

Fothy, Judith. "Las quimeras que oculta un telón: Los telones de boca pintados en algunos teatros de ópera del litoral rioplatense", *TAREA* 5 (5), pp. 100-115.

RESUMEN

Los telones pintados son ejemplares dotados de una singular belleza por el solo hecho de su grandiosidad. Con aproximadamente cien años de vida, el estado de conservación de estas piezas se ve comprometido. Sin el debido cuidado, su desaparición es un escenario posible.

Sus dimensiones, sumada su función, los tornan muy vulnerables, lo que genera que requieran procesos de conservación más complejos que los acostumbrados, siendo que la mayor parte del daño se genera por los movimientos y manipulaciones propias del uso de un telón.

Por tal motivo, es preciso cuantificar y valorar estos bienes, comprender la propuesta estética que ofrecían dentro del contexto de las salas, aproximando una visión hacia su origen, así también como reconocer e identificar algunos de los materiales empleados en la realización de los mismos, con el objetivo final de su preservación y transmisión de su herencia cultural y su proyección sobre el presente y el futuro.

Palabras clave: *Telón pintado, materialidad, patrimonio, conservación.*

ABSTRACT

"The Chimeras That a Curtain Conceals: The Mouth Curtains Painted in Some Opera Houses of the River Plate Coast"

The painted curtains have a singular beauty, due to the fact of their large size. With approximately 100 years of life, the conservation of these pieces is in danger. Without due care and knowledge, their complete disappearance is a possible scenario.

Their dimensions, added to their function, make them very vulnerable to deterioration, which is why they require more complex conservation processes than usual. Indeed, most of the damage is generated by movements and manipulations of its use.

For this reason, it is necessary to study and quantify these assets, and understand the aesthetic proposal that they offered within the context of the theater, approaching a vision towards its origin. It is also important to recognize and identify some of the materials used in their manufacture with the ultimate goal of preserving them and transmitting their cultural heritage to the future.

Key words: *Painted curtain, materiality, heritage, conservation.*

Las quimeras que oculta un telón

Los telones de boca pintados en algunos teatros de ópera del litoral rioplatense¹

Judith Fothy²

Introducción

Parece innecesario describir un telón de ópera, ya que todos conocemos sus características visuales esenciales. Sin embargo, no solo es una tela con forma, es una imagen en movimiento que desaparece en forma gradual procurando introducir al espectador en una experiencia sensible; el espectáculo en sí mismo. Su función principal resulta aún más importante, ya que debe reservar el hecho artístico que se oculta detrás, así como los cambios de escena, secretos y trucos que sostienen el entramado de la función.

El telón es un artefacto complejo cuya superficie textil y ornamentación son solo uno de sus aspectos. El otro fundamental es el método de sujeción y los diferentes sistemas de tiros, ruedas y contrapesos que son responsables del izado, del movimiento y de la velocidad de su desplazamiento.

1 Investigación realizada en el marco del PICT N° 2015-3831, "Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación". IR: Fernando Devoto, FONCYT. 2016-2019.

2 TAREA IIPC/UNSAM. La autora quiere agradecer a Daniel Saulino, Alejandra Gómez, Luciana Feld y Alejandra Rubinich por la ayuda que brindaron para realizar el presente artículo.

En los primeros teatros cerrados, construidos en Italia durante el Renacimiento, la estructura teatral era similar a los antiguos anfiteatros: el público se alojaba en una gradería en forma de U. Estos se diferenciaron al desarrollar el escenario aislado del público. Esta disposición generó dos espacios independientes, escena y sala, cuya intersección se denominó embocadura. Esta embocadura, “boca”, se convirtió en una pared imaginaria o “cuarta pared”³, que separaba claramente al espectador del acto. Denis Diderot, en su discurso sobre la poesía dramática, formula la idea de que un muro virtual debía separar a los actores de los espectadores: “Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s’il n’existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas”.⁴

André Antoine, fundador de *Théâtre Libre* en 1887, toma el concepto para el teatro naturalista, o sea que el proscenio se considera como la cuarta pared de una habitación en la que se desarrollaba la acción dramática para que los actores pudieran acentuar la ilusión de realidad, sin tener en cuenta la presencia del público que los observaba.⁵ Por este motivo, este espacio aumentó su superficie y se convirtió en un enlace acústico con la sala, enmarcado por el arco de proscenio.

El complejo mundo que se ocultaba tras la “cuarta pared”, o telón, y la expectativa que generaba el comienzo del espectáculo convirtieron esta zona en un plano de máxima atención.

Los telones clásicos del teatro a la italiana se fabricaban con tejidos densos y pesados como el terciopelo, atenuando así el paso de los ruidos y las luces durante los cambios de escena entre un acto y otro. Durante los siglos XVIII y XIX, el telón fue evolucionando, tanto en la mecánica como en la confección, hasta convertirse en un objeto artístico decorado con pasamanería y bordados extremadamente sofisticados. Lo que caracterizaba a estas cortinas eran los pliegues bien compuestos, los reflejos que estos producían en la luz y las líneas nacidas de la maleabilidad de la tela.

Detrás del telón de terciopelo era habitual encontrar un telón cortafuegos que caía a modo de guillotina sobre el escenario; su función era, en caso de incendio, evitar que las llamas se propagaran a la sala.

3 Denis Diderot. “Chapitre XI”, en *Œuvres de Théâtre de M. Diderot Avec un discours sur la poésie dramatique*, 1758. <https://books.google.com.ar/>.

4 “Entonces; cuando estéis en el escenario interpretando, no penséis en el espectador, imaginad que el borde del escenario es una pared que os separa de la sala. Imaginad como si el telón no se levantara”.

5 Ver Oscar Brockett Gross e Hildy Franklin. *History of the theatre*. Boston, Allyn and Bacon, 9th ed., 2003, p. 393.

En su origen (finales del siglo XIX) estaban hechos de una tela rígida y también solían aparecer pintados combinando su objetivo de seguridad con aspectos decorativos.

La estética moderna, en busca de una decoración cada vez más pomposa, requería para los telones principales una superposición de cortinas con aplicaciones, pliegues y adornos que aumentaban su espesor. Estas requerían un espacio considerablemente mayor en la parte superior de la embocadura y resultaban complicadas tanto para la maniobra como para la desaparición.

Los telones de cierre vertical ofrecían una solución práctica al nuevo planteo. Eran superficies planas y extendidas, fáciles para la maniobra. A partir del siglo XIX, este recurso resultaba práctico desde un punto de vista espacial, estético y sensiblemente más económico. Los artistas y escenógrafos simularon volúmenes, añadieron pliegues diagonales y adornos, incluso realizaron creaciones con paisajes y personajes sobre estas a modo de *trompe l'oeil*. Esta modalidad otorgaba libertad para expresar la suntuosidad que requería la moda.

De hecho, la cortina no es de peso considerable; puede doblarse fácilmente, no es de valor exagerado; requiere poco espesor para el almacenamiento y, en definitiva, con los medios artísticos que nuestros pintores poseen ahora, pueden hacer de esta gran superficie de tela una obra de buen gusto, un gran efecto, y luchar, sin desventajas, con la ilusión de la verdad.⁶

La arquitectura teatral sobre el escenario era aún más interesante. La maquinaria escénica para el movimiento de estos telones se ordenaba según varios sistemas diferenciados por el tipo de apertura y según la posición de los contrapesos. Al decir de Charles Garnier, aquellos llamados de guillotina eran considerados los más modernos y prácticos, ya que se ocultaban ágilmente “Je constate que dans tous les théâtres actuels, le rideau se lève et se cache dans les cintres”.⁷

Estas cortinas de telas reales, complejas y a veces muy pesadas debían tener un método de apertura apropiado para cada caso en particular. Los sistemas de apertura más tradicionales para esas cortinas eran el *telón griego* (actualmente americano), el *telón italiano* “tiro in bote” o el *telón francés*; todos ellos de apertura lateral que repliegan sobre sí mismos hacia la izquierda y la derecha. Mientras que para las tipologías pintadas, el sistema más frecuente era el llamado *telón alemán o de guillotina*, de

6 Edgar Ceballos. *Principios de dirección escénica (recopilación)*. México, Ed. Escenología, 1999, p. 38.

7 “Yo compruebo que en los teatros actuales, los telones se ocultan ágilmente en la tramoya”. Charles Garnier. “Du Rideau avant-scène”, en *Le Nouvel Opera de Paris*. Paris, Ducher et cie., 1878, pp. 385-389.

apertura vertical. Este método admitía que el telón se abriera sin producir plisados o pliegues que pudieran dañar la pintura.

Telones pintados y sistemas de apertura tradicionales

En el litoral rioplatense se conservan ejemplares originales que dan testimonio de esta práctica teatral a principios del siglo xx.

Naturalmente, los telones más frecuentes son aquellos de telas reales confeccionadas en terciopelo con tonalidades carmesí y *bordeaux*. Menos comunes y más vulnerables son los telones pintados; no solo por ser especímenes raros, sino porque su conservación es mucho más compleja. Los mismos son creaciones únicas realizadas por artistas de gran destreza. Estas obras de gran valor artístico han sido apreciadas por años hasta que por su natural deterioro requirieron una medida. Se ha observado que los criterios asumidos para su conservación han sido muy variadas.

Afortunadamente, aún se atesoran modelos que ilustran tanto las representaciones de telas fingidas como las de paisajes y personajes. Algunos de ellos se encuentran conservados y guardados, otros aún se pueden apreciar en su posición originaria, aunque debido a la vulnerabilidad y al delicado estado de conservación, se utilizan con menor frecuencia que en origen, pero un gran número ha desaparecido.

Teatro Colón de Buenos Aires

El análisis de los telones en la Argentina debe comenzar por el Teatro Colón de Buenos Aires, en cuanto ejemplo emblemático. El conocido teatro, que en el año 2011 fue objeto de una restauración integral, en su memoria descriptiva deja testimonio del primer telón del Teatro Colón de Buenos Aires. Un telón de fantasía rojo, dice, pintado en 1908 en París, por el artista Marcel Jambón (figura 1).

Este telón prolongaba la pintura del manto de arlequín fijo, que aún hoy corona la embocadura del escenario. Su sistema de tipo alemán hacía que su tela corriera verticalmente. Esta pieza se depone y se guarda en los talleres del Colón en el año 1931. El telón que reemplaza al primero fue uno confeccionado en terciopelo *bordeaux*. Su sistema de tiro, de dos paños, se izaba mecánicamente y luego los paños caían libremente, ayudados por *valletos*. Visualmente, el mecanismo de apertura podría corresponder tanto a un sistema francés como a uno italiano. Consiste en una sucesión de argollas trabadas por cuerdas, cuya imagen resultante



Figura 1. Primer telón del Teatro Colón de Buenos Aires. Foto: <http://www.oocities.org>.

recuerda al perfil arquitectónico de un pabellón (tipo de carpa militar). La diferencia entre el francés y el italiano radica en el mecanismo de poleas y contrapesos que se ponían en serie entre las vigas y la parrilla. En los teatros italianos del siglo XVIII y XIX, a este último dispositivo se lo denominó *tiri in botte*.

En 2011 se confeccionó el tercer telón del Teatro Colón. La propuesta y diseño del artista plástico Guillermo Kuitca⁸ sustituye este último por uno similar en confección y sistema de apertura.

El Teatro El Círculo de Rosario

Otro ejemplo emblemático lo constituye el telón de este teatro, que también puede considerarse modelo al menos en el ámbito regional. Este teatro posee dos telones de boca tradicionales: uno real, de terciopelo *bordeaux*, y otro pintado con representaciones de paisaje y personajes. También atravesó por una restauración integral en el año 2004, en ocasión de la celebración del Congreso de la Lengua, que incluyó, por supuesto, la restauración de ambos telones.

8 W.A.A. *El telón del siglo XXI. Una nueva era*. Buenos Aires, Teatro Colón, 2011, pp. 11-15.

Su telón de paño real de pana carmesí funciona con el mencionado sistema italiano. La moderna escenotécnica ha transformado poco a poco este sistema, principalmente por razones de seguridad, y estos antiguos *tiri in botte*,⁹ de gran belleza y espectacularidad, se han mantenido casi exclusivamente en las restauraciones de los teatros antiguos, como es el caso de este teatro de Rosario.

El telón de fantasía trabaja con el tradicional sistema alemán o de guillotina, que se suspende del peine en la parte alta del torreón de tramoya, sube y baja en forma manual, gracias a un sistema de poleas y contrapesos.

El mismo fue pintado en 1904 por Giuseppe Carmignani,¹⁰ pintor y escenógrafo italiano oriundo de Parma (figura 2). La imagen conocida como *El triunfo de Palas* (de Minerva o de la Sabiduría) presenta una alegoría de la música y las artes escénicas. Carmignani parece haberse inspirado en la imagen del telón del Teatro Regio de Parma, obra del destacado pintor y escenógrafo, Giovanni Battista Borghesi, concebida en 1826 en homenaje a la duquesa María Luisa de Habsburgo-Lorena, segunda esposa de Napoleón.¹¹

Esta cortina funciona ininterrumpidamente desde 1904. Está pintado al *gouache* sobre tela de lino. Mide 12 metros por 13,5 metros. En el reverso aparece la firma del autor, impreso sobre una etiqueta de papel pegada a la tela, y autógrafos de actores directamente sobre esta, que dan testimonio de su paso por ese tablado.

Este telón ha sido objeto de un profundo estudio material¹² y de técnica ejecutiva,¹³ para su restauración en TAREA IIPC/UNSAM,¹⁴ entre 2010 y 2012. A partir de la misma, se utiliza únicamente para las representaciones de ballet. El resto del tiempo permanece oculto en la tramoya.

9 Giuseppe Fodratti. *Teatro Universale raccolta Enciclopedica e Scenografica 1842*, t. IX. Torino, Tip, p. 130.

10 Pedro Sinopoli. *El telón de Giuseppe Carmignani* (Capítulo 3). Rosario, Teatro El Círculo, 2007, pp. 69-82.

11 Nicolás Boni, en Separata, "Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904" en *Paisaje y figuras, luminismo y espiritualismo en el arte argentino a comienzos del SXX*, año VIII, n° 13, diciembre, 2008. Centro de investigaciones del arte argentino y latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Rosario, p. 43.

12 Judith Fothy *et al.* "Efectos de la tracción sobre la morfología de las telas utilizadas como soporte de obras pictóricas", en *2º Congreso de microscopía, Asociación Argentina de Microscopía SAMIC*. CNEA abril 2012. Y "Efecto de la tracción mecánica sobre el soporte textil de una antigua obra de gran formato", en *Conserva 19*, Santiago de Chile, 2014, pp. 59-70.

13 Judith Fothy, Daniel Saulino y Luciana Feld. "Metodología para la evaluación y diagnóstico del estado de conservación en obras de arte de gran formato", en *4tas Jornadas Nacionales para el estudio de bienes culturales JBC 2015- CNEA Centro Atómico Bariloche-Instituto Balceiro*, abril 2015.

14 Judith Fothy y Ana Morales. "La restauración del telón" y "Metodología para la gestión de vida de obras de arte de gran formato sobre soporte textil", en *El Triunfo de Palas, diálogo entre las ciencias*, International Musicological Society (IMM) Congress, 2017 in Tokyo: Musicology: Theory and practice, East and West. <http://www.youblisher.com/p/1770614-El-Triunfo-de-Palas/> 19/04/2017, pp. 76-152.



Figura 2. *El triunfo de Palas*. Teatro El Círculo de Rosario. Telón de fantasía de tiro alemán o de guillotina Foto: Luis Liberal.

Teatro Libertador San Martín de la ciudad de Córdoba

Otro teatro de relevancia es el Teatro Libertador de la ciudad de Córdoba que está próximo a afrontar una restauración integral con vistas al próximo Congreso de la Lengua Castellana, a celebrarse en marzo de 2019.

Su telón principal es de terciopelo rojo, íntegramente bordado con hilos de oro. Su sistema de apertura es el tradicional *tiri in botte*, y permanece intacto desde su creación, montado en su lugar original.

Durante la planificación de ese proceso, se ha descubierto en los depósitos del teatro un ejemplar pintado que se presume el telón de boca original. Una tercera parte de esa cortina se encuentra desprendida totalmente del conjunto y expone condiciones de conservación irrecuperables. Este hallazgo demuestra la posibilidad del destino de una parte significativa de estos bienes.

Los avances de investigación realizados por los investigadores que integran el equipo en el teatro cordobés se inclina a creer que dicho telón fue pintado por Arturo Nembrini Gonzaga, que tuvo a su cargo la decoración de gran cantidad de lugares del Coliseo, y que quizá contó con la colaboración de otro destacado artista, el pintor italiano Honorio Mossi. En el punto en que se encuentra la investigación, la hipótesis principal es que podría tratarse de la copia de una pintura expuesta en Casa Boggild & Petersen, en Milán.¹⁵

El mismo despliega un paisaje con personajes, de autoría aún incierta, y se encuentra en estudio para su próxima restauración.

El Teatro Larrañaga de Salto Uruguay

El telón uruguayo, otro ejemplo de telón ficticio como única alternativa, combina la imagen de un cortinado en terciopelo escarlata y un paisaje sin personajes, que se ve a través de una ventana, coronado por el manto de arlequín pintado y enmarcado por los arlequines laterales, que acompañan la misma técnica (figura 3).

El mismo mide aproximadamente 10 m x 10 m, y hay versiones encontradas con respecto a su autoría y fecha de creación. Una de ellas asevera que el telón fue realizado en 1928 por el pintor italiano Enrique Albertazzi. Por otro lado, según la folletería local, se lee que fue pintada en Milán en el año 1882, pero no aporta datos de su autor.

El estudio organoléptico realizado sobre el mismo ha revelado que la obra ha sido repintada en su totalidad y firmada por su “restaurador” en 1948, cuando también se reforma el teatro. Esta sobrepintura oculta completamente la imagen subyacente. A su vez, en zonas con desprendimientos de esta segunda, se advierte que los colores de la capa original son radicalmente diferentes a los que se exponen.

El reverso de este telón también documenta el paso de la historia en el teatro. Una tercera parte de esta superficie está cubierta por programas antiguos y modernos superpuestos, pegados con diversos adhesivos. Sobre este fenómeno, se realizó un estudio de diagnóstico por imágenes sobre el objeto, esperando revelar el contenido de los programas antiguos que han quedado velados por los nuevos.¹⁶

15 Rafael Ferraro. “El telón de boca del Teatro del Libertador San Martín”, *Diario La Voz del Interior*, 24 de abril de 1991, p. 6. Miembro de la Comisión de Homenaje al Centenario de Teatro del Libertador.

16 Daniel Saulino. “Informe técnico”, en *Miradas en torno a los Teatros líricos emplazados en las márgenes de los ríos Uruguay y Paraná*, 21 y 22 de agosto de 2015, Salto, Uruguay. Encuentro de expertos. Universidad Nacional de la República de Uruguay-Universidad Nacional de San



Figura 3. Embocadura del teatro Larrañaga de Salto, Uruguay. Telón de fantasía de tiro alemán o de guillotina. Foto: Marian Silveti.

Nuevos interrogantes

Los diferentes criterios aplicados en los múltiples casos desplegaron nuevos interrogantes que excedieron los márgenes del estudio que se suscitó en torno a la restauración del telón de Rosario y el de Salto. Sin embargo, es necesario reflexionar acerca de estas incógnitas para poder profundizar sobre los criterios hipotéticos que plantea el patrimonio teatral, tanto desde sus aspectos arquitectónicos como decorativos, y así poder programar criterios de intervención tendientes a preservar su función y característica histórica.

En el contexto de este nuevo desafío, nos centramos en el estudio de cinco teatros líricos y sus contextos. Los teatros seleccionados apuntan a contemplar una diversidad de situaciones. Ellos son: Teatro Solari (Goya, Corrientes); Teatro Italia (Gualeduay, Entre Ríos); Teatro 3 de Febrero (Paraná, Entre Ríos); Teatro Municipal Rafael de Aguiar (San Nicolás de los Arroyos, provincia de Buenos Aires); Teatro Coliseo (Zárate, provincia de Buenos Aires).

Desde la perspectiva de la preservación del patrimonio, en el marco de ese proyecto se reflexiona acerca de las propuestas decorativas originales del edificio teatral, tanto técnicas y materiales como cromática, y las transformaciones sufridas hasta la actualidad. En ese contexto, se estudia la concepción de unidad integrada de la sala en la que los telones del recinto principal juegan un papel protagónico. En esta primera etapa

Martín, Argentina.

centramos nuestro estudios en dos de ellos. El Teatro 3 de Febrero y el Teatro Rafael de Aguiar.

El caso del Teatro 3 de Febrero, de Paraná

Este teatro posee actualmente, al igual que el rosarino, dos telones de boca, simulado y real. El telón de terciopelo *bordeaux*, que se aprecia en la imagen, se abre mediante el sistema griego o americano, descripto arriba. El telón, de fantasía, como los anteriores, funciona con el tradicional sistema alemán o de guillotina.

El avance de investigación nos dice que fue pintado en 1908 por el artista rosarino, Alberto Pérez Padrón.¹⁷ Es un *trompe l'oeil* de un telón de apertura lateral en tonalidades carmesí y doradas, el efecto de movimiento en apertura que representa permite conocer el reverso del telón, de sedas y puntillas blancas con adornos dorados. Según palabras de Ofelia Sors,¹⁸ fue intervenido por Carlos Castellán en los años cincuenta. Castellán trabajó en el teatro más de 30 años y se ocupaba del mantenimiento de superficies decoradas entre otros. Como prueba de ello, se observa en la cúpula, como perpetuo, su firma luego de haberla restaurado.

Actualmente, debido a la fragilidad del telón, se muestra únicamente en algunas visitas guiadas (figura 4).

Indagaciones recientes realizadas en el contexto de este proyecto revelan que el aspecto original del telón de Paraná ha sido transformado con el paso de los años. Y que la propuesta inicial de Pérez Padrón habría sido una embocadura pintada en su totalidad.

En una fotografía histórica del escenario del teatro, en ocasión de una presentación del coro de la Asociación Verdiana de la misma localidad en 1949, colgado actualmente en el despacho de dirección, se puede observar que además del telón pintado que vemos actualmente también hubo arlequines fijados a ambos lados del escenario en la embocadura, además de patas y bambalinas, todas ellas con decoraciones pintadas (figura 5).

Se ha comprobado que, para completar la embocadura, el manto de arlequín fijo (pintado en 1908) aún permanece clavado a su bastidor; detrás del terciopelo que actualmente cubre la parte superior del escenario. Allí también, detrás de los arlequines, se pueden encontrar los fragmentos de los originales mutilados (figura 6).

17 Entrevista realizada por la autora al Sr. Carlos Vila, coordinador de visitas guiadas, el día 6 de julio de 2016.

18 Ofelia Sors; "Suplemento Escenario", *Diario Uno*, 19 de octubre de 2008, p. 2. Paraná. O.S. es autora de dos libros: *Detalles de la vida en el primer Teatro 3 de Febrero y Paraná, dos siglos y cuarto de su evolución urbana. 1730-1955*, publicados en el año 1981.

Las quimeras que oculta un telón. Los telones de boca pintados en algunos teatros de ópera ...



Figura 4. Teatro 3 de Febrero de Paraná. Telón de tiro griego y telón alemán de fantasía actuales. Foto: Sergio Redondo.



Figura 5. Teatro 3 de Febrero de Paraná. Detalle: Foto histórica montada sobre una foto actual del teatro. Foto: Sergio Redondo.

Los fragmentos hallados ofrecieron suficiente información para reconstruir con bastante grado de certidumbre la embocadura, en formas y color, del planteo que hiciera Alberto Pérez Padrón en 1908 (figura 7).



Figura 6. Teatro 3 de Febrero de Paraná. Manto de arlequín y arlequín mutilado. Foto: Sergio Redondo.



Figura 7. Teatro 3 de Febrero de Paraná. Reconstrucción gráfica de la presunta apariencia de la embocadura de 1908. Telón cerrado y abierto respectivamente. Foto: Judith Fothy.

Es de suponer que esta modificación se produjo por el deterioro asociado al uso que presentaban los arlequines laterales. Los actuales, de pana, probablemente se instalaron como sustituto de los deteriorados y para dar a la embocadura un sentido de “unidad”, el manto de arlequín original se ocultó tras el mismo terciopelo, transformándose en el conjunto que hoy conocemos.

Teatro Rafael de Aguiar, de San Nicolás de los Arroyos

El telón de boca pintado que exhibe este teatro, creemos, se comisionó a Mateo Casella. Sobre el reverso del telón aún se puede ver el vestigio de una etiqueta de papel con el nombre del artista y su procedencia: escenógrafo del Teatro San Carlos de Nápoles. Este rótulo es similar, aunque degradado, al que se encontró al reverso del telón de Rosario. La pintura representa una magistral superposición de sedas estampadas y brocados que se levanta hacia un costado, sujetados por un broche azul que deja asomar otra cortina estampada con estilizados torsos femeninos, composición de estilo modernista alemán eminentemente decorativo, *jugendstil*. Abre y cierra con el mismo sistema que los anteriores y permanece instalado como en su origen, siendo este el único telón de boca que posee del teatro.

Cabe mencionar que tanto la manera de identificar al autor como ciertas terminaciones en la confección del telón y la técnica pictórica utilizada parecen similares a las de El Círculo. Se presenta la siguiente pregunta que aún no ha sido dilucidada en este avance: ¿Serían del mismo taller? (figura 8).



Figura 8. Teatro Rafael de Aguiar, San Nicolás de los Arroyos. Telón de fantasía de tiro alemán o de guillotina. Foto: Sergio Redondo.

Este telón presenta una suerte de paso o puerta velada por una cortina real de terciopelo carmesí, por donde pasarían los presentadores al inicio o, bien, los actores para recibir los aplausos. Giulia Murace¹⁹ remite en el avance de su investigación al boceto de un diseño similar realizado por este autor para el Teatro Colón de Rosario. En este ejemplo se combinan telón real y fingido, compuestos en la misma pieza.

Por el reverso custodian cuantiosas firmas y autógrafos de los artistas que surcaron los escenarios, cuyas tintas, en algunos casos, se traducen al anverso.

En los años setenta fue consolidado y restaurado por Mario Verandi.²⁰ Su relación con el teatro surge de su matrimonio con Charo Spirito,²¹ quien fuera la sobrina nieta de Ernesto Spirito, primero constructor luego conserje del teatro y que vivió en el mismo teatro con su familia. Su descendencia hereda el derecho a esa morada hasta el 2016, año en que Charo fallece.

En la memoria colectiva, este es el único telón de boca que tuvo el teatro. Sin embargo, en diálogo con Giulia Murace sobre los avances en

19 Giulia Murace. *Entre telas y chapas*. Ponencia presentada en el 1er workshop *Historia y Patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación*, Buenos Aires, 26 y 27 de octubre de 2017.

20 Entrevista realizada por la autora a Mario Verandi, el día 15 de junio de 2017.

21 Mencionada como la poseedora del archivo del TMSN.

el archivo Chervo de San Nicolás,²² existen varios registros fotográficos que abren cuestiones sobre esta afirmación.

En los ejemplos se puede observar que el telón de fondo cambia de acuerdo con la ocasión. Del mismo modo, se observa que el manto de arlequín y la parte inferior que asoma del telón de guillotina nada tienen en común con el telón actual...

Dado que esta embocadura carece de manto de arlequín fijo, sino que todas sus piezas son móviles con sistema de guillotina, podemos pensar que aunque no existan registros escritos, es probable que haya habido más de una alternativa para cerrar la escena o, tal vez, aprovechando la versatilidad que ofrece este tipo de embocadura por no estar encuadrada en un sistema decorativo fijo, se crearan escenografías completas incluyendo el telón de boca.

Tampoco se ha encontrado documentación escrita o gráfica acerca de la existencia de un telón italiano, o un telón contrafuego, sin embargo, en la tramoya se conserva un sistema de tiro en desuso compatible con el italiano.

Conclusión

Como se puede ver, el telón no solo reserva las historias por contarse en el escenario, sino también reserva las propias historias referidas a su materialidad y evolución estética:

- Similitud en las técnicas pictóricas de algunos telones.
- Transformaciones producidas durante los procesos de restauración
- Adaptación de los mecanismos de apertura, etcétera.

La diferencia de criterios adoptada en cada caso, para proyectar su conservación o para decidir su reemplazo, se estableció a partir de la disminución o caducidad de su funcionalidad. Por otro lado, se produjeron las adaptaciones en el pasado para satisfacer esa caducidad, dejando en un segundo plano los valores artísticos e históricos.

En consecuencia, como vimos en los ejemplos mencionados, el concepto original de los telones en su contexto de unidad integrada se desvaneció poco a poco.

Por esos motivos, profundizando el conocimiento de los valores históricos, artísticos y analizando las características materiales y las técnicas asociadas podremos prevenir la desaparición completa de estas obras. Y generaremos conocimientos que futuras generaciones podrán utilizar para restituir esos valores.

²² https://fototecasannicolas.org/?page_id=352.