Coloniales. Su accionar fue irregular, ya que los organismos no apelaban a la comisión, sino que salteaban su jurisprudencia y se comunicaban directamente con



el gobierno provincial. Finalmente, durante el gobierno de Pedro J. Frías se formó una nueva Comisión de Fomento y Supervisión de las Artes Plásticas, que emprendió la tarea de formar una Orquesta Sinfónica estable y el 21 de junio de 1932 se firmó el decreto provincial correspondiente. Entre los fundamentos se enunciaba la necesidad de “asentar las bases para la creación de una institución de mayor trascendencia en la cultura de la ciudades más civilizadas”,⁶⁸ para lo que se constituyó la orquesta, sobre la base de la Banda de Música de la Provincia, creada en 1850 por Inocente Cárcano (padre de Ramón J. Cárcano), y del personal del Conservatorio Provincial de Música. También se dejó sentado en ese decreto que “la sede de la Orquesta será el Teatro Rivera Indarte, en el local que determine la Comisión de Fomento y Supervisión de las Bellas Artes”.⁶⁹ El primer concierto fue el 7 de agosto de 1932.

La Orquesta Sinfónica de Córdoba, fotografiada en el Vestíbulo el 5 de agosto de 1932.

Planos de zonificación funcional y transformaciones edilicias



Se abría así una nueva etapa en la historia del coliseo: el Teatro comenzó a tener elencos propios, con la Orquesta Sinfónica en primer lugar de importancia. A esta creación le siguieron el Coro de Cámara, en 1949; el Coro Polifónico, en 1950; el Ballet Oficial de la Provincia, en 1958; y el Cuarteto de Cuerdas y el Quinteto de Vientos, en 1960. En relación a la actividad teatral, se creó la Comedia Cordobesa, en 1959; el Teatro Estable de Títeres y el Taller Escuela, en 1961; el Seminario de Teatro en 1970 y la Comedia Infanto Juvenil, en 1975.

Ya avanzado el siglo XX, el coliseo había hecho su propio camino, y debía ser atesorado. Luego de varios años de tratativas, el 12 de febrero de 1970 se firmó el decreto que crearía el Museo del Teatro y de la Música de Córdoba, denominado “Cristóbal de Aguilar” en homenaje al escritor sevillano que había brillado en la ciudad en el siglo XVIII. La nueva institución se inauguró en diciembre de ese año. La organización del museo y la clasificación del material quedaron a cargo del museólogo Víctor Carlos Infante. Para su funcionamiento se dispuso en un primer



Ex Plaza Vélez Sarsfield durante la inauguración del I Festival Internacional de Teatro. El escenario se recuesta sobre la Escuela Olmos, que en ese momento formaba parte del teatro, y desde cuyos techos fuera muy probablemente tomada la imagen, 1984.

momento del Invernáculo, pero luego encontró su ubicación definitiva en las dos salas ubicadas sobre el frente sur del edificio, facilitando así el acceso del público desde la calle.

En la misma década, se decidió habilitar una segunda sala en lo que originalmente había sido el patio de fumadores, también llamado de artistas, y que luego fue taller de modelado durante el funcionamiento de la Academia de Bellas Artes. Este gran espacio, el segundo en dimensiones después de la Sala Mayor, cuenta con una vinculación independiente con el exterior a través del corredor lateral ubicado al sur de la Sala Mayor.

La sala, llamada Luis de Tejeda, tiene capacidad para cien personas y está provista de camarines propios y escenario, y se constituye desde ese primer momento en albergue de pequeñas obras y espectáculos para un público variado. Los ciclos de cine, teatro y títeres para niños allí presentados ampliaron la oferta cultural, facilitando la presentación de diversos géneros y el acceso a otros públicos que no se encontraban atraídos por las pomposas galas líricas.

El creciente número de cuerpos artísticos disponibles, capaz ya de generar una vasta y variada programación propia derivó en engrosamiento y complejización de los cuerpos técnicos. La compleja producción de óperas o puestas teatrales, llevó a la creación de divisiones como las de maquillaje, vestuario y utilería, y el gran área de escenografía, que incluirá herrería y carpintería. En el área propia del escenario, aparte de los tramoyistas, encargados del movimiento de telones y escenografía, se consolidaba cada vez más el rol de electricistas, sonidistas e iluminadores, al evolucionar la tecnología. Entre los tramoyistas se destaca la figura de Don Rafael Grisolia, que dio continuidad a las técnicas tradicionales de movimiento escénico, formando a las generaciones venideras.

Fábrica, escuela y ciudad. 1978-1994

A fines de la década del 70, el crecimiento del cuerpo técnico y artístico registraba dificultades para acomodarse dentro del edificio. Encontraron entonces lugar para expandirse en la vecina Escuela Olmos, cierre arquitectónico de la esquina noreste de la plaza Vélez Sarsfield. La escuela diseñada por Elías Senestrari como director del Departamento de Ingenieros de la Provincia, había sido inaugurada en 1909 y funcionado principalmente como Escuela Superior de Niños Varones hasta 1977. Ese año, el terremoto de Caucete dañó gravemente la estructura del edificio, lo que provocó la suspensión de las actividades educativas en su interior. El edificio quedó vacante y fue ocupado, de manera informal al principio, por algunos cuerpos artísticos y técnicos.

Este crecimiento del coliseo mayor cordobés hacia la escuela marca una productiva época en la historia del teatro local. La vinculación entre edificios se abre a través del patio que se encuentra al costado sur del escenario mayor. Allí se llega a los patios posteriores de la escuela, que a su vez tienen salida hacia boulevard San Juan. Esta vinculación facilitaba el ingreso de materiales e insumos para las áreas técnicas como escenografía, carpintería y herrería. Por otro lado, la amplitud de sus patios y su fuerte vinculación con el espacio público por forma y por planteo urbano, permitieron un eficaz aunque improvisado des-

ahogo para las nuevas propuestas teatrales, versatilidad en el uso de sus espacios y un fluido encuentro entre artistas y público, que permitió la realización de novedosas puestas incorporando así las rupturistas tendencias teatrales vigentes al momento.

Las espaciosas aulas de la Olmos se transformaron en este período en salas de ensayo para la Comedia Cordobesa, el Ballet, e incluso para el Departamento de Títeres, que hasta el momento desarrollaba sus ensayos en un pabellón del Parque Sarmiento. Esto permitió la concentración e integración de los diversos cuerpos artísticos y un funcionamiento más efectivo de los cuerpos técnicos. Las tareas se realizaron entre diciembre de 1978 y julio de 1979, e importantes obras de mantenimiento atendieron sobre todo a temas de infraestructura. La obra estuvo a cargo de la empresa dirigida por Eloy Rébora, con la supervisión de la arquitecta Marta del Trozzo. Como parte del proyecto, se construyeron nuevos talleres en el predio de la Escuela Olmos, que formalizaron el ingreso desde Bv. San Juan para las actividades derivadas de la producción de espectáculos (carpintería, maquinaria escénica, utilería y vestuario).

Esta expansión edilicia del teatro no sirvió solamente como desahogo espacial, sino también respondió al cambio en la esencia del hecho teatral, permitiendo nuevas exploraciones. Describiendo este momento de la disciplina, varios teóricos afirman que cuando las vanguardias artísticas asocian institución teatral con edificio, el instinto por romper con la primera las expulsa de los espacios físicos asignados. Otros teóricos, proponen la ruptura del espacio escénico y su integración con la sala en un reflejo de los cambios en el concepto del espacio propuestos por la modernidad. La Comedia Cordobesa, por ejemplo, usó el espacio de la Escuela Olmos para representar la obra *Fuenteovejuna* en el patio principal de la antigua escuela, aprovechando los balcones e integrando al público en la escena, y la escena a la ciudad.

La efervescencia cultural del retorno de la democracia en 1983 tuvo su máxima expresión en la ciudad de Córdoba durante el desarrollo de los grandes festivales de teatro latinoamericano, ocasiones en que se comprobó la feliz consonancia entre los edificios del teatro y la escuela. Los amplios patios y su apertura al espacio público permitieron romper con la hermeticidad del planteo academicista y estructurado del teatro a la italiana, brindando desahogo y proponiendo nuevos espacios escénicos que permitían puestas vanguardistas. El caso más emblemático se presentó una noche de octubre de 1984, durante el I Festival Latinoamericano de Teatro, con la compañía catalana La Fura dels Baus. Al respecto recuerda Alex Ollé, cofundador y actual director de La Fura dels Baus:

*Todos guardan la postal de la multitud de gente que se quedó rodeando lo que entonces era la ex Escuela Olmos, o asomándose en los edificios linderos: el público como escenario. Fue una experiencia inolvidable... impresionaba la gente mirando en las ventanas y los balcones, todo repleto.*⁷⁰

Finalmente, se arribó a un retorno a la ciudad como escenario, en la que el hecho teatral recuperó su vinculación con los edificios emblemáticos y con la ciudad. La acción se desarrolló en los patios de la escuela, en sus galerías de doble altura, y sin un área predeterminada para el público. Las puertas estaban abiertas, lo que implicaba una conexión directa con la Plaza Vélez Sarsfield.⁷¹ Y el conjunto decimonónico teatro-escuela pasó la prueba, pero no todos supieron entender las posibilidades que se pusieron de manifiesto en la integración de estos dos objetos patrimoniales como espacios teatrales.

Hacia 1990 y por iniciativa de Francisco Sarmiento, renombrado iluminador y técnico formado en el mismo teatro, se acondicionó una nueva sala sobre el frente del edificio, cuya ubicación cercana al ingreso lateral norte seguramente definió su función, emulando la situación de la sala Luis de Tejeda. Esta sala había sido usada hasta el momento para ensayos del ballet y se la reacondicionó como sala teatral con capacidad para noventa y cinco personas. Llamada a partir de ese momento sala Grisolia, se adoptó ese nombre para homenajear al renombrado jefe de escenario, maestro de generaciones de tramoyistas. Sin embargo, las condiciones reducidas del espacio derivaron en que se siguiera utilizando más como sala de ensayo que para representaciones con público.

Hacia fines de los 80, y al aproximarse el año del centenario de la inauguración, la Secretaría de Cultura de la Provincia, con el concurso de patrocinantes privados emprendió un nuevo proyecto de restauración de pinturas, decorados y muebles, por lo que el teatro permaneció cerrado. Finalmente, con la reapertura, los festejos por el centenario del edificio recibieron su corolario con la incorporación del teatro a la lista de Monumentos Históricos Nacionales por parte de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, mediante decreto del Poder Ejecutivo Nacional número 730/1991.

Repliegue y puja. 1994-1998

Los vientos de neoliberalismo que corrían por esos tiempos pusieron los ojos de los gobernantes en el patrimonio público cordobés. La Escuela Olmos fue una de las elegidas para aumentar el erario, sin valorarse justamente el rol que venía cumpliendo para el desenvolvimiento de las

1918. El Teatro como ágora democrática

Julio Rebaque de Caboteau



Apenas celebrado el Centenario de la Reforma Universitaria de 1918, donde emerge claramente como hito la redacción por Deodoro Roca del *Manifiesto liminar de la Reforma Universitaria*, publicado de forma anónima el 21 de junio en *La Gaceta Universitaria*, su vital antitlericalismo y antimperialismo se expresaba ya desde su título: “La juventud de Córdoba a los hombres libres de Sudamérica”. Deodoro Roca, periodista, defensor de la unidad de América Latina y de los Derechos Humanos, hizo que ese brillante y contundente escrito se conociera como “el Grito de Córdoba”.

Es un hecho histórico poco mencionado, sino difuminado en la memoria colectiva, que los discursos pronunciados en el Teatro

Rivera Indarte el 22 de julio de 1918, durante la sesión inaugural del Primer Congreso Nacional de Estudiantes Universitarios, resonaron fervorosos y comprometidos con el Manifiesto.

En la exaltación de este movimiento imparable y libertario, el ámbito si se quiere aristocrático del teatro, propuso una instancia de tribuna plural de intelectuales, hijos rebeldes de la élite dominante o miembros de las clases medias educadas.

El Teatro se hizo ágora democrática, donde se expresó la diversidad de las cinco Universidades argentinas, entre la sucesión de asambleas estudiantiles realizadas en la calle

y con la Universidad intervenida, y la muy decisiva toma del Rectorado el 9 de septiembre, que dejó la imagen icónica de los estudiantes bajando el gallardete universitario para izar la bandera argentina.

En esa sesión inaugural, descrita por *La Voz*... del 23 de julio como un “brillante acontecimiento intelectual y de cultura”, estaban presentes “distinguidos intelectuales y universitarios, el vicegovernador de la provincia, legisladores, familias y crecida concurrencia estudiantil”. Pronunciaron discursos el Dr. Osvaldo Loudet, presidente de la Federación Universitaria Argentina, Alfredo Brandán Caraffa por la Federación Cordobesa, Guillermo Watson por Buenos Aires,

Alberto Mendioro por La Plata, Héctor López por la federación de Tucumán y Pablo Villaud presidente de la delegación santafesina. Se escucharon reflexiones que no han perdido actualidad, sobre la inmigración refundadora, el ser argentino, la modernidad, la moralidad pública y el patriotismo bien entendido, la reivindicación de una mentalidad latinoamericana.

La Voz del Interior refleja en estos tiempos de agitación de la historia cordobesa, tanto la temporada lírica como los sucesos estudiantiles, y les dedica amplio espacio en sus ediciones desde julio a septiembre. Luego los dos acontecimientos confluyen en el teatro un 13 de agosto de 1918.



El mitin multitudinario convocado por la sociedad “Córdoba Libre”, una “magnífica exteriorización de fuerza” en Plaza Vélez Sarsfield, a metros del Teatro. Página anterior: “La Voz del Interior”, edición del martes 23 de julio de 1918.

Es que el teatro ha vibrado el 11 de agosto con el estreno de la ópera de Camille Saint-Saëns *Sanson et Dalila*, el tenor es Catullo Maestri, y la contralto Fanny Acitúa la ha cantado cincuenta veces desde una primera en Toulouse. El público cordobés ya la ha aplaudido en *La Gioconda* y *Cavalleria Rusticana*, se monta la misma producción que la del Teatro Colón, donde la orquesta fue dirigida por el mismo Saint-Saëns. Según *La Voz*, “la sala albergaba una concurrencia numerosísima y selecta formada por lo más granado de nuestra sociedad, que escuchó con hondo interés, con verdadera devoción, la hermosa partitura”.

Enseguida la actualidad se impone a los ritos, y el 13 de agosto sube de nuevo a escena *Sanson et Dalida*, esta vez a beneficio de la Federación Nacional Universitaria, y cerrando la temporada lírica. En la nota dedicada

el día siguiente al exitoso estreno, no se da información sobre quién tuvo la iniciativa de esta representación de apoyo a los universitarios reformistas, anterior al sostén de la sociedad “Córdoba Libre”, que contó con una fuerte adhesión popular.

De esta manera, los actores que se reunieron en el Teatro, se ganaron ovaciones, para proseguir con un gran mitin de la sociedad “Córdoba Libre” el 25 de agosto que colmó la plaza Vélez Sarsfield, luego se producen la toma del simbólico Rectorado el 9 de septiembre, y esa misma tarde la expulsión con intervención del Ejército. Pero el movimiento reformista ya había triunfado y comenzaba a propagarse en Buenos Aires, La Plata, el Litoral, y también por América, hasta eclosionar en el Mayo francés de 1968.



La toma del Rectorado el 9 de septiembre de 1918 y el izamiento de la bandera argentina.



La notable contralto Fanny Acitúa, *La Voz del Interior*, 11 de agosto de 1918.

múltiples actividades propias de la producción teatral. La venta del valioso predio no era posible, ya que el edificio contaba con una protección como patrimonio cultural. Se optó entonces por la figura de la concesión de la misma para el desarrollo de un centro comercial, operación encuadrada en los que se denominó las “escuelas shopping”.

Fuerte fue la reacción de la comunidad artística,⁷² pero finalmente la transacción se realizó convenciendo a la ciudadanía con la figura de un centro comercial-cultural. Según el contrato firmado por el gobernador Eduardo Angeloz, la concesión tenía como objeto la puesta en valor y refuncionalización del edificio de la ex Escuela Gobernador Vicente Emilio Olmos. Se dispuso allí que el alquiler que los concesionarios pagarían a la provincia por el usufructo del edificio sería mínimo y se efectivizaría de dos formas: una, simbólica, en efectivo, y otra “en especie”. Esta última forma consistió en la construcción de las dos salas de ensayo para uso de los cuerpos artísticos, las cuales debían estar terminadas en 1995 y contar con superficie total de 1.422 m². La asignación de la escuela para usos comerciales significó una reducción drástica en los espacios disponibles, ya que en ese primer momento solo se construyó la sala de ballet.

Esta sala se comunica con el teatro a la altura de tertulia y está ubicada sobre los techos del centro comercial. Es considerada una de las mejores del país, de 11 m de altura, con piso flotante cubierto de tapete italiano, aire acondicionado, vestuarios y un sector de kinesiología, además de oficinas para la dirección del Seminario de Danza. La segunda sala, pensada para ensayos de la Orquesta, se construyó sobre la primera, varios años más tarde.

En 1997, una nueva y discreta intervención ordenó y acondicionó la injusta situación de acceso a paraíso, donde se ubican las localidades de menor costo. Hasta ese momento se hacía circular a los espectadores sobre los techos del coliseo, accediendo desde el ingreso secundario por la calle Duarte Quirós. El arquitecto Luis Córscico, de la Dirección de Patrimonio, fue el encargado de techar perimetralmente el sector de butacas, para otorgar mejores condiciones de uso y habitabilidad al sector. El acceso se realizaría por un tramo nuevo de escalera agregado sobre los núcleos que salen del Vestíbulo, unificándose así el ingreso para todos los espectadores, mediante la entrada ceremonial desde avenida Vélez Sarsfield.

Recuperación e integración. 1998-2011

En términos de gestión, un aporte importante lo dio el gobernador De la Sota, quien durante su primer período en la función, 1998-2002, encaró

un reordenamiento en el conjunto de los cuerpos artísticos provinciales. Los cuerpos de creación más recientes, como el Teatro Estable de Títeres, la Comedia Cordobesa, la Comedia Infante Juvenil, y el Seminario de Teatro Jolie Libois, pasaron a depender del Teatro Real, permaneciendo en el San Martín solo aquellos cuerpos relacionados con el teatro lírico, es decir Orquesta Sinfónica, Ballet, Coro Polifónico y Coro de Cámara, así como los Seminarios de Canto y Ballet. La función se fue tomando así más específica, dejando que los cuerpos artísticos que en él se desarrollen generen disciplinas coherentes con su tipología de teatro lírico.

Por otro lado, se encaró la construcción de un edificio de nueva planta destinada a las áreas técnicas, tratando así de compensar los espacios perdidos por la concesión de la escuela Olmos. El edificio anexo Carlos Guastavino fue diseñado por el arquitecto Luis Scandizzi, de la Dirección de Cultura del Gobierno de la Provincia, y fue erigido en el lote ubicado sobre la calle Duarte Quirós, el que históricamente se había utilizado como ingreso de las compañías. El proyecto fue originalmente concebido como apoyatura al área escenotécnica, por lo que se organizó en altura según los niveles de escenario y puentes de maniobra. También contempló la incorporación de más camarines para artistas. Fue inaugurado en 2002 y sufrió cambios en su destino original, siendo readaptados algunos de los talleres previstos, como salas de ensayo de la Orquesta y el Coro de Cámara.

Finalmente, cerrando el ciclo iniciado con el cierre de la Escuela Olmos, en 2011 se construyó sobre la sala de Ballet la tan esperada sala de ensayo para la Orquesta.

Transformaciones edilicias

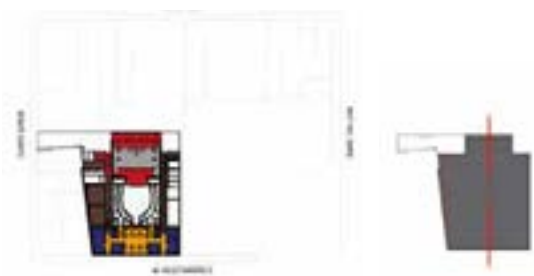
María Inés Sciolla

Construcción. 1887-1891

La construcción se inició con la visita a Córdoba de Tamburini en 1886, visita en la que realizó la selección del sitio, entre el edificio de la aduana al sur, y parte aún del muro jesuítico existente en el lote colindante al norte. Con la entrega de planos, y en paralelo con la construcción del Banco de Córdoba, con el mismo grupo de técnicos y operarios y la misma provisión de materiales, se llevó adelante la obra. Para la inauguración en 1891, Nembrini aún estaba trabajando en las decoraciones y terminaciones artísticas del coliseo.

La mencionada foto del AGN de 1907, donde se ve la sala completa con un cielorraso que se perdió, y en la cual no se llega a ver la lucera central con los vidrios de colores y la araña.

Período inicial. 1891-1932



Después de su inauguración, Nembrini quedó a cargo del coliseo y en 1893 él mismo entregó a un nuevo concesionario el teatro para su administración. En el inventario se describía el equipamiento escénico, los muebles y sillas de la sala, así como las alfombras que recubrían los



pisos y otras modernas instalaciones entre las que se encuentra la usina y la instalación de la luz eléctrica.

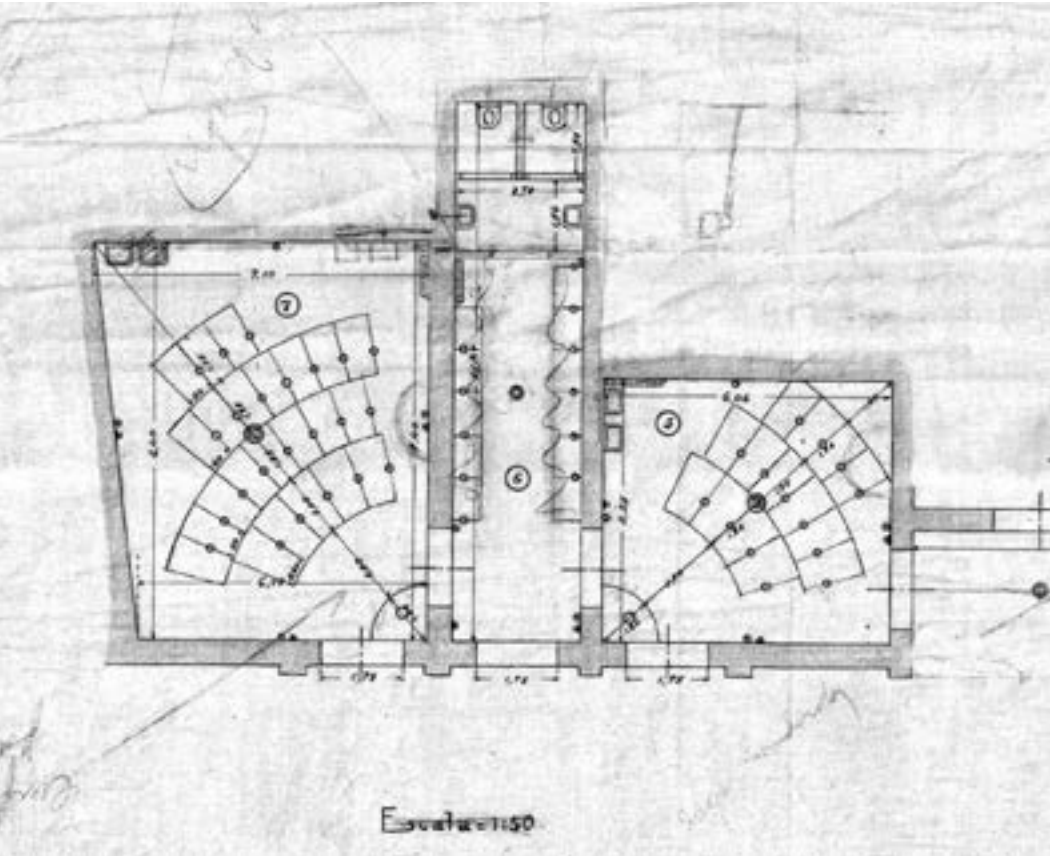
A poco de inaugurado se registraron algunas deficiencias de roturas de vidrios y puertas, lo que llevó a realizar reparaciones al año siguiente, para las cuales se contrató a la empresa Vanetta-Bernasconi en 1894. “Se incluyeron reparaciones del techo de la platea y escenario, en la lucera central de la sala, y el cielorraso de la platea”⁷⁴. Ninguna de estas estructuras se conserva en la actualidad.

La tormenta y el rayo de 1907 causaron serios daños al interior del edificio. Un informe técnico del ingeniero Conil Paz, puso de manifiesto los problemas estructurales que motivaron la clausura del teatro. En septiembre de 1908 se desmontó el cielorraso degradado por filtraciones de agua, se instaló uno nuevo de chapa de bronce estampada. También se retocaron las pinturas sobre el arco del proscenio.

Según nota publicada en el diario *La Voz del Interior*, “La segunda descarga eléctrica de la tormenta de ayer cayó en uno de los pararrayos del teatro Rivera Indarte, el cual tiene serios desperfectos, resultando que la corriente eléctrica en vez de seguir por el alambre a tierra se desvió para el techo

Izquierda: Primera marquesina incorporada a la *loggia* de ingreso construida por Pedro Ferroni en sus talleres, 1911. Derecha: Marquesina en voladizo diseñada por Juan Kronfuss en 1921.

Plano del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Córdoba con detalle de mobiliario e instalación eléctrica del proyecto para la Academia de Bellas Artes.



en dirección del local de la confitería, ocasionando desperfectos de consideración según algunas versiones y de poca importancia para el Señor Padilla (...).⁷⁵ Esta primera impresión se corrigió al día siguiente, cuando la prensa pudo acceder al edificio y dar cuenta del gran daño provocado. En un artículo publicado en el mismo diario, titulado “Teatro Rivera Indarte. Situación Peligrosa”, se evidenciaron los defectos de construcción que padecía el edificio, instando a la intervención de las autoridades del gobierno y pidiendo la clausura del mismo. Luego el cronista describe el daño real:

No es como se los dijo, sin importancia; pues se trata de la caída de todo el techo del local que ocupa la confitería. Los ladrillos y gruesas vigas de hierro destrozado por completo todas las existencias de mercaderías y muebles de la confitería... Dará una idea del derrumbamiento, el hecho de que al caer el techo en el piso de dicho local, los escombros rompieron las tablas yendo a parar al sótano. (...) ni los espejos que estaban colgados en la pared se han salvado.

En el mismo artículo se relata también la visita de los técnicos de la provincia, quienes aducen defectos de construcción y describen vicios estructurales:

Los técnicos formulan cargos en contra de los constructores de ese edificio, pues a más de los innumerables defectos de que adolece y que ha hecho que se le tenga liado como a un trompo con fajas de hierro, se ha constatado ahora que las gruesas vigas derrumbadas tan solo tenían unos diez centímetro incrustadas en la pared.

Este evento llevó a emprender nuevamente una serie de reformas que se desarrollaron entre 1907 y 1908, pero todos fueron trabajos en el interior sin variar su superficie. En agosto de 1907 se firmó con el Sr. Güell el contrato para la submuración de la pared sur. En noviembre se aprobó otro contrato con los señores Ferreyra y Blanco para el resto de las reparaciones. Entre la tareas se incluían también nuevos desagües cloacales y pluviales que recorrían los corredores, y se encuentran detallados en planos. También en planos se registra un arreglo de tirantería, pero no es posible identificar el sector referido.

En 1911 se incorporó a la *loggia* de ingreso una gran marquesina construida por Pedro Ferroni en sus talleres. El forjado se adelantaba desde el dintel sobre la vereda, apoyándose en cuatro esbeltas columnas de hierro. Esta marquesina, cuya función era la de proteger a los espectadores que llegaban en coche en noches de lluvia, se mantuvo en pie durante casi dos décadas. Los Massa, concesionarios en ese momento también tenían intención de reponer los empapelados de los antepalcos, pero la prensa exigió públicamente a los concesionarios respeto por la imagen original del edificio:

(...) según criterio de los entendidos, y salvo el criterio de la Oficina Provincial de Arquitectura, que suponemos será llamado a intervenir en este asunto, se nos dice que para conservar la armonía del tapiz interior de la sala, se impone que el papel a emplearse en los antepalcos sea de color rojo, imitando la felpa y de calidad correspondiente a la elegancia del sitio que van a realzar.⁷⁶

Se vuelven a registrar trabajos en el teatro en 1911, en documentos donde se menciona la incorporación de un sistema de calefacción importado provisto por la firma Heinleim y Cía. Los trabajos se realizaron bajo la inspección del ingeniero Carlos Nottaris. En 1913 se hizo una ampliación del foso para la instalación de la orquesta y se dispuso una modificación de las puertas de acceso, para que pudieran abrirse de adentro hacia afuera, mejorando así las condiciones generales de evacuación.

En 1915 llegó a Córdoba el gran arquitecto Juan Kronfuss, quien se desempeñó en la Dirección de Arquitectura. Este arquitecto de origen húngaro llegó al país en 1910 y desarrolló una larga y prolífica carrera en

la provincia, que va desde el relevamiento de la arquitectura colonial hasta el desarrollo de importantes proyectos como el Museo Caraffa y la Legislatura Provincial en 1916. En el Teatro desarrolló el proyecto de la Escuela de Artes, adaptando para ello algunos de los salones sociales del cuerpo frontal del teatro.

Los planos provenientes del Ministerio de Obras Públicas (MOP), firmado por Juan Kronfuss como Director de Arquitectura de la Provincia, conforman un legajo completo de planos del teatro, con plantas y cortes muy detallados.

Los primeros planos de 1915 corresponden a la obra de la Academia de Artes que funcionaría en los salones del Teatro, y también una obra de salubridad para la misma.

En planos de 1919 se aprecia el diseño de las puertas que serían ubicadas en el pasillo de acceso sur al Teatro, una consecutiva a la otra, logrando independizar el acceso a la Academia de Bellas Artes del ingreso al Vestíbulo y a la Sala. Una tercera puerta cerraría el acceso a la Confitería. De estas puertas solo queda el registro de los planos.

Existen más planos datados entre diciembre de 1915 y 1922, con detalles de equipamiento para el Teatro, así como planos de ubicación de localidades. Kronfuss diseñó además una nueva marquesina, en voladizo.

A partir de 1925, la comisión *ad Honórem* que dirigía el teatro, de la cual participaba Emilio Caraffa, puso de manifiesto las pésimas condiciones de seguridad en que se hallaba el edificio, la falta de elementos contra incendios y mala instalación eléctrica, llegando a solicitar su clausura. El mismo Caraffa elevó los estudios y proyectos para el mejoramiento de la seguridad del Teatro. Ese año se avanzó con obras para la introducción de mejoras, se intervino la instalación eléctrica, se colocaron extintores, se renovaron alfombras y se pintaron las butacas.

El legajo de planos a partir de ese año es firmado por Sarmiento como director del MOP. Bajo su gestión, en los planos aparecieron el detalle del escenario, el subsuelo y de los nuevos camarines sobre el escenario. En 1927 se emprendieron mejoras en el escenario y se liberaron los camarines, los que se ubicaban en los laterales de la caja escénica.

En 1930 se presentaron los planos de toberas y extinguidores de incendio sobre el escenario. Este documento aún se conserva en el Archivo Histórico Municipal.

Período de consolidación institucional. 1932-1978

Este período se caracteriza por la consolidación del Teatro como institución artística cultural, con la creación de los cuerpos artísticos estables. Durante este tiempo se realizaron obras de mantenimiento general, limpieza, pintura, reparación de butacas, renovación de alfombras y reposición de lámparas. La iluminación es el ítem que más presupuesto llevaba y estaba en constante renovación.

Las obras significativas de infraestructura en este período fueron en 1951, con la ampliación del foso de orquesta, y en 1972 la adaptación del Patio de Artistas como sala de teatro, llamándose sala Luis de Tejada, gestionada por Jose Dahbar, director del Teatro.

Período de expansión: la fábrica teatral. 1978-1994



El crecimiento de los cuerpos artísticos hizo que en 1977 se estableciera un convenio que permitió el uso de espacios de la Escuela Olmos para cuerpos técnicos, artísticos y administrativos del teatro, aunque de manera informal al principio. Esta situación se vio forzada además porque a partir de 1976 se iniciaron obras de puesta en valor. Las tareas se realizaron entre diciembre de 1978 y julio de 1979, e importantes obras de mantenimiento atendieron sobre todo a temas de infraestructura. La obra estuvo a cargo de la empresa dirigida por Eloy Rébora, con la supervisión de las arquitectas Marta del Trozzo y Alba Di Marco. Como parte del proyecto, se emprendió la construcción de nuevos talleres en el predio de la Escuela Olmos. Sobre el frente del teatro se incorporaba una nueva sala llamada Rafael Grisolia, impulsada por Francisco Sarmiento, escenógrafo del teatro.

El Centenario recibió al teatro renovado. A fines de los 80, con el concurso de patrocinantes privados, se emprendió un nuevo proyecto.



aberturas y vidrios del ingreso. Para el Centenario, el Teatro fue declarado Monumento Histórico Nacional, MHN 730/1991.

Período de repliegue. 1994-1998

Este período está marcado por el cierre de la escuela Olmos en 1995, que se transformó en un centro comercial. Esto significó una reducción drástica de los espacios disponibles del Teatro. En el arreglo con la empresa, esta debía dotar al teatro de dos nuevas salas de ensayo con superficie total de 1.422 m² para uso de los cuerpos artísticos.

En 1997, la intervención del Arq. Luis Córscico sumó dos núcleos de escalera entre Tertulia y Paraíso, y completó las galerías que circundaban el paraíso, permitiendo un acceso a esta zona de manera cubierta y desde el interior del mismo.

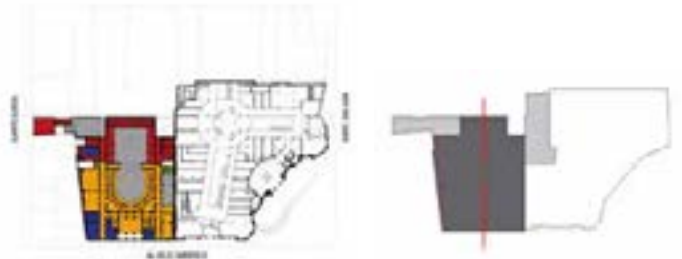


Imágenes de la obra dirigida por Eloy Rébora. Arriba: El trabajo realizado sobre las aberturas de todo el edificio. Abajo: Los trabajos en la Sala Luis de Tejada.

La obra estuvo a cargo de la Empresa Constructora Roganti y se intervino la fachada con nueva iluminación, cambio de solados en el Vestíbulo y la boletería interior. En la Boletería se realizó una nueva ventanilla de atención, con nuevos circuitos de iluminación y artefactos.

Se intervino y restauró la telonería con que contaba la sala. Y se restauraron en el vestíbulo las pinturas de muros, los estucos en columnas, el dorado de capiteles, y la pintura del cielorraso. También se restauraron

Período de recuperación e integración. 1998-2011



A partir de 1998 comenzó la reorganización y recuperación de la institución. El corolario fue, en el 2002, la construcción del Edificio Guastavino en el terreno que da salida sobre Duarte Quirós. El proyecto del Arq. Luis Scandizzi permitió recuperar los espacios perdidos de la escuela Olmos. Es un edificio de seis niveles que se organiza verticalmente según las cotas marcadas por la caja escénica. En él se alojan las áreas técnicas –vestuario, carpintería y herrería– y áreas administrativas. También hay una nueva sala de ensayos, la sala Fuchs, para uso de la Orquesta Sinfónica.

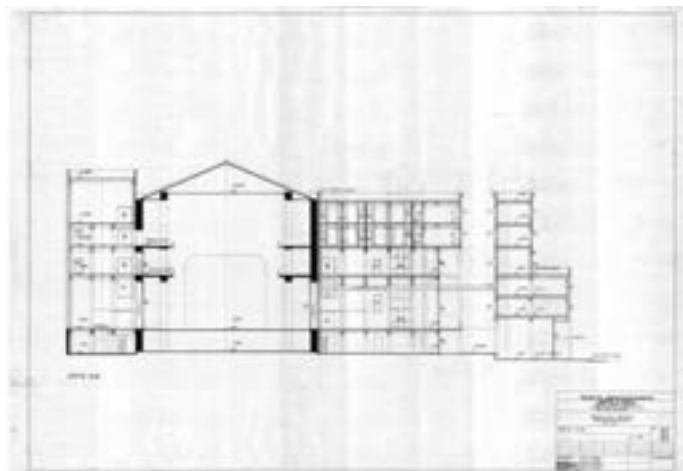
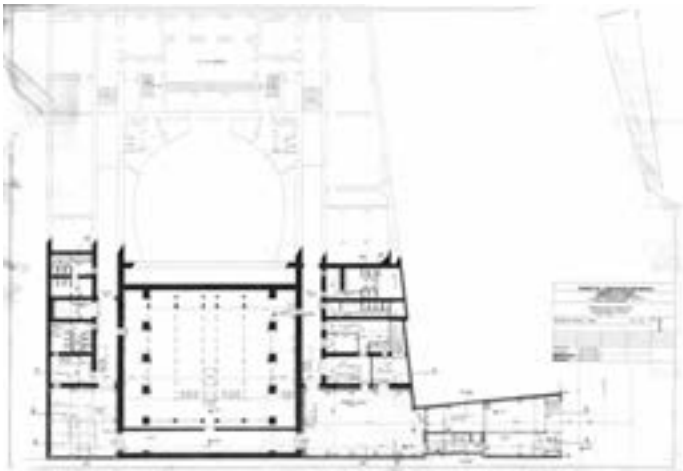
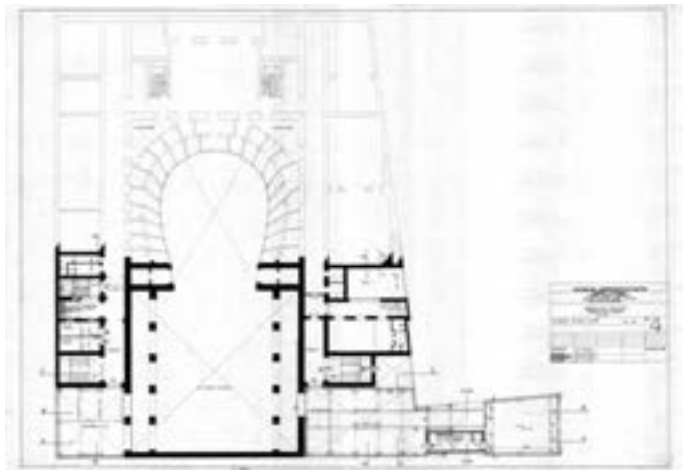
La problemática de falta de espacio se acrecentó con la venta del centro comercial Patio Olmos, en la cual se vieron involucradas en la transacción las salas de ensayo del Ballet, por lo que la provincia se vio

en la necesidad de expropiarlas y recuperarlas nuevamente. También se reflató el compromiso de la empresa dueña del Patio Olmos, de realizar una sala de ensayo para la orquesta sinfónica. La obra se concluyó en 2011, fue emplazada sobre las salas del ballet, y cuenta también con sanitarios y depósito para instrumentos.

En 2011 también se restauró la fachada donde se rescató la idea de la policromía, confirmada a través de cateos, lo que se insinúa en fotografías históricas. Este trabajo estuvo a cargo de la Lic. Alicia Beltramino. Como parte de un plan urbano se iluminó la fachada junto a un grupo de edificios significativos de la ciudad.



Intervención en vías de la celebración del Centenario del Teatro a cargo de la Empresa Constructora Roganti. Centro: Croquis del arquitecto para la propuesta de las boleterías de la *loggia* de acceso, detalles y colorimetría. Arriba y a la izquierda: Fotos de la fachada fuertemente intervenida para su restauración e iluminada.



Planos de la ampliación del edificio Guastavino por el arquitecto Luis Scandizzi, 2001.



Imagen de la obra, apertura del muro original para la conexión del edificio Guastavino con el puente de maniobra.

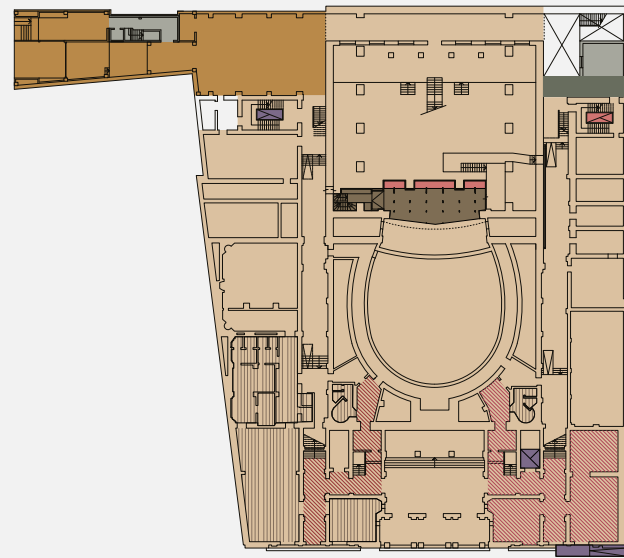
Evolución constructiva

Este documento gráfico fue elaborado en 2017 por el equipo de proyecto como parte de los estudios para la restauración y actualización tecnológica.

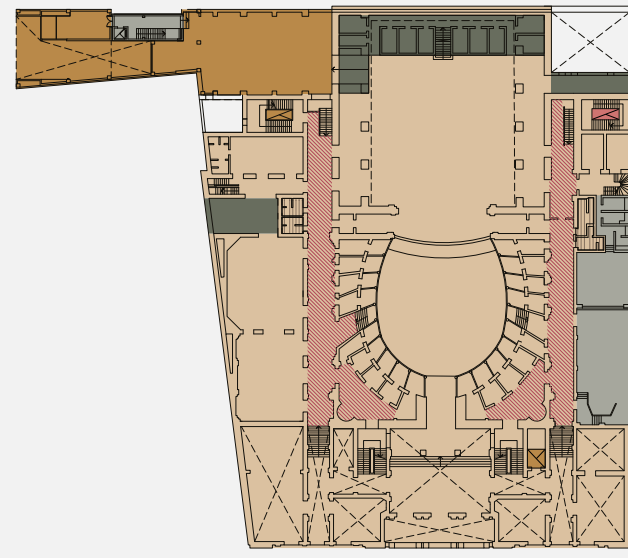
Se identifican, dentro del perímetro actual que ocupa el teatro, los diferentes crecimientos y remodelaciones del edificio en el período comprendido entre el proyecto original de Francesco Tamburini en 1891 al 2010 con la ejecución de la última Sala de Ensayo sobre el edificio comercial del Shopping Patio Olmos.

El criterio de representación gráfica adoptado para mostrar los crecimientos e intervenciones en ese período, tanto edificaciones nuevas como ampliaciones internas (el foso y los camarines del escenario), se organiza por niveles con colores sólidos por año de ejecución de las acciones.

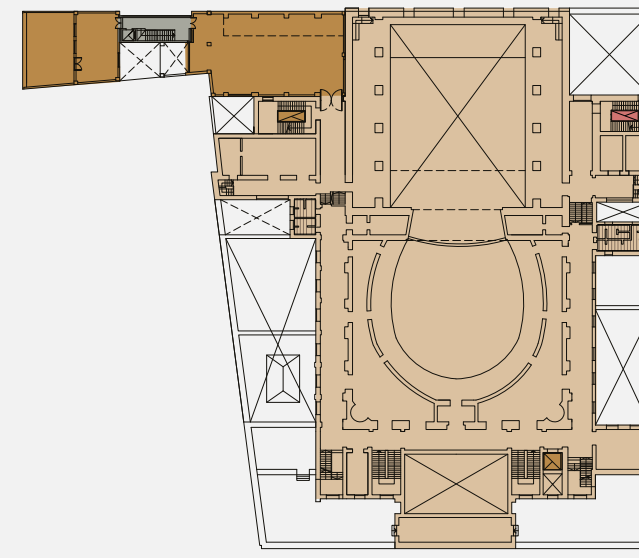
Se ha considerado la importancia de identificar los cambios de materialidades en los solados (de calcáreo o parquet a granítico) y los salones que han sufrido intervenciones que superan a la enunciada anteriormente, como las que se pueden apreciar en la Boletería norte, la Sala Grisolia, la remodelación de los sanitarios, la incorporación del ascensor y rampas, lo revestimientos de madera, entre otros.



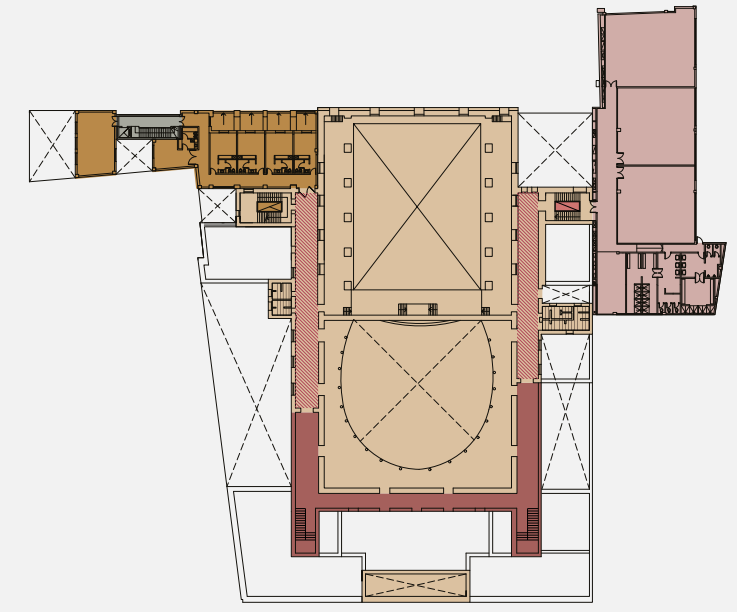
NIVEL 0 - Hall de ingreso | Subsuelo



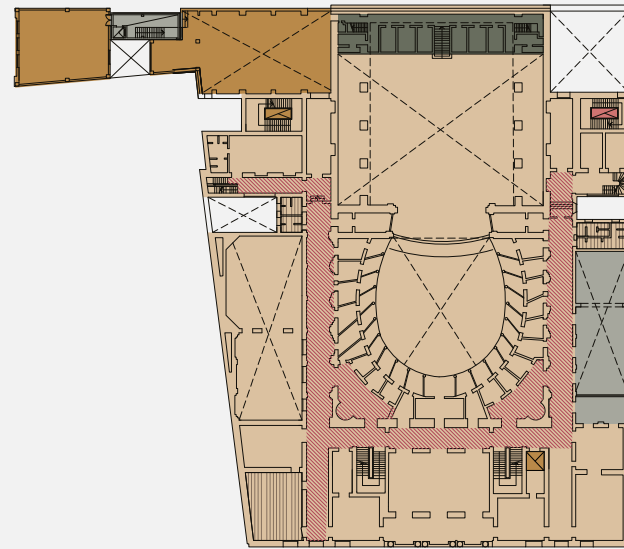
NIVEL 1 - Platea | Palcos Bajos



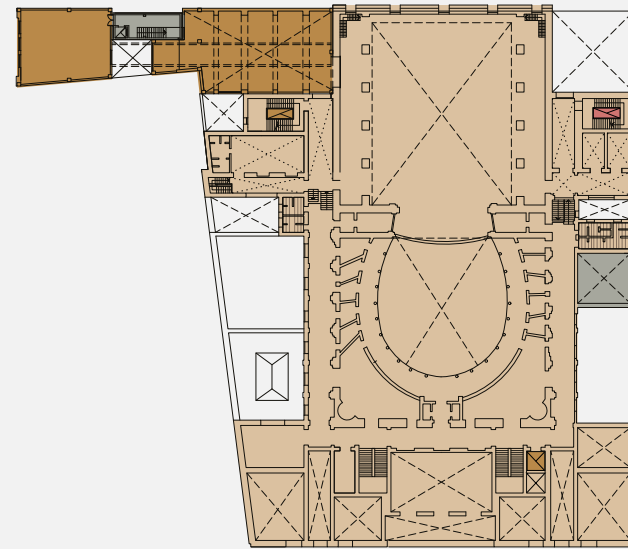
NIVEL 4 - Tertulia



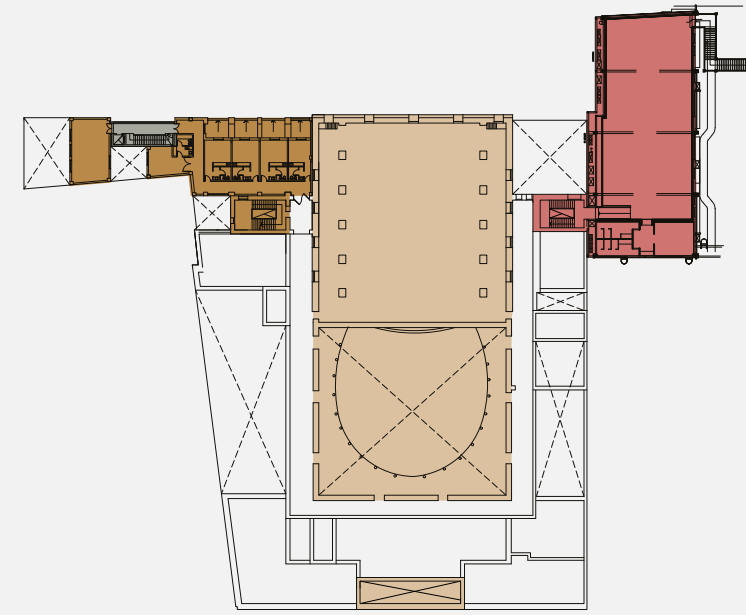
NIVEL 5 - Paraíso



NIVEL 2 - Palcos Altos



NIVEL 3 - Cazuela



NIVEL 6 - Parrilla

Referencias
Crecimiento en el tiempo

- 1891-Proyecto original de Tamburini
- 1920
- 1927
- 1978
- 1994
- 1997
- 2001
- 2010
- Superposición de piso
- Locales intervenidos

Cronología general

Visita de Tamburini a Córdoba

Presidencia Juárez Celman - Gobernación Ambrosio Olmos

Inicio obra teatro

Discurso del gobernador Ambrosio Olmos

Contrato con la empresa Rivara y Cía.
plazo de obra 23 meses

- Maquinaria escénica, modernidad, sistema completo en maqueta
- Ronconi provee telón metálico
- Piccinini provee el mobiliario y las telas
- Decoración integral del teatro Arturo Nembrini Gonzaga

Ingeniero José Franceschi visita los principales teatros líricos europeos

Creación de la usina de luz eléctrica, conexión para iluminación del teatro. Teodoro Flandin instalación

Revolución del Parque

Revolución del parque

Inauguración

Cambio de nombre de Teatro Nuevo a Teatro Rivera Indarte

Entrega del teatro por Nembrini a la municipalidad

Gestión municipal

Gestión privada Pedro Caraccio

Gestión privada Luis Padilla

Rayo causa daños, el ingeniero Eduardo Conil Paz es designado para revisar la estructura

Banquete de honor a Figueroa Alcorta

Se incorporó a la *loggia* de ingreso una gran marquesina construída por Pedro Ferroni en sus talleres

Incorporación de un sistema de calefacción importado provisto por la firma Heinleim y Cia.

Ley Sáenz Peña - voto universal secreto y obligatorio

Ampliación del foso para la instalación de la orquesta

Juan Kronfuss MOP
Proyecto Academia de Bellas Artes

Reforma Universitaria

Administración por Comisión ad honorem

Realización de Camarines sobre Escenario. D.O.P. Sarmiento

Creación de la Orquesta Sinfónica



Primera presidencia de Perón

Creación del Coro de Cámara

Creación del Coro Polifónico

Ampliación foso orquesta

Fundación Ballet Oficial de la Provincia

Creación de la Comedia Cordobesa

Creación de Cuarteto de Cuerdas y Quinteto de Vientos

Creación del Teatro Estable de Títeres y el Taller Escuela

Creación del Museo del Teatro y de la Música "Cristobal de Aguilar"

Creación del Seminario de Teatro

Sala Luis de Tejeda

Creación de la Comedia Infanto Juvenil

Uso de Escuela Olmos para cuerpos técnicos, artísticos y administrativos

Mundial de Fútbol Argentina

Regreso a la Democracia

Declaratoria de MHN 730/1991.

Intervención Empresa Constructora Roganti, restauración y puesta en valor Gubbiani

Cierre Escuela Olmos. Construcción Shopping Patio Olmos y salas de ensayo ballet

Nuevo accesos a Paraíso. Arq. Luis Córscico

Gobernador José Manuel De La Sota

Edificio Técnico Guastavino sobre Duarte Quirós. Arq. Luis Scandizzi

Gobernador Juan Schiaretti

Restauración e incorporación de nuevo sistema de iluminación de fachada

Sala Ensayo Orquesta sobre Patio Olmos

Restauración y actualización tecnológica

2007-11 y 2015 a hoy

1946

1949

1950

1951

1958

1959

1960

1961

1970

1972

1975

1977

1978

1983

1991

1993

1997

1999

2002

2011

2018

1887-1891

1891-1932

1927-1931

1932-1978

1978-1994

1994-2011

2011

GESTIÓN ESTATAL PROVINCIAL CONSTRUCCIÓN

PERÍODO INICIAL GESTIÓN MIXTA

Gestión privada Martín Perez

PERÍODO DE CONSOLIDACIÓN INSTITUCIONAL

PERÍODO DE EXPANSIÓN LA FÁBRICA TEATRAL

PERÍODO DE REPLIEGUE Y RECUPERACIÓN

HOY ÚLTIMOS AÑOS

Intervención para puesta en valor. Obras a cargo de la empresa Ing. Eloy Rébora, con la supervisión de las Arq. Marta de Trozzo y Arq. Di Marco

Citas bibliográficas

1 Kahler, E., *Historia Universal del Hombre*, Buenos Aires-México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

2 Mc Nall Burns, E., *Civilizaciones de Occidente. Su historia y su cultura*. Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1983.

3 Sassi, M. T., *Notas para una introducción a la temática del arte, la ciudad y la arquitectura. Siglo XIX*, Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Cátedra ACA II.

4 Pigna, F., *Los mitos de la Historia argentina 2*, Buenos Aires, Ed. Planeta, 2005. Pp. 88-61.

5 Page, C. y Tognetti, L., *La Academia Nacional de Ciencias*, Córdoba, Comisión de Bibliotecas y Publicaciones, ANC, 2000, p. 20.

6 Lerin, F. *et al.*, “Acontecimiento y continuidad. La ciudad de Córdoba hoy y las huellas de la Gran Exposición Nacional de 1871”. Ponencia presentada en el X Seminario de Arquitectura Latinoamericana. La ciudad latinoamericana. Transformaciones y permanencias. Montevideo, 2003. P. 58

7 Ídem.

8 Shmidt, C., *Palacio sin reyes. Arquitectura pública para la “capital permanente”. Buenos Aires 1880-1890*, Buenos Aires, Prohistoria Ediciones, 2012.

9 Dómina, E., *Historia Mínima de Córdoba*, Córdoba, Ediciones del Boulevard, 2003.

10 Shmidt, C., íbidem, p. 45.

11 Dómina, E., íbidem, cap. XIII.

12 Ídem.

13 Waisman, M., *El edificio del Banco Provincial*, Córdoba, Editorial Banco Provincia, 1991. P. 17.

14 Ídem.

15 Cárcano, R. J., *Mis primeros ochenta años*, Editorial Biau, Buenos

Aires, 1945. Pp. 52-53

16 Ídem.

17 Dómina, E., íbidem, p. 190.

18 Este artículo se redactó en base a la siguiente bibliografía: *Carlos Thays, Un jardinero francés en Buenos Aires*, Buenos Aires, catálogo de la exposición del Centro Cultural Recoleta, curaduría de Sonia Berjman, 2009; Page, C., *El Parque Sarmiento*, Córdoba, Colección Historia de la Arquitectura de Córdoba, 1996; Luque Colombres, C., *La Ciudad Nueva, el primer medio siglo de Nueva Córdoba (1886-1936)*, Córdoba, Editorial de la Municipalidad de Córdoba, 1987; André, F., deCourtois, S. (dir.), Édouard *André (1840-1911). Un paysagiste botaniste sur les chemins du monde*, Besançon, Editions de l’Imprimeur, 2001.

19 Gallardo, R., *El Rivera*, en *La Voz del Interior*, 28 de julio de 1985.

20 Bischoff, E., *Tres siglos de teatro en Córdoba (1600-1900)*, Córdoba, Universidad Nacional, 1961, p. 230.

21 *La Voz del Interior*, Córdoba, 11 de noviembre de 1904.

22 Bischoff, E., íbidem, p. 242.

23 Íbidem, p. 259.

24 Frega, G., *Circulación y recepción del teatro porteño*, en Frega, G., Brizuela, M., Yukelson, A., Villa, M. (comps.), *El teatro de Córdoba (1900-1930) Documentación y crítica*, Córdoba, Grupo de Estudios de Teatro cordobés, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, 2004, Pp. 31-32.

25 Íbidem, P. 51.

26 Cámara de Diputados de Córdoba, *Notas y proyectos, 17 de mayo de 1887. f. 122-124*, Archivo Histórico de la Legislatura.

27 Guadet, J., *Elementos y Teoría de la Arquitectura*, París, 1902, p. 134.

28 Guadet, J., *Elementos y Teoría de la Arquitectura*, París, 1902, p. 124.

29 Guadet, J., *Elementos y Teoría de la Arquitectura*, París, 1902, p. 124.

30 Breyer, Gaston A., *Teatro el ámbito escénico*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1963.

31 Santini, S., *Il descubrimiento di Francesco Tamburini in Italia* en Arestizábal, I., De Gregorio, R., Mozzoni, L., Santini, S. (comps.), *La obra de Francesco Tamburini en Argentina. El espacio del poder*, Buenos Aires, Museo de la Casa Rosada, 1997. p. 52. La información corresponde al certificado de Angiolo Nardi-Dei de la Escuela de Diseño de la Real Universidad de Pisa, 15 de julio de 1870.

32 Ídem.

33 Íbidem, p. 61.

34 Waisman, M., *El edificio del Banco Provincial*, Córdoba, Editorial Banco Provincia, 1991. P. 43.

35 Transcripción. Archivo histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno II 1888. Tomo n.º 4 Contratos, solicitudes y propuestas. Fs. 121.

36 Ferraro, F. *El telón de boca del Teatro del Libertador San Martín, La Voz del Interior*. Córdoba, 24 de abril de 1991.

37 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno 1888 Tomo n° 10 Municipalidades, solicitudes. Construcción del Teatro. Fs. 157-57.

38 Ídem.

39 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno 1889 Tomo n° 4 Contratos, Propuestas. Fs. 273.

40 Ídem.

41 Ídem.

42 Archivo histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno 1889 Tomo n° 4 Contratos, Propuestas. Fs. 273.

43 Archivo histórico de la Provincia de Córdoba. Del Indice exte.

Juzgado 3º Nominacion Civil. Capital, Cordoba. 1892 Legajo n° 1 Expediente 2 – 1888-1925

44 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno 1890 Tomo n° 6 Planos del Teatro. Fs. 6-7.

45 Archivo de la Nación. N° inventario 68982., fecha ingreso al archivo 29/4/1907, Santiago Troisi.

46 El edificio es actualmente el Museo Usina Molet, ubicado en la calle Tucumán entre Humberto Primo y La Tablada.

47 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno II 1890 Tomo n° 11. Solicitudes y receptorías. Fs. 83-87.

48 Archivo histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno 1890 Tomo n° 263 Legajo 8. Fs. 26

49 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno 1893 Tomo n° 5 Inventario de las existencias del Teatro Rivera Indarte. Fs. 22.

50 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. Del Indice exte. Juzgado 3º Nominacion Civil. Capital, Cordoba. 1892 Legajo n° 1 Expediente 2 – 1888-1925.

51 Diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 3 de Mayo de 1907.

52 Museo Nacional de Bellas Artes N.º de inventario 2361 y 2362.

53 Gallardo, R., *La arquitectura en Córdoba y su Historia*, Córdoba, Nuevo Siglo, 2003.

54 Diario *La República*, Córdoba, 2 de septiembre de 1891. Citado en Bischoff, E., *Memorias del Rivera*, Gobierno de la Provincia de Córdoba, Córdoba.1991, p. 85.

55 Bischoff, E., íbidem, p. 38.

56 Diario *La Patria*, Córdoba, 3 de junio de 1896. Citado en Bischoff, E., íbidem.

57 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Go-

bierno II 1896. Tomo n° 7. Fs. 125.

58 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. Del Índice Ministerio de Hacienda 1900. Tomo n° 3. Fs. 172.

59 De esta manera, Bischoff describe al circo criollo y a su público: “... el populacho refugiábase en la carpa cirquera levantada en una esquina cualquiera de la ciudad a presenciar las pruebas de los trapeceistas o ver las escenas de los dramas criollos, como tantas veces lo hacía concurriendo a los espectáculos de Frank Brown y Rosita del Plata, los Hermanos Podestà o de Pablo Raffetto”. Pp. 160-161

60 Diario *Los Principios*, Córdoba, 27 de marzo de 1900. Citado en Bischoff, E., íbidem, p. 167.

61 Diario *La Libertad*, Córdoba, 26 de mayo de 1899. Citado en Bischoff, E., íbidem, p. 145.

62 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno 1907. Tomo n° 7. Asuntos Varios. Fs. 48 “Comunica al Sr Minist de Hac y O.P. q el concesionario Padilla hace entrega del edificio y toda su existencia según inventario”.

63 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno 1907. Tomo n° 7. Asuntos Varios. Fs. 88

64 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno 1907. Solicitudes y receptorías. Fs. 62

65 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno 1913. Tomo 2 y 3. Fs. 504

66 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno 1913. Tomo 2 y 3. Fs. 607

67 *Los Principios*, 1930, 15 de octubre. Citado en Chatelain, E. *Una aproximación al fenómeno discursivo nacionalista del gobierno uriburista. Una aproximación al fenómeno discursivo*. Revista Interdisci-

plinaria De Formación Docente KIMÜN revista interdisciplinaria de formación docente Año II N° 3 Julio - Diciembre 2016

68 Bischoff, E., íbidem, p. 275

69 Íbidem, p. 276.

70 Ospital, L., “Fue la hostia”, *Revista La central*, año III n.º 10, abril/ mayo 2009, p. 54.

71 “Era teatro para los sentidos, visceral, no cerebral. Queríamos romper la cuarta pared”, enfatiza Alex Ollé, cofundador y actual director de La Fura. La cuarta pared es la barrera imaginaria que separa al público del escenario teatral o la pantalla de cine: romper la cuarta pared es interactuar con el espectador y reclamar que se involucre. Chocarle. Sacudirlo. Incomodarlo”. Íbidem, p. 56.

72 Vale volver a mencionar aquí el rol que tuvo la comunidad artística, al impedir mediante diversos tipos de manifestaciones públicas que en el proyecto nuevo se incorporara una vinculación directa entre el shopping y el teatro mediante una puerta ubicada en Sala Luis de Tejada, la cual anularía el uso de esa sala y generaría seguramente conflictos de uso y una intromisión de lo comercial en lo cultural.

73 Foto del Archivo del Teatro del Libertador General San Martín.

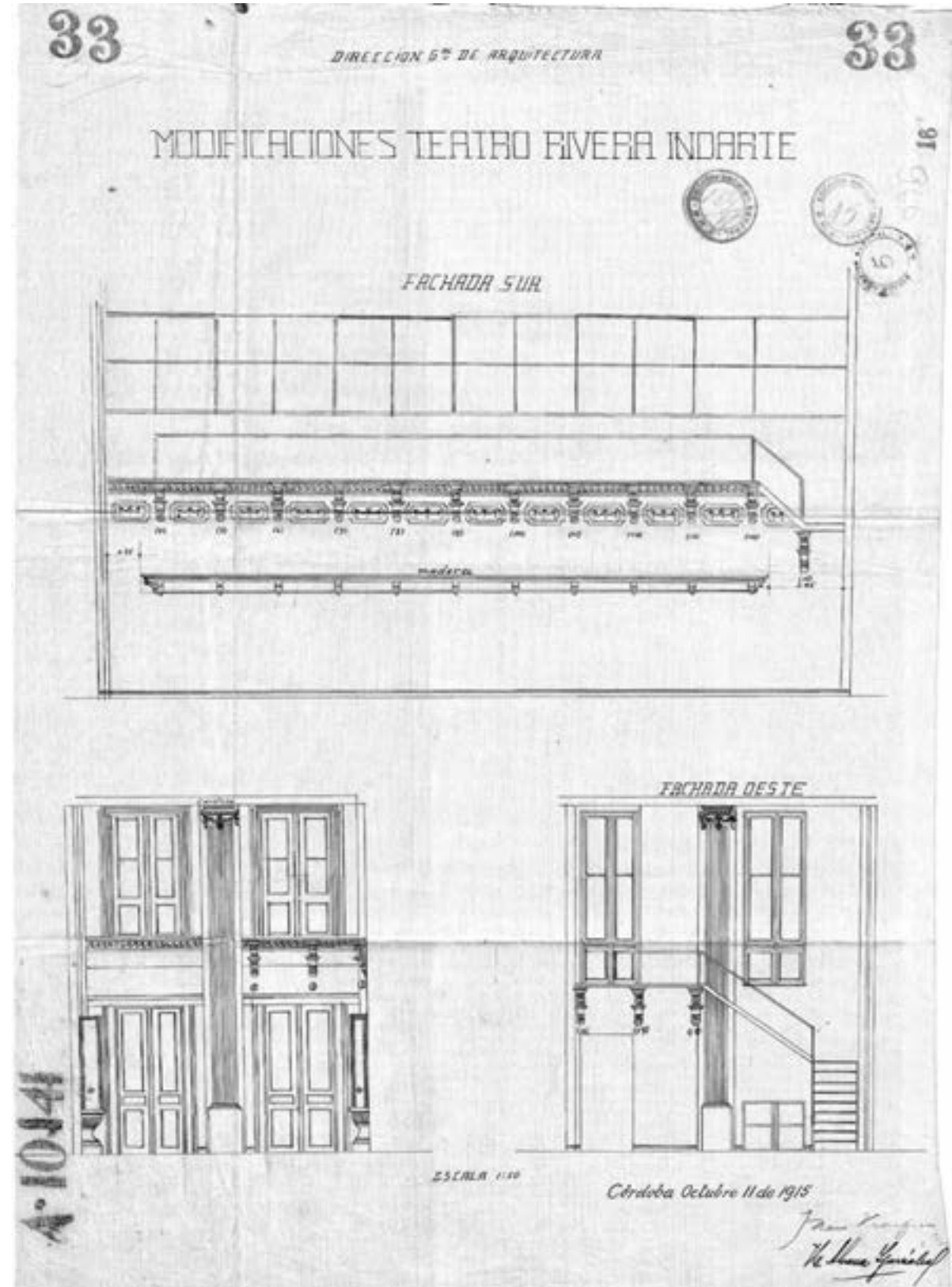
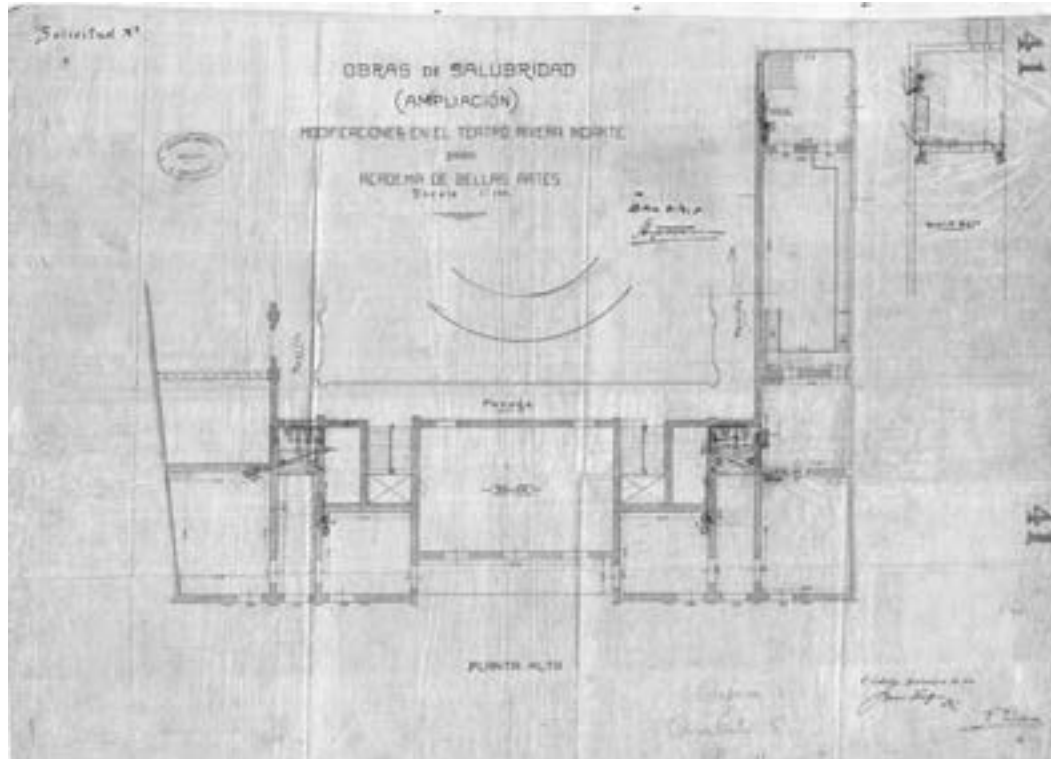
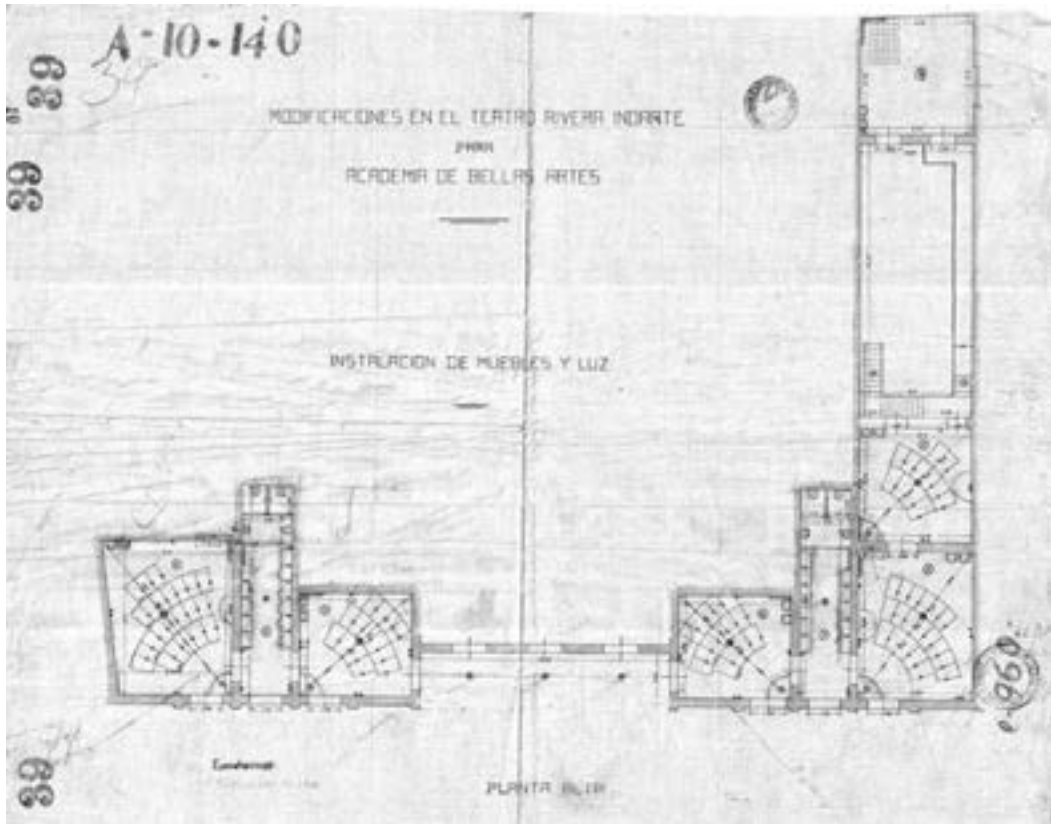
74 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno 1894. Tomo n° 8. Fs. 116

75 Diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 25 de abril de 1907.

76 Diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 14 de noviembre de 1911. Citado en Bischoff, E., íbidem, p. 208.

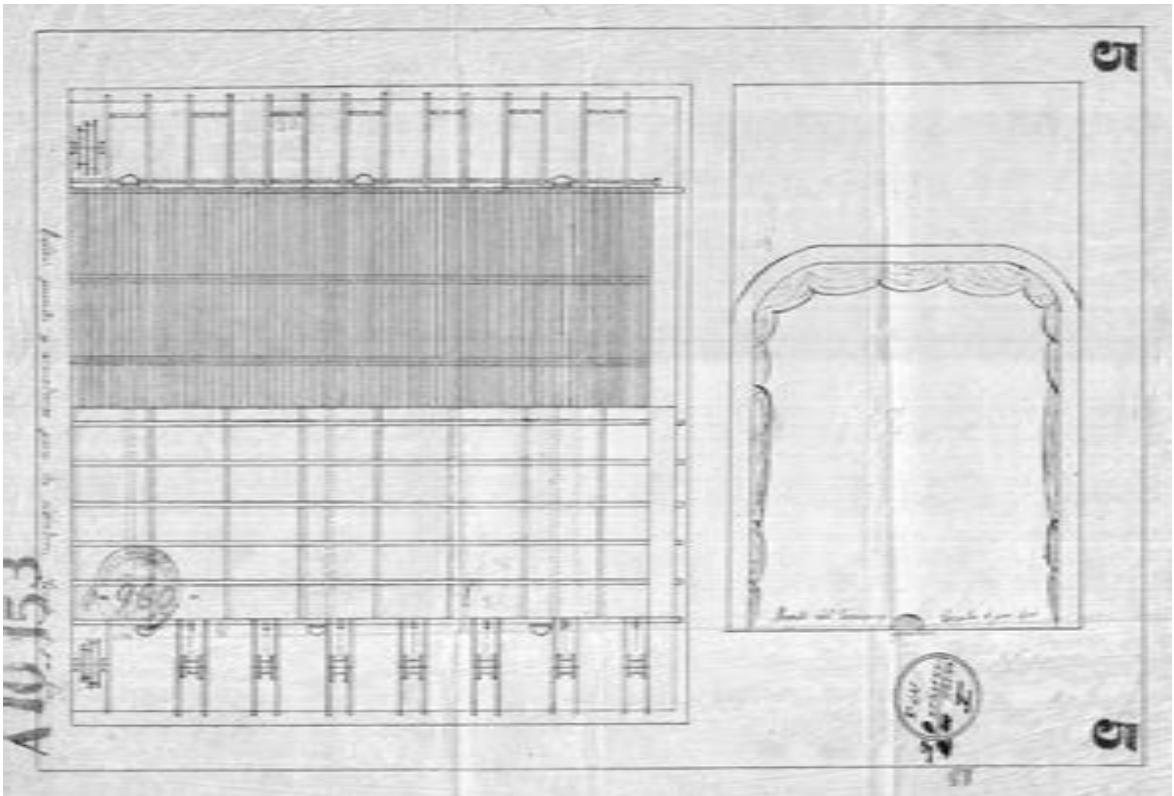
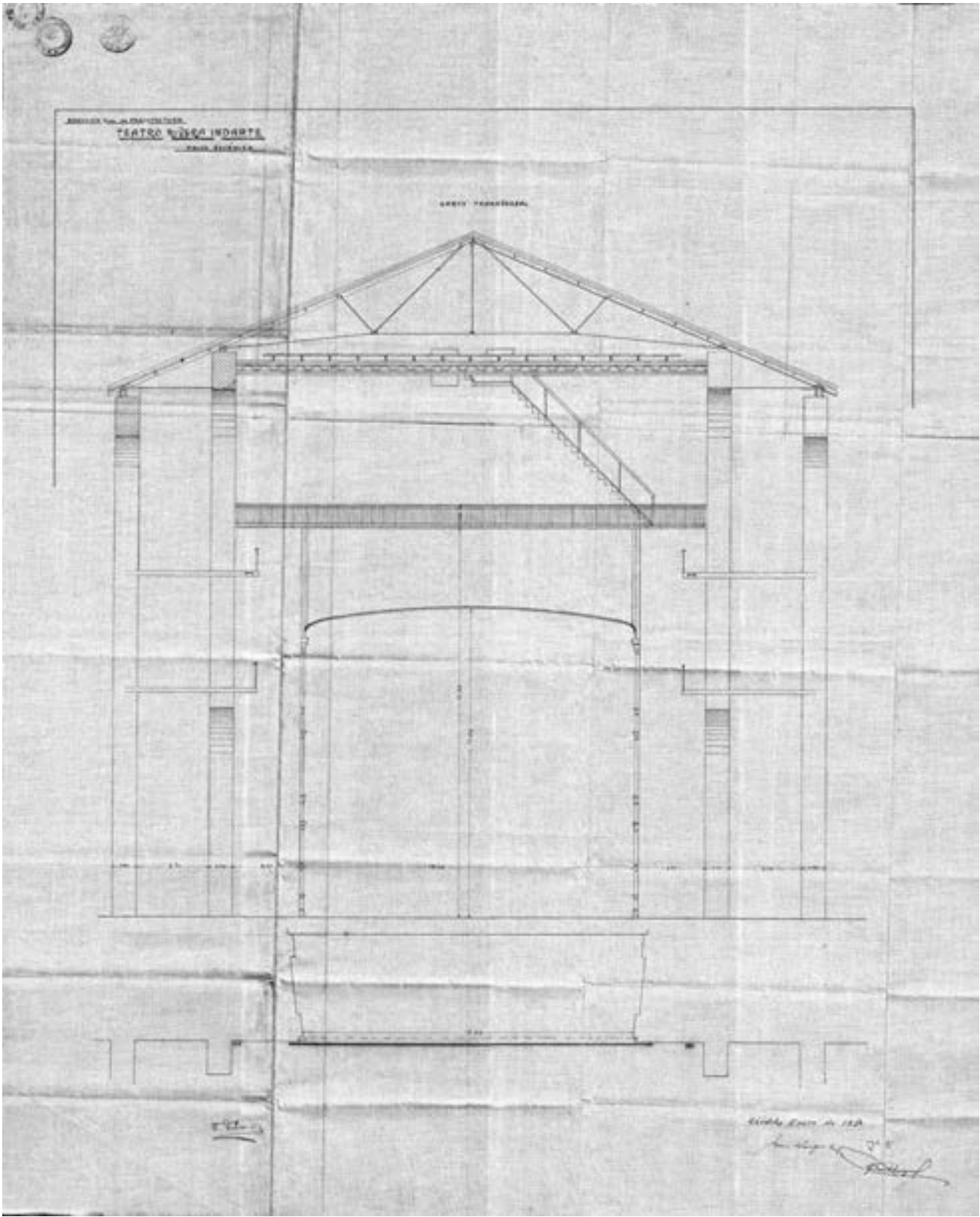
Documentación histórica

Los dos planos corresponden a la intervención en el Teatro Rivera Indarte para la instalación en las Salas Nobles de la Academia de Bellas Artes. Arriba: Plano de instalación de muebles y luz. Nótese la disposición de luminarias, tarimas y bachas que permiten el funcionamiento de salas de arte. Abajo: Obras de salubridad para el funcionamiento de la Academia. Firmado por Juan Kronfuss en diciembre de 1915.

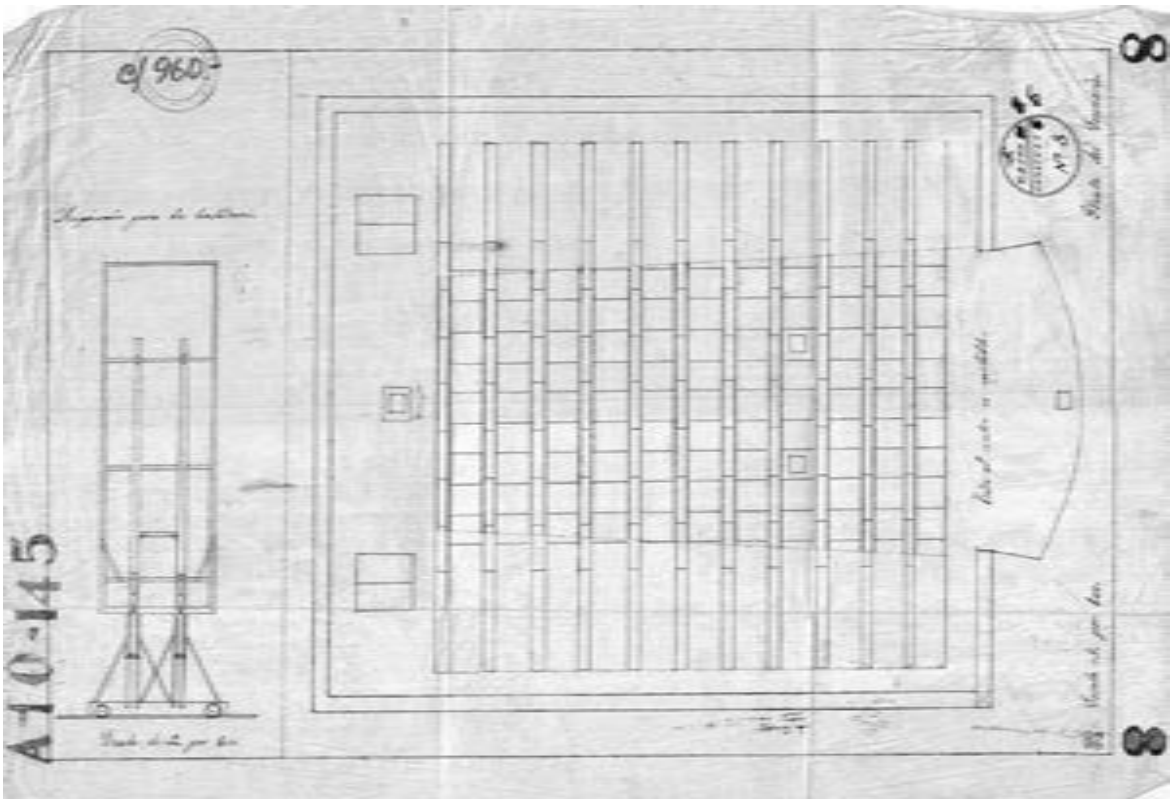


Plano de modificaciones en el Teatro Rivera Indarte del Patio de Artistas o Fumadores para su adaptación al uso de la Academia de Artes que funcionaría en el Teatro. Vistas en escala 1:50. Dirección General de Arquitectura, firmado por Juan Kronfuss, octubre de 1915.

Plano de corte por el escenario del “Palco Escénico”, donde se aprecia la boca de escenario, la parrilla original, los puentes de maniobra y la cubierta de estructura metálica. Dirección General de Arquitectura, firmado por Juan Kronfuss, enero de 1920.

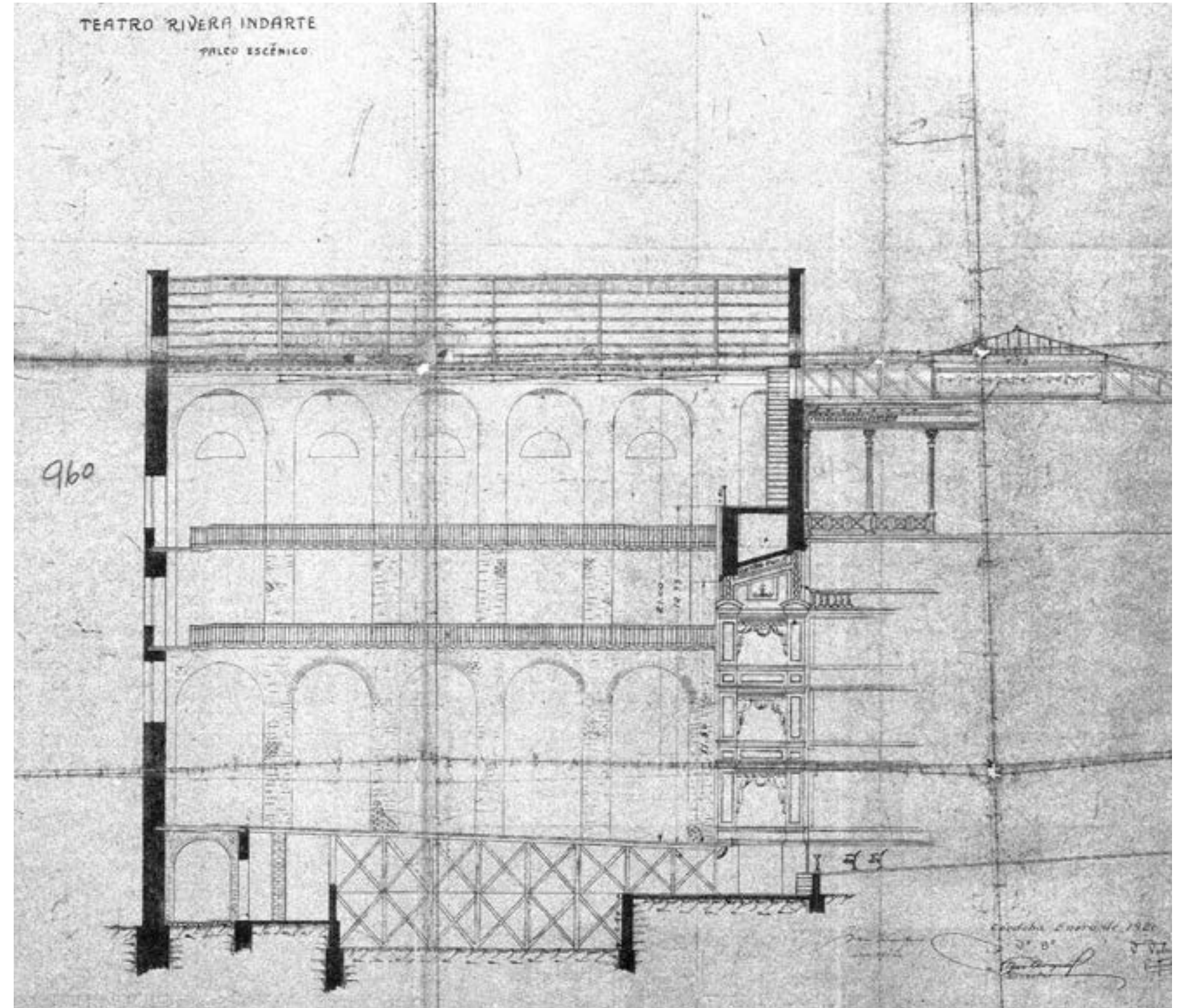
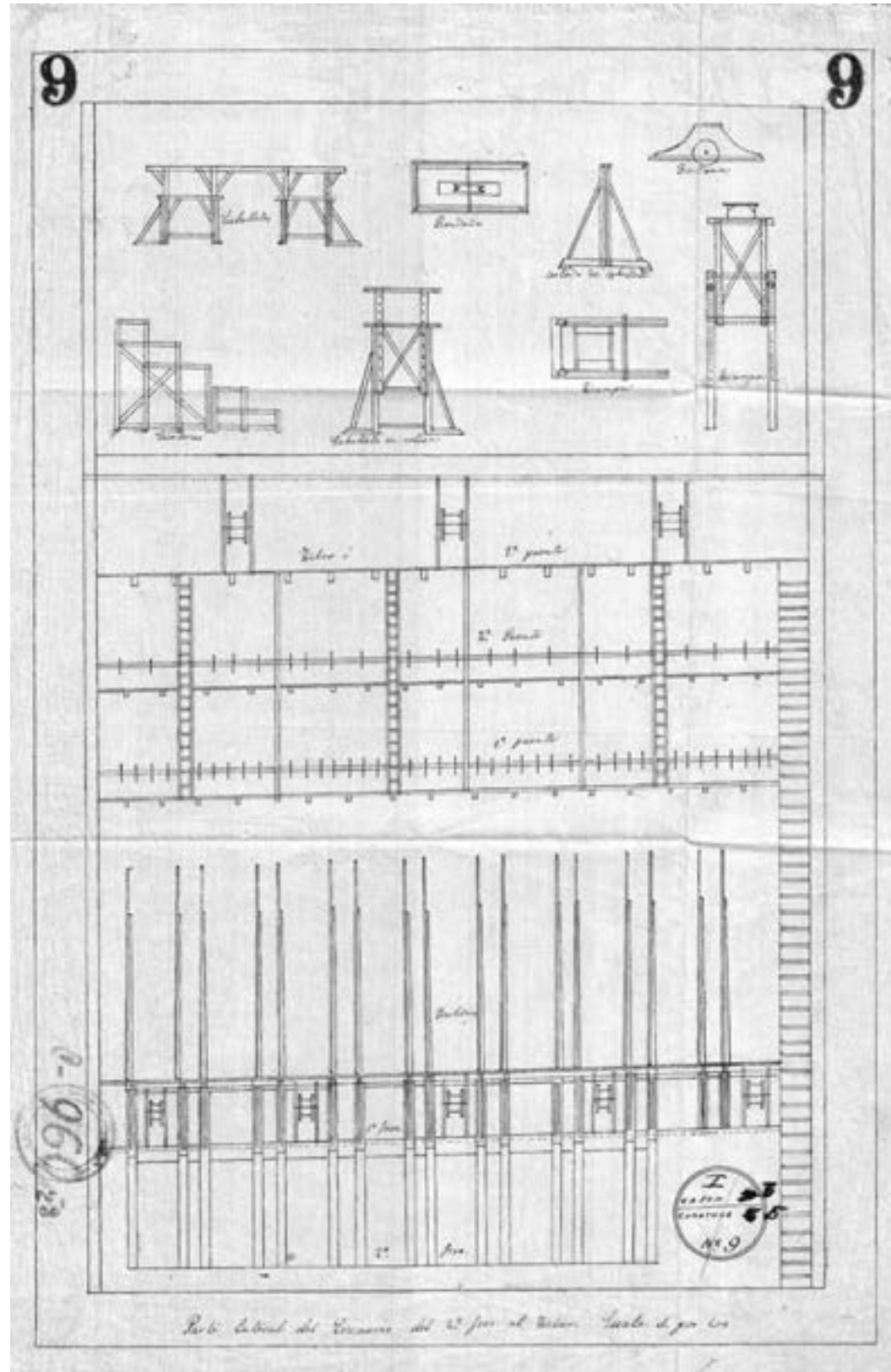


Plano del “Telar: Puentes y armaduras para los cilindros, escala 1 por 100”. Detalle del frente de escenario. Circa 1920.

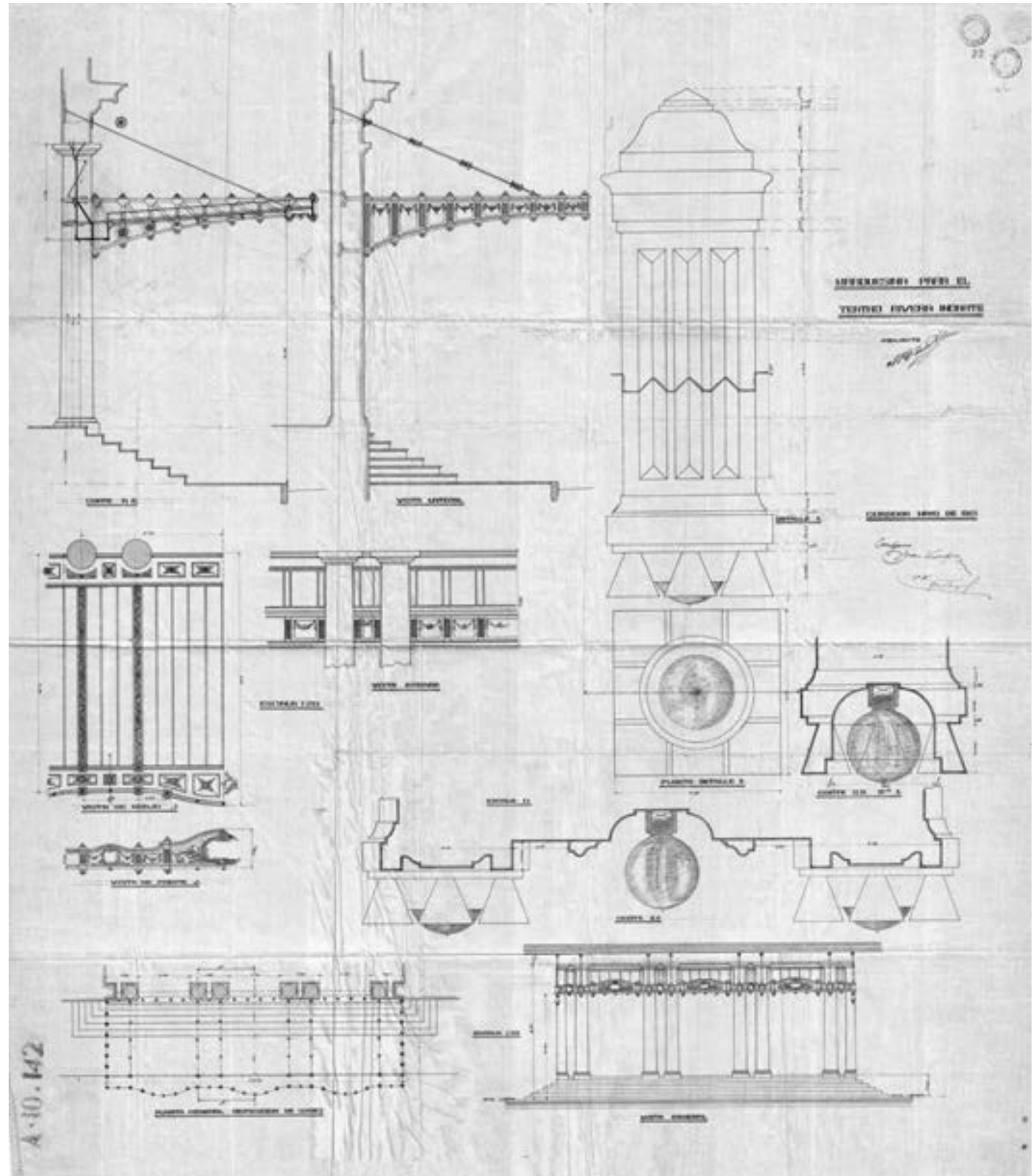
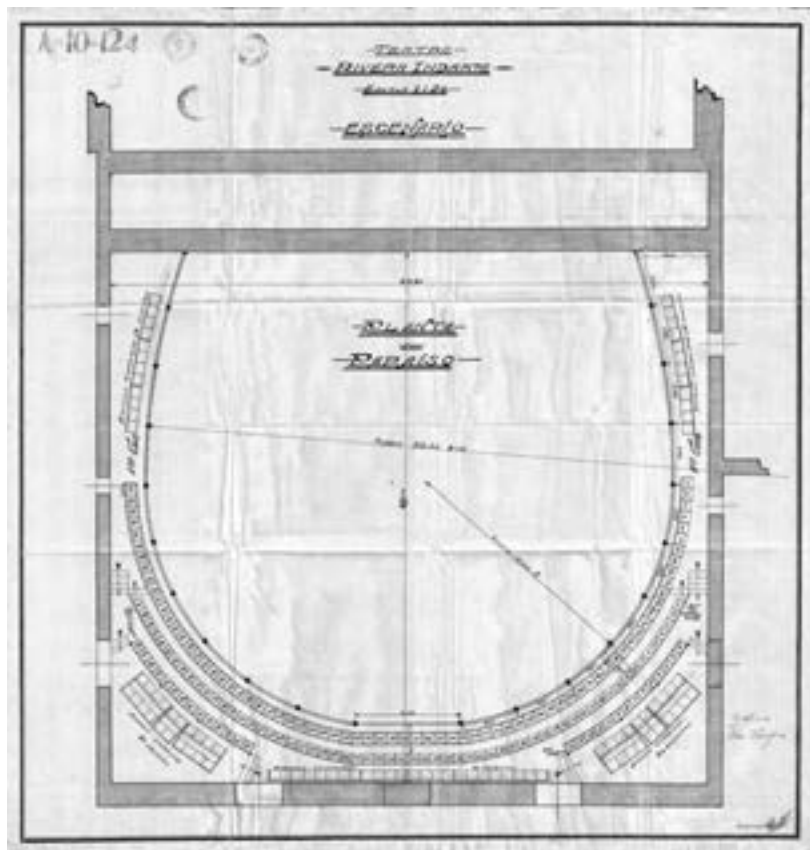
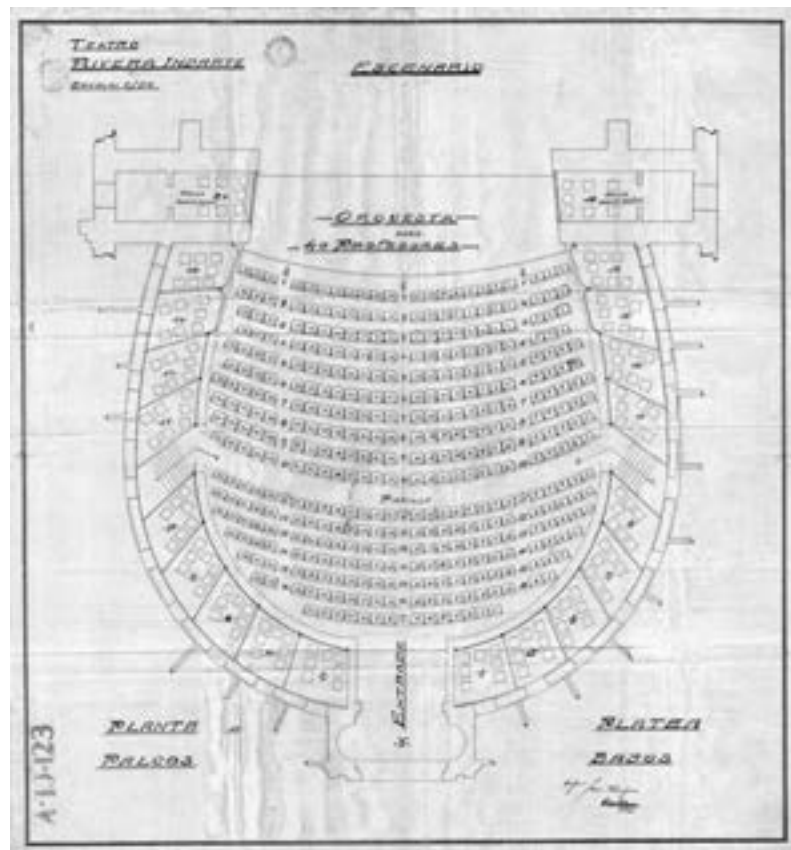
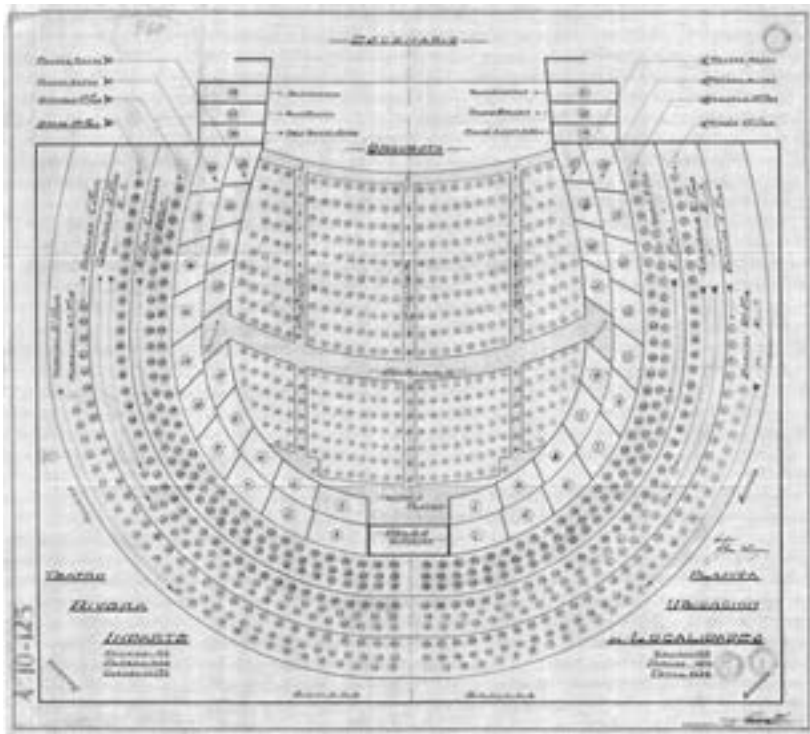
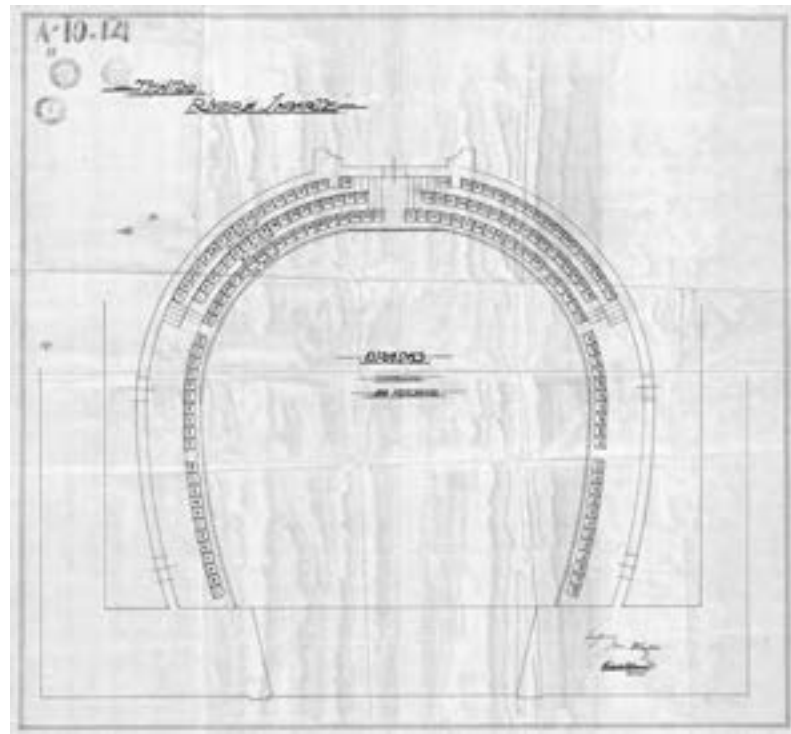


Plano de piso de escenario, en escala 1 por 100, donde se aprecian la ubicación de las trampas y el armado del piso con las zonas por donde desplazar los bastidores. A la izquierda detalle de maquinaria para los bastidores.

Plano de vista lateral del escenario desde el segundo foso al telar, donde se ve encorte los dos fosos, el nivel de escenario, con su pendiente, los bastidores, los dos puentes y el telar. En la parte superior del plano, están los detalles de los caballetes, roldanas y trampas en planta y vistas laterales.



Corte longitudinal del "Palco Escénico" y Sala donde se aprecia la relación de niveles entre el escenario, el foso de la orquesta y el nivel de platea. También se ve un detalle de la estructura del cielorraso y del anillo central. Firmado por Juan Kronfuss en enero de 1920.



Plano de detalles completo de la Marque-sina diseñada para el ingreso del Teatro. En diferentes escalas se pueden apreciar las vistas laterales, de frente e inferiores, los detalles de la luminarias, su colocación y disposición en planta, y el anclaje a la fa-chada. Firmado conforme por Juan Kronfuss en mayo de 1921.

Página anterior: Cuatro planos de ubicación de localidades por nivel. Arriba izquierda: Plano de ubicación de las localidades en el nivel Gradas, capacidad 154 personas, hoy llamada Tertulia. Arriba derecha: Plano de ubicación de localidades con todos los niveles integrados. Abajo izquierda: Plano de ubicación de localidades en Platea y Palcos Bajos. Abajo derecha: Plano de ubicación de bancos en el nivel de Paraíso. Todos los planos llevan la firma conforme de Juan Kronfuss.

Reconocer
y proyectar



Valoración y Estrategia General de Intervención

Fabio Grementieri

Durante una visita académica a Córdoba en 1962, el gran historiador de la Arquitectura Nikolaus Pevsner dijo: “En síntesis general, el patrimonio arquitectónico de las Américas corresponde a alguno de estos cuatro períodos: Precolombino, Colonial, Siglo XIX y Siglo XX...”. Y si bien existen matices según los países, la valoración y conservación de los monumentos de los dos últimos siglos sigue planteando las mayores controversias y desafíos. Particularmente compleja es la problemática que propone aún el patrimonio construido a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, período correspondiente a una primera e intensa “globalización” que aparece como una intrincada red con superposición de culminaciones e inicios, donde se desataron mecanismos, procedimientos y problemáticas anticipatorios de situaciones actuales. Buena parte de dicho patrimonio ha sido largamente subestimado por lecturas parciales o demasiado condicionadas por ideologización de los enfoques. Tal el caso de la desestimación estética de buena parte de la producción arquitectónica del período por no inscribirse dentro del concepto de vanguardia, o su estigmatización histórica por no demostrar, en apariencia la identidad del lugar o de la época y constituir un mero reflejo de “imperialismo cultural”. Sin embargo esta arquitectura es una componente muy importante en la historia y el carácter de muchas ciudades americanas y, por supuesto, también de una buena cantidad de europeas.

Para la Argentina este patrimonio de fines del siglo XIX y principios del siglo XX es fundamental. Determina una parte importante de su identidad y de su proyección internacional que la distingue de otros países de América Latina. Refleja una muy propia actitud de selección y apropiación de modelos provenientes de diversas culturas arquitectónicas occidentales, particularmente europeas. Es representativo de una peculiar internacionalización no regida por un pensamiento único sino alimentado por varios centros en los cuales abrevó la Argentina del período, para elaborar un modelo pluricéntrico de características únicas. Dentro de una globalización *avant la lettre*, se produjo una absorción de recetas sin mayores resistencias, se asimilaron diversos modelos simultáneamente, desatándose diversas dialécticas en distintas disciplinas y áreas de la vida del país. Y provocando el surgimiento de una cultura del *multiple choice*, sofisticada y compleja. El patrimonio de ese período es parte de la identidad más profunda del país, de su proyección en el imaginario internacional, y es el antecedente fundamental de una ecléctica cultura arquitectónica aún vigente. Es también la manifestación tangible del acelerado y rutilante progreso económico, político, social y

cultural que la Argentina alcanzó en pocos años, en el contexto de una internacionalización y liberalización sin precedentes en la transferencia, movilidad e intercambio de ideas, inversiones, productos, servicios y personas.

Este patrimonio, comúnmente denominado de la *Belle Époque*, fue paulatinamente revalorizado en todo el mundo a partir de la década de 1980, en consonancia con el advenimiento del posmodernismo arquitectónico y grandes operaciones de salvataje y puesta en valor como la del Museo de Orsay en París. Se trató en parte de un habitual “ciclo” de revisión del pasado asociado entonces al agotamiento de las vanguardias, de una expansión del concepto de cultura por otra parte, pero además, de un reflejo de la creciente “patrimonialización”, es decir la consagración de distinto tipo de valores y su protección legal, para una variedad de sitios, lugares, paisajes, conjuntos y sistemas construidos en diversas épocas, aún las más recientes, que fundamentalmente pasan a ser tutelados o gestionados por los poderes públicos. En este eruptivo contexto, la Argentina no fue ajena a ese fenómeno pero dentro de un marco de excesiva moderación que aún persiste y que debiera revertirse. Desde fines de la década de 1980, se fueron incorporando a las listas de patrimonio nacionales, provinciales y municipales distintos edificios, sitios y conjuntos correspondientes a los años de ese cambio de siglo, pertenecientes a diversas tipologías y corrientes arquitectónicas y tecnológicas. Ese reconocimiento, basado en apreciaciones históricas y estéticas, pero también sociales y mediáticas, se fue haciendo sobre la producción de uno de los períodos más complejos y vertiginosos de la civilización occidental que tuvo una eclosión singular en la Argentina. Ese patrimonio de la Modernidad, del Eclecticismo y de la inmigración, signado por la heterogeneidad, el desprejuicio y la liberalidad (curioso anticipo de la posmodernidad), presenta aún variados desafíos en la identificación de sus singularidades y la apreciación de sus valores. Y no solo en aquellos bienes sin catalogar sino también en aquellos consagrados y protegidos legalmente.

El Teatro del Libertador General San Martín es un testimonio fundamental de la Argentina del período señalado. En su gestación confluyen diversas variables políticas, económicas, sociales, culturales y artísticas propias del país pero también de la provincia de Córdoba. Entre ellas la voluntad de modernización y jerarquización de la antigua ciudad colonial, que aparece en la danza de potenciales localizaciones de la capital nacional y que se consagra como centro universitario, académico y científico durante la presidencia de Sarmiento con la ampliación de la Universidad, la creación de la Academia y la

instalación del primer Observatorio astronómico del país. Un impulso redoblado durante la presidencia de Miguel Juárez Celman y la saga de gobernadores progresistas como Ambrosio Olmos, Gregorio Gavier o Marcos Juárez, que proyectan y construyen el equipamiento y el embellecimiento urbano de la ciudad de Córdoba entre 1880 y 1920 acompañados también por emprendimientos privados. Y como fue la tónica argentina de esa época, los modelos y referencias como así también muchos profesionales, artistas y técnicos provenían de diversos países de Europa. Esa transformación urbana, como también la rural en buena parte de la provincia, se potencia además con los aportes de la inmigración que trae sus saberes y tradiciones y las adapta al medio, especialmente en el ámbito de la construcción. Y es en este rubro donde Córdoba además se afianza a fines del siglo XIX como precursora en la producción de cales y cementos a nivel nacional. El Teatro San Martín es resultado de esa compleja y potente trama cordobesa del período y una de las piezas claves del proyecto progresista de la Generación del 80. Fue concebido como un verdadero “Teatro de Estado” a la manera de los europeos, bien diferente de aquellos hasta entonces construidos en la Argentina, que habían sido iniciativa de empresarios, colectividades o asociaciones de abonados.

Sus valores se multiplican al identificarlo como un importante componente de la obra del arquitecto italiano Francesco Tamburini en Argentina, particularmente de aquellas realizadas en Córdoba, que incluyeron el Banco de Córdoba, el Hospital de Clínicas y la Cárcel de San Martín. Y dentro de la producción del profesional italiano, puede considerársele un refinado y exitoso diseño de un edificio complejo como es un teatro para ópera, fundamental experiencia que le sirviera de inspiración para desarrollar el proyecto con el cual ganaría el concurso para el Teatro Colón de Buenos Aires muy pocos años después. Asimismo el Teatro San Martín se inscribe como un importante eslabón sudamericano en la larga saga de teatros de ópera que, iniciada durante el Renacimiento, se internacionalizó a fines del siglo XIX.

No menos significativo fue el equipo técnico y artístico encargado de su construcción, que tuvo en cuenta los mayores adelantos difundidos en materia de Arquitectura e Ingeniería teatral y la creación de refinadas decoraciones de características únicas en la Argentina.

La valorización patrimonial del Teatro se potencia grandemente por su historia institucional y social como privilegiado centro de arte y cultura a lo largo de casi ciento treinta años, donde se representaron todo tipo

de obras y espectáculos, actos y ceremonias, festejos y homenajes. Pero además por la riqueza de todos los equipos técnicos y artísticos que conforman el corazón de la vida del teatro y que son custodios de su integridad y autenticidad.

Por todos estos valores, en el contexto del patrimonio de Córdoba, el Teatro San Martín aparece como la pieza de resistencia del período señalado, una suerte de equivalente de la adyacente Manzana Jesuítica; donde se resumen pero a la vez se potencian todas las características y significados de la vida y obra de una sociedad como la cordobesa.

Como todo teatro de grande y larga vida tuvo diversas modificaciones que aportaron soluciones a problemas y a nuevas necesidades, que reciclaron la estética del edificio exterior e interiormente, o que ampliaron parte de sus instalaciones. Se conformaron así estratos de distinta importancia que merecieron valoración diversa antes de plantear la estrategia general de intervención en todos los aspectos: conservación, restauración, refuncionalización, renovación. Y como sucede en numerosos casos del patrimonio argentino, la valoración comparativa a nivel nacional e internacional hizo que se descubriera el asombroso valor de la maquinaria escénica original del Teatro, preservada de manera íntegra y en uso como muy pocas en todo el mundo. Semejante hallazgo priorizó la conservación de la materialidad y del funcionamiento de la misma, complementándose con una nueva maquinaria por encima, todo el conjunto engarzado dentro de un enorme nuevo estuche. De igual manera se procedió con todos los espacios y componentes de jerarquía del Teatro, sobre los que se realizaron los correspondientes relevamientos, diagnósticos y ensayos previos a la definición de los tratamientos definitivos. Todo esto se realizó posteriormente al relevamiento, la investigación e interpretación del conjunto que permitió determinar los grados de protección patrimonial del edificio por áreas o componentes, tomando en cuenta su valor histórico y estético, así como su estado de conservación y realizando la evaluación de intervenciones sucesivas. De este modo se arribó a la definición del proyecto integral de restauración, renovación y puesta en valor del Teatro General San Martín, cuya programación y desarrollo significó múltiples desafíos, ya que se trató de la mayor obra realizada sobre el mismo desde que el edificio se construyó.

Página anterior: Imagen de la caja escénica donde se aprecia el segundo puente de maniobras y la parrilla original de madera en el plano superior.

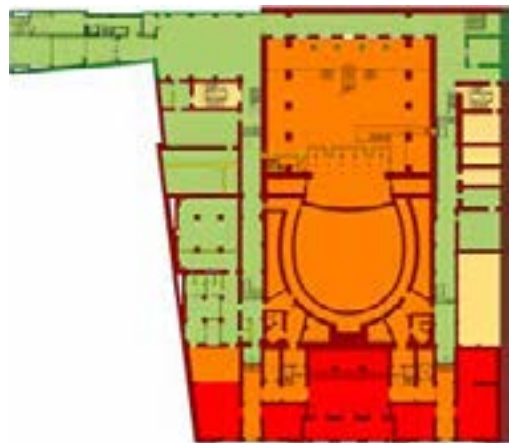
Código Patrimonial

Clasificación patrimonial de las diversas áreas y componentes de un conjunto edilicio sobre la base de los relevamientos efectuados, del análisis de la integridad y la autenticidad del edificio en su estado actual y de las valoraciones del todo y de las partes. Se han establecido cuatro grados de protección con sus correspondientes criterios para la intervención sobre cada área o componente.

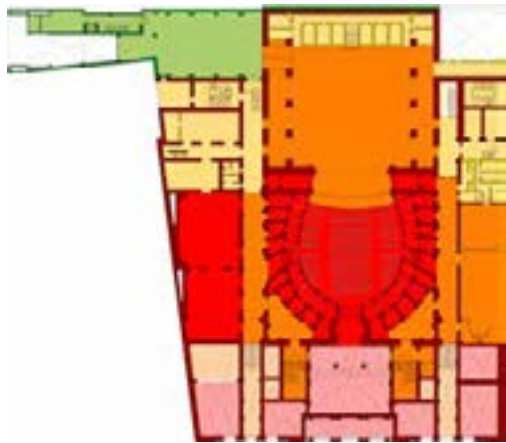
En términos generales, estas intervenciones deberán respetar los criterios internacionales sobre preservación del patrimonio cultural inmueble que prioriza la conservación de lo original y lo auténtico, desaconseja las restauraciones o refacciones de partes perdidas y permite la elección de lenguaje contemporáneo para agregados o completamientos.

Grados de protección e intervención

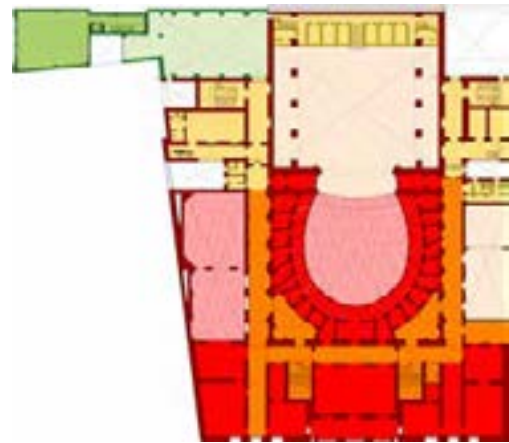
Los grados de protección son generales, aplicables a las distintas partes y componentes del edificio, y están definidos por una serie de variables que incluyen los valores intrínsecos del diseño, de la composición, de la tecnología, de la espacialidad y de la decoración del edificio. Pero además se establecen en relación al grado de conservación, alteración o modificación de los aspectos materiales del edificio como la estructura, la espacialidad, las terminaciones y el equipamiento entre otros. La definición de la función, los usos y el tipo de intervención para las áreas con diverso grado de protección estará de acuerdo con la preservación del carácter y significado general o particular de las mismas.



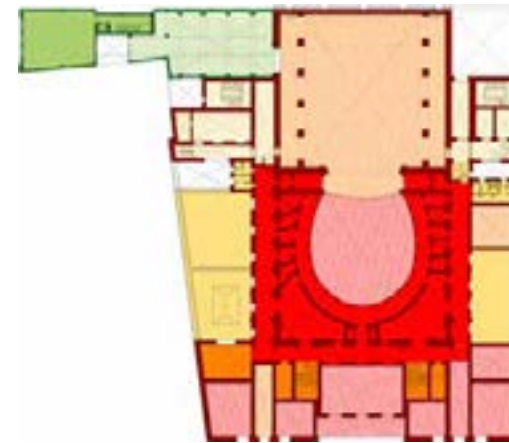
Nivel 0 - Vestíbulo / Subsuelo



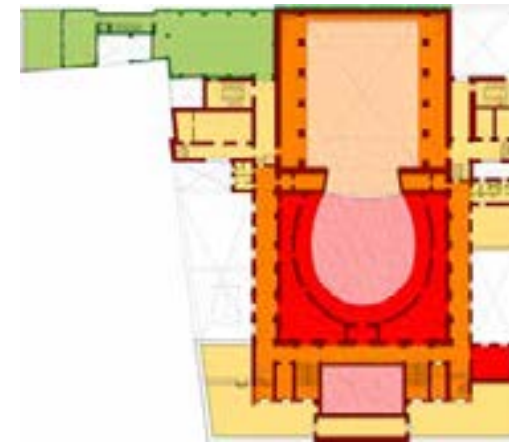
Nivel 1 - Platea / Palcos Bajos



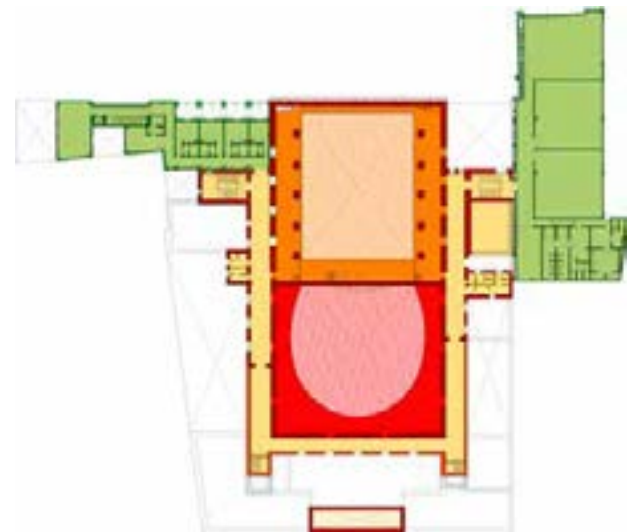
Nivel 2 - Palcos Altos



Nivel 3 - Cazuela



Nivel 4 - Tertulia



Nivel 5 - Paraíso

Grado 1 ROJO

Valor patrimonial alto, donde se deben conservar rigurosamente las características materiales y/o formales, y/o espaciales y/o superficiales originales subsistentes. Las intervenciones deben respetar la materialidad de los componentes o restituir sus calidades originales. En general corresponden trabajos de conservación y restauración.

En el caso de ser necesarias obras de renovación, adecuación funcional, infraestructura y equipamiento, estas serán proyectadas y ejecutadas sin afectar la integridad y autenticidad originales y en armonía con las mismas. Son las áreas con diseño y materialización más notables y/o mejor conservados que admiten los menores cambios.

Grado 2 NARANJA

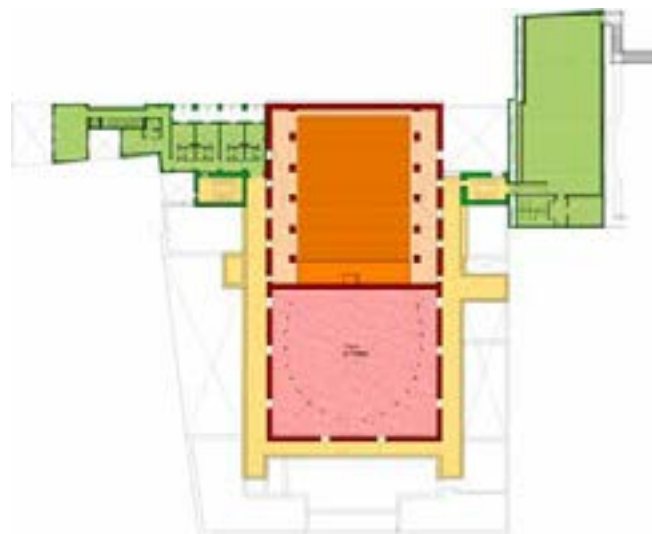
Valor patrimonial medio, donde se deben preservar de manera general las características materiales, formales, espaciales y superficiales originales subsistentes. Las intervenciones deben incluir trabajos de conservación y restauración como así también intervenciones y modificaciones controladas, y eventualmente reversibles, en la estructura, en la espacialidad y en las terminaciones como así también en la ambientación y en el equipamiento. Las obras de renovación, remodelación, reciclaje, serán proyectadas y ejecutadas en armonía con la integridad y autenticidad originales de las distintas partes y componentes del edificio. Son las áreas con diseño y materialización significativos y/o bastante conservados, que admiten cambios que no desnaturalicen las partes y el todo.

Grado 3 AMARILLO

Valor patrimonial básico, donde se deben mantener las características formales y espaciales originales básicas subsistentes. Las intervenciones pueden requerir de trabajos de conservación y restauración pero se inscriben en general en obras de renovación, remodelación y reciclaje de distinto tipo. Las modificaciones y agregados deberán concebirse sin desnaturalizar la materialidad original, y procurando una coherente interrelación con las partes o componentes del edificio con mayor grado de protección. Estas propuestas deberán plantearse en armonía con las disposiciones y arreglos originales, pero distinguirse de los mismos y percibirse como nuevas. Son las áreas con diseño y materialización más básicos y/o regularmente conservados que admiten cambios y agregados más importantes pero que no desnaturalicen el todo.

Grado 4 VERDE

Valor patrimonial escaso, donde pueden o no conservarse las características originales, en todo o en parte. Las intervenciones pueden ser más radicales e incluir renovaciones, remodelaciones, reciclajes pero también demoliciones y sustituciones. Los agregados podrán aquí diseñarse en armonía o contraste, pero siempre permitiendo la percepción de las componentes originales y nuevas. Son las áreas con diseño y materialización menos importante y/o mal conservados no solo admiten cambios y agregados sino también eliminaciones y reemplazos importantes que puedan complementar y enriquecer el conjunto.



Nivel 6 - Parrilla



Corte

Planos de cada uno de los niveles del Teatro donde se señala el grado de protección de cada parte del edificio. El corte permite apreciar cómo es el grado de protección de los espacios en su conjunto.



Estudios previos

Valeria Druetta y María Inés Sciolla

Investigación Histórica

El conocimiento del monumento es el soporte indispensable para llevar adelante la tutela de bienes, y por esta razón, la investigación histórica y el relevamiento del estado de conservación son los puntos de partida para un profundo estudio y documentación histórica, parte constitutiva de la conservación. Estos elementos brindan los fundamentos que permiten y dan sustento a la toma de decisiones en la etapa de planificación del proyecto, con el fin último de la conservación del mismo.

El relevamiento es parte esencial de la conservación. En este trabajo, el conocimiento del bien se ha llevado a cabo a partir de la imagen provista de la fabricación del objeto, el detalle de sus partes, y la verificación de las condiciones estáticas que pusieron de manifiesto los cateos y estudios realizados.

En lo que respecta al relevamiento documental e histórico del bien, este fue dirigido por los arquitectos especialistas en preservación y rehabilitación del Patrimonio, Valeria Druetta, Julio Rebaque de Caboteau y María Inés Sciolla. Colaboraron en esta tarea Catalina Córdoba y Estefanía Marangoni y con las transcripciones María Elina Mascardi y María Elena Fossati. El relevamiento documental se fue realizando de manera sistemática, pero en concordancia con los requerimientos del Área de Proyecto. El material relevado fue organizado en dos sentidos: por un lado, cada cita y documento consultado fueron fichados; por otra parte, cada ficha fue sintetizada e incorporada en una planilla general que permitió una visión completa de las consultas. Los documentos más relevantes fueron registrados fotográficamente, transcritos y corregidos para facilitar su posterior análisis e interpretación.

Se consultaron los fondos de los siguientes archivos:

- Archivo General de la Nación
- Archivo Histórico Provincial
- Archivo Histórico Municipal
- Archivo Histórico de la Legislatura
- Centro de Documentación, Biblioteca Mayor Universidad Nacional de Córdoba
- Dirección de Arquitectura de la Provincia
- Archivo Técnico del Teatro del Libertador General San Martín
- Archivo fílmico CDA (Centro Documentación Audiovisual - Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba, (material de Canal 10 y 12)

HECHOS USOS GESTION		INTERVENCIONES DOCUMENTOS							
AÑO	PLANO SINTESIS	AÑO	FECHA	PLANO-TEMA	AUTOR	NOTA	Nº FOTO	ORIGEN DOC	
1915	1891-1932 Período Inicial Gestión Mixta	1915	31 de diciembre	pl proyecto Academia de Bellas Artes	Juan Kronfuss	Proyecto de Kronfuss para la instalación de la Academia de Bellas Artes en el cuerpo frontal. Techo de Patio de artistas Incorpora baños en pasillo de palcos altos		Pl Arch MOP	
		1915	Diciembre de 1915	Ampliación	Juan Kronfuss	Ampliación obras salubridad p/ Academia de Bellas Artes	01_IS-18	MOP	
		1915	9 de Diciembre	Obras de Salubridad	Juan Kronfuss	Para ampliación Academia de Bellas Artes	42		
		1915	11 de Octubre	Modificaciones	Juan Kronfuss	Fachada sur y Fachada Oeste	A-10-41		
		1915		P/ Academ. Bellas Artes		Modificaciones para Academia de Bellas Artes	37		
1916		1916	31/5/16	Nota	E.Conil Paz Dir. de Arq	Al Sr. Director de O.P.: Comunico q en el TRI, la empresa que verifica representaciones biográficas, colocó su casilla en la puerta de entrada a la platea, o sea q de producirse incendio solo queda como escape las salidas laterales.	5507	Archivo Gobierno 1916 Tomo 3	265
1916		1916			Dir. de Arq	Llévese a consideración del Ministro de O.P.	5507	Archivo Gobierno 1916 Tomo 3	265
1916		1916		E:151-2a-1916	Dir. O.P.	Visto el Informe de la Dir de Arq. SE RESUELVE: Prohibir las representaciones cinematográficas en el TRI	5508	Archivo Gobierno 1916 Tomo 3	266
1916		1916			Dir. de Arq	Al Sr M.de O.P. adjunto el cálculo de vigas que tuvo a bien solicitarme.	5509	Archivo Gobierno 1916 Tomo 3	267
1916		1916		Detalle	Dir. de Arq	Detalle de cálculo de vigas necesarias	5510	Archivo Gobierno 1916 Tomo 3	268
1916		1916	18/8/16	Nota	M.O.P.	Pase a la D. de Arq para que confeccione el pliego de condiciones para sacar a licitación este Proyecto	5514	Archivo Gobierno 1916 Tomo 3	264
1916		1916	21/8/16		M.O.P.	Pase a la D.de Arq. P q confeccione el cálculo métrico de este Proyecto p lo q es nec q la Superioridad fije cuál es la ubicación del edificio proyectado, p calcular con precisión el costo de cimientos.	5514	Archivo Gobierno 1916 Tomo 3	264
1916		1916	31/5/16		Dir. de Arq	Esc "P.I.de Castro Barros". Este edificio se ubica en la N.Cba. En el extremo de la Av V.Sarsfield, sobre un terreno de 69 x 200m.Se incluye entre las obras de categ monumental con un 1er plantel p 300 alumnos, con la posibilidad de ser ampliado al doble . Arquitectónicamente fue estudiado p q su fachada sea de mayor imp q las comunes,, lo mismo su interior q responde a un criterio artístico. Se ha reservado parte del presup. p obras de omato, fuente, pinturas, jardines, un parque q la rodee. Distrib de aulas, ventilación, galería q las rodea. El 1er piso en la parte central se destina a vivienda p la Directora. La cimentación de esta obra, será más costosa x el lugar en las barrancas del sud, q llevará rellenos p nivelar.	5515-5516	Archivo Gobierno 1916 Tomo 3	261
1916		1916	10/5/17	Nota	M.O.P.	A la Dir de Arq: Sírvase inspeccionar la calefacción del TRI a fin de contratar el procedimiento más eficaz p su funcionamiento normal p esta temporada iniciada.	5519		204
1916		1916	10/5/17	Nota	Contratistas del TRI	Al M.O.P. solicitando imparta las órdenes p q se arreglen los aparatos de calefacción en el TRI	5520		205
1916		1916	12/5/17	Nota	Dir. de Arq	Al M.de O.P.: En contestación A NOTA DEL 10/05, comunicamos q la calefacción ya fue revisada, solo existe pérdida de agua en una de las calderas, que puede independizarse de las otras y así tener calefacción de manera provisoria, Este trabajo fue ordenado y cuesta 12\$. Pero lo que ocurre q como los gastos de calefacción deben enfrenrtarlos los contratistas, buscan p su atención personas no competentes . Buscan siempre lo más económico, x lo q el sist no está cuidado, ni manejado como corresponde.	5521-5522		58266-58267
1918		1918	26/4/18	Nota	Intend Muni-cipal	Al Sr M. de O.P. acusando recibo de la nota en que pide eximir de der. Municipales a las Cías q actúen en el TRI. Que el D.E. no puede actuar, pero q lo pasó al Concejo con auspicio p su despacho favorable.	5579	Archivo Gobierno 1918 Tomo 3 y 4	190
1918		1918	15/4/18	Nota	M.O.P.	Al Sr. Int. Munic. de Cba.: Considerando la finalidad del TRI, proporcionar espect. de 1er. Orden y al precio más reducido, por lo que este Minist., reservándose el derech de intervenir en la calidad y precio de las funciones, cedió elTeatro gratuitamente. Para lo q agregamos con el fin de reducir el precio, pidiéndole se dispense al TRI de todo imp. municipal	5580y 5581	Archivo Gobierno 1918 Tomo 3 y 4	191
1918		1918	18/4/18	Nota	C.A.	Al Sr M.de O.P. solicitamos el TRI a una noche de Mayo, antes del 25 (Domingo ó feriado) p un concierto en el q se hará entrega de la flor natural al poeta laureado en los Juegos Florales, y a beneficio de las huérfanas q sostienen las Hnas. Franciscanas. El D.O.P. pase a Dir de ARQ.	5582-5583	Archivo Gobierno 1918 Tomo 3 y 4	76
1918		1918	19/4/18	Nota	Dir. de Arq	Al Sr. Ministro: Referente al pedido del TRI x la Com. organizadora de los juegos florales, seguro q del 13 al 17 de Mayo el T estará desocupado, q se le puede ceder a esa Com. Pero avisádole con una semana de anticipación p las publicaciones y propaganda.	5584	Archivo Gobierno 1918 Tomo 3 y 4	77
1918		1918	16/5/18	Nota	C.Conferencista- Alberdi	Al Sr. Ministro de O.P. solicitamos el TRI, único lugar p reunir a las escuelas, p la entrega de premios del Certamen de Historia y Declamación	5585	Archivo Gobierno 1918 Tomo 3 y 4	87
1918		1918	21/5/18	Nota	Dir. de Arq	De acuerdo al Contrato firmado con Massa Hnos p arrendamiento del TRI, no puede cederse p el 24/05 por ocuparlo una Cía. Contratada.	5586	Archivo Gobierno 1918 Tomo 3 y 4	
			13/8/18			apertura del Primer Congreso Universitario en el Rivera, y toda la cobertura de la Reforma de 1918, El martes 13 de agosto de 1918 se hace una función a beneficio de la Federación Universitaria.		La Voz del interior	
		1919		Puertas vaivén	Juan Kronfuss		A-10-119		
		1919		Gradas	Juan Kronfuss	Tertulia. Capacidad: 154 personas	A-10-121		

Recorte de la planilla de integración de datos recolectados en la investigación. Esta integra el material documental, fotográfico, bibliográfico y de otras fuentes, en un solo documento.

HECHOS USOS GESTION		INTERVENCIONES DOCUMENTOS							
AÑO	PLANO SINTESIS	AÑO	FECHA	PLANO-TEMA	AUTOR	NOTA	Nº FOTO	ORIGEN DOC	
	1891-1932 Período Inicial Gestión Mixta	1919		Platea y palcos bajos	Juan Kronfuss		A-10-123		
		1919		Platea Paraiso	Juan Kronfuss		A-10-124		
		1919		Palcos altos y platea	Juan Kronfuss	Ubicación localidades	A-10-125		
		1919		Plano Marquesina	Juan Kronfuss		A-10-142		
		1919		Planta y corte del entarimado de la Cazuela	Juan Kronfuss	Se clausura ingreso central a Cazuela	03_AG-15	MOP	
		1919		Ampliación y modificac.	Juan Kronfuss	Plano de sanitarios	289		
		1919		Obras de Salubridad			360		
		1919		Modificac. p/ Academia Bellas Artes		Planta Alta	A-10-140		
		1919		Planta escenario			A-10-145		
		1919	??	Plantas y Cortes Patio interior		Plantas y cortes de Sala L de Tejeda	03_D-09	MOP	
1919		1919	4/7/19	Nota	Taller Prot.C. Cuna	Al Sr.M.de O.P. solicitamos el TRI p un concierto a beneficio Casa Cuna, p la 2da. quincena de Julio o 1ra. de Agosto	5587	Archivo Gobierno 1919 Tomo 3	70
1919		1919	22/7/19	Nota	Dir.de Arq.	Comunicamos al Sr. Ministro de O.P. que se conversó con las damas de esa Asoc. Y con los contratistas del T y se les ofrece el día 6 de Agosto o en su defecto el dom. 10 de Agosto	5588	Archivo Gobierno 1919 Tomo 3	71
1919		1919	1/8/19	Nota	D.O.P.	A la Com.pro Casa Cuna, se les comunica q por Resol. Se les cede el TRI, para el 06/08 o el 10/08	5589	Archivo Gobierno 1919 Tomo 3	
1919		1919	11/7/19	Nota	Cir.Español	Solicita al Sr. Ministro de O.P. el TRI p el 12 de Octubre p realizar el Tomeo del Juego de la Flores	5590	Archivo Gobierno 1919 Tomo 3	73
1919		1919	17/7/19	Nota	D.O.P.	Vista a los interesados del informe de la Dir.de Arq. Q solo la conformidad de los empresarios permitirá ceder el TRI. En la fecha se pasó el aviso.	5591	Archivo Gobierno 1919 Tomo 3	9974
1919		1919	18/7/19		SubSecretaría	Se presentaron del Círc. Esp. P solicitar al Sr Ministro, otorgase condicionalmente p el 12 de oct y q oportunamente presentarán la conformidad del contratista.	5591	Archivo Gobierno 1919 Tomo 3	9974
1919		1919	19/7/19	E : 223. C. 10a. 1919	M.O.P.	Vista la nota del C. Español el M.O.P. RESUELVE: Conceder condicionalmente el TRI	5592	Archivo Gobierno 1919 Tomo 3	7-7
		1920		Corte	Kronfuss	Sin camarines de escenario y con foso		Pl Arch MOP	
		1920	Enero	Palco escénico	Juan Kronfuss	Corte transversal	184		
		1920	Enero	Palco escénico	Juan Kronfuss	Corte longitudinal	960		
		1920	??	Mueble y mostrador cocina	Aut. descono-cido	Detalles de mueble que actualmente se conserva en el teatro	03_D-10	MOP	
1920		1920	15/1/19	Nota	Conc.Cantina TRI	Al Sr.Ministro de O.P.: Me dirijo a S.S., por indicación del Sr. Gdor.de La Prov, en contestación a nota q le envié el 06 del cte., respecto a poner en su conoc.los abusos de los actuales concesionarios del TRI. Que hace años ocupo la cantina, pero q ahora el alquiler aumentado q duplica la ganancia diaria de la cantina. Ruego a Ud se revise el contrato.---Pase a C.Bellas Artes.	5597-5598	Archivo Gobierno 1920 Tomo 2	16
1920		1920	16/5/20		Com.B.Artes	Sr.Ministro: la Comisión ha estudiado el Contrato del arrendamiento del TRI, y no encontró, cláusula q faculte al P.E.p tomar medidas de la índole de la solicitud.	5599	Archivo Gobierno 1920 Tomo 2	17
1920		1920	22/3/20	Nota	M.O.P.	Al Sr...Conc.Cantina: En contestación Nota del 15/01 en q reclama en contra de los Empr.del TRI, Sres.Massa Hnos, le comunicamos q la C.de B.Artes estudió el Contrato y no hay cláusula q faculte al P.E. p tomar medidas al respecto	5600	Archivo Gobierno 1920 Tomo 2	
1920		1920	13/9/20	Nota	Pte.Comité Italiano	Al Sr Gdor de la Pcia. Solicitan el TRI p la noche del 18 de Sept p festejar su fecha nacional del 20 /09. Las utilidades se destinarán a las víctimas del terremoto q en estos días azotó regiones de Italia. PASE a C.de B.ARTES	5601-5602	Archivo Gobierno 1920 Tomo 2	370
1920		1920	14/9/20	Nota	D.O.P.	Sr.Ministro:Por el Art.5° del contrato, para conceder el TRI debe tenerse el consentimiento de los arrenda-tarios, en virtud de q ahora tienen una Cía dramática. D.O.P. 18/09 Archívese	5603	Archivo Gobierno 1920 Tomo 2	371
1920		1920	8/10/20	Nota	P Español	Al Sr M.de O.P.: Rogamos ordene a la Dir.de P.y Paseos arregle el TRI p el 12/10 con plantas	5604	Archivo Gobierno 1920 Tomo 2	403
1920		1920	11/10/20	Nota	D.O.P.	Imposible acceder a lo solicitado xq la Dir.de P.y Paseos, ese día 12 debe organizar el día de la Raza en el J.Zool.	5605	Archivo Gobierno 1920 Tomo 2	403v
1920		1920	11/10/20	Nota	Patr.Español	Sra.:Pta.-De acuerdo a su nota del 08/10, no podemos cumplir su solicitud, ya q P.y Paseos organiza ese día en el J.Zool. El Día de la Raza	5606	Archivo Gobierno 1920 Tomo 2	404
		1921		Pl marquesina	Kronfuss		Foto informe fachada	Pl Arch MOP	
		1922	abril marzo			Mingitorios en los actuales baños de vestíbulo		Pl Arch MOP	
		1922	4 de Abril	Obras de Salubridad p/ Acade-mia Bellas Artes			960b		
1922		1922	24/4/23	Boleta	Obras Sanitarias	TRI: Av.V.Sars 317/345 y DQuiros 159/163 DEUDA: Junio 1909 a Dbre 1922	5616	Archivo Gobierno 1922 Tomo 1, 6 y 7	

- Archivo de La Voz del Interior
- Archivos privados de fotografías: Pérez, Archivo Cinepress-Marco Gonella y Julio Serballi.

El relevamiento, digitalización y datación de los planos, provienen de los siguientes archivos:

- Dirección de Arquitectura de la Provincia
- Archivo de la Municipalidad de Córdoba
- Archivo de la Dirección Provincial de Agua y Saneamiento
- Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública
- Archivo General de la Nación

También se realizaron entrevistas con protagonistas de la vida del teatro (empleados del Área Técnica, arquitectos que intervinieron el edificio en momentos anteriores, artistas, directores del Teatro), entre los que se pueden mencionar a: Sara Burgos (Secretaria de Cultura en la década "del 70", Marta del Trozzo (arquitecta a cargo de la intervención de finales de la década "del 70"), Jorge Scariot y Francisco Sarmiento (del Área Técnica del Teatro), Rafael Reyero (escenógrafo), Luis Scandizzi (arquitecto a cargo de la obra del edificio Guastavino), Alberto Roganti (arquitecto que realizó la intervención del Centenario, con el Lic. Oscar Gubiani) y Dr. Máximo Olocco, actual director del Teatro.

La dificultad en encontrar imágenes y planos originales definió que se debiera realizar una intensa búsqueda de antecedentes y modelos, que podrían haber sido referencia o influenciado a la hora de la realización del proyecto y la obra del Coliseo. Es sabido, como se ha relatado en apartados anteriores, que en 1889 el Ing. José Franceschi visitó teatros para conocer cómo funcionaban los sistemas de seguridad, de donde se desprende la cercanía con los Teatros Carlo Felice (Génova), La Scala (Milán), Fenice (Venecia), Ópera y Eden Theatre (París), Royal y Alambra (Bruselas) y el Liceo (Barcelona).

Se realizaron además diferentes estudios, donde se confrontaron documentos históricos y datos de archivo con la materialidad de la obra. Estos resultados fueron plasmados en informes sobre distintas temáticas o rubros: Informe nº 1: Fachada; Informe nº 2: Planilla de tratamiento de cielorrasos y muros; Informe nº 3: Iluminación; Informe nº 4: Seguridad; Informe nº 5: Solados; Informe nº 6: Maquinaria escénica; Informe nº 7: Telones; Informe nº 8: Usos y espacios; Informe nº 9: Mobiliario; Informe nº 10: Intervenciones del Centenario.

Por otra parte, se realizó el análisis luego transcripto a informes, del material gráfico existente en archivos (como la foto de 1907 del Archivo

General de la Nación anteriormente referida). Con el objetivo de documentar la resolución espacial de la Sala y otros espacios, e identificar existencias y transformaciones, se analizó el material de archivos fílmicos de los Canales 12 y 10 de la ciudad de Córdoba, el archivo de Julio Serballi (producciones desde 1960) y las fotografías del archivo Antonio Novello, director de fotógrafos de La voz del Interior de 1940 a 1960, fotografías donde puede verse el uso de la Sala.

Informes e inventarios

El reconocimiento del bien se realizó a través de una serie de estudios, para los que se convocó a especialistas e instituciones asociadas. La particular complejidad de la tipología y su lógica constructiva condujo el desarrollo proyectual, en paralelo con la observación y el estudio minucioso e interdisciplinario del bien, con el objeto de reconocer componentes y subsistemas, para definir su valor y estado de conservación. El debate y la puesta en común de las distintas miradas y aportes científicos se impusieron a la toma de decisiones, basadas en la serie de informes e inventarios que se detallan a continuación.

Relevamiento arquitectónico

Los únicos planos completos existentes eran los realizados por el arquitecto Scandizzi en la década de 1990, por lo que el primer paso fue la utilización de tecnología de Scanner 3D para la realización de un relevamiento dimensional y fotográfico del edificio histórico. Para ello se utilizó un Scanner Láser tipo FARO X330, que generó una nube de puntos digital. Este estudio permitió los siguientes usos:

- Poner a disposición de los proyectistas las imágenes tridimensionales de lo relevado.
- Tomar mediciones precisas de las dimensiones de cada espacio, principalmente las alturas y las relaciones dimensionales y de niveles entre ellos.

Tener copia fiel, de alta exactitud tridimensional de lo relevado, hizo posible conocer el estado actual (al momento del relevamiento) y revisarlo a futuro. El proceso de trabajo se dividió en dos instancias, una de campo que se realizó en seis días, y que consistió en el relevamiento láser propiamente dicho; otra de gabinete, que consistió en el procesamiento de los puntos relevados y la carga del modelo a una plataforma de visualización



Arriba: Imagen del relevamiento con escáner laser de la Sala, a partir del escaneo se realizaron otras piezas gráficas. Abajo: Escaneo de la fachada.

online con softwares (Faro Scene, Autodesk Recap, Autodesk Revit y AutoCAD). Esta tarea fue realizada por la empresa AEC Resource, dirigida por el ingeniero Mariano Gerez, con la colaboración del Arq. Julián Franco.

Acústica e iluminación CIAL

Mediante un convenio específico de cooperación mutua entre la Secretaría de Arquitectura de la Provincia de Córdoba y el Centro de Investigaciones Acústicas y Luminotécnicas (CIAL) de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba (FAUD-UNC), se encaró el estudio del comportamiento acústico de la Sala Mayor. Para ello se establecieron tres etapas de trabajo:

ETAPA 1. Diagnóstico del comportamiento acústico del teatro (Platea, Palcos y niveles superiores) previo a las tareas de restauración, destinado a la caracterización de la situación actual. No existían antecedentes de la caracterización acústica objetiva del recinto, que posibilitara evaluar el comportamiento de la sala en su respuesta a la música (concierto y ópera) y a la palabra. Este diagnóstico se realizó para las diferentes configuraciones básicas de la Sala, lo cual se definió con el equipo técnico a cargo de la remodelación del Teatro. En principio se propone como Sala de ópera y como Sala de concierto (con foso tapado y cámara acústica en el escenario). El diagnóstico se basó en mediciones secuenciales de parámetros acústicos temporales, energéticos y espaciales, basados en la Norma ISO 3382. Se realizaron mediciones en la zona de Platea, Palcos bajos, Palcos altos, Cazuela, Tertulia y Paraíso, bajo la implementación de la metodología propuesta por la Norma ISO 3382 en la cual se establecen los criterios generales de medición, así como también los criterios de instrumentación. Se llegó a las siguientes conclusiones:

Para Sala de conciertos la curva estandarizada correspondiente es la NC15 a NC20, mientras que para Teatro se considera una NC20 a NC25. Comparando los valores de ruido promedio medidos en la Sala, se observa que solo cumplirían una NC25 los niveles promedio, mientras que los niveles máximos medidos están por encima de la NC30.

Acústica interior de la sala

La evaluación realizada hasta el momento en relación al comportamiento acústico del Teatro del Libertador General San Martín, posibilita determinar que todos los parámetros relevados siguiendo los criterios establecidos por la Norma ISO 3382, están dentro de los valores aconsejados por diversos autores, basados en mediciones realizadas en salas de concierto y de ópera, internacionales y nacionales. Por ello se recomienda que la Sala del Teatro mantenga las condiciones actuales para la difusión, absorción y reflexión del sonido dentro del recinto. Para cualquier cambio que se quiera realizar, deberá verificarse la respuesta de materiales a la incidencia del sonido.

Ruido ambiente interior

Los niveles de ruido interior relevados son altos, lo que implica una dificultad para la comprensión del mensaje oral y apreciación musical. Por ello se recomienda un correcto burleteado de las puertas de ingreso a la Sala, y de las puertas y ventanas que dan hacia el exterior, así como también disminuir el nivel de ruido existente en los pasillos de ingreso a la Sala mediante la colocación de superficies absorbentes en los pisos y paredes laterales. En relación al sistema de climatización, se deberá

Uno de los esquemas resultante de los estudios acústicos realizados por el CIAL, este junto al resto de las mediciones realizadas determinaron que todo los resultados están dentro de los valores aconsejados.

Comparación de los valores de Tiempo de Reverberación T30 medidos en diferentes momentos y con diferentes metodologías.

prever la disminución del ruido generado por los conductos de aire así como de tomas y salidas de aire. Con respecto al sistema de iluminación, se deberá verificar el uso de artefactos y lámparas que eviten la generación de ruido. Se deberá tener en cuenta que aquellas instalaciones que se ubiquen linderas con la Sala propiamente dicha (camarines), deberán contemplar un correcto aislamiento acústico a los fines de evitar la transmisión de ruido aéreo y vibraciones.

ETAPA 2. Se realizaron mediciones secuenciales en función de los cambios o reemplazos a realizar en el Teatro. Estas mediciones fueron pautadas en función de cada una de las intervenciones que se fueron llevando a cabo. El objetivo fue determinar las variaciones en el comportamiento en las etapas de intervención donde se quiten o coloquen, en el proceso

de rearmado, materiales (telones, revestimientos, alfombras) o equipamientos (butacas). Se procedió a verificar la incidencia que estos cambios pudiesen tener en el proceso de restauración, motivo por el cual se procedió a caracterizar el comportamiento acústico de los elementos originales, para ser tomados como valores de referencia en el proceso de reemplazo. Para llevar a cabo esta tarea, se realizaron mediciones para determinar el coeficiente de absorción acústica de los elementos originales objeto de la remodelación *in situ*, y otros se llevaron a probar en la cámara reverberante del CIAL.

ETAPA 3. En esta etapa, aún pendiente, se realizarán mediciones de parámetros acústicos destinados a la caracterización final de la Sala, y su comparación con las mediciones acústicas de la etapa inicial. Estos datos permitirán la evaluación de los resultados finales cotejándolos con las mediciones obtenidas en las distintas etapas de restauración.

Informe de la Universidad Tecnológica Nacional

A través de un convenio específico de cooperación mutua entre la Secretaría de Arquitectura de la Provincia de Córdoba y el Departamento de Ingeniería Civil de la Facultad Regional Córdoba de la Universidad Tecnológica Nacional (UTN), se realizó un diagnóstico de patología estructural del edificio histórico. El estudio se organizó en dos etapas:

ETAPA 1. Análisis de la documentación existente que proporcione el solicitante sobre la estructura, tales como planos, memorias de cálculo, informes técnicos, y toda documentación que pudiera resultar relevante.

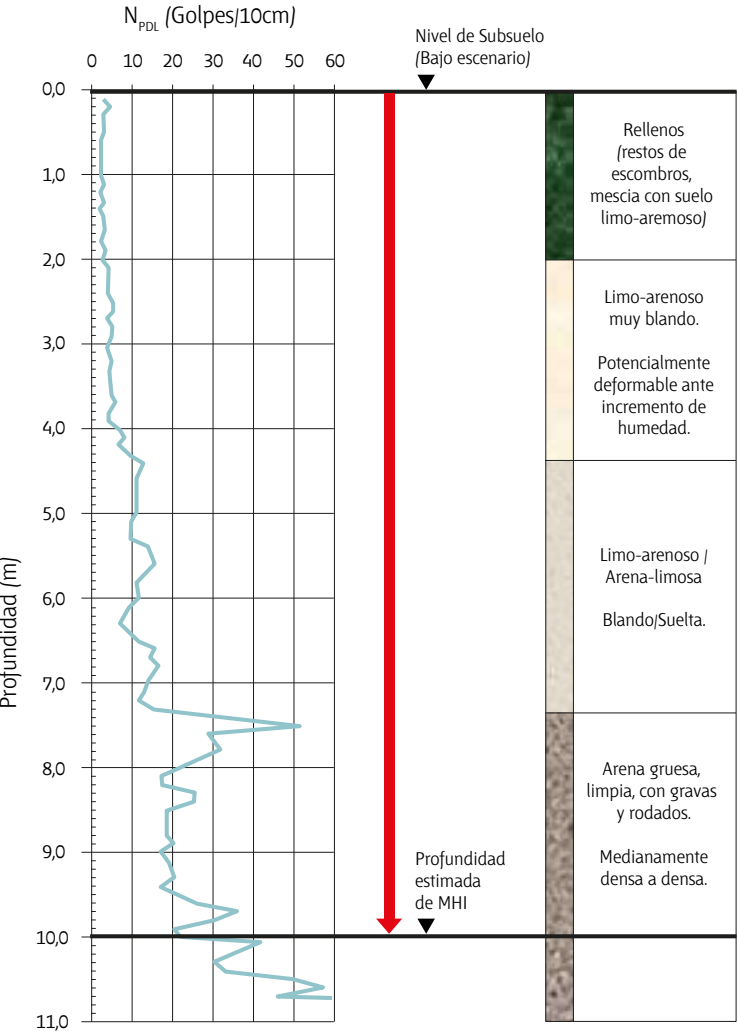
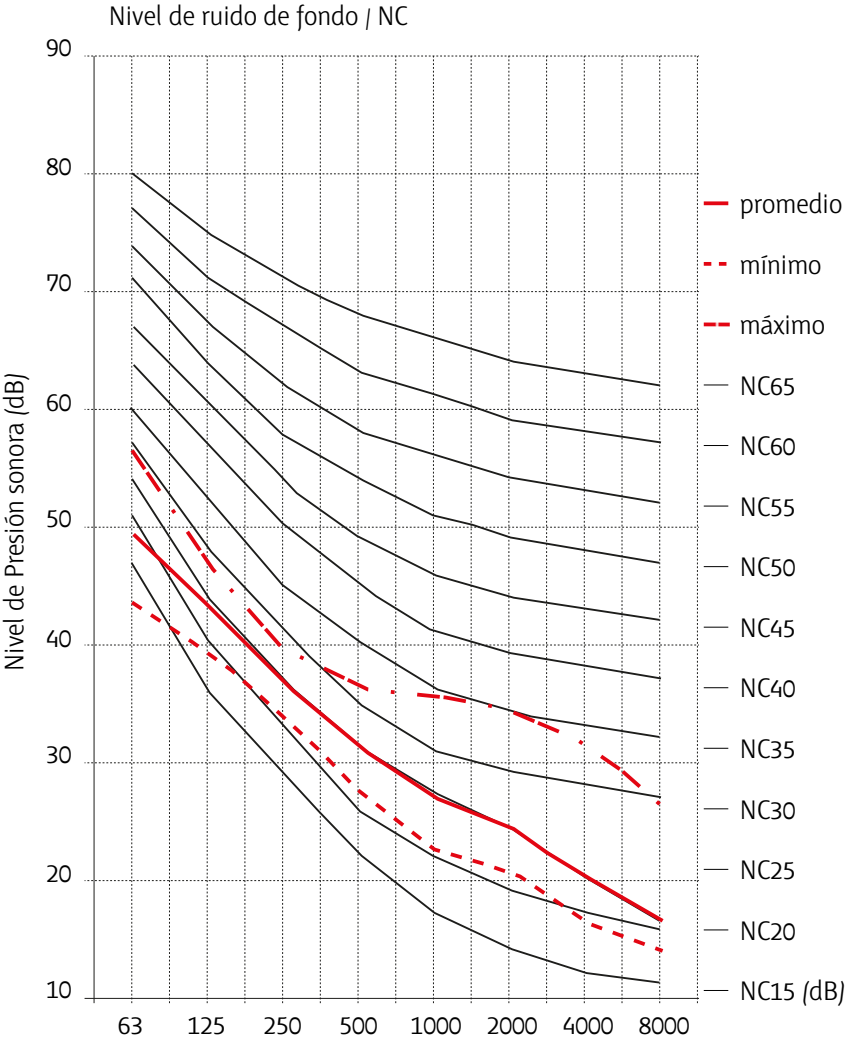
ETAPA 2. Relevamiento visual de daños sobre los elementos estructurales principales del edificio. Análisis de posibles causas. Los resultados se expresaron en tres informes: un minucioso estudio que identifica patologías por nivel y por local, un estudio de suelos, y una propuesta de resolución estructural para la liberación de columnas en el foso.

Informe del conjunto decorativo

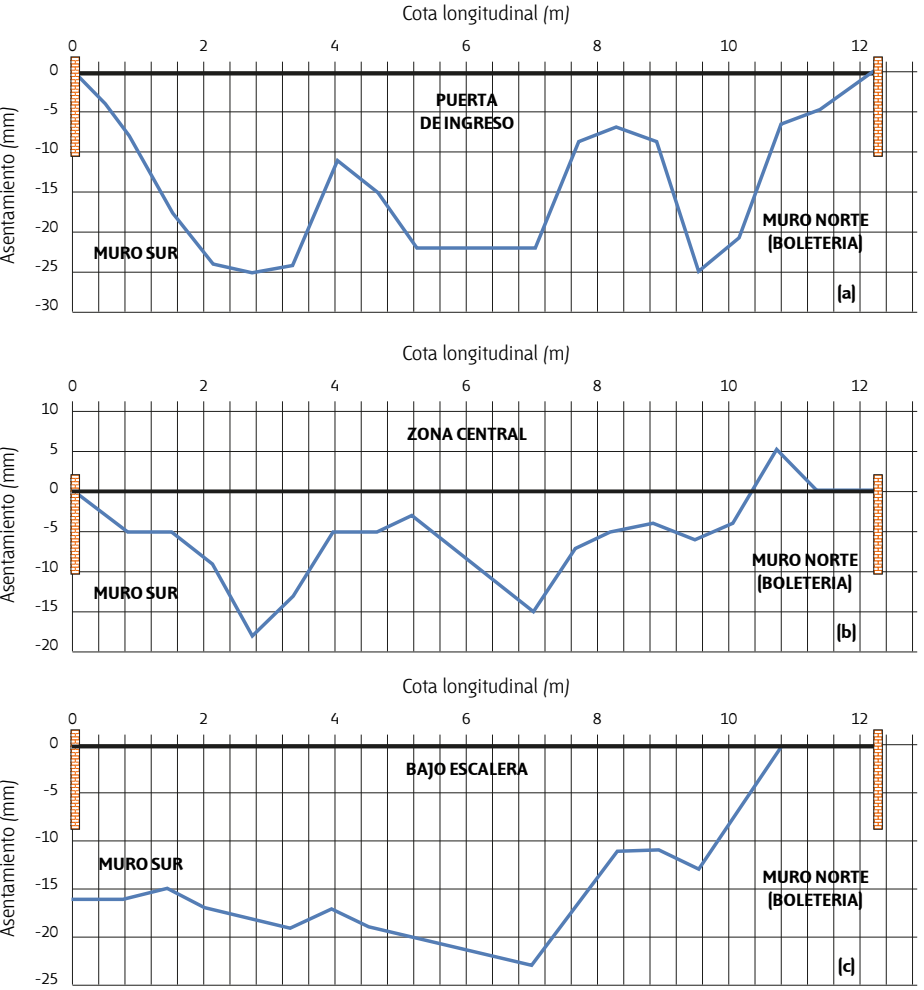
El equipo de Conservación y Restauración Artística llevó a cabo el relevamiento de las problemáticas generales de las decoraciones y del teatro.



Arriba izquierda: Toma de mediciones y estudio de suelo en el Vestíbulo. Derecha: Vista de la estructura de sostén del piso del Vestíbulo, con perfiles Normales y bovedillas.



Esquema de micropilote hincado inyectado (MHI). Los niveles indicados son aproximados y están sujetos a verificación *in-situ*.



Resultados de nivelación en el piso de Hall de Ingreso. (a) Sector próximo a la puerta de ingreso. (b) Sector central de Hall. (c) Sector próximo a la escalera de acceso a la sala.

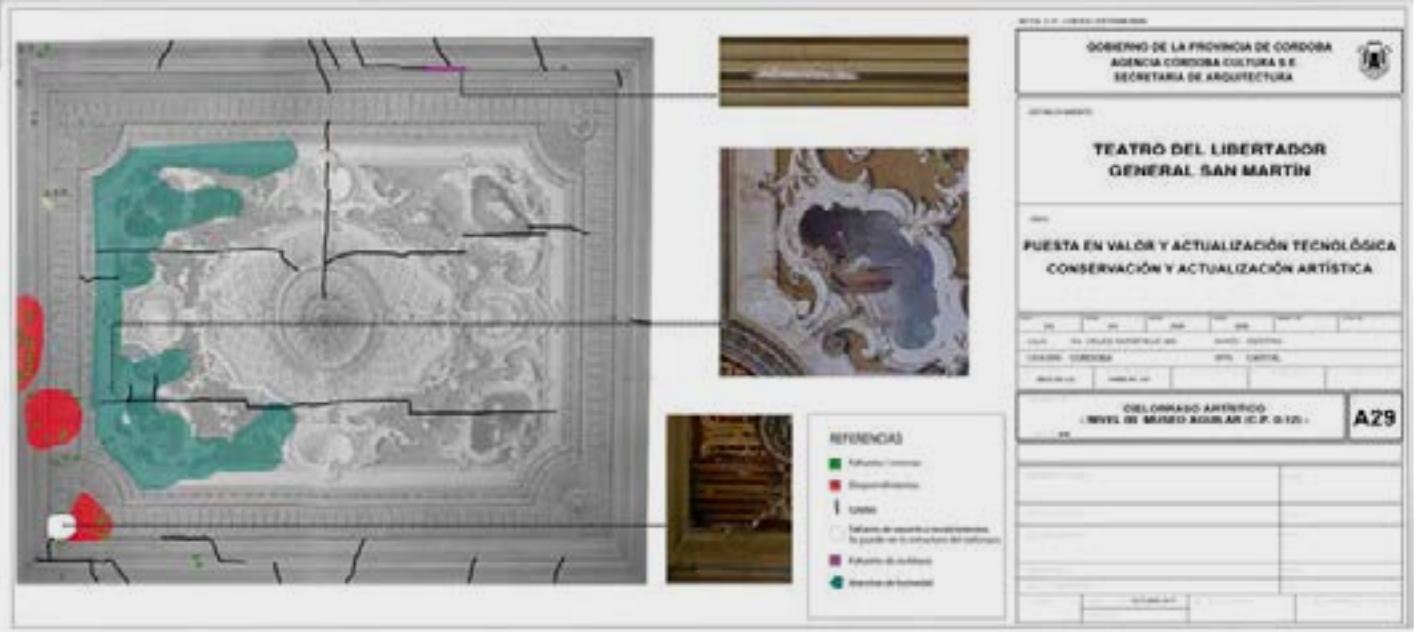
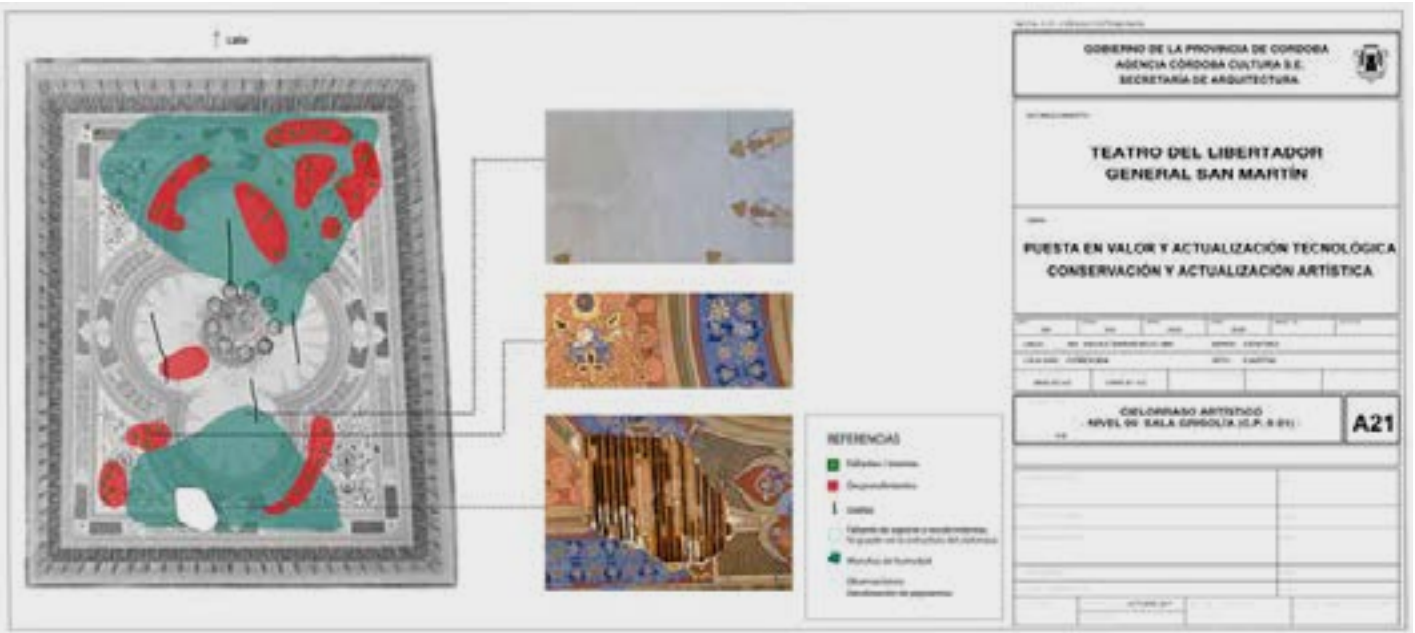
Este trabajo estuvo a cargo de la Lic. Felicitas Asbert y fue guiado por la especialista en Restauración Cristina Elena Lancellotti. Se realizó un análisis organoléptico de todos los espacios, se extrajeron muestras para su análisis y se realizaron numerosos cateos en muros y cielorrasos. Luego, con la información y documentación suministrada por historiadores y arquitectos patrimonialistas, se pudieron identificar lógicas de diseño, técnicas y materiales originales empleados. Y también diferenciar las problemáticas puntuales, y criterios de intervención que regirían los trabajos a realizar. Los locales analizados fueron los de valor patrimonial Grado 1 que se consignan a continuación:

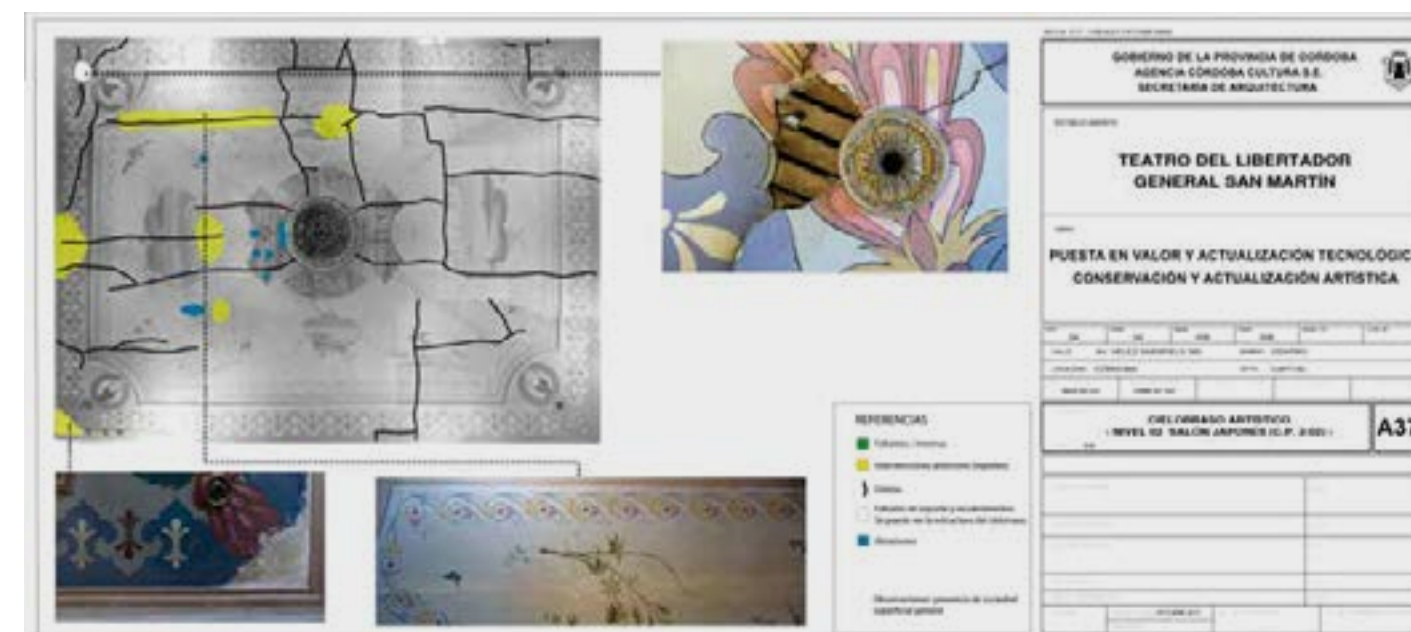
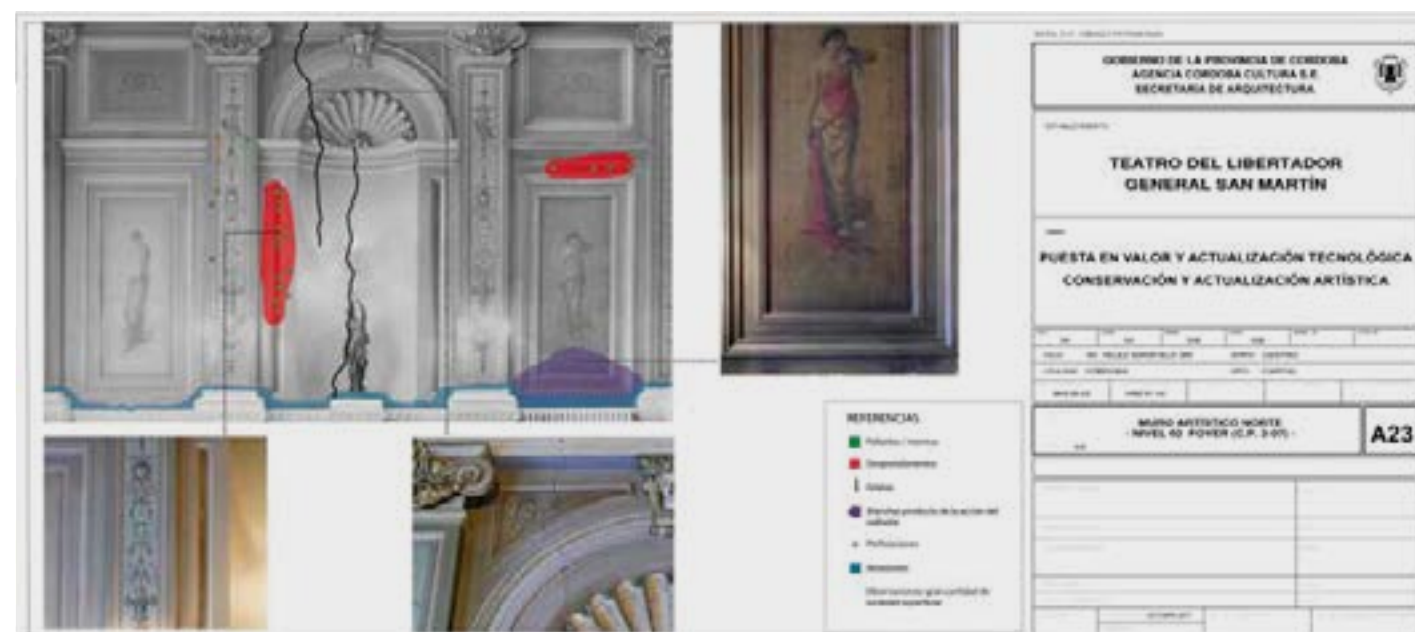
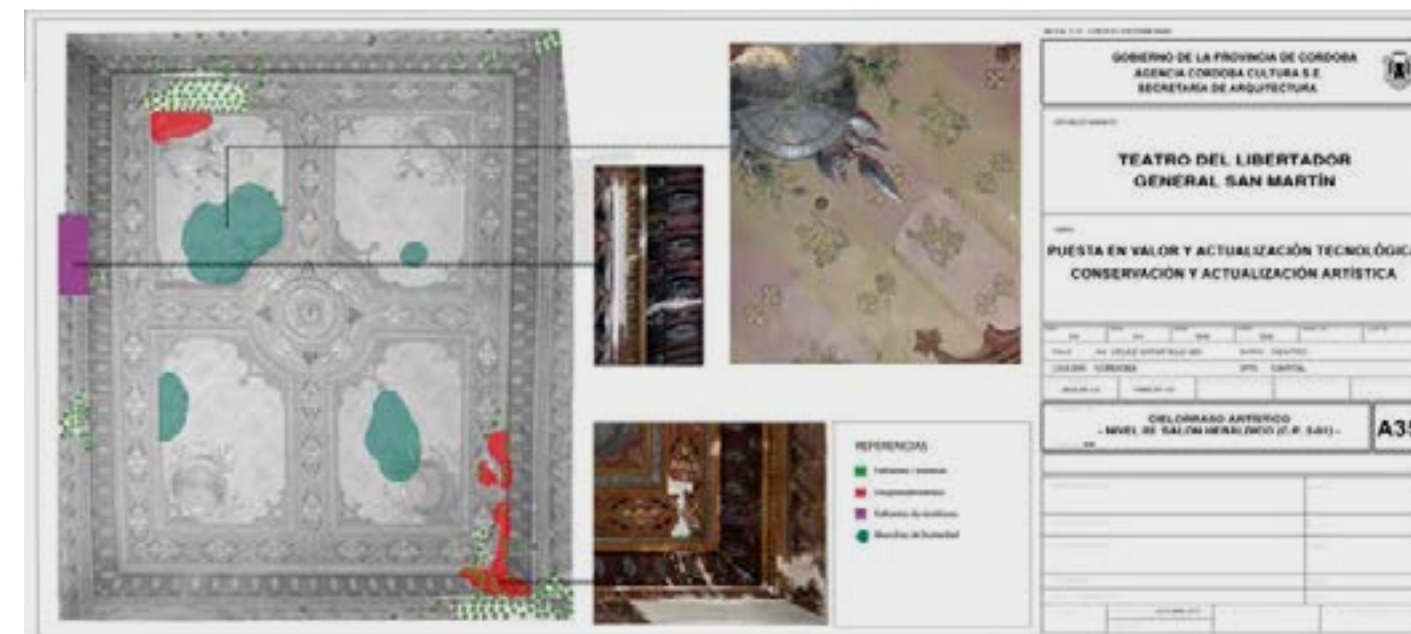
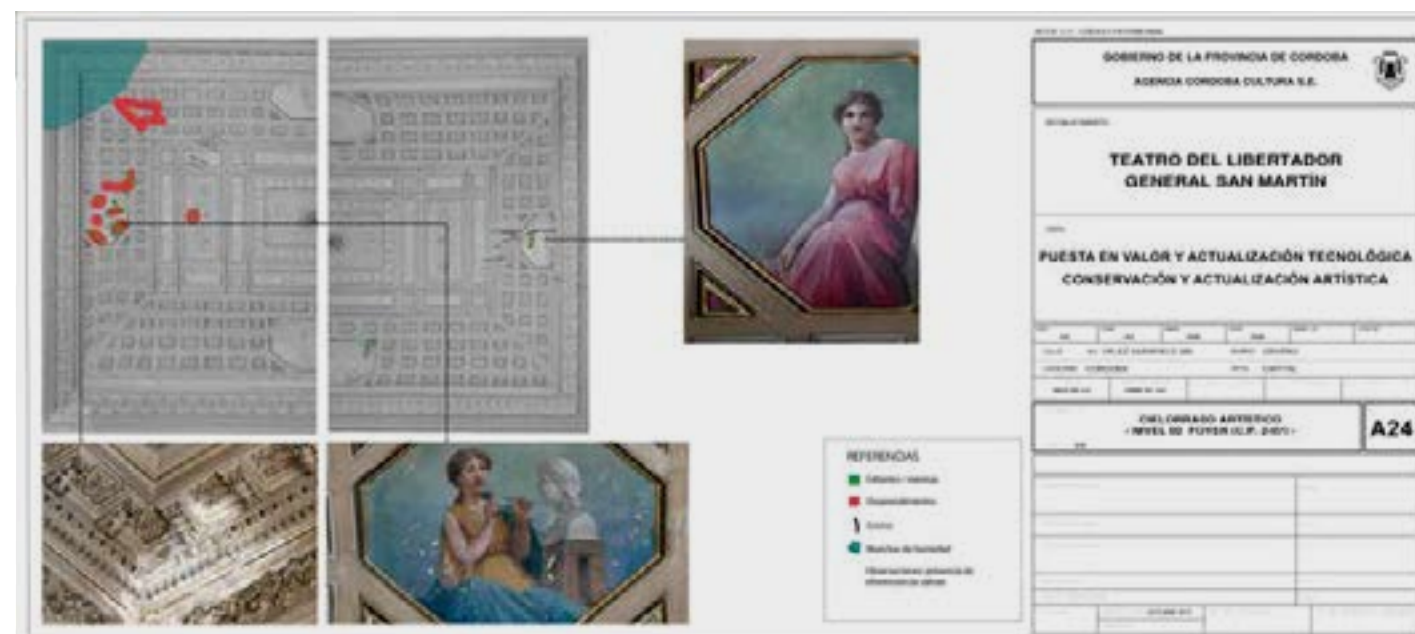
- Hall de ingreso (Vestíbulo Local 0-07)
- Foyer Alto Local 2-07
- Sala Mayor Local 1-06
- Sala Grisolí, o Salón Turco Local 0-07
- Boletería norte Local 0-03
- Boletería sur Local 0-08
- Museo Aguilar Local 0-12
- Sala Archivo del Museo Local 0-13
- Corredores norte y sur Local 0-02/10
- Salón de los Instrumentos Local 2-11

- Salón de los Cisnes Local 2-12
- Salón de los Músicos Local 2-09
- Salón Etrusco Local 2-05
- Salón Heráldico Local 2-01
- Salón Japonés Local 2-02
- Sala de Tertulia Local 4-04

En el análisis de estos dieciséis espacios se identificaron las técnicas originales empleadas, así como las sucesivas intervenciones a las que han sido sometidas a través de cateos. Entre las técnicas principales se puede mencionar: estucos en columnas, pintura al aceite y al agua sobre yeso, *marouflage*, estarcido sobre yeso, cartapesta y moldeados de yeso. Los deterioros caracterizados fueron los siguientes: manchas de humedad, manchas producto de la acción de radiadores, efloraciones salinas, ampollas y englobamientos, presencia de suciedad superficial, decoloraciones, desprendimientos, grietas, faltantes de soporte en recubrimientos y molduras, abrasiones y perforaciones, instalaciones incorrectas e intervenciones abusivas. En una segunda etapa se procedió a documentar, a partir del relevamiento fotográfico obtenido con el Scanner 3D, registrando los deterioros detectados sobre fotogrametrías, y elaborando un documento gráfico que establece el estado de conservación al momento de iniciar los trabajos.

Planos de relevamiento documental y de patologías de los dieciséis espacios con tratamientos artísticos más importantes.





Imágenes del relevamiento del estado de conservación de la fachada. Arriba: Cateos que determinan las diferentes capas en la base de la columna, se puede ver la capa más antigua con un tratamiento colorimétrico. Abajo: Antes y después de la remoción de las capas de pinturas sobre la figura del friso central de la fachada.



Informe de fachada

El estudio de fachada fue realizado por la restauradora Cristina Elena Lancellotti, e incluyó el plano general de fachada, los bajorrelieves y grupos escultóricos, tanto el central realizado en mampostería, como las tres piezas de hierro fundido del Val-d’Osne. También se incluyen aquí las *loggias* superior e inferior. Se realizó una prueba piloto de una faja completa, desde el nivel de vereda hasta el balaustre superior, para verificar el estado de conservación de los materiales y definir técnicas de restauración y criterios estéticos e históricos de los materiales de la fachada.

La fachada se encontró en mal estado de conservación en lo que respecta a la superficie. Las principales patologías detectadas fueron: suciedad superficial, nidos de insectos, musgo, y hollín superficial, faltantes de material y degradación de la mampostería, fisuras, instalaciones incorrectas, e intervenciones anteriores. En general, las degradaciones que mostraba el material no se debían tan solo al paso del tiempo ni a la exposición a los agentes atmosféricos, sino por sobre todas las cosas fueron ocasionadas por las malas intervenciones que sufrió en distintos momentos. Comenzando por la primera y más antigua, estimada en los años 1930, en la que se aplicó en toda la extensión un material símil piedra, desvirtuando por completo su terminación y aspecto original. El análisis de fotografías históricas y cateos previos, permitieron determinar que originalmente la fachada contaba con una policromía pintada. A partir de la observación directa, y antes de realizar cateos, se podían ver dos capas de color: una rosa, posiblemente de alguna pintura comercial para frentes, la cual no respeta ni la técnica ni la policromía original; en la segunda, por encima de esta, se encontró material fino, con color, que fue aplicado con pincel a modo de pintura. Como en algunas partes fue aplicada otra pintura de diferente composición, la misma no se adhirió tanto, lo que facilitó la tarea de remoción. También se observó la degradación superficial de algunas partes de pre-moldeados. Esto pudo haber sido provocado por un método de limpieza agresivo realizado en alguna intervención del pasado.

Informes textiles

La especialista en restauración de textiles Patricia Lissa encaró el informe inicial del estado de conservación tanto de telones de escenario como de textiles de la Sala Mayor. Se realizó un relevamiento de las piezas

existentes. Posteriormente se elaboró un estudio organoléptico que se complementó con exámenes de materiales, específicamente fibras y ligamentos, a través de microscopía óptica. Los resultados obtenidos se sintetizan de la siguiente manera.

La Sala Mayor

Se observó un medioambiente muy cálido y seco en la Sala Mayor, no favorable para las telas ni muebles de la Sala. Se recomienda un control de temperatura y humedad, y la instalación de algún sistema de monitoreo en distintos sectores.

Los apoya brazos de Palcos y Cazuela son los más deteriorados ya que presentan abrasiones, roturas, decoloración, y capas superpuestas de tela de diferente color y calidad. Deben ser reemplazados sus rellenos y retapizados uniformando el color y la tela a emplear. Los que están en peor estado son los de *avant-scène*, donde también se encuentran roturas y partes quemadas de los textiles por la presencia demasiado cercana de las luces de escenografía, generando un riesgo de incendio. Los *bandeaux* de los palcos *avant-scène* presentan ataque biológico (polillas) en el terciopelo, también presentes en los apoya brazos. Los tapizados de las paredes se encuentran decolorados, manchados, con abrasiones, y suciedad. Este alto nivel de degradación obliga a sugerir que sean reemplazados, es decir, volver a entelar las paredes nuevamente. No hay unificación de color con los cortinados de paso al antepalco. Los cortinados de paso entre antepalco y Palco son cortos, tienen tres paños y no son de doble cara de terciopelo. El sistema de colgado es ineficiente y deteriora el borde superior de las cenefas, a la vez que genera tensión.

Telones

El telón italiano fue restaurado en el año 2001, se cambió el terciopelo y se volvieron a aplicar las decoraciones originales. En general presenta deterioros como descosidos, desgarros, flecos rotos, faltantes de borlas, suciedad en superficie. Sería necesaria una intervención en especial en el área inferior. El bambalinón debe ser desmontado para su limpieza. Las costuras de la pasamanería y sistema de montaje se ven estables. Los dos arlequines laterales presentan deformación en la estructura que los sostiene a modo de bastidor, y el forro posterior parece inestable y está decolorado. También presentan suciedad superficial y apliques descosidos. Se recomienda reforzar la estructura interna y forrar también de terciopelo el panel trasero.



Imágenes del relevamiento del estado de conservación de los textiles de la Sala Mayor. Arriba: Detalle del deterioro de los apoyabrazos de Palcos. Centro arriba: Detalle de las diferentes capas de tejidos y su estado de conservación. Centro abajo: Cortinados de paso de antepalco a palco con diferentes telas y colores. Abajo: Estado de los *bandeaux* de los palcos.

Informe del telón de fantasía

El informe sobre esta pieza de carácter especial por su antigüedad y factura fue realizado por el especialista en restauración de pintura Jacinto Palacios. Se trata de un óleo sobre tela, realizado sobre un soporte integrado por telas de lino cosidas, de 0,70 m de ancho por el alto total del telón. Las dimensiones totales del mismo son 8,51 m de altura por 12,35 m de ancho. Se estima que es del año 1893. El tema representado es alegórico, identificándose una figura femenina de gran formato, la Patria con gorro frigio, y entre los personajes que acompañan a la figura central, algunos con rostros de próceres, como Belgrano, o grandes artistas italianos como Dante.



Firma de las Compañías que dejaron un recuerdo de su paso por el Teatro en la parte posterior del Telón de Fantasía.

El estado de conservación general puede definirse como muy grave, ya que se encuentra separado en dos segmentos en sentido horizontal y presenta numerosas marcas de pliegues, debido al modo de almacenaje y la gran cantidad de plegados. En cuanto a su sistema de montaje original es el característico de este tipo de telones, compuesto por una vara superior y contrapeso en la zona inferior del mismo.

Soporte
Tela de lino con filamento tafetán delgado de 26 por 44 hilos. Los paños de 0,70 m de ancho están unidos por pequeñas costuras de excelente manufactura.

El soporte presenta un grado de oxidación alta, con debilitamiento de fibras, lo que le quita flexibilidad y resistencia a la tensión. Se detectan grandes deformaciones características del sistema de montaje, colgado sin bastidor, y también del plegado. Se observan tajos (rajaduras mecánicas) y mermas de diferentes dimensiones distribuidos en el total de la superficie, presentando manchas de humedad y gran cantidad de suciedad superficial. En el caso del segmento menor, definitivamente el más afectado por la degradación, presenta un arrugado general, esta intervenido y se detectan grandes sectores faltantes.

Se observa en la totalidad del soporte, presencia de intervenciones anteriores tales como parches, costuras y bandas de tensión en el total de su perímetro, en estado de obsolescencia en cuanto a los sistemas de adhesivos aplicados en bandas, parches o a las costuras rústicamente efectuadas en las intervenciones no originales. También por el reverso pueden observarse graffitis o textos manuscritos con nombres o datos a registrar para posibles investigaciones. En cuanto a su sistema de montaje original, no se presentan varas ni contrapesos, sí conserva dobladillos, ruedos y refuerzos para permitir la incorporación de una vara superior para sostenerlo colgado en la parrilla, y contrapeso en la zona inferior del mismo para tensarlo. La presencia de marcas de clavados sugiere posibles sistemas alternativos de montajes adoptados para subsanar el debilitamiento o las roturas del soporte.

Recubrimientos
La capa de recubrimientos, fue realizada con la técnica de pintura al óleo sobre tela, de procedimiento académico, simple, bien modelado, de color local, con efecto espacial volumétrico. Es de capas delgadas de pintura, con poca textura marcada. Presenta una imprimación liviana, un barniz casi imperceptible, está oscurecida por la suciedad acumulada y difusa por el grado de pulverización de los diferentes estratos. Al desplegarlo, se observa que se produce la caída de partículas muy pequeñas de capa pictórica, lo que se identifica como pulverización de recubrimientos sumado a la suciedad superficial. Se pueden observar grandes zonas de mermas de recubrimientos, producto del tiempo de utilización del telón, antigüedad de la pintura, intervenciones perjudiciales, carencia de protocolos de conservación, almacenaje informal, manipulación, traslados, pudiendo constatarse por la forma de las pérdidas que estas coinciden con las líneas de pliegues. Presenta abrasiones y zonas de alteración de color micro grietas, grietas, levantamientos y pequeñas cuarteaduras. Aun así, conserva su integridad física y estética.

En cuanto a las intervenciones anteriores, presenta repintes, de diverso tamaño y forma, abusivos y deformantes, posiblemente, con la técnica de pintura al óleo, distribuidos en todos los sectores de la superficie.



Telón de Fantasía extendido en el Foyer Alto luego de permanecer guardado por muchos años.

Inventario de mobiliario

Este inventario comprende todo el mobiliario existente en el Teatro al momento de la intervención. Fue iniciado por la Arq. Roxana Abud (externa), y concluido por la Arq. María Belén Segovia y el Lic. Santiago Aramburu (A.C.C.S.E).

Situación actual
Se relevaron tanto las piezas en uso como las existentes en depósito. En este conjunto se puede destacar la existencia de butacas originales de la fábrica Thonet, y otras que imitan este diseño pero realizadas en Córdoba por la fábrica Rutili y Carpinetti. Sabiendo que las sillas Thonet comenzaron a ser importadas de Europa a partir de los primeros años del siglo XX, es posible inferir que fueron renovadas durante la gestión del arq. Juan Kronfuss en el Ministerio de Obras Públicas (de 1915 en adelante).

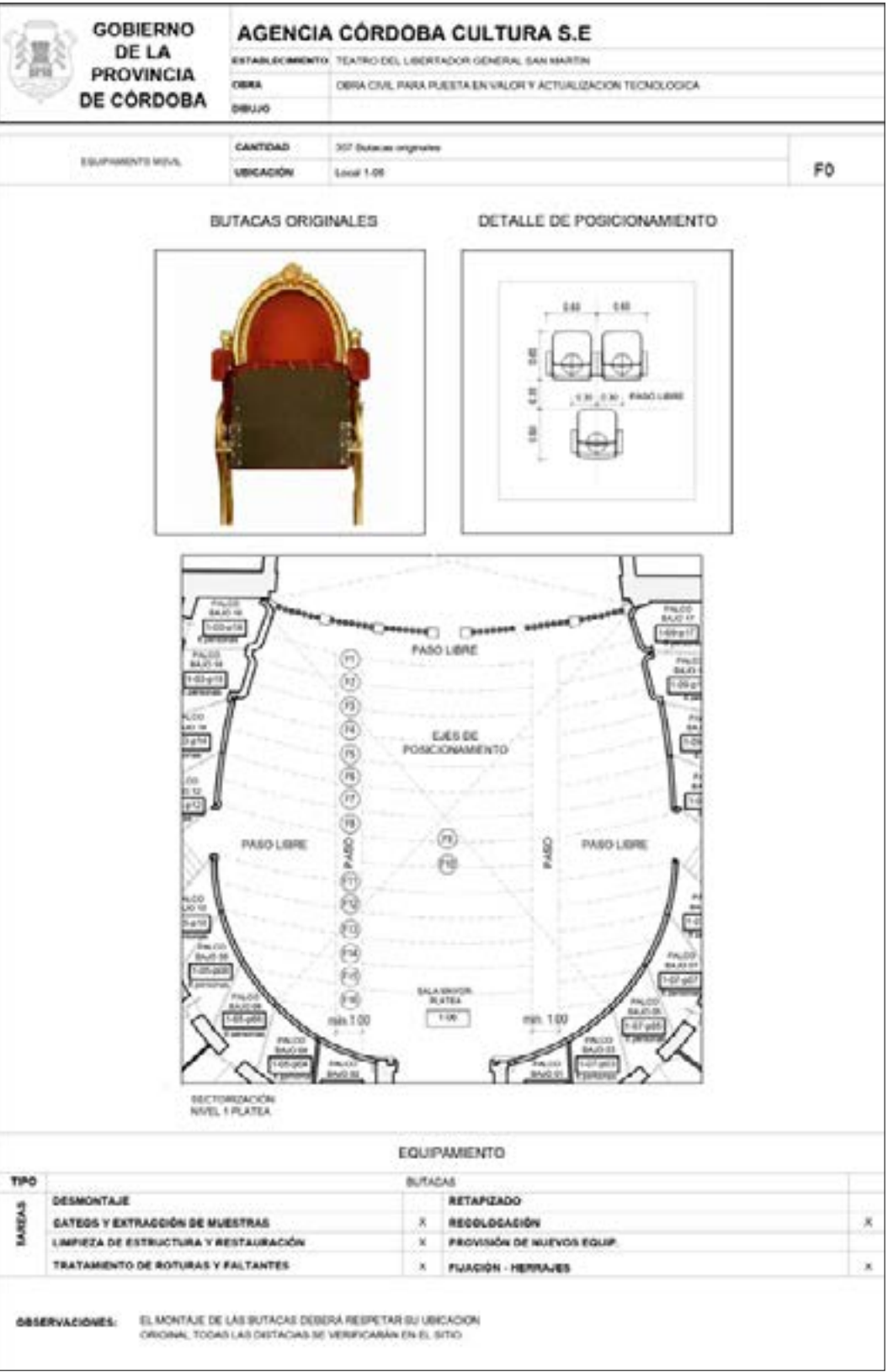
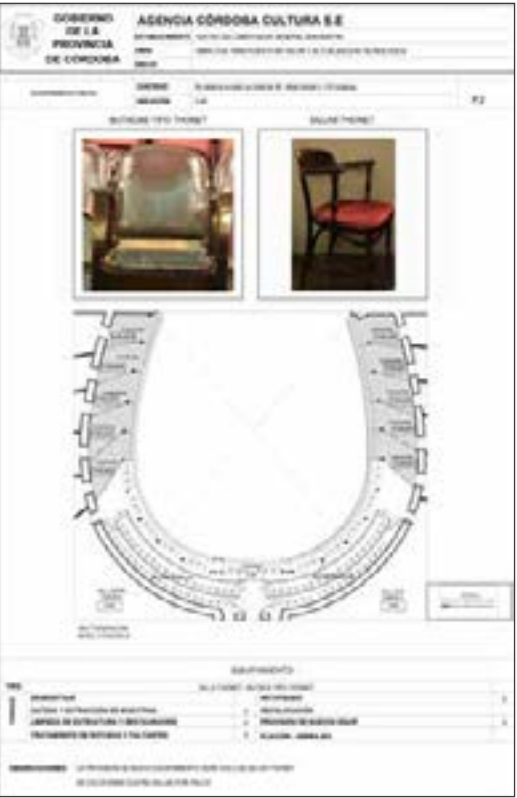
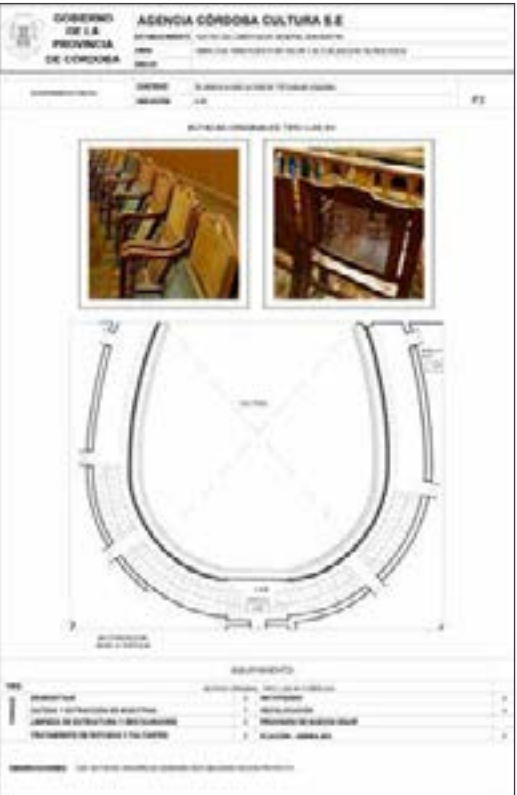
El Palco oficial fue intervenido, cambiando la disposición original de sillones de tres cuerpos, butacas y sillas. En su lugar se colocaron dieciocho butacas de hierro fijas de la platea y seis sillas estilo Thonet. Los Palcos bajos originalmente eran veinte, de los cuales, cuatro estaban destinados a las viudas y otros dos se eliminaron al crear los accesos laterales a platea. En los Palcos altos se mantienen los veinte palcos originales. En ambos niveles el equipamiento consiste en seis sillas Thonet, algunas originales y otra de la fábrica cordobesa Rutili y Carpinetti. Estas sillas presentan distintos grados de deterioro, sobre todo en el tapizado de terciopelo corroído. Muchas de ellas deben ser reforzadas en su estructura y relleno. Los antepalcos cuentan, en

algunos casos, con espejos con marco de madera forrado de género color bordó.
El nivel de Cazuela sufrió la mayor intervención ya que se eliminaron los palcos originales, cinco de cada lado, y se colocaron butacas fijas de diferente estilo a las existentes. Hoy está conformada por ciento setenta y cuatro butacas de madera antiguas, retapizadas en cuero sintético de color berenjena.
El espacio de Tertulia conserva su distribución original con butacas fijas de madera de cedro de la fábrica Thonet. Actualmente cuenta con ciento cincuenta y dos butacas de madera, con asiento y respaldo en placas de terciado en reemplazo de las esterillas originales.
En Paraíso existen setenta butacas de madera, con asientos y respaldos en placas de terciado. Además, este nivel agrupa noventa y cuatro lugares en modo de gradas con bancos de madera y separadores de hierro.

- El relevamiento abarcó:
- 79 sillas Thonet móviles de Palcos altos
 - 86 sillas Rutili móviles de Palcos bajos
 - 174 butacas en Cazuela
 - 152 butacas en Tertulia
 - 70 butacas de Paraíso
 - 150 asientos de gradas en Paraíso
 - 18 butacas en el Palco oficial
 - 4 sillones de dos cuerpos
 - 8 sillones de un cuerpo
 - 9 sillas de variados estilos
 - 35 sillas fantasía
 - 379/331 butacas en Platea

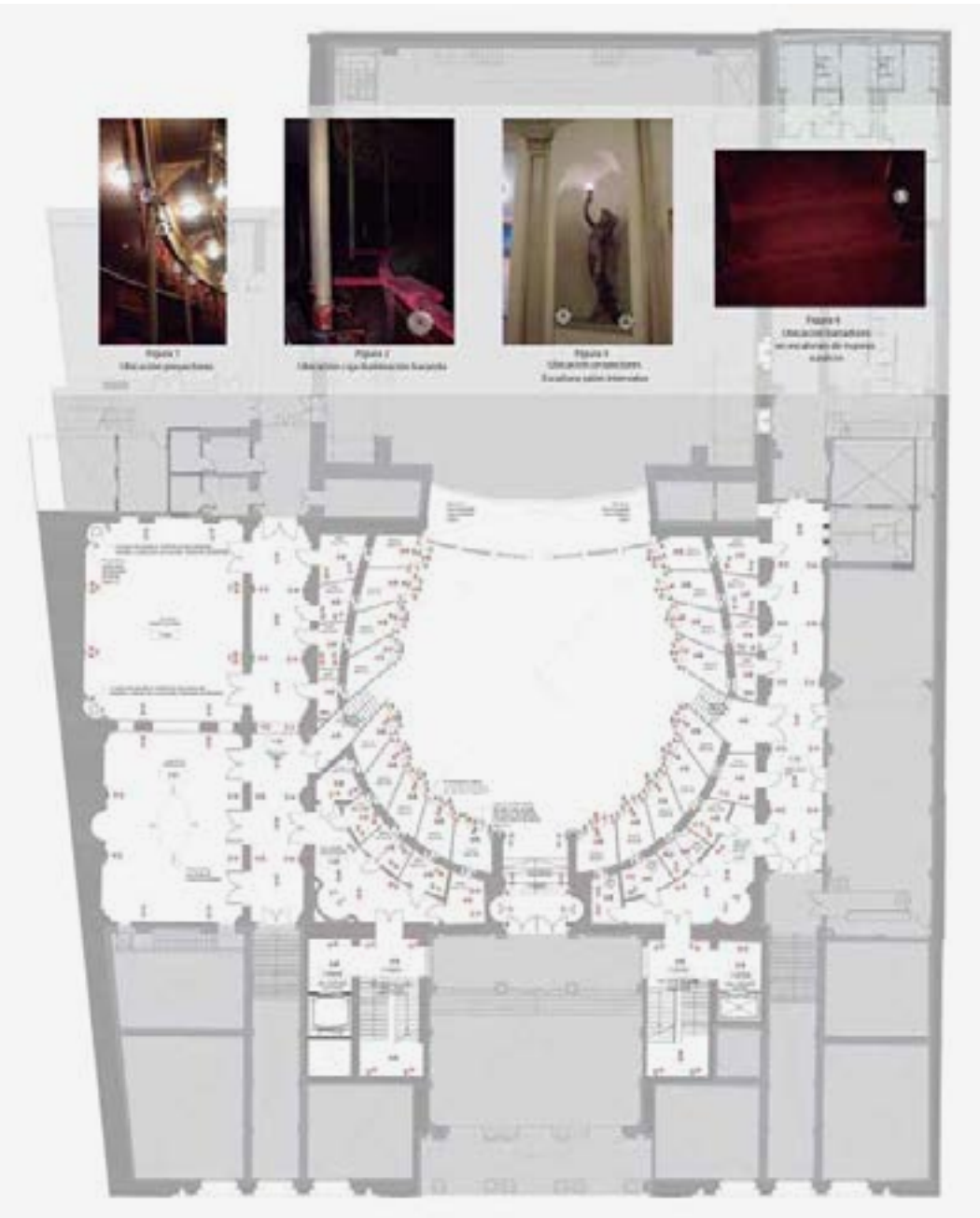


Detalle del despiece del tapizado de las sillas Thonet móviles de Palco. Página siguiente: Fichas de reconocimiento de Mobiliario, determinando ubicación cantidad y tareas a realizarse para su restauración.



Inventario de luminarias

Plano de reconocimiento de luminarias, determinando ubicación, modelo y cantidad.



Se detectaron luminarias de diverso grado de complejidad y estilo. Este inventario fue realizado por la Arq. María Belén Segovia y el Lic. Santiago Aramburu.

Algunas conclusiones

Una de las problemáticas cruciales fue la falta de luminaria en el óculo central del cielorraso sobre platea, hoy cubierto por un cupulín que descansa sobre una corona de luces. En este punto se recurrió a los informes de investigación histórica, para documentar la manufactura original o recurrir a la comparación con modelos vigentes en la época. En archivo se verificó la compra de una araña de dieciocho luces de bronce dorado en 1890 (*Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. De la Serie de Gobierno II, 1890. Tomo 11. Fs. 83-87*). El cielorraso en chapa de bronce estampada actual, posee una estructura de fijación superior que consiste en un entramado de madera, colgado de una estructura de hierro con vigas radiantes a partir de un anillo circular central. Por encima de esta estructura, se elevan arcos sobre los que se monta el cupulín, que permitían repartir el peso de una gran araña sostenida por una roldana que se conserva hasta hoy por encima del casquete. Los archivos hablan de una claraboya que cerraba el óculo con vidrios azules y blancos, y varios testimonios orales coinciden en que la sala culminaba en un sol. Esta imagen puede haber estado ligada al aspecto radiante de los cordones de las molduras del cielorraso, a la estructura de la claraboya, o a la araña misma. Aparentemente la araña fue retirada en los años 70, para ser restaurada y nunca volvió a su lugar. En la comparación con teatros modelos contemporáneos al San Martín, varios de ellos visitados por José Franceschi, se destaca La Scala de Milán y La Fenice de Venecia. La Sala de La Scala culmina en un cielorraso (reconstruido en 1966), con nevaduras y casetonados en perspectiva ilusionista que sugieren una cúpula con una araña pendiente de un pinjante radiante; y la de La Fenice, también reconstruida, tiene una araña que desciende desde un cielorraso pintado y con un centro ornado con una fina retícula dorada, también de forma estrellada. Hay un detalle en esta retícula que es de destacar, y es que la cadena de suspensión de la araña atraviesa una placa de bronce perforada en forma de sol.

Por otra parte, a partir del análisis de fotografías históricas se pudo afirmar que las *torchères* del Vestíbulo son de fundición francesa del Val-d’Osne, llevan la marca en la base y son originales del edificio, aunque no era ésta su ubicación inicial. Figuran en el listado elevado por Franceschi, en marzo de 1890, para la compra de luminarias para cada espacio del Coliseo. En él también solicitaban que fueran de bronce dorado en su totalidad, según cita Informe n° 3 de la Investigación Histórica.

Planilla de luminarias, artefactos organizados según su tipo, para proceder a su reubicación según las necesidades de cada ambiente.

ARTEFACTOS						
ARTEFACTO	DESIGNACIÓN	PROCEDENCIA	FLUJO LUMINOSO	POTENCIA	TIPO DE LAMPARA	OBSERVACIONES
PROYECTOR / BAÑADOR	A	NUEVO	1150lm	10W	LED	Ver anexo adjunto
PLAFÓN	B	EXISTENTE	1600lm	24W	LED	Limpieza de artefacto. Verificación condiciones actuales y sistema conexionado. Recambio de lámparas.
GLOBO	C	NUEVO	1600lm	14W	LED	Ver anexo adjunto
APLIQUE DE 1 BRAZO NUEVO	D	NUEVO	460lm	8W	LED	Ver anexo adjunto
APLIQUE DE 2 BRAZOS	E	EXISTENTE	960lm	32W	LED	Limpieza de artefacto. Verificación condiciones actuales y sistema conexionado. Recambio de lámparas.
APLIQUE DE 1 BRAZO - TEJEDA	F	EXISTENTE	1600lm	16W	LED	Limpieza de artefacto. Verificación condiciones actuales y sistema conexionado. Recambio de lámparas.
LINEAL 1,20M	G	NUEVO	1268lm	14W	LED	Ver anexo adjunto
LINEAL 0,60M	H	NUEVO	956lm	10W	LED	Ver anexo adjunto
PROYECTOR	I	NUEVO	4900lm	50W	LED	Ver anexo adjunto
APLIQUE ESCULTURA FOYER	J	EXISTENTE	1150lm	20W	LED	Limpieza de artefacto. Verificación condiciones actuales y sistema conexionado. Recambio de lámparas.
APLIQUE DE 3 BRAZOS FOYER	K	EXISTENTE	1380lm	18W	LED	Limpieza de artefacto. Verificación condiciones actuales y sistema conexionado. Recambio de lámparas.
ARAÑA FOYER	L	EXISTENTE	-	-	LED	Limpieza de artefacto. Verificación condiciones actuales y sistema conexionado. Recambio de lámparas.
PROYECTOR	M	NUEVO	3300lm	30W	LED	Ver anexo adjunto
ARTEFACTO DE PIE	N	EXISTENTE	920lm	16W	LED	Limpieza de artefacto. Verificación condiciones actuales y sistema conexionado. Recambio de lámparas.
PROYECTOR EMBUTIDO	O	NUEVO	1150lm	10W	LED	Ver anexo adjunto
TUBO LED FLUORESCENTE	P	NUEVO	1200lm	14W	LED	Ver anexo adjunto
OJO DE BUEY (a definir)	Q	EXISTENTE	350lm	4,5W	LED	Limpieza de artefacto. Verificación condiciones actuales y sistema conexionado. Recambio de lámparas.
BOCA ILUMINACIÓN BARANDA PALCO	R	NUEVO	-	-	LED	Se deja prevista boca para iluminar la baranda en ambas caras-artefactos a definir.
BAÑADOR ESCALÓN	S	NUEVO	70lm	1,2W	LED	Ver anexo adjunto

Relevamiento de maquinaria escénica histórica

El desarrollo del proyecto de actualización tecnológica del Teatro, generó una situación de cuestionamiento de los sistemas y las formas de uso implementados. En esta evaluación, la maquinaria tomó relevancia tras la investigación con prueba documental de su alto valor patrimonial, por su originalidad y continuidad de uso hasta la actualidad, siendo en el mundo una de las pocas maquinarias del siglo XIX originales aún en funcionamiento, y la única entre los teatros internacionales de su envergadura. Pero las producciones actuales demandan mayores prestaciones escénicas, que esta maquinaria antigua no es capaz de resolver.

Su valor y originalidad demandaron un minucioso registro y documentación previos a la intervención, como parte constitutiva del proceso de conservación, para asegurar su transmisión documental a generaciones futuras. Este trabajo fue realizado por el Arq. Luis Scandizzi, con la asistencia en relevamiento del Lic. Santiago Aramburu y digitalización de la Arq. Valeria Druetta. Se planteó primero un fichado y caracterización de cada una de las piezas que lo componen, explicando su rol dentro del conjunto. Luego se realizó un relevamiento métrico y fotográfico a partir del cual se evaluó

el estado de conservación, en vistas a proponer una continuidad de uso pero acotado a su condición histórica. La maquinaria escénica se compone de todos los elementos y mecanismos que permiten el hecho escénico pero que no se ven, entre ellos el escenario, y los espacios de servicio laterales distribuidos en tres niveles, como son los puentes de maniobra y la parrilla sobre el escenario. Para que esto funcione existe una serie de mecanismos que permitirán el movimiento de actores, escenografía, luces y telones. Existe otro sistema original en el Teatro que no es parte de la escena, pero fue provisto por la misma empresa y por esta razón se incluye en el informe. Este mecanismo sirve para la nivelación de la Platea, permitiendo diversidad de usos. Se sintetiza a continuación parte de los resultados del informe, en el que se describen los componentes, su rol y estado de conservación general.

Muro perimetral

La caja escénica está constituida por muros de mampostería de ladrillo de aproximadamente 1 m de espesor, en sus tres lados. En los lados laterales, posee un segundo muro a 2,70 m del primero compuesto por pilares que terminan en arcos de medio punto. Estos pilares tienen una sección de 1,15 m por 0,90 m y determinan el límite del área escénica principal. Entre el muro de arcos y el muro exterior se apoyan los puentes de

maniobra, el primero a 8,10 m de altura del piso de escenario, y el segundo a 12,5 m. A nivel del escenario, este espacio es donde se encuentran los "hombros" de escena o "descarga" del escenario. En la parte superior entre los muros interiores, descansa la parrilla de maniobra de la escena, y arriba las cabriadas sobre las que apoya la cubierta de techo.

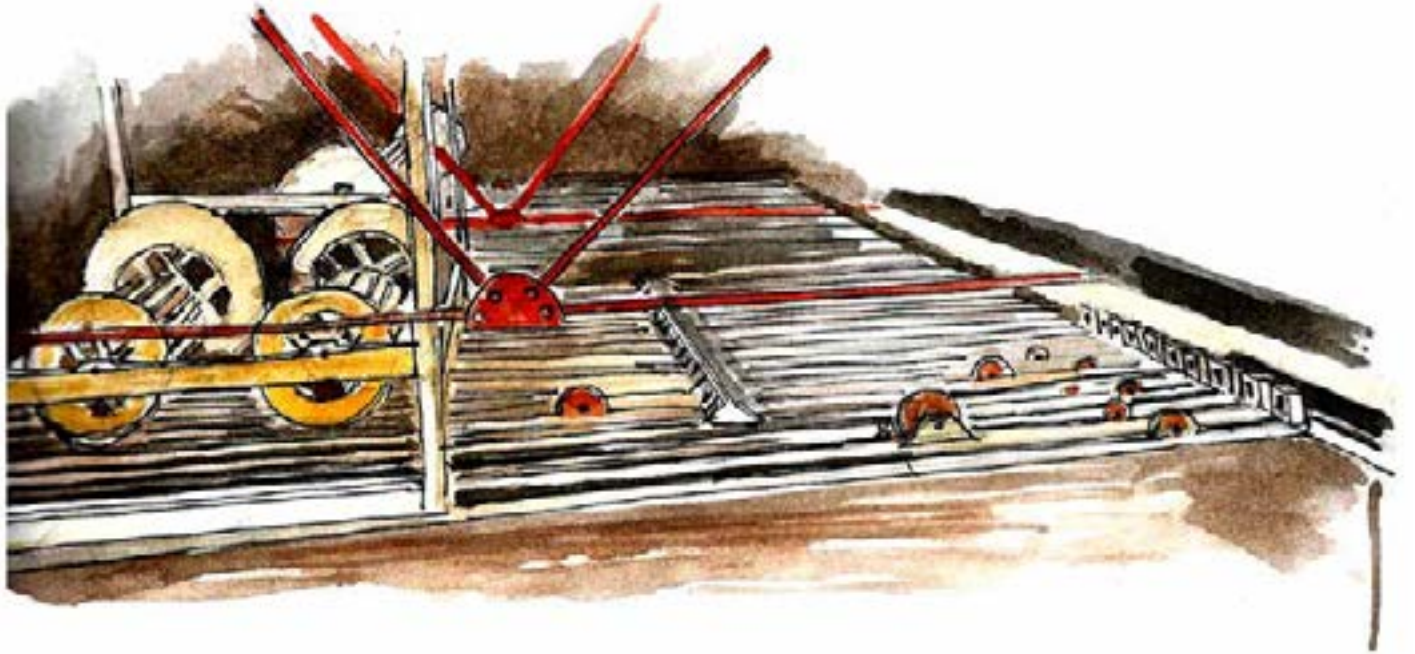
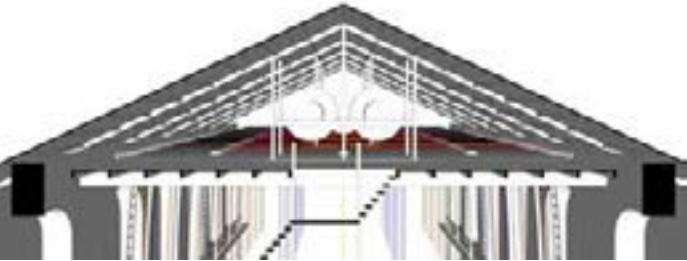
Techo escenario

La cubierta de la caja escénica está compuesta por un sistema de cerchas distribuidas uniformemente cada 4,75 m. Las cerchas poseen una cuerda

de perfiles metálicos, a las que se sujetan las clavaderas del techo de chapa galvanizada. Esta chapa tiene encima una membrana o cobertor hídrico, no recordándose si hubiera también una membrana térmica. Sobre estas membranas, se adosó un nuevo recubrimiento con chapa galvanizada, fijado sobre correas a la cubierta original.

Parrilla de escena

También denominada telar, es el típico piso a la italiana desde donde se operan escenografías y luminarias. Ocupa toda la superficie superior del escenario, entre los muros con arcos. Su profundidad es de fondo de escenario a boca de escena. Se encuentra aproximadamente a 20 m de altura. Su sistema estructural está conformado por cinco vigas reticuladas metálicas, que apoyan en los muros con arcos en eje con los pilares del escenario. Sobre estas vigas apoyan transversalmente tirantes de madera, separados a una distancia de 1,10 m de eje a eje. Luego sobre estos, y de forma transversal, apoyan los listones de madera de 3" por 2", separados de eje a eje por una distancia de 0,15 m, conformando en su separación las calles de la parrilla. Sobre ellos se montan las poleas por las que corren

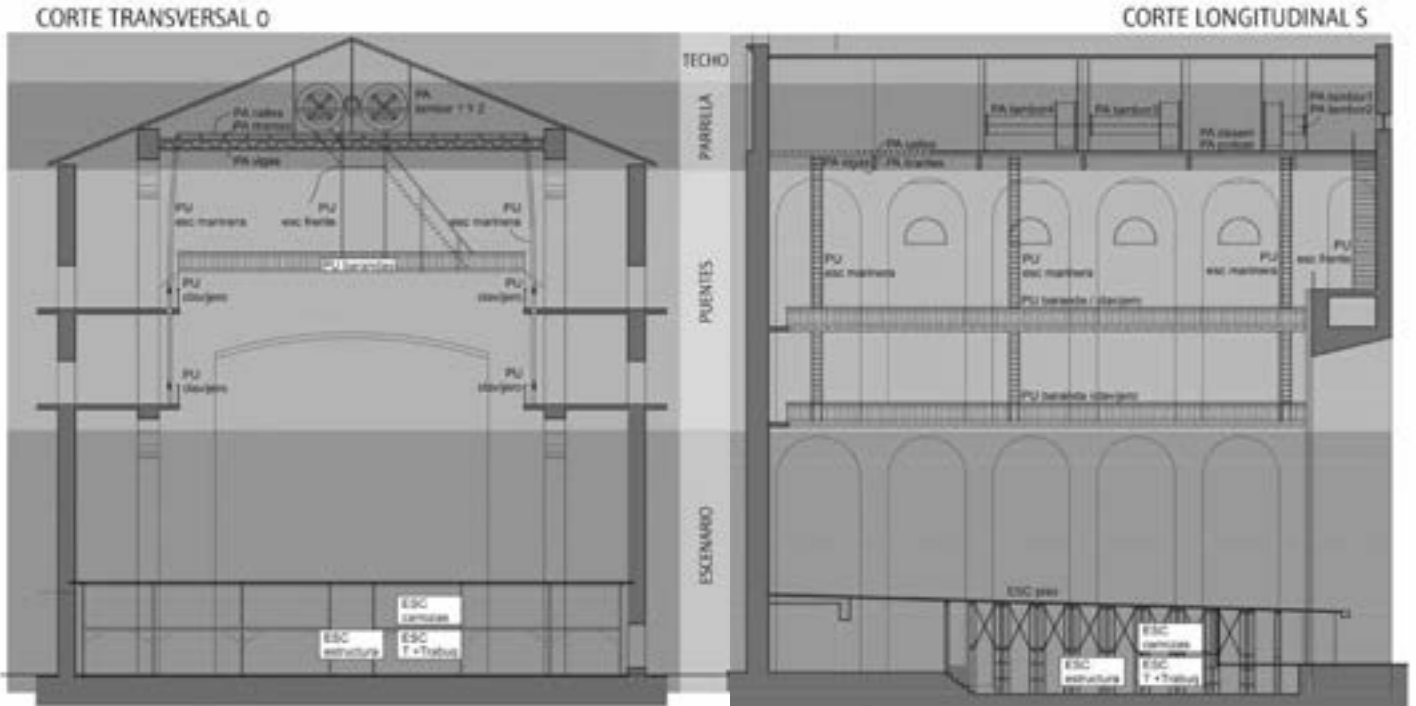


Dibujo del relevamiento realizado por el equipo de proyecto a fin de documentar el sistema. En la imagen se aprecia la parrilla de madera, los tambores y las poleas sobre la parrilla. En rojo parte de la estructura de la cubierta. Arriba: Imagen 3D de la parrilla sobre el escenario y la cubierta.

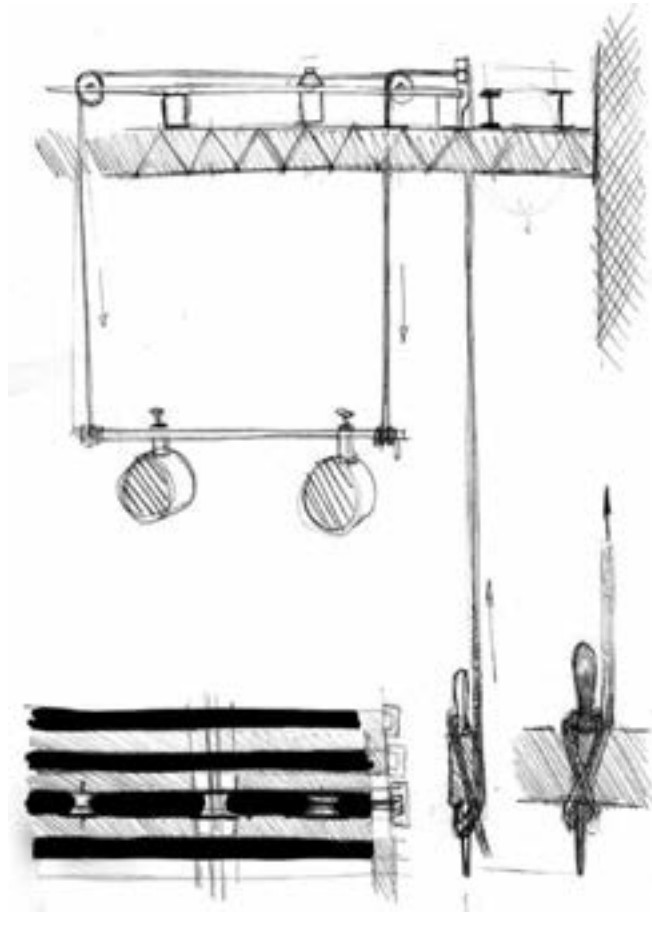
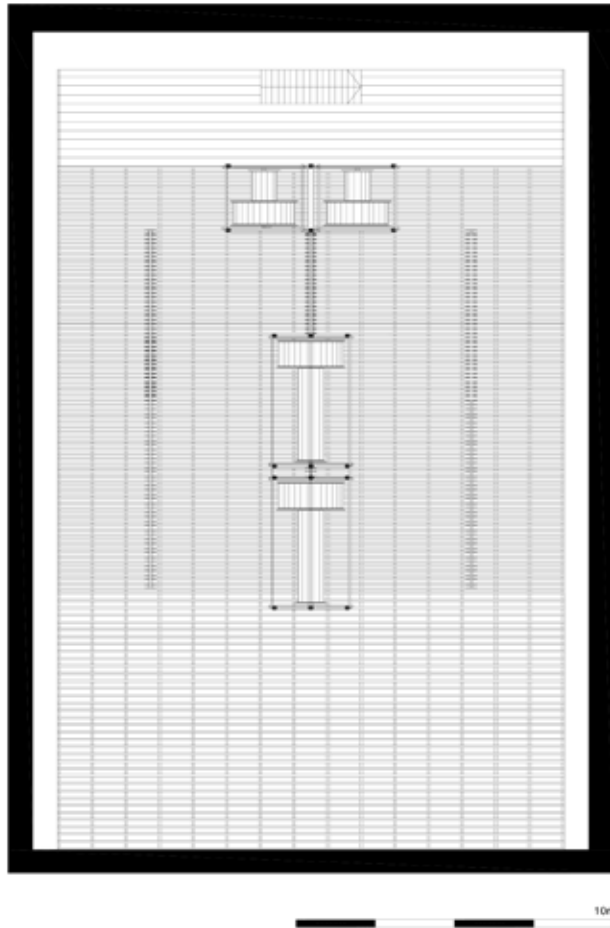
superior a dos aguas de perfil IPN y el resto de los miembros son elementos metálicos redondos. Es a dos aguas, construido por tensores pivotantes, a fin de absorber esfuerzos y movimientos formando una estructura de notable diseño, que constituye una muestra de la excelencia ingenieril del siglo XIX. Sobre estas cabriadas apoyan correas

los tiros, que más abajo sostienen las varas de luces y escenografías. En la parte posterior de la parrilla, los espacios entre calles son mayores, lo que hace suponer que es para colgar elementos de maquinaria que no se usan habitualmente. Hacia el frente del escenario se arma una plataforma de acceso. En general, se detecta un deterioro de un 15 por

Corte en ambos sentidos de la caja escénica, para apreciar el conjunto de la maquinaria escénica original.



Izquierda: Planta de la Parrilla con todas sus calles. Derecha: Esquema de funcionamiento del sistema.



ciento aproximado de calles. De acuerdo a registros históricos, se han reparado en varias ocasiones, suplementando los tirantes que conforman las calles, a veces de manera inadecuada..

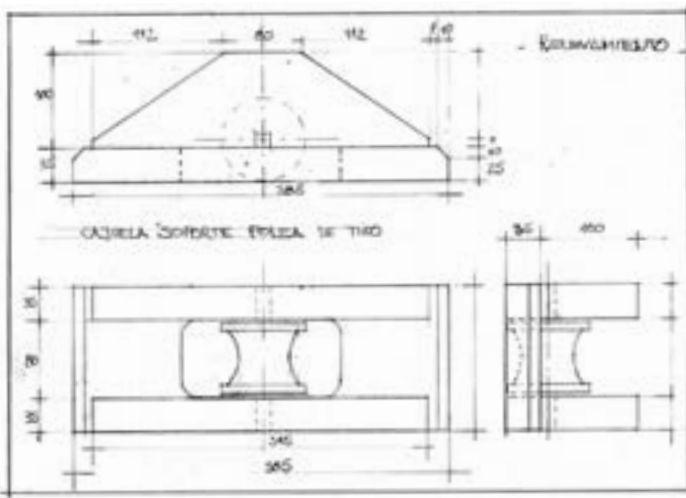
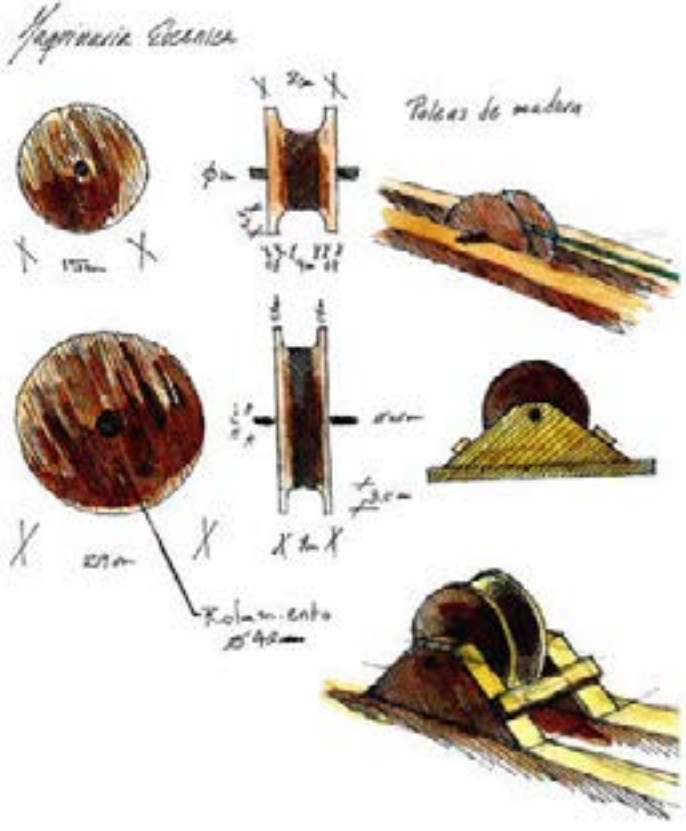
Varas y tiros

El sistema de suspensión de varas de decorados es el típico de los principios del siglo pasado. Consta de varas, anteriormente de madera y hoy metálicas, de 2" por 1" de sección y largo de 10,50 m. Estas varas están suspendidas por tiros o sogas que cuelgan de la parrilla. Los tiros de suspensión suben hasta las poleas, que se encuentran ancladas en la superficie del piso de la parrilla y se operan desde los puentes de maniobra, sujetándose a los clavijeros. Actualmente se usan cinco tiros por vara principal, aplicando un sistema de colores diferenciados de sogas para identificarlos. Este sistema fue ideado por el equipo de maquinistas del Teatro y surge de la asociación con los colores de un semáforo: color rojo para el tiro largo, amarillo para el tiro medio, verde para el corto. Asimismo, se usa el color negro

para el centro largo y el azul para el centro corto. Las varas que soportan mucho peso, como las de luces y de maquinaria, son contrapesadas para alivianar su manipulación.

Poleas de tiro

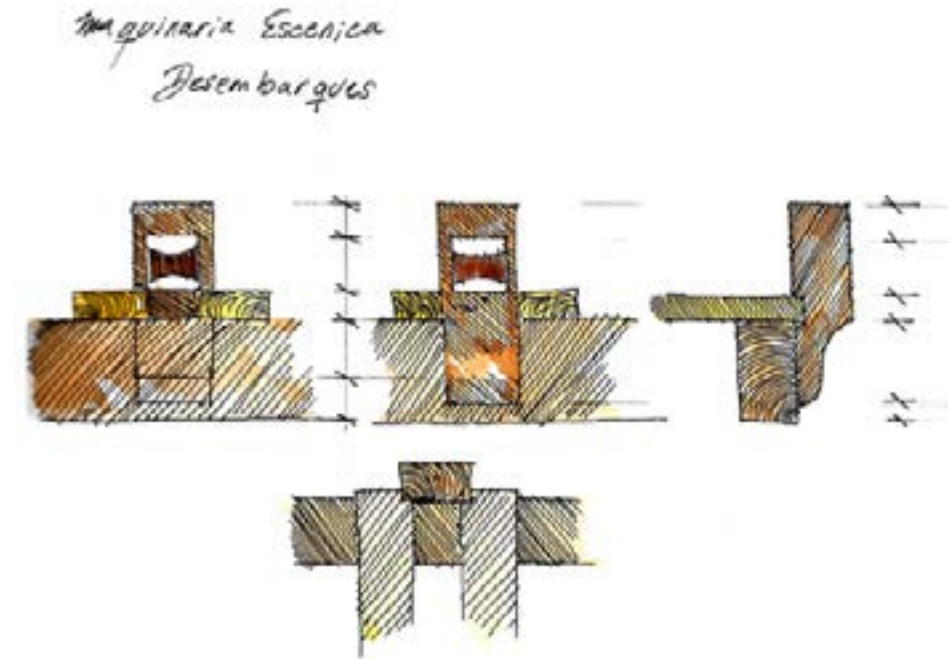
Sobre la parrilla existen tres líneas fijas de poleas de tiro originales. Antiguamente, estas resultaban suficientes, pues la escenografía, telones y elementos a colgar eran de poco peso. Hoy, por razones de seguridad, se usan cinco tiros por vara larga, por lo que a lo largo del tiempo se han agregado poleas a las calles. Estas poleas originales están contenidas en cajuelas unidas entre sí por un eje metálico de 10 mm de diámetro que cubre todo el largo de la línea, y por un listón de madera en la parte superior que las rigidiza entre sí. El resto de poleas de tiro (que son mayoría), se fijan sobre las calles con clavos de manera muy precaria, y se distribuyen según necesidades del colgado de parrilla, dictadas por cada puesta. Durante el relevamiento se encontraron distintos modelos de poleas con cajuelas, que por su antigüedad se supone son también originales.



Arriba: Detalle de las poleas de tiro. Abajo: Detalle del relevamiento dimensional de las cajuelas de soporte de las poleas de tiro. Derecha: detalle de las poleas de desembarco.

Poleas de desembarco

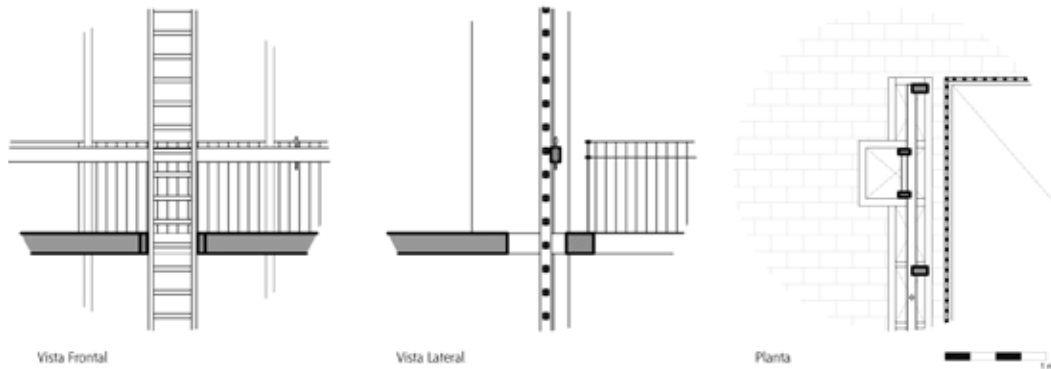
Estas poleas originales, ubicadas en los extremos de las calles, trabajan conjuntamente con las poleas de tiro. Desde las poleas de tiro, todas las sogas van a los desembarcos laterales en los bordes de la parrilla. Luego las sogas bajan verticalmente hasta el puente de maniobras, donde se



encuentra el clavijero, lugar donde se atan a la clavija. Son de dimensiones reducidas y su capacidad de desembarcar sogas es limitada, ya que en su cajuela entran tres sogas como máximo. Se relevaron noventa y cuatro poleas de desembarco, de las cuales sesenta se encuentran en mal estado.

Tambores de fuerza

Los tambores de enrollamiento, contruidos íntegramente en madera, tienen por función alivianar pesos mediante un sistema de reducción de fuerza. Existen cuatro tambores sobre parrilla, dos pareados sobre el frente de escenario para operar los telones de boca, especialmente el italiano, y otros dos que se alinean sobre el eje o centro de la parrilla y están en desuso. Estas grandes estructuras están suspendidas sobre la parrilla mediante una precaria estructura lúnea. Esta estructura ha sufrido desplazamientos en su parte superior, en la unión con las correas que conforman la cabriada de techo. La capacidad de rodamiento de los tambores se encuentra intacta.



Detalle de los puentes de maniobras. Se pueden ver las escaleras que permitían la comunicación vertical entre los puentes de maniobra.

Puentes de maniobras

Hay dos niveles de puentes en los laterales del escenario, entre el muro exterior de la caja escénica y el muro interior de los arcos. El primer puente, ubicado a una altura de 8,10 m es denominado puente de maniobra. Un segundo puente se encuentra a 12,50 m de altura del piso de escenario, y es denominado puente de fuerza. Allí se realiza la fijación de los tiros, que bajan desde la parrilla y se atan a estructuras fijas de madera llamados clavijeros. Ambos puentes están comunicados entre sí por un puente de conexión de 0,90 m de ancho sobre el fondo del escenario, construido por losa catalana y con terminación de mosaico calcáreo. El clavijero consiste en una baranda de madera que corre por todo el largo de los puentes. Está perforado cada 0,35 m en el primer puente y cada 0,90 m en el segundo. En estas perforaciones se colocan las clavijas que sujetan los tiros o cuerdas volantes.

Escaleras

Para comunicarse entre puentes de maniobra, hay dos escaleras de madera en los vértices posteriores del escenario. Asimismo, para una comunicación rápida entre puentes y con la parrilla, existen tres escaleras marineras por cada lateral. Sobre el frente del escenario, hay otras escaleras que llega hasta la parrilla, de esta manera también se ponen en comunicación los apeos.

Telonería

Este teatro cuenta con el sistema de telonería típica del teatro lírico a la italiana, integrado por:

1. Guardamalleta: Elemento de decoración de boca de escenario. Es una pieza de tela con o sin bastidor y permanece fija. Cuelga de la parrilla y ocupa el espacio de una calle.
2. Bambalinón: Elemento superior suspendido detrás de la embocadura

estructural. Permite regular la altura de la boca de escena.

3. Arlequines: Son dos y se ubican a cada lado del escenario, detrás del bambalinón. Son elementos que permiten regular los anchos de embocadura. Se pueden accionar desde los puentes de maniobra, o desde el piso del escenario.
4. Telón Italiano: Conformado por dos paños. Utiliza dos calles y cuatro poleas de tiro por calle, un desembarco para subir y afinar el telón, y otro desembarco que opera la soga de 1" que acciona la apertura del telón. El telón de la casa está constituido por dos paños de terciopelo con apertura a la italiana. Su vara de suspensión se encuentra colgada de la parrilla y para accionarlo hay que recurrir al sistema de sogas manuales.
5. Telón guillotina o francés: Telón que ocupa una calle y cinco poleas de tiro y un desembarco.
6. Telón de apertura a la Americana: Este telón no cubre toda la boca del escenario, solo es para achicar la misma, se le denomina "Americanito".
7. Telón de Cortesía o Fantasía, este se utilizaba para vestir la escena entre actos o en ocasiones especiales como banquetes, que es de nuevo visible luego de su restauración.
8. Cámara Negra: Conformada por bambalinas, patas y telón de fondo.
9. Telón Panorama o Ciclorama.
10. Rompimientos

Telón cortafuego

Este telón de seguridad, que data de los primeros años del Teatro, tiene por función principal la de retardar o separar focos de incendio provenientes del escenario. Está compuesto de dos bastidores metálicos, revestidos de chapa galvanizada y cuelga de una estructura metálica. Está contrapesado y es accionado por motores reductores desde la sala de máquinas ubicada en el subsuelo.

Escenario

El piso del escenario tiene una superficie total de 475 m². Está sostenido por una compleja estructura metálica de pórticos compuestos por columnas y vigas metálicas. Este sistema soporta vigas transversales compuestas por un cordón superior de tirantes de madera, y un cordón inferior de planchuela metálica, unido en el centro al tirante de madera por un parante vertical metálico de planchuela. Esta familia de vigas transversales posee flejes metálicos doblados a 45° conectados por bulones al entablonado de madera. La complejidad de esta estructura metálica otorga flexibilidad al piso de escena, condición indispensable para puestas de ballet. Por encima del sistema de vigas se encuentra el entablonado machihembrado original. La altura

promedio del espacio bajo escenario es de 4 m. El piso del escenario tiene una pendiente del 3 por ciento en toda su longitud, permitiendo mejor visibilidad de la escena desde la Platea. Actualmente, sobre el entablonado original, hay placas fenólicas incorporadas hace aproximadamente veinte años.

El área escénica actual utilizable tiene 18,5 m de ancho por 18 m de profundidad hasta el muro de camarines. Estos camarines en dos niveles, construidos en los años 1920, eliminan el espacio de retro escena o capilla, tan necesario para grandes puestas operísticas. La inutilización de la capilla significa una restricción de uso importante ya que es espacio de espera de coros en puestas complejas como la ópera, y también sirve como comunicación entre los hombros del escenario. La profundidad de este espacio es de 5 m por todo el ancho del área escénica. La boca de escena es de 11 m de ancho por 11,5 m de altura. Los hombros, espacios laterales al escenario delimitados por la línea de columnas que están bajo los arcos, tienen 2,70 m de profundidad. La separación entre pilares es de 3,5 m, lo cual permite utilizar el espacio auxiliar que se genera entre pilares y muro laterales, para paliar la reducida dimensión de los hombros del escenario.

Mecanismos de escenario

Carrozas

En el sentido transversal, esto es, paralelo a la boca de escena, siguiendo la estructura de soporte ubicada en subsuelo, se encuentran las carrozas, que



Vista de la estructara de bajo escenario. En primer plano se ven las carrozas sobre guías.

son elementos de la maquinaria escénica bajo escenario que, mediante calles o "rajas" en el piso, posibilitaban modificar las dimensiones del espacio escénico, montando bastidores o elementos escenográficos móviles. Este mecanismo posibilita ampliar o reducir el espacio escénico. Actualmente están anuladas ya que se cubrieron al montar la capa de fenólicos. Se detectan faltantes de poleas de deslizamiento y falta de mantenimiento de los bastidores de madera que la conforman. Según el relevamiento hay treinta bastidores en total, veintitrés de ellos poseen una estructura de madera en buen estado, faltándoles solo las poleas para su desplazamiento. El resto se encuentra con mayor grado de deterioro.

Trampas

Asimismo, este escenario cuenta con cuatro trampas de escena. La mayor se ubica en el eje, hacia el fondo del escenario, accediéndose a ella a través de una escalera de hormigón desde el fondo del subsuelo de escenario.

Las tres trampas restantes son de menor dimensión, y se ubican de la siguiente manera: las dos de los costados están más próximas a la boca de escena hacia los laterales y la tercera se ubica en el medio del escenario.

Trabuquete

A la trampa ubicada en el centro de la escena se accede por medio de un original mecanismo denominado trabuquete, que consiste en una plataforma levadiza que corre por guías de madera y es movilizada por sogas vinculadas a un pequeño tambor de operación manual. Esto permite la elevación de objetos o personas a escena. El subsuelo es utilizado como depósito de escenografías y materiales y está atravesado por un gran ducto de calefacción que dificulta la circulación

Foso de orquesta

Este presenta una superficie buena, capaz de albergar alrededor de sesenta músicos. Se encuentra entre el nivel de piso de escenario y el subsuelo del mismo. Según documentación gráfica histórica existente, era de dimensiones reducidas. Luego de haber sido ampliado, actualmente cuenta con capacidad mayor. Sin embargo, la continuidad de la estructura metálica en los sectores ampliados complica su nivel de seguridad en caso de evacuación. Mediante tarimas de madera, el piso del foso que se encuentra entre el proscenio y la Platea se puede nivelar con el piso de Platea o con el de escenario.

Maquinaria de nivelación de platea

Debajo del piso de la Platea existe una maquinaria que al accionarse nivela el piso con la altura del escenario, permitiendo la transformación

Vista de la parrilla, escalera marinera y bambalina desde el segundo puente de maniobra.

del espacio teatral en espacio social, tal cual lo testimonian registros fotográficos de época que muestran la realización de banquetes y hasta carnavales. El sistema se compone de dos gatos mecánicos vinculados entre sí por una especie de cardan y accionados por manivelas. Sobre ellos apoyan grandes vigas metálicas compuestas remachadas al calor. A estas se vinculan vigas de madera que sostienen las clavaderas que soportan el piso machihembrado de Platea. Este movimiento se produce pivoteando en el extremo del ingreso a la Sala.

Para su operación posee un sistema lúneo de anclaje y soporte mediante

bastidores sobre guías, que a medida que se nivela se traba mediante clavijas metálicas. También posee un sistema de poleas y contrapeso, para poder estabilizarlo en el momento de su nivelación. Este sistema de elevación de platea se encuentra en general en muy buen estado de conservación y funcionamiento. Se han realizado algunas intervenciones sobre vigas de madera para el paso de cañerías, dañando una viga próxima al escenario que hay que reforzar.



Evaluación para la actualización de la maquinaria escénica

Para la modernización del equipamiento escénico, a fines de adecuar las condiciones del teatro a los nuevos requerimientos de las producciones contemporáneas, se solicitó el asesoramiento de un especialista en escenotecnia, el Arq. Alfio Sambataro. A partir de las premisas planteadas, realizó un diagnóstico y recomendaciones sobre el proyecto a desarrollar.

Premisas

El proyecto debería cumplir como premisas principales las siguientes condicionantes:

- 1- Concretar una funcionalidad de la caja escénica y su equipamiento escenotécnico que los coloque dentro de los estándares de seguridad del uso teatral según las normativas vigentes,
- 2- Equipar al escenario y sus áreas de apoyo técnico-artístico, con la maquinaria escénica de tecnología adecuada para que perdure su vida útil la mayor cantidad de tiempo posible, aumentando su productividad con los consiguientes beneficios en la reducción de costos,
- 3- Efectuar todas las modificaciones respetando la arquitectura, mediante soluciones equilibradas que permitan preservar la actividad del teatro, con el objeto de mantener y aumentar su rol cultural para beneficio de la comunidad.

Conclusiones

El teatro presenta un escenario de medidas aptas para recibir múltiples espectáculos. Pueden ejecutarse variedad de producciones de distintas envergaduras.

La maquinaria escenotécnica no se adecua a normativas de seguridad con su estructura original y elementos del año 1890. La primera propuesta apuntaba a la renovación total del sistema, pero los requerimientos del equipo de Proyecto y el asesoramiento de especialistas en Patrimonio, exigían la conservación de la maquinaria original de madera como parte del sistema escenotécnico.

Para tener un teatro operativo dentro de las normas de uso teatral, y con la productividad que puede alcanzar por sus espacios útiles, debió actualizarse la maquinaria escenotécnica actual. Las áreas de apoyo técnico y artístico requirieron también de soluciones que permitan su adecuación al criterio de refuncionalización y optimización de los usos y espacios.

En este sistema se debió tener en cuenta que:

- El sistema de telón cortafuego no responde a las normas de seguridad, por carecer de los dispositivos que permiten su correcto accionar frente a un incendio.
- La cámara acústica presenta un grado alto de deterioro, detectándose deficiencias en su comportamiento acústico.
- El sistema de estructura y armado tiene importantes falencias en cuanto a las cargas que puede movilizar, dificulta la tarea y genera pérdidas de tiempo.

Consideraciones finales

La caja escénica del Teatro y sus áreas de apoyo técnico y artístico, han sido diseñadas en una época donde los espectáculos tenían requerimientos totalmente distintos a los actuales. Sus sistemas de suspensión estaban hechos para levantar telones de papel pintado. Con el correr del tiempo, estos requerimientos han ido cambiando, y este equipamiento escenotécnico no es capaz de responder con la eficiencia y seguridad funcional requerida. Se puede decir que hoy sigue operativo por el esfuerzo y el amor que ponen su personal técnico, conjuntamente con los artistas. Esta relación de pertenencia que los cuerpos técnicos y artísticos han desarrollado hacia el Teatro, con sus saberes tradicionales y su imaginario colectivo, forman parte de un patrimonio inmaterial a preservar, junto con su historia y lo que representa como polo cultural para el público.

Existen hoy en día tecnologías capaces de lograr correctamente utilizadas, una funcionalidad del escenario que responda a los requerimientos de las distintas expresiones culturales que existen en la actualidad. Es perfectamente realizable un proyecto de refuncionalización de la caja escénica que permita conservar la maquinaria original, y adecuar los sistemas escenotécnicos a las normativas de seguridad vigentes.

Es posible tener muy buenos espacios para el público, excelentes condiciones ornamentales, pero si la caja escénica no es capaz de trabajar adecuadamente, no hay teatro. El escenario es el corazón de todo teatro, si él no funciona no hay actividad, el telón permanece cerrado y cesa el hecho teatral.

Proyecto de restauración conservativa y actualización tecnológica

El desafío de la interdisciplina en la conservación del patrimonio

Arq. Daniel Rey, director de Arquitectura de la Provincia.

Llevar adelante una obra de Conservación de un edificio de alto valor patrimonial y significado para Córdoba, fue un desafío. Su concepción desde el origen en la intrínseca idea de modernidad y vanguardia implicó la tarea de conservar no solo su imagen sino conservar su modernidad como modelo.

Este objetivo de Conservar, de cuidar un bien para que llegue a las generaciones futuras, implica gran variedad de tareas, en la cual se integran Restauración, diseño y obra civil, que da sustento a la Conservación. El alcance y envergadura de esta obra de restauración es la más importante realizada en nuestra ciudad, y se complementa con el diseño de equipamiento que permitió la actualización tecnológica necesaria a fin de potenciar su uso, conviviendo con lo histórico y alejándolo de la museificación a la que suele someterse el Patrimonio. Su ubicación, sobre una arteria neurálgica de la ciudad, como lo es la Avenida Vélez Sarsfield, en un lote entre medianeras, en una manzana cercana a la Manzana Jesuítica, Patrimonio de la Humanidad, profundizó el desafío y complejizan la obra.

Todos estos elementos operaron sobre un edificio de 127 años, con un ajustado diseño académico del siglo XIX y un sistema constructivo de la época que conserva un alto nivel de autenticidad. Esto llevó a conformar un equipo interdisciplinario de no menos de treinta personas, entre personal del Teatro, profesionales de la Secretaría de Arquitectura y de la Agencia Córdoba Cultura, para desarrollar la tarea. La toma de decisiones durante el proceso se consensuó de manera interdisciplinaria, a través de periódicas reuniones que permitieron la coordinación de los diferentes rubros, en complemento con una presencia constante de un arquitecto miembro de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos durante el proceso de diseño y en la obra. Para ello se implementó la participación e interacción con diferentes instituciones, y especialistas de la ciudad y del país, convocando a Córdoba a los más idóneos agentes de la restauración. La alta calidad del objeto a conservar se condijo con la elección de profesionales, consultores, insumos y materiales a la altura de los requerimientos particulares de la obra.

Punto de partida

Pensado originalmente para compañías de teatro itinerantes, a lo largo del tiempo el desarrollo de los usos del Teatro fue necesitando de mayor espacio. Creció tomando prestado la Escuela Olmos, luego con la llegada del centro comercial se derivaron algunas actividades al Teatro Real y se hicieron salas de ensayos adyacentes, siendo la última ampliación el edificio anexo Carlos Guastavino en la salida hacia la calle Duarte Quirós. A pesar de la gran saturación y mixtura de usos que ha incorporado a lo largo de sus más de 125 años de vida, el edificio histórico del Teatro del Libertador San Martín, goza de una sobrevida digna y noble, encontrándose en pleno uso de sus componentes, y conservando un alto grado de originalidad. Los mismos trabajadores del Teatro fueron creciendo y diversificándose a partir de los años 1930, cuando se fundaron los cuerpos estables y comenzaron a producirse espectáculos con personal propio. Adaptándose a los cambios y cuidando del edificio, estas personas han permitido que el bien llegara en funcionamiento hasta el día de hoy.

Pero el Teatro del Libertador necesita más superficie detrás del telón y equipamiento de los que tiene, para conseguir un desempeño eficaz en la realización de los espectáculos. El compromiso con la producción integral de óperas, ballets y puestas teatrales se combina con la condición de las escuelas de artistas. Este doble rol implica la complejidad de coordinar en un mismo conjunto edilicio, la fabricación de escenografías y vestuarios, y la realización de ensayos grupales e individuales de distintos seminarios y cuerpos artísticos. Por supuesto, esta producción se concreta con la asistencia de un cuerpo administrativo y de gestión cultural que coordina acciones para un público variado.

Objetivos del Proyecto

El Proyecto tuvo como objetivo principal optimizar y resolver las exigencias de un organismo complejo, respetando la vigencia de la función esencial para la cual fue concebido, con plena conciencia de sus extraordinarios valores patrimoniales. Se consideró la insoluble y esencial condición del Teatro como soporte material y productor de Cultura (en lo que se transformó históricamente), y se plantearon los siguientes objetivos:

- Restaurar el Monumento Histórico
- Recuperar su uso histórico reordenando y optimizando el programa actual de actividades
- Adecuar el edificio a las normativas vigentes en materia de higiene y seguridad, tanto en áreas técnicas como públicas

- Adaptar el conjunto escenotécnico a las nuevas modalidades de producción de espectáculo, respetando su condición de teatro lírico y garantizar su rol de vanguardia como motor cultural, presente en su gestión, de la escena cultural cordobesa
- Garantizar, en su condición de Monumento Histórico Nacional, el mayor acceso público posible al mismo

El alcance de la obra priorizó la conservación y restauración artística, volviendo sus salones nobles a los usos originales. Se buscó el equilibrio entre estos usos y los que se fueron sumando a lo largo de su historia institucional, es decir, la producción teatral y los cuerpos artísticos, previniendo su relocalización en espacios adecuados fuera del núcleo patrimonial.

Desarrollo de proyecto

Fue necesario un análisis crítico, integral y sistemático, que permitiera establecer un diagnóstico minucioso acerca de los problemas de conservación y del estado edilicio general: su materialidad, estructuras e instalaciones y su relevamiento dimensional, así como también de las capacidades y condicionantes de la obra, tanto en lo referente a la optimización funcional como la tecnológica del Teatro.

Para resolver esto se elaboró un relevamiento con tecnología de escaneo láser, y una restitución fotogramétrica de fachadas, que permitió la ejecución de planos ajustados, con los que no se contaba, para el posterior diagnóstico, mapeo de patologías y desarrollo del Proyecto. En forma paralela, para lograr un conocimiento acabado del complejo bien a abordar, se iniciaron consultas con especialistas de áreas particulares en instalaciones, asesoramiento en escenotécnia, iluminación y acústica, conservación y restauro en pintura mural, ornamentación, esculturas, textiles y mobiliario. También se realizaron sondeos y ensayos estructurales. Todos estos estudios técnicos fueron acompañados por una investigación histórica, que incluyó el relevamiento de documentación acerca de su evolución edilicia, registrando todas las actuaciones que se realizaron en el tiempo con el fin de dar sustento a la toma de decisiones y acciones a ejecutar.

Se realizó un relevamiento de requerimientos específicos, a partir de entrevistas personales a los directores de los cuerpos artísticos y jefes de áreas técnicas, así como una encuesta de carácter general al resto de los empleados y artistas que usan cotidianamente el bien. Conceptualmente, para el Equipo de Proyecto, el edificio del Teatro se compone de tres partes importantes por igual: una caja transparente donde todo se ve, que abarca desde la fachada hasta los espacios públicos

interiores finamente decorados; una caja negra, la caja escénica, donde ocurre la magia del espectáculo. Para que estos dos funcionen hay un tercer componente, al que es posible llamar la infraestructura edilicia y de servicios, que es el soporte de todo y tiene que ver con lo que hace confortable y habitable a los otros.

CAJA TRANSPARENTE

La caja transparente son los sectores de acceso público, la Sala Mayor y Salas Nobles, todas de alto valor patrimonial. Sobre estas la intervención fue de restauración artística.

Descripción y diagnóstico

Estos sectores se caracterizan por haber sufrido reiteradas intervenciones y diferentes grados de deterioro. También se detectaron usos inapropiados, iluminación inadecuada, accesibilidad reducida y un Museo cerrado. En la Sala Mayor, el mecanismo de nivelación del piso de platea hace casi veinticinco años que no se mueve. El centro del cielorraso de la Sala se encontraba inconcluso, a pesar de haberse realizado varios proyectos de intervención que no se concretaron. Las butacas de hierro forjado estaban en buen estado, no así los revestimientos entelados de los Palcos ni los *bandeaux* que los visten. Estos sectores se caracterizan por la alta calidad

de sus componentes muebles e inmuebles. Entre los primeros se destacan los cielorrasos a la italiana pintados por Arturo Nembrini Gonzaga. También los materiales importados, como los pisos del Vestíbulo en grès cerámico de la manufactura de Stoke-on-Trent en Staffordshire, de las mejores de Inglaterra, y las estatuas o lámparas de la fundición de arte del Val-d’Osne. Entre los segundos, arañas colgantes, mobiliario de estilo francés y espejos generosamente distribuidos. Estos espacios estaban siendo usados para tareas administrativas y de gestión, que el crecimiento endogámico del Teatro fue requiriendo, perdiendo su función pública de Salas Nobles, y por lo tanto su posibilidad de recorrido y apropiación por parte de los espectadores y habitantes de la ciudad.

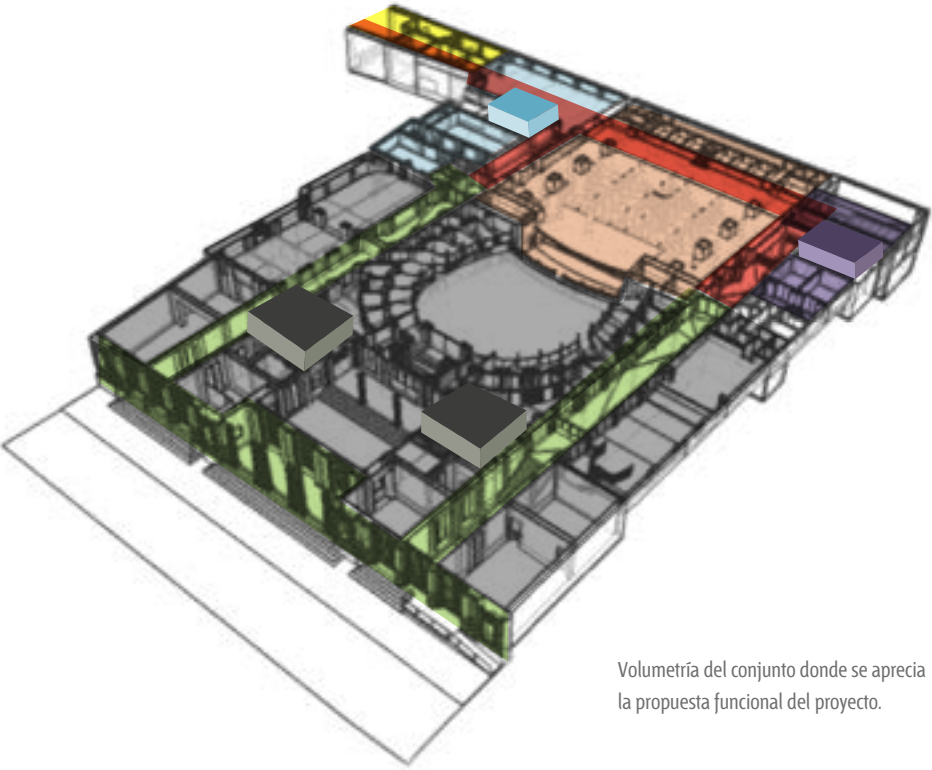
CAJA NEGRA

La caja negra se corresponde con la llamada caja escénica, compuesta de escenario, telonera, puentes de maniobra y parrilla, a los que correspondió restauración integral y actualización tecnológica. Se incluyeron aquí los camarines y talleres técnicos.

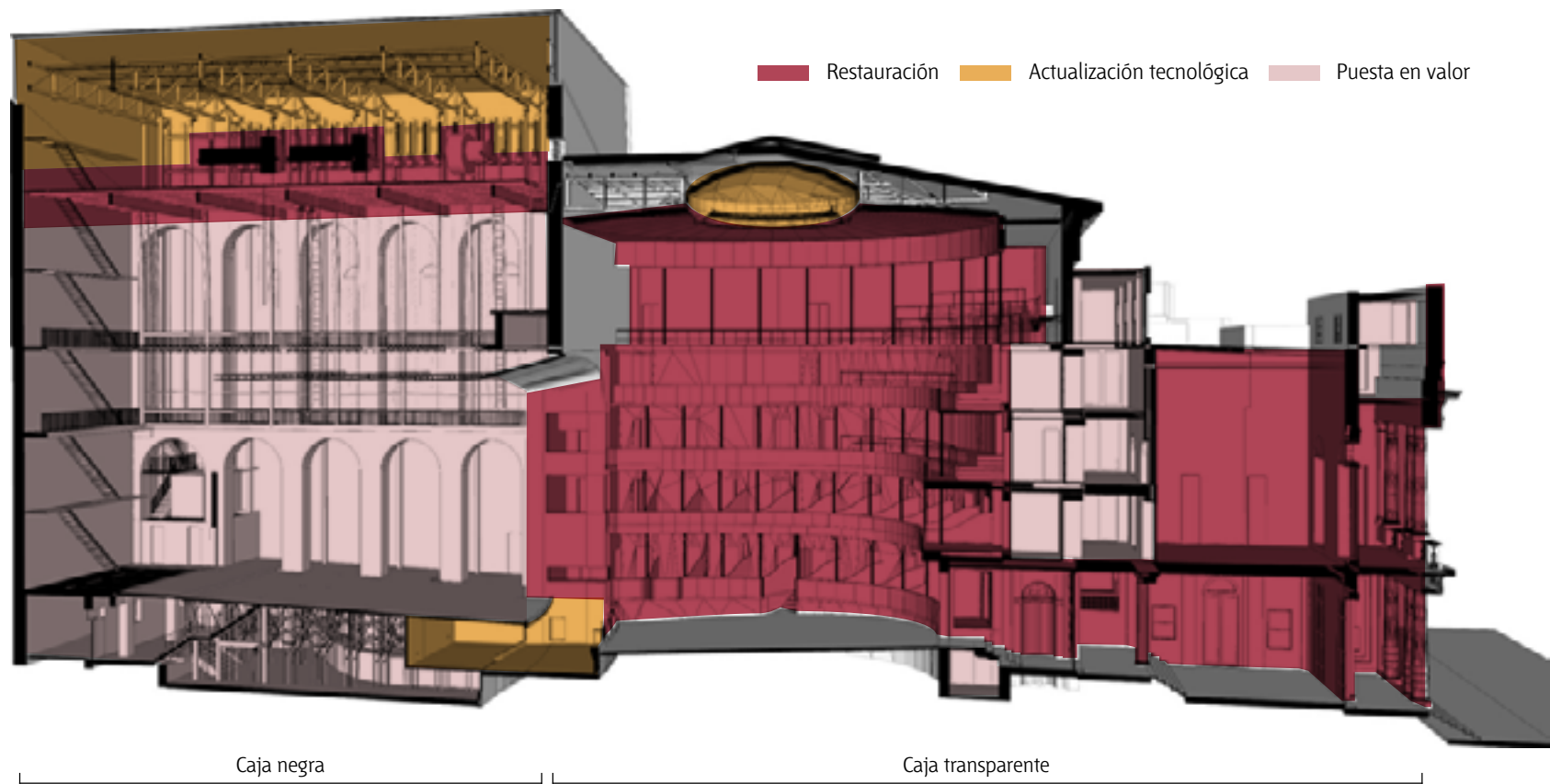
Descripción y diagnóstico

El Teatro cuenta con la maquinaria escénica original de 1888, compuesta de escenario provisto de artilugios donde supieron correr decorados y

- Áreas administrativas
- Áreas técnicas
- Caja escénica
- Áreas artísticas
- Áreas públicas
- Circulación pública
- Circulación técnica restringida



Volumetría del conjunto donde se aprecia la propuesta funcional del proyecto.



Proyecto. Tipos de intervención.

trabuquetes a modo de montacargas para las salidas de las figuras desde abajo del escenario, lugar que también ocupa el foso de orquesta. La parrilla de madera funciona sobre el escenario, donde se asientan tambores de enrollamiento de tracción manual para el movimiento de telones y luminarias. El sistema se complementa con contrapesos para facilitar las tareas. Esta tecnología, que cristaliza los avances de una larga tradición de escenógrafos y constituye un corazón patrimonial invaluable, a su vez condicionó el tipo de escenografías a operar y por tanto los montajes de obras en este teatro, tanto por el peso aplicable como por el espacio disponible de maniobrabilidad.

INFRAESTRUCTURA

Infraestructura edilicia y de servicios, es decir, los espacios adecuados y equipados que posibilitan el mejor desarrollo de las actividades artísticas en sus etapas de producción, ensayo y gestión, así como los servicios necesarios para el suministro de energía, agua, luz y gas, acondicionamiento térmico, circulaciones, accesibilidad y seguridad, que posibilitaban el correcto y seguro desarrollo de las actividades mencionadas.

Descripción y diagnóstico

La estructura original (muros y fundaciones de mampostería, entrepisos y techos de bovedillas conformados por perfiles y elementos cerámicos, y de estructuras metálicas) se encontraba estable. Se detectaron algunas patologías debidas al accionar de agentes ambientales, a las múltiples intervenciones materializadas sin criterio profesional, o al agregado de cargas sin refuerzo previo de las estructuras existentes. Las instalaciones en general configuraban un punto crítico y la principal amenaza de daños para el funcionamiento del bien, por encontrarse desactualizadas en lo que concierne a calidad de materiales y dimensionamiento. Los desagües pluviales originales se encontraban en su punto máximo de capacidad, sobre todo teniendo en cuenta los nuevos estándares de recurrencia, y el nivel máximo de lluvia de los últimos veinte años. Los núcleos sanitarios eran insuficientes y no brindaban acceso a personas con movilidad reducida. El sistema de calefacción tenía un volumen que ocupaba gran cantidad de los espacios de circulación, empleaba materiales contaminantes y requería de un alto consumo energético, afectando incluso el tratamiento pictórico de los muros del Foyer Alto. La instalación eléctrica resultaba obsoleta y precaria en muchos puntos, debido a las continuas intervenciones.

En cuanto a la seguridad contra incendios, crucial en el diseño de teatros, la estructura instalada contemplaba la protección de la caja escénica, con un telón de seguridad original de 1888, pero este era vetusto y de lenta apertura. Existían rociadores en algunos sectores, pero no abarcaban las vías de evacuación ni las áreas técnicas.

El proyecto

Atendiendo a esta problemática e ideas, la propuesta de intervención pretendió entonces optimizar el uso del edificio, actualizando el corazón escénico para devolverle su calidad artística, respetando el valor social, patrimonial, e histórico del bien. Otro de los ejes importantes fue el de la recuperación del uso social de los sectores nobles. El proyecto se organizó siguiendo las tres áreas de abordaje antes planteadas. Y se definieron tres tipos de intervención en relación al grado de protección detectado en cada parte del edificio, en consonancia con los objetivos antes mencionados:

- Restauración, procesos que se llevan a cabo para preservar o devolver la originalidad de un bien de valor patrimonial
- Puesta en valor, acciones realizadas con el fin de lograr un mejoramiento de las condiciones edilicias
- Obra nueva, ampliación de la superficie edilicia

LA CAJA TRANSPARENTE

En general, en este sector se encaró una tarea de restauración que apuntó a la recuperación del lenguaje expresivo original, tanto en los espacios interiores como en la fachada.

El proyecto de restauración de la fachada abarcó todo el aparato ornamental. Las aberturas, farolas y esculturas de las *loggias* también se incluyeron en el proyecto de restauración. El proyecto contempló los espacios de las *loggias* con el fin de recuperar su policromía, sus pavimentos y los elementos pétreos. Como criterio general de restauración de los paramentos, se optó por restaurar el revestimiento similar piedra, detectado como una capa sobre el material original, aparentemente colocado en la década de 1930.

La propuesta se complementó con una nueva iluminación integral de la fachada, buscando reforzar el diseño original y su composición académica.

La diversidad y riqueza material de todos y cada uno de los elementos compositivos del sistema ornamental, fueron un desafío que exigió un fuerte compromiso. En los espacios interiores, se promovió la restaura-

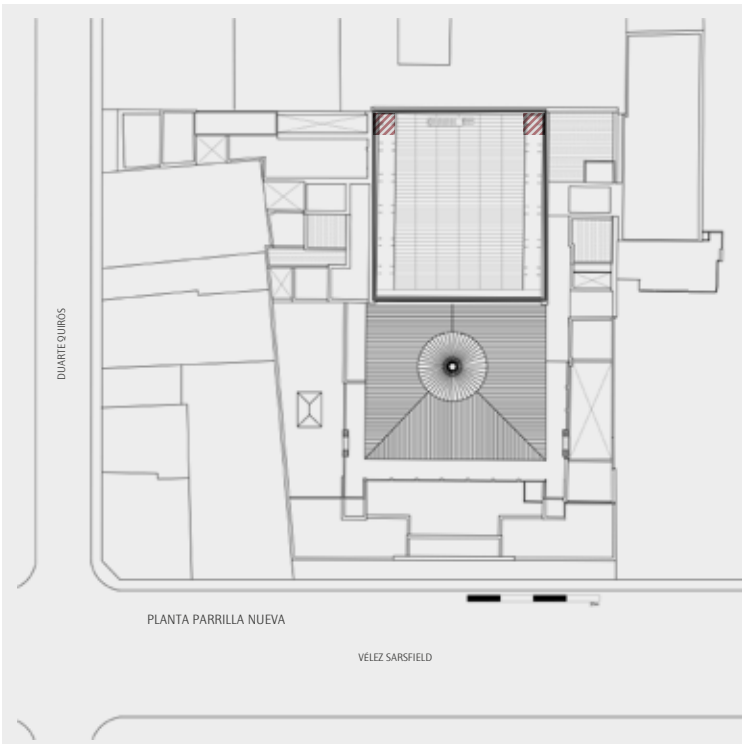
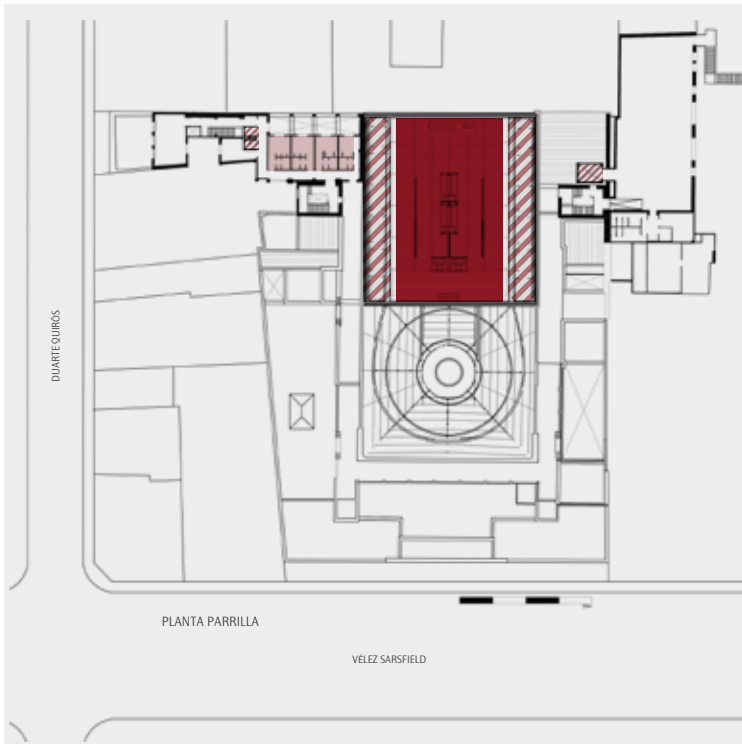
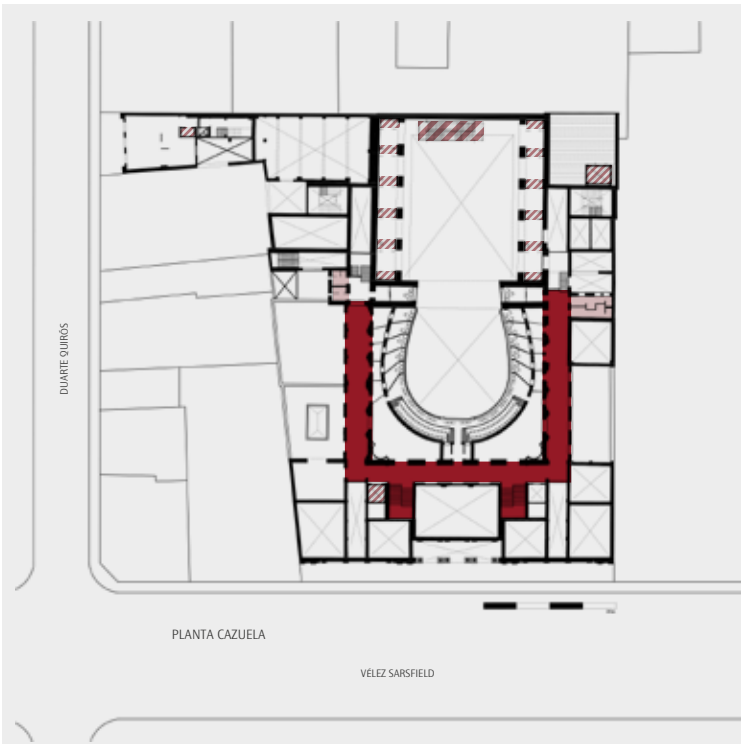
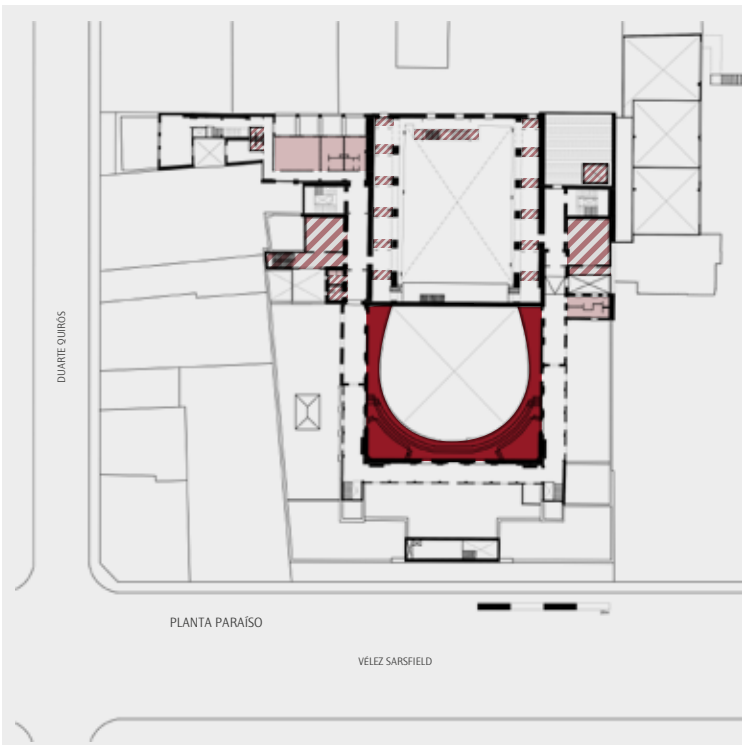
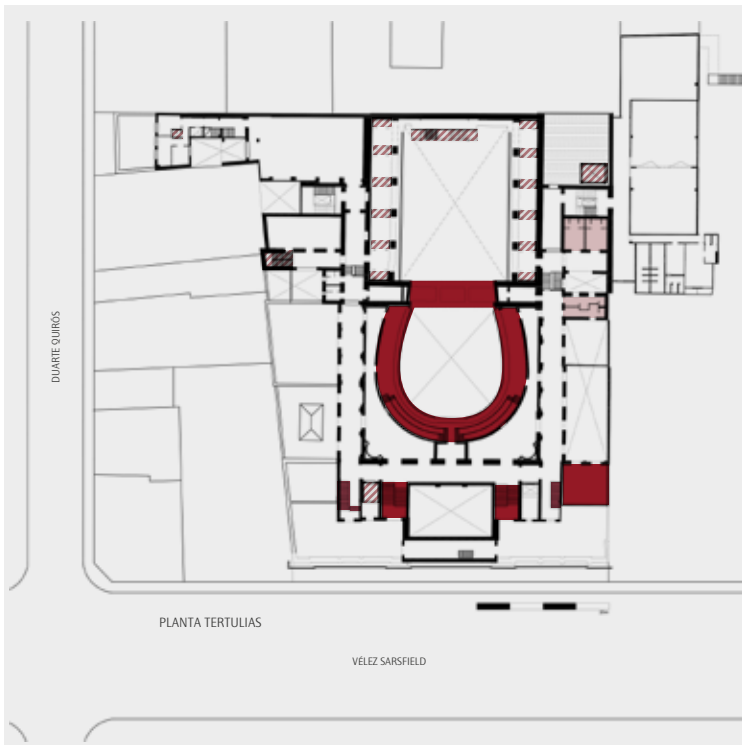
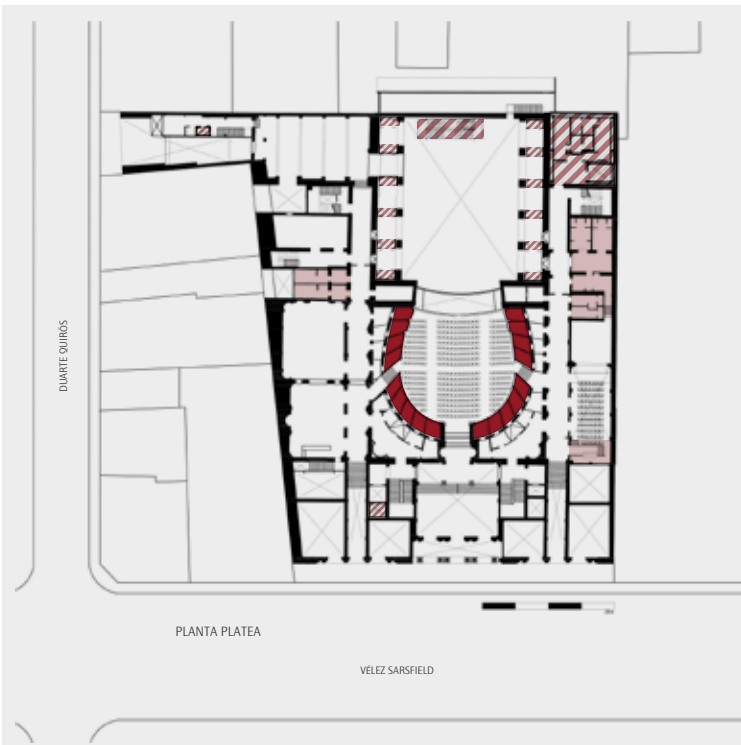
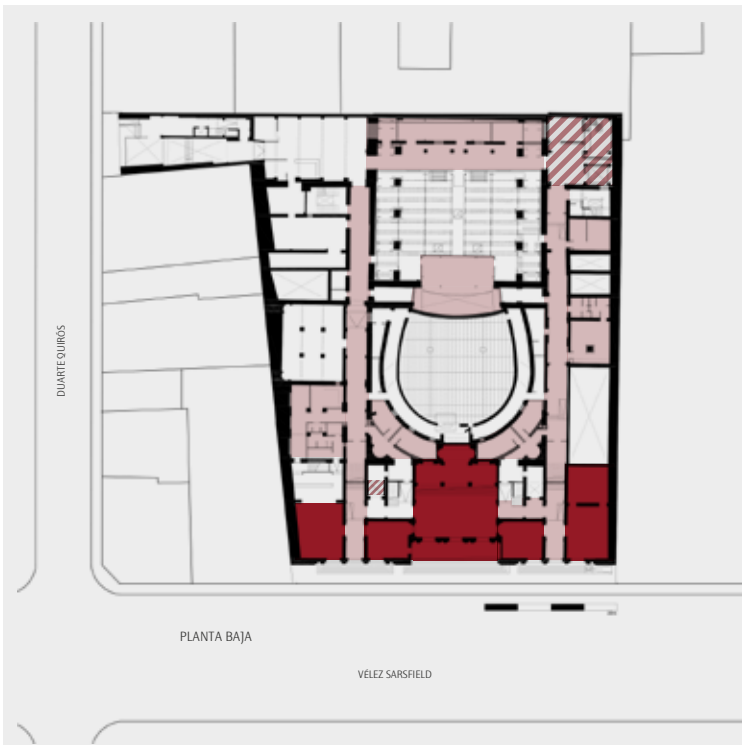
ción de los ambientes de mayor jerarquía, todos ornamentados (Sala Mayor, Vestíbulo, Foyer Alto y Salas Nobles), para devolverle esplendor a sus materiales y colores originales, liberándolos de la suciedad, de los recubrimientos y elementos impropios. Los espacios complementarios, circulaciones, pasillos y escaleras, fueron puestos en valor acompañando la restauración de las salas principales, con renovación de pisos, color y pintura de los muros y restauración de la totalidad de las aberturas.

El partido funcional propuso la liberación de las Salas Nobles ubicadas en el volumen sobre la fachada, recuperando su vocación social. Para estas catorce salas con cielorrasos decorados, como la Etrusca, de los Músicos, de los Cisnes, se proyectó su apertura para distintas actividades culturales. Se diseñó un sistema de iluminación para dos escenas posibles, una artística que ilumina el cielorraso, y una general que permite el montaje de muestras temporarias. Se propuso un riel perimetral, que posibilitara el colgado de muestras y desde donde se sostendrían los artefactos lumínicos. Para la Sala del Invernadero, transformada en expansión de la Confitería hace tiempo, se propuso devolverle su funcionamiento como tal para el público presente en las funciones, y se amplió el proyecto anexando un nuevo bar con conexión a la Avenida, abierto a todo público. Este se diseñó en el Salón Turco, llamado actualmente Sala Grisolia, e incluyó la realización de una nueva cocina común para ambos espacios situada en el subsuelo. Las oficinas para la administración del Teatro se reubicaron en el edificio Guastavino, en el nivel de Cazuela, se reservó una sala para el desarrollo de reuniones protocolares de la Dirección del Teatro.

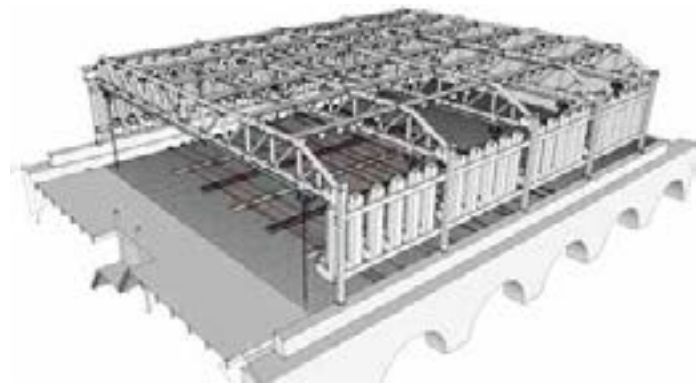
El proyecto conservó la ubicación del Museo, que continuará funcionando en las mismas salas, aunque se proyectó equiparlas con iluminación y el riel descripto anteriormente. Considerando el valor del edificio y el ajuste a normas de seguridad actuales, se incluyó en el diseño la posibilidad de un recorrido museístico, a través de las áreas nobles y con acceso a las áreas técnicas, lo cual permitiría apreciar desde distintos puntos de observación la maquinaria escénica histórica. Para ello se diseñaron puntos de observación, al subsuelo de la Platea, para ver el mecanismo de nivelación de Platea y al bajo escenario, para ver los trabuquetes y su maquinaria. También se brindó la posibilidad de acceder de forma segura, en pequeños grupos, hasta la parrilla de madera original sobre el escenario a través de nuevas circulaciones verticales.

Se propuso la puesta en valor de la Sala Tejeda, que incluyó la actualización de los sistemas de sonido e iluminación, como así también la restauración de las butacas y las gradas.

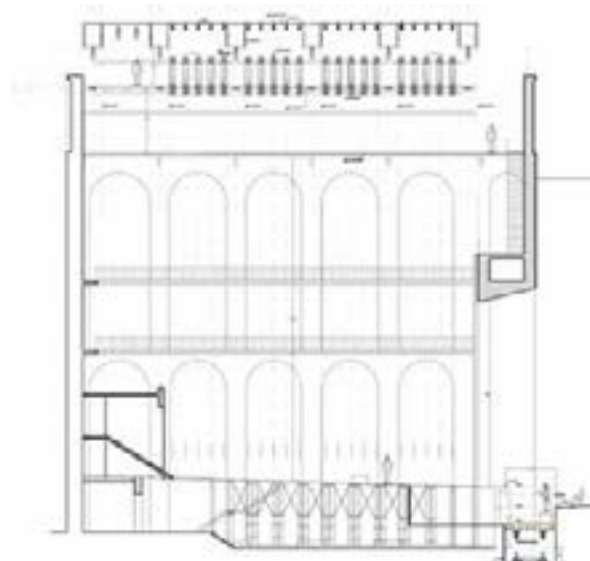
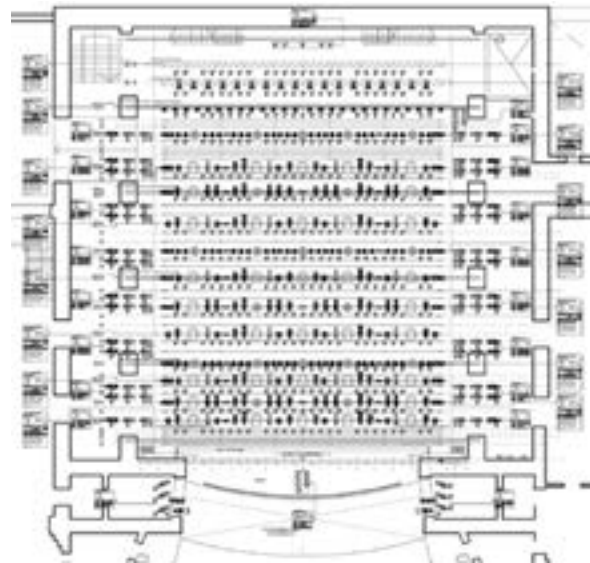
En la Sala Mayor, la acústica fue considerada el tema central a conservar,



Restauración Intervención nueva Puesta en valor



Proyecto de actualización tecnológica de la maquinaria escénica. Izquierda arriba: Esquema volumétrico de la nueva parrilla sobre la antigua, parrilla y estructura de nueva cubierta. Centro: Planta de la nueva parrilla de fuerza. Abajo: Corte de la caja escénica donde se aprecia la integración del sistema escenotécnico.



por lo que se propuso la implementación de un monitoreo del comportamiento acústico durante el proceso de intervención. En cuanto a su materialidad, el proyecto de restauración de este espacio, el de mayor volumen e importancia, implicó la coordinación de diversas técnicas de restauración que incluían columnas y esculturas en hierro de fundición, relieves ornamentales de cartapesta en balcones de Palcos, pinturas en *marouflage*, estarcido sobre yeso, textiles y otros. En el caso de los Palcos, se propuso la renovación completa de los entelados de las paredes, para mejorar el comportamiento ignífugo de las envolventes. En el nivel de Cazuela, se propuso la recuperación de las separaciones originales de los diez Palcos ubicados, de a cinco, en cada extremo de la herradura.

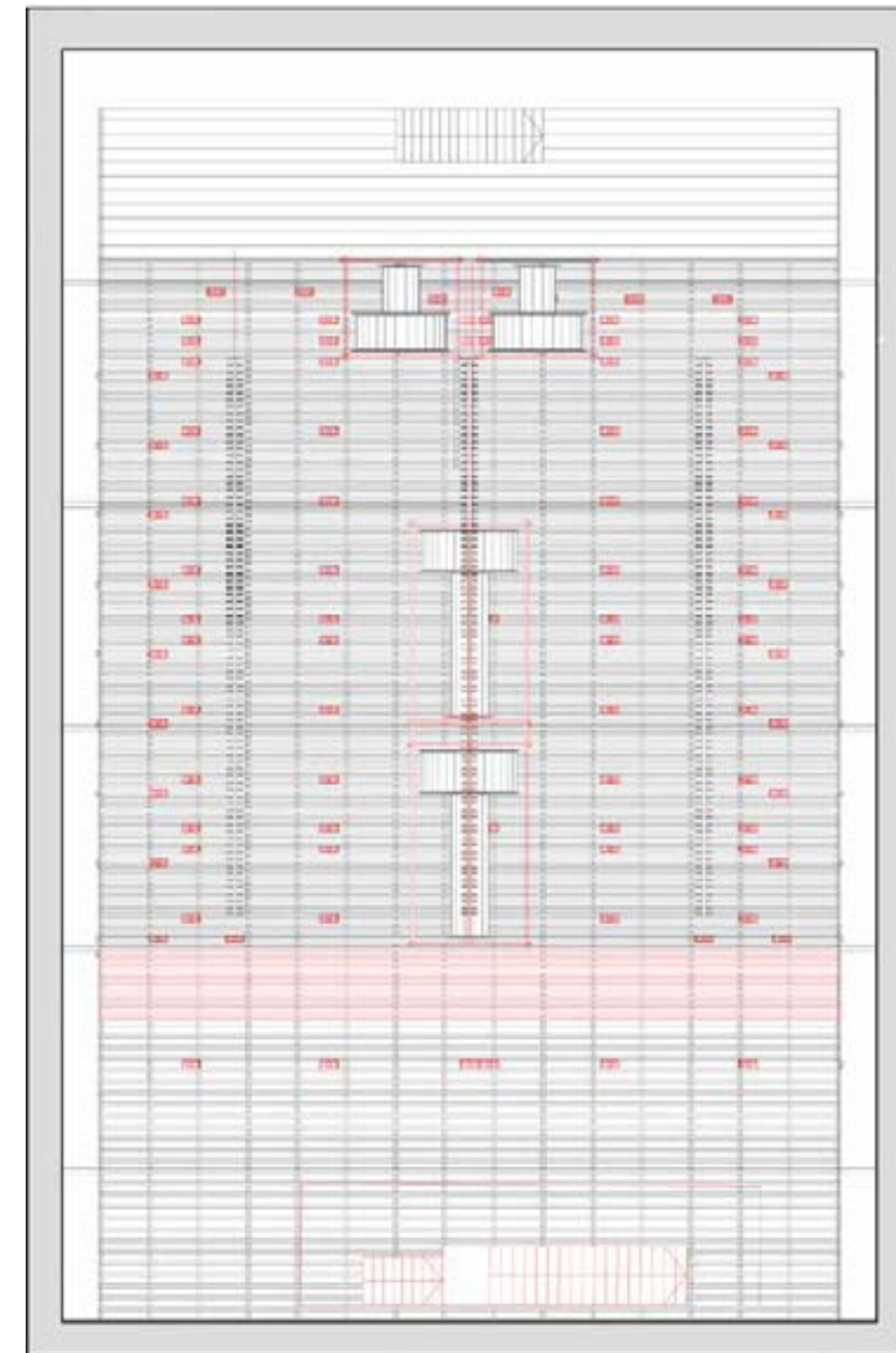
En relación a la iluminación de todo el ámbito se planteó un diseño integral, que posibilitara distintas escenas de acuerdo a los distintos momentos teatrales y posibilidades de uso de la Sala. Se diseñó un nuevo *plafonnier* central a partir de materiales contemporáneos y livianos, que propusieran una morfología innovadora pero acorde al código expresivo histórico

LA CAJA NEGRA

El proyecto para esta área consideró dos instancias, la restauración de la parrilla histórica y la actualización tecnológica de la caja escénica. Para esto se propuso la liberación de la parrilla existente y su restauración y el diseño de una nueva parrilla, ubicada sobre la anterior. En el nuevo armado del escenario se dispuso la separación de los sistemas de colgado, utilizando la original para toda la telonería y elementos livianos, y la nueva para el colgado y manipulación de elementos de gran peso. Esta parrilla se proyectó con tecnología de última generación y la potencia necesaria.

La incorporación de la nueva parrilla obligó a elevar la cubierta por sobre el nivel actual. Esto se proyectó como una estructura independiente ubicada en los hombros del escenario. También se propuso la liberación del fondo de escenario o capilla, retirando los camarines construidos en 1925. Respecto a la circulación interna, se proyectó la incorporación de montacargas especiales en los laterales del escenario, para el acceso de escenografías de gran porte, y una gran escalera metálica en el fondo que vincularía los distintos niveles de puentes y parrillas de forma cómoda y segura.

Para mejorar la espacialidad y la seguridad del Foso de Orquesta se propuso la liberación de columnas y trabuquetes, los que se trasladan un módulo hacia atrás. Se propusieron además dos salidas laterales con rápida comunicación con las vías de evacuación, y la transformación del muro de fondo



PLANTA PARRILLA

10m

- Guardamalleta bambalín Italiano Guillotina Americanito Bambalina Patas
- Bambalina Patas
- Bambalina Patas
- Bambalina Patas
- Telón de fondo Bambalina Patas
- Bambalina Patas
- Bambalina Patas
- Telón de fondo Bambalina Patas
- Bambalina Patas
- Telón de fondo

Planta del proyecto de funcionamiento de la parrilla original, para el manejo de la telonería.

Detalle del proyecto de la nueva luminaria de la Sala. Planta, vista lateral con el sistema de sujeción e imagen de su inserción en la sala.



del foso en un plano cortafuego que permitiría separar este espacio de zonas de mayor combustión. Además el Proyecto incluyó la incorporación de una plataforma motorizada para el cierre de escenario con tres niveles posibles en el frente del foso: nivel foso, nivel Platea y nivel escenario. Se previó también la incrementación y modernización del equipamiento técnico, con la provisión de nuevas luminarias y equipamiento de sonido, consolas de manejo y centrales de control, y monitoreo con extensión a camarines, áreas técnicas y administrativas.

La cámara acústica es el complemento escenotécnico que optimizaría el sonido de la orquesta, y se propuso la construcción de una nueva y moderna cámara. Para su diseño y ejecución se tomaron en cuenta las necesidades funcionales siguiendo las normas y requerimientos determinados –y controlados– por el CIAL. Entre los requerimientos se consideró también su fácil manipulación y guardado.

INFRAESTRUCTURA EDILICIA Y DE SERVICIOS

El proyecto consideró una reorganización funcional del edificio, para lo que se agruparon y redistribuyeron las actividades, priorizando la recuperación de los usos originales. Las áreas técnicas, artísticas y administrativas se volvieron a concentrar en el sector cercano al escenario. El área administrativa, que hasta el momento ocupaba las salas nobles, se trasladó al edificio anexo, liberándolas. El sector de artistas se ubicará en el ala sur y contará con un nuevo edificio anexo junto a las salas de ensayos existentes, de tres niveles, con camarines y vestuarios. Por otro lado, se recuperarán algunos espacios de subsuelo para la localización de nuevos camarines y vestuarios. El área técnica estará en el sector norte con salas de ensamblaje de utilería, de trabajo y reuniones, de monitoreo de seguridad y control del edificio, sala de máquinas, tableros, servicios contra incendio y mantenimiento.

Se propuso la renovación y actualización de todas las instalaciones, sanitarias, pluviales, cloacales y eléctricas casi en su totalidad, siempre respetando el valor patrimonial del bien. El diseño de esta intervención se realizó en constante confrontación entre los beneficios del mejoramiento o actualización de la infraestructura, y los posibles daños que se pudieran generar sobre el bien histórico.

Así se resolvió renovar completamente, por ejemplo, la instalación eléctrica. También en el área de seguridad e higiene se resolvió dotar al teatro de los estándares de seguridad más altos que se han podido alcanzar en un edificio de esta tipología y valor patrimonial. Se propuso renovar completamente el sistema de detección y extinción de incendios, el que se ceñiría a las normas vigentes de evacuación y seguridad, permitiendo la evacuación de emergencia segura, con escaleras presurizadas y rociadores en vías de escape. En las zonas públicas, por ejemplo, la totalidad de las telas, de revestimientos, tapizados, alfombras son ignífugas.

En relación al sistema sanitario se proyectó la refacción y ampliación de las baterías sanitarias en todos los niveles para aumentar la capacidad actual al doble. En lo concerniente a las instalaciones eléctricas, se resolvió su completa renovación. Esto incluyó el cambio completo del cableado y la incorporación de nuevos tableros. El proyecto de climatización incluyó el reemplazo de las antiguas calderas por nuevos equipos de última generación. Se retirarían los radiadores ubicados en áreas de alto grado patrimonial, y se reemplazarían los conductos de asbesto del bajo escenario por otros de menor sección y materiales adecuados que liberarían las circulaciones posibilitando la evacuación.

Equipo

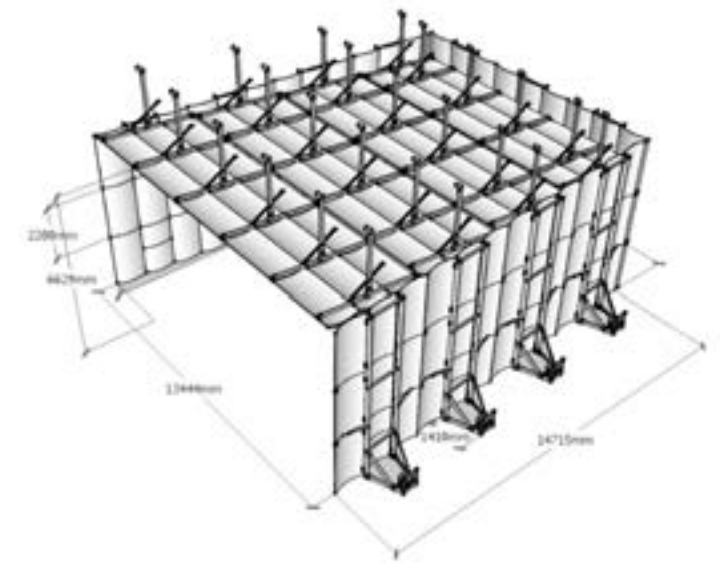
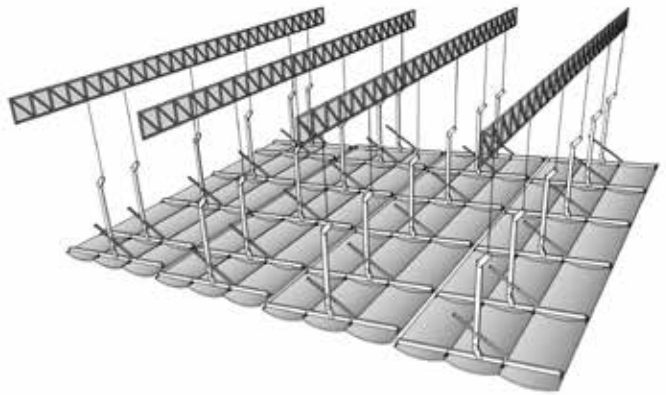
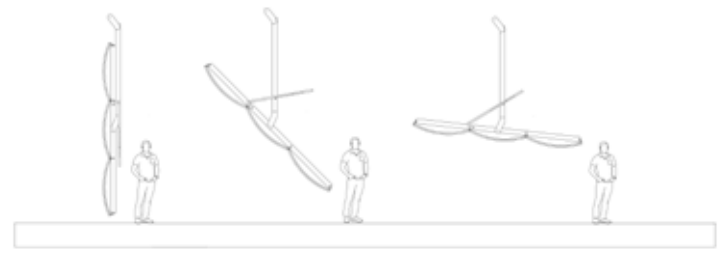
Se conformó un equipo interdisciplinario –que se detalla en el Apéndice de este libro– de no menos de treinta personas, entre personal del Teatro, profesionales de la Secretaría de Arquitectura y de la Agencia Córdoba Cultura. La toma de decisiones durante el proceso se consensuó de manera interdisciplinaria. Para ello se implementó la participación e interacción con diferentes instituciones, desde la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos, la Universidad Tecnológica Nacional, el Centro de Investigaciones Acústicas y Luminotécnicas de la Universidad Nacional de Córdoba, la Secretaría de Planeamiento Físico y la Facultad de Artes de la UNC, y también la Facultad de Artes de la Universidad Provincial y el Centro de Excelencia en Proceso Córdoba. Se convocaron especialistas así como asesores especializados en escenotecnía, restauradores artísticos y textiles, iluminación de época, arqueólogos e investigadores históricos que pudieran avalar los procedimientos y acciones a seguir, con el cuidado específico requerido para una obra de esta envergadura e importancia patrimonial.

Proyectos especiales

En marco del proyecto general se desarrollaron cuatro diseños especiales de diferente índole y alcance: luminaria central de la Sala Mayor, equipamiento del bar, cámara acústica y señalética. A partir de las premisas de diseño establecidas y desarrolladas por el equipo de proyecto del Teatro, se encargó a la empresa GOTA el diseño ejecutivo y producción de las piezas.

CÁMARA ACÚSTICA

La cámara antigua no tenía en cuenta el retorno, ni la posibilidad de ajustar la proyección del sonido. Para proyectar la nueva cámara acústica se hicieron reuniones con los técnicos del Teatro y con el Director para saber cómo la utilizaban y las limitaciones acústicas que tenía. Estas consideraciones fueron tenidas en cuenta durante todo el proceso. También en este caso, la colaboración con el CIAL fue fundamental. En la sala de un Teatro, dependiendo de la zona, el comportamiento acústico varía. Arriba del escenario, cuando se presenta un concierto instrumental o coral, se busca que el sonido no se pierda y salga direccionado hacia la Sala, tarea que realiza la cámara acústica. El diseño de los paneles, especialmente los del techo se basó en una geometría que buscó potenciar y controlar la proyección del sonido. El material elegido dio más del 90 por ciento de reflexión. Se trata de placas convexas con recubrimiento acústico, cuya estructura se resuelve con un material especial que es como un panel de abejas. Este material no se produce en



el país, pero se rastreó y encontró una máquina nacional para fabricarlos. El acabado es MDF plus con una terminación entelada en un tono gris. Las placas del techo tienen 1,20 m x 2,50 m y 36 mm de espesor y una flecha de 0,12 m. Estas placas están montadas en once torres, cuatro por cada lateral y tres al fondo. Cada torre pesa 400 kilos, es de 6,60 m de altura y está compuesta por nueve placas. Las torres contemplan la posibilidad de abrir hasta veintidós puertas para el ingreso de artistas. Estas ciento cincuenta y nueve placas que componen la cámara completa se repliegan y quedan planas, pudiéndose apilar como si fueran sillas. Son móviles ya que están montadas sobre ruedas. Para su armado, que se ha simplificado al máximo, se requerirá solamente la participación de dos personas ya que todo el sistema es magnético, incluso la puerta.

BAR

A partir de un diseño inicial realizado por el equipo de Proyecto, y de una serie de especificaciones muy ajustadas, se hizo una propuesta acorde a los criterios con el que se encaró todo el proyecto, sobre todo respecto al nivel de detalle y la alta calidad de los materiales. La idea rectora fue la de pensar una estética de la permanencia, que sea como un legado, una intervención contemporánea, pero a su vez lo suficientemente neutra como para que no compita con el imponente cielorraso del Salón Turco sino que lo haga resaltar. Por ello se eligieron tonos semejantes a los que están allí utilizados, como dorado, terracota, grises. El proyecto incluyó el diseño y producción de mobiliario, barra, separadores, espejos, iluminación, alfombras. Lo único que no se fabricó en talleres propios fueron las sillas.

Propuesta de diseño para el nuevo Bar. Imagen del conjunto.



LUMINARIA CENTRAL DE LA SALA

El diseño de este objeto se inspiró en la versión que se transmitió de manera oral, sobre la existencia de un “sol” como remate central del cielorraso de chapa de bronce estampada. En los informes históricos también se descubrió la existencia de una claraboya que permitía la salida del humo, y que tenía vidrios de colores blanco y azul, es decir, material reflectante. Por otra parte, en consulta con Arturo Maristany del CIAL, indicó que en la parte alta de la Sala hace falta “un difusor” del sonido. A partir de estas premisas, se ideó una luminaria en forma de *plafonnier (a priori* esto designa una media esfera de luces), cuya geometría radial de lamas plegadas, se asemeja a un sol o un elemento radiante como una flor. El desarrollo del diseño se fue monitoreando con el CIAL, mediante pruebas periódicas de verificación de resonancia. Otro condicionante fue el tema del peso, ya que no se podía recargar la estructura histórica, por lo que había un límite de 600 kg. En el diseño final se llegó a un peso total de 523 kilos, utilizando aluminio compuesto para las lamas que la conforman. Las lamas más grandes tienen 1,40 m y las más chiquitas 0,41 m. El tamaño total es de 5,80 m de diámetro y 2,30 m de desarrollo vertical. La terminación se realizó con pintura dorada con componentes metálicos, que le dan mayor realce al dorado. Las lámparas, todas Led, van por dentro, es como si estuvieran en el pistilo del pétalo y tendrán un sistema de regulación para ajustar las escenas.

El proyecto también previó una pasarela de servicio y un montacarga, que permite bajar la luminaria a nivel del piso para su mantenimiento y limpieza.

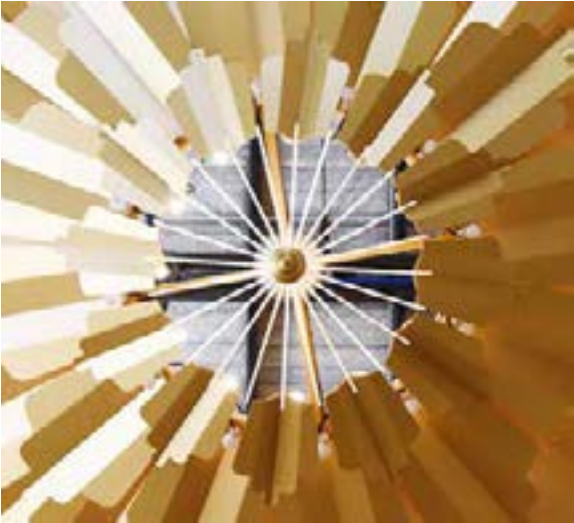
SEÑALÉTICA

Este diseño se basó en la realización de muchas pruebas reales en distintos materiales como acrílico, MDF, madera. Finalmente se optó por un material bicapa dorado llamado Laser Abel, que es un material inalterable, que cuando se aplica láser se vuelve negro, por lo que se logra una gran precisión en los textos y logotipos. Va montado sobre un MDF que le da volumen, y se aplica con una doble fijación. Se diseñaron cerca de quinientas piezas. Todas las piezas van a estar codificadas, y cada código indicará todas las características de la pieza, colocación y su ubicación.

Equipo

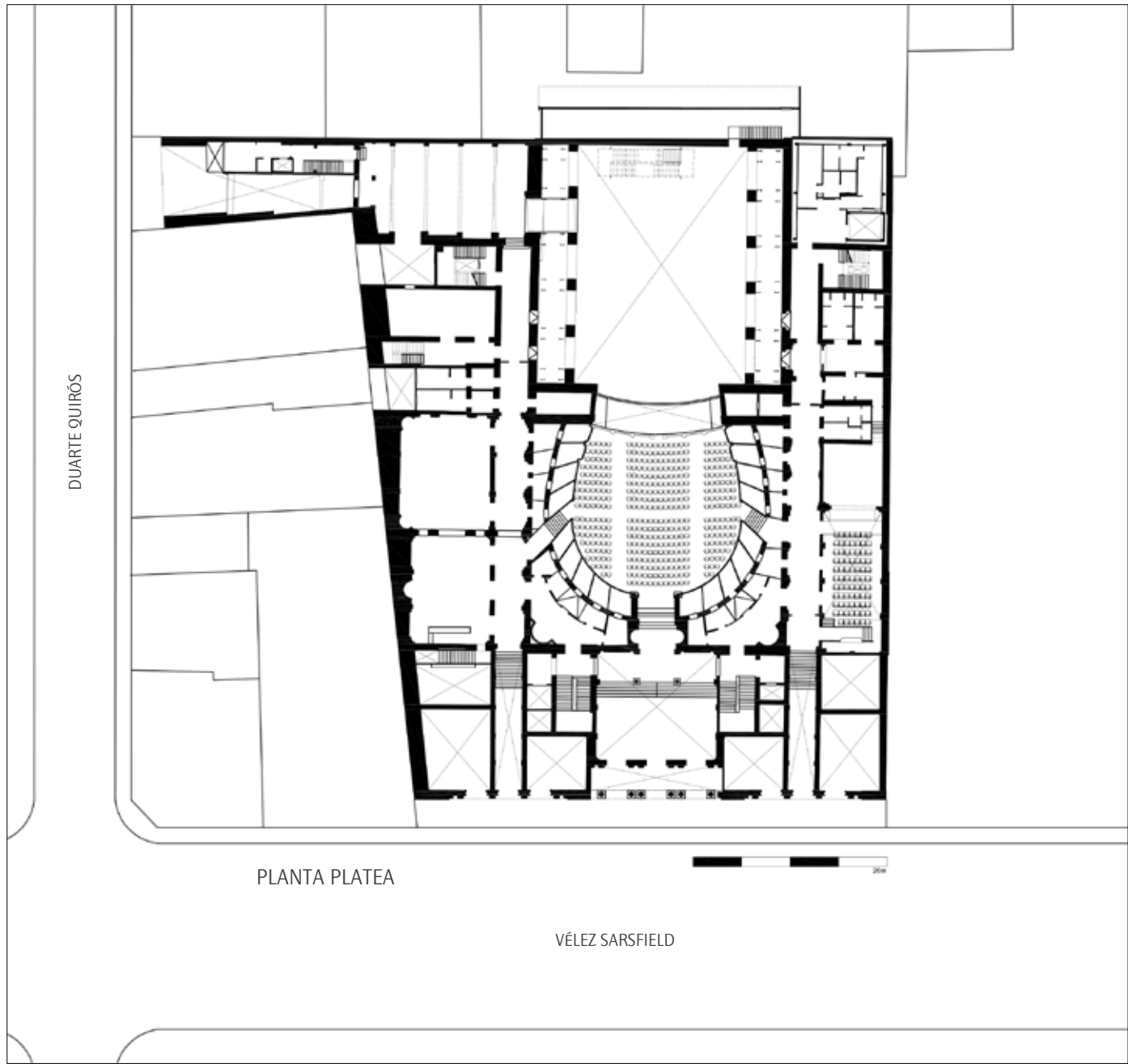
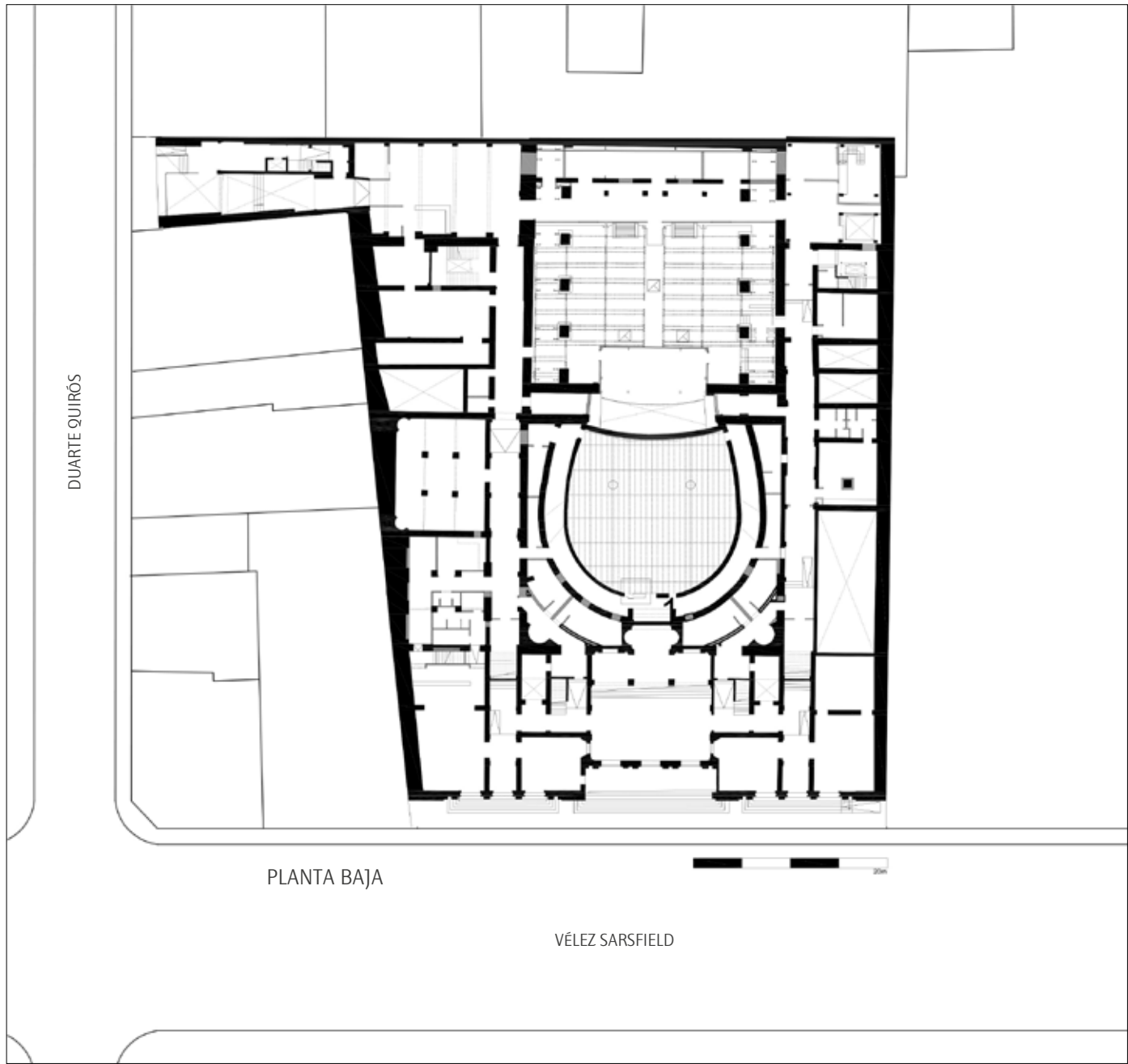
Gota Arquigrafía

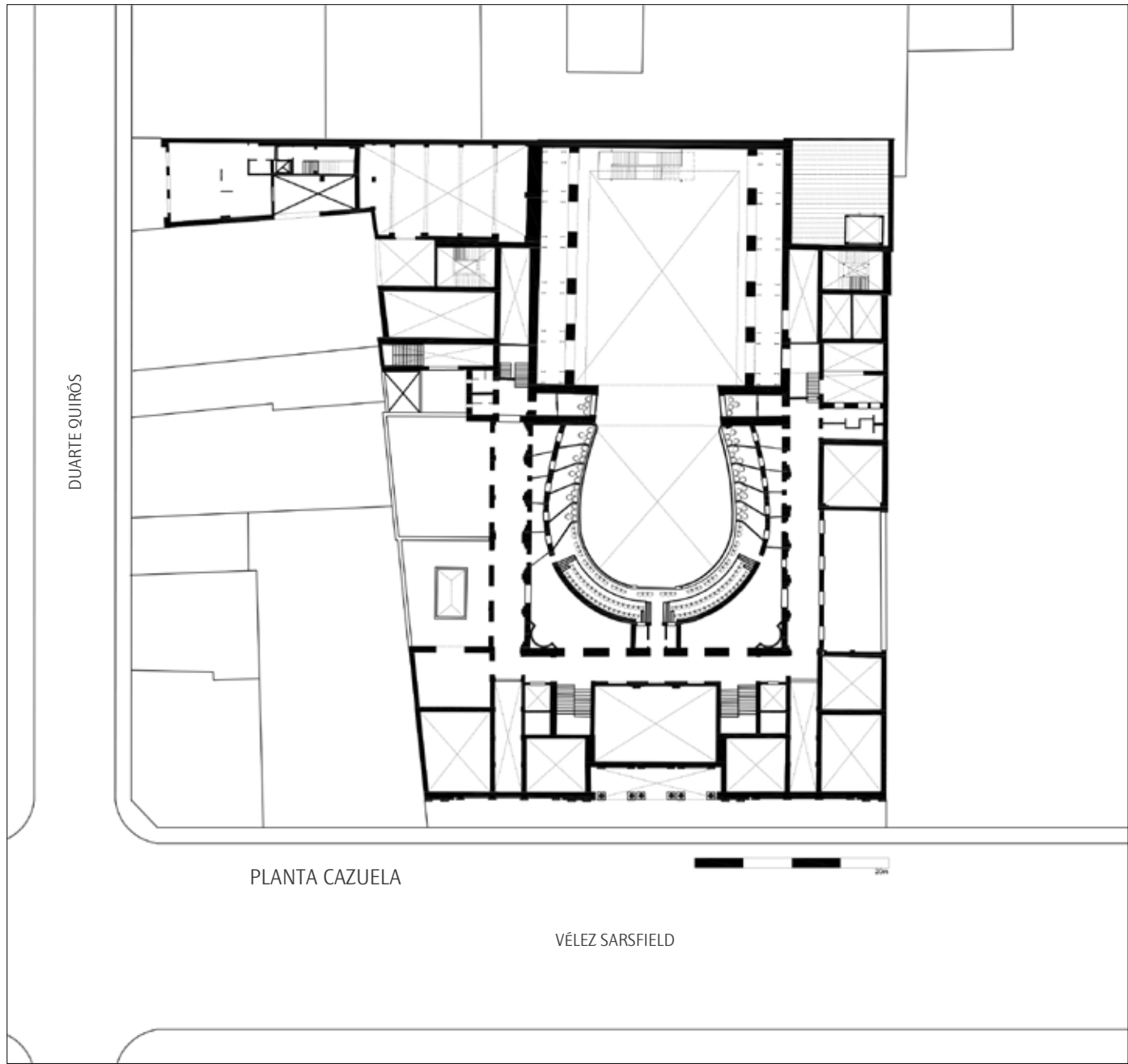
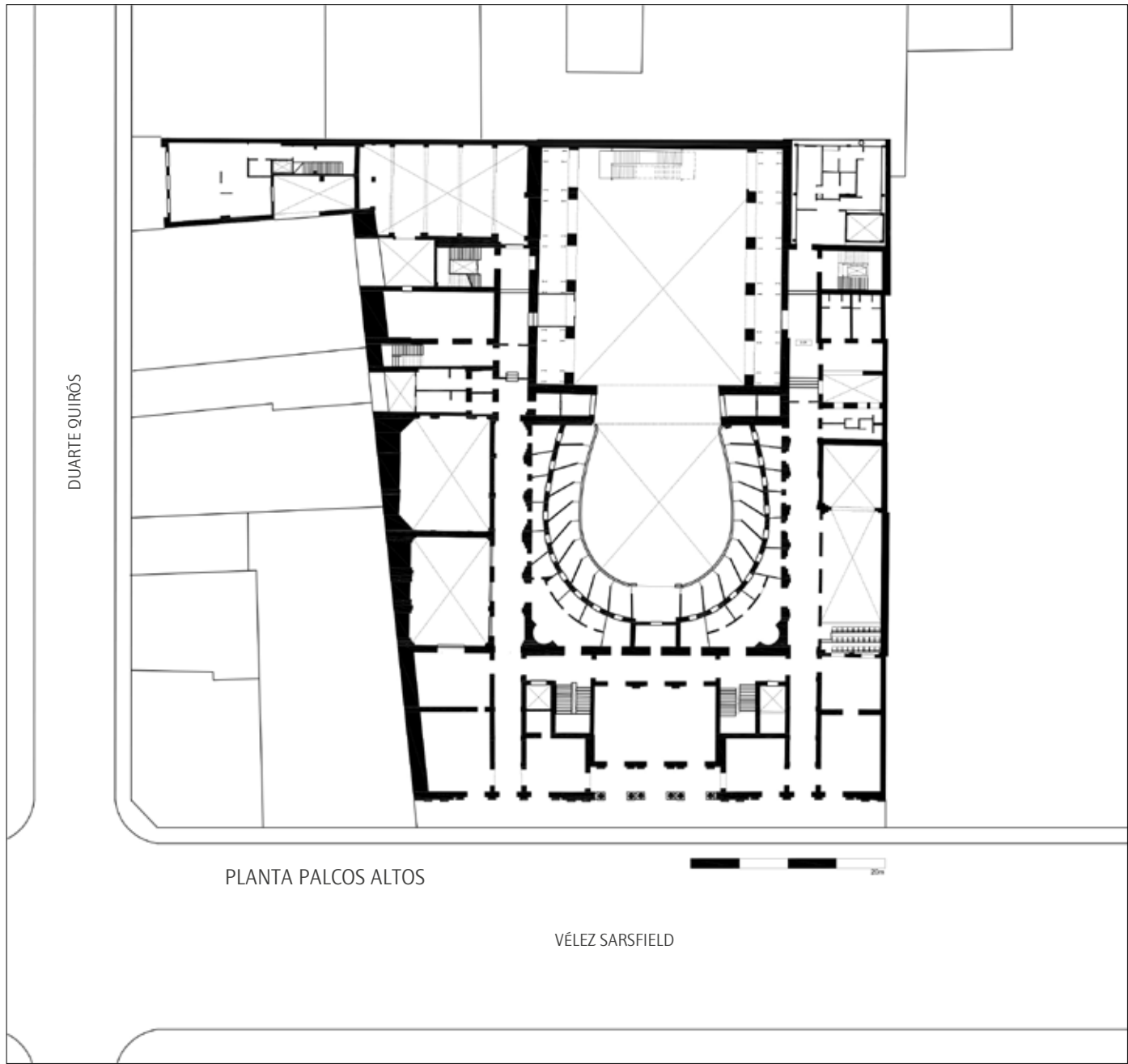
Ing. Franco Lavra, Arq. Monica Mostajo, Arq. Florencia Torresi, Diseñadores industriales Andres Bertone y Valentina Delorenzi, Marco Lavra, Julio Cabrera.

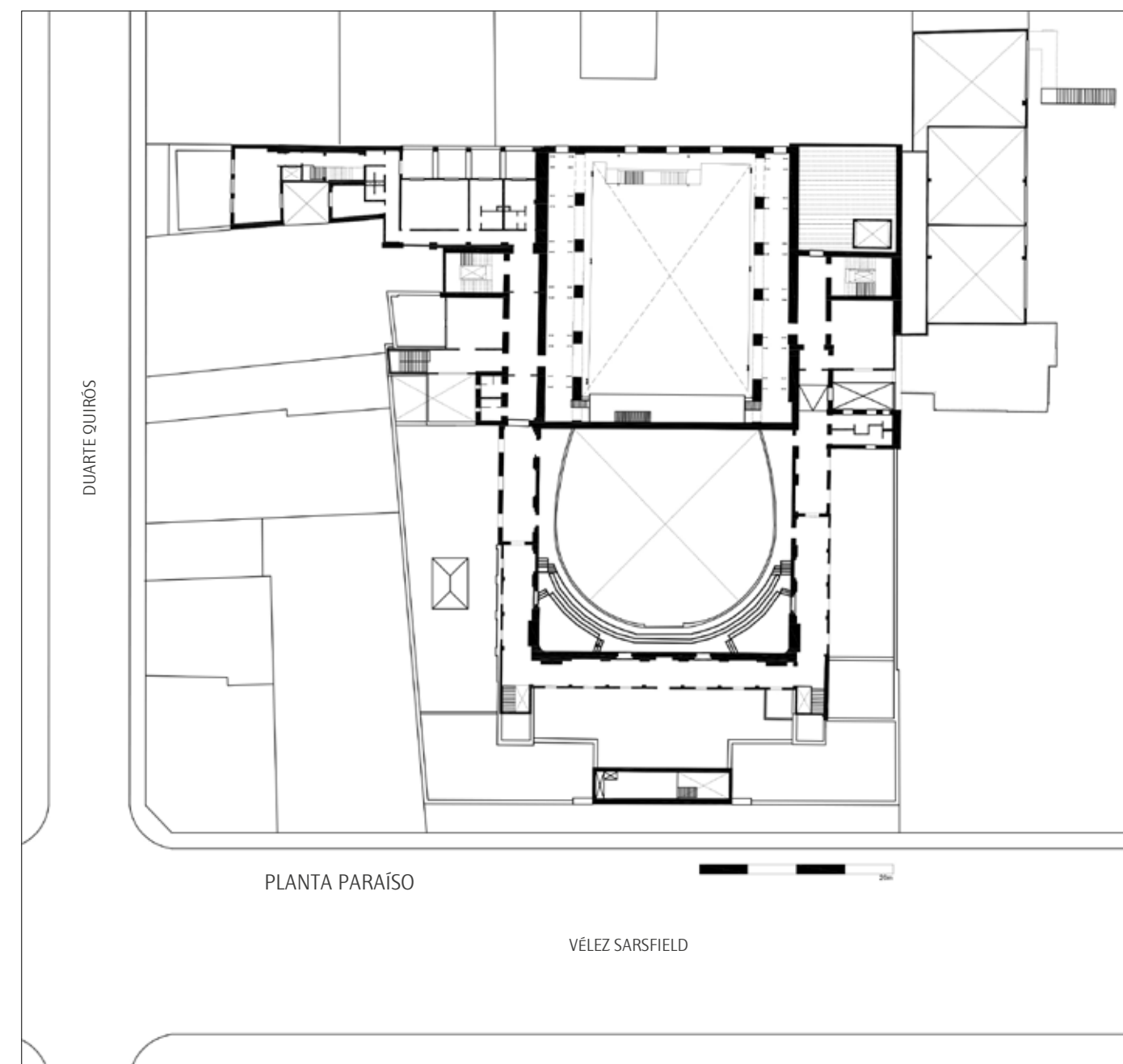
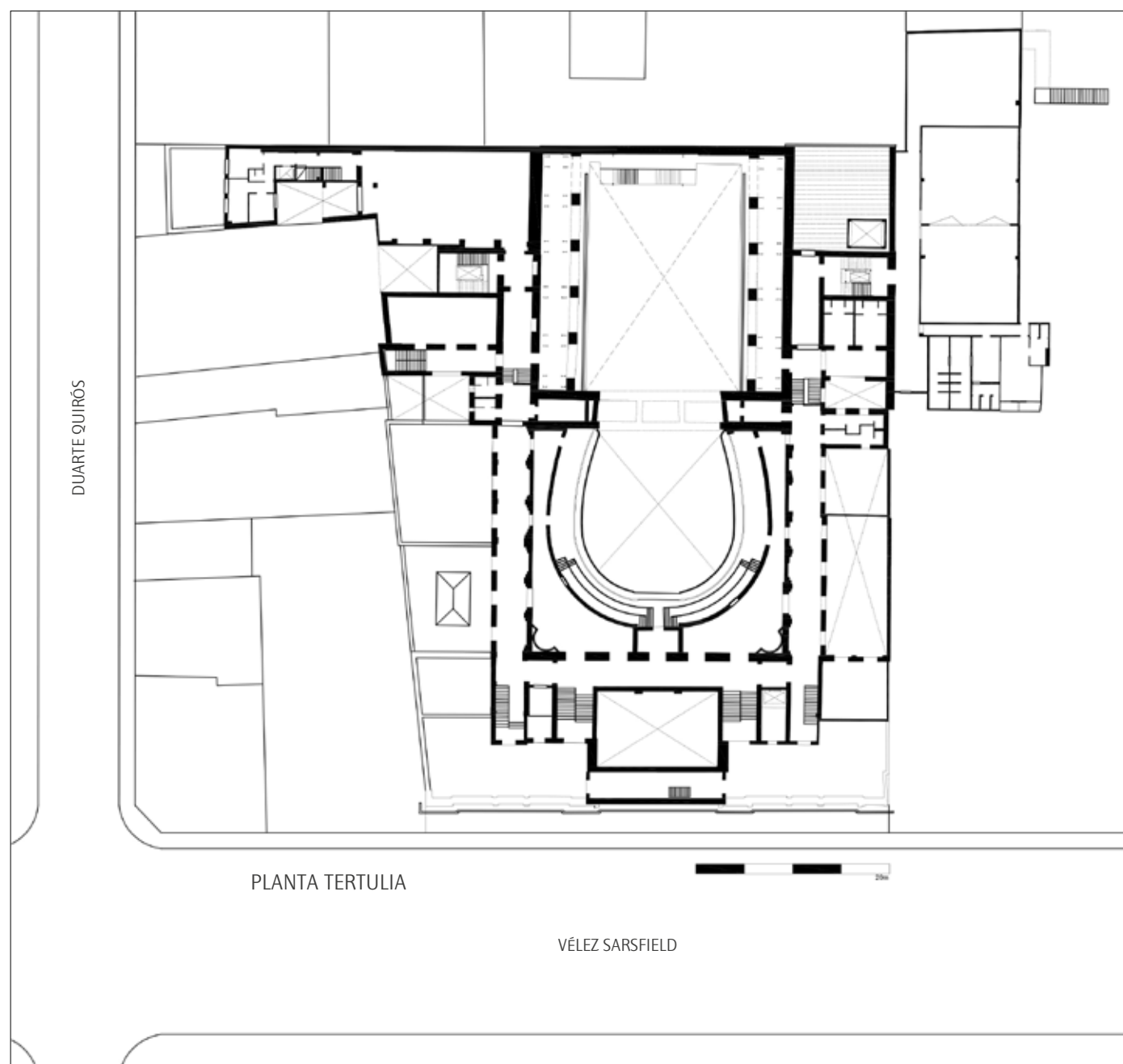


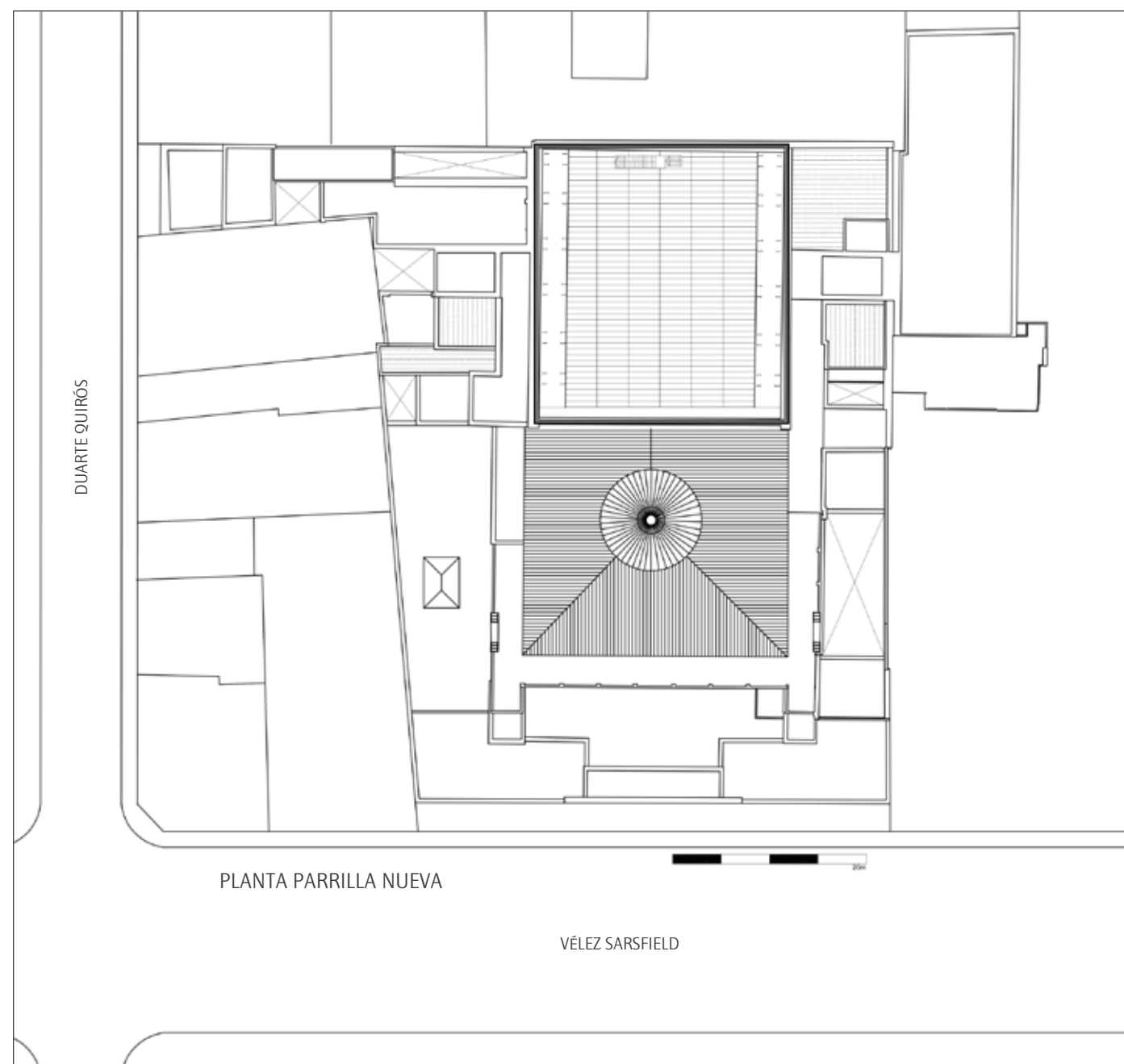
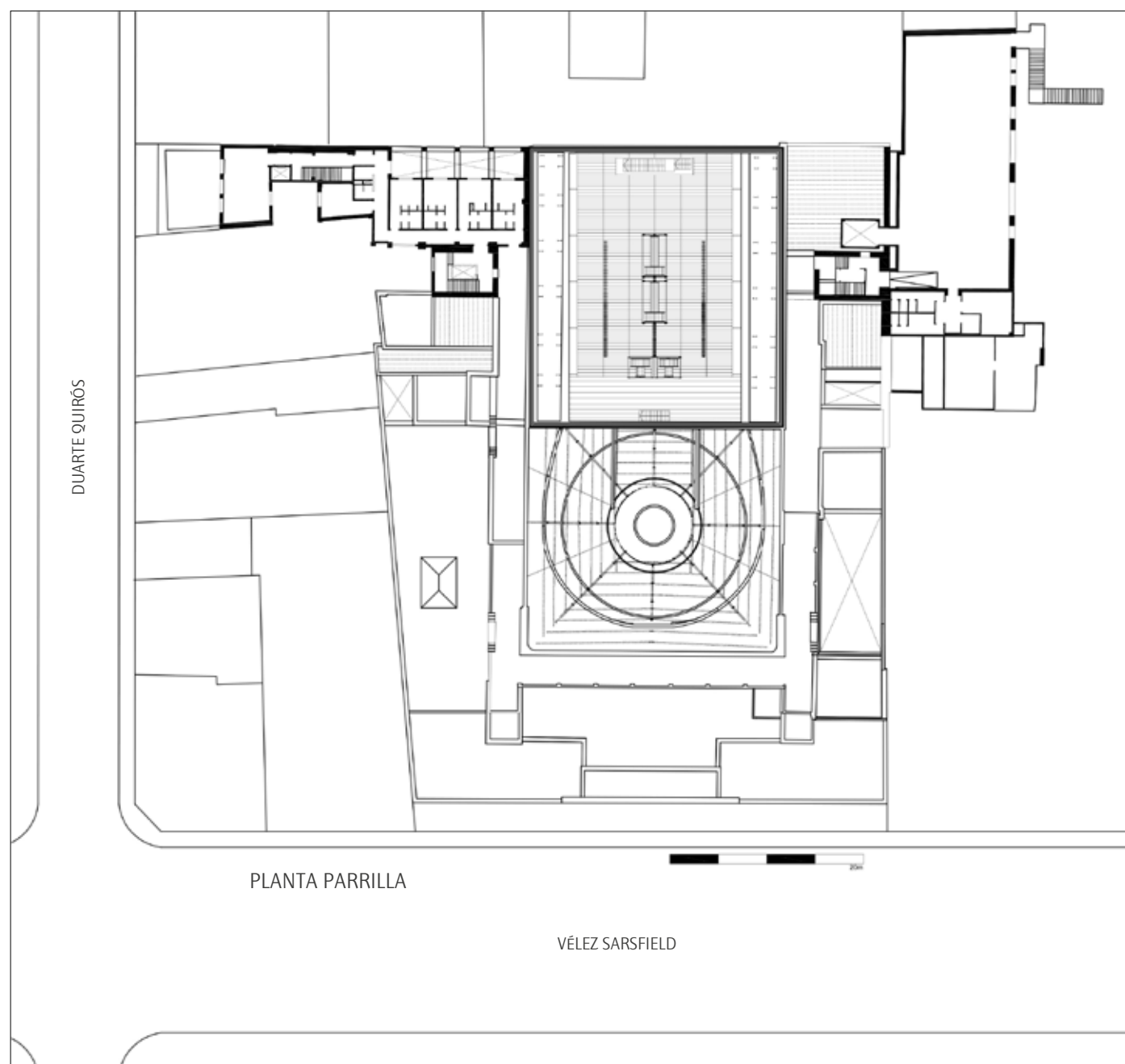
Montaje en taller y pruebas de iluminación de la lámpara cenrtal de la Sala Mayor.

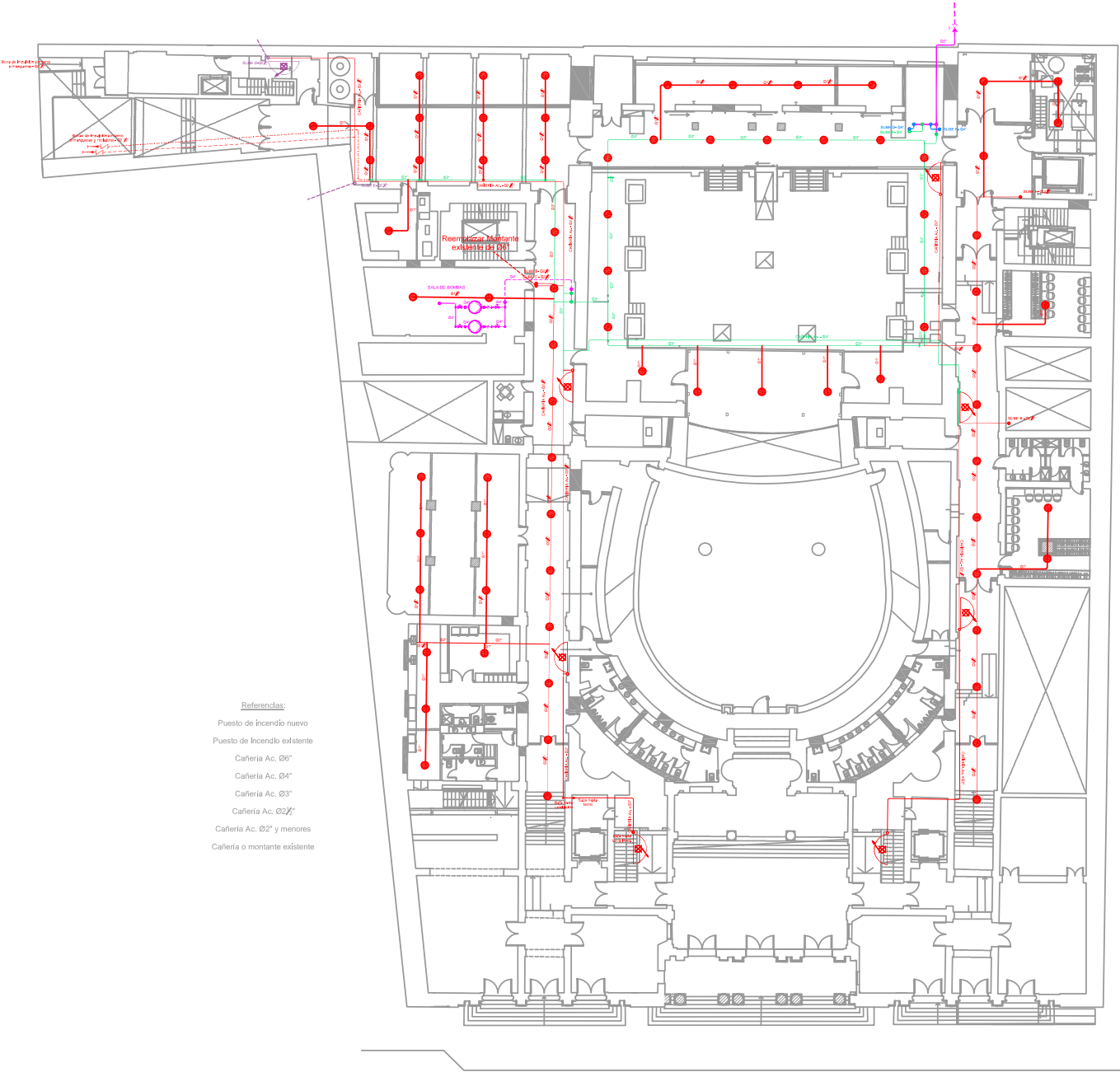
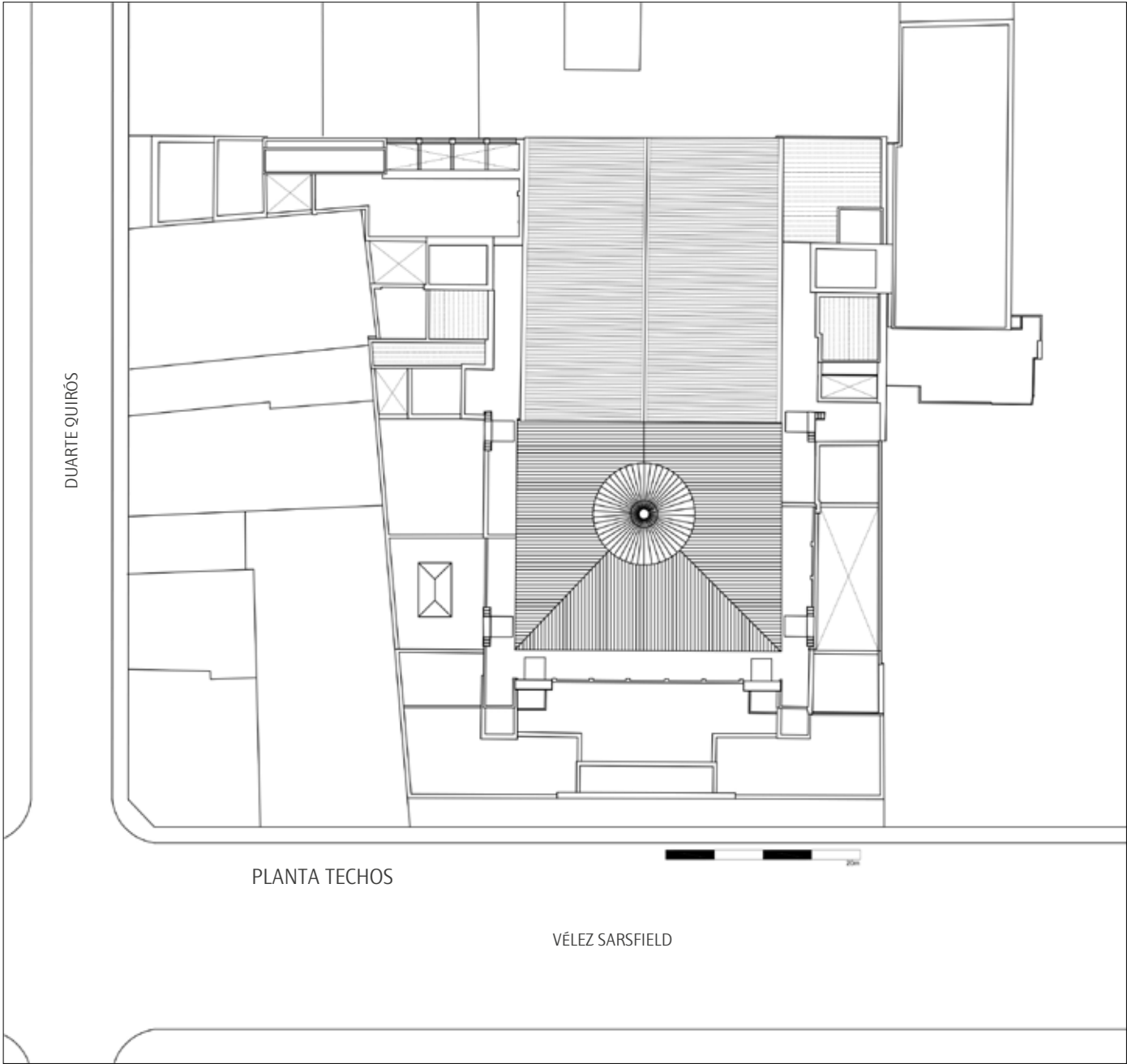
Documentación de proyecto



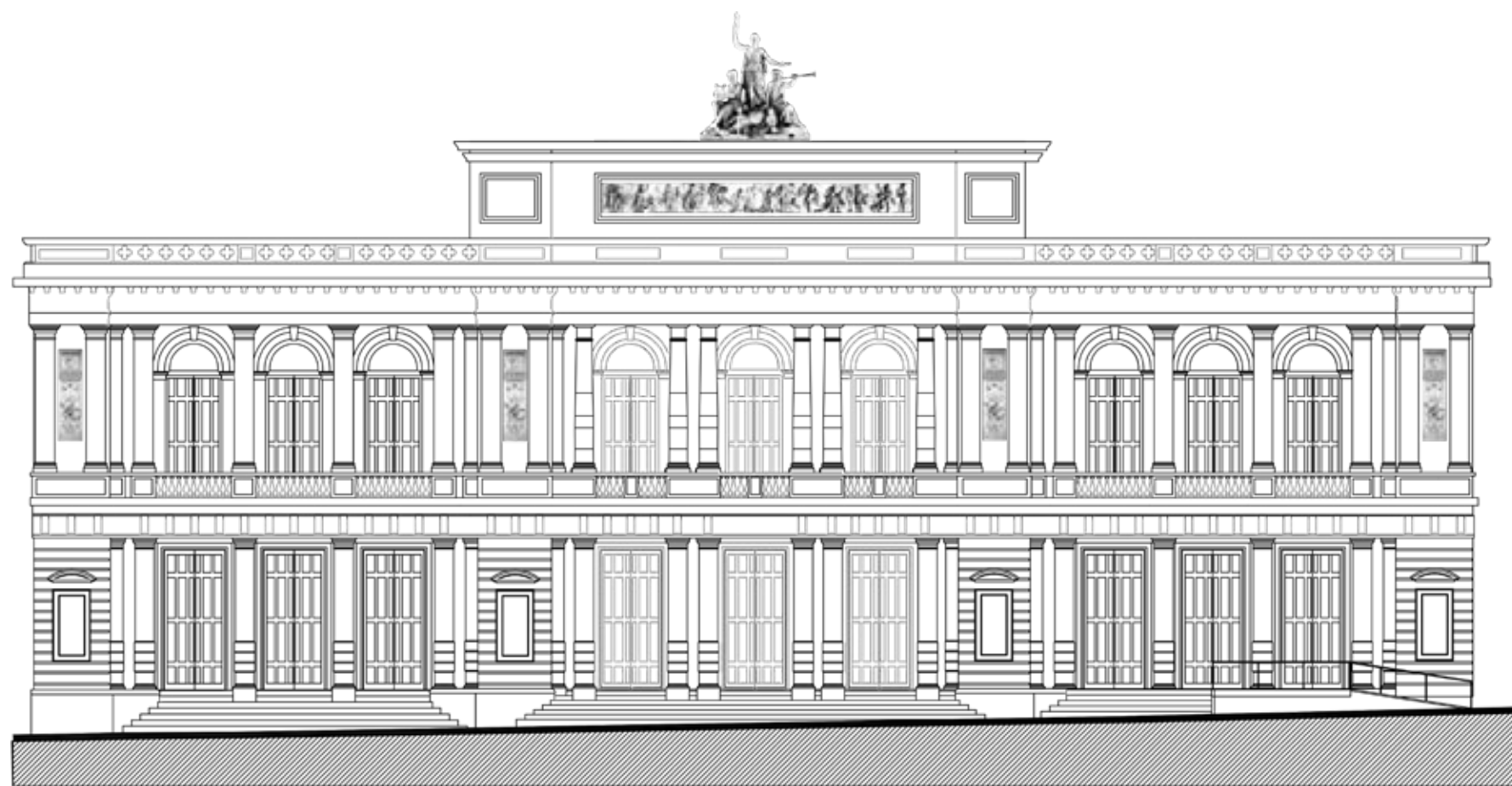




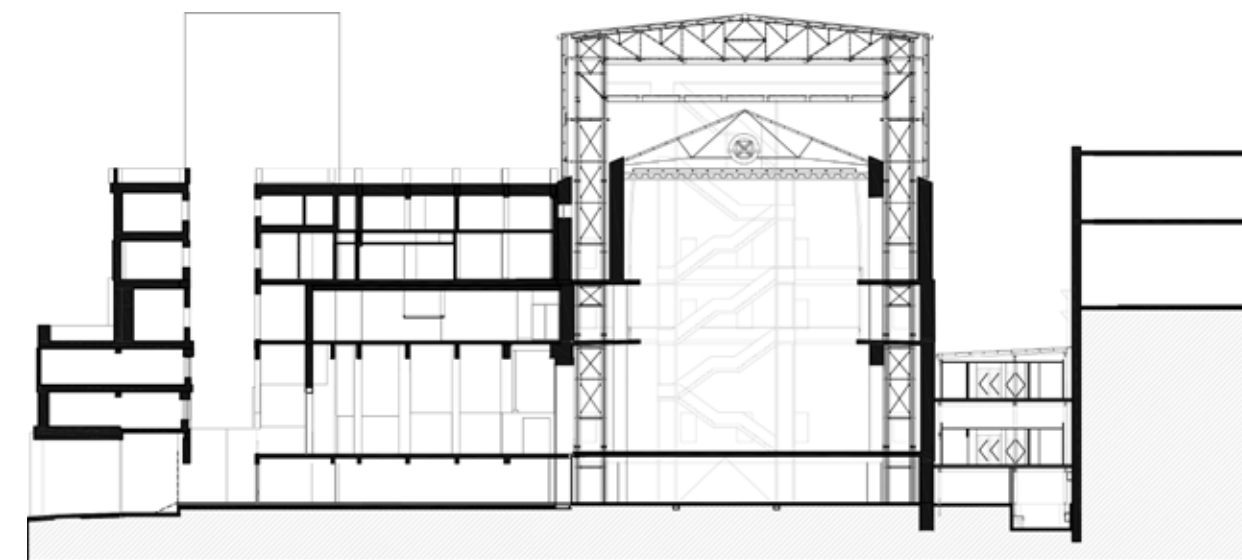




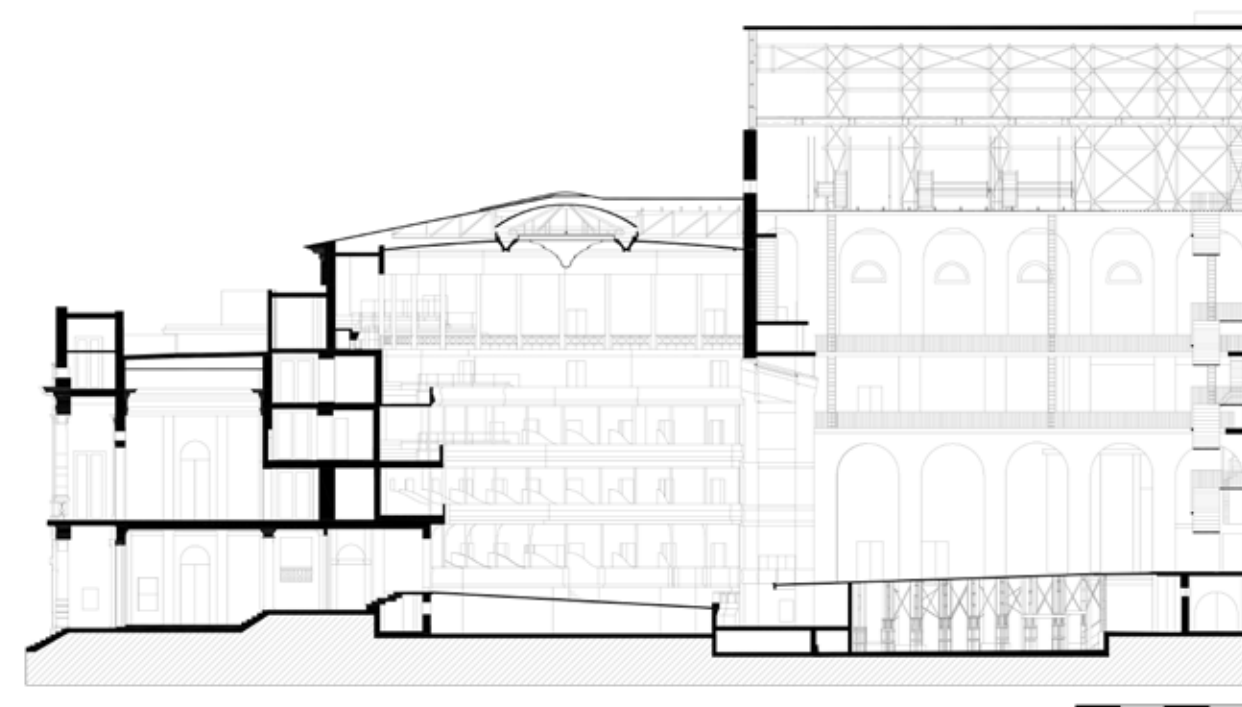
PLANTA INCENDIO



FACHADA



CORTE TRANSVERSAL



CORTE LONGITUDINAL

Intervenir
y redescubrir



Puesta en marcha

Una obra a través de una puerta

Valeria Druetta y María Inés Sciolla

El comienzo de la obra fue vertiginoso porque se debían orquestar empresas, profesionales, áreas de Gobierno, representantes internacionales, proveedores, entre otros. Rubén Petrelli es ingeniero en jefe de la empresa COVA, responsable de las modificaciones estructurales y de otros detalles a nivel general. En un diario de obra, da cuenta de la magnitud del trabajo realizado.

La restauración edilicia del Teatro se presentaba a los participantes como un desafío por varias complejidades. En primer lugar, el tiempo de obra era acotado. La empresa COVA empezó a trabajar en la primera quincena de enero de 2018, con un plazo de obra de trece meses para la finalización de la etapa principal, aunque muchos actores acuerdan en que era una obra para un mínimo de dieciocho meses. “No solo por la obra civil, sino por la complejidad que implica intervenir con otros proveedores, como el caso de Restauero que son intervenciones muy minuciosas, un trabajo manual, artesanal y en un edificio de 125 años, donde no todo es como se lo ve. Además, por los cuidados que se deben tener requiere un mayor tiempo de ejecución”.

Coordinar una obra donde se interviene todo el edificio en igual medida y en simultáneo, fue otra de las complejidades. El aprovisionamiento fue complicado porque los materiales no eran solo cemento y ladrillos, sino objetos específicos relacionados con la conservación y réplica, y que debían estar hechos a medida para un edificio que, por ejemplo, no tiene paredes en escuadra, ni dos medidas que se repitan, “lo que nos obligó a medir y rehacer muchas veces”. Estas condiciones hicieron que todas las intervenciones demandaran mucha atención. Durante la ejecución de la obra, la empresa decidió que el sistema de incendio existente se mantuviera activo hasta último momento, tanto para resguardo de los trabajadores como del edificio, asumiendo toda la complicación que eso implicaría: se debieron hacer *bypass* para mantener en funcionamiento el sistema hasta el momento de activación de las nuevas medidas de seguridad. Eso, en obra, fue un caso atípico.

Logística

El lugar. La ubicación que el edificio tiene en la ciudad fue una condicionante seria a tener en cuenta. En pleno centro histórico y comercial, y dentro del área *buffer* de la manzana jesuítica, se debió realizar un estudio porque Vélez Sarsfield, una de las arterias neurálgicas de



Vista frontal del teatro donde se ve en primer plano la estructura de andamios de fachada y al fondo la grúa que se montó para el armado de la estructura.

Página 178: Vista aérea de la manzana del teatro durante la realización de la obra. Página anterior: En primer plano detalle de la figura central del grupo escultórico y al fondo la estructura de la nueva maquinaria que albergará la nueva maquinaria escénica.

la ciudad, no era un frente posible de obra por su alto valor patrimonial y porque el mismo frente del Teatro sería sometido a intervención. Por lo tanto, el único acceso posible era el ingreso por Duarte Quirós (calle lateral), que es un ingreso de 7 m de ancho, y en el que había que montar una pluma, lo que reduciría el ingreso a solo 1 m de ancho. Para utilizar esta calle lateral para hacer el obrador y acopio de materiales, la empresa debió cerrar esta arteria y hacer una semaforización específica que cambiara su sentido de circulación, y consecuentemente hacer lo mismo en la calle perpendicular: el tramo de Obispo Trejo hasta Boulevard San Juan.

La pluma. La pluma que se utilizara para la obra debía poder contar con una gran capacidad de carga a 60 m de distancia horizontal, distancia que no es común. Las características especiales de este requerimiento llevaron a que COVA debiera solicitar un diseño y tecnología específica para esta obra. El montaje de la pluma, importada de China, fue a su vez complejo ya que se debía operar partiendo de una calle angosta, y teniendo que enhebrar las partes a 30 m de altura dentro de un patio. Para ello se utilizó una grúa telescópica de 150 t, cuyo montaje debió hacerse con operadores altamente especializados. Debido a la ubicación crítica del Teatro, rodeado de edificios patrimoniales, incluyendo el Colegio Monserrat en plena actividad, para la manipu-

lación de la pluma se trabajó con parámetros de seguridad más amplios que los recomendados. La pluma tiene tres alarmas, una alarma cuando se mueve rápido, otra cuando está llegando al límite y una tercera cuando se está llegando a los 2.000 kg. La orden que se dio al operador fue que a la segunda alarma se detuviera la operación. De esta manera se aseguró el trabajo garantizando todos los márgenes de seguridad. La pluma llegó a tiempo a Córdoba pero no pudo ser instalada inmediatamente, pues era necesario hacer otras tareas antes de reducir la boca de ingreso. Estos primeros trabajos consistieron en excavaciones, demolición de agregados y remoción de escombros. Todo este movimiento dentro del edificio debió hacerse de modo manual, en carretillas y baldes de 20 l. En esta primera etapa, circulaban continuamente cincuenta personas movilizand material hacia contenedores ubicados en Duarte Quirós. Estos contenedores solo se podían mover de noche debido al tráfico de la zona durante el día, lo que significó “hacer una obra por una puerta”, entrar material y sacar todo por un vano, para intervenir un edificio de 15.000 m². El ingreso de materiales a granel se realizó de la misma manera. Se dispuso de un acopio de gran volumen en la sede de COVA, y luego se fraccionaba y llevaba a obra en pequeñas cantidades. Por ejemplo, la arena se cargaba en bolsones hasta la puerta y desde ahí en carretilla, con mucho cuidado se ingresaba a los distintos puntos de trabajo en el edificio.

Toda esta tarea se hizo antes de montar la pluma, ya que su ubicación redujo aún más el espacio de entrada, ralentizando el ingreso y egreso. Mientras tanto, ya se habían hecho las fundaciones de toda la superestructura. La provisión del material para la superestructura también generó una compleja logística. Primero, las piezas solo se podían traer y descargar exclusivamente durante la noche, con permiso para cada camión. Este ítem también se realizó con doble transporte, acopio en el depósito central, y luego traslado al Teatro.

Obra

Superestructura

Colocar una nueva parrilla escénica por arriba del edificio existente, sin tocarlo, era también parte del desafío de esta obra. La superestructura es totalmente independiente del edificio, y se funda y desarrolla entre los muros interior y exterior de la caja escénica, sube separada del edificio, y sobrepasa el techo original. Conservar la parrilla original y actualizar su tecnología significó hacer esta estructura metálica de 40 m de alto: 10 m más por arriba del edificio patrimonial, a 60 m en el corazón de manzana. La fundación de la parrilla se hizo con pilotes de diámetro pequeño, diseñados y calculados de 30 a 35 cm a una profundidad de 9 a 10 m. Cada pata de la estructura tiene cuatro pilotes que se perforaron sin tocar el escenario, lo que implicó buscar máquinas eléctricas que entraran abajo del tablado. La estructura fue realizada totalmente de acero abulonado, que se monta como pares y cruces, tiene perfiles de doble T de 400 mm, de un centímetro de pared, pesan cerca de 1 t, y se fueron introduciendo a la obra desarticulados. Para proteger la parrilla histórica, recién después de que se armó la cubierta, se desarmó el techo existente.

Instalaciones

La obra no consistió solo en intervenir y restaurar la parte patrimonial, sino también se debían rehacer instalaciones eléctricas, desagües pluviales y cloacales, los núcleos sanitarios, la salida hasta la red cloacal. Todo lo que estaba enterrado, se hizo de nuevo, y los núcleos sanitarios públicos o técnicos también se intervinieron y renovaron.

Para las instalaciones pluviales, que conducen gran volumen de agua, se planteó la imposibilidad de volver a canalizar dentro del edificio patrimonial. Así, los pluviales embutidos que pasan por todos los locales patrimoniales se conservaron; los que se ubican en locales que plausibles

de modificación, se hicieron nuevos; y a los que solo se podía reforzar o ampliar su sección, se les hizo ese cambio. Los segmentos de los pluviales después del piso se renovaron completamente. Generalmente, en los edificios se calculan los desagües en relación a la recurrencia –el nivel máximo de lluvia de los últimos veinte años–, y en la actualidad hay nuevos niveles de recurrencia diferentes a los de hace cien años, por eso los desagües originales son escasos, pero al no poder modificar las zonas de valor patrimonial, se duplicó la capacidad de desagüe reemplazando todos los del resto del edificio.

La instalación eléctrica embutida no era la original, y solo el 20 por ciento estaba en cañerías. La situación era difícil y la intervención fue guiada por los planos de valoración patrimonial. En áreas rojas, no se hacían canaletas sino que se utilizaban las cañerías existentes, rehaciendo circuitos y renovando el cableado completo. En otras áreas con más bajo valor patrimonial, se rehicieron las canalizaciones empotradas, se reordenaron circuitos y se colocó cableado nuevo. La instalación eléctrica es una intervención total, se utilizó una tecnología nueva de cables antillama para toda la instalación, una actualización del edificio, con lo cual desaparece todo riesgo por precariedad. Es un gran avance: se cablearon los circuitos existentes, se cuadruplicó la cañería y la iluminación existente. Todo está organizado para que funcione desde tableros, que ahora se han duplicado en número.

La valoración de la arquitectura y el detalle obligaron a agregar una nueva iluminación con dos ejes: para la presentación general, y para que los rasgos ornamentales se hagan visibles. En las Salas Nobles se agregaron bocas de luz, haciendo todo un anillo de rieles que iluminan para arriba el cielorraso, y para abajo, las salas. También se agregaron cámaras de seguridad que antes no había, y la detección de incendios se incrementó.

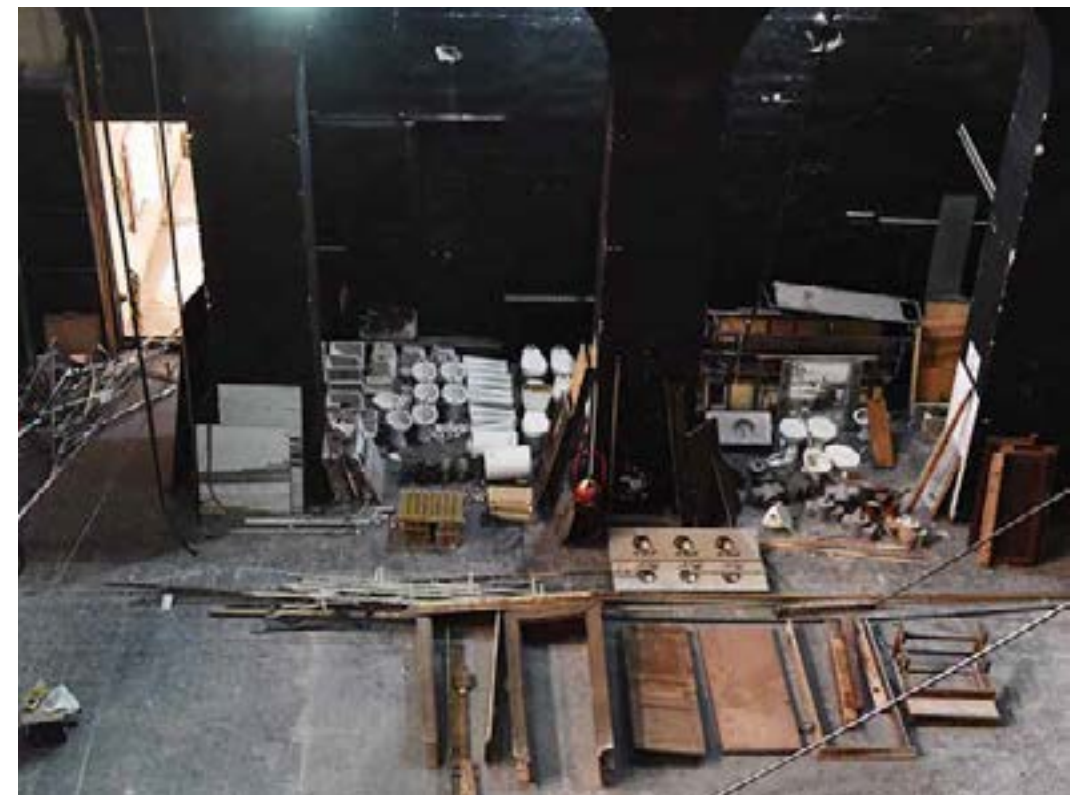
El tema de la seguridad del edificio era clave, porque los teatros tienen la particularidad de que se incendian y contienen gran cantidad de materiales combustibles. El Teatro San Martín contaba con un sistema contra incendios pero no cumplía con ninguna norma. Y aunque es difícil pedirle a un edificio de 1890 que cumpla las normativas de hoy, con esta actualización el Teatro cumple en su mayoría.

El sistema de incendios era una de las carencias que ahora se resolvieron. Se dotó de un plan de evacuación, y con la implementación de este plan, desde cada local se sale a un pasillo y se llega a la salida. Todas esas circulaciones técnicas tienen rociadores, o sea que son vías de escape seguras. Las escaleras se presurizaron para que corten el fuego y se



Izquierda: La nueva parrilla y cubierta metálica abulonada en el momento de su armado.

Derecha, arriba: Vista de la herradura y boca de escenario. Derecha, abajo: Acopio de materiales durante el desmonte de los camarines de escenarios.



instalaron cuarenta puertas de emergencia que antes no existían. Todas las escaleras, y los pasos de una zona a otra tienen puertas ante una emergencia, los escapes están garantizados. El foso de orquesta tiene dos vías de escape directas, con rociadores, y no hay obstáculos que interrumpen la circulación. En la Sala, la posibilidad de fuego es menor y tiene un escape hacia el frente.

Los sistemas de climatización se actualizaron. En algunos casos, se conservaron muchos equipos de aire existentes, y a los locales nuevos (camarines y otros) se les colocaron sistemas *multisplit*, para un mejor acondicionamiento.

La sala ya estaba climatizada y mantiene la climatización original en lo que hace al sistema de calefacción, de aire caliente que se insufla por la zona baja de la Sala. El sistema se mantuvo pero se renovaron los conductos y se cambiaron las calderas por unas más modernas. Los radiadores del resto del edificio fueron renovados por otros de mayor rendimiento y menor consumo. En algunas salas de alto valor se los retiró para conservar las pinturas.

Carpinterías

Las carpinterías tienen la edad del edificio y se encontraban en muy malas condiciones: faltantes de cerraduras, madera degradada o podrida en algunas partes, herrajes de gran variedad. Esta situación complejizó las reposiciones, la tarea se volvió difícil. En primer lugar, no se pudieron iniciar las tareas de inmediato por la presencia de andamios y los movimientos de obra, lo cual hizo que se acumulase un gran volumen de trabajo en el último tramo, y demandó muchos recursos humanos y económicos. En segundo lugar, los trabajos de restauración en cada puerta han sido diferentes y complejos: a cada abertura se la limpió, pintó, y restauró la madera, se le repusieron los herrajes y las cerraduras. Evaluando el desarrollo general, se puede decir que la carpintería fue el camino crítico. La estructura, que es una obra compleja de ingeniería, es un área que la empresa está acostumbrada a desarrollar, pero estos trabajos son distintos: el paso a lo artesanal, no es la especialidad de COVA, y el tiempo de obra era corto.

Obra nueva

Otras intervenciones nuevas, de una escala reducida en comparación con el volumen general de la obra, fueron las de los locales ubicados en el vértice sudeste del edificio y un montacargas que los conecta y llega hasta el último piso, donde están los locales sobre el Patio Olmos. Las fundaciones de este cuerpo se realizaron en la primera etapa, así como la cuba que contiene a la caldera en el subsuelo del mismo, quedando a la

espera de la estructura y la construcción en seco del resto del volumen. El equipamiento sería también con panelería de yeso.

La mecanización de la escenotecnia obligó a hacer intervenciones en la parrilla. Toda la estructura fue concebida abulonada, no soldada, y eso obligaba a que sea perfecta, sin márgenes de error. Pero algunos requerimientos de último momento, que aparecieron a medida que el equipo se iba apropiando de la obra, obligaron a realizar trabajos con soldaduras, como por ejemplo en los refuerzos de las barandas de la parrilla, algo que no se había tenido en cuenta hasta que se empezó a evaluar su uso.

El tramo final de la obra implicó el período de mayor complejidad, se trabajó en todos los rubros a la vez, superponiéndose las tareas y los gremios. Sin embargo, el resultado de la obra es muy bueno, y excelente para las condiciones en las que se realizó.

Los participantes de la obra fueron:

Presidente: Ing. Rubén Petrelli

Vice presidente: Arq. Norberto Petrelli

Directora: Cdra. Nora Alejandra Petrelli

Estructura técnicoadministrativa: ingenieros, arquitectos, contadores y administrativos.

Equipo técnico: Ing. Rubén Vilchez, Arq. Alejandro Spedale, Arq. Anselmo Boetto, Ing. Jorge Audiso.

Coordinación general: Ing. Ruben Daniel Petrelli

En la obra han intervenido alrededor de noventa operarios directos de la empresa COVA S. A. En algunas instancias trabajaron más de ciento veinticinco personas, a las que se les suman más de cuarenta y cinco operarios de subcontratistas de la empresa (instalaciones eléctricas, termomecánicas, carpintería, servicio de incendio, señales débiles, alfombras, etc.).

Vista general de la Sala Mayor en el momento de colocación de las butacas de platea.





Restauración conservativa

Conjunto ornamental

Ficha técnica

Objeto a restaurar: Cielorrasos, paredes, palcos, luminarias, esculturas y columnas metálicas interiores.

Rubro y especialidad: Arquitectura exterior e interior, pintura mural.

Ubicación en el Teatro: Salas nobles (14 en total), pasillos, Foyer alto, Vestíbulo de ingreso, Sala Mayor y Palcos.

Jefe de equipo: Cristina Elena Lancellotti

Integrantes: Subdirección de restauración: Alejandra Rubinich

Análisis de materiales: Bioq. Marcela Cedrola

Restauradores: Valeria Lauret, María Soledad Quiroga, Blanca Eugenia Freytes, Érica Daniela Almirón, María Elena Senra, Pedro Sebastián Ottone, María de De Los Dolores D'Alessio Eduardo Nicolás Montiel, Lisandro Guillermo Montiel, Ileana Yanina Pelli, Romina Soledad Pagano

Colaboradores en restauración: Theo Rivarola, Paulo César San Martín, Pablo Ricardo Cerino, Luciana Cecilia Moreno, Daniel Alejandro Riveros

Ayudantes en restauración: Gastón Andrés Ferrero, Vanesa Mariela Araujo, Laura Peschiuta, Camila Ramello, María Clara Ortega, Carlos Antonio Barahona Araneda, Nélida Patricia Ruiz, Antonella Cassano, Laura Agustina Carretero Orlandi, Julia Cecilia Andreu Quevedo, Alfonso Martín Teresa García, Cristian Daniel Lindon, Aldana Florencia Lamarca, Erika Squeff, María Celeste Villanueva, David Salomón Brito, Chiara Orlandini, Rocío Micaela Guardia, Mariana Paván, Mario Alberto Domínguez

Descripción

El trabajo que se llevó adelante en este caso fue, por volumen e importancia, uno de los más ambiciosos que se realizaron en el marco del proceso de recuperación y puesta en valor del Teatro Libertador General San Martín.

La premisa rectora que signó el proceso de restauración de las áreas públicas interiores fue la de armonizar y preservar el conjunto, respetando las reformas que se realizaron en la década de 1920 y contemplando dos condiciones fundamentales al momento de proceder a las tareas de intervención: el respeto al original de la obra como testimonio histórico vivo –lo que excluye todo tipo de interpretaciones subjetivas–; y la restitución de la unidad estética de la obra, de modo que pueda apreciarse en su plenitud.



Vista del Foyer Alto durante la restauración.

Página 186: Restauración de pintura mural en el Cielorraso de Foyer Alto.

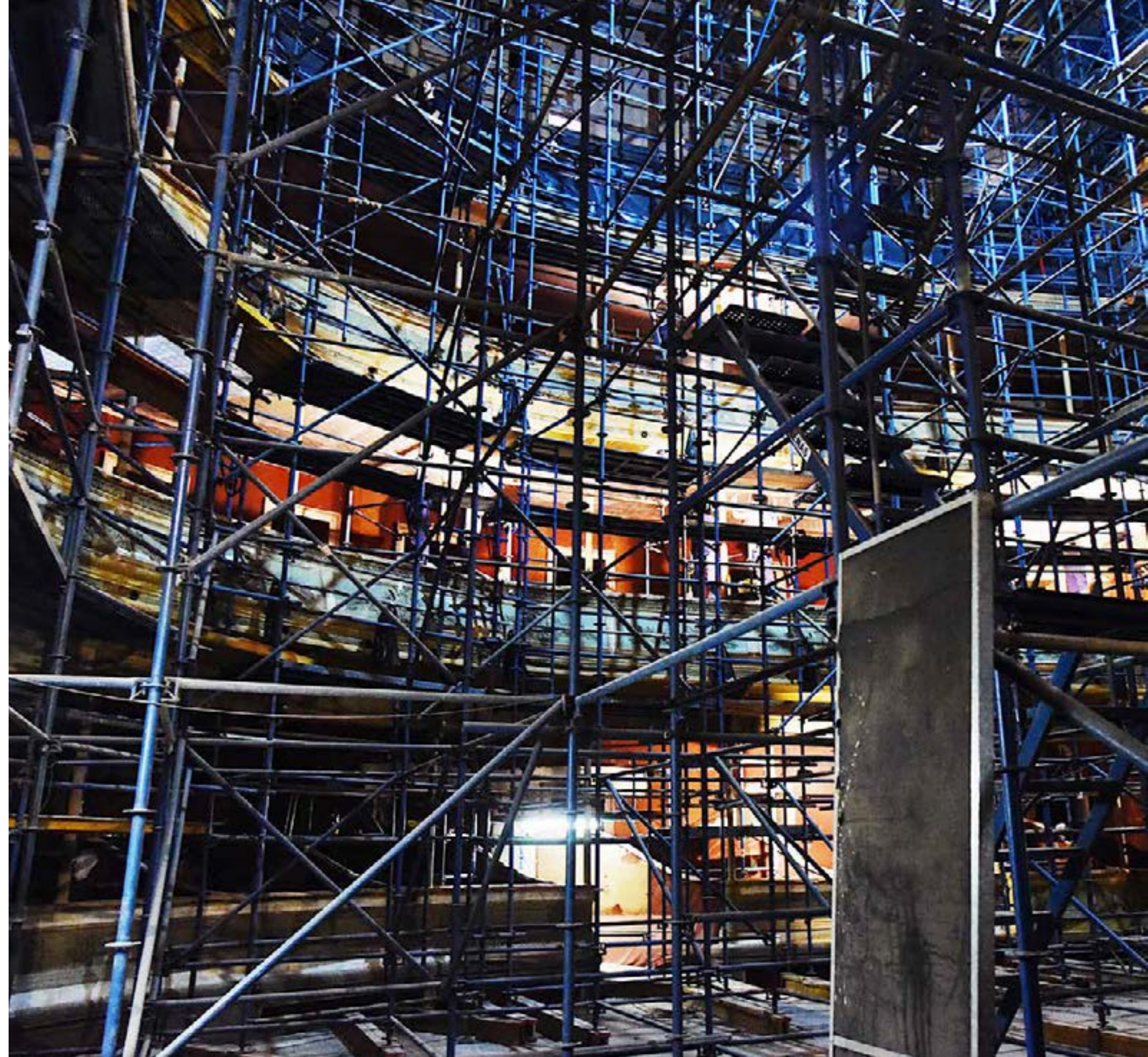
Página siguiente: Vista de la Sala Mayor con los andamios montados para acceder a cada uno de los niveles.

La modalidad de trabajo se ajustó a los métodos, conceptos y técnicas recomendadas por organismos nacionales e internacionales en materia de Conservación y Monumentos Históricos, respondiendo a las reglas del buen arte, y a los documentos internacionales de tratamiento y tutela de los bienes culturales y de preservación artística y restauro firmados en 1931, 1941, 1964, 1972, 1975, 1979, 1981, 1985, 2000, documentación impartida por la UNESCO en lo referente a conservación y protección del Patrimonio Mundial, cultural y natural.

Las técnicas utilizadas fueron cartapesta, yesería, chapa estampada, pintura (al agua, proteica, oleosa) sobre yeso, muro y madera; *marouflage* y estarcido.

Procedimiento

Las técnicas de restauración utilizadas fueron muchas y variadas porque el programa decorativo que propone la obra tiene esas características. En general, predominaron la pintura mural, al agua, proteica u oleosa sobre yeso, muro y madera, en todas las Salas Nobles tanto en cielorrasos como las envolventes verticales, y estas técnicas se propagaron a todos los demás espacios sociales, inclusive los pasillos. En la Sala Mayor se aplicaron gran variedad de técnicas, todas integradas en el mismo espacio, como cartapesta en los bordes de los palcos, chapa estampada en el cielorraso central, *marouflage* sobre la boca del escenario, estarcido en los cielorrasos de los palcos combinados con columnas de hierro de fundición doradas y esculturas del mismo material. Todas estas superficies tan variadas debían ser restauradas, cada una con el método propio de su técnica.



Imágenes que muestran el proceso de restauración de la cartapesta que decora el frente de los palcos.



Antes de comenzar con la intervención, el equipo de Conservación y Restauración Artística llevó a cabo el relevamiento de las problemáticas generales y objetos artísticos pertenecientes al Teatro. Para este trabajo se elaboró un análisis organoléptico de todos los espacios, se extrajeron muestras para su análisis y se realizaron cateos en muros para luego, con la información y documentación suministrada por historiadores y arquitectos patrimonalistas, definir y establecer las problemáticas y los criterios de intervención.

En los cielorrasos, muros y pilastras del Vestíbulo se observaron varias intervenciones realizadas en diferentes períodos, la última de ellas en 1989. Si bien existe un registro de los diferentes tratamientos realizados, no se especifican ni materiales ni técnicas empleadas, lo que obligó a implementar pruebas de solubilidad y limpieza en diferentes zonas. A

nivel recubrimientos se detectaron importantes y variadas problemáticas, desprendimientos, grietas y faltantes.

En este espacio, que es el ingreso a la Sala Mayor, se detectó la principal problemática que consistía en un recubrimiento con un barniz amarillento y espeso semitransparente distribuido sobre toda la pintura. Este recubrimiento, con el tiempo había actuado cambiando la colorimetría original y otorgando brillo, lo cual dificultaba su visualización. Se tomó la decisión de retirarlo por completo, y así se descubrieron repintes en faltantes, realizados incorrectamente, por lo que también fueron removidos. También se observaron fisuras, perforaciones, abrasiones, y faltante del soporte yeso del cielorraso que fueron reparados.

En la Sala Mayor, también llamada por Nembrini Gonzaga “Gran Salón Central”, se detectaron diferentes elementos decorativos constituyéndolo,



Detalles del cielorraso de chapa estampada de la Sala Mayor. Se aprecian en detalle el cordón perimetral de hojas plateadas y los motivos dorados que rodean las luminarias.





Restauración de estarcido en el cielorraso de Cazuela. En esta foto se puede apreciar el empapelado flocado original en el muro, luego protegido por terciopelo.

sin duda, en el ámbito que mayores intervenciones ha sufrido. El relevamiento permitió detectar al menos tres momentos en que hubo repintes, que quedaron claramente en evidencia en la superposición de diseños de decoración en los frentes de palcos.

En estos frentes decorados con relieves en cartapesta dorada, se detectó suciedad superficial, diversas capas pictóricas no originales (alteración cromática), faltante de material, y desprendimientos. En este caso el tratamiento consistió en realizar primero los cateos y análisis correspondientes, luego la limpieza, eliminación de pintura no original, integración de material faltante, reparación de fisuras e integración cromática y de dorado.

En la zona de Palcos Bajos y Altos y Tertulia, se restauraron las molduras y ornamentos originales y se repusieron los faltantes y las reposiciones que habían sido realizadas incorrectamente. Mediante la técnica de cartapesta –cola, pulpa y agua–, se realizó un trabajo artesanal símil al original para el que hubo que organizar un equipo específico de restauradores debido a la gran cantidad de piezas y partes a reponer. Un dato curioso, es la misiva hallada en el interior de una de las ménsulas de cartapesta de los Palcos Bajos, que habría sido escrita de puño y letra por Nembrini Gonzaga y que da cuenta de la denominada Revolución del Parque, que originó la caída del gobierno de Miguel Juárez Celman.

Con respecto a los cielorrasos decorados de los palcos se procedió a la consolidación, limpieza e integración de yeso. La integración cromática en sectores faltantes se realizó utilizando pintura al agua (acuarelas) y las decoraciones faltantes fueron reintegradas con esténcil, y a mano, con pincel.

En el escenario, el cateo desplegado por el equipo permitió descubrir en el arco del proscenio la pintura decorativa original, tapada tras sucesivas intervenciones. La recuperación fue realizada a mano en su totalidad, y utilizando bisturíes como única herramienta. Una vez finalizado este proceso, quedaron al descubierto imágenes originales de partituras, instrumentos y una cinta argentina.

La puesta en valor de la Sala Mayor incluyó, además, la limpieza y restauración de las luminarias –totalmente realizadas en bronce– y de la totalidad de las columnas de Sala. También se limpiaron y se les realizó el tratamiento correspondiente a las dos esculturas ubicadas en los laterales, La Ciencia y El Arte, provenientes de la Fundación de arte del Val-d’Osne, Francia. Las mismas presentaban variadas y numerosas intervenciones. Para su recuperación, se decidió quitar la pintura nacarada que no era original, y se aplicó antióxido, esmalte mate y una leve pátina que tiene por objeto resaltar el modelado de las figuras.

La intervención del *marouflage* ubicado sobre el arco del proscenio –técnica francesa que consiste en la aplicación a la superficie de un lienzo previamente pintado o decorado– fue muy minuciosa ya que no se podía utilizar ningún material abrasivo, ni ningún sistema acuoso de limpieza. Simplemente se realizó una limpieza con pinceles y pequeñas esponjas suaves que permitieron devolverle su esplendor. Durante este trabajo se descubrió un texto que data la intervención que tuvo el *marouflage* en septiembre de 1908 y está firmado por Pedro Sala, quien realizó el trabajo para los Hnos. Sappia.

En las Salas Nobles ubicadas en primer y segundo piso (aproximadamente catorce), constituidas por el Sala Turco, Boleterías Norte y Sur, Museo Aguilar, Archivo del Museo, Sala de los Instrumentos, de los Cisnes, Foyer Alto, Salón de los Músicos, Salas Etrusca, Heráldica, Japonesa, Sala de Tertulia y pasillos artísticos, se detectó humedad e ingreso de agua proveniente de cubiertas y muros. Esto provocó manchas y desprendimientos en los recubrimientos, tanto de la capa pictórica como del soporte yeso, que en algunos casos se perdió, dejando al descubierto el sistema de entablillado utilizado como soporte. Cada sala presentaba una situación particular y las intervenciones se adaptaron a cada problemática. La pintura podía ser al agua, proteica u oleosa sobre yeso, muro o madera, en algunos casos la técnica utilizada fue pintura sobre hojas de plata con lo que se lograba dar el efecto metalizado, como si fuera una superficie de metal la que se pintaba.

A modo general se trabajó primero en la consolidación estructural, luego en la integración de yeso en los sectores faltantes. Se realizó la limpieza de la capa pictórica, y dorados y plateados, y luego fueron recuperados por una técnica de reintegración cromática en las partes faltantes, que consiste en aplicar líneas de colores hasta obtener el color deseado (*trattegio*). Las técnicas de dorado y plateado encontradas fueron dos, una de mayor calidad con utilización de hoja de oro y plata, y otra con pintura dorada. Las integraciones se realizaron respetando esta originalidad.

En la totalidad de los muros se llevó a cabo un minucioso proceso de investigación mediante cateos, que puso al descubierto pinturas con motivos y conjuntos diferentes que habían sido tapados y reemplazados por otros nuevos, no solo una vez sino que en algunos casos hasta dos veces. Esto también sucedió en otros espacios cuyos colores y decorados originales fueron cubiertos por una pintura monocromo beige. Estos colores fueron recuperados para permitir una lectura coherente de los espacios. En este proceso, que permitió recuperar las salas interiores de uso público del Teatro, intervinieron sesenta y cinco personas en total, entre estudiantes de las facultades de Arte (provincial y nacional), restauradores, yeseros y bronceros, que trabajaron ocho horas diarias durante un lapso de diez meses, aproximadamente.

Observaciones

Se celebraron acuerdos de cooperación a través del otorgamiento de becas a alumnos pertenecientes a las facultades de Arte de la Universidad Nacional y de la Universidad Provincial de Córdoba. El proceso de intervención fructificó así en la implementación de una valiosa y única experiencia de formación a partir del trabajo mismo de los alumnos.



Trabajos de restauración en el arco del proscenio. Arriba: Vista general del espacio de trabajo antes que se descubrieran las pinturas originales. Izquierda: Motivo central antes de la restauración con cateos que descubren los motivos originales. Abajo: Motivo recuperado que revela instrumentos musicales, partituras y una cinta con la bandera argentina. Se descubrió una policromía distinta, el trabajo fue realizado a mano, con bisturíes como única herramienta.



Imágenes que muestran el proceso de restauración de las pinturas del ovalo central del Vestíbulo en el cual se retiró completamente la capa de barniz envejecida.



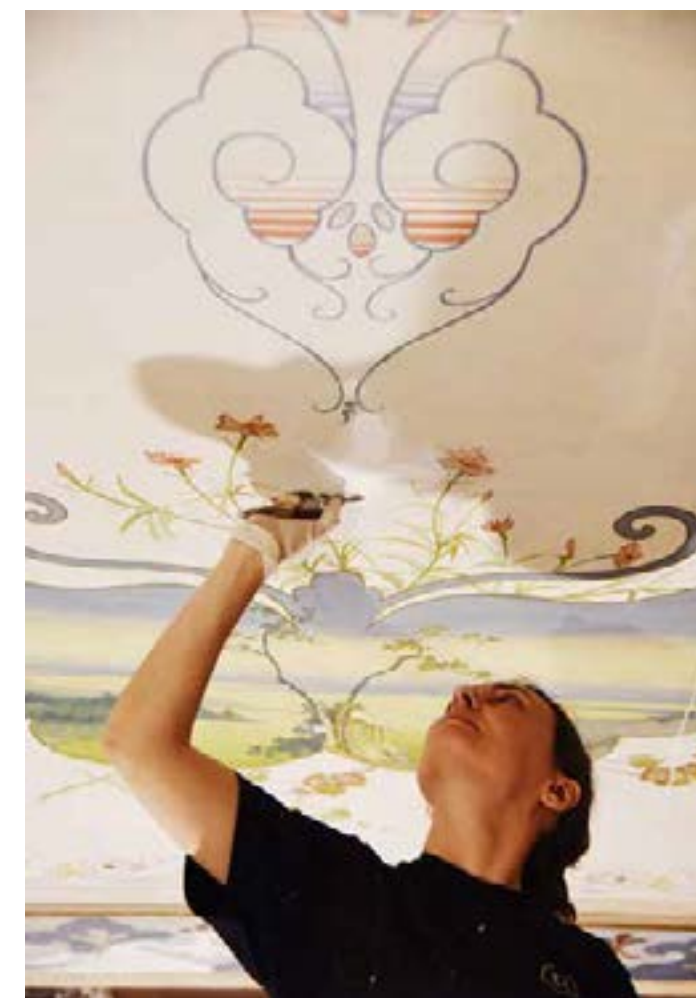
Arriba: Antes y después de uno de los cuadros ubicados en el muro lateral del Vestíbulo, en el cual se retiró una capa de repinte, recuperando el motivo original realizado con técnicas de estarcido y pintura mural combinadas. Abajo: Detalle de figura híbrida que forma parte de uno de los cuadros laterales del cieloraso en el que se utiliza pintura sobre lámina de plata para dar efecto metálico.



Imágenes del momento de consolidación de la capa pictórica del cielorraso del Salón de Tertulia.



Izquierda: Apuntalamiento del cielorraso del Salón Turco para su consolidación, se pueden ver los entablillados de soporte del yeso. Derecha: Trabajos en el Salón Japonés. Arriba se puede ver el momento en que se repara el yeso y abajo una vista general del espacio de trabajo.





Fachada

Ficha técnica

Objeto a restaurar: Fachada y *loggias* de planta alta y planta baja.

Rubro y especialidad: Restauración de fachada símil piedra, puesta en valor de pintura decorativa en *loggias*, restauración de esculturas en hierro fundido, restauración del grupo escultórico en el coronamiento de la fachada.

Ubicación en el Teatro: Fachada.

Jefe de equipo: Lic. Alicia Beltramino

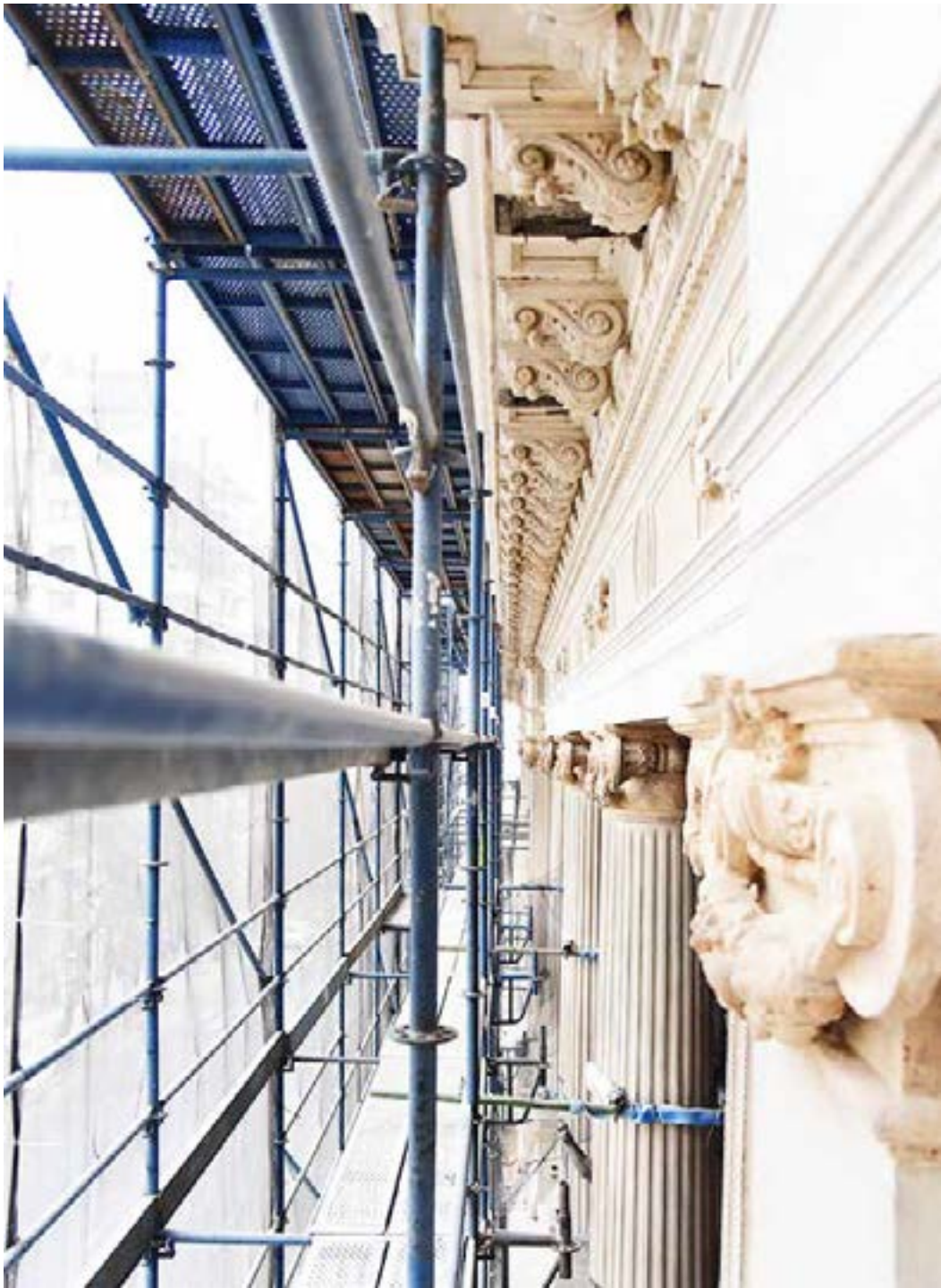
Integrantes: Marcelo Villar, Silvina Moyano, Eduardo Barchuco, Carlos Rodríguez, Juan Rodríguez, Pablo Gauna, Carlos Chávez, Francisco Marcantonelli, Belén Colomer, María Paz Liprandi, Nicola Erbuzzi, Noelia Ávila

Descripción

Al igual que en el resto de las estructuras y espacios del Teatro, la puesta en valor de la fachada se realizó con métodos, conceptos y técnicas recomendadas por organismos nacionales e internacionales en materia de Conservación de Monumentos Históricos, y bajo un protocolo de actuación que prioriza el principio de mínima intervención, el respeto de la autenticidad del original y la reversibilidad de los procedimientos aplicados.

Para garantizar el cumplimiento de estas premisas, el equipo que trabajó sobre la fachada, *loggias* y conjunto escultórico que corona el frente del Teatro del Libertador General San Martín, se valió de documentos escritos, vestigios y evidencias presentes en la zona a intervenir.

El ingeniero Héctor De Marco tuvo a su cargo el relevamiento de las patologías de fachada. Su trabajo consistió en determinar, en profundidad y superficialmente, el estado de conservación del grupo escultórico y todos los planos de trabajo presentes en fachada. Durante este proceso se relevaron grietas, fisuras, suciedades, ataques de organismos biológicos, tipos de manchas, elementos en peligro de caída y desprendimiento, revoques antiguos, revoques realizados en intervenciones posteriores y parches de cemento. En total, se analizaron trece planos con sus respectivas fotografías que grafican las distintas patologías y niveles de degrado siguiendo la normativa de origen italiano que responde a un léxico denominado *Raccomandazioni NorMal 1* [88, *Lessico di Alterazioni Macroscopiche dei Materiali Lapidari*], donde cada deterioro o problema detectado viene identificado gráficamente con un código específico.



Escorzo de la fachada y los andamios vista desde la altura de los capiteles. Derecha arriba y al centro: Detalle de los capiteles realizados en *cocciopesto* en el estado que se encontraban al inicio de la obra. Abajo: Detalle del estado de las ménsulas ubicadas bajo la cornisa superior al inicio de la obra. Nótese el estado de degradación propio de limpiezas invasivas.

Página 198: Restaurador trabajando en los bajosrelieves ubicados en el lateral de la loggia superior.



Junto a Alejandro Germanier, físico del Centro de Excelencia en Procesos y Productos de Córdoba (Ceprocór), se tomaron muestras de pinturas y soportes, tanto en fachada como en *loggias*, que fueron etiquetadas siguiendo un patrón acordado previamente y se llevaron a laboratorio para realizar el análisis correspondiente. Se analizaron diecisiete muestras a fin de determinar las características, naturaleza y composición de los materiales que se usaron en la construcción del Teatro y hallar, en consecuencia, la mejor alternativa metodológica en términos de intervención.

Procedimiento

A partir de los resultados que arrojaron algunos de los estudios y relevamientos realizados, y en función de lo establecido en el pliego de licitación, cuya premisa es la de recuperar la mayor cantidad de materiales originales, se toma la determinación de volver al *simil piedra* realizado en los años 1920 aproximadamente, que no es el original.

Francesco Tamburini, italiano, había proyectado una fachada policromada, compuesta por cuatro tonos distintos entre los amarillentos y los rosados cálidos, aplicados en los distintos planos arquitectónicos. Los cambios estéticos a los que son expuestos los monumentos, como con-

secuencia de modas o tendencias de cada época, deterioro o desgaste, suelen ser la razón de los diversos cambios de estilo o intervención. Así fue como una fachada colorida se convirtió en un *simil piedra*, una técnica típicamente italiana de imitación de acabados franceses. Asimismo, en intervenciones sucesivas, con el afán por recuperar el esplendor perdido, se fueron agregando capas de múltiples revoques. Con estos datos a la vista, los restauradores decidieron, en esta intervención, recuperar el *simil piedra* de la década de 1920. Para ello comenzaron quitando parches incorrectos e intervenciones que no tuviesen relación con el objetivo propuesto, pero que además interfirieran en la estética del conjunto, como por ejemplo, revoques de cemento, luminarias y otros elementos denominados materiales incoherentes con la obra (apoyos, clavos, alambres, tarugos). Además, se quitaron partes flojas no originales y los volúmenes que presentaban riesgo de caída, como por ejemplo las ménsulas. En total, se retiraron, catalogaron, repararon y renovaron los sistemas de anclaje de veinte ménsulas por un nuevo sistema de sujeción hecho con barras de acero inoxidable de 30 cm de largo.

Se realizaron pruebas de limpieza con compresas de carbonato de amonio en distintos porcentajes y tiempo de acción hasta dar con la medida óptima para remover las suciedades duras y semiduras. Gran parte del

Andamios durante los trabajos de restauración en el grupo escultórico que corona la fachada.



Izquierda: Remoción de las capas de pintura con bisturí en una de las figuras del grupo escultórico. Derecha: Detalle del friso superior en proceso de restauración.



trabajo se realizó con medios manuales tales como bisturíes y espátulas de tamaño pequeño y mediano para quitar las incrustaciones difíciles de remover con medios químicos. Se completó el lavado con hidrolavadora a baja presión para extraer restos del carbonato. La limpieza se realizó con cepillos de cerda y pequeños cepillos metálicos en algunas zonas más resistentes.

La fachada también había sido pintada en intervenciones anteriores. Las tintas estaban en las *formelle* cubriendo tanto el fondo como las figuras de rostros, instrumentos musicales y vegetales. Los estudios estratigráficos revelaron hasta cuatro capas de pintura subyacente: tres de pintura tipo látex de colores gris cálido, rosado liláceo y rosa y, en la última capa a la vista en el intento de *imitar* el color de Tamburini, se había aplicado una mezcla de revoque fino coloreada, que fue muy fácil de remover. En los otros casos se utilizó decapante en gel para



ablandar la pintura, y se retiró con espátulas y bisturíes. La consolidación de los revoques originales se realizó mediante el inyectado de productos específicos y, eventualmente, sujetos con malla o barras de acero inoxidable.

Paralelamente se fueron preparando las mezclas para la reposición del símil piedra de los diferentes planos, columnas, pilastras, grupo escultórico, *formelle* (término italiano que indica paneles enmarcados que contienen relieves fitomorfos o decoraciones pictóricas) y ménsulas que conforman la fachada. Para este proceso, se tomaron en cuenta los materiales pre-existentes respetando las cromas de cada zona a recomponer. En la zona superior de la fachada, que actúa como basamento del grupo escultórico, se advierte un símil piedra blanquecino, rico en mica y marmolina; en la zona central, el revoque se torna más cálido y; en la zona baja los revoques son más fríos, con colores que se aproximan a los grises.



Arriba: Vista en escorzo del friso superior. Abajo: Detalle de consolidación en una de las uniones de los paños que conforman el friso.



Arriba: Restauración de la *loggia* superior. Abajo: Vista frontal de un sector del muro de la *loggia* superior durante las tareas de sellado de grietas y consolidación.

Para cumplir con este propósito, el equipo desarrolló mezclas base, todas ellas realizadas con la misma materia prima (marmolina blanca, arena Paraná y de Río Segundo, Piedra Olavarría y San Martín, cal, incluso polvo de ladrillo, entre otros), cuya composición se modificó en función del lugar donde se aplicó. Se elaboraron, en total, nueve recetas distintas, siendo las más aproximadas dos, que fueron utilizadas para aplicar en los faltantes.

En el parapeto de la terraza se completaron y mejoraron algunos de los paneles decorados con cuadrifolios. Para hacerlo, se recreó una antigua técnica italiana llamada *cocciopesto*, que consiste en hacer un revoque fino o grueso con trozos de ladrillo que le confieren dureza y color al material final.

Al igual que en el resto de la fachada, antes de dar inicio al proceso de recuperación de las *loggias* se realizaron estratigrafías en molduras, planos

verticales y cielorrasos, a fin de determinar la presencia de distintas capas de color. En la *loggia* de planta alta –a diferencia de la de planta baja donde históricamente se ha perdido mucho material original–, se encontraron en pequeños sectores, colores a la ténpera que formaban figuras florales sutilmente decoradas con panes de oro. Dada las circunstancias fue imposible recuperarlas, ya que habían sido tapadas con pintura látex y, en el intento de quitar el acrílico, se arrastraba en él la decoración al temple. Finalmente se reconstruyó una paleta de colores acorde a las tintas encontradas. En las áreas donde no había referente alguno, por tratarse de molduras nuevas, se seleccionó un tinte neutro de pigmento en polvo emulsionado con goma arábiga que no interfiera y accione de nexo entre los colores de la decoración.

Coronando la fachada se encuentra el grupo escultórico construido íntegramente en cemento. El molde de la obra ha sido realizado con la técnica del tacleado, que consiste en fragmentar el prototipo o imagen resultante en tantos taceles como sea necesario con el fin de facilitar el proceso de creación de la obra final. Los premoldeados están sostenidos mediante una estructura interna de hierro y ladrillo. La escultura tampoco estuvo exenta de las pinturas acrílicas de intervenciones anteriores.

El proceso de puesta en valor de este conjunto demandó, fundamentalmente, consolidación, reposición y limpieza de cada una de sus partes. Se trabajó con cepillos y geles de ablande. Luego se procedió a completar los faltantes con cemento y rellenar las grietas aplicando una mezcla de cemento líquido mediante jeringas. Se retiró la trompeta metálica (bronce y cobre) para su limpieza en taller.

Con respecto a las figuras de hierro de fundición ubicadas en la sobre la balaustrada de la *loggia* de planta alta, fueron limpiadas en su totalidad con decapantes y bisturí. En el afán de mostrar el material, en una de las intervenciones radicales que sufriera el Teatro habían sido despojadas de su pintura original (blanca) y repintadas con materiales que, según la época, fueron del dorado al símil hierro o grafito. En este caso se optó por quitar los restos de pintura, aplicar antióxido y pintar nuevamente con esmalte sintético de un tinte elaborado ad hoc. Así, estas dos jóvenes con ánfora y la Vestal central del Val-d'Osne volvieron a ser blancas.

El proceso completo, quizá uno de los más voluminosos de todo el trabajo de puesta en valor, en términos de superficie, diversidad de técnicas y materiales, demandó siete meses de trabajo en total.



Detalle de la colorimetría recuperada en el cielorraso de la *loggia* superior.



Textiles decorativos y telón italiano

Ficha técnica

Objeto a restaurar: Textiles decorativos de la Sala Mayor: Palcos, accesos y escenario, porta cenefas de madera en accesos a Palcos. Telón italiano y Telón americano.

Rubro y especialidad: Textiles.

Ubicación en el Teatro: Palcos de los tres niveles, accesos a Palco y Escenario.

Jefe de Equipo: Patricia Lissa

Integrantes de equipo: María Sol Barcalde, Sofía Rojas, Vanessa Obando, Yamila Correa, Sol Andrade, Ariana Paloni, Federico Bergé, Edit Hidalgo Del Castillo, Propio SRL y Pasamanería Manolo

Equipo Portacenefas de madera: María Dora Lasalandra, Emiliano Posse Utello, Federico Bergé. Entelados y cortinas: Empresas Propio SRL.

Descripción

Los trabajos realizados tuvieron por propósito conservar y restaurar los textiles decorativos y funcionales de la Sala Mayor –Palcos Bajos y Altos, accesos a Palcos, Cazuela y Escenario–, acorde a los criterios de intervención patrimonial y contemplando las medidas de seguridad actuales para espacios públicos.

Antes de comenzar, se realizaron estudios organolépticos y de microscopía óptica que permitieron analizar e identificar, tanto a simple vista como en detalle, el estado de las telas y las fibras, así como también determinar el nivel de deterioros y el tipo de técnicas empleadas originalmente.

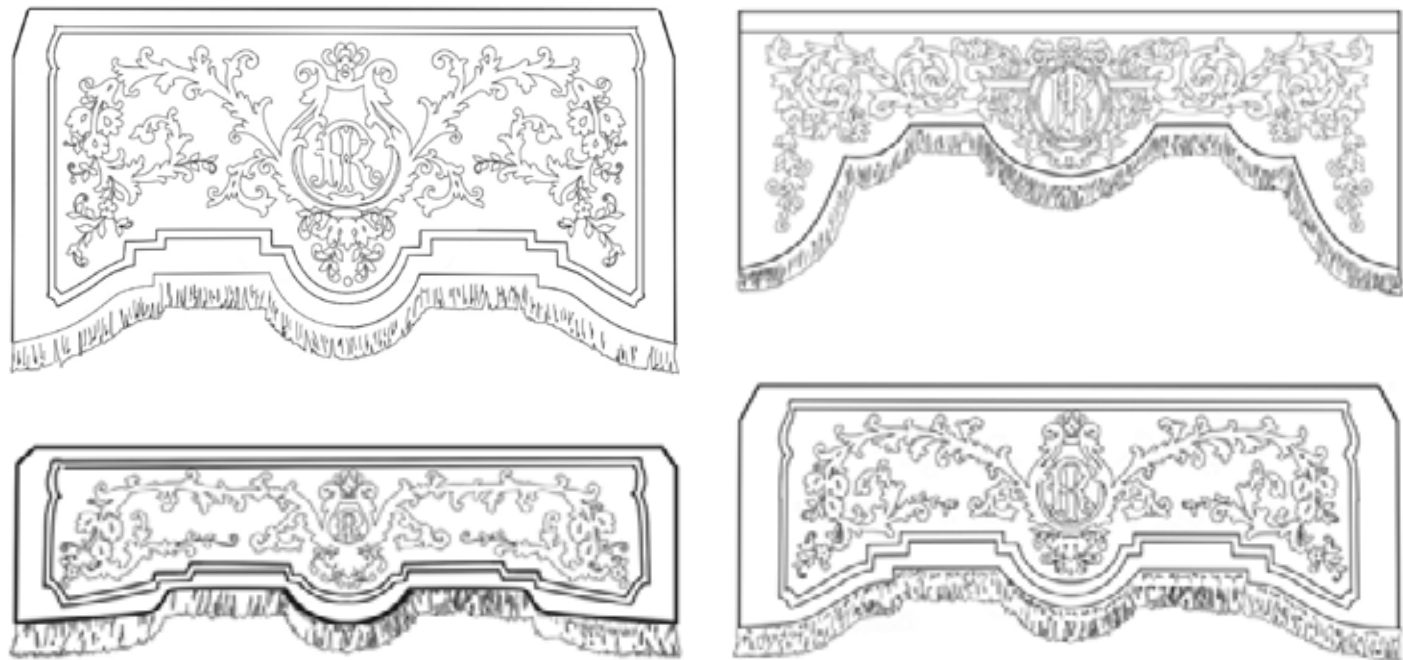
Procedimiento

En los Palcos Altos y Bajos, donde la presencia de textiles decorativos es preponderante –se encuentran en muros, herraduras y separadores de palco, sillas, apoyabrazos, cortinas de paso, *bandeaux*, cenefas, con apliques de pasamanería de borlas–, se procedió a la puesta en valor de las piezas preservando técnicas, procedimientos y, en los casos que fuera posible, materiales originales. Los textiles también cumplen la doble función decorativa y funcional para la acústica del espacio lírico.

Se intervinieron en primer lugar los *bandeaux*, textiles originales y decorativos, ubicados en la parte frontal superior de los sesenta y ocho palcos que se encuentran en los tres niveles, Palco Oficial, y *Avant-Scène*, originalmente confeccionados en terciopelo de lana o de algodón

Documentación gráfica de relevamiento de algunas de las piezas restauradas. Se pueden apreciar la variedad de diseño y motivos.

Página 206: Trabajos de relevamiento y diagnóstico sobre el estado de conservación de los bandeaux de los Palcos. En el diseño se nota monograma con las iniciales del nombre original del teatro "Rivera Indarte".



color bordó según los niveles, forrados en su parte posterior con tela de algodón al tono y en un tamaño que varía según el piso donde se encuentren ubicados. Cada uno de ellos posee un monograma central con las iniciales del nombre anterior del teatro, Rivera Indarte, a excepción del Palco Oficial, que presenta como motivo decorativo central al Escudo de la Provincia de Córdoba, y decoración perimetral simétrica de formas orgánicas florales realizadas con pasamanería aplicada confeccionada con técnica de *soutage* y flecadura perimetral inferior, ambos color ocre. Se replicaron dos *bandeaux* para la Cazuela que no existían, se habían quemado y se hicieron similares en decoración pero con un bordado digital sobre terciopelo ignífugo. Al momento de la intervención presentaban pasamanería con faltantes o descosida, deformaciones y tensiones en los forros posteriores y deficiencias en el sistema de colgado, estaban engrampados. Además, en los *bandeaux* de *Avant-Scène* de Palcos Aaltos se detectó un ataque biológico (polillas) y quemaduras en el terciopelo y apoyabrazos.

El proceso de intervención y puesta en valor se realizó en todos los *bandeaux* existentes, y consistió primero en la limpieza mecánica superficial por aspiración, y en la situación de manchas su remoción por solubilidad, con geles. Además, en todos los textiles se eliminaron elementos metálicos de sujeción ajenos a los mismos, como clavos, tornillos o alambres e intervenciones anteriores. Luego se consolidaron los bordados aplicados,

y se planteó un nuevo sistema de montaje con velcro, criterio de conservación sin elementos metálicos, la aplicación de un nuevo forro posterior de terciopelo ignífugo del mismo color que el entelado de muros y, en algunos casos, la reposición de faltantes o roturas la flecadura inferior perimetral con flecos nuevos tejidos al tono. Los textiles de la zona de los palcos presentaron otro enfoque. El proceso de intervención textil en esta zona del teatro incluyó, debido a su estado de conservación, el reemplazo y la confección, en su totalidad, de nuevos cortinados de paso de dos paños y su correspondiente sistema de sujeción a portacenefas de madera con molduras doradas, y cenefas. Estos textiles fueron reemplazados por nuevos debido al estado de deterioro que presentaban los originales (productos de la restauración previa del teatro en la década de 1980) suciedad, cortinas cortas, pasamanería muy gastada y con faltantes. Se confeccionaron nuevos cortinados de paso, y cenefas con terciopelo ignífugo de producción nacional, y se tejieron y replicaron los galones con borlas al tono para ribetearlas. Se modificó el sistema de agarre de las cenefas a las maderas para no clavarlas. Se usó un tono más amarronado para los accesos a palcos asimilándolos a puertas de madera originales en los inicios del Teatro, y se usó un bordó para los entelados de muros, sillas y plateas.

La técnica original usada para el entelado de muros y divisores de muro, consistía en aplicar sobre una base de madera de una textura similar al



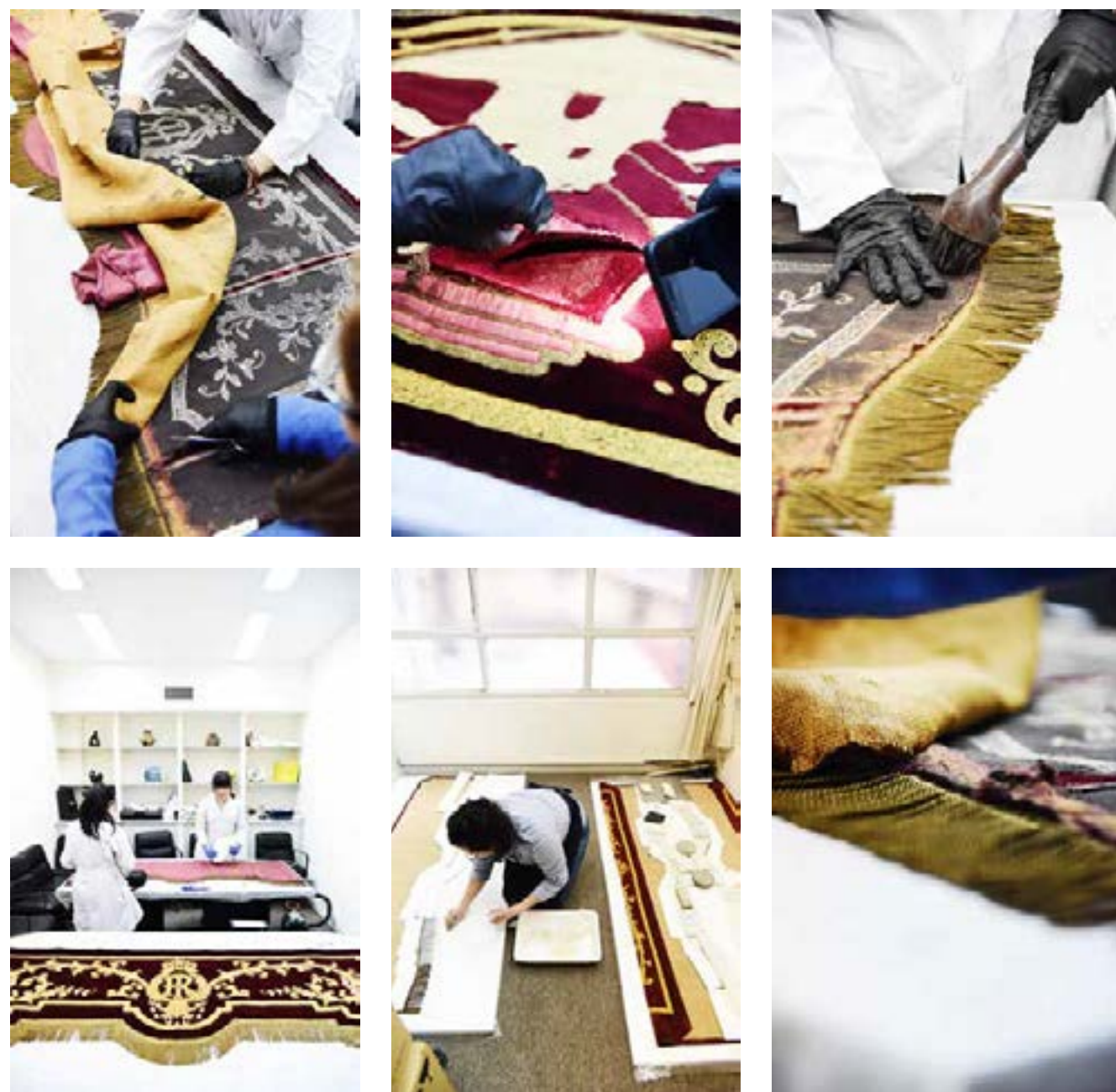
Vistas de frente y dorso de *bandeaux* del Palco Oficial con el Escudo de la Provincia de Córdoba.

machimbre, una tela de arpillera que, tensada, le confería uniformidad. Sobre eso, se aplicaban capas de papel de diario y, por último, el entelado con un papel tapiz flocado, con pelos de lana en bandas verticales de tres tonos color Tierra Siena. Debajo de estas se encontraron diarios con fecha de 1890. En la década del 1920 este papel fue cubierto con terciopelo de algodón que se encontraba muy gastado, rasgado y con faltantes. El estado de deterioro de este papel no permitió dejarlo expuesto al retirar el terciopelo. Se procedió a desentelar el terciopelo y salvaguardar el papel existente (algunos sectores estaban en un buen estado, otros presentaban faltantes en varios sectores, y roturas), mediante la colocación de un nuevo bastidor fijado al muro solo mediante clavos. Sobre esa base se aplicó, tensada, la nueva tela de terciopelo ignífugo color bordó. Esta técnica es reversible y permite a futuro retirar e identificar la decoración original del muro.

Los apoyabrazos tenían un relleno vegetal original en muy mal estado de conservación, con algunos sectores aplastados que habían sido compensados mediante rellenos de goma espuma o terciopelo. En este caso, se quitó el relleno vegetal y las distintas capas de material, se llevó la pieza a madera y sobre eso se aplicó relleno de fieltro de lana, entreteja y tapizado con terciopelo ignífugo.

Acerca de los textiles de escenario, se trabajó sobre los telones: el Telón americano o vertical, que es el más empleado; y el Telón italiano, que es

el de mayor tamaño y decorado y se utiliza menos veces al año. El Telón italiano es de terciopelo liso color bordó y tiene aplicado en el tercio inferior galones y pasamanería de técnica *soutage*, formando motivos decorativos orgánicos y flecadura de gran tamaño aplicada sobre el borde inferior. El telón completo cubre una boca de escenario de 11 m de ancho por 12 m de alto, mediante una estructura de seis paños cosidos entre sí de 1,5 m de ancho por 12 m de alto. En la parte superior, se destaca un *bambalinón o guardamalleta* del mismo estilo decorativo con las iniciales del Teatro Rivera Indarte y, en ambos lados, dos arlequines en idéntica tonalidad y diseño de 9,5 m de alto. En 2001, fue cambiado el terciopelo del telón y se reaplicaron las decoraciones actuales, que presentaban grandes deterioros, partes descosidas, desgarros, flecos rotos, faltantes en la pasamanería y mucha suciedad, sobre todo en su parte inferior. Se tejieron nuevas flecaduras que se tiñeron al tono y se aplicaron en el sector inferior reemplazando las rotas. En tanto el bambalinón se encontraba fundamentalmente sucio y con deterioro en la zona de costuras, pasamanería y sistema de montaje. Como remate central también presenta el monograma del teatro Rivera Indarte presente en los *bandeaux*. Los dos arlequines laterales presentaban una deformación importante en la estructura interna de madera que hace las veces de bastidor, y en el forro posterior, que además se encontraba sumamente deteriorado.



De izquierda a derecha.

Arriba: Momento en el que se desmontan los forros de los *bandeaux* para su limpieza Abajo: Vista general del espacio de trabajo en la Casa de Córdoba en Buenos Aires.

Arriba: Intervención en el escudo central del *bandeaux* de Palco Oficial. Abajo: Limpieza profunda con gel de las flecaduras.

Arriba: Aspirado de la suciedad acumulada entre el forro y el frente de las piezas. Abajo: Detalle de la arpillera original que da cuerpo a las piezas.



Acercamiento del bordado donde se aprecia la técnica del *soutage* y los distintos tonos utilizados en la composición.

Por tal motivo, se procedió a consolidar su estructura interna y apliques y forrar también con terciopelo ignífugo el panel trasero.

La puesta en valor de todo el conjunto consistió en desmontar, limpiar, consolidar desgarros o abrasiones y reponer, mediante costura manual, los bordados de técnica *soutage*, realizados en cordón de algodón y las borlas o flecos faltantes.

De esta forma, replicando técnicas originales y casi en desuso, se recuperaron y pusieron en valor:

68 *bandeaux* de terciopelo con flecadura

54 cortinas de paso en accesos a Palcos

54 Portacenefas (molduras de madera ornamentadas

y doradas y sus cenefas de tela con borlas)

3 cortinados de acceso a Platea

3 cortinados de acceso a Cazuela

1 Telón italiano dos hojas

1 Telón americano dos hojas

1 Bambalinón

1 Guardamalleta

2 Arlequines

La minuciosidad y rigurosidad con que se llevó a cabo el trabajo no impidió disfrutar del hallazgo de algunas curiosidades, como por ejemplo, la aparición –bajo el entelado existente en muros y separadores de palco– del revestimiento original: empapelado flocado con fibras de lana. Este revestimiento se usaba de manera habitual en la época, fines del siglo XIX, en espacios públicos, ya que era seguro por su capacidad de autoextinguirse. En el caso de los separadores de palco, estaba montado sobre papel de diario datado de 1890. Además, en las molduras portacenefas se encontraron dos etiquetas con registro de lugar de compra de las varillas. El uso decorativo del *soutage*, técnica decorativa con cordones aplicados que era muy empleada en el siglo XIX tanto en indumentaria civil como militar, consiste en la aplicación, sobre la tela de base, de un cordón que va cosido por alrededor creando un diseño semejante a un bordado.

Observaciones

Se llevaron a cabo exámenes de materiales (fibras y ligamentos) organolépticos y de microscopía óptica. Asimismo, se procedió a relevar las telas disponibles en el mercado que cumplen los requerimientos del proyecto y cuentan con la aprobación de normas de seguridad para salas con público optándose por terciopelos ignífugos de producción nacional tejidos con fibra importada Trevira (marca registrada de Dupont) otorgada por el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI). Con estos textiles se realizó el nuevo entelado completo de muros, tabiques divisorios y barandas del Teatro, así como las nuevas cortinas y cenefas de Palcos.

Los trabajos de restauración se hicieron en la sede de la Casa de Córdoba en la Ciudad de Buenos Aires, que recibió con gran solidaridad y apoyo hacia el equipo por parte de su director y personal, y cedió el espacio para trabajar y guardar estos textiles durante nueve meses.





Maquinaria escénica original

Ficha técnica

Objeto a restaurar: Maquinaria escénica original.

Rubro y especialidad: Restauración y conservación de madera.

Ubicación en el Teatro: Escenario. Parrilla y puentes de maniobra.

Jefe de equipo: Cristian Untoiglich

Integrantes: Daniela Ottonelli, Mariana Cáceres, Romina Pagano, Sofía Rojas, Fernando Calvo, María Laura Matich, Carlos Barahona, Soledad Fierro, Gabriela Rovetto. Plagas: se trabajó en colaboración con el Dr. Héctor Masuh y el técnico Gonzalo Fariña de la firma Control de Plagas Biorracional

Descripción

El relevamiento realizado en la maquinaria escénica arrojó algunos problemas funcionales derivados, fundamentalmente, del proceso de trabajo y desgaste lógico de un conjunto de más de 127 años de antigüedad.

El bajo escenario presentaba décadas de uso como espacio de acopio y depósito de materiales, utilería y escenografía, lo que generaba grandes dificultades a la hora de circular en la zona.

En los puentes de mando y el sector de parrilla, la circulación constante de personal técnico, tanto para el montaje de obras como para la asistencia durante las funciones, es deficiente. De hecho los puentes de mando eran utilizados como zonas de depósito, lo que derivó en dificultades tanto en la circulación como en la maniobra con cuerdas. La parrilla de soporte, si bien conserva las varillas originales, evidencia faltantes, recambios y arreglos parciales. En tanto las escaleras, que conectan los dos puentes con la parrilla, están fuera de norma en lo referente a la relación huella-contrahuella, y tienen una resolución material bastante precaria. A todo esto se deben sumar las demandas escenográficas actuales, que han acelerado el proceso de desgaste del material de soporte original.

A la luz de estos resultados, se resolvió poner en marcha un proceso de intervención y puesta en valor que contemple la función continua y vigente de la maquinaria escénica, que se sostiene a través de la operación de un conjunto humano formado a tal fin.

Es esta línea generacional, relacionada con los oficios, la que permite interpretar y entender

el sentido cultural y de funcionamiento que hace a la totalidad que va desde el bajo escenario hasta la parrilla, incluyendo los dos niveles de clavijeros y hasta la platea levadiza.

Procedimiento

Los trabajos comenzaron, como en casi todas las instancias de recuperación y puesta en valor, con una primer visita del equipo de trabajo a la zona, donde, a primera vista, no se detectaron grandes problemáticas por tratarse de un área con funcionamiento regular. Es, paradójicamente, el hecho de que es un área que aún conserva la función para la que fue concebida, lo que contribuyó a la conservación a los oficios inherentes de su uso. Esa misma exigencia ayudó a la conservación de este gran mecanismo histórico. Luego, se realizaron las primeras pruebas a nivel de maquinaria que permitieron evaluar el funcionamiento de los tambores, detectar faltantes, medir la humedad relativa interna de la madera, la temperatura y humedad del espacio, el tipo de madera y las medidas, así como también evaluar, mediante el uso de un boroscopio, la presencia de insectos, sobre todo xilófagos y hongos, en los mecanismos ocultos. Además, se midieron las humedades en puntas de viga a fin de descartar procesos de pudrición por presencia de hongos.

En general el estado de conservación que presentaba esta zona era bueno en su conjunto, aunque sí se detectaron algunas pequeñas intervenciones que fueron realizadas con la intención de asegurar el funcionamiento cotidiano. También se advirtieron desgastes en las poleas de tiro, faltantes y roturas.

Durante este proceso se encontraron cajas realizadas con posterioridad, tablas clavadas o tiros hechos con las ruedas de las carrozas en desuso del bajo escenario.

En virtud de estos resultados, se tomó la decisión de priorizar el funcionamiento del conjunto y llevar a cabo una intervención lo suficientemente flexible como para permitir su adaptación a futuro, manteniendo la estructura original y recuperando partes actualmente en desuso de modo de conservar la totalidad del material original y el funcionamiento del conjunto de la maquinaria.

El primer paso fue realizar, sobre la totalidad de la maquinaria una limpieza mecánica, por aspiración, que permitiera quitar la suciedad artificial. Luego, se pasó un cepillo de cerda blanda en seco y se realizó un barrido con una solución de agua y alcohol etílico que permitió limpiar sin condensación de humedad y eliminar hongos oportunistas al regular la concentración de alcohol en agua.

El paso siguiente fue la implementación de un proceso de restauración de tipo mecánica que consistió, fundamentalmente, en realizar reposiciones, ajustes, rectificaciones y reposicionamiento de originales que se han desprendido. Entre estas piezas destacan las clavijas, entre las que se detectó un faltante de alrededor de ciento sesenta unidades.

También se cambiaron poleas de los tiros y desembarcos. Las que tenían el diámetro suficiente fueron retiradas, rectificadas en torno y vueltas a colocar. En tanto las de reposición se realizaron en madera de la misma especie del original, y se conservó el sistema original de rodamiento y recambio de los tiros y desembarcos. Se trataron las puntas de las vigas que están amuradas para el tratamiento de patologías mecánicas y biológicas. En este caso, el proceso consistió en sacar las cuñas y sanearlas mediante limpieza química y aplicación de biocidas, y el tratamiento curativo puntual de plagas con sistema de microondas.

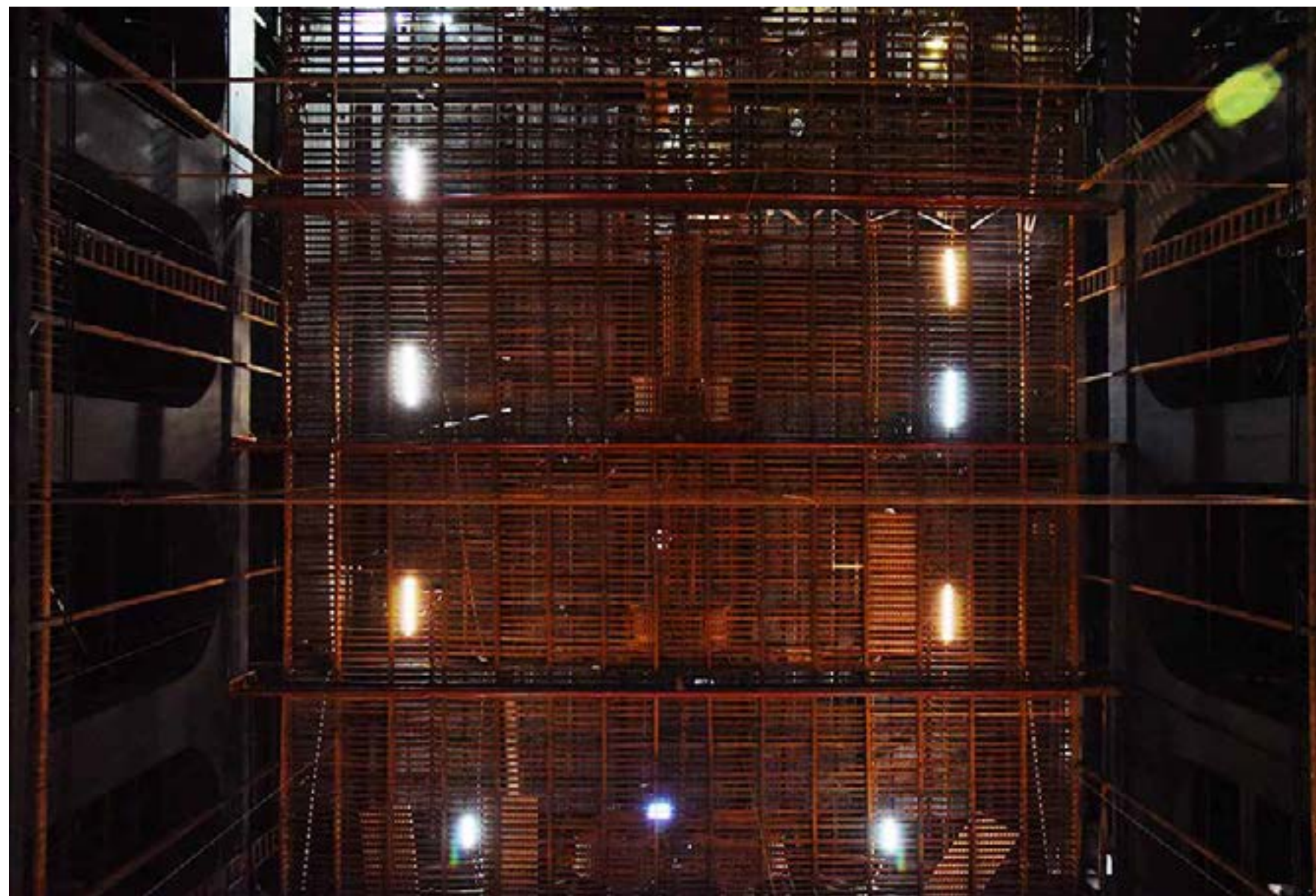
En el bajo escenario se pusieron en funcionamiento las carrozas, la trampa (trabuquete) –que se halló completamente fuera de eje y con grandes problemas en el sistema de rodamiento– y los carros.

Una vez finalizado el trabajo sobre la mecánica del conjunto, se implementó un tratamiento superficial sobre la madera destinado a proteger zonas puntuales. Por ejemplo, se aplicó un tratamiento ignífugo en las zonas de fácil acceso, tratamiento para plagas sobre maderas mediante el uso de microondas –sobre todo para evitar los xilófagos– y un tratamiento espacial con un regulador de crecimiento (IGR) para plagas. Finalmente, se aplicó un lasur formulado a base de aceites y un polímero hidrofóbico para proteger aquellas partes de la maquinaria más expuestas al contacto con manos y pies. Este lasur es reversible. Todo el proceso fue realizado *in situ*, por un equipo de aproximadamente quince personas.



Vista en detalle de las poleas originales colocadas en parrilla.

Página 214: Vista general del conjunto de componentes de la maquinaria escénica original, antes de su desmontaje para iniciar las tareas de restauración.



Vista de la parrilla desde el escenario, se ven a los costados las escaleras maríneas y a través de las calles los tambores de fuerza.



El equipo trabajando en la limpieza y restauración de tambores y parrilla.





Telón de fantasía

Ficha técnica

Objeto a restaurar: Telón de fantasía.

Rubro y especialidad: Conservación y restauración de pintura sobre tela.

Ubicación en el Teatro: Escenario.

Jefe de equipo: Jacinto Palacios. Senior en conservación y restauración: Mabel Sosa y Silvina Cerrada

Integrantes: Auxiliares de restauración: Cecilia Lallana y Leticia Palacios, restauradora de obras de arte.

Descripción

El documento fotográfico más antiguo que da cuenta de la existencia del Telón de fantasía, de cortesía, de boca o, como también se lo denomina, de fondo, data de 1908, en ocasión del banquete en honor al presidente Figueroa Alcorta. Aunque no hay una evidencia concluyente sobre su autoría, los especialistas sostienen que el estilo, el modo de trabajar las figuras y las pinceladas podrían atribuirse al artista plástico italiano Arturo Nembrini Gonzaga.

El telón tiene una dimensión de 8,35 m alto por 12,6 m ancho, y tiene un peso aproximado de 49 kg. Cuando fue hallado, en uno de los depósitos del Teatro y bajo la celosa custodia del personal del área técnica, la pieza presentaba un importante grado de deterioro: la pintura tenía una pérdida aproximada del 40 por ciento, presentaba innumerables grietas, microgrietas, saltaduras, abrasiones e intervenciones anteriores.

El soporte, confeccionado con tela de lino de 40 hilos e integrado por diecisiete paños de 74 cm por 8,6 m aproximadamente, también estaba en muy grave estado de conservación: debilitamiento de fibras, oxidación avanzada, desgarros, deformaciones y arrugas, rajaduras de pequeño y gran tamaño, en toda la superficie, agrandándose en el sector inferior, encontrándose separado completamente un gran segmento, aproximadamente el 27 por ciento, en peores condiciones. En este contexto, hubo que analizar si era o no necesario un proceso de entelado, o la incorporación de un soporte adicional que reforzara ese textil que no estaba en condiciones de soportar siquiera su propio peso.

El principal desafío de esta intervención fue, en consecuencia, enfrentar y dar respuesta a estas problemáticas en una pieza de gran tamaño y con un soporte textil muy deteriorado.



Izquierda: Detalle de los trabajos de consolidación del soporte con la fijación del recubrimiento.

Centro: En la imagen se detalla el retiro de parches y costuras de intervenciones no originales, para luego reintegrar los bordes de las rajaduras.

Derecha: Detalle de la figura central en el proceso de consolidación del recubrimiento.

Página 220: Vista general de la mesa de trabajo diseñada para la restauración del telón de fantasía.



Procedimiento

El trabajo de puesta en valor se llevó a cabo durante treinta y cinco semanas y en seis etapas que a continuación se detallan. Se consolidó el recubrimiento conservado, se fijaron sectores que presentaban levantamientos. Se efectuó una limpieza superficial en seco. Las técnicas utilizadas para la integración cromática fueron témpera y pigmentos aglutinados con adhesivo reversible en agua. En el soporte, se efectuó limpieza en seco, se retiraron los parches y las costuras r sticas de intervenciones no originales, se regularizó la tensión del regido, se integraron los bordes en las rajaduras, se incorporaron injertos en los faltantes de soporte y se integr  el gran segmento inferior. Para realizar el entelado de todo el reverso del soporte, se incorporó un tejido liviano y resistente de 40 hilos, adherido con Lascaux 303 HV, impregnado en soporte adicional y unido al soporte original mediante temperatura y presión controladas. Las tareas se iniciaron en abril de 2018, en el Museo Evita de la ciudad de Córdoba, y la primera etapa consistió en desplegar el telón, documentar su estado mediante toma fotográfica y elaborar un registro de las problemáticas detectadas.

En una segunda fase, teniendo en cuenta el gran tamaño de la pieza, se procedió al diseño, armado y montaje del telón en el sistema operativo donde

se llevó efectivamente a cabo la intervención: un tablero de 9,15 m por 1,30 m con dos rodillos de 0,50 m de diámetro por 9 m de largo que permitieron hacer girar el telón a medida que se llevara a cabo la restauración.

En la tercera fase se procedió a la consolidación de recubrimientos, integración de rajaduras, incorporación de injertos y regularización de la superficie. Este procedimiento se llevó a cabo en nueve etapas, entendiendo por etapas a cada uno de los segmentos que quedaban expuestos en el tablero de 1,30 m por 9 m, a medida que el telón se iba desenrollando.

En una cuarta fase, y por el reverso de la pieza, se procedieron a integrar las rajaduras y los injertos y a preparar el soporte para el proceso de entelado, que consistió en adherir un soporte (que hiciera las veces de refuerzo). En esta instancia se realizaron también los dobladillos que se utilizaron en el proceso de montaje.

En una quinta fase se procedió al estucado en faltantes y en injertos; y a la integración cromática de la pieza con colores a la tempera y mediante una técnica denominada *puntino*, que consiste en la aplicación, en los sectores que presentan deterioro, de puntos de gran tamaño adecuado a las dimensiones del telón que, a la distancia, se integran



Arriba, izquierda: Materiales y herramientas en el taller de restauración. Centro: Trabajos de restauración sobre el soporte en el reverso de la pintura. Derecha: Grupo de restauradores en la etapa de integración cromática.



cromáticamente completando así una imagen con alegorías a la Libertad, la Cultura y el Progreso.

Por último, en lo que se puede denominar la sexta fase del proceso, se procedió al traslado de la pieza, se realizaron los ajustes finales sobre el piso del escenario, se tomaron fotografías y se realizó el montaje en la parrilla del escenario. Tanto en el traslado como en el montaje, las tareas quedaron a cargo del personal del Teatro.

Como resultado de este minucioso trabajo, tras ocho meses y 6.400 horas hombre de trabajo, el Telón de fantasía, que ha sido testigo mudo de las presentaciones que realizaron en el teatro las compañías más diversas, algunas de las cuales han dejado incluso su firma al dorso del mismo, fue devuelto al lugar para el que fue concebido.



Foto con fluorescencia UV, permite identificar por diferencia de color o brillo, sectores de la pintura que presentan distintos componentes en sus recubrimientos, pérdidas, manchas de humedad, alteración de los recubrimientos o repintes de intervenciones anteriores.



Fotomontaje del estado del telón antes de la intervención.



Fotomontaje del estado del telón después de la intervención.



Mobiliario

Ficha técnica

Objetos a restaurar: Butacas y bancos.

Rubro y especialidad: Ebanistería. Restauración y reproducción de butacas.

Ubicación en el Teatro: Paraíso, Tertulia y Palcos.

Jefe de equipo: Antonio Crescencio Di Raimondo

Integrantes: José Mansilla y Miguel Pecoraro (lustre); José Luis Martínez; David Bellido y Adrián Casas (tapicería).

Descripción

Al igual que en el resto de las áreas del Teatro, la puesta en valor del mobiliario (sillas y butacas) tuvo por finalidad devolverle el esplendor que tuvo en sus inicios, respetando la forma y los fines para los que fue concebido, rescatando técnicas y procedimientos originales que permitieran –fundamentalmente–, preservar su valor histórico.

Un primer relevamiento ocular permitió detectar el estado regular, falta de relleno y rastros de intervenciones anteriores (diferentes tonalidades y modelos de sillas), en las sillas pertenecientes a los Palcos y Cazuela, donde se hallaron sillas Thonet legítimas de origen austríaco. Por el contrario, en la zona de Platea, donde se disponen trescientos setenta y nueve sillones tapizados en terciopelo de algodón color bordó en asiento y respaldo –los cuales habían sido retapizados en 2001–, se recomendó simplemente una limpieza superficial.

Procedimiento

Antes de dar inicio a los trabajos de puesta en valor, el equipo realizó un relevamiento destinado a determinar cantidad, tipo y estado de las piezas. Una vez detectada la problemática, se procedió a trasladar y desarmar en el taller los distintos modelos. Seguidamente, se desarrollaron muestras que permitieron determinar, acabadamente, en qué consistiría tanto el trabajo de restauración como el de réplica.

Partiendo de la premisa de que la reproducción no es una copia fiel del original, se realizaron réplicas donde el arco curvado ubicado en la parte interior de los asientos difiere de los originales. El molde que se usó para hacer el arco curvado de las sillas originales, de hecho, no existe en el país. El proceso de curvado que se utilizó en las piezas nuevas se realizó con vapor en el taller Il Posto, de la ciudad de Buenos Aires.

En algunas sillas, como las que se encuentran en el sector denominado Paraíso, el proceso de



Izquierda: Sillas Thonet desarmadas y clasificadas en taller para ser restauradas. La imagen da cuenta de la envergadura del trabajo en la cantidad de sillas restauradas. Centro: Trabajo de lijado suave de las piezas de forma individual para retirar los recubrimientos. Derecha: Aplicación de barnices para protección y lustrado de las sillas luego de consolidar sus partes.

Página 226: Conjunto de sillas de Cazuela en el taller para ser restauradas. Se puede notar los diferentes materiales con que fueron reparadas a través del tiempo y los diferentes colores de terminación del lustrado.



puesta en valor incluyó, además, un mejoramiento que consistió en introducir un buje metálico en el pivote del asiento –el que permite que la butaca se repliegue sobre su propio respaldo–. De esta forma trabaja metal con metal y se evita el desgaste y los ruidos derivados del roce de la madera.

En el caso de las butacas de Cazuela, se llevó a cabo un minucioso trabajo de puesta en valor sobre un total de quinientas sillas Thonet legítimas, de origen austríaco. Estas fueron, quizá, las piezas más curiosas, ya que van dispuestas unidas por debajo con una barra curva de madera que las agrupa de tres, cuatro, cinco y seis sillas, ensambladas, a su vez, por un buje metálico que es el que hace el trabajo. Cada tramo de esas curvas es específica y se ajusta a la curvatura que ofrece esta área del Teatro, conformando una verdadera obra de ingeniería de la cual, quizá, no haya registro alguno en el país.

En este caso, se desarmaron las estructuras y las sillas completas para volver a ensamblarlas luego de colocar tarugos nuevos, pulir la madera para quitar las diferentes capas de lustre y pintura hasta dejarla virgen y hacerle un nuevo lustrado. Todo ese proceso se llevó a cabo fuera del Teatro, en el taller de ebanistería que tuvo a su cargo las tareas.

En todos los casos, las butacas fueron retapizadas con textil tango, un terciopelo de origen nacional realizado con hilado ignífugo; y rellenas con

poliéster de alta densidad (28 kg por m³). En total, se usaron 250 m de tela. La reproducción de butacas de Paraíso y Tertulia (realizadas originalmente en cedro paraguayo o nacional) se realizó con cedro misionero estacionado en forma natural, lo que le aportará a las piezas mucha firmeza en las uniones y se usó la misma técnica constructiva.

En total, al cabo de seis meses, se restauraron:

- 86 sillas Thonet
- 192 butacas de Tertulia
- 10 bancos largos de Paraíso
- 79 sillas Thonet de Palcos
- 86 sillas Rutilli de Palcos
- 2 sillones de dos cuerpos y 3 sillones de un cuerpo estilo Luis XVI, y 6 sillas Thonet del Palco Oficial
- Y se realizaron nuevas:
- 105 sillas Thonet de Palcos
- 116 unidades nuevas en Cazuela y Paraíso

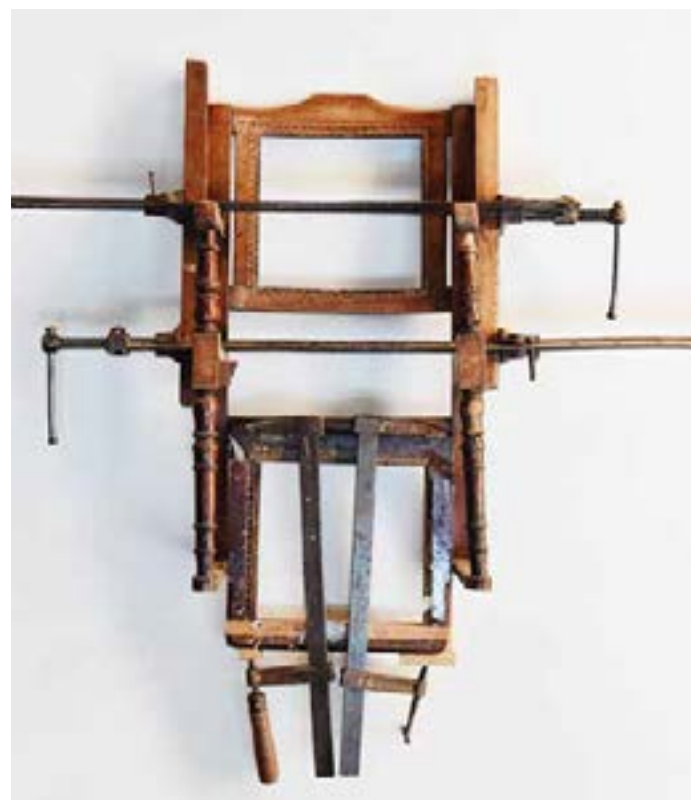
Observaciones

Convenios de cooperación y colaboración: Taller de curvado Il Posto, ciudad de Buenos Aires. Tornería Bullyati, de Montecristo, provincia de Córdoba.



Despiece completo de una de las sillas de Tertulia.

Secuencia de trabajos de restauración de sillas de Tertulia. Luego de desarmar y restauración de las partes, las piezas individuales se vuelven a ensamblar y encolar. Los tapizados también fueron repuestos por piezas de terciopelo con hilado ignífugo que completa el proceso.



Arriba: dos modelos de sillas Thonet pertenecientes a los Palcos.
Abajo: la imagen muestra las sillas de Cazuela antes del inicio de los trabajos en la etapa de clasificación y diagnóstico.





Luminarias de bronce

Ficha técnica

Objetos a restaurar: Luminarias de bronce y columnas de fundición de Sala Mayor.

Rubro y especialidad: Broncería de fundición.

Ubicación en el Teatro: Planta Baja hasta Paraíso, Palcos y Salas.

Jefe de equipo: Cristina Elena Lacellotti. Jefe de obra: Christian Fontana

Integrantes de equipo: Java Nagy, Facundo Farías, Pietro Nagy, Agustín Willnecker, Germán Thumann, María Gabriela López y Carlos Andrés Fontana

Descripción

La puesta en valor y recuperación de las luminarias de bronce pertenecientes al Teatro del Libertador General San Martín, se llevó a cabo sobre unas trescientos cincuenta unidades en total.

En el marco de este proceso, se registraron y catalogaron cerca de veinticinco formatos, fabricaciones y materiales distintos. En ninguno de ellos se encontraron firmas que pudieran evidenciar su procedencia, aunque sí épocas distintas. En el Vestíbulo, solo están estampilladas Val-d'Osne las torchères sobre bases agregadas a las gradas de mármol del pórtico de dos columnas, anterior al corredor de acceso a la Sala Mayor, cuyo emplazamiento original se desconoce.

Las luminarias de pasillos son de un diseño más simple, realizado con la técnica de placa de bronce estampada, aunque también se encontraron piezas realizadas en fundición. Estas últimas datan de 1909 y se estima que los estampados serían de una etapa posterior.

La premisa que signó la intervención fue la de poner en valor cada una de estas trescientos cincuenta unidades, limpiándolas, recuperando su pátina original y tratando de comprender cuál fue la búsqueda estética del fabricante, sin perder en el marco de ese proceso las marcas que dejó el tiempo a su paso.

Procedimiento

Para la recuperación de las luminarias se procedió, en primer lugar, a quitar, desarmar y catalogar cada una de las piezas y sus correspondientes partes.

Luego se separaron por tipos: estampadas, de fundición, de chapa, cada una de ellas con sus correspondientes plafones de vidrio. Seguidamente, se procedió a limpiarlas solo con agua



Sucesión de imágenes de luminarias con diseños diferentes. A la totalidad de ellas se les realizó la renovación de los cables y las luminarias por las de tipo Led.

Página 232: Detalle de luminarias de bronce dorado, en etapa de diagnóstico y clasificación de las piezas y sus partes. En la imagen se ven las de seis brazos dorados realizadas en fundición.

y detergente, y a determinar el tipo de pátina que le correspondía a cada una, para devolverle su apariencia original. En bronceería, recuperar una pieza implica, además de la limpieza por superficie, determinar cuál es la pátina que le corresponde. Esa pátina, que es la que le da el color –puede ser dorado, o rojizo, o incluso más azulado– se produce por la reacción química del cobre en combinación con determinadas sustancias. Hace muchos años, se utilizaban para ese proceso ácidos que hoy están prohibidos y es imposible adquirir en el mercado. Actualmente, se logran mediante la aplicación por inmersión, o mediante un pincel o rociador de productos biodegradables.

Luego de recuperada la pátina original, se aplica un producto que permite sellar cada pieza y evitar así que agentes externos como el aire o el agua, alteren su aspecto. Seguidamente, se realizó una etapa de reparación y ajustes tendiente a recuperar tanto el interior como el exterior. Se encontraron partes rotas, metales rajados, doblados o con pérdidas, roscas obstruidas y tornillos rotos dentro de las luminarias. Además, se procedió a reemplazar toda la tornillería, porque de los originales apenas se conservó con el paso de los años el 20 por ciento. Para la reposición de los tornillos que están a la vista, los cuales tienen un diseño que viene a completar todo el conjunto, la elección respondió

a criterios puramente estéticos. En los tornillos de montaje o sujeción, se priorizaron criterios de calidad.

En el caso de las seis lámparas ubicadas sobre el cielorraso central de la Sala Mayor, realizadas totalmente en chapa esmaltada, fueron limpiadas, consolidadas y reparadas por un especialista en bronce. Además, como se habían perdido dos de las cuatro esferas de vidrio que la componen, se repusieron en su totalidad por un material más resistente y más liviano que el original. Las piezas de reposición fueron fabricadas por el equipo en los talleres familiares Estudio Arte Fontana en la ciudad de Buenos Aires, tomando como base los moldes que realizados *in situ* y utilizando una aleación de tipo estándar. Este procedimiento no es menor, ya que la bronceería artística debe ser muy precisa en lo referente a superficie e impurezas: cuanto más puro es el bronce, más alto es su punto de fundición, mejor copia el molde y mejor será el acabado.

El trabajo se completó con el recambio de toda la parte eléctrica de los artefactos. Se cambiaron los cables por otros normados e ignífugos, y se reemplazaron las luminarias por las de tipo Led. Finalmente, se realizó el montaje del conjunto de las luminarias y se procedió a elaborar un manual de uso y conservación destinado a garantizar una mejor preservación de cada unidad.



Arriba: Puede apreciarse el espacio de trabajo donde se organizó la clasificación y posterior trabajo de reparación y ajuste de cada pieza. Abajo: Detalle de los plafones con proceso terminado





Grès cerámico

Ficha técnica

Objetos a restaurar o reemplazar: Piezas cerámicas.

Rubro y especialidad: Gres. Cerámica de alta temperatura.

Ubicación en el Teatro: Vestíbulo y descanso alto.

Jefes de equipo: Flavia Torres y Ana Roldán

Integrantes de equipo: Angelina Antonelli, Nicolás Fernández

Descripción

En el marco del proceso de restauración y puesta en valor del Teatro del Libertador General San Martín, se reemplazaron cuatrocientos veintinueve piezas cerámicas de veintiocho formas y colores diferentes, pertenecientes a los pisos del Vestíbulo y descanso alto.

Tanto los cerámicos originales, como los de reposición, son de los denominados del tipo gres¹ o pasta coloreada, sin esmalte, que se hornea a temperaturas de entre 1180 y 1300 °C y que se caracterizan por su dureza, absorción de agua menor al 3 por ciento y sintetización vítrea.

Los criterios para la reposición de las unidades fueron establecidos conjuntamente por el personal del área de restauración, la empresa constructora y el equipo a cargo, siguiendo los principios establecidos por la UNESCO y Patrimonio Nacional, cuyos ejes son el respeto de la pátina formada por el paso del tiempo, con la menor intervención posible.

Bajo estas premisas, y con la finalidad de generar el menor impacto posible en las piezas contiguas, solo se reemplazaron aquellas unidades que presentaban riesgo o deterioro estructural para el conjunto, así como también las piezas no originales que fueron incluidas en intervenciones anteriores.

Procedimiento

Con el objeto de lograr, mediante la implementación de técnicas y materiales actuales, cerámicos equivalentes a los originales –tanto en apariencia estética y cromática, como en resistencia mecánica y absorción de humedad–, se puso en marcha un esquema de producción en el que es posible identificar, claramente, tres etapas.



Arriba: Pieza resultante de la investigación del acople de pastas de diferentes colores con trepas de impresión 3D y sellos de goma. Centro: Modelo original y pruebas de pasta y pigmentos para el prototipo. Abajo: Detalle del trabajo de preparación de los moldes para el prensado hidráulico a diferentes toneladas según el caso.

Página 236: Imagen del taller de trabajo donde se aprecian los materiales, las pruebas de color realizadas y los modelos originales a reproducir.



Investigación de la pasta

El proceso se inició con la observación e investigación de técnicas originales de producción, lo que permitió dar con las herramientas necesarias para la producción de los prototipos. Con la información obtenida, se desarrollaron diversas fórmulas combinando, mezclando y procesando los materiales en distintas proporciones. De esta forma, se pudo comprobar la plasticidad, contracción al secarse, contracción al cochurarse, absorción de humedad y color de cada pieza. En total, se realizaron más de sesenta pruebas de pastas. Algunas de las muestras se prensaron en el CINTEMAC, laboratorio perteneciente a la Universidad Tecnológica Nacional, Facultad Regional Córdoba, con la Dra. María Josefina Positieri y el señor Edgardo Positieri.

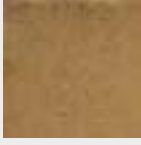
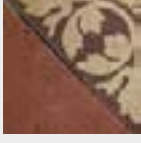
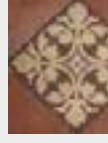
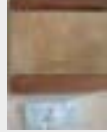
Diseño y desarrollo de la paleta de colores

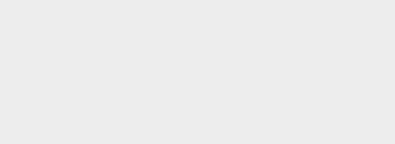
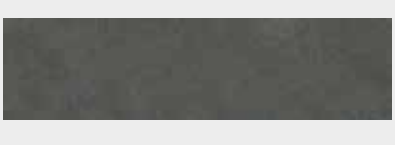
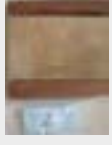
Una vez elegida la pasta, se procedió a diseñar la paleta de colores. Para ello, y hasta obtener los trece tonos que se usaron finalmente en las piezas, el equipo debió formular más de ciento setenta recetas. Se probaron óxidos de metales y pigmentos cerámicos puros que soportaran la alta temperatura a la que son expuestos, se formularon combinaciones cromáticas aproximadas y se prepararon las pastas coloreadas mezclando los materiales, agregando pigmentos, procesándolos en morteros, hidratando la mezcla, prensando la prueba y terminando este proceso con la horneada. En cerámica, los colores logran su tonalidad final una vez que han sido expuestos a la cocción. Por lo tanto, tras el proceso de cocción –realizado a 1245 °C–, se evaluaron resultados y se ajustaron las fórmulas hasta obtener el color deseado.

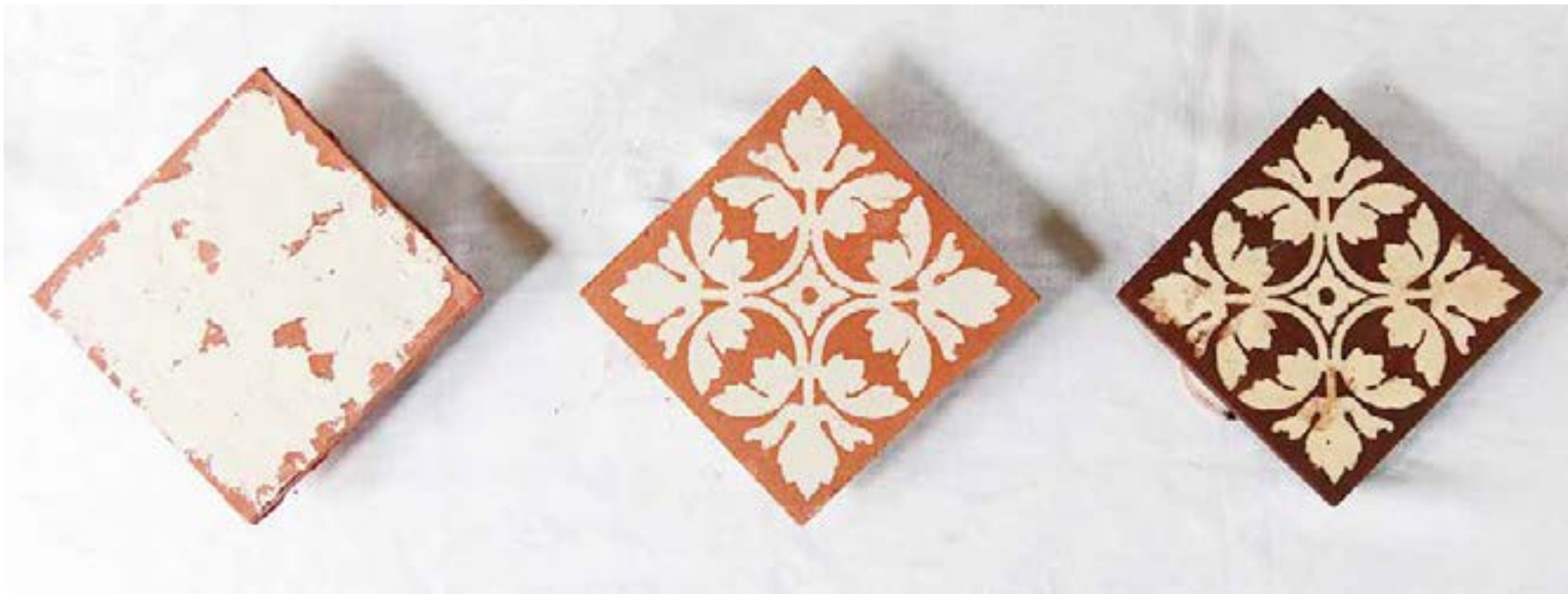
Producción de las piezas

Pablo Trivelli y Roly Góngora de Mosaicos Blangino colaboraron durante este proceso, compartiendo metodologías de trabajo y asistiendo al equipo durante el proceso de prensado de la pasta cerámica, que consiste en humedecer controladamente la misma y prensar de manera hidráulica a diferentes toneladas. Como la humedad y la presión ejercida varían con cada tipología de pieza, el proceso tuvo que reajustarse para cada una de las veintiocho formas diversas que presentan estos pisos. Una vez obtenidas las piezas, se dejaron secar lenta y controladamente, y se lijaron hasta obtener el tamaño original, teniendo en cuenta la contracción que se produce en el horno por acción del calor. Para abordar las piezas decoradas, se investigó el acople de pastas de diferentes colores con trepas2 de impresión 3D, sellos de goma y Control Numérico Computarizado (CNC). Como resultado de la combinación de

Tipologías Piso Hall de Ingreso Teatro Gral. San Martín Hall de Ingreso Zona Hall Principal (Tecn. Flavia Torres y Ana Roldán)

Nombre	Fotos	Medidas	Cantidad
Amarillo Intenso	 	78x78	5
Amarillo Claro	 	78x78	17
Triangulo Amarillo Intenso	 	77x108	8
Triangulo Amarillo Claro	 	77x108	16
Rectángulo Rojo Oscuro	 	153x77	7
Triángulo Rojo Oscuro	 	106x149	8
Triángulo Rojo Chico	 	77x107	16
Marrón claro bordes visión	 	152x101	14
Marrón Oscuro Bordes		153x153	2

Nombre	Fotos	Medidas	Cantidad
Marrón Oscuro Bordes listón		153x50	13
Negro Bordes Puerta		153x39	2
Listón Marrón oscuro	 	153x25	36
Palmeras		150x151	7
Listel Azul y amarillo		38x151	11
Rectángulo amarillo claro fuera de la flor		153x102	11
Rectángulo rojo oscuro (palmera)		153x50	19
Flor amarilla fondo marrón		108x108	4
Flor Azul		108x108	2



Imágenes que muestran el proceso de secado, lijado de la terminación superficial de cada pieza de forma manual para obtener su tamaño y terminación óptima.



Arriba, izquierda: Para lograr los colores se utilizaron pigmentos cerámicos puros y óxidos de metales.
Derecha: Parte posterior de las piezas identificadas con los nombres de las realizadoras que permitan su fácil identificación en futuras intervenciones.
Abajo: Pastas de prueba de dos de los trece tonos de la paleta de colores a utilizar. Para lograr los colores definitivos se formularon más de ciento setenta recetas.

las técnicas, procesos y materiales mencionados, se obtuvieron piezas equivalentes a las originales, cuya fabricación ha sido atribuida a la reconocida firma inglesa Campbell Brick & Tile Company, de las manufacturas de Stoke-on-Trent en Staffordshire, según se observó grabado en el reverso.

Observaciones

Se celebraron acuerdos de cooperación y colaboración con: Pablo Trivelli; Todo Retenes SA (desarrollo y producción de matrices); Rolando Góngora y Juan Blangino (de Mosaicos Blangino); Lic. en Escultura Gabriel Mosconi y Sebastián Barrionuevo (herrería); Nicolás Castiglioni (registro fotográfico); Dra. Ing. María Josefina Positieri -Directora del Centro de Investigación, Desarrollo y Transferencia de Materiales y Calidad (CINTEMAC); Universidad Tecnológica Nacional; Facultad Regional Córdoba, UTN FRC (asesoramiento en la investigación de materiales); Edgardo Positieri (realización de hormas de hierro específicas); Lic. Gladys Arocas; Lic. Moyra

Mihocevič; Profesora Angela Soupet (de la Escuela Superior de Cerámica Fernando Arranz); Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba UPC (asesoramiento en color y materiales).

Materiales utilizados

Para la composición de la pasta de gres se usó: arcilla caolín, cuarzo, feldespato y chamote³. Para cada color se usaron variados pigmentos y óxidos cerámicos.

Glosario

- 1- Gres: Pasta vítrea (agregado de feldespato y cuarzo) de alta temperatura (más de 1200 ° C). Absorción de humedad menor a 3 por ciento.
- 2- Trepa: Molde de latón.
- 3- Chamote: arcilla de alta temperatura que se agrega a la pasta como carga. Ayuda a dar estructura y a regular las diferencias térmicas garantizando estabilidad dimensional a la pieza. Control de la dilatación térmica.



Mármoles y otros pétreos

Ficha técnica

Objeto a restaurar: Balastradas, revestimientos y escalones de mármol, teselas de gres cerámico, pisos calcáreos.

Rubro y especialidad: restauración y tratamiento de mármoles y otros pétreos.

Ubicación en el Teatro: Foyer Alto, *loggia*, fachada, Vestíbulo de ingreso, Tertulia, Cazuela.

Jefe de Equipo: Arquitecta Alejandra Felippa

Integrantes: Oscar Moncada, Jonathan Andrada, Juan Pablo Moreno, Iván Giménez, Lucas Cabral y Pedro Cardoso. Registro y documentación: María Agustina Plumetto

Descripción

El proceso de puesta en valor de mármoles y derivados pétreos presentes en escalinatas, revestimientos de fachada, pisos y balastradas fue realizado –por decisión de los encargados de obra–, de manera artesanal, con productos y técnicas mecánicas no abrasivas que permitieron preservar los materiales existentes.

Procedimiento

Apenas se atraviesa la puerta principal de acceso al Teatro, se encuentra el Vestíbulo principal que presenta un piso de teselas de gres cerámico donde pueden advertirse varias capas de cera, mal mantenimiento, faltantes y juntas deterioradas.

En este caso, la recuperación consistió en realizar el desincrustado de las piezas a reponer a mano –utilizando cepillos y un torno muy suave en casos excepcionales–. Además, se removieron por completo, aplicando acetato de tilo, las capas de cera que cubrían el conjunto en su totalidad. Luego se catalogaron las piezas, se encargaron las réplicas al equipo de ceramistas y se comenzaron a desarrollar los distintos tonos de pastina aditivada que se usaron en el proceso de recolocación del piso completo. Por último, se realizó un acabado tradicional, con cera en pasta.



En los pisos del nivel Tertulia, el trabajo que se ejecutó fue similar en todos sus pasos, salvo en la aplicación de la pastina, que se hizo en un solo tono beige aceitunado, similar al que presentan como fondo las teselas.

El conjunto de mármoles comprende diversidad de piezas y materiales. De hecho, pueden advertirse conjuntos de distinta procedencia y épocas. En el caso del Foyer Alto, donde el revestimiento presentaba faltantes, deterioro, suciedad y smog acumulado, se llevó a cabo un proceso de puesta en valor que permitió devolverle a las piezas el brillo y la luminosidad originales. Esta tarea se llevó a cabo mediante la aplicación de compresas de papel embebidas en bicarbonato de amonio, un material poco abrasivo que permitió la remoción de la suciedad existente por medio de absorción, sin dañar la superficie. Solo en casos de extrema necesidad el proceso de limpieza se reforzó mediante la utilización de cepillos y espátulas que permitieron remover suavemente la suciedad. Por último, se calaron las juntas entre piezas y uniones para luego renovarlas, así como también se rellenaron las grietas con marmolina.

En el caso de las balastradas se advertían claramente dos situaciones: descalce con posible riesgo de caídas y falta de anclaje. El enganche o anclaje original se había realizado mediante pernos metálicos que atra-



Izquierda: Detalle de los trabajos de relleno y reposición de pequeños detalles en las piezas pétreas.

Derecha: La remoción de la suciedad mas profunda se llevó a cabo mediante la aplicación de compresas de papel embebidas en bicarbonato de amonio, un material poco abrasivo.

Página anterior: Detalle de la balastrada en mármol con proceso terminado.

vesaban cada pieza por arriba y por abajo. Para reforzarlo, el equipo desincrustó y limpió pieza por pieza, colocó nuevos pernos y aplicó epoxi marca Sika mediante pinceladas a modo de generar un puente de adherencia entre los dos materiales.

En la parte central de los escalones que conforman las escalinatas de acceso principal, se llevó a cabo el mismo proceso de limpieza que en los revestimientos de pared: aplicación de compresas de papel embebidas en bicarbonato de amonio. Seguidamente se rellenaron las juntas con marmolinas para darles cuerpo y se nivelaron dos piezas originales. Este procedimiento se hizo mediante el uso de dos sopapas que permitieron levantar el escalón sin dañarlo, para luego emparejar rellenando por debajo con adhesivo marca Klaukol blanco. En esa pieza, se detectó un pequeño faltante que fue adherido con epoxi, anclaje y marmolina.

De esta forma, se puso en valor un conjunto de revestimientos en los que es posible advertir materiales diversos que responden, a su vez, a épocas diversas. Hay mármol de Carrara de 3 y 2 cm de espesor, mármol blanco de Córdoba, y talamina, una especie de travertino con menos poro, más compacto y en una tonalidad beige o natural.



Reposición y reemplazo de cuatrocientas veintinueve piezas cerámicas en el piso del vestíbulo. Las piezas son del tipo gres1 o pasta coloreada sin esmalte.



Las piezas de reposición fueron colocadas de forma manual. En primera instancia se debió remover el paño original para colocar las piezas nuevas dentro del diseño del módulo. Al final se colocaron de a una las piezas rearmando el paño.





Carpintería de fachada

Ficha técnica

Objeto a restaurar: Aberturas y carpintería de fachada.
Rubro y especialidad: Carpintería, ebanistería.
Ubicación en el Teatro: *Loggias* de primer y segundo piso.
Jefe de equipo: Andrés Kurcewicz
Integrantes: Fernando Gómez Cruz y Walter Delgado

Descripción

El primer paso del proceso de puesta en valor realizado sobre las veinte aberturas originales de quebracho y cedro –de 4,5 m de alto por 1,90 m de ancho–, sus correspondientes hojas internas y banderolas ubicadas sobre la fachada del Teatro, fue el de evaluar el estado de las maderas y, en función de eso, determinar el proceso a implementar para su recuperación.

En general, las piezas acumulaban mucha historia en pintura. Se encontró alquitrán, esmalte sintético, látex, laca, barniz, enduido y diversos materiales aplicados, fundamentalmente, en el afán por reparar las superficies. Incluso, se detectaron arreglos tales como empalmes o aplicaciones de retazos en la estructura, y sobre las jambas, que son los bastidores que se encuentran a los lados de cada abertura.

Procedimiento

El proceso de restauración comenzó con el decapado completo de las piezas, manualmente e *in situ*, sin utilización de maquinarias, valiéndose solamente de formón y calor, y en algunas partes, vidrio. Luego, se pasó alcohol, thinner y calor. Al finalizar este proceso, aparecieron las planchas de bronce donde, en número romanos, estaba marcada la ubicación de cada una de las puertas. Tras este procedimiento, las aberturas fueron expuestas a la humedad ambiente, y bañadas en aceite de lino, de modo de nutrir y revivir la madera. Luego, se quitó esa primera capa de lino y los restos de aserrín, se lijaron con una lija fina y se aplicó un fondo blanco para madera



que permite nivelar las pequeñas líneas e imperfecciones, quedando la superficie casi como si fuera un yeso.

Como se trata de aberturas de cedro y quebracho originales, ubicadas en balcones y expuestas, por tanto, a factores climáticos que fueron erosionándolas con el paso del tiempo, se tomó la decisión, en esta oportunidad, de dotarlas de un material que les otorgue durabilidad. Por tal motivo, se decidió aplicar pintura sintética –acabado satinado en interior, y brillante en el exterior–. Para los postigones exteriores se usó color naturaleza real de Alba (verde) y, en la cara exterior de las hojas vidriadas del interior, tronco de sándalo (marrón). A su vez, cada cara interna de las hojas vidriadas coincide en color con el tono de la sala o el pasillo donde se encuentra ubicada, lo que da, en total, doce colores diferentes. La aplicación del material se realizó con soplete en el exterior y en los postigones; y con pincel y rodillo de tela, en las aberturas interiores,



Las imágenes muestran el trabajo de remoción de las capas de pintura realizado de forma manual en cada una de las hojas. Los trabajos se llevaron adelante *in situ*, utilizando las áreas de la terraza sobre el frente del edificio.

Página anterior: Piezas de las celosías de las aberturas de fachada, una con la pintura y otras ya con el proceso de remoción de la misma ya completado.

caras internas, caras externas de los vidriados y marcos; de modo de no afectar las pinturas de las salas. Las aberturas vidriadas y las banderolas se pintaron *in situ*.

Además, el proceso de restauración contempló el reemplazo de un vidrio de 2 m², la reparación de todos los herrajes y la colocación de fallebas nuevas. Las bisagras originales, realizadas en bronce y chapa niquelada, fueron pintadas del mismo color que los postigones, por lo que el metal y la madera quedan en una sola línea, compuesta por el mismo color. No así en la cara interna, donde sí quedó a la vista el herraje con su color original.

El nuevo
Libertador

Llegando al final



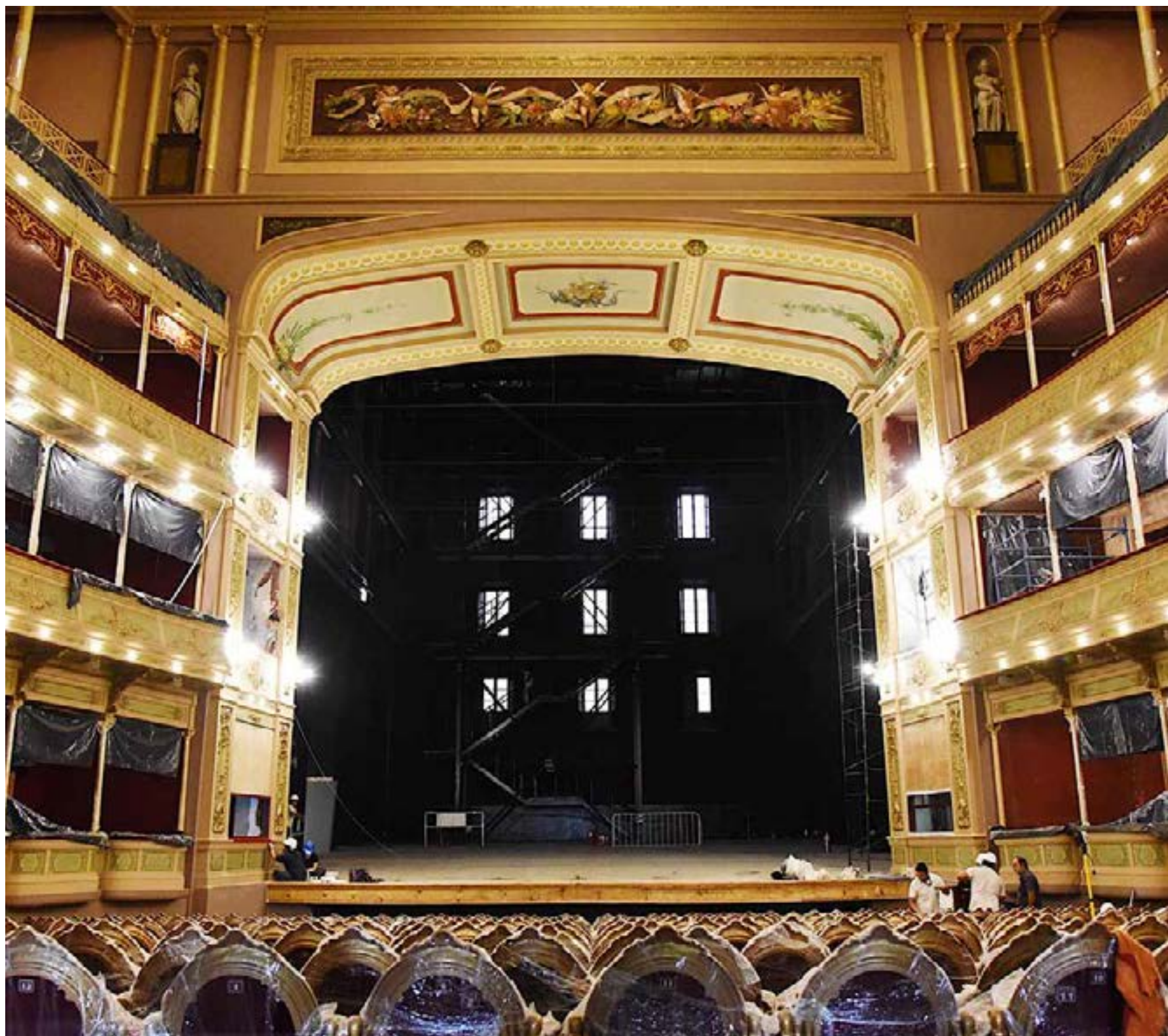


Imagen de la Sala, la boca de escena y "la caja negra". Trabajos finales.



Vista de la Sala desde el escenario.

Arriba, izquierda:
Vista de la *loggia*
de ingreso en planta
baja, al fondo la
ventanilla de la
Boletería Sur.
Abajo: Imagen
de la *enfilade*
en planta alta
percibida desde la
Sala de los Músicos,
pasando por la
loggia hasta la Sala
Pompeyana. Derecha:
Últimos ajustes de
restauración en la
parrilla histórica.
En primer plano se
ven los tambores de
fuerza y por encima
la cabriada original y
la nueva parrilla.

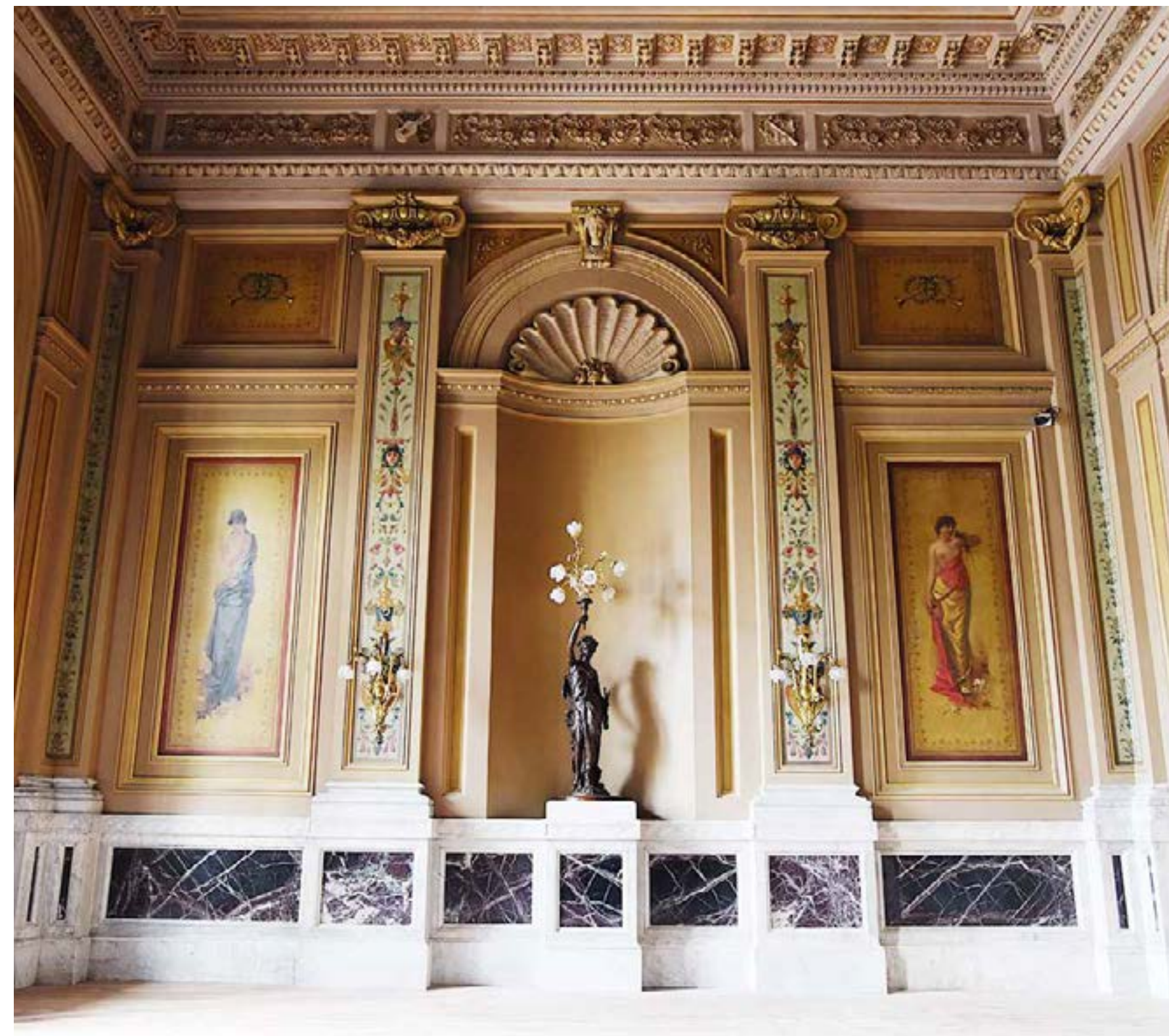
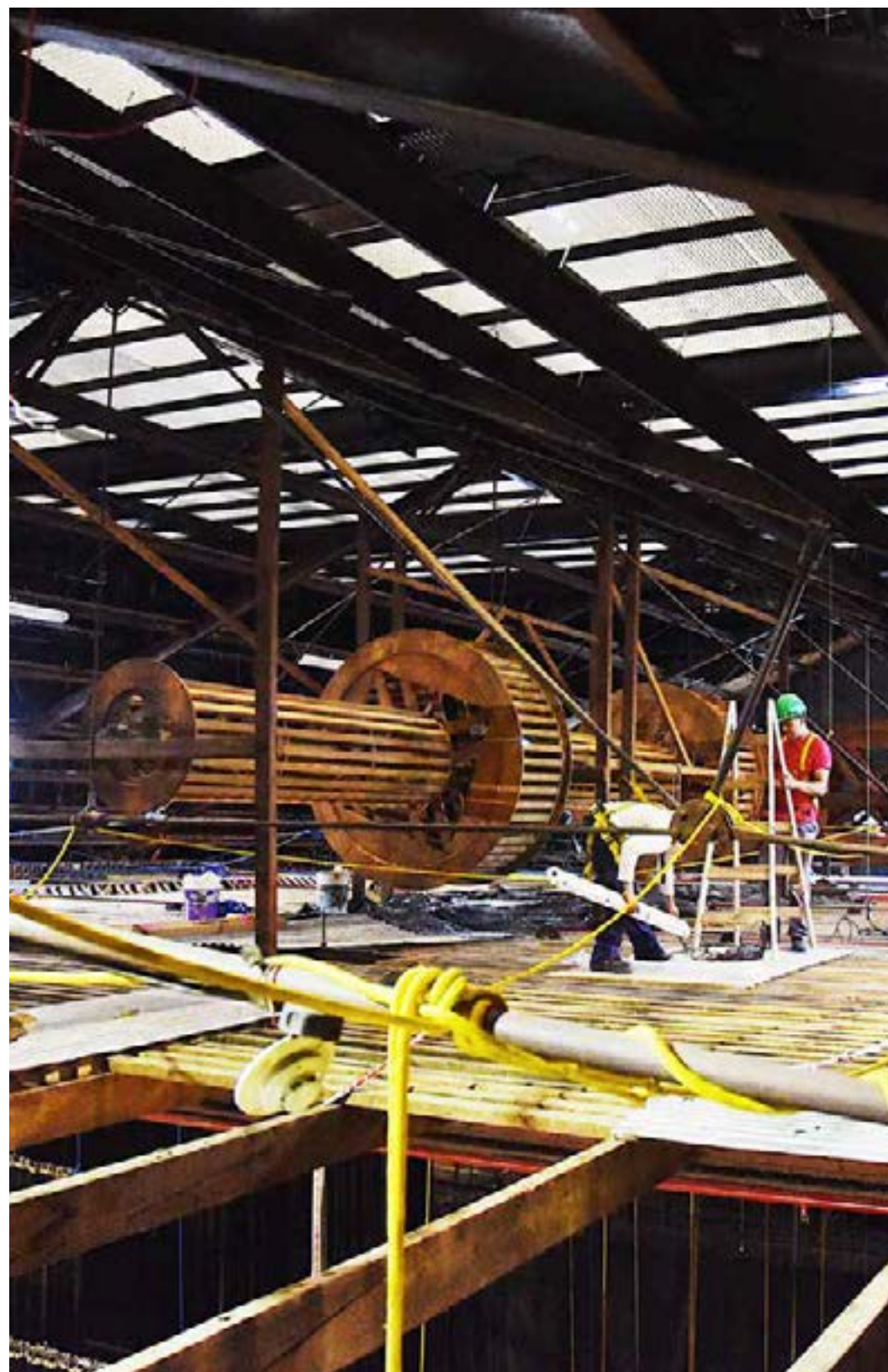


Imagen de las envolventes del Foyer Alto restauradas. Se aprecian los grutescos y los paños laterales con las imágenes de las Musas, esbeltas figuras que representan la Comedia Trágica. En la hornacina se destaca la escultura con luminaria.

El nuevo Libertador





Esculturas de fundición Val-d'Osne, París, obras de Mathurin Moreau.
Izquierda: "Jeune Fille", centro: "Vestale" y derecha: "Jeune Fille".

Página siguiente: Imagen de la fachada principal.
Página 257: Imagen nocturna de la Fachada sobre la Avenida Vélez
Sarsfield.





Gran óculo central del cielorraso del Vestíbulo (n.º local 0-07).



Arriba: Vista del espacio con el conjunto de cielorrasos pintados por Nembrini Gonzaga y el ingreso a la Sala. Abajo: En orden según su ubicación, detalle de los cielorrasos del Vestíbulo.



Cielorraso de la Boletería Norte en planta baja (n.º local 0-03).



Cielorraso de la Boletería Sur en planta baja con motivos en “estilo fantasía” (n.º local 0-08).

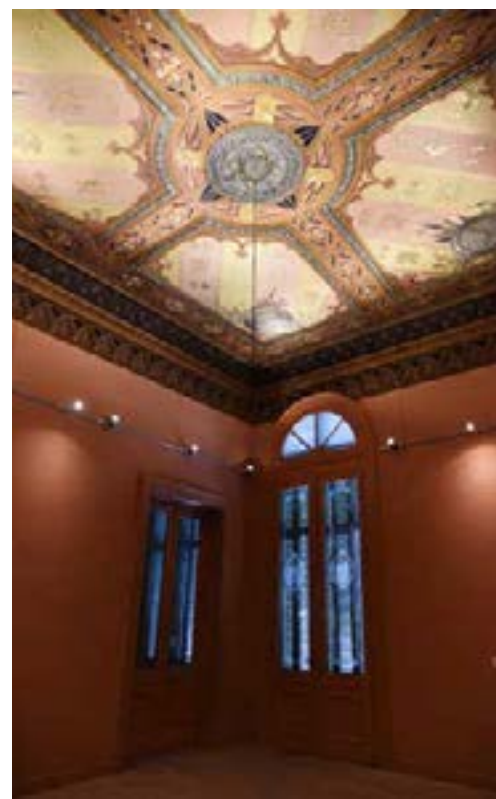
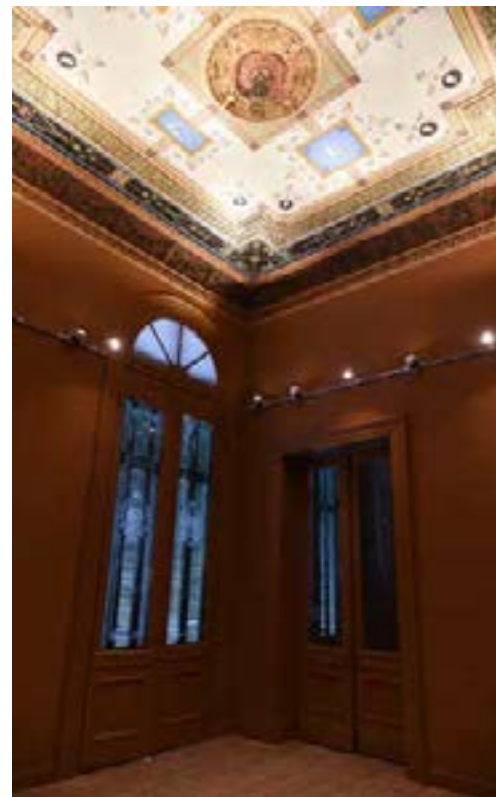
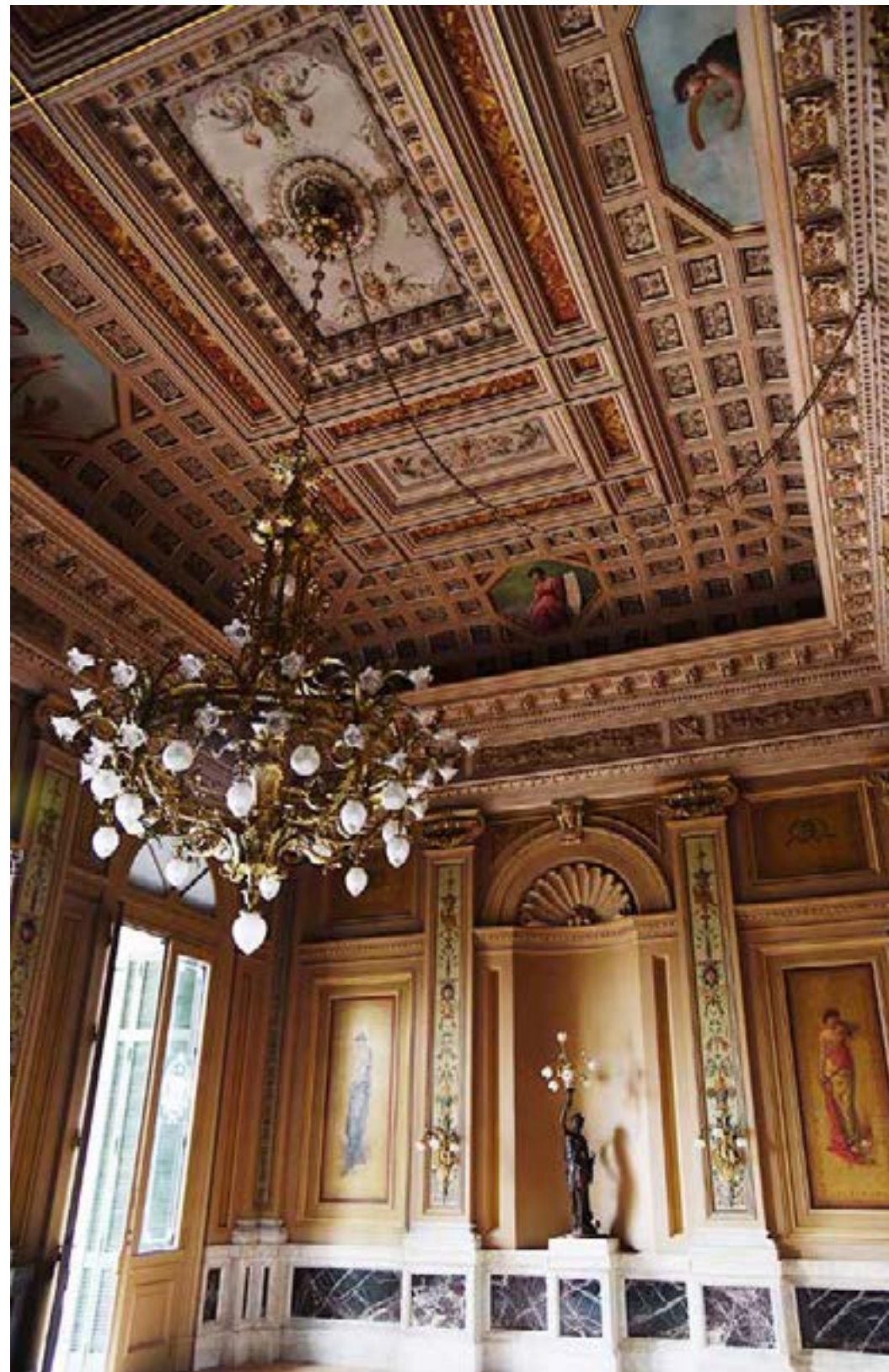
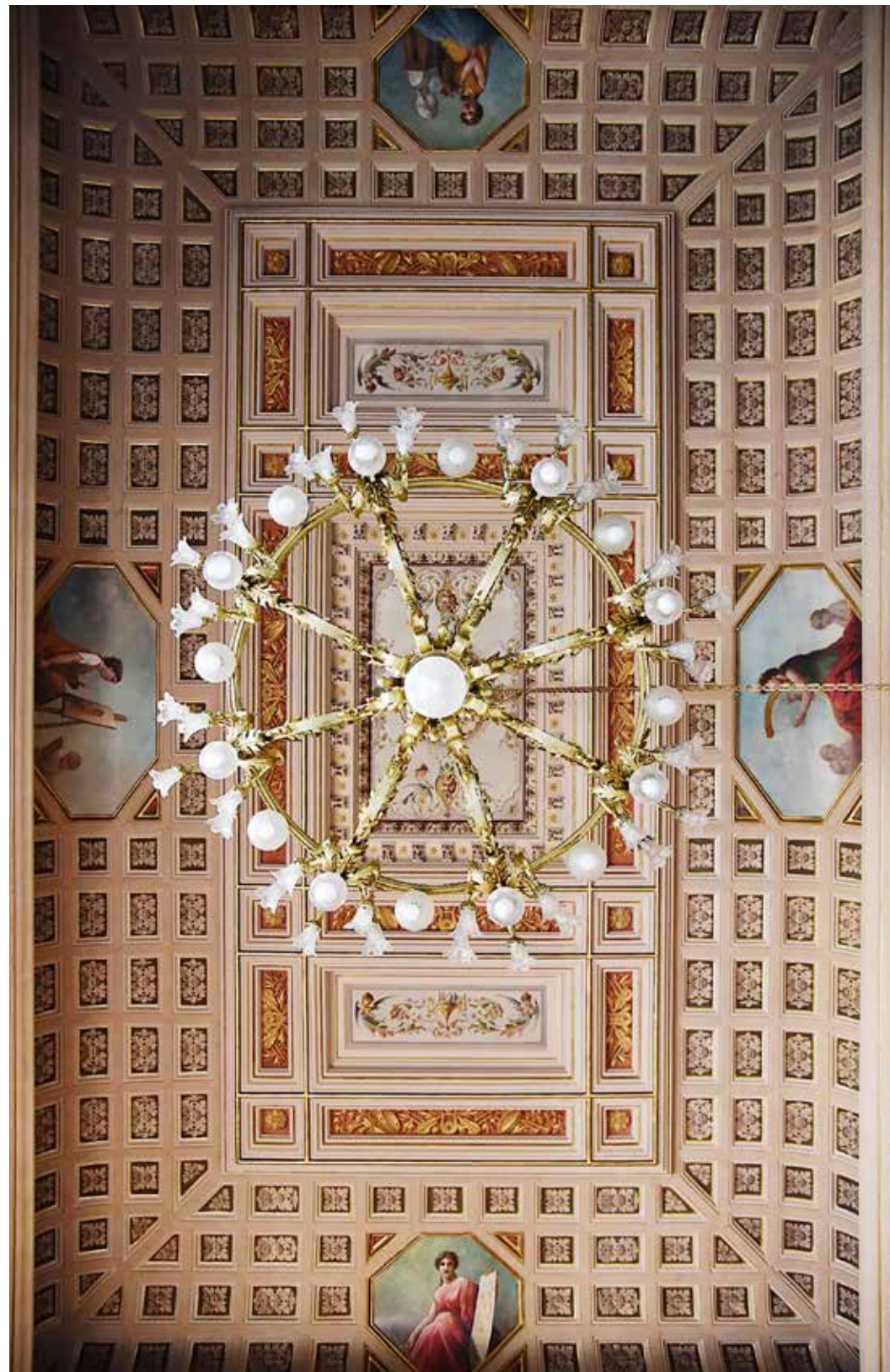


Cielorraso del Salón Turco en planta baja sobre el ala sur, actualmente el nuevo Bar del Teatro (n.º local 0-01).

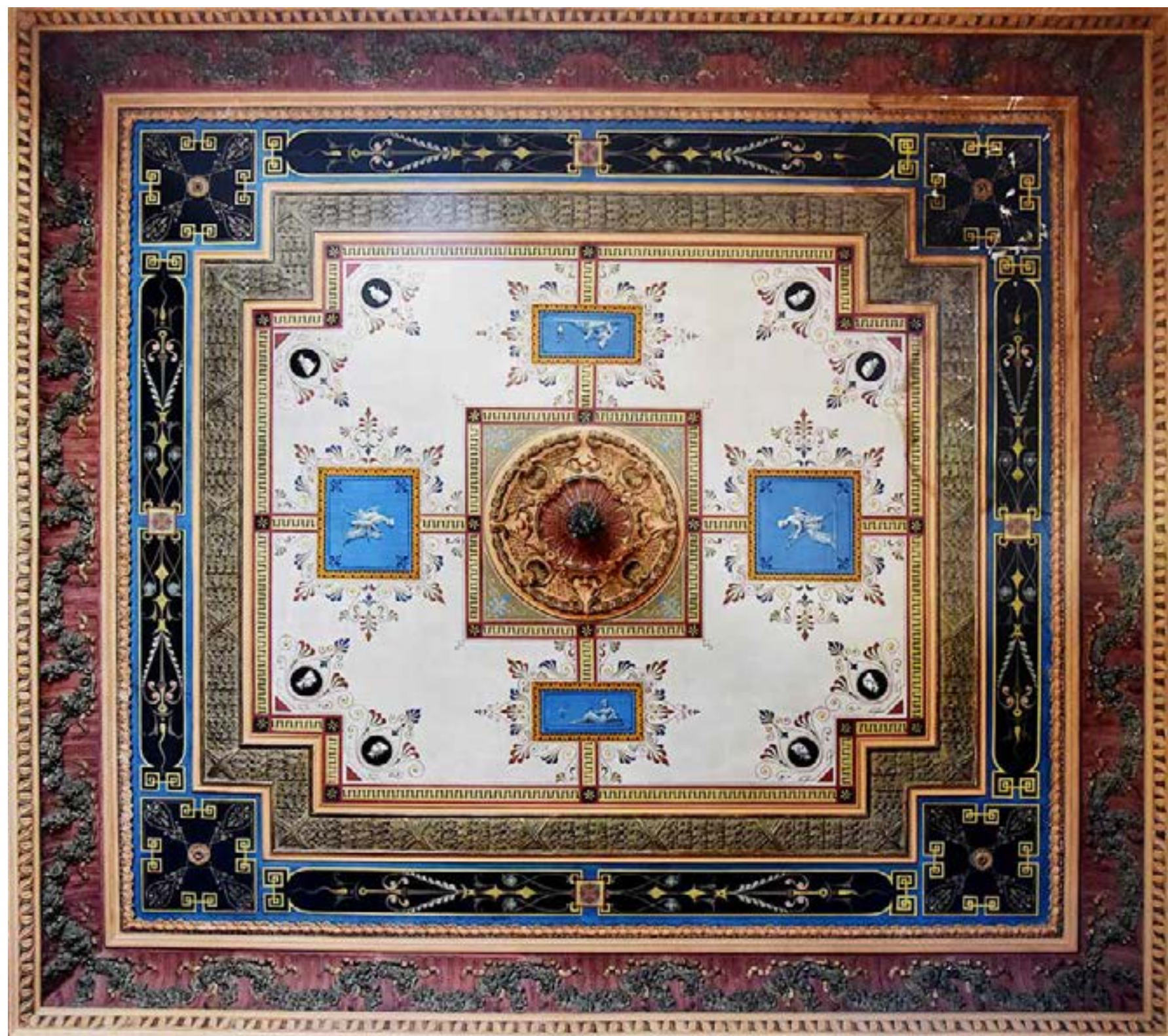


Cielorraso de la Sala Barroca en planta baja, esta sala es parte del Museo de la Música "Cristóbal Aguilar" (n.º local 0-12).

Arriba, izquierda: *Enfilade* donde se suceden la Sala de los Músicos, la *Loggia* de planta alta y el Salón Etrusco conctados visualmente. Abajo, izquierda: Vista de la *Loggia* de planta alta. Derecha: Cielorraso del Foyer Alto en estilo Pompeyano, conformado por una gran bóveda de casetones y cartuchos octogonales donde están representadas las Artes, la Música, la Pintura, la Arquitectura y la Escultura, en el centro la lámpara de bronce.



Izquierda: Vista de las envolventes del Foyer Alto y la lámpara central. Arriba, derecha: Vista del Salón Etrusco con el cielorraso restaurado. Abajo, derecha: Vista de la Sala Heráldica en planta alta.



Cielorraso del Salón Etrusco en planta alta con sus motivos de matronas romanas (n.º local 2-05).



Cielorraso de la Sala de los Músicos en planta alta con retratos de los grandes compositores (n.º local 2-09).



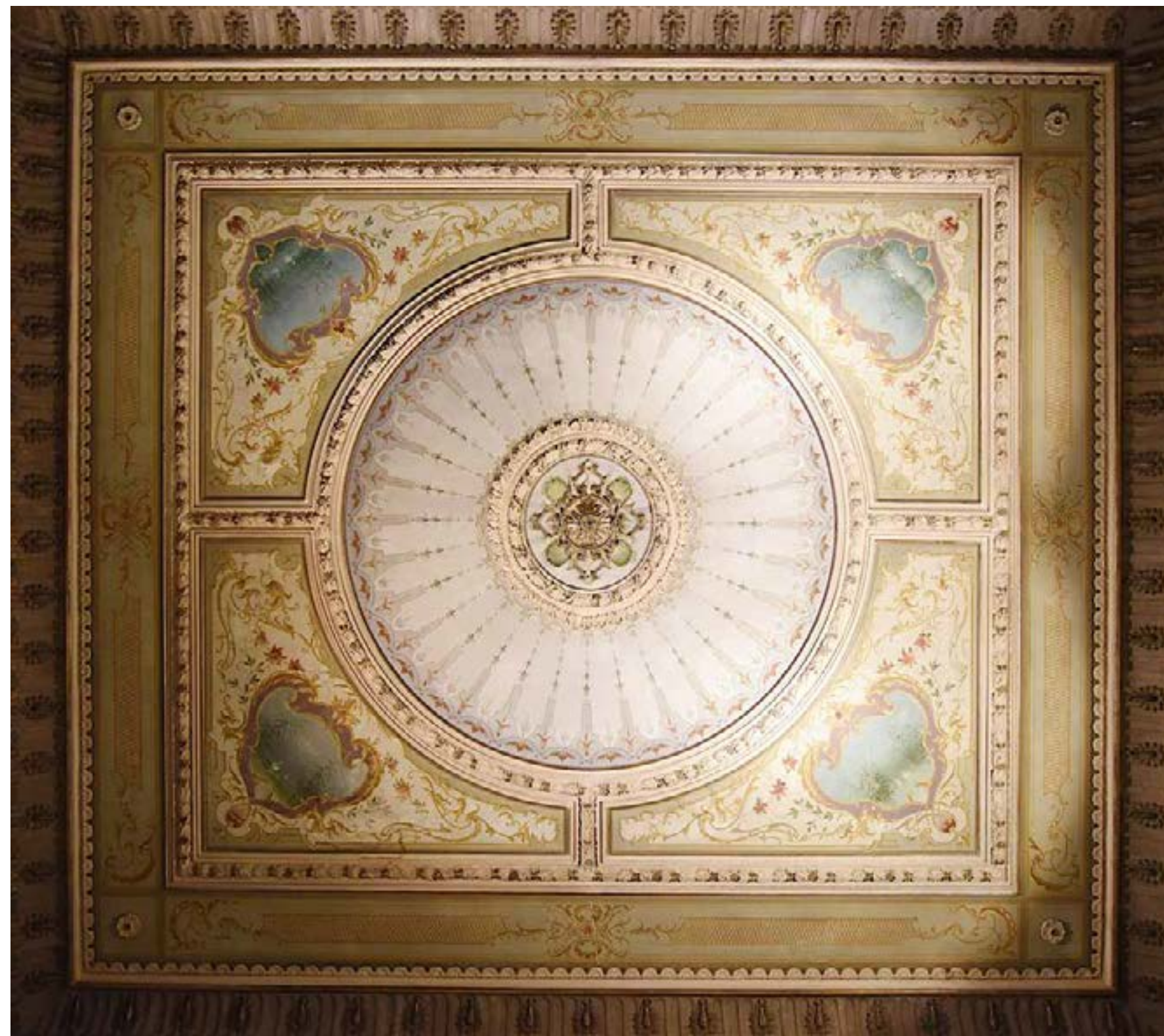
Cielorraso de la Sala Heráldica en planta alta, con motivos medievalistas (n.º local 2-01).



Cielorraso de la Sala de los Instrumentos sobre el ala sur en planta alta, con decorados contratados como Luis XV con motivos de flores e instrumentos musicales (n.º local 2-11).



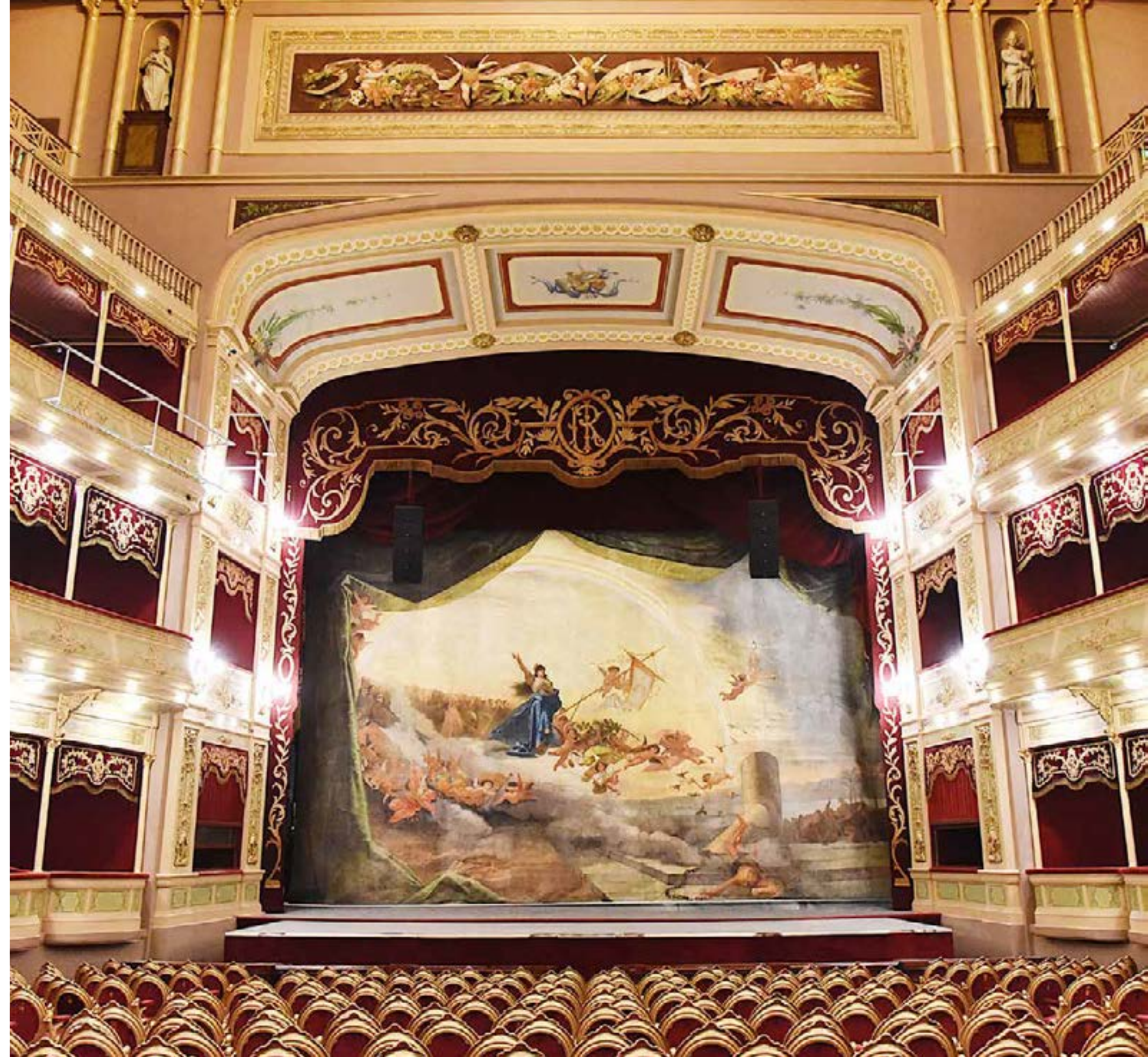
Arriba: Detalles del cielorraso de la Sala Japonesa ubicada en el ala norte en planta alta (n.º local 2-02). Abajo: Detalle del cielorraso de la Sala de Tertulia, en el ala sur (n.º local 3-05).

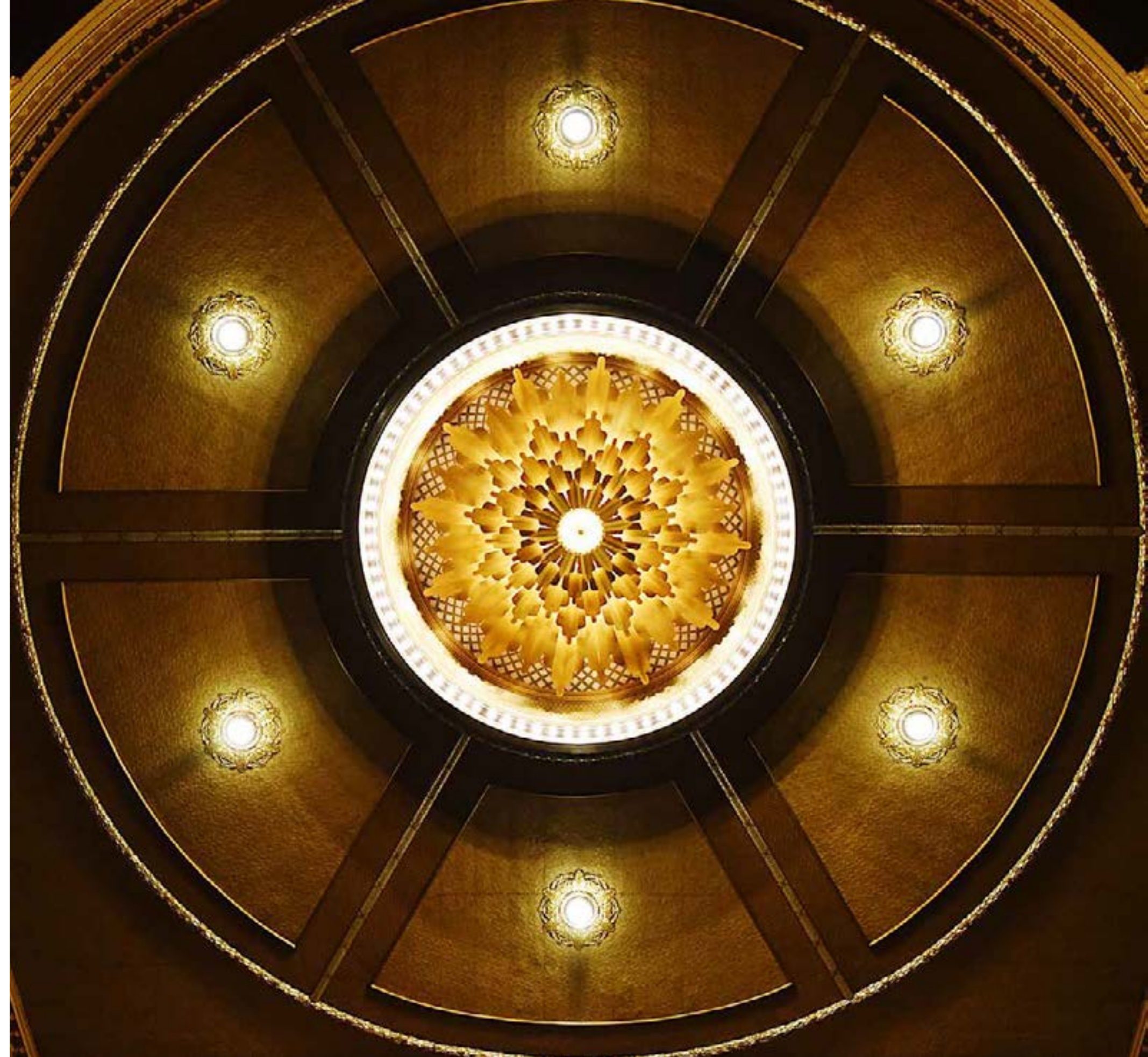


Cielorraso de la Sala de los Cisnes sobre el ala sur en planta alta (n.º local 2-12).



Arriba: Vista del *marouflage* que corona el arco de la embocadura. Abajo: Vista del Bambalinón ya restaurado. Página siguiente: Vista de la Sala y el escenario con el telón de fantasía.





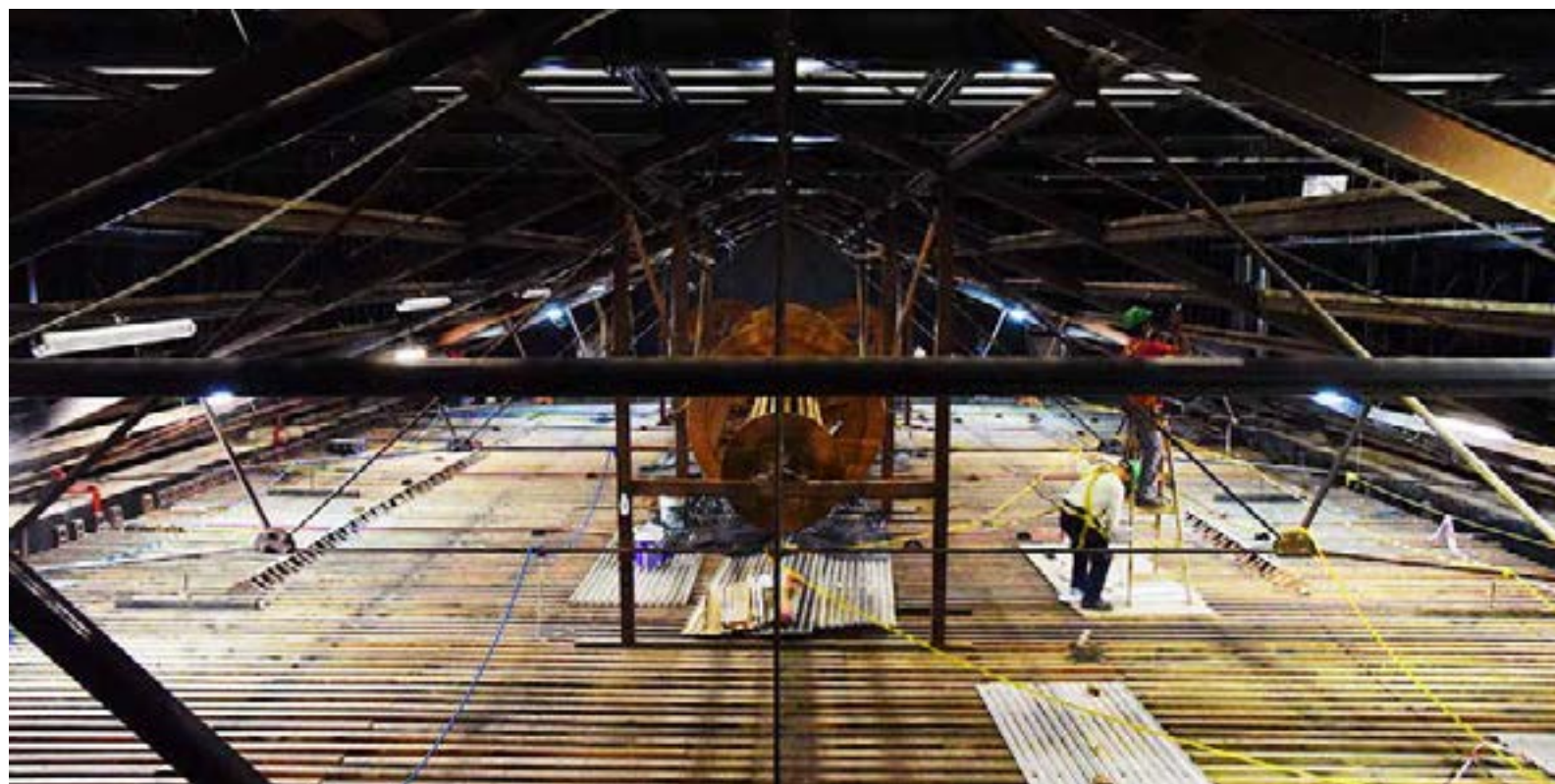
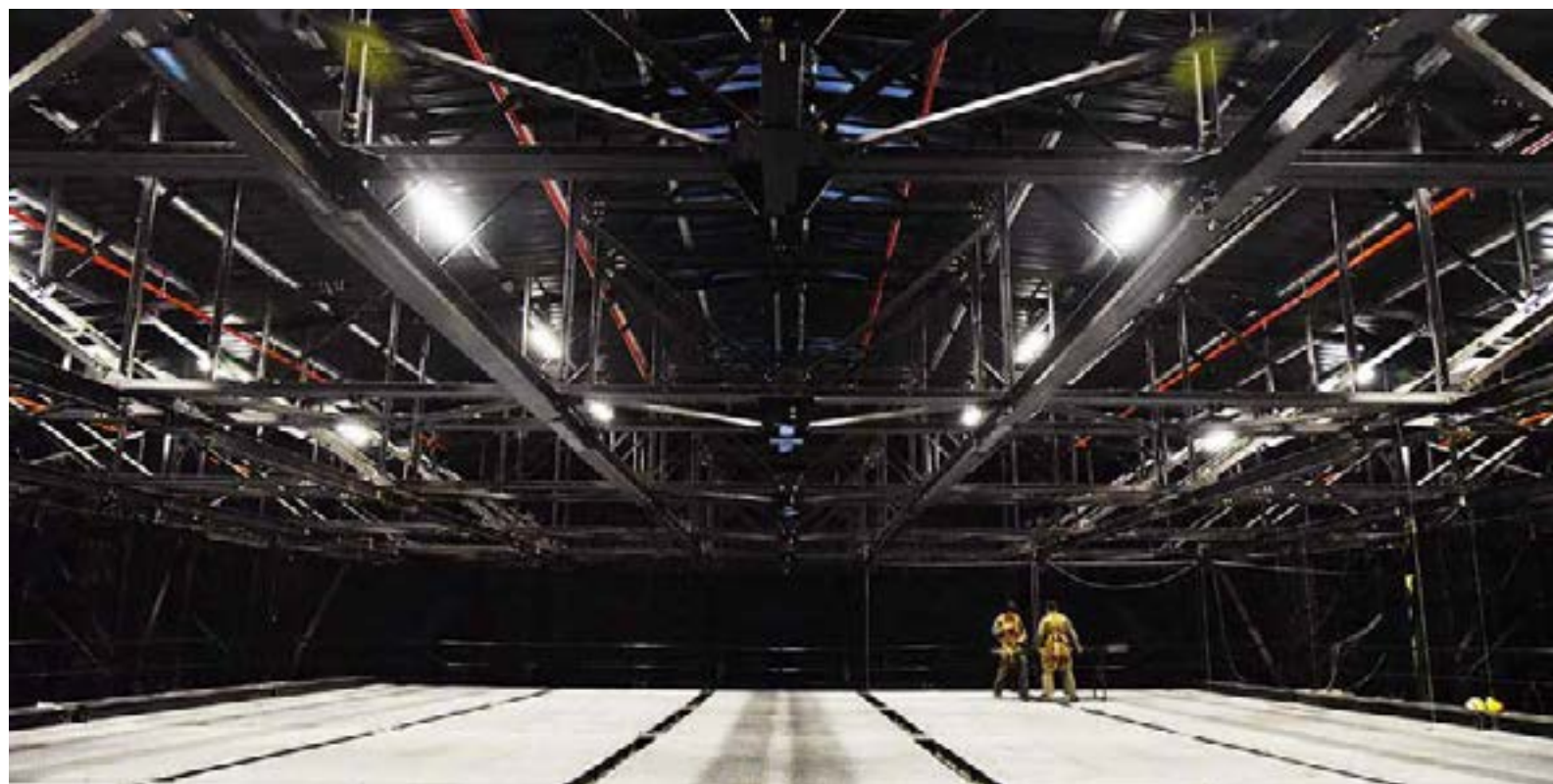
Arriba, izquierda: Vista al escenario desde el nivel de Tertulia. Abajo, izquierda: Detalle del cielorraso de chapa estampada y parte de las luminarias originales. Arriba, derecha: Detalle de la nueva lámpara central encendida. Abajo, derecha: Palco del *avant scene*. Página siguiente: Vista general del cielorraso de chapa estampada de la Sala, en el centro la nueva lámpara que completa el espacio.

Arriba, izquierda: En primer plano, detalle de columna metálica dorada con ménsula que marca la separación de los palcos y a ambos lados los *bandeaux* que enmarcan los frentes.

Abajo, izquierda: Vista de la sucesión de palcos. Derecha: Angulo norte de la Sala, se aprecian los niveles de Palcos Bajos y Altos, Tertulia y Paraíso.

Página siguiente: Detalle del palco oficial con el escudo de la provincia de Córdoba.





Arriba: Vista de la nueva parrilla. Abajo: Vista de la parrilla histórica.
Página siguiente: vista de la sala desde el escenario antes de que se cierre el telón italiano.



Apêndice

Anexos

- Transcripción Discurso del Gobernador Ambrosio Olmos
- Transcripción Informe del Ing. José Franceschi sobre Sistemas contra Incendios
- Transcripción Nota sobre instalacion Maquinaria de escena
- Transcripción Presupuesto para decoración Nuevo teatro
- Transcripcion Articulo Diario con Informe Ing. Conil Paz
- . Artículo de La Voz del Interior del 25 y 26 de abril de 1907
- Planilla de comparacion de soldados en modelos de Teatros del siglo XIX
- Planilla de reconocimiento del codigo tecnico-expresivo del sistema ornamental
- Declaratoria del Teatro como monumento histórico Nacional

Nota bene: Las transcripciones respetan la ortografía y puntuación de los manuscritos originales.

1. Discurso del Gobernador Ambrosio Olmos

Fuente: Archivo Historico de la Legislatura. Camara de Diputadeos de Cordoba, Notas y Proyectos, 17 de Mayo de 1887. Folio. 122-124.

Córdoba, Mayo 17 de 188 -
Gobernador de Córdoba

Folio 122

A la Honorable Legislatura.-

Tengo el agrado de someter à la consideracion de V. H. el contrato celebrado con los Señores Rivara y Ca para la construcción de un teatro en esta Ciudad.-

Carecemos absolutamente de un edificio de esta naturaleza, y es por eso que el Poder Ejecutivo no ha vacilado en firmar ad referendum este convenio, pensando que hace un acto de gobierno y satisface una exigencia pública reclamada por el alto grado de cultura que nuestra sociedad alcanza, por su creciente progreso intelectual, para la poblacion, que para operar un desarrollo integral, ne-

cesita à la vez que leyes que favorezcan sus industrias y su comercio, de la acción del Gobierno coadyuvando à la propagacion de las ciencias, las artes y la moral

//A. la vez que es un monumento de ornato, destinado a embellecer la Ciudad, habríamos llenado un vacio, satisfaríamos una imposicion creada por nuestro adelanto y conseguiremos una nueva escena de estímulos intelectuales y fundaremos una escuela de útil enseñanza.- Es un axioma, que la civilizacion, ha sancionado, el de que la educación de un pueblo desenvuelve la fuerza de su pensamiento y conduce todo un conjunto á nuevos progresos – y de aqui nace que se coloquen bajo la tutela del Estado, las Escuelas de Bellas Artes, los Museos, que son la exposicion permanente de todo lo que produce el ingenio en las diversas ramas de su actividad; los institutos de pintura y de escultura; las Bibliotecas – y final-

mente , el Teatro, institucion tambien en que el arte habla con toda la elocuencia de la realidad.- La iniciativa de esta obra la toma el Poder Ejecutivo y ella sin importar//

Folio 123

//aparecer como empresario, sino simplemente dotar al pueblo de un edificio de vastas dimensiones, cuya construccion consulta á la vez que la mayor economia, las reglas mas correctas de la arquitectura moderna en la seguridad de que cuando exista el convencimiento de su inmenza utilidad podrá deshacerse de él dejando realizado el beneficio y poniendo su explotación en manos entendidas que respondan al proposito del Poder Ejecutivo al resolver su construccion.- Los planos del edificio que juntamente con el contrato de los Señores Rivara y Ca acompaño original para mayor ilustracion de V.H. lle-

van la firma de Ingeniero Arquitecto Señor Tamburini y han sido dibujados sobre el terreno mismo destinado para erigir el Teatro, terreno de propiedad fiscal que utilizado en esa forma valorizará sus ad//

//yacencias que también son pertenecientes al Gobierno.- Por el contrato verá V.H. que la suma necesaria para realizar esta obra alcanza à doscientos noventa mil trescientos sesenta y cinco pesos, habiendose ajustado todos los precios parciales à la mas estricta economia, después de conocer las diversas propuestas que concurrieron à la licitacion.- Suma que el Gobierno cubrirá con la mayor facilidad mediante la venta de veinte palcos, una vez terminado el teatro y de los lotes restantes del terreno fiscal donde se construirà el edificio mencionado, pues aquellos al precio reducido de ocho mil pesos cada uno y el importe de las cuatro mil setecientas varas de terreno contiguos al teatro, harian con poca diferencia el costo total del edificio.- Confío, pues, en vista de estas ventajas, y de la simpatía que ha despertado este Proyecto, en que V. H. le prestará//

Folio 124

//su mas preferente atencion considerandola à la mayor brevedad. _____

Saluda a V. H. _____

Firma: A. Olmos

(Más abajo rubrica) M]. Cárcano

2. Informe del Ing. José Franceschi sobre Sistemas contra Incendios 1396

Fuente: AHPC. Serie de Gobierno, Tomo nº4. Contratos y Propuestas, fs 273

Sello: ARCHIVO HISTORICO Folio..275..

A. S. S. el Señor Ministro de Gobierno

Dr. Don José Figueroa Alcorta

Señor Ministro:

En cumplimiento del encargo con que el Exmo. Gobierno me honró, con decreto de fecha 27 de Mayo p.pasado, para estudiar en los principales Teatros de Europa, los sistemas y medios empleados para precaverse y asegurarse contra las catástrofes en los teatros, à fin de dotar el que se construye en esta ciudad, de los aparatos mas perfeccionados para preservarlo contra el incendio, vengo con este informe à exponer à S . S . el resultado de mis averiguaciones.

Los teatros que he visitado, son los siguientes : Carlo Felice (Génova), La Scala (Milano), Fenice (Venezia), Opera (París), Eden Theatre (París), Royal (Bruxelles), Alambra (Bruxelles), Liceo (Barcelona). Exepción hecha de los teatros de la Opera, Eden Theatre, Royal y La Scala, todos los demás no tienen nada que pueda merecer un estudio parti – cular, limitandose los medios de defensa, à una repar – tición mas ó menos abundante, de bocas de incendio, ali – mentadas por las aguas corrientes de la ciudad .

No es así en los teatros que arriba//

//275-

he exepcionado, siendo allí todo previsto y todo es – tudiado con la mayor prolijidad, para poder combatir al fuego con éxito, en cualquier recinto pueda desarro – llarse, y es lo que he visto y notado en estos que me ha servido de guía para redactar el presente informe que tengo el honor de someter à la consideración de S . S . 275 b – Es conocido por las características, que en la mayor parte de los casos, los incendios han sido producidos por causas dependientes de la iluminación à gas, así que ha sido muy previsora la medida adoptada por el Gobierno, de dotar al teatro de aparatos de luz eléctrica, pero es aconsejable sean à incandescencia, siendo la iluminación à arco Voltaico casi tan peligrosa como la del gas .

La iluminación eléctrica, deberá estenderse à los zótanos y al mas apartado rincón del teatro, debiendo prohibirse en absoluto, el uso que se hace para el servicio de las maquinas y de las escenas de velas ú otras lámparas portátiles. Los hilos de trasmisión de la corriente deben ser forrados con gutapercha, y encerrados en toda su longitud en un conducto incombustible para que por una causa cualquiera poniéndose incandescentes al pasaje de la corriente eléctrica, no comuniquen el fuego à los materiales combustibles que los rodean .

Para el caso de que la luz electrica venga à faltar instantáneamente, y para prevenir una completa oscuridad, es buena la disposición adoptada en los teatros que he visitado, de obligar à las empresas à colocar durante las representaciones un número suficiente de lámparas al aceite, fijas en todos los sitios ocupados por el publico y los artistas . 275c – Las maquinas à vapor ó à gas con los dínamos correspondientes, constituyen un peligro permanente, cuando son instaladas en el interior de un teatro. Para el de Córdoba, me parece sería conveniente, construir un edificio especial para maquin – nas, adonde se colocarían las que corresponden à la –

Sello ARCHIVO HISTORICO Folio..276.. luz eléctrica y las otras que mas abajo mencionaré .

En casi todos los teatros que he visitado existe un telon de seguridad, para que, en caso de incendio, pueda quedar separado el escenario de la platea. Esos telones son de chapas de fierro ó de tejido de alambre y cada sistema tiene un lado bueno, así que son igualmente aconsejables. He visto en San Pier d’Ancona el que el Gobierno contrató con la Empresa Roncoroni y es hecho con tejido de alambre reforzado con marcos y travesaños de fierro .

Pero el uso de esos telones requiere la construcción de una ó dos chimeneas en el escenario cuyo objeto voy a explicar. Consideremos que el incendio, como en la mayor parte de los casos, se desarrolla en el escenario.- Bajado el telon metálico que dará la escena separada de la platea ; el efecto del telon será de detener las llamas, pero dejará pasar el

humo aspirado por la claraboya de la platea y conse –
cuentemente no ofrecerá que una garantía insuficien –
te contra la asfixia. Es por esto que en el escenario
se requiere una ó dos chimeneas, para que en el caso
supuesto se establezca por medio de ellas un tirage
tendiente à impedir que el humo pase por el telon
y se introdusca en la platea causando la asfixia de
los espectadores . – //

//276 Por los datos que he podido tener, casi
nunca en la practica, en caso de incendio, el telon
metálico ha servido como se tenía derecho de esperar ; ó
quedó suspendido ó solo en parte ha bajado. Esto proba-
ble-
mente sucedió por motivo que el incendio habiéndose
pro –
pagado con exesiva rapidez, los mismos empleados
encarga -
dos de bajar el telon de requeridos, se han fugado antes
de //

bien cumplir con su deber, ó por qué tal vez habiendo que –
dado mucho tiempo suspendido, las rondanas y cuerdas
metálicas que sirven para el movimiento de bajar ,
estaban deterioradas, y en condiciones difíciles de
funcionamiento .

En varios teatros se ha pensado
reparar à esta, suspendiendo el telon con cuerdas combus –
tibles para que pudiese bajar automáticamente – Pero
esto no parece, à mi modo de ver, que pueda dar bue –
nos resultados, por qué, ó las cuerdas combustibles de
sus –
pensión deberían dar la vuelta de la escena, cosa que no
es práctica, ó si no habría la necesidad de que el fuego
se propagara en el punto donde funcionan esas cuerdas
para que el telon bajara, de otro modo cualquiera que
fuese el incendio, el telon quedaría suspendido .

Mejor me parece sería, de que el
telon metalico pudiese ser bajado con un movimiento
de transmisión desde el edificio apartado para maquinas ,
adonde debería colocarse un cuadrante avisador de incen –
dio en comunicación con la red de hilos protectores de los

que voy à hablar en este momento: asi quedaría asegu –
rado de que en cualquier momento, y cualquiera sea
la intensidad del incendio, el telon funcionará regular –
mente, y para evitar el caso de que el aparato no
pueda funcionar por ser deteriorado, bastaría solamen –
te que antes de cada representación se hiciese un ensayo //

// 276b/ La colocación de una bien estudiada
red de hilo protector ó avisador de incendio, me parece
debía hacerse en el nuevo teatro de Córdoba, sea en las
numerosas escenas que están colgadas en el escenario, en
la

maquinaria que por ser toda de madera ofrece un peli –
gro constante, sea en la tapiserías de los salones, de los //

Sello ARCHIVO HISTORICO Folio ..277..
// palcos y en mil otros puntos . –
Este sistema que he visto funcionar
en la exposición de París y que está adoptado en Fran –
cia por los edificios del Estado, de la ciudad de París, y de
la compañía de Chemin de Fer de l´ Ouest, es debi –
do à un electricista Frances, el Señor Hubinet, quien
tiene patente de invención. Lo bueno de este sistema
es que los hilos pueden reemplazar los hilos ordinarios
en todas sus aplicaciones; ni vale mas que este, es in –
oxidable y se conserva indefinidamente. Cada un pun –
to de un trayecto, constituye un avisador de insendio infa –
lible, siendo controlado en perfecto funcionamiento por
el uso que diariamente se hace de los aparatos eléctricos
que ponen en comunicación. La instalación es la mis –
ma que la de las campanillas eléctricas, y efectivamente
sirve para las dos cosas. Un cuadrante ó dos colocados
opor-

tunamente, como sirven para indicar el punto de donde
uno ha llamado, indican también el mismo punto adon –
de se ha desarrollado el incendio, y en este caso, como la
comunicación de los conductores se establece por sí y per-
manentemente, el incesante tocar de las campanillas basta
para dar el alarma, mientras el cuadrante indicará el
sitio de peligro.

El uso de los hilos incombustibles
no es aconsejable por no ser económico, porqué pierden//
//277 diariamente su propiedad, concluyendo à los seis

meses por ser totalmente inútiles .- Así que adoptando
este
sistema, se vendría à crear un gasto continuo, para
que la protección sea eficaz, y el gasto no sería por cier –
to indiferente, teniendo en consideración el precio por
metro de superficie cubierto con la barniz preservado –
ra que en París es de fr. 250, y el numero inmenso de
metros de superficie combustible que hay en un teatro.

F 277 b Lo que es sumamente necesario en un
teatro, es disponer de una inmensa cantidad de agua, si
fuera posible tanta, como para inundarlo. En el Teatro
de la Opera en París hay 68 bocas de incendio, y son
alimentadas por las aguas corrientes de la Ciudad. De
las 68 bocas, 48 son colocadas en el escenario, sobre cua –
tro pisos con seis por cada lado; los otros 20 son reparti –
dos , 6 en la sala , y los demás en los varios salones y de –
pendencias .

En el teatro de Córdoba, se necesita
à lo menos veinte y cuatro, es decir, once en el escena –
rio, cuatro en la sala, y los demás repartidos en las depen-
den-
cias .

Pero las aguas corrientes de Córdoba
no tienen la presión suficiente para que puedan alcan –
zar à proteger las partes altas del teatro, así que será ne –
cesario el empleo de dos bombas à vapor fijas, las
cuales puedan fornir tres mil litros de agua al mi –
nuto cada una, ó sean seis mil litros, para alimen –
tar doce bocas de incendio, en las partes altas del
teatro, con quinientos litros de agua por minuto
cada una, es decir seis en el escenario, dos en la
sala, y cuatro en los salones del frente y de los
costados .

A este objeto, y de conformidad con lo
convenido verbalmente con S. S. , he tratad , bajo apro –//
//277b//bación del Exmo. Gobierno, con la casa Thirion en
París para la provision de dichas bombas perfeccionadas,
pa-
ra fornir la cantidad de agua arriba indicada, à la altura
máxima de treinta y cinco metros, alcanzando à una
distancia horizontal de veinte y cinco metros à dicha
altura .

La instalación puede hacerse à una ///
Sello ARCHIVO HISTORICO Folio..278..
// distancia mas ó menos de cincuenta metros del tea –
tro y esta permitirá se puedan colocar en el edificio
para maquinas que debería construirse afuera del teatro .

La instalacion de estas bombas necesi –
tará la construcción de un deposito para agua de la
capacidad de tres mil seiscientos metros cubicos, para
almacenar la cantidad de agua suficiente, à, lo menos
por un tiempo de 10 horas .

Estas son, Señor Ministro, las necesida-
des que me parece hay que llenar para poner el nuevo
teatro de Córdoba, en condiciones especiales de seguridad.
No hablo de las puertas de salida, ni de otros medios de sal-
vataje, porqué las numerosas salidas, que por todas par -
tes hay en el nuevo teatro, ponen los espectadores
en la casi seguridad, que cualquiera fuera el desas -
tre que pudiera suceder, el teatro podrá ser desocupado
en ocho ó diez minutos enteramente .

Resumiendo, además de la instalación
de luz eléctrica, y del telon metalico que ya han sido
contratados por el Exmo. Gobierno, se necesitará para el
teatro de Córdoba :
1º Construccion de una ó dos chimeneas en el escenario.
2º Colocacion de hilos avisadores de incendio
3º Provision y colocación de bombas à vapor fijas.
4º Construcción de un gran deposito de agua de la
// 278... capacidad de 3600 metros cubicos .
...5º Construccion de un edificio para maquinas
6º Adquisicion de un terreno próximo al Tea -
tro para edificar el galpón de maquinas y para
hacer el deposito para agua .-

..278b.. Si el Exmo. Gobierno cree tomar en
consideración lo antes espuesto, espera el que suscribe
recibir las ordenes oportunas para el estudio definitivo,
y por lo tanto adjunto el compromiso hecho con la
casa Thirion de París, para que el Exmo. Gobierno
pueda examinarlo y resolver oportunamente.
Aprovecho la oportunidad de reiterar
à S . S . los sentimientos de mi mayor consideración .

De S . S . ab: y S . S .
Córdoba Octbre . 14 de 1889.
Firma: José Franceschi

Dbre. 30 /889
Lo acordado y archivese
Firma: José Figueroa Alcorta

3. Maquinaria de escena

Fuente: AHPC. Serie de Gobierno II, Tomo nº4. Contratos, Solicitudes y
Propuestas, fs 12-14

88242 Sello: ARCHIVO HISTORICO Fo-
lio..12..
S.S. Sello: AÑO DE 1888 Sello: RENTA PROVINCIAL
CBA.

Sr. Ministro de Gobierno
Dr. D. José del Viso
Sr. Ministro:
Antonio Subirá apoderado de
Victor Consigli contratista para
la maquinaria escénica del
Teatro que se construye à
S. S. espone:

Que en cumplimiento de una
de las bases del contrato apro-
bado adjunto los planos y
explicaciones de los mismos
en numero de 5 Duplicados
de las obras à ejecutar.
Ademas tengo à la disposición
del Sr. Ministro un modelo
en madera representando
todo un escenario completo
con su maquinaria y siste-
ma que vamos à adoptar si
merece su aprobación; dicho
modelo por su tamaño no
puede ser trasladado à esas //

Folio ..12b..
// oficinas quedando deposi-
Tado actualmente en el Teatro
Progreso de esta ciudad.
Me permito indicar al Sr. Ministro
que en caso de merecer su apro-
bacion los planos y modelo, tengo
absoluta necesidad de principiari
el trabajo en los primeros días de
Enero próximo y necesitaría el
local del escenario del Teatro
completamente listo y desocupado
en todo el mes de Enero. Esta
necesidad es para poder terminar
la obra con los deseos del Exmo.
Gobierno que piensa inaugurar
en el año próximo y por que
las personas idóneas para este
trabajo me sería muy difícil
el obtenerlas cuando principien
las temporadas teatrales en la
Capital que sucede en Abril
Próximo.
Saluda al Sr. Ministro
Firma: Antonio Subirá

Sello: ARCHIVO HISTORICO Folio..13..
Pauta de
Gobno. Córdoba, Enero 2 - 1889
Informe el Departamento. Topográfico
Firma (ilegible)
Departamento Topográfico. Córdoba Enero 3 de 1889
Pase à la Sección de
Obras Públicas
Firma: Nuñez
Informe el Inspector del Teatro
Firma: Lessi
Córdoba 24 de Enero de 1889
Sr. Director:
Los trabajos en el escenario del teatro
aun no están concluidos – Pero esto
no impide que desde ya la empresa
de la maquinaria pueda mandar //

	Folio..13b..
// sus operarios para que empiecen de acuerdo con la Empresa del Teatro los trabajos preparatorios como sea escabaciones etc.	
	Firma: José Franceschi
	Córdoba, Enero 29 de 1889
Con el informe precedente	
Pase al Ministerio de Gobierno	
	Firma: Santos Nuñez
Firma:	
Depart.	
de Gobno. Córdoba , Febrero 1° de 1889.	
Atento el precedente informe; conce-	
dese ál Contratista Sr. Consigli que man-	
de sus operarios al nuevo teatro para que	
empiecen los trabajos preparatorios	
de acuerdo con la Empresa Constructora	
del edificio. Comuníquese y archívese.	
	Firma:
	Firma abajo: José del Viso

4. Presupuesto para decoración Nuevo teatro

Fuente: AHPC. Serie de Gobierno. Tomo nº 4, Contratos, propuestas. 1889 - fs 228

Sello	
ARCHIVO HISTORICO	
Folio..228..	
Presupuesto para el trabajo extraordinario	
De decoración del Edificio del Nuevo Teatro . –	

Decoración al aceite del cielo Razo y paredes de los vestíbulos , con adornos figuras alegóricas , flores , dorados , plateados y bronceados .	3.600 –
Decoración á la cola Estilo Rena – cimiento del Cielo Razo y paredes del Invernáculo , ricamente decorado , con madera dorada (veacé el croquis) flores	

plantas , imitaciones de mármol arquí – tectura etc . etc .	
1.800 –	
Decoración del gran foyer , estilo Pompe – yano con adornos apropiados , flores doradas etc , etc (cielo Razo y paredes)	1.300 –
Cielo Razo á la cola del Salon de boletería , ricamente decorado estilo fo---	
tacia .	
300 --	
Cielos Razos de la Sala de dirección y la retro Sala , estilo Luis XIII 420 --	
Cielo Razo á la cola , de la Confitería – estilo Luis XV ó sea barocco -	360 –
Cielo Razo de la boletería a la izquierda	
Estilo Luis XIII -	
360 –	
Cielo Razo y paredes del vestíbulo ex – Terior , con ricos adornos bronceados etc ; estilo Renacimiento Italiano.	600 --
Decoración á la cola de las galerías de los palcos del primer piso (cielo Razo y paredes) con recuadros , ador – nos etc . -	
1.000 --	
Decoracion á la cola de las galerías de – los palcos del 2° piso (cielo razo paredes)con	
recuadros etc . etc .	700 --
	A la vuelta 10. 440 --
	De la vuelta \$ 10. 440 --
Decoracion sencilla del cielo razo y paredes de la cazuela y tertulias del 3º piso .	400 –
Decoración á la cola de las escaleras (Cielos razos y paredes) con recuadros imitaciones de mármol . etc . etc .	720 --
Decoracion al aceite del cielo razo y paredes del gran Salon Central , estilo Renacimiento Florentino , con figuras atributos , adornos , flores , dorados . etc .	3. 000 --
Cielos Razos de los 3 foyer de Señoras estilo Pompadour , Japonés , y turco ricamente decorados á	\$ 300 – c – uno . 900 --

Decoracion rica de dos Salones del frente á la Izquierda 2º piso , estilo Luis XV.. con adornos , figuras alegóricas de flores etc. etc.	900 --
Decoración , estilo etrusco del primer Salon á la derecha , y estilo griego Moderno . del 2º Salon que sigue 900 --	
Empapelado dorado de las paredes del Salon de la dirección y retro	
Salon , de la confitería (papel riquísimo)	
Empapelado de los dos salones de boletería , con papel dorado .	
Empapelado , con rico papel dorado estilo Turco , de las predes , de los Salones Turco , Pompadour y Japones	
Empapelado con rico papel dorado de los otro cinco Salones del frente .-	3.580
20. 040	
Veintemil cuarenta pesos na – cionales de curso legal .-	
En lugar de ser blanqueados los cuartos de las artistas , serán recuadrados , con filetes zócalos	
Sello	
ARCHIVO HISTORICO	
Folio ..229..	
guarda , y estampas , como también el Salon de vestuario , foyer de las artistas , galerías del escenario , bajo los palcos ; en fin serán compren – didos en precio total de la obra	
Veinte mil cuarenta pesos - toda la pintura empapelado , y decoración .	
Como también está comprendido El precio de la pintura de 107	
Puertas (extraordinario) no com – Prendido en el Contrato que tiene la Empresa de los Señores Bouquel y Colodro , con el Excº Gobierno de la Provincia .	
Todo el trabajo de pintura , y deco –	

Racion Será ejecutado , Según las mas modernas reglas del arte y con estilo purísimo .

Todas las paredes al aceite , Seran Enmasilladas y lijadas perfectamente , y toda la pintura , como también bronce , oro , barniz , etc . que se --- ----- , serán de primera calidad .

Todas las figuras , atributos , retratos de artistas célebres , serán pintadas al Aceite , aunque sea el cielo

Razo ejecutado á la Cola ---

Firma : Arturo Nembrini

5. Informe del Ing. Conil Paz sobre el estado de degradación del Teatro, 2 de mayo de 1907.

Fuente: Archivo "La Voz del Interior", 3 de mayo de 1907.

“Informe al Sr. Director de Obras Públicas.

Córdoba, 2 de mayo de 1907.

Sr. Director,

De conforme a lo ordenado por esa dirección he practicado la inspección del Teatro Rivera Indarte y he podido constatar lo siguiente:

- El estado de las fundaciones debido a su mala construcción es malo y ha sido la causa de la mayor parte de los desperfectos que se han producido en el edificio.
- Los muros, gracias a las llaves de hierro que los ligan, se encuentran, en general en buenas condiciones a excepción de los de la pieza (sic) que están completamente agrietados y que será necesario demoler. En el muro de la sala hay también algunas grietas de importancia, a la altura de las gradas, Cazuela y Paraíso, producida fuera de duda por un asiento de las fundaciones, el cual se nota en las gradas del vestíbulo del piso bajo cuyas chapas de mármol han sido rotas por esa causa.
- Los entrepisos y techos de bovedilla han sido construidos

sobre rieles viejos y oxidados y esa oxidación ha continuado hasta ahora debilitándolos, de manera que hay algunos que careciendo de patio (sic) amenazan dejar caer la bovedilla que soportan. Tanto en los pisos como en los techos el primer anillo de las bovedillas ha sido construido casi en seco y el segundo completamente en seco; haciéndose el relleno con tierra, cascotes y caliza, relleno excesivamente pesado y susceptible de aumentar su peso en caso de humedecerse, lo que podría traer la caída de los techos. El mortero que se ha empleado es sumamente pobre y no ofrece ninguna garantía.

- En el piso del salón que está frente al palco de gobierno se han usado para dinteles vigas armadas de 0.85, habiéndose hecho pisar los rieles que forman el piso en el ala inferior, sin haber tenido la precaución de ensamblarlas con las maestras.
- Los dinteles en general son mal construidos especialmente el del vestíbulo de entrada, hecho con cuatro rieles, de los cuales dos no han sido empotrados más de 0.10.
- Las columnas del vestíbulo de entrada, soportan un peso demasiado grande para sus dimensiones y aunque hasta la fecha no han sufrido desperfecto alguno, hay derecho para temer un aplastamiento que podrá traer la ruina de mucha parte del edificio.
- Las armaduras de techo de la platea y escenario están en buenas condiciones.
- Las escaleras están bien y solo hay que sacarles el yeso que se ha puesto directamente sobre las vigas.
- El piso de la sala y escenario están en buen estado.
- La cubierta de hierro galvanizado está en malas condiciones, siendo esta la causa del mal estado del cielo razo de la platea, el que es necesario demoler y construir de nuevo.

Existen en varios puntos vicios de construcción análogos a los notados en el techo de la confitería y que si bien en la actualidad no hay indicios de ruina inminente, esta puede producirse en una época más o menos lejana: máxime llegando a haber un movimiento de tierra.

En vista de lo que antecede esta oficina es de opinión que, sin prejuicio de seguir la investigación más adelante, es urgente proceder inmediatamente a la consolidación de los techos, pisos, cimientos y dinteles del edificio. E. Conil Paz.”

6. La Voz del Interior del 26 de abril de 1907



7. Comparación de solados en modelos del Siglo XIX

TEATROS VISITADOS POR JOSÉ FRANCESCHI EN 1888						
TEATRO	UBICACIÓN	ANTECEDENTE	ESPACIO	IMAGEN	DESCRIPCION	PROPUESTA
CARLO FELICE	GÉNOVA	SÍ		MODIFICADO		
LA SCALA	MILANO	SÍ				
			Foyer		Se alternan grandes campos de mármol claro, y dameros en marrones, privilegiándose la disposición a 45°.	
						
LA FENICE	VENEZIA	SÍ				
		Reconstruido	Vestíbulo		Homogeneidad y unicidad en el material - borde - límite remarcado	
			Foyer		Borde - límite remarcado, guarda de saturación intensa contrasta con el tratamiento central, perimetral a la sala.	
			Foyer de señoras		Homogeneidad, contrasta con la riqueza de la composición y ornamento de las envolventes.	
EL LICEO	BARCELONA	SÍ				
			Vestíbulo		Cada espacio y límite arquitectónico es señalado claramente. Queda definido cada espacio tratado con damero negro y blanco, cada límite y el espacio de transición entre cada parte.	
			Foyer		Borde límite del gran paño principal, con guarda combinada negra contra el muro.	

OPERA GARNIER	PARÍS					
			Foyer alto		Madera clara en paños de 0,50 x 1,00 mt	
			Foyer alto		Borde límite plano principal línea negra separa de la textura lisa contra el muro	
			Galerías y balcones sobre foyer de la escalera o gran Foyer de la escalera		Borde límite del plano principal, la línea negra separa de la textura lisa contra el muro.	
OTROS MODELOS						
TEATRO COLÓN (1908)	BUENOS AIRES					
			Galerías a Salón Dorado		El Teatro Colón, con primer proyecto de Tamburini, modificado por Víctor Meano, conoce un cambio estético al finalizarlo el belga Julio Dormal. Sus solados dilatan los campos limitados de la sucesión de espacios del Teatro San Martín, y la tesela blanca toma la forma del abanico. Las guardas vegetales son más simples, y los umbrales solo se diferencian por sus encuadramientos.	
			Foyer		Detalle de umbral.	
			Foyer		Detalle de borde.	
BANCO DE CÓRDOBA (1890)	CÓRDOBA					
		Se construyen contemporáneamente entre 1888 y 1890, ambos diseñados por Tamburini, con José Franceschi como contratista de obra.	Vestíbulo Hall			
			Sala de cambio del Banco.		Luego del umbral de mármol blanco, repetido en los cuatro lados del espacio, el piso de gres cerámico inglés forma un motivo de transición más estilizado y vegetal, antes de desarrollar el gran paño de teselas formando diseño geométrico. Colores ocre, tierra de sombra, tostado, blanco y celeste pastel.	
						
			Galerías laterales		Luego de las grandes placas rectangulares de mármol gris, se dispone un umbral de mármol blanco, y luego un piso en damero blanco y negro en los accesos a las escaleras.	

8. Reconocimiento del código técnico expresivo del sistema ornamental

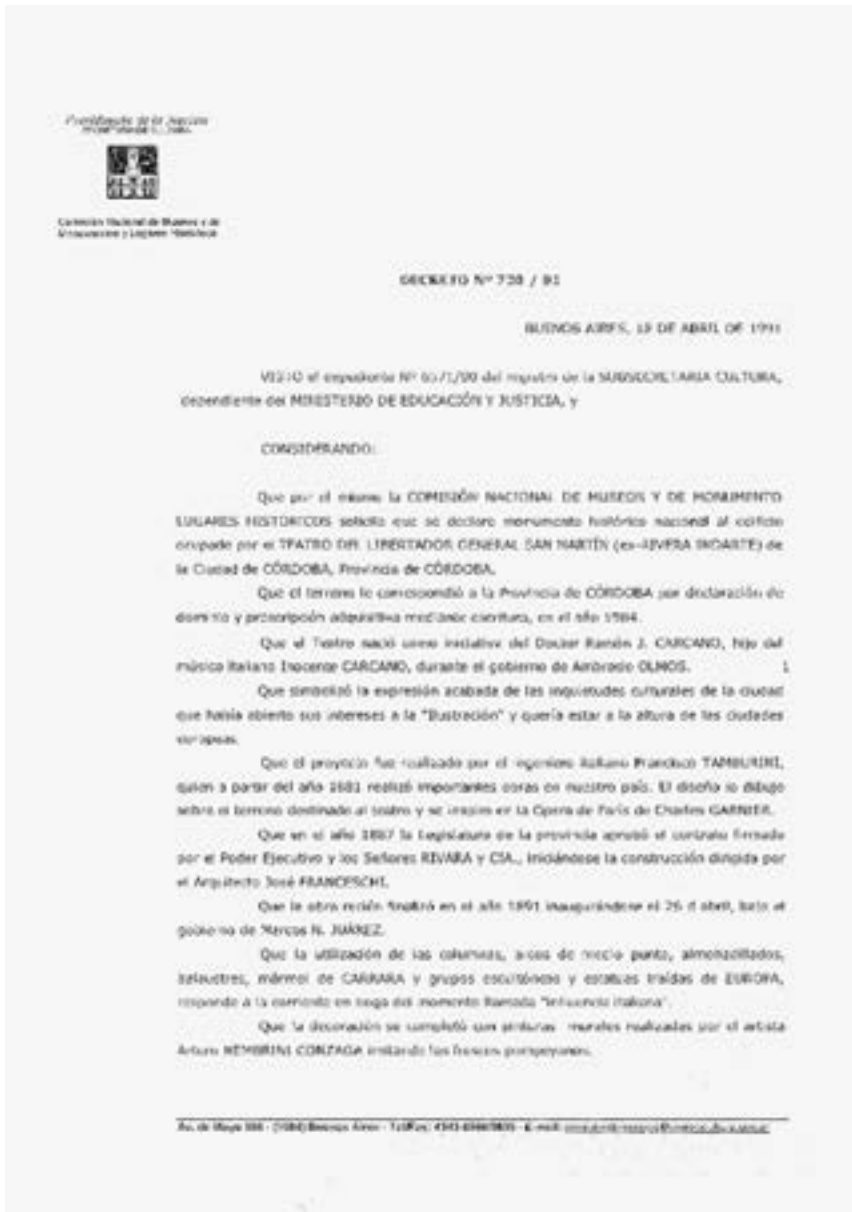
Antecedentes en documentación de archivos

En 1893, constatamos que pasillos, vestíbulos y palcos habían recibido un alfombrado con alfombras de colores y con estera con alfombra más tradicional color punzó 1888 mosaicos y baldosas son citados en el contrato.

TEATRO	UBICACIÓN	ANTECEDENTE	ESPACIO	IMAGEN	DESCRIPCION		PROPUESTA	
LIBERTADOR SAN MARTÍN	CÓRDOBA							
			Pórtico		Solado en reemplazo del original en paños con encuadramientos, el centro de crujía posee 3 motivos de Lira en mármol rosado (que por desgaste superficial sería original).		El motivo de lira se repite en ángulos de vidrios de la carpintería, y en listón de mármol rosado bajo la ventanilla de boletería. Armonía en el tratamiento cromático de las envolventes.	Rehacer el solado utilizando grandes placas de mármol rosa fiamantado, con incrustaciones de las piezas con liras a rescatar, y reborde en ocre y rojo
			Vestíbulo		Sucesión espacial, variación de motivos en el paño de cada espacio, marcándose siempre una guarda de color diferente en contacto con un umbral de transición de mármol blanco.		Partición y diferenciación espacial características del Manierismo Italiano.	A consolidar en sus estructuras de apoyo y restaurar.
			Vestíbulo		Escalinata de acceso de mármol blanco - muros del vestibulo en bicromatismo de mármoles - solado de gres cerámico ingles con refinados motivos geometricos y rico colorido		Mármol blanco de Carrara y rojo de Verona.	A consolidar en sus estructuras de apoyo y restaurar.
			Vestíbulo		Umbrales de mármol blanco.			A consolidar en sus estructuras de apoyo y restaurar.
			Circulación lateral al vestíbulo en Planta Baja.		Umbrales mármol blanco - triple guarda de color rojo y ocre que destacan las palmetas perimetrales. La circulación lateral del solado moderno en reemplazo del original, produce un corte abrupto y pérdida de calidad.		Umbrales de mármol blanco.	En reemplazo de los pisos laterales modernos, se justifica armonizar las tonalidades con un nuevo damero en ocre y rojo, ocre y marrón, u ocre y verde seco. Puede ser ortogonal, o retomar la orientación a 45° como en el espacio antes del estrechamiento que prepara al acceso a la sala. Su módulo cuadrado puede duplicar el de la guarda en cerámica inglesa del vestíbulo, o el ancho del umbral de mármol.
			Circulaciones de transferencia a salas en platea y palcos bajos y palcos altos				Solados Art Nouveau en marrón y verde, con vestigios en nivel de palcos altos, y unicidad en nivel de cazuela.	A conservar íntegramente.
			Loggia o pórtico alto.		Solado de gres cerámico ingles, con motivos geométricos, y diferenciación de motivos en la guarda perimetral			A conservar íntegramente.
			Circulaciones de transferencia a sala en cazuela y tertulia					

TEATRO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTIN										
INVESTIGACIÓN HISTORICA										
	SOLADOS									
	DOCUMENTACION / DESCRIPCION / CRONOLOGIA									
TIPO	CRONOLOGIA	ZONA	LOCAL	TECNICA / MATERIALES	COLOR /MOTIVO	DIMENSIONES	COMPOSICIÓN	USO	FOTOGRAFIAS	DOCUMENTOS
1.	1891	A	Distribuidos por todo el edificio	Mármol Blanco de Carrara	Blanco con vetas grises	Piezas de entre 57 y 23 cm de ancho por largo variable	Como marco y separador entre espacios y solados	Umbrales y escalones		
2.	Intervención Roganti 1989-1991	A	Pórtico / Loggia Inferior	Piso cerámico con algunas piezas de Mármol rosado de Verona	Piezas en tonos grises, tabaco y siena con algunas piezas en Mármol rosado de Verona con una lira dibujada en bajorrelieve.	Variables	Recuadros semejantes a los del Vestíbulo que subdividen fuertemente el plano. En sus cruces se incorporan, rotadas, las piezas con la Lira. Llama la atencion la carencia de marcos de transición, como sucede en el Vestíbulo.	Ingreso Público General		
3.	1891	A	Vestíbulo / Loggia Superior	Piso gres cerámico ingles de diseño geométrico	Colores pompeyanos: marrones, siena , tostado, rojo. Realzado x piezas en color celeste. Algunas piezas de color uniforme y otras con motivos como palmetas, etc.	Variables		Espera público y distribución / Expansión Foyer		
4.	Intervención Roganti 1989 - 1991 ¿Del Trozzo1978?	A		Piso granítico	Mayor cantidad de piedras, de color uniforme ámbar	30 x 30	Disposición normal a la envolvente	Circulación		
5.	1891? 1930?	B	Antepalcos y Galerías de Palcos Bajos y Palcos Altos	Piso granítico con guarda perimetral negra	Menor cantidad de piedras, color uniforme amarillo claro y negro en las guardas	30x30 + 10 x 30	En las galerías, disposición diagonal dentro de la guarda perimetral, que sigue la envolvente. Luego la disposición de las piezas continúa normal a las mismas.	Circulación		
6.	1891	A/B	Platea y Salones Sociales	Piso flotante de madera machihembrada	Madera de Pinotea importada	Listones de 2,5 pulgadas	Normal a la envolvente	Permanencia		
7.			Cazuela / Tertulia / Paraíso	Tarimas de madera		Dim. variables		Permanencia		
8.	?	B	Circulaciones secundarias palcos altos y galerías de Cazuela	Piso calcáreo motivo vegetal Art Nouveau entrelazado. El motivo general se acompaña con piezas de borde con dos bandas paralelas que definen una guarda perimetral.	Siena, ocre, crema	20 x 20	Entrelazado vegetal con guarda perimetral	Circulación		
9.			Palco central del nivel de Cazuela	Piso calcareo motivo floral Art Nouveau	Gris, blanco, siena	20 x 20	Uniforme	Permanencia		
10.	1891?	B/C	Sector camarines Nivel Palcos Bajos y Palcos Altos	Piso calcáreo 20 x 20 color hueso liso con guarda perimetral negra resuelta mediante piezas de las mismas dimensiones que incorporan la guarda negra	Hueso, negro	20 x 20	Color Uniforme con guarda perimetral	Circulación		
11.	1891	C	Descansos de escaleras de artistas	Piso de mármol de Carrara y piedra negra	Blanco y negro	30 x 30	Disposición en damero, en diagonal a la envolvente.	Circulación vertical		
12.	1891 / Intervención Córscico 1997	B/C	Camarines en todos los niveles y Galerías de Tertulia y Paraíso	Baldosas de terracota	Roja	20 x 20	Color Uniforme	Circulación		
13.	1891	A	Galerías (algunas) y Escaleras	Alfombra	Rojo / Punzó		Color Uniforme	Circulación vertical y horizontal		

9. Decreto N° 730/91. Declaratoria de monumento histórico nacional.



Bibliografía general

André, F., de Courtois, S., *Édouard André (1840-1911). Un paysagiste botaniste sur les chemins du monde*, París, Éditions de l'Imprimeur, 2001.

Arestizábal, I., De Gregorio, R., Mozzoni, L., Santi-ni, S., *La obra de Francesco Tamburini en Argentina. El espacio del Poder*, Museo de la Casa Rosada, Buenos Aires, 1997.

Berjman, S., “Carlos Thays, Un jardinero francés en Buenos Aires”, Buenos Aires, catálogo de la exposición del Centro Cultural Recoleta, curaduría de Sonia Berjman, 2009.

Bischoff, E., *Tres siglos de teatro en Córdoba* (1600-1900), Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1961.

Memorias del Rivera, Córdoba, ed. Boletín Oficial, 1991.

Boixadós, M. C., *Las tramas de una ciudad, Córdoba entre 1870 y 1895. Élite urbanizadora, infraestructura, poblamiento*. Córdoba, Ferreyra editor, 2000.

Bortolotti, L., Masetti Bitelli, L., *Teatri storici, dal restauro allo spettacolo*, Fiesole, ed. Nardini, 1997.

Brada, A. et al., *Teatro El Círculo. Semana del Patrimonio* 2001, Rosario, folleto informativo editado por Colegio de Arquitectos D2, 2001.

Breyer, G. A., *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

Cabrera, P., “Antecedentes de la representación teatral”, Córdoba, *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, n.o 1 y 2, 1931.

Cárcano, R. J., *Mis primeros ochenta años*, Buenos Aires, Editorial Biau, 1945.

Contant, C., *Parallèle des principaux théâtres*

modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises, allemandes et anglaises, París, edición del autor, 1842.

De la Rúa, B., “La Ciudad entre 1850/1930”, *Cartillas de Córdoba*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba, s/f, p. 5., 1994.

Diderot, D., y D'Alembert, J., “Théâtres y Machines de théâtre”, Tomo X, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, París, 1772.

Dómina, E., *Historia Mínima de Córdoba*, Córdoba, Ediciones del Boulevard, 2003.

Druetta, V., *El Teatro del Libertador General San Martín. De Coliseo Mayor a Monumento Histórico Nacional* (tesis de maestría), Universidad Nacional de Córdoba, 2016.

Ferraro, F., “El telón de boca del Teatro del Libertador San Martín”, *La Voz del Interior*, Córdoba, 24 de abril de 1991.

Frega, G., “Circulación y recepción del teatro porteño”, en Frega, G., Brizuela, M., Yukelson, A., Villa, M. (Comps.), *El teatro de Córdoba (1900-1930) Documentación y crítica*, Córdoba, Grupo de Estudios de Teatro cordobés, Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), 2004.

Gallardo, R., “El Rivera”, *La Voz del Interior*, Córdoba, 28 de julio de 1985.

Gallardo, R., *La arquitectura en Córdoba y su Historia*, Córdoba, Nuevo Siglo, 2003.

Guadet, J., “Las grandes reglas de la composición” (capítulo III) y “*Elementos de los teatros*” (*capítulo VIII*), *Éléments et Théorie de l'Architecture, cours professé à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*, París, Librairie de la Construction Moderne, 1902.

Ielpi, R. (coord. ed.), *Teatro El Círculo*, Rosario, Asociación Cultural El Círculo y Borsellino Impresos, 2007.

Izenour, G. C., *Theater Design*, Nueva York, Mc Graw-Hill Book Company, 1977.

Jones, O., *The Grammar of Ornament*, Londres, Day and Son, 1856.

Kahler, E., *Historia Universal del Hombre*, Buenos Aires-México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Kronfuss, J., *Arquitectura Colonial en la Argentina*, Córdoba, Edit. Bifignandi, 1921.

Lerin, F. et al., “Acontecimiento y continuidad. La ciudad de Córdoba hoy y las huellas de la Gran Exposición Nacional de 1871”, Montevideo, ponencia presentada en el X Seminario de Arquitectura Latinoamericana. La ciudad latinoamericana. Transformaciones y permanencias, 2003.

Luque Colombres, C. A., *La Ciudad Nueva, el primer medio siglo de Nueva Córdoba* (1886-1936), Córdoba, editorial de la Municipalidad de Córdoba, 1987.

Mc Nall Burns, E., *Civilizaciones de Occidente. Su historia y su cultura*, Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1983.

Ministerio de Fomento y Ministerio de Educación, *Programa de Rehabilitación de Teatros*, Madrid, Ministerio de Fomento, Centro de Publicaciones, 2003.

Ortiz, F., Mantero, J. C., Gutiérrez, R., Levaggi, A., *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1968.

Ospital, L., “Fue la hostia”, *Revista La Central*, año III n.o 10, abril/mayo 2009, Córdoba.

Page, C. y Tognetti, L., *La Academia Nacional de Ciencias*, Córdoba, Comisión de Biblioteca y Publicaciones, Academia Nacional de Ciencias, 2000.

Page, C., *La Arquitectura oficial en Córdoba* (1850-1930), Buenos Aires, Ministerio de Educación y de Cultura de la Nación, 1994.

El Parque Sarmiento, Córdoba, Colección Historia de la Arquitectura de Córdoba, 1996.
Pérouse de Montclos, J. M., *Histoire de l'Architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, París, Mengès-CNMHS, 1989.

Pevsner, N., *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1979.

Pigna, F., *Los mitos de la Historia argentina 2*, Buenos Aires, Ed. Planeta, 2005.

Rabreau, D., *Les dessins d'Architecture au XVIII e siècle*, París, Bibliothèque de l'Image, 2001.

Romero, J. L. (Comp.), *La vida histórica*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008.

Santini, S., “Il descubrimiento di Francesco Tamburini in Italia”, en Arestizábal, I., De Gregorio, R., Mozzoni, L., Santini, S. (Comps.), *La obra de Francesco Tamburini en Argentina*. El espacio del poder, Buenos Aires, Museo de la Casa Rosada, 1997.

Sarmiento, F., *Cien años del Rivera Indarte*, Córdoba, Siena, 1994.

Sassi, M. T., “Notas para una introducción a la temática del arte, la ciudad y la arquitectura. Siglo XIX”, Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Cátedra ACA II.

Shmidt, C., *Palacio sin reyes. Arquitectura pública para la «capital permanente. Buenos Aires 1880-1890*, Buenos Aires, Prohistoria Ediciones, 2012.

Waisman, M., *El edificio del Banco Provincial*, Revista de Economía del Banco de la Provincia de Córdoba N° 24, Córdoba, 1973-1974.

(Coord.), *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Summa, 1974.

Weisinger, G., *La pintura ornamental en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires*, Historia, técnicas, patologías, UMSA.

Bases de datos y páginas web consultadas

Academia de Ciencias de Francia y Biblioteca Mazarine. Página oficial del proyecto de digitalización de La Enciclopedia de Diderot y D'Alembert. <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopédie>

Lorda, J., “Historia de la Arquitectura”, *Classical Architecture*, Universidad de Navarra, <http://www.unav.es>

Chastel, A., *La grottesca*, trad. Lega, Abscondita, 2010. <http://imakermariano.blogspot.com/2011/03/grotteschi.html>

Ornati delle Loggie di Raffaello nel Vaticano, cuarenta y seis planchas al aguafuerte por Giovanni Volpato y Giovanni Ottaviani, 1760-1777. <https://www.maremagnum.com/stampe/ornati-de-lle-logge-di-raffaello-nel-vaticano/130350149>
Catálogo de las Fundiciones de arte del Val-d’Osne, *Base de données du Patrimoine monumental français dans le monde*. <https://e-monumen.net/>

Chabat, P., *Manuel de peintures appliquées à la décoration des monuments, appartements, magasins*, A. Morel, París, 1860-1891.

Gruz, H., *Motifs de peintures décoratives pour appartements modernes*, París, ed. Claese, París, Lieja, Berlín, 1860.

Racinet, M. A., *L'ornement polychrome. Recueil historique et pratique*, París, ed. Firmin Didot, 1870.

Saguier, E., *Padrón de profesionales europeos incorporados al espacio argentino ordenados alfabéticamente* (1852.1914), *Apéndices por origen*, Arturo Nembrini Gonzaga, IT RM (Roma, sic).

Página del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA), <https://cemla.com/>

Heyer von Rosenfeld, F., *Der Adel Königreichs Dalmatien, o La nobleza de Dalmacia*, Nüremberg, 1873.
Toncic, J., Crítica de su Madonna expuesta en Trieste, diario *TIERRA*, Zara, 13 de febrero de 1874. Volumen conservado en la Nazional Bibliothek de Viena.

Gazzeta Ufficiale del Reino de Italia, 1878, representa a la Academia de Bellas Artes de Carrara en los solemnes funerales del rey Vittorio Emanuele II.

Sobre Antonio Zuccaro y Giuseppe Borsato, *Dizionario biografico dei Friulani*. <http://www.dizionariobiograficodeifriulani.it>

Spreti, V., *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, vol. I-VI, 1-2 (apéndices), Milán, 1928-1956, 809-810, vol. IV. (Sobre la genealogía, títulos y escudo de armas de la familia Nembrini Gonzaga de Ancona (Marche).

La famiglia Nembrini Gonzaga, Accademia Leopardi, 2014. <http://www.associazioneleopardi.it/default.aspx?pageid=40>

Accademia Araldica Nobile Italiana, Marqueses de San Damiano, condes, patricios de Anco-

na, nobles de Fano. Escudo: *Spada di argento e clava di verde incrociate e accantonate da 4 stelle [6 raggi] di oro su scudetto di azzurro su croce patente di rosso accantonata da 4 aquile di nero affrontate a coppia, tutto su argento*. <http://www.accademiiaraaldicanobiliare.com/elenco-nobiliari/lettere-g-o/>.

De Dominici, C., *Amministrazione pontificia (1716-1870)*, Roma, 2017.

Fuentes documentales

Consigli, V. (s.f/1888). Pliego de contratación de maquinaria. De la Serie de Gobierno II 1888. Tomo n.o 4 Contratos, solicitudes y propuestas. Fs. 121. Archivo histórico de la Provincia de Córdoba.

Olmos, A. (17/05/1887). Discurso en la Cámara de Diputados de Córdoba. Notas y proyectos, f. 122-124. Archivo Histórico de la Legislatura de la Provincia de Córdoba.
Gobierno de la Provincia de Córdoba (s.f/09/1888). Contrato con Nembrini Gonzaga. De la Serie de Gobierno 1888 Tomo n.o 10 Municipalidades, solicitudes. Construcción del Teatro. Fs. 157-57. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

Franceschi, J. (s.f/10/1889). Carta a Figueroa Alcorta [Descripción de los teatros europeos visitados]. De la Serie de Gobierno 1889 Tomo n.o 4 Contratos, Propuestas. Fs 273. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

Juzgado 3º Nominación Civil (s.f/1892). Juicio de Nembrini Gonzaga a la empresa Bouquet y Colodro. Del Índice exte. Juzgado 3º Nominación Civil. Capital, Córdoba. 1892 Legajo n.o 1 Expediente 2 – 1888-1925. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

Franceschi, J. (s.f/04/1890). Informe de estado de obra enviado al Gobierno. De la Serie de Gobierno 1890 Tomo n.o 6 Planos del Teatro. Fs 6-7. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

Franceschi, J. (05/03/1890). Detalle de aparatos de iluminación. De la Serie de Gobierno II 1890 Tomo n.o 11. Solicitudes y receptorías. Fs. 83-87. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

Empresa Bouquet y Colodro (s.f/1890). Nota de solicitud de final de obra. De la Serie de Gobierno 1890 Tomo n.o 263 Legajo 8. Fs. 26. Archivo histórico de la Provincia de Córdoba.

Nembrini Gonzaga (s.f/1893). Inventario de entrega de la concesión. De la Serie de Gobierno 1893 Tomo nº 5 Inventario de las existencias del Teatro Rivera Indarte. Fs. 22. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

Gobierno de la Provincia de Córdoba (23/03/1900). Contrato con Pedro Caraccio. Del Índice Ministerio de Hacienda 1900. Tomo nº 3. Fs. 172. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

Padilla, J. (10/03/1907). Devolución con inventario de la concesión del teatro. [«Comunica al Sr Minist de Hac y O.P. q el concesionario Padilla hace entrega del edificio y toda su existencia según inventario»]. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

Gobierno de la Provincia de Córdoba (30/04/1907). Declaración de clausura del Teatro Rivera Indarte. De la Serie de Gobierno 1907. Tomo nº 7. Asuntos Varios. Fs. 88. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

González, A. (06/05/1907) Nota al Ministerio de Haciendo por perjuicios por la clausura. De la

Serie de Gobierno 1907. Solicitudes y receptorías. Fs. 62. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

Massa, J. (28/05/1913). Nota por el uso del teatro para fines no artísticos. De la Serie de Gobierno 1913. Tomo 2 y 3. Fs. 607. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

Massa, J. (30/07/1913). Segunda nota por el uso del teatro para fines no artísticos. De la Serie de Gobierno 1913. Tomo 2 y 3. Fs. 504. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

Entrevistados

Maximiliano Olocco
Sara Burgos
Marta del Trozzo
Alberto Roganti
Oscar Gubiani
Rafael Reyeros
Francisco Sarmiento
Eduardo Arturo Gasparrini
Miguel Puch
Hadrian Ávila Arzuza
Jorge Scariot

Créditos de imágenes

Págs. 13, 35, 40, 58, 59, 73. Archivo General de la Nación.

Págs. 17, 18, 19, 23, 24. Universidad de Navarra (en línea). “Historia de la Arquitectura”.

Págs. 20, 21 y 22. Biblioteca Mazarine, 2019. Digitalización de *Enciclopedia, o diccionario razonado de las ciencias, de las artes y de los oficios*, Tomo X, París, 1772.

Págs. 26, 34, 38, 70, 75, 78, 86. Archivo del Teatro del Libertador San Martín.

Pág. 29. Agencia Córdoba Cultura.

Págs. 30, 31, 32. Colección Museo Superior de Bellas Artes Evita, Palacio Ferreyra.

Pág. 33. Biblioteca Digital Trapalanda, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Pág. 37. Archivo Fotográfico Jorge Enrique Etchevarne.

Págs. 44, 45. 46. Arq. Valeria Druetta en su tesis de Maestría *El Teatro Del Libertador General San Martín. De Coliseo Mayor a Monumento Histórico Nacional*.

Págs. 54, 55, 56, 57. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

Pág. 84. Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Córdoba.

Pág. 87. Archivo Empresa Constructora Roganti.

Créditos fotográficos

Pablo Córdoba: págs. 69, 234, 235
Juan Falco: pág. 121
Alberto Silva: págs. 134, 135, 140, 146
Blas Herrera: págs. 178, 181
Valeria Druetta: págs. 222, 232
Jacinto Palacio: págs. 222, 223, 224, 225
María Inés Sciolla: págs. 145, 257

Becarios

UNC
Albrecht, Débora Micaela ; Chirino, María Florencia; Klinger, Valentina ; López, Alicia Del Valle ; López, María Gabriela; Lotra, Aldana; Menardi, Francisco ; Oronel, Soledad ; Rojo, Verónica Soledad; Rovetto, Gabriela A.; Sanchez, Kevin Sirvent, Agustina ; Suárez Achilla, Víctor; Venturini, Milena; Yovino, Enzo Nicolás.

UPC
Aballay Orellana, Valeria; Adrover Zalazar, Juan Carlos; Alchino, Victoria Carolina; Britos, Ana Carolina; Calcagno, Laura Alicia; Cardozo, Julietta Analía; Chiaretta, Pablo Nicolás; De Simone, Andrea; Gonzalez Zelaya, Hugo Gonzalez, Paula Valeria; Gramajo, Santiago; Lepka, Susana Evangelina; Lucero, María Belén; Muguerza, Camila Ailén; Ramos, Sandra Mabel; Thumann, Germán; Valzacchi, Enzo Augusto; Willnecker, Agustín Luis.

Agradecimientos

Arq. Francesco Bandarin, ex Director del Centro del Patrimonio Mundial (Unesco)
María Victoria Alcaraz Directora General del Teatro Colón
Lic. Gabriela Cuozzo, Directora de la Biblioteca Mayor de la UNC
Alfonsina Panatteri, Hemeroteca de la Biblioteca Mayor, UNC
Lic. Gabriela Parra Garzón, Directora del Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba
Mariano Passarelli, Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba
Centro de Conservación y Documentación Audiovisual, FFyH, UNC
Andrea Guiu del Archivo de La Voz del Interior
Arq. Luis Scandizzi
Dra. María Cristina Boixadós
Arq. Analía Righetti
Mgtr. Arq. Jorge Bettolli
Agencia Pascal Prunet, Ópera de París, ACMH
Arq. Régis Berge y Jean-Paul Gousset, Ópera Real de Versalles
Maël Bieven-de-Quelen, ACMH (Arquitecto en Jefe de Monumentos Históricos-Francia)
Elisabeth Robert-Dehault, especialista en Arte metalúrgico francés
Príncipe Corrado Gonzaga del Vodice di Vescovato, familia Nembrini Gonzaga en Ancona, Milán y Roma.



Gobierno de la Provincia de Córdoba