

Nicolás Boni * / El auxilio de las imágenes, una interpretación de las pinturas de Rafael Vicente Barone para el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos

Aguas abajo

La sucesión de inauguraciones de teatros líricos, en los albores del siglo XX a lo largo de los márgenes del río Paraná, sigue sorprendiendo a los historiadores y demuestra las intenciones de los diversos gobiernos locales –y también de iniciativas privadas– de atender las demandas culturales y sociales de estas poblaciones ribereñas que, entre otras variables, apelaban al gusto por la ópera para intentar resolver intrínsecas problemáticas de identidad nacional. Hemos ya estudiado en trabajos anteriores cómo en 1904, y con sólo diecinueve días de diferencia, fueron inaugurados en Rosario dos importantes coliseos líricos que modificaron para siempre la vida cultural y social de los rosarinos. Dos años después, en la ciudad de Santa Fe, se repitió este fenómeno abriendo sus puertas el Teatro Municipal, y otros dos años más debieron transcurrir para que, en 1908, Paraná y San Nicolás de los Arroyos hicieran lo propio; la primera reconstruyendo y reinaugurando el Teatro Tres de Febrero y la segunda el Teatro Municipal hoy llamado Rafael de Aguiar, en homenaje al fundador de la ciudad.

En esos momentos álgidos de movimientos migratorios desde Europa al Río de la Plata y al interior del país existió una gran necesidad de definir símbolos identitarios, y la ópera resultó elegida “como parte fundamental del catálogo constitutivo de la simbología nacional”.¹ Aníbal Cetrángolo en su reciente estudio sobre la ópera y la migración en Argentina, detalla cómo el interclasismo, que caracterizaba al género lírico tanto en Italia como en estas latitudes, fue un factor fundamental de la homogenización social del gusto por la ópera y de su potencialidad como emblema representativo:

“las músicas de las óperas se insinuaron en la ceremonia patriótica de los argentinos, se ejecutaron en el severo ámbito castrense y acompañaron a la fiesta campesina. [...] La publicidad de los productos de uso cotidiano, no sólo las marcas lujosas, aprovechó las óperas para promoverse y no pocos argentinos fueron bautizados con nombres de protagonistas de melodramas. La ópera traspasaba las barreras de clase de Buenos Aires: si un caballero distinguido había asistido a una velada lírica, a la mañana siguiente podía conversar sobre aquella ópera con el cochero que lo conducía al centro, aunque el humilde trabajador jamás hubiera podido entrar a un teatro lírico”.²

A partir de mediados del siglo XIX, la ópera italiana dominó el gusto

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek

Comité de Asesores Externos:
José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

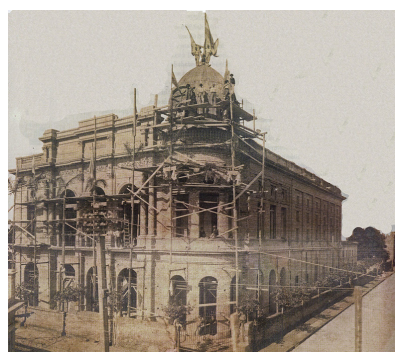
Portada: Mateo Casella, Telón de Boca, Detalle de máscaras.

del público mundial. De acuerdo con esta tendencia, se formalizó un circuito de compañías líricas que, partiendo desde Italia, arribaban a ciudades latinoamericanas como San Pablo, Rio de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, La Plata, Rosario y Córdoba, entre otras. Las relaciones entre los empresarios, críticos, cantantes y público generaron un sistema que potenciaba esta actividad teatral, otorgándole inusitada dinámica. Este intercambio artístico y comercial se vio reflejado claramente en las crónicas de la época, las cuales dieron cuenta de los numerosos emprendimientos operísticos, algunos de los cuales fueron verdaderos acontecimientos condensadores de sentido para nuestros objetivos investigativos.

Este fenómeno tan intrínsecamente vinculado a los procesos de modernización que caracterizaron el devenir histórico cultural de la ciudad de Rosario puede rastrearse también en otras ciudades próximas, de menor densidad poblacional, pero donde se repiten características y actores que merecen ser cotejados y relevados a la luz de los estudios que hemos realizados precedentemente en relación a los vínculos entre la lírica y la plástica a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. De esta manera, el caso del Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos resulta de particular interés en nuestro estudio, por la participación en su decoración de dos de los pioneros de las artes rosarinas, el escenógrafo y profesor napolitano Mateo Casella y, especialmente, el pintor y también profesor Rafael Vicente Barone, figuras que hemos ya abordado con asiduidad en estudios pasados, debido a la importancia de su gravitación como maestros de la “primera generación” de artistas rosarinos.

El doble objeto de la piedad pública y la educación del gusto popular

El 10 de agosto de 1894, Don Casiano Ruiz Huidobro, gobernador de la Comuna de San Nicolás de Los Arroyos, envió al Consejo Deliberante un proyecto de ordenanza para la construcción del Teatro Municipal en el cual desplegaba las razones de su emprendimiento:



Teatro Municipal de San Nicolás en construcción. c.1907

Mateo Casella
Telón de boca del Teatro Municipal de San Nicolás



“La importancia social de nuestra ciudad reclama un teatro. En las poblaciones de algún rango intelectual un teatro es capaz de educación pública y muchas veces él basta a dar una idea del gusto y de la cultura de los vecindarios, siendo a la vez el principal sitio de recreo buscado por la población extranjera que se incorpora a su vida comercial.

Es necesario pues ofrecer tanto a la población nacional, estos medios de vida culta, que tanto dicen en favor de las localidades que lo poseen y fomentan.

Pero, con el teatro proyectado, no sólo se tiende a llenar necesidades de esta índole, sino que él quiere realizar una obra de beneficencia, pues el producto de su explotación se encamina a sufragar los gastos de nuestro asilo de caridad, de manera que esta obra que se presenta bajo una faz simpática a la población tiene el doble objeto de la piedad pública y de la educación del gusto artístico del pueblo.

Es de esperar que una administración bien encaminada de al hospital de caridad por medio del teatro una subvención mayor de la que actualmente le asigna nuestro presupuesto y que esto permita liberrar al vecindario del impuesto indirecto que paga en forma de suscripciones para el mantenimiento del asilo. Quiere decir esto que también el tesoro comunal, dejando al hospicio la fuente de recursos de que será materia el teatro, se liberará así mismo de las asignaciones mensuales con que hoy concurre a su sostenimiento.

Todas las ciudades europeas, que deben sus progresos a las administraciones de sus comunas han buscado y encontrado en los teatros el mejor medio de sostener sus establecimientos de caridad.”³

Con estas palabras el intendente plasmaba la necesidad y las intenciones de creación de un teatro público que justificara su existencia no sólo en el rol “civilizador” del cultivo de las Bellas Artes, sino también en el beneficio económico-social que le significaba al municipio la construcción de un teatro, en la medida que las ganancias del mismo se destinarían en un alto porcentaje al Hospital de Caridad local.

Las vicisitudes legales, comerciales y políticas de su creación fueron detalladamente documentadas por Santiago Chervo en su reseña sobre el Teatro Municipal Rafael de Aguiar publicada en 1978. De este escrito, que da cuenta de la historia del teatro desde sus orígenes hasta el año de publicación de dicha monografía, es posible extraer algunos datos relevantes que permiten dimensionar este proyecto social y cultural.



Mateo Casella
Telón de Boca. Detalle

En la ordenanza del 9 de agosto de 1905, el Consejo Deliberante autoriza a la intendencia a adquirir el terreno destinado a la obra y a licitar la construcción del teatro, creando una comisión a tal efecto presidida por el propio intendente. En el artículo tercero de esta ordenanza queda claramente definida la intención inicial del emprendimiento teatral como “obra de beneficencia” enunciada en aquel proyecto de ordenanza de 1894, ya que en ella se detalla que la dirección y administración del teatro “quedará a cargo de la Comisión Directiva del Hospital San Felipe y el producto líquido lo distribuirá ésta en la proporción siguiente: 35 % para el asilo San Felipe, 25 % para un asilo local de tuberculosos, 40 % para la municipalidad.”⁴ De esta manera la explotación del teatro pretendió atender simultáneamente las necesidades socioculturales y las problemáticas de financiamiento de salud pública de una población cada vez más demandante y en permanente aumento por los aludes inmigratorios de los cuales San Nicolás no estuvo exenta. La prosperidad de la ciudad a principios del siglo XX, a causa de su estratégica localización portuaria y comercial, justificó su crecimiento demográfico posicionándola entre las primeras ciudades de la provincia de Buenos Aires en este aspecto.

Así fue que el Teatro Municipal de San Nicolás comenzó a construirse el 26 de abril de 1906, por la empresa constructora de Domingo Nevani y Enrique Gabrielli de la ciudad de Rosario, sobre los planos confeccionados por los arquitectos Badini y Perla de la misma ciudad. El 31 de diciembre del mismo año se techó el edificio y se revocó interior y exteriormente. Pasaron doce años después de publicada aquella ordenanza de 1894 para poder comenzar los trabajos; cada aspecto del proyecto, su financiamiento y control, fue efectuado bajo la iniciativa y supervisión del intendente Serafín Carlos Morteo. En las actas redactadas por la Comisión Administradora de la obra, presidida por el propio intendente, quedaron registrados datos relevantes de su construcción junto al detalle de costos de cada rubro. Su relevamiento permitió reconocer el convenio con la fábrica vienesa Thonet Hnos. para proveer su mobiliario completo, la contratación de Claeir y Anglade para los artefactos lumínicos, la de Juan Bruschi de Rosario para la compra de espejos, vidrios de color y cristales, la de Alejandro Devoto para concretar los trabajos de tapicería y así sucesivamente pueden identificarse los responsables de los cielorrasos de metal, los trabajos de herrería, las escaleras, los trabajos de carpintería, mármoles, hasta llegar al responsable del diseño modernista del telón de boca que aún hoy cumple su función en el lugar para el que fue diseñado: el profesor y escenógrafo Mateo Casella, quien residía en Rosario desde 1904.⁵ La contratación de este maestro confluye con la de Rafael Vicente Barone, autor del conjunto pictórico que decora la sala principal y de las pinturas murales del hall de ingreso, que en distintos niveles de conservación, pueden aún hoy valorarse en el Teatro Municipal de San Nicolás. Es de suponer, por la ausencia del nombre de Barone en las actas de la Comisión Administradora, que este

maestro fue contratado directamente por la empresa constructora rosarina y no por la Municipalidad, como ocurrió con el Maestro Casella que sí está citado en dichos documentos.



Rafael Barone
Fotografía tomada en Buenos Aires, firmada por Durand

Mateo Casella
Boceto de telón de boca

Como ya se ha expuesto, la presencia de ambos maestros italianos involucrados en la decoración de este nuevo teatro, finalmente inaugurado el 10 de agosto de 1908 con la ópera *Manon Lescaut* de Puccini, resulta relevante en el contexto de nuestros estudios sobre los pioneros de las artes rosarinas y el impulso que el desarrollo de la lírica imprimió al surgimiento de un campo plástico en la ciudad de Rosario. Esta feliz confluencia nos permite enfocar, aún con mayor precisión, la gravitación regional de estos maestros de principios de siglo XX radicados Rosario, al mismo tiempo que el análisis iconográfico de su producción pictórica decorativa, destinada a este Teatro, revela técnicas, filiaciones estéticas, procedimientos y recursos compositivos recurrentes en estos maestros italianos que permiten caracterizar debidamente sus oficios hoy extintos.

S'alza la tela!

La presencia de Mateo Casella resulta absolutamente protagónica en el devenir de la plástica rosarina por la fundación de la Academia Domenico Morelli en 1905. Este instituto marcó un hito en la historia de la educación artística en la región, por su severa estructura programática y sus modernos métodos pedagógicos. Ellos obedecieron a aquellas reformas didácticas que el propio Morelli impulsó en la Academia de Bellas Artes de Nápoles de la cual había egresado Casella. En los últimos años hemos efectuado detalladas indagaciones que pivotan sobre este maestro napolitano y su producción escenográfica y pictórica, como también sobre las peculiaridades de la dinámica de su institución. Su figura y su academia resultaron claves en nuestro análisis del estrecho vínculo entre el desarrollo de la lírica y el devenir de un ejercicio plástico ininterrumpido en la ciudad de Rosario. Algunos detalles de

su biografía, ya trabajados en estos estudios pasados, pueden resultar útiles, aunque reiterados, para comprender las razones de su contratación por la municipalidad de San Nicolás de los Arroyos.⁶ La gran experiencia profesional que este maestro podía exhibir como escenógrafo y decorador desde su país de origen, se basaba en su temprana posición como uno de los profesionales más prominentes de su región, habiendo sido director de escenografía del Teatro Comunal de Salerno, del Imperial de Malta, del Garibaldi de Santa María y finalmente del gran Teatro San Carlos de Nápoles.

Arribó a Argentina el 3 de noviembre de 1897 con treinta y nueve años de edad acompañado por su familia, para hacerse cargo de la decoración y también del telón de boca del Teatro Argentino de Buenos Aires, antiguo teatro de La Zarzuela porteño que estaba en plena remodelación. De 1900 a 1903 Mateo Casella trabajó para el Teatro La Opera de Buenos Aires, que funcionaba como el principal coliseo lírico del país desde su apertura en 1889 y finalmente se radicó en la ciudad de Rosario donde abrió la academia ya mencionada en la que se formaron artistas como Alfredo Guido, Emilia Bertolé o Augusto Schiavoni. La presencia en el ámbito rosarino de Mateo Casella coincidió con la inauguración del Teatro Colón de esta ciudad, que abrió sus puertas presentando la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini el 19 de mayo de 1904. La escenografía por él firmada fue la primera en montarse en el flamante telar del teatro, cuya maquinaria prometía ser “de lo más moderno”, porque “se han tenido en cuenta las alturas necesarias para todos los efectos y cambios rápidos de escenas y decorados, como también para todos los juegos de luces y artefactos.”⁷ También para el Teatro Colón de Rosario Casella se encargó de diseñar un telón de boca o *comodino*.

Sin dudas era el profesional más idóneo de la región para trabajar en el Teatro Municipal de San Nicolás. Su contratación, como se mencionó, quedó registrada en un acta redactada por la comisión organizadora de su construcción: “que con el señor Casella del Rosario ha contratado parte de la escenografía, telón de boca, etc.” Detallando el valor destinado a las mismas en 400 pesos.⁸ Este telón de boca diseñado por Casella aún se conserva en su función original y demuestra una vez más el compromiso de estos maestros italianos con los movimientos modernistas finiseculares. Se representan en él cinco capas superpuestas de telones de *broccato* pintados, que en sucesivas aperturas develan un último *sipario* donde la tradicional estampa de hojas de acanto, con borlas, camafeo y flecos, cede lugar a un diseño modernista. Entre cintas, laureles, flores y frutas, pintados en planos de colores, el motivo de una figura femenina coronada de rosas se repite cuatro veces, sosteniendo cuatro máscaras que penden de cintas desde sus manos. Podemos reconocer inmediatamente las máscaras de la comedia y la tragedia, junto a otras dos que pueden pensarse en relación a otras expresiones teatrales, o podemos especular que tal vez dialoguen con las cuatro alegorías que Barone plasmó en

la cúpula del mismo teatro: La Tragedia, La Retórica, La Danza y La Música, de las cuales nos ocuparemos detalladamente en lo sucesivo. Finalmente una abertura central ocluida por un cortinado real de terciopelo rojo completa el telón, haciéndolo permeable al interior y exterior de la caja escénica.

La experiencia de Casella en el diseño y realización de este tipo de *comodino* en Argentina puede remontarse a aquel que concretó, inmediato a su llegada, para el Teatro Argentino de Buenos Aires, del cual no tenemos referencias. También hemos detallado que diseñó otro para el Teatro Colón de Rosario, donde las elogiosas crónicas de la época lo describieron arriesgando una interpretación simbólica: “[...] L’arco scenico inquadra assai bene il comodino dipinto dal Casella, che volle rappresentarvi con una doppia tenda: la prima tenuta sollevata da un gruppo di puttini che scoprono la seconda; l’arte moderna rievoca quella antica.”⁹ La superposición de cortinados, que el cronista describe y resignifica, se repite en el telón de boca del Teatro Municipal de San Nicolás.

También, al analizar un boceto de *sipario* hallado en el archivo de la familia Casella, pueden establecerse claros paralelismos con su pintura para el teatro nicoleño. En esta acuarela se reproducen casi idénticas las líneas modernistas que definieron su telón, y nuevamente cuatro figuras femeninas se posicionan enmarcadas en esta trama estilística. Esta vez no penden de ellas cuatro máscaras, sino que se presentan cuatro escenas de la *Commedia dell’Arte*, dos a cada lado de la abertura “real” del sipario que remite directamente a aquella concretada en 1908. Por todas estas evidentes coincidencias, el bosquejo firmado por el maestro y sellado por el Instituto Doménico Morelli, resulta un claro antecedente de su telón destinado a la boca de escena del Teatro Municipal de San Nicolás.

En los archivos conservados de su actividad profesional existe también un registro laboral que detalla que Casella trabajó como escenógrafo para esta sala desde su inauguración hasta 1910, por esto puede suponerse que las escenografías de las obras o actos públicos presentados en esas temporadas fueron de su autoría. Después de una década de residencia en la ciudad de Rosario, en 1914, Casella se transfirió definitivamente a Buenos Aires donde ocupó la Dirección de Escenografía del Teatro Colón durante dieciocho años. Los estrechos vínculos del escenógrafo con las figuras más destacadas de la lírica internacional de la época quedaron registrados en innumerables fotografías autografiadas y dedicadas a este maestro napolitano las cuales fueron exhibidas por él orgullosamente en las paredes de su estudio. Desde Enrico Caruso, a quien retrató en 1900 en el Teatro La Ópera, Tito Schipa, o Claudia Muzio, hasta Giacomo Puccini y Pietro Mascagni, entre otros, poblaron los muros de su *atelier*. Según relatos familiares publicados en el periódico *Correo Musical Argentino*, cuatro días antes de su fallecimiento ocurrido el 26 de agosto de 1948 en Buenos Aires, el célebre tenor Beniami-



Rafael Barone
Alegoría de La Tragedia



Rafael Barone
Alegoría de La Tragedia. Detalle



Jacques Louis David
*La Douleur et les Regrets
 d'Andromaque sur le corps
 d'Hector, óleo sobre
 lienzo, 1783*

no Gigli, alertado de la frágil condición de salud del maestro, visitó su casa de la calle Terrada 920. Sentado en la cabecera de su lecho, interpretó algunas canciones del terruño mientras los vecinos se agolpaban en la vereda para escuchar este improvisado concierto de despedida.¹⁰

Más retratista que pintor

Evidentemente los colores y motivos del telón de boca de Mateo Casella debían estar en perfecta consonancia estilística con el conjunto decorativo diseñado por el maestro Rafael Vicente Barone quien hacia 1908, fecha registrada como conclusión de sus trabajos pictóricos en el Teatro Municipal de San Nicolás, contaba con cuarenta y dos años de edad y hacía ya diecisiete que residía en la ciudad de Rosario. No es posible precisar con exactitud la fecha de llegada de Barone al Río de La Plata, pero puede determinarse cercana al año 1886 gracias a la información aportada por Ricardo Orta Nadal en un artículo publicado en 1966 sobre este maestro italiano. El autor expone que poco antes de culminar sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de Florencia en 1885, donde tuvo como maestro al pintor Carlo Mancini, Barone contrajo matrimonio con Angela Candreva para después embarcarse por dos meses hacia el nuevo continente, donde vivió una breve etapa en la ciudad de Buenos Aires. En esta estadía porteña “trabajó en obras de decoración y en la confección de planos y proyectos de arquitectura”.¹¹

Siguiendo los datos aportados en el estudio mencionado, Barone se



Rafael Barone
Alegoría de La Retórica.
 Detalle



Alegoría de la Retórica

mudó a la ciudad de Santa Fe, antes de radicarse definitivamente en Rosario, ejerciendo la docencia durante tres años en la cátedra de Dibujo Natural y Dibujo Lineal Geométrico del Colegio de la Inmaculada Concepción. Desde este nuevo destino participó de la Primera Exposición Provincial de Rosario de 1888. Este evento constituyó un acontecimiento sin precedentes en nuestra ciudad, reuniendo a tres pioneros de las artes rosarinas, sumándose al maestro italiano el pintor boliviano Francisco Solano Ortega y el catalán Pedro Blanqué. La relevancia de esta exhibición de productos industriales radica en que incluyó una sección dedicada a las Bellas Artes, a la cual enviaron obras estos primeros maestros y también sus alumnos. Este acontecimiento fue objeto de estudio de Pablo Montini en un artículo que arrojó luz precisamente sobre las características de esta sección dedicada a las artes.¹² En trabajos posteriores hemos analizado las crónicas periodísticas de la época, las cuales se ocuparon diligentemente de reseñar el evento, ampliando lo planteado lúcidamente por Montini en su trabajo y trazamos un perfil más definido de la participación de estos tres pintores en esta exhibición que podemos considerar inaugural del ciclo de los “pioneros de las artes rosarinas”.¹³

Ya en 1891 Barone se radicó en Rosario y dirigió junto a Salvador Zaino una Academia de Dibujo y Pintura para después dirigir la Academia Rosarina y finalmente la Escuela de Dibujo del Club Industrial de Rosario por tres años. Esta entidad, fundada el 12 de septiembre de 1880, casualmente fue seleccionada por el entonces gobernador de la provincia de Santa Fe, José Galves, para concretar la exposición industrial antes citada. El Club Industrial de Rosario fue caracterizado por el escultor Herminio Blotta como la “primera asociación de arte”, formada por personas relacionadas a la industria y otras dedicadas a las artes aplicadas; las cuales, hacia 1890, se reunían en un local de calle Maipú e impartían cursos nocturnos de dibujo artístico y ornamental a los que, refiere Blotta, asistían “muchos aprendices de los talleres de litografía,



Rafael Barone
Alegoría de La Música



Rafael Barone
Alegoría de La Danza

decoración, y escenografía”.¹⁴ Estos datos no son menores. En primer lugar porque nos hablan de que el carácter pedagógico de estos talleres producía en sus aprendices una primera aproximación a las bellas artes. En segundo término, porque siendo en muchos casos los mismos dueños de los talleres, quienes formaban parte de estas “asociaciones artísticas o industriales”, impulsaban a sus estudiantes a perfeccionarse, aumentando así el nivel profesional de sus negocios, con la consecuente y paulatina diferenciación del espacio artístico.¹⁵

Es posible especular que en las fechas en que el maestro Barone emprendió los trabajos ornamentales del Teatro Municipal de San Nicolás aún se desempeñaba como profesor en esta Escuela de Dibujo, ya que se registra su ingreso en la Escuela Industrial de La Nación, hoy denominado Instituto Politécnico Superior “General San Martín”, recién a partir del 25 de agosto de 1913, establecimiento del que se retiró en 1945 después de treinta y dos años de un ininterrumpido ejercicio docente.¹⁶

Paralela a su labor como profesor y decorador Barone se destacó por sostener una actividad pictórica continua a lo largo de toda su vida, en la que se alternaron las pinturas de paisajes practicadas a *plain-air* con la actividad retratística. Esta convivencia de oficios, inescindibles unos de otros, caracterizó a todos los primeros maestros europeos que se radicaron en la ciudad de Rosario, aunque en el caso de Rafael Barone la vertiente retratista de su producción pictórica ganó un lugar preponderante en las escasas fuentes documentales que hacen alguna mención de sus obras. Así lo demuestra el comentario registrado en el diario *La Capital* respecto a los dos cuadros que este maestro envió a la Exposición Industrial de 1888: *La bogadora en el lago* y *Cabeza de estudio*. En la evaluación de estas pinturas, el cronista de *La Capital* instaba al artista a “convencerse que él es más retratista que pintor” diciendo que “su *Bogadora en el lago* no le hace honor; es una copia que tiene defectos originales y de ejecución; en cambio su cabeza es un trabajo completo, bien estudiado y de tintes irreprochables”.¹⁷

En el mismo sentido que afianzó su reconocimiento histórico como retratista, contribuyó la conocida serie de veintisiete óleos donada al Colegio Industrial de La Nación. Se trata de una galería de retratos de profesores que pasaron por sus aulas que, a medida que se acercaba su jubilación o eventualmente fallecían, Barone les rendía un sincero homenaje retratándolos y posteriormente exhibiéndolos de manera permanente en la Sala de Profesores de la institución. “Esta labor de abnegado recuerdo a sus ex-colegas y a su escuela, la fue cumpliendo Barone año tras año en un marco de elevada y severa calidad artística. De pocos artistas puede decirse que hayan tributado al medio al que los ligaran entrañables lazos, una obra que en calidad y cantidad pueda compararse con la serie de los veintisiete óleos de Barone.”¹⁸

También una fotografía de estudio firmada por Francisco Durand en Buenos Aires nos muestra al joven Barone, cercano a los 19 años de edad, con pincel y paleta en mano, sentado frente a un atril dando las últimas pinceladas a un retrato. Esta presentación del joven pintor resulta elocuente al analizarla en función del rol que este tipo de imágenes tuvieron en los procesos de construcción identitaria de los pintores desde finales del siglo XIX.¹⁹ Fotografiarse formaba parte de las estrategias de presentación profesional de los artistas extranjeros en las sociedades que los acogían, algunos lograban publicarlas en periódicos o revistas ilustradas para promocionar sus servicios.

En este caso Barone prefirió mostrarse a su llegada como un maestro del retrato, y así intentar asegurarse una salida laboral lo más inmediata posible ante la demanda de la alta burguesía local de perpetuar su imagen en un lienzo. A pesar de estas evidencias, existe en propiedad de sus descendientes, un gran acervo de tablas y lienzos de paisajes, de variados formatos y ejecutados con diversas técnicas, una profusión de pinturas que superan grandemente en número a los retratos catalogados en este estudio, debido a esto podría pensarse que Barone tenía cierta predilección por el ejercicio de la pintura *plainairista*. Refuerza esta idea que en el listado de las once obras presentadas en la muestra colectiva del Círculo Artístico de Rosario, en la que participó en 1920 y que fue su última aparición pública como pintor, figuran ocho paisajes, y sólo tres retratos.

Esta fama preponderante de retratista se extendió también a su conjunto decorativo donde se especula que en sus alegorías introdujo rostros de personalidades, funcionarios del teatro o vecinos de la localidad de San Nicolás de los Arroyos. El análisis iconográfico de estas composiciones nos permitió aproximarnos a ciertos aspectos clásicos de su formación y reconocer su profundo conocimiento de las tradiciones ornamentales europeas del siglo XIX, en las que las representaciones alegóricas fueron protagonistas indiscutidas.

El entendimiento a un solo golpe de vista

“Presentar al entendimiento humano los objetos de una manera clara y perceptible, para que fácilmente los pueda comprender, es la cualidad más necesaria y que nunca se separa de un perfecto discurso: presentárselos de una manera sensible y materializándole, por decirlo así, aun aquellos que son puramente intelectuales, para que por medio de imágenes corpóreas pueda formar una idea exacta de ellos, es el objeto de las alegorías. No solo por medio de las palabras espresa el hombre y comunica á los demas sus pensamientos: muchas veces éstas son impotentes para espresar y hacer comprender una idea, que por ser de un objeto espiritual é invisible, de un sér moral ó metafísico, no puede ser percibida con suficiente claridad: entonces la alegoría, representando estos séres por medio de imágenes que los materializan y personifican, más poderosa y eficaz aún que la palabra, hace que el entendimiento á un solo golpe de vista, perciba, no solo el objeto ó figura alegórica qué tales séres representa, sino que comprenda todo un discurso contenido bajo de aquellos signos misteriosos. ¿Ni cómo poder comprender por solo las palabras aquellas ideas que los escolásticos llaman *puramente intelectuales*, sin el auxilio de las imágenes bajo cuyas formas las representa la alegoría?²⁰



Rafael Barone
Retrato de Richard Wagner



Rafael Barone
Retrato de Giuseppe Verdi

Así comienza el “Prólogo del traductor” del *Tratado de Alegorías y Emblemas* editado en México en 1866 que expone con claridad la utilidad y función didáctica que las representaciones alegóricas aún portaban en los artistas e intelectuales latinoamericanos de mediados del siglo XIX. Este libro, que constituye una verdadera rareza bibliográfica, es una traducción de los dos primeros tomos de la *Iconologie par Figures ou Traité complet des Allégories, Emblemes & Ouvrage* de los célebres grabadores franceses Gravelot y Cochin publicada probablemente en 1796 y destinada a pintores, poetas, aficionados, y “a la educación de los jóvenes”. Fausto Ramirez, en un artículo destinado al análisis de esta singular traducción mexicana, aportó herramientas para comprender el derrotero de las representaciones alegóricas desde el siglo XVIII al XIX y la supervivencia del estudio de sus tratados, desde aquel de Cesare Ripa de 1583, hasta estos más tardíos.²¹ Hacia finales del siglo XIX las composiciones decorativas arquitectónicas constituyeron un ámbito preferencial para la supervivencia y desarrollo de imágenes alegóricas; ahora atravesadas por las conquistas formales y estilísticas de los diversos modernismos, ellas continuaron poblando muros y plafones de Instituciones, residencias particulares, iglesias o Teatros.

Las pinturas del Teatro de San Nicolás de Rafael Vicente Barone, hacen evidente el conocimiento iconológico de este maestro decorador, demostrando la vigencia que aún gozaba la codificación de las representaciones alegóricas tanto en los artistas como en el público. En el artículo antes citado, Ramirez explica didácticamente respecto a la alegoría que “a fin de dotar a la figura de peculiaridad significativa, se le confieren determinados signos distinti-



Portada de *Dekorative Vorbilder*. C. 1892

vos convencionales, llamados atributos, que afectan a la figura en sí o que se representan sobre o junto con ella. Las categorías en que pueden agruparse dichos atributos son básicamente cuatro:

1. Rasgos fisonómicos, particularidades anatómicas, expresiones, posturas y actitudes.
2. Todos los posibles componentes y características del atavío, incluyendo el tocado y el arreglo del cabello.
3. Los objetos y figuras de todo género que acompañan a la figura principal.
4. Los colores que se adjudican a la figura o a cualquiera de sus otros elementos o atributos".

En mayor o menor medida, y con diversos grados de libertad, el maestro Barone puso en práctica estas reglas de juego, con certezas incorporadas tempranamente en su paso por la academia florentina, para brindar al Teatro Municipal de San Nicolás una inteligible y dinámica composición decorativa que, en su análisis iconográfico, nos permite reconocer sus métodos, técnicas y procedimientos compositivos.

Héroes, musas y retratos

Una balaustrada en escorzo interrumpida por ocho pedestales, cuatro de los cuales sostienen ánforas de los que brotan rosas blancas y ramas de hiedra, delimitan el perímetro pictórico del *plafond*. Los cuatro grupos alegóricos que personifican a La Música, La Tragedia, La Retórica y La Danza son presentados por Barone sobre el resto de los pedestales, en una ubicación

estratégica que nos habla de la convivencia de estas manifestaciones culturales en el flamante ámbito teatral.

Los elementos fundamentales de estas representaciones no escapan a la norma iconológica establecida en los diversos tratados mencionados, donde las figuras femeninas generalmente encarnan a las diversas entidades "puramente intelectuales"; de hecho seis de ellas personifican a La Danza, otras cuatro a La Música, cinco a La Retórica y finalmente tres más encarnan a La Tragedia. Un total de dieciocho mujeres, sobrevoladas por amorcillos y circundadas u ornadas por distintas especies de flores, palmas o laureles, constituyen el peculiar universo femenino pensado por Rafael Barone para conjurar la reunión de las artes más estrechamente vinculadas al espacio teatral. Cada grupo alegórico presenta una figura principal en el nivel más alto del pedestal mientras las complementarias de cada composición ocupan las partes bajas del mismo o se ubican detrás de la balaustrada perimetral.



Rafael Barone
Apolo



Ferdinand Keller
Neptuno y Apolo.
1881. Lámina 3 de la colección alemana *Dekorative Vorbilder*. Serie V

Como excepción a este mundo femenino y de amorcillos existen dos aparentes presencias masculinas en el grupo alegórico perteneciente a La Tragedia que amerita detenerse en su análisis. En él es posible reconocer a la figura principal de pie sobre el pedestal, tal vez la musa Melpómene, con una expresión severa en el rostro, coronada de laureles, abrigada por un manto morado y ceñida su cintura por una banda negra luctuosa. Ella se encuentra flanqueada a su derecha por otra figura sentada a sus pies, sosteniendo una espada en una mano y un rosario en la otra, mientras se recuesta sobre un cofre con monedas de oro dejando caer un cuenco dorado vacío. Todos estos son, sin duda alguna, atributos de la tragedia, tal vez distorsionados en su



Plafond in stile moderno. lámina 102, serie III de *Decorazioni interne delle moderne abitazione in Italia*



Rodolfo Morgari
Soffitto di Gran Sala, publicado en la lámina 50 de la serie I de *Decorazioni interne delle moderne abitazione in Italia*

literalidad, pero identificables en la célebre iconografía de Ripa. La figura principal señala simultáneamente con su dedo índice el cadáver de un hombre recostado con su brazo caído, cubierto desde su abdomen por una mortaja blanca a la que se superpone una rama de laurel, elemento que se repite en torno a toda la figura yacente.

La muerte del héroe se nos presenta en esta escena con mucha claridad y puede arriesgarse una identificación precisa si se observa la tercera mujer ubicada por detrás del cadáver; ella es joven y tiene su mirada fija en el rostro de Melpómene, mostrando su brazo derecho extendido rígidamente y apretando con fuerza su puño. Otro personaje la abraza implorante, con una estatura menor y rostro infantil, esta última figura completa la composición y

su presencia permite una identificación directa con el episodio clásico de *Las funerales de Héctor*, el héroe troyano ultimado por Aquiles. Esta escena fúnebre, narrada en *La Ilíada*, y reproducida en la cúpula del Teatro de San Nicolás de los Arroyos, tiene su referencia directa en la Pintura de Jaques Louis David *La Douleur et les Regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari* firmada en 1783. Las similitudes entre ambas pinturas quedan evidenciadas en las posiciones corporales de los tres personajes, especialmente las de Astianacte, hijo de la pareja heroica, que parece haber estado basada en la de David pero tomada desde otro punto de vista, hasta su atavío puede claramente identificarse a aquella pintura neoclásica.

Las vicisitudes de Andrómaca y su hijo después de la caída de Troya descritas en la tragedia homónima de Eurípides, como también en aquella de Racine de 1667, refuerzan aún más las razones por las cuales Barone pudo haber incluido el episodio en este grupo alegórico: Una vez muerto Héctor, Astianacte fue víctima de Neoptolemo, hijo de Aquiles, quien lo arrojó desde las murallas de Troya durante el saqueo ante la impotencia de su madre. Barone se encarga de dejar claro ese sentimiento de Andrómaca plasmando aquel puño cerrado antes descrito.

Este conjunto alegórico se completa con un amorcillo portando una máscara, cuya primera impresión obedece al reconocimiento del atributo principal de Melpómene, la máscara trágica, pero sin embargo al aproximarnos a la pintura se observa que se trata de una máscara sonriente. Aquí Barone presenta La Comedia sintéticamente en su símbolo universal, en oposición a la tragedia o como alternativa, esto es el humor como el modo más saludable de sobrellevar a aquellas fuerzas superiores gobernadas por el destino que definen al género trágico.

En dirección opuesta a la alegoría de la tragedia se encuentra un segundo grupo de cinco figuras femeninas acompañadas de otro amorcillo sosteniendo una palma con sus dos brazos. La imagen principal, de pie sobre el pedestal y cubierta por una túnica blanca, adopta una posición solemne y declamatoria, con su mano derecha sobre el corazón y elevando su brazo izquierdo con la palma de la mano hacia adelante. La cabeza está coronada de laureles y sutilmente inclinada, su boca entreabierta y su mirada baja parecen indicar que dirige su discurso desde lo alto hacia la platea del teatro. Es posible asociar esta figura a Polimnia, quien expresa los cantos sagrados y la poesía lírica sacra, ella es la musa de la retórica y de la lírica, y es acompañada en la pintura de Barone, a su derecha y a sus pies, por otra que sostiene una lira, instrumento musical al que se le atribuye su creación. El conjunto alegórico se completa con otras tres mujeres, una de cabellos dorados detrás de la lira sosteniendo palmas, la siguiente del lado derecho presenta a la musa una corona de laureles y finalmente un rostro femenino asoma enmarcado entre Polimnia y esta última figura coronante. La expresividad inusitada de su mirada, que se

fija en el observador, corresponde a un cuidado fisonómico más definido que el resto del conjunto, esto sumado a la particularidad del peinado contemporáneo a la pintura y su posición casi como descubriéndose de su escondite, hacen suponer que el maestro Barone pudo haber introducido un retrato en este grupo.

Esta suposición es reforzada al abordar la siguiente alegoría, aquella a la que el maestro italiano dio la mayor relevancia posicionándola sobre la boca de escena para ser vista inmediatamente se ingrese a la sala: La Música. En este caso son cinco las figuras que componen este nuevo grupo, destacándose por su tamaño y posición la musa principal, una Euterpes renovada que reemplaza el *aulós* por una batuta e interpreta una partitura sostenida por un amorcillo. A ambos lados de ella dos instrumentistas ejecutan una flauta travesa y un violín, mientras cuatro *putti* las sobrevuelan entre cintas flotantes entregándoles instrumentos o ejecutando un pandero. Detrás del pedestal asoman un arpa, un violoncello, un laúd y una partitura abierta, y tras unas enredaderas floridas se observa una niña sonando un triángulo. Su pequeña figura se destaca del resto del conjunto alegórico por la falta de artificio en su postura y por su vestimenta que desencaja con las túnicas clásicas del resto de la composición. La imagen de la niña evidencia nuevamente la intencionalidad retratista del maestro de Vacarizzo. Ella es identificada como la hija mayor de Don Ernesto de Spirito, Ecler María Luisa, que contaba en 1908 con tres años de edad.²³ Su padre fue un inmigrante italiano que participó como albañil en la construcción del teatro y fue su primer conserje, puesto otorgado por el propio intendente de la ciudad, Serafín Morteo, al cual lo unió una estrecha amistad. La familia de De Spirito continuó por generaciones las tareas de custodia y mantenimiento del edificio teatral como de su historia oral.²⁴

Este episodio retratístico comprobado, forjó el mito de que las pinturas de Rafael Barone ocultan identidades reconocibles en integrantes de la

sociedad de la época, esta leyenda urbana llega a narrar la imagen del héroe muerto antes descrita como un homenaje a un obrero fallecido accidentalmente durante la construcción del teatro, versión poco comprobable, pero que pudo nutrirse de testimonios orales basados en ideales anarquistas o socialistas detentados por un amplio sector de los inmigrantes europeos que poblaron San Nicolás a inicios del siglo XX.²⁵

Si bien el último grupo alegórico correspondiente a La Danza, podría pensarse en ese mismo sentido retratístico, por la cuidada fisonomía de sus figuras, sobre todo la bailarina central, no se han registrado testimonios que sostengan o alimenten esta hipótesis. Esta alegoría con la cual se completa el *plafond* del Teatro Municipal de San Nicolás, está enfrentada espacialmente a La Música, y se compone por seis bailarinas con distintos trajes que evidencian diferentes estilos de danzas: clásicas, barrocas o españolas. La figura principal, como sus pares antes descritas, se ubica de pie sobre el pedestal, ella se presenta como una moderna Terpsícore, de cabellos enrulados rojos, luciendo un voluptuoso tutú de tul blanco, y una guirnalda de flores coloridas que cuelga de su torso diagonalmente como una banda. Toda la composición posee un carácter festivo y un dinamismo inusitado respecto a los otros dos grupos alegóricos de La Tragedia y La Retórica cuya solemnidad hacía parte de su significado. Ahora el ritmo y la dinámica de esta última composición parecen complementarse con aquel de La Música, como si las bailarinas interpretasen en sus movimientos aquellos sonidos ejecutados en el grupo musical que, como se ha detallado, ocupa el arco de visión privilegiada del *plafond* correspondiente al escenario; espacio que el propio maestro Barone escogió para plasmar su rúbrica fechándola en 1908.

A ambos lados del escenario, en el nacimiento de la cúpula, Barone posicionó dos únicos retratos de compositores en una gama tonal monocromática, que seguramente obedeció al uso de fotografías como modelos: el retrato de Wagner y el de Verdi. La presencia de la ópera alemana y de la italiana encarnada en los rostros de sus dos máximos exponentes, no sólo les rinde homenaje, sino que también evidencia los debates intelectuales de la época, entre detractores y defensores de la estética wagneriana respecto de la lírica italiana, en un momento en que se intentaba consolidar una idea de Nación anclada en la herencia latina y donde la ópera debía funcionar como símbolo identitario.²⁶

Como se ha expuesto, la pictórica ceremonia visual propuesta por Barone en la cúpula del Teatro Municipal de San Nicolás resultó absolutamente efectiva; su relato alegórico goza de una perfecta elocuencia expositiva basada en la inteligente elección de las imágenes que la componen, que el público de inicios del siglo XX, habituado a la decodificación de este tipo de relatos visuales, pudo apreciar en la inauguración de la sala el 11 de agosto de 1908. Simultáneamente a esta claridad del discurso visual, la hipótesis de que



Baldassare Peruzzi
Apolo y las musas (1514-1523)
 Palazzo Pitti, Florencia

algunos de los rostros reproducidos en esas imágenes podrían ser retratos de personas cercanas al pintor le da cierta atmósfera enigmática a la composición, idea que sobrevive hasta el día de hoy en relatos orales, que fueron acuñados y transmitidos durante más de un siglo de historia local. La existencia de modelos decorativos publicados a finales del siglo XIX, de los que Rafael Barone se valió a la hora de materializar su trabajo en el teatro, brinda ciertos indicios de las operaciones compositivas generales de estos maestros decoradores y particulares del pintor que nos ocupa, acentuando, en ciertos casos, aquel misterio sobre los aspectos retratísticos de las pinturas alegóricas por él ejecutadas en San Nicolás.

Modelos decorativos

La arraigada tradición de representar a las nueve musas junto a Apolo en las decoraciones de las salas teatrales tiene también su correlato en el conjunto decorativo de Barone. La imagen de Apolo preside el centro del arco de proscenio, ubicación que se repite en el Teatro El Círculo de Rosario, cuya decoración fue encargada a Giuseppe Carmignani y concluida en 1904. Como hemos señalado en trabajos anteriores, no sólo la ubicación de esta figura es lo que se reitera, sino que la propia imagen es repetida en ambos teatros, copiada literalmente de una pintura mural de Ferdinand Keller de 1891. Esta última había sido reproducida en el número V de una publicación editada desde la última década del siglo XIX en Stuttgart llamada *Dekorative Vorbilder*, y hallada entre los papeles conservados por los descendientes del maestro Barone. Una traducción del título completo de esta publicación puede ser:

“Modelos decorativos, una colección de representaciones figurativas, ornamentos artísticos, adornos plásticos, variedades decorativas de animales y plantas, alegorías, trofeos, motivos heráldicos, insignias, escudos de armas, adornos festivos, etc. Destinados a ilustradores, pintores, artistas gráficos, decoradores, escultores, arquitectos.”²⁷

Esta publicación periódica que se editó a partir de 1889 y hasta 1906, convivió con otras colecciones alemanas, italianas y francesas similares, de amplia difusión entre los profesionales decoradores, con láminas en color y en blanco y negro de las cuales se extrajeron muchos de los motivos ornamentales que estos maestros plasmaron en sus trabajos. Efectivamente, en el acervo documental conservado por la familia de Barone también fueron hallados dos catálogos casi completos editados por la casa turinesa del Ing. Gerardo Molfese, correspondientes a las tres series de las *Decorazioni interne delle moderne abitazione in Italia*, y a la tercera serie de *Puttini e figure decorative. Allegorie*. Cada serie contenía originalmente entre 40 y 50 láminas re-



Rafael Barone
Danza de Las Horas



Rafael Barone
Vista frontal del arco de proscenio

producidas en *fototipia*, que era el procedimiento de impresión fotomecánica que mayor nitidez aseguraba a los talleres de artes gráficas de finales del siglo XIX, la casa editorial Molfese firmaba sus publicaciones asegurando poseer un “premiato stabilimento eliotipico” que garantizaba gran calidad de impresión de sus fotografías.²⁸ Resulta productivo, para aproximarnos a la cantidad de recursos históricos, arquitectónicos, pictóricos u ornamentales que un pintor decorador debía dominar, la enumeración completa de los títulos de las publicaciones que esta editorial poseía con exclusividad:

- _ Stucchi ed affreschi del Real Castello del Valentino
- _ Documenti pratici d' Architettura e Decorazione
- _ Porte Piemontesi dal XV al XIX secolo

- _ Raccolta soffitti dal XVI añ XIX secolo
- _ Decorazioni Interne delle moderne abitazioni in Italia
- _ Putti e figura decorativa (Allegorie)
- _ Putti e figura decorativa (Mitología)
- _ Plastica ornamentale
- _ Ornati antichi e moderni
- _ Scoltura ornamentale
- _ Motivi di decorazione in stile Raffaellesco
- _ Raccolta di motivi in diversi stili
- _ Adobbi e Drappeggi
- _ Motivi di figura applicati alla pittura decorativa ornamentale
- _ Monumenti funerari in Italia
- _ Gli afreschi di G. B. Tiepolo.

Todos estos títulos eran ofrecidos con “*facilitazioni e sconti ai rivenditori ed acorda il pagamento a rati mensile agli Artisti, Profesionisti e Studenti*”.²⁹

Resulta evidente que estos acervos de imágenes decimonónicas han sido fuentes de recursos figurativos a los que apelaron los estudiantes, artistas en formación y, sobre todo, aquellos decoradores profesionales para concretar sus diseños.

Si observamos la lámina ciento dos de la tercera serie de *Decorazioni interne delle moderne habitazione in Italia*, donde se reproduce una fotografía de un *plafond* ornamentado “*in stile moderno*”, podemos reconocer inmediatamente el recurso utilizado por Barone de limitar el perímetro de la cúpula del Teatro Municipal por una balaustrada escorzada e interrumpida por pedestales.



Giuseppe Carmignani
Melpómene, cúpula del Teatro El
Círculo de Rosario

Rudolf Rössler
Alegoría de La Tragedia, acuarela
publicada en la serie XII de
Dekorative Vorbilder-9



También la lámina número cincuenta correspondiente a la serie I del mismo título, nos presenta un *Soffitto di Gran Sala* firmado por el profesor Rodolfo Morgari (1827-1909) cuyo tema principal es la danza de ocho musas tomadas de las manos que flotan en ronda en un firmamento nebuloso. El motivo de “La danza de las musas” tiene una extensa tradición en la historia del arte desde la antigüedad clásica, pasando por el fresco *El Parnaso* de Rafael o la célebre pintura de Baldassare Peruzzi que también incluye a Apolo y que parece haber sido una referencia de la pintura atribuida a Morgari. Barone traslada directamente esta imagen, posicionándola inmediatamente por encima del arco de proscenio, reproduciéndola en los mismos valores acromáticos originales de la fototipia de la lámina mencionada. La réplica sería exacta si no fuese por el agregado de cuatro personajes más que se suman a esta ronda, otras cuatro figuras femeninas, dos a cada lado de la composición original, que ahora resultan un número total de doce personajes, ocasionando la mudanza temática desde una hipotética “Danza de musas” a una “Danza de las Horas”. Esta modificación puede obedecer más a cuestiones compositivas, por la geometría arquitectónica de la superficie que debía ocupar la imagen, que a un cambio del tema. Aunque las diosas del orden natural y de las estaciones resultaron siempre tan apropiadas como las musas en las decoraciones teatrales, aún más si pensamos en la celeberrima Danza de las Horas de Amilcare Ponchielli incluida en la ópera *La Gioconda* estrenada en Milán en 1876, cuya *premiere* en Argentina fue precisamente en 1908 en la temporada inaugural del Teatro Colón de Buenos Aires, mismo año de apertura del Teatro Municipal de San Nicolás.

De la misma manera que Rafael Barone, Giuseppe Carmignani hizo lo propio en la decoración de la cúpula de Teatro La Ópera, hoy Teatro El Círculo. Ya hemos detallado en trabajos pasados el derrotero de algún escrito académico que lo acusó de plagio por replicar en esta sala el telón de boca del Teatro Regio de Parma. También señalamos cómo podían existir las mismas pinturas murales en residencias distintas y con diferentes maestros a cargo de su decoración, exponiendo el caso del *plafond* de la Villa florentina *Openhein* respecto a aquel del *Palazzo Cerino Zegna*, comparación posibilitada nuevamente por la publicación de fotografías de los techos de ambas salas en las láminas de *Decorazioni interne delle moderne habitazione in Italia*.³⁰ Estas evidencias probaron que no era una condición de valor, a la hora de contratar un pintor decorador, la originalidad del motivo de los grandes plafones, exponíamos en nuestro trabajo anterior que tal vez por el contrario, algunos de ellos debieron ser expresamente solicitados por los clientes o bien sugeridos por el artista debido al prestigio que gozaban esas imágenes en las ciudades de las cuales eran originarias.³¹

Precisamente también se encuentran réplicas y reelaboraciones de motivos decorativos publicados en estos catálogos de amplia circulación en

las pinturas de la cúpula que Giuseppe Carmignani ejecutó para el Teatro La Opera de Rosario.

De las ocho musas canónicas encerradas en sendos *tondi* al menos puede probarse que la mitad de ellas han sido basadas en láminas de la publicación alemana *Dekorative Vorbilder*.

La figura que menos modificaciones presenta respecto del original es la de *Melpómene*, el cual puede verse en la entrega número XII de la publicación antes mencionada y está firmado por Rudolf Rössler (1864-1934). Carmignani sólo se limitó a colorear la imagen y reposicionar el brasero para asegurar el equilibrio visual de la composición ahora limitada a un soporte circular.

La segunda musa basada en estos repertorios de imágenes es Euterpes, cuyo original está impreso en la lámina 58 de la octava entrega de los mismos fascículos. Bajo el título de *Allegorische Figuren. Musik*, la colección presenta dos dibujos a tinta del Prof. G. Sturm, se trata de imágenes separadas de figuras femeninas de pie, flotando en un espacio celeste, igualmente vestidas, pero una tañendo la lira y la otra ejecutando un violín. Carmignani escoge la primera de ellas para redibujarla sentada en un trono de piedra, y por alguna razón borra la lira y la reemplaza por un arpa. Es posible especular que, favoreciendo la claridad en la identificación de cada musa con su atributo, el maestro parmesano haya decidido que una lira haría posible una identificación del espectador más precisa con la imagen de Polimnia, por ser la mítica creadora de ese instrumento, y decidió no repetir el atributo en Euterpes para evitar confusiones de lectura.

También las figuras de Terpsícore y Erato fueron extraídas de esta colección alemana de motivos decorativos, es posible identificar los originales en la primera lámina de la quinta serie, bajo el título de *Medaillons mit figürlichen Füllungen*.³² Se trata de una acuarela atribuida R. Knorr, en la cual se presentan cuatro medallones ovales y tres circulares con figuras en su interior. El primero de ellos muestra un cuerpo femenino desnudo, con los brazos en alto como en quinta posición de ballet clásico, con sólo un pie visible en punta y sostenido por una delgada rama. Carmignani aprovecha el dinamismo de esa contorsión corporal para dar imagen a Terpsícore, la musa de la danza, suprimiendo la rama y agregándole exotismo a la composición con una piel de leopardo cubriendo su asiento; también adiciona un pandero y alarga su cabellera coronándola de hiedras.

Finalmente la figura de Erato es la que mayores distorsiones sufre respecto de su fuente. Ella está basada en el medallón circular central de la lámina antes mencionada, donde está dibujada otra mujer con el torso completamente desnudo y reclinado un poco hacia atrás sobre el respaldo de una silla. Su cabeza con el cabello recogido se posiciona casi de perfil elevando un brazo hacia un amorcillo con alas de mariposa, como impidiendo que



G. Sturm
figuras alegóricas, publicadas en la serie VIII de *Dekorative Vorbilder*

Giuseppe Carmignani
Euterpes, Cúpula del Teatro El Círculo de Rosario

se pose en su regazo; mientras que su otro brazo se extiende hacia abajo, sujetándose de su asiento. La operación compositiva de Carmignani es muy sencilla, sólo se limita a agregar los atributos que identifican rápidamente a esta musa de la poesía amorosa: la corona de mirtos y rosas, una pareja de palomas, y un pergamino en su mano derecha. También yergue su figura y dibuja su mano izquierda, antes escondida detrás del amorcillo, con un gesto declamatorio.

Esta digresión hacia las pinturas del Teatro El Círculo desde aquellas del Teatro Municipal de San Nicolás resulta productiva en el sentido que demuestra, con sobradas evidencias, que las operaciones de apropiaciones de imágenes no sólo eran muy frecuentes entre los maestros pintores decoradores, sino que eran parte de su método de trabajo, de sus prácticas profesionales cotidianas. Claramente los usos y distorsiones de estos diseños ajenos, formaban parte de las técnicas propias del oficio. La finalidad de las imágenes creadas por los ilustradores y artistas que colaboraban en este tipo de publicaciones era precisamente ser reutilizadas y adaptadas a las necesidades estilísticas y temáticas de los maestros decoradores, en un momento de enorme demanda de este oficio, sobre todo en el continente americano y específicamente en Argentina, para embellecer la proliferación de edificios públicos y privados.

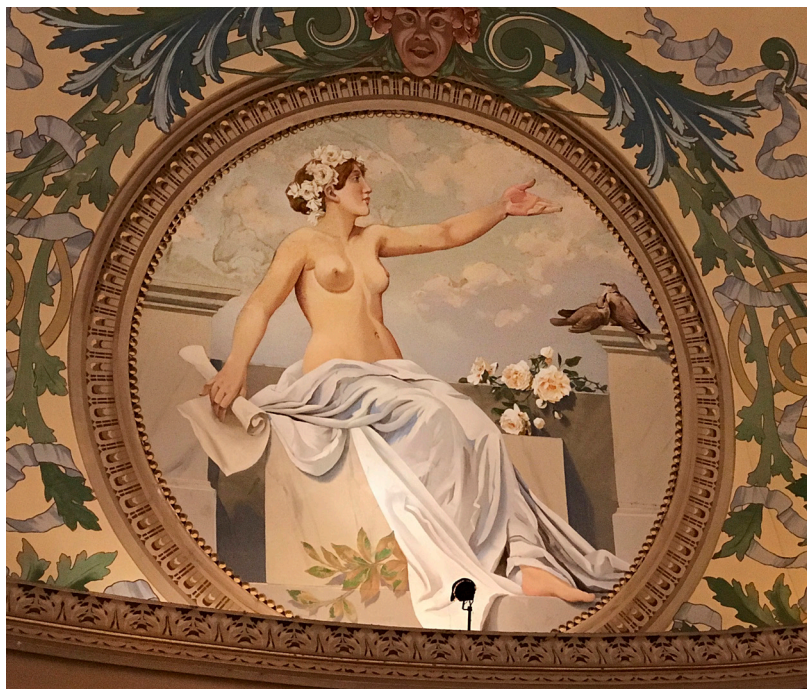
Retomando el análisis iconográfico de las pinturas murales del Teatro de San Nicolás, el uso de estos reservorios de imágenes se repite en la utilización de otra lámina, esta vez de la séptima entrega de *Dekorative Vorbilder* para dar forma a una bacante suspendida en el aire que escancia licor en una copa. Esta imagen, originalmente en blanco y negro, es ahora coloreada sutilmente y ubicada inmediatamente por debajo del retrato de Giuseppe Verdi, la misma establece un diálogo en su simetría con otra figura femenina de pálida coloración que tañe un laúd envuelta en gasas flotantes transparentes. Es altamente probable que esta imagen también haya sido extraída de alguno

de estos catálogos de ornamentación que Barone acuñaba.

Es necesario también precisar que la publicación de esta colección alemana es de edición posterior a su llegada a la Argentina, lo cual define un circuito de circulación y adquisición de estos materiales en nuestro país, que mantenían actualizados a los maestros decoradores con los últimos trabajos de sus pares en Europa y con las últimas tendencias modernistas que se imponían universalmente en todas sus variantes. De hecho se reproducen



Giuseppe Carmignani
Terpsícore, Cúpula del Teatro El Círculo de Rosario



Giuseppe Carmignani
Erato. Cúpula del Teatro El Círculo de Rosario



R. Knorr
Medallones con rellenos figurativos,
publicados en la serie V de
Dekorative Vorbilder

Nach Aquard von R. Knorr.

también en sus láminas decenas de motivos decorativos modernos, ligados al *jugendstil* que floreció en Alemania a fines del siglo XIX. Esto no es un dato menor, si enfocamos la figura de Barone desde su rol docente, profesión que, como ya detallamos, abrazó a lo largo de toda su vida, primero en Santa Fe y posteriormente en Rosario, acercándole estos materiales a las nuevas generaciones e introduciendo tempranamente los distintos modernismos en el imaginario de sus alumnos.

Finalmente las pinturas decorativas de la sala principal del Teatro Municipal de San Nicolás se completan con las del hall de ingreso, donde Barone destina cuatro alegorías a la superficie que limitan los arcos que conducen a las dependencias laterales del edificio. La imagen del arco izquierdo, más cercana a la puerta de entrada, nos presenta a una mujer ejecutando un laúd sentada en una guirnalda de rosas, con un amorcillo a cada lado recogiendo los extremos de la misma; nuevamente esta imagen puede identificarse a una alegoría de La Música.

La siguiente pintura, que reproduce a una ninfa asediada por seis amorcillos y también sentada en un lecho de rosas, correspondería a una representación del Amor, o de la poesía amorosa; una vez más el pintor utiliza su acervo de imágenes para decorar esta sala de distribución, apelando al mismo material alemán, y reproduciendo la lámina dieciocho de la serie número once de *Dekorative Vorbilder*. Seguramente, y de nuevo por razones compositivas respecto al espacio arquitectónico, el decorador suprime uno de los *putti* y descarta las ramas del árbol y el follaje donde está suspendida la figura de la imagen original, agregando flores y convirtiéndolos en un rosal.

El amorcillo suprimido es reemplazado por otro, cuyo modelo se encuentra también en el dibujo original, cambiando su postura y poniendo en sus manos una paloma, pájaro que en el original está en posesión de aquel amorcillo más cercano a la figura femenina, la cual extiende su brazo para recibir esa ofrenda. Barone mantiene casi íntegramente la composición de la figura principal, sin embargo, cubre su torso extendiendo su túnica, diferenciándolo definitivamente con la original que estaba parcialmente desnuda, exhibiendo sus senos.



Rafael Barone
Bacante

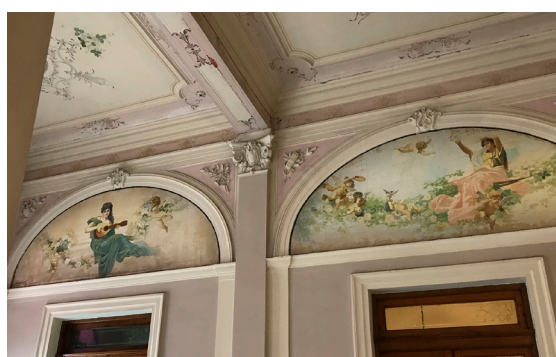
En el lado derecho del recinto otras dos alegorías reciben a los espectadores: La Paz y La Moral. La figura femenina que encarna a la primera parece apoyarse en una parva de trigo que por delante está cubierta de rosas, elemento floral que es común a las cuatro alegorías. Su cuerpo está cubierto hasta el cuello por una túnica, portando una corona de laureles y una rama de olivo en su mano izquierda. Los amorcillos que la rodean van sumando atributos a la composición: a su izquierda uno porta la bandera blanca, y a su derecha, otro con una hoz y espigas de trigo, señala una cornucopia. De este modo Barone presenta a La Paz siempre acompañada por los frutos de la tierra, asegurando la prosperidad de los pueblos. No hemos encontrado en los documentos del archivo familiar ninguna imagen preexistente con la que podamos cotejar esta alegoría, ni tampoco aquella supuesta de La Música, pero es esperable que ambas hayan sido también extraídas de los modelos figurativos mencionados.

Hemos dejado para el final la encarnación de La Moral, que sí tiene su correspondencia visual con la lámina 95 de la tercera serie de la publica-



Bacante
publicada en la serie VII de Dekorative Vorbilder

ción de la casa editora Molfese del Volumen I de *Puttini e figure decorative. Allegorie*. Se trata de un medallón de un techo en el castillo real de Monza, atribuido a Rodolfo Morgari. En él puede observarse una figura femenina leyendo un libro que enumera la sucesión de monarcas italianos hasta Umberto I. Está rodeada de siete amorcillos que la auxilian en sus atributos: el primero soporta el libro, otros dos sostienen una lira mientras un tercero la ejecuta, el siguiente carga una corona de laurel en cada mano, y los dos últimos acompañan a un ángel que eleva una antorcha. Por encima de todos ellos el águila con el escudo de la casa de Savoya sobrevuela la escena aferrando una rama de olivo en sus garras. En el margen izquierdo de la lámina puede leerse la palabra *morale* escrita en lápiz de puño y letra del maestro Barone, quien escoge esta alegoría para reproducirla con algunas modificaciones singulares respecto a aquellas que hemos descrito hasta ahora: En primer término elimina cinco de los *putti* auxiliares, reproduciendo sólo aquel que sostiene el libro y el que lleva las coronas de laureles, pero elimina una de ellas para



Rafael Barone
Alegorías del Amor y de La Música

Figura con laúd



Alegoría de La Música

reemplazarla por la antorcha, atributo que extrae de aquel ángel que ahora también desaparece de la escena. En segundo término modifica el atuendo de la figura, que en el original tenía un seno descubierto, para crear un escote redondo, cerrado y ceñido al cuello. Por último y sorprendentemente corta la cabeza de perfil de la imagen original para reemplazarla por otra con una nueva fisonomía y que mira de frente al espectador. Estas últimas variaciones respecto del original abonan las especulaciones sobre la tarea como retratista de Barone en estas pinturas murales, el cambio total del rostro de la alegoría no podría deberse a otro motivo que introducir nuevamente un retrato en su pintura. El hecho de cubrir su seno también refuerza esta idea, donde el erotismo de la figura debió suprimirse tal vez por cuestiones de pudor.

Es posible que en posteriores estudios, pueda comprobarse la identidad de las personas retratadas en sus murales e identificar con precisión cuales de ellas están ligadas a la vida del pintor o a la sociedad nicoleña. Por ahora, sólo podemos inferir que en todo el conjunto decorativo que llevó a cabo Rafael Vicente Barone hay un esfuerzo por suprimir los aspectos sensuales explícitos de la composición, como hemos comprobado que también intentó hacerlo en la alegoría de El Amor. Estas operaciones de velar el erotismo de las imágenes se opone diametralmente a las pinturas de Carmignani y de Salvador Zaino en el Teatro El Circulo, o aquellas desaparecidas de Nazareno Orlandi para el Teatro Colón de Rosario, cuya carga erótica, manifiesta e intencional, formó parte de la poética simbolista a la cual algunos de estos maestros adhirieron. Las razones del carácter general más cercano a lo apolíneo que a lo dionisiaco de toda la composición de Barone tal vez podrían estar vinculadas, como ya explicamos, a la inclusión de retratos en algunas de sus pinturas, aunque es posible también que esta disminución de la carga erótica obedezca directamente a una condición de contratación que el maestro respetó.

Más allá de estas especulaciones, el análisis efectuado de las pinturas murales del Teatro Municipal de San Nicolás, en su solución conceptual, iconográfica y estética, demuestran la gran sofisticación de las prácticas decorativas de finales del siglo XIX, que mantuvieron su vigencia hasta bien entrado el siglo XX, en gran parte gracias al impulso de los diversos movimientos modernistas. Su estudio arrojó luz sobre los aspectos humanistas de la formación académica de Barone, especialmente su afinidad por la cultura clásica y su pleno dominio de los códigos visuales alegóricos. Al mismo tiempo que permitió percibir sus recursos intelectuales, también posibilitó el relevamiento de aquellos medios materiales como las fuentes iconográficas en las que abrevó.

La presencia de este pintor en la escena local y regional abarca todo el ciclo de los "artistas pioneros", de ahí que su figura resulta de vital importancia en la caracterización de este período histórico. El inicio de esta fase embrionaria de las artes rosarinas, que podría fecharse en 1888 con la Prime-

ra Exposición Provincial de Rosario, lo tuvo como actor protagónico junto a Pedro Blanqué y Francisco Solano Ortega en un primer espacio destinado oficialmente a las artes. De la misma manera, lo encontramos presidiendo el Círculo Artístico de Rosario creado el 11 de junio de 1919, momento que puede considerarse de clausura en la gravitación de los maestros europeos en la ciudad, ahora desplazados por la “primera generación” de artistas rosarinos por ellos formada. Barone fue un testigo preferencial de este proceso de conformación del campo plástico local, protagonizándolo y dedicando generosamente su vida a fomentar el cultivo de las Bellas Artes en todos sus alumnos, como también en el público de sus pinturas decorativas, de sus retratos o de sus paisajes. El análisis hasta acá realizado de su figura y de todo su conjunto decorativo para el Teatro de San Nicolás hacen que las palabras de despedida de Antonio Pasquale con motivo de su muerte de su maestro en 1953, adquieran vigencia y absoluta veracidad:

“Espíritu dilecto. Artista en la más amplia acepción del vocablo. De una cultura clásica humanista inmensa, abrevada e inspirada hasta sus últimos días en los maestros helénicos y de la Roma antigua. Pintor vigoroso, a la vez que firme y suave como su propio temperamento, y como debió ser el de su gran maestro Mancini, que en tierra itálica alentó su incipiente e innegable vocación artística. Barone volcó en la cátedra la suma purificada de sus lecturas de los clásicos antiguos, sus amplios conocimientos de pintura y escultura, y sus disciplinadas convicciones sobre la creación arquitectónica. Mientras que en cada tela, en cada cuadro suyo, en cada paisaje de ésta su patria adoptiva, volcó de continuo el optimismo y los hermosos colores de su paleta, que traducían la permanente primavera de su espíritu.”³³

Notas

* Licenciado en Bellas Artes. Miembro del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

¹ Cetrangolo, Aníbal, *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la inmigración en Argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, p. 19.

² *Ibíd.*, p. 25.

³ Chervo, G. Santiago. *Radiografía de San Nicolás de los Arroyos*, tomo IV, *Teatro Municipal “Rafael de Aguiar” Reseña Histórica, artístico-cultural, 1908-1978*. Editado por el Museo y Archivo Histórico “Primer Combate Naval Argentino” San Nicolás de los Arroyos, 1978, pp. 18 y 19.

⁴ *Ibíd.* p. 24.

⁵ *Ibíd.*



Rafael Barone
Alegoría del Amor



Rafael Barone
Alegoría de la Paz y la Moral



Plafond figurativo
publicado en la serie XI
de Dekorative Vorbilder

⁶ Detallamos a continuación los estudios publicados y divulgados en los que abordamos la figura de Mateo Casella: “Espacios de ficción y espacios pedagógicos. Mateo Casella y su Academia de Bellas Artes”, en *V jornadas Nacionales Espacio, Memoria, Identidad*, Rosario, octubre de 2008; “Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904”, en *Separata*, N°13, diciembre de 2008, pp. 21-53; “El maestro Mateo Casella en Buenos Aires”, en *X Encuentro Arte, Creación e Identidad en América Latina*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, octubre de 2010; “De jurados y exámenes: La visita de Lola Mora a la Academia de Bellas Artes Doménico Morelli”, en *Avances, revista del Area Artes*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, N° 18, 2010-2011; “Arquitecturas efímeras, escenografía y ópera: Honras fúnebres a Umberto Primo en Buenos Aires de 1900”, en *Studi latinoamericani. Territori di dialogo. Arte in Argentina tra XIX e XX secolo*, n° 6,



Rafael Barone
Alegoría de la Paz



Rodolfo Morgari
Alegoría de la moral, publicado en la serie I de Puttini e figure decorative. Allegorie



Rafael Barone
Alegoría de la Moral

Udine, Centro internazionale Alti Studi Latino-Americani. Università degli Studi de Udine, Forum, Italia, 2011, pp. 45-60; “Modernismos tempranos, pintores europeos y primeras academias de Bellas Artes en el Rosario de entresiglos”, en Laura Malosetti Costa y otros, *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario*, Rosario, Ediciones Castagnino/Macro, 2017, pp. 51-66.

⁷ *Primer Censo Municipal de Población con datos sobre Edificación, Comercio e Industria de la Ciudad de Rosario de Santa Fe. Levantado el día 19 de octubre de 1900 bajo la administración del Señor Don Luis Lamas, Rosario de Santa Fe 1902*, op. cit., pp. 558-559.

⁸ Chervo, G. Santiago. *Radiografía de San Nicolás de los Arroyos*, tomo IV, *Teatro Municipal “Rafael de Aguiar” Reseña Histórica, artístico-cultural, 1908-1978*, op. cit., pp. 36 y 40.

⁹ “[...] El arco escénico encuadra muy bien el comodín pintado por Casella, que está representado con un doble cortinado. El primero alzado por un grupo de puttini que descubren el segundo; el arte moderno evoca aquel antiguo. *La Patria degli Italiani*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1904. Archivo Casella. La traducción es nuestra.

¹⁰ Arias, Mario y Rivero, Pedro, “Los retratistas de Caruso en la Argentina”, *Correo Musical Argentino. Periódico Mensual*, Año XVIII, N° 169, junio de 1995.

¹¹ Orta Nadal, Ricardo, “Rafael Vicente Barone. Retratista y maestro de arquitectos”, en *Revista de Historia de Rosario*, N° 11, Rosario, enero-junio de 1966.

¹² Montini, Pablo, “La Exposición Provincial del Rosario de Santa Fe: un espacio para las artes”, en A.A.V.V, *Territorio, memoria y relato en la construcción de identidades colectivas*, Tomo I, Rosario, UNR Editora, 2004.

¹³ Boni, Nicolás, “Imágenes de una ciudad germinal: entre los pintores viajeros y la Primera Exposición Provincial de 1888”, en *VI Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria e Identidad”*. *Las artes plásticas, las identidades y la historia*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, CONICET, 2011 (cd).

¹⁴ Blotta, Herminio, “El arte pictórico y escultórico”, en *La Nación*, Buenos Aires, 4 de octubre de 1925, p. 12.

¹⁵ Boni, Nicolás, “Imágenes de una ciudad germinal: entre los pintores viajeros y la Primera Exposición Provincial de 1888”, op. cit.

¹⁶ Barone ingresó inicialmente “como profesor de Modelado en el sexto año Constructores, de la Escuela Industrial de La Nación que dirigía Luis B. Laporte. En 1914 dictó cátedras de Caligrafía, Dibujo a Pulso y Arquitectura. De 1915 a 1917 dictó Arquitectura. En 1922 sumó a ésta cátedras de Ciencias y Letras. En 1923: Modelado, Dibujo a mano libre y Dibujo Industrial. Nuevamente en 1928 Dibujo Industrial, que había estado a cargo del pintor Pedro Blanqué hasta el momento de su fallecimiento. En 1930-32 y en 1937 dictó también Educación Física y Estética. En Orta Nadal, Ricardo, “Rafael Vicente Barone. Retratista y maestro de arquitectos”, op. cit., pp. 64 y 65.

¹⁷ *La Capital*, Rosario, 19 de noviembre de 1888, p. 1.

¹⁸ En Orta Nadal, Ricardo, “Rafael Vicente Barone. Retratista y maestro de arquitectos”, op. cit., p. 67.

¹⁹ Baldassare, María Isabel, “La imagen del artista. La construcción del artista profes-

sional a través de la prensa ilustrada”, en Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (Eds.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2008, p. 47.

²⁰ *Iconología o Tratado de Alegorías y Emblemas. Obra traducida al castellano y anotada por el licenciado don Luis G. Pastor, Catedrático de Literatura en el Colegio de S. Juan de Letrán*. Tomo I, Imprenta Económica, Calle del Puente de Jesús Nazareno Número 7, México, 1866, p. I. La transcripción ha respetado la ortografía y puntuación originales.

²¹ “[...] Ya el rococó había opuesto un arte de levedad exquisita y placentera a las complejas estructuras visuales renacentistas y barrocas que exigían un laborioso proceso de reflexión, desciframiento y verbalización de los contenidos. [...] Por otra parte, el afán de autoexpresión del artista y la concepción subjetivista del arte, característicos del romanticismo tendieron a restarle significatividad a un alegorismo rígidamente codificado como el que prevaleció hasta entonces. A medida que se desplegaban y fortificaban las tendencias románticas la obra de arte se fue poblando de simbologías cada vez más personales y aún herméticas (como lo demuestran Blake, Goya, Runge o Friedrich)

[...] Conviene recordar que el siglo XVIII fue también la época en que proliferan y se consolidan las instituciones académicas, extendiéndose hasta abarcar todo el ámbito occidental, de Rusia a América. Las academias de arte van a constituir el último reducto de la tradición humanista y alegórica, puesta ahora al servicio de los nuevos grupos sociales que acceden al poder con las revoluciones modernas y en el transcurso del siglo XIX.” Ramirez, Fausto, “Una iconología publicada en México en el siglo XIX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Volumen XIV, Número 53, Universidad Autónoma de México, 1983, pp. 105-106.

²² *Ibid.*, p. 109.

²³ Callegari, Horacio, *Teatro Municipal Rafael de Aguiar. Un siglo de vida 1908-2008*, Editorial Maihuen SH, Vicente López, 2008, p.55.

²⁴ *Ibid.*, p.49.

²⁵ Morelli, Liliana, “¿La Scala de Milán? ¿El Colón? ¿La Ópera de París? No: El Teatro de San Nicolás.” En *Revista Gente y la actualidad*, año 13, N° 389, s/f.

²⁶ Ya hemos estudiado cómo las pinturas que Nazareno Orlandi ejecutó en la cúpula del desaparecido Teatro Colón de Rosario incluyeron una escena de *Tannhäuser* en contrapunto con una escena de una ópera italiana, poniendo de manifiesto estos debates. En Boni, Nicolás, “Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904”, op. cit., pp. 29-34.

²⁷ *Dekorative Vovilder, eine sammlung von figürlichen darstellungen, kunstgewerblichen verzierungen, plastischen ornamenten, dekorativen tier- und pflanzen-typen, allegorieen, trophäen, heraldischen motiven, vereinszeichen, innungswappen, festlichen ausschmückungen, etc. für zeichner, maler, graphische künstler, dekorateure, bildhauer, architekten*. Dritter jahrgang. Stuttgart. Verlag von Julius Hoffmann, 1892.

²⁸ *Puttini e figure decorative. Allegorie*, serie III, Torino, Casa editrice d’opere tecniche con stabilimento eliotípico. Ing. Gerardo Molfese, s/fecha.

²⁹ “Facilidades y descuentos a los revendedores y acuerda el pago en cuotas men-

suales a los Artistas, Profesionales y Estudiantes”. *Ibidem*.

³⁰ Los maestros mencionados como autores de las decoraciones son el Cavallieri dell’Orto para la primera y el Prof. Zola Lorenzo para la segunda, en *Decorazioni interne delle moderne abitazioni in Italia*, serie II, Torino, Casa editrice d’opere tecniche con stabilimento eliotípico. Ing. Gerardo Molfese, sin fecha, laminas 8 y 25.

³¹ Boni, Nicolás, “Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904”, op. cit.

³² Medallones con rellenos figurativos (la traducción es nuestra)

³³ Orta Nadal, Ricardo, “Rafael Vicente Barone. Retratista y maestro de arquitectos”, op. cit, p.76.