



Diálogos Revista Electrónica de Historia

E-ISSN: 1409-469X

historia@fcs.ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Oviedo Salazar, Mauricio; Santamaría Montero, Leonardo
MERCATO CULTURALE: EL NACIMIENTO DE LA ORNAMENTACIÓN DE UN
COLISEO

Diálogos Revista Electrónica de Historia, vol. 16, núm. 2, julio-diciembre, 2015, pp. 27-57

Universidad de Costa Rica

San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43938601002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

MERCATO CULTURALE: EL NACIMIENTO DE LA ORNAMENTACIÓN DE UN COLISEO

MERCATO CULTURALE: THE BIRTH OF A COLOSSEUM'S ORNAMENTATION

*Mauricio Oviedo Salazar
Leonardo Santamaría Montero*

Palabras claves

Arte costarricense, Teatro Nacional de Costa Rica, siglo XIX, Historia de la Cultura, comercio internacional, relaciones internacionales, Italia.

Keywords

Costa Rican art, National Theatre of Costa Rica, nineteenth century, History of Culture, international trade, international relations, Italy.

Fecha de recepción: 23 de octubre de 2014 - **Fecha de aceptación:** 4 de marzo de 2015

Resumen

La República de Costa Rica, al igual que muchas otras naciones latinoamericanas a lo largo del siglo XIX, asumió la ruta para construir un Estado positivo a partir de políticas económicas liberales y un programa cultural basado en modelos europeos. Las negociaciones y contrataciones, principalmente con Europa, efectuadas para la construcción y ornamentación del Teatro Nacional de Costa Rica (1891-1897), fueron sumamente complejas. Ciertamente, el ministro plenipotenciario en el exterior marqués Manuel María de Peralta y Alfaro desempeñó un rol esencial en este proyecto; no obstante, la red de personas participantes fue más amplia. Respecto del proyecto de ornamentación y decoración de este inmueble, nos preguntamos: ¿Cómo se llevaron a cabo las relaciones entre los mercaderes italianos y el Estado costarricense? Mediante la revisión de fuentes primarias y secundarias, utilizando el método hipotético-deductivo, hemos podido realizar un esbozo de las relaciones comerciales-culturales de cinco comerciantes italianos, a saber, Francesco y Lorenzo Durini, Ruy Cristóforo Molinari, Attilio Lazaro Riatti y Gaetano de Benedictis, con algunos ciudadanos costarricenses que actuaron en calidad de representantes del Estado: Adolfo Erba, el marqués de Peralta, Ricardo Pacheco Marchena y Juan José Ulloa Giralt.

Abstract

The Republic of Costa Rica, like many other Latin American nations during the XIX century, took the path to build a positive State based on liberal economic policies and a cultural program based on European models. The negotiations and contracts, mainly to Europe, made for the construction and decoration of the National Theatre of Costa Rica (1891-1897), were extremely complex. Certainly, the Minister Plenipotentiary Overseas Marquess Manuel María de Peralta y Alfaro played a key role in this project; however, the network of people involved was broader. Regarding the project of ornamentation and decoration of this building, we ask: How were carried out the relations between Italian merchants and the Costa Rican government? Through the revision of primary and secondary sources, using the hypothetical-deductive method, we were able to make an outline of trade and cultural relations of five Italian merchants, namely Francesco and Lorenzo Durini, Ruy Christóforo Molinari, Attilio Lazaro Riatti and Gaetano de Benedictis; with some Costa Rican citizens who acted as representatives of the State: Adolfo Erba, the Marquess of Peralta Ricardo Pacheco Marchena and Juan Jose Ulloa Giralt.

INTRODUCCIÓN

El Teatro Nacional es, todavía hasta nuestros días, uno de los proyectos culturales más importantes que el país ha efectuado. Desde finales del siglo XIX, bajo el estandarte de orden y progreso profesado por los gobiernos llamados tradicionalmente por la historiografía nacional como liberales, inició un programa cultural intensivo el cual pretendía hacer de la ciudad de San José el ejemplo por antonomasia de desarrollo y prosperidad, según los preceptos que indicaba el modelo europeo occidental que predominaba en el ámbito intelectual de nuestro territorio. Es por esta razón que un gran porcentaje de las actividades relativas a la construcción del teatro se las debemos en gran medida a manos europeas, expertas en la producción de estos modelos apetecibles por las regiones ajenas al Viejo Continente, especialmente los sectores latinoamericanos.

En este sentido, proponemos a continuación exponer una fracción fundamental de dicha construcción, la cual refiere a los primeros procesos de ornamentación y decoración del Teatro Nacional. A partir de la revisión de disímiles fuentes primarias, así como fuentes secundarias (fundamentalmente el libro *El Teatro Nacional de Costa Rica: su historia*, escrito por Astrid Fischel, el cual conforma la lectura obligatoria relativa a dicho monumento), nos percatamos de la importancia que tuvo el mercado cultural que ofrecía en su momento el recién establecido Reino de Italia, especialmente por mercaderes y artistas vinculados a la zona de Milán y al puerto comercial de Génova.

Esto nos llevó a formularnos la siguiente pregunta: ¿Cómo se llevaron a cabo las relaciones entre los mercaderes italianos y el Estado costarricense hacia el año 1897, relativas al proyecto de ornamentación y decoración del Teatro Nacional de Costa Rica? En orden a responder a dicho problema decidimos estructurar el presente artículo en tres partes, en las que explicamos, en primera instancia, los procesos culturales y económicos en los que estaba sumida Costa Rica, al momento de la decisión de levantar el Coliseo. Seguidamente nos dedicaremos a contextualizar las condiciones políticas, sociales y económicas en las que se encontraba el Reino de Italia, las cuales facilitaron la migración e inserción de trabajadores y mercaderes italianos en los proyectos nacionales que se empezaban a plantear en el país. Finalmente, una vez estudiados tanto el ambiente costarricense como el italiano, y sus relaciones diplomáticas iniciales, nos concentraremos en los distintos procedimientos que se llevaron a cabo entre las dos partes, específicamente los mercaderes y el Estado costarricense, para la conformación del programa de ornamentación y decoración del Teatro Nacional.

TEATRO NACIONAL: TEMPLO DE LA EDUCACIÓN, CULTURA Y MORAL COSTARRICENSES

“Puede decirse ya que nuestro Coliseo es un capítulo cerrado. Templo elevado al arte, la misión del Poder Ejecutivo se limita á procurar que dentro de los límites más económicos cumpla su misión de deleitar instruyendo y moralizando” (Pacheco, 1900, p. XVII). De este modo se refirió al ya inaugurado Teatro Nacional el Lic. Ricardo Pacheco, entonces secretario de Estado en el despacho de Gobernación y encargado de turno para la elaboración de la *Memoria de Fomento*, presentada anualmente al Congreso Constitucional. Consideramos relevante resaltar las palabras de Pacheco, específicamente las funciones adjudicadas a este templo: instrucción y moralización. ¿Por qué un edificio utilizado para la presentación de obras artísticas tenía la misión de educar y moralizar a la población costarricense? En nuestro primer capítulo buscaremos responder esta interrogante a través de un sintético estudio de la ideología imperante en la época, así como del proceso de gestación del proyecto nacional que sustentó la construcción del Teatro Nacional de Costa Rica.

Independiente desde 1821, pero oficialmente República hasta 1848, durante la segunda mitad del siglo XIX Costa Rica se presentó ante el mundo como un Estado moderno, lo cual facilitó su incorporación dentro del mercado mundial como país agroexportador (Taracena, 2000, p. 300). Con un especial interés en las relaciones internacionales y la cotización de su café en los mercados europeos,¹ el Estado costarricense diseñó un modelo político basado en el liberalismo económico (Salazar, 1990, pp. 14-15):

La democracia liberal, considerada como competencia entre élites o grupos notables por conquistar el poder político sin mucha participación popular, al igual que cualquier otro tipo de régimen democrático, necesita legitimar la dominación política de un grupo o clase social sobre el resto de la sociedad. (Salazar, 1900, p. 247).

Por ello, el modelo económico liberal no solo exigía ciertas condiciones políticas y jurídicas, sino un programa institucional que respaldara los intereses de la élite gobernante.² Asimismo, la educación, la prensa escrita y las artes eran vistas como herramientas del Estado para procurar el control de la población y mantener la estabilidad política.³

Ahora, ¿cuál fue la ideología que impulsó las políticas socioculturales promulgadas por el Gobierno costarricense durante la década de 1890? En el nivel ideológico, la élite económica y política costarricense estuvo fuertemente influenciada por el positivismo social (Quesada, 2007, p. 75). Esta escuela

filosófica se derivó de las teorías del francés Auguste Comte (1798-1857), principal ideólogo del positivismo y autor del *Discurso sobre el espíritu positivo* (1844), texto fundamental para comprender el pensamiento positivo. Con respecto a la cultura, el positivismo identificó una cultura universal, en consecuencia las sociedades fueron vistas de manera jerárquica, es decir, “según esta ideología y por medio de un proceso gradual de cambio, la sociedad iba a transitar por la senda del progreso para pasar de la ‘barbarie’ a la ‘civilización’, pero para lograrlo era necesario la consolidación de un estado fuerte que controlara la anarquía social” (Quesada, 2007, p. 75). En efecto, los gobiernos costarricenses de la década acá estudiada se caracterizaron por un evidente autoritarismo, ejemplo de ello las múltiples ocasiones en que tanto el presidente José Joaquín Rodríguez Zeledón (1838-1917) como su sucesor y yerno Rafael Yglesias Castro (1861-1924), eliminaron las garantías individuales y modificaron la Constitución con tal de ejercer el poder a su antojo (Díaz, 2005, pp. 50-54). Por otro lado, el modelo cultural imitado por varios gobernantes latinoamericanos liberales correspondía a una versión idealizada, universal en el sentido positivista, de Europa y los Estados Unidos de América (Nahuelpán, 2007, p. 161).

En consecuencia, durante las administraciones de Rodríguez (1890-1894) e Yglesias (1894-1898 y 1898-1902), el Estado costarricense se caracterizó por un enorme interés en las artes y el estímulo de la cultura. Por supuesto, debemos entender cultura bajo los preceptos positivistas antes expuestos, ya que el modelo promulgado por el Estado estuvo siempre vinculado a un ideal europeo. En otras palabras, el Gobierno de Costa Rica pretendió educar y moralizar a la sociedad a través de un programa de políticas culturales con un objetivo esencialmente europeizante.⁴ Las ideas de modernidad, progreso, orden y cultura, fueron comunes en los discursos políticos que justificaron el modelo de país defendido por la élite gobernante (Salazar, 1990, p. 21). Así, la instrucción pública, el saneamiento, el urbanismo, la arquitectura y las artes oficiales de fin de siglo, reflejaron el clímax de un proyecto nacional gestado desde la dictadura de Tomás Guardia Gutiérrez (1831-1882).⁵ Un proyecto nacional que evidentemente se sirvió de las artes para crear una cultura costarricense oficial (Díaz, 2005, pp. 59-67), pero ¿por qué de las artes? A continuación citamos las palabras de Comte (1980), que esclarecen la utilidad de las artes para una sociedad positiva:

Pues el arte no será ya entonces tan sólo geométrico, mecánico o químico, sino también y sobre todo político y moral, ya que la principal acción ejercida por la Humanidad debe consistir, en todos aspectos, en el mejoramiento continuo de su propia naturaleza, individual o colectiva, entre los límites que indica, como en todos los demás casos, el conjunto de las leyes reales. (pp. 44-45).

¿Mejoramiento de su propia naturaleza? Como indicamos con anterioridad, la noción positivista de progreso se orientaba hacia una ascensión cultural cuya cima estaba constituida por las tradiciones culturales europeas, específicamente los valores establecidos por la ciencia positivista comtiana,⁶ en contraste con la supuesta barbarie y atraso característicos de los pueblos aborígenes americanos, africanos o asiáticos (Nahuelpán, 2007, p. 161). De este modo, para lograr avanzar hacia el progreso cultural, una sociedad decidida por asumir el espíritu positivo tenía que “organizar una llamada directa y sostenida al buen sentido universal, esforzándose desde ahora en propagar sistemáticamente, en la masa activa, los principales estudios científicos propios para constituir en ella la base indispensable de su gran elaboración filosófica” (Comte, 1980, p. 103).

Costa Rica, al igual que muchas naciones latinoamericanas, asumió la ruta positivista para construir el Estado a partir de políticas liberales, siguiendo un programa cultural basado en modelos europeos y con un especial énfasis en las relaciones exteriores.

En consecuencia, la década de 1890 estuvo marcada por una serie de proyectos gubernamentales relacionados directa o indirectamente con las artes, los cuales a su vez complementaron programas tanto urbanísticos como arquitectónicos.⁷ El Monumento a Juan Santamaría (1891), el Monumento Nacional (1891-1895), la Escuela Nacional de Bellas Artes (1897) y el Teatro Nacional (1897), son los principales ejemplos del legado material de las políticas costarricenses de la época.⁸ Con respecto a la relevancia de estas obras para el Estado costarricense y la implicación de las relaciones exteriores para su realización, el caso de los monumentos representó una importante inversión estatal,⁹ así como un laborioso accionar del entonces ministro plenipotenciario en el exterior, el marqués Manuel María de Peralta y Alfaro (1847-1930). Igualmente, la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes representó la compra de yesos y dibujos, además de la contratación de un director y la adecuación de un espacio físico para iniciar las funciones de dicha Academia. Finalmente, la construcción y ornamentación del Teatro Nacional llegó a ser el gasto público, específicamente del Ministerio de Fomento, más elevado del país durante los años de su construcción (1891-1897).

Si bien Peralta estuvo implicado en los cuatro proyectos, la historiografía nacional ha defendido una tesis que identifica al marqués como prácticamente el único diplomático costarricense encargado de la cotización y negociación de piezas artísticas en Europa, la presente investigación pretende ampliar el conocimiento respecto de las redes de personas implicadas en la negociación de uno de los casos antes señalados, puntualmente, la contratación de la decoración y ornamentación del Teatro Nacional. Dicho proyecto será introducido a continuación, antes de pasar al siguiente capítulo de nuestro artículo. Empero,

primeramente explicaremos cómo surgió el proyecto del Teatro Nacional y cuál fue la génesis de dicho Coliseo.

Que San José, la bella, la progresista capital de Costa Rica, no tuviera hasta el 30 de diciembre de 1888 un Teatro Nacional que diera testimonio del grado de civilización y del gusto artístico de los costarricenses, pase, que al fin y al cabo, allí teníamos el modestísimo Teatro Municipal... Pequeño, deprimido, incómodo como era, el Teatro Municipal suplía la falta por todos sentida de un templo digno del arte y de la cultura de la capital de Costa Rica, pasado por el aro por donde pasan todos los teatros del mundo, desde la Gran Opera de París hasta muchos otros que figuraban en lista después de aquel cuyas ruinas ¡Ah dolor! Contemplamos hoy frente del Palacio de Justicia. (La República, citado en Fischel, 1992, pp. 46-47).

El extracto anterior corresponde a un artículo publicado en el periódico *La República* el 23 de mayo de 1889, que se refiere al, entonces reciente, derrumbamiento del Teatro Municipal,¹⁰ producto de una serie de sismos que afectaron al país los días 29 y 30 de diciembre de 1888 (Fischel, 1992, p. 43). Como puede verse, los representantes de la élite josefina clamaban la necesidad de construir un teatro que manifestara el progreso, la civilización y cultura, según ellos, alcanzados por Costa Rica durante las últimas décadas. Inclusive, en referencia a los frustrados proyectos anteriores de un Teatro Nacional,¹¹ el mismo articulista arremetía contra las posturas políticas que no veían esta obra como un proyecto prioritario para el país.¹²

Un año después, *El Anunciador costarricense* (1890) publicó un artículo titulado “TEATRO” donde se reafirmaba la necesidad cultural de Costa Rica de tener un teatro a la altura de su civilización; empero, a diferencia del texto de 1889, este artículo anunciaba la génesis de un proyecto oficial: “Pero no hay que desesperar: la progresista Administración actual sabe atender con prontitud las necesidades del país, y, según parece, ya ha dado algunos pasos encaminados á llevar á efecto esa obra de tanta necesidad” (p. 1). Precisamente ese mismo día un grupo de cafetaleros y comerciantes, encabezados por el Lic. Cleto González Víquez (1858-1937),¹³ firmaron una propuesta formal para construir un teatro en San José:

Señor Designado en ejercicio de la Presidencia, Dr. Don Carlos Durán: los infraescritos, comerciantes y agricultores, deseosos de que se construya un teatro para el descanso y solaz de la población; convencidos de que una capital de la cultura como ésta, no puede estar privada de un centro como ése, y de que las rentas nacionales no producen un superávit que destinar a la realización de la obra, ofrecemos pagar con tal objeto, y mientras sea preciso, cinco céntimos por cada arroba de café que se exporte, lo cual produce aproximadamente \$75.000 anuales siempre que se convierta por ley el ofrecimiento que hacemos en impuesto general sobre la exportación del café, ya para edificar el teatro paulatinamente en proporción al rendimiento anual de impuesto, ya para

responder con el valor de la obra, si hubiere necesidad de emprestar la suma en que se calcule el precio del edificio.

Sírvase señor Designado aceptar nuestro ofrecimiento y proceder como lo estime conveniente. (Archivo Nacional de Costa Rica, citado en Fischel, 1992, pp. 56-57).

El proyecto rápidamente fue aprobado por el Congreso Constitucional de la República debido a que fue promulgado como una iniciativa del Poder Ejecutivo, así, el 28 de mayo de 1890 mediante el decreto número XXXIII se declaró el Teatro de la capital de la República como obra nacional (ver anexo 1).¹⁴ El Congreso justificó la importancia de tal obra al afirmar que “la construcción de un Teatro Nacional en esta ciudad es una necesidad social reclamada por la civilización y cultura del país”. Tomando en cuenta las nociones de civilización y cultura antes expuestas en relación con el positivismo social, puede tenerse un mayor entendimiento de qué quería decir el Poder Legislativo costarricense a la hora de utilizar dichos conceptos.

Una vez oficializado el proyecto, el Gobierno inició un proceso de estudios para definir el lugar donde se ubicaría el edificio, así como el diseño de los planos del teatro y las licitaciones para las empresas constructoras interesadas en realizar la obra. Sin embargo, en el presente artículo no nos referiremos a las dinámicas político-comerciales antes señaladas y nos concentraremos en los contratos relativos a la ornamentación del teatro. Como preámbulo necesario al estudio vinculado a los procesos de mercado cultural entre comerciantes italianos y Costa Rica, dedicaremos el siguiente capítulo a las relaciones generales establecidas entre el país y el Reino de Italia durante la segunda mitad del siglo XIX.

RELACIONES ITALIA-COSTA RICA: EL LIBERALISMO COMO PROPULSOR Y CONTRATISTA DE LA EMIGRACIÓN

Los proyectos programados bajo el auspicio de la bandera del progreso en el país dependieron inevitablemente de las relaciones comerciales internacionales que se lograron establecer en el siglo XIX. Estos lazos resultaron necesarios para el crecimiento de la economía costarricense por razón de la dificultad que presentaba poder elaborar un desarrollo autónomo. Nuestra punta de lanza fue, como todos sabemos, el café (bebida de moda entre la alta sociedad europea a partir del siglo XVII), cuyo centro de operaciones se ubicó en el Valle Central, en el que incidió una cantidad ascendente de agricultores y comerciantes que se encauzaron en establecer la estructura que les ayudase, desde 1830, a exportar dicho producto, entre otros de menor potencia, a nivel mundial (León, 2002, pp. 11-13).

En cuanto a Europa, o mejor dicho, la Europa occidental, ciertamente la independencia entre 1810 y 1821 de una serie de territorios que formaban parte del imperio español expandió las oportunidades comerciales, aprovechadas en gran medida por Inglaterra, entre otros países, cuyo motor de fuerza tiene sus orígenes en 1750, con la revolución industrial, al disponer de una variedad sin precedentes de productos manufacturados al servicio del mercado mundial, el cual generó la necesidad de materias primas para las nuevas industrias y alimento para la naciente clase obrera de Europa (León, 2002, p. 16). Estos son elementos que las zonas recién independizadas podían empezar a ofrecer, transformándose así en regiones caracterizadas por tener una economía de exportación.

Ahora bien, en conformidad con el historiador británico Eric Hobsbawn (2010, p. 17), la fuerza industrial y comercial que había empezado a asomarse en Europa y los Estados Unidos en los años posteriores a 1848, año de las revoluciones europeas,¹⁵ llegó a decaer hacia finales de la década de 1870. La riqueza de la burguesía¹⁶ demostró ser corta y endeble, aún a principios de los setenta había una especie de fe ciega en la expansión económica y en el liberalismo que preponderaba, pero ya para 1873 inició un fenómeno comúnmente conocido como la Gran Depresión de 1873-1896, en la que los negocios, el comercio y la industria sufren un golpe económico de gran envergadura.

Es, asimismo, entre 1848 y la década de 1870 que hay un esfuerzo general en el Viejo Continente por la creación de estados-nación, proyecto irremediabilmente ligado al desarrollo económico y al liberalismo (Hobsbawn, 2010, p. 93):

Los defensores del “estado-nación” no sólo afirmaban que debía ser nacional, sino que también debía ser “progresivo”,¹⁷ es decir, capaz de desarrollar una economía viable, una tecnología, una organización estatal y una fuerza militar; esto es, tenía que ser por lo menos moderadamente grande. De hecho, iba a ser la unidad “natural” del desarrollo de la sociedad moderna, liberal, progresiva y burguesa de *facto*. La “unificación”, igual que la “independencia”, era su principio. (Hobsbawn, 2010, pp. 96-97).

En general, se pensaba que el liberalismo era la política adecuada por excelencia no solo para el desarrollo económico, sino también para la producción y crecimiento de ciencia, razón, historia y progreso (Hobsbawn, 2010, p. 115, en conformidad con la ideología positiva presentada con anterioridad. El estado-nación necesitaba de la unificación de territorios y la aceptación de la bandera del progreso en orden a tener éxito en su empresa.

Bajo este contexto, dirijámonos a Italia, que se consolidó en su mayoría bajo el mandato del rey de Saboya, Víctor Manuel II de Italia (1820-1878), en los años 1859-1860, 1866 y 1870. Para 1860, primer momento de su unificación, solamente el 2,5% de los habitantes del territorio unido tenían como lengua cotidiana el italiano,

lo que implica que el resto de la población hablaba idiomas sumamente distintos entre sí (Hobsbawn, 2010, p. 99). Una cita que ejemplifica bien este instante es la de Massimo d'Azeglio (1798-1866), ministro del primer rey de Italia, quien dijo en 1860: “Hemos hecho Italia; ahora tenemos que hacer los italianos” (d'Azeglio citado en Hobsbawn, 2010, p. 100).

Entre 1859 y 1876, la Italia unificada estaba regida por burgueses, de talante conservador, cuya vida consideraban digna y eran reconocidos como grandes trabajadores. Estos hombres se encontraban en su mayoría en las Italías del norte y del centro: “Todos los hombres que dirigieron los destinos de Italia, en el curso de las primeras décadas de la unidad, eran, con raras excepciones... casi todos septentrionales” (Vaussard, 1952, p. 37). El sur del país era una historia distinta, se ocupaba de una inversión¹⁸ de grandes proporciones para poder asimilar la fuerza socioeconómica que el norte estaba teniendo, acción que el Estado italiano no llevó a cabo. Por ejemplo, en conformidad con Vaussard (1952, p. 38), entre 1862 y 1896, el Estado italiano gastó una suma mucho mayor en obras hidráulicas en el norte, en comparación con los gastos en el mismo tema relativos al sur. Por si fuera poco, en esta región, específicamente en Sicilia, inicia una insurrección campesina hacia 1860, unida a la figura de Giuseppe Garibaldi (1807-1882), comprendido en su momento como un libertador distinguido popularmente, cuya campaña estaba vinculada a la creación de una república democrática tajante y secular (Hobsbawn, 2010, p. 199).

En 1876 la izquierda italiana se hizo del poder (Vaussard, 1952, p. 40), pero estos nuevos regentes procedían del mismo círculo que los pasados gobernantes de derecha; de hecho, sus ideas se asimilaban bastante entre sí. La diferencia entre ambos bandos residía en que la izquierda pretendía extender la clase de los gobernantes, incluyendo burgueses procedentes de distintas áreas locales, en oposición a los planes de la derecha, que quería hacer más angosta dicha clase, con el objetivo de enfocarlo todo entre pocos (Vaussard, 1952, p. 46).

Regresemos brevemente al ambiente económico general que vivían los países desarrollados en la década de los setenta. Es en este entorno que se puede marcar el final del liberalismo triunfante, es decir, aquel más apegado a sus postulados iniciales, en el que la economía estaba caracterizada por la fuerte contienda entre empresas privadas, donde el Gobierno no se entrometía en cuestiones económicas y en el que la práctica era, casi por ley, el libre comercio típico de la Inglaterra victoriana. Al mismo tiempo, indica el comienzo de una corriente, igual de corte liberal, inclinada a la apertura y dominio de las corporaciones industriales, como los cárteles, trust y monopolios, además de una participación activa del Gobierno en el mercado, y de una variabilidad de cambios en las políticas enlazadas al comercio y la sociedad. Las empresas individuales,

es decir, no pertenecientes a un grupo corporativo, se volvían la excepción y no la regla. Comenzaba así una época del colectivismo y las reglas del juego en cuanto a competencia dentro del mercado cambiaban; la necesidad de expansión volcó su mirada hacia otros territorios: “El mundo entraba en el periodo imperialista, en el sentido más amplio del término... pero también en su sentido más restringido: es decir, la nueva integración de los países ‘subdesarrollados’ como dependencias de una economía mundial dominada por los países ‘desarrollados’” (Hobsbawn, 2010, p. 313).

Nos parece pertinente recordar que los países desarrollados requerían de gran cantidad de materiales que los países subdesarrollados poseían, como el petróleo y el caucho, pero también alimentos como frutas tropicales. Estos productos se convirtieron en uno de los cauces por los que las repúblicas latinoamericanas agroexportadoras se introdujeron en la economía mundial (Hobsbawn, 2010, p. 314).

Ahora bien, concentrémonos en los movimientos demográficos y su conexión con la corriente económica que preponderaba. Sabemos que para la mitad del siglo XIX es notable la gran cantidad de migraciones a otros países que empezaron a suceder; de acuerdo con Hobsbawn (2010), en esta época “se sitúa el comienzo de las mayores migraciones humanas de la historia... Entre 1846 y 1875, bastante más de nueve millones de individuos abandonaron Europa” (p. 202). En la década de 1880 había un promedio de 700 000 a 800 000 europeos que emigraban de sus respectivos países (Hobsbawn, 2010, p. 203).

En Italia la emigración tomó peso a principios de la década de 1880. La historiadora italo costarricense Rita Bariatti (2001) estima que entre 1876 y 1976 hubo un movimiento migratorio de más de 25,8 millones de personas, con el 44% de ellas en dirección a América. Entre las regiones con mayor número de emigrantes contamos a Lombardía,¹⁹ donde está ubicado Milán (Bariatti, 2001, pp. 15-16), región esencial en nuestra investigación. Entre las razones para estos eventos, Bariatti (2001, p. 19) señala los vínculos entre el desarrollo de la economía italiana y el número de emigrantes. En la década de 1880 el país comenzó a desarrollarse con mayor velocidad en el ámbito industrial, lo que llevó a que entre 1896 y 1907 los italianos dejaran de forma gradual su país:

Esta aparente paradoja acercaba a Italia a una experiencia europea ya consolidada, según la cual era normal que un país industrial en desarrollo asistiera al mismo tiempo a fenómenos migratorios... Este hecho era debido al impacto del sistema fabril y de la reorganización agrícola, pero también a la contradicción entre oferta y demanda de mano de obra, típica de una fase de cambio en cuanto a condición profesional y social, como en el caso de agricultores y artesanos. (Bariatti, 2001, p. 19).

Asimismo, la migración estaba siendo auxiliada por la economía mundial, en tanto que su desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX exigía mano de obra para grandes construcciones como ferrocarriles y edificios públicos, entre otros. En este sentido Latinoamérica se transformó en un lugar propicio, ya que los liberales promovieron la inversión e inmigración extranjera, cuyo beneficio en parte residía en la experiencia y tecnología que el Viejo Mundo podía proporcionar. Es importante destacar aquí que en América Latina la ideología liberal tomó un giro similar al que inicia en la década de 1870 en Europa, por razón de que si en principio el liberalismo en su sentido más riguroso rechazaba la intervención estatal, a favor del libre comercio y por lo tanto competencia individual, en nuestro continente los gobiernos latinoamericanos participaron en las transacciones comerciales y fueron los progenitores de gran parte de la infraestructura que hoy sabemos fue realizada bajo la bandera liberal (Bariatti, 2001, p. 20).

Cabe recalcar que, en cuanto a los fenómenos migratorios a principios de la década de 1860, en los primeros años del Reino de Italia (la Italia unida), el país tenía varios problemas en cuanto sociedad, en política y administración; las condiciones económicas para la vida diaria de un obrero eran sumamente pobres. Este ambiente favoreció, entre 1821 y 1886, la emigración a Costa Rica de menos de un centenar de italianos. Las circunstancias en nuestro país eran considerablemente ventajosas: la independencia (1821) había sucedido sin necesidad de luchas o violencia y para la década de 1830 el cultivo del café se extendió de tal forma que el país inició su ingreso al mercado mundial; ya en los cuarenta y comienzos de los cincuenta los viajeros veían el país como una zona próspera y en vías de desarrollo en cuanto a su mercado interno (Bariatti, 2001, pp. 40-42).²⁰

De parte de Costa Rica, lo que más aspiraba el país eran inmigraciones europeas,²¹ por su perfil idílico como maestros del progreso socioeconómico y cultural (Bariatti, 2001, p. 43); esto es fácil ejemplificarlo con una publicación del *Otro Diario*, del 6 de febrero de 1886 relativa a la inmigración, vista como:

Una de las más positivas esperanzas de regeneración y mejora de las condiciones sociales y económicas en que vivimos... La evolución político-social reclama también que se tenga en cuenta el dato importantísimo de la población relativa, y sin número suficiente de inmigrantes los pasos que hacia adelante da el país pueden fácilmente retrogradar en época no lejana; porque el desarrollo de cualquier ramo de industria se hace sumamente dificultoso, si no imposible, por falta de brazos... ¿De qué manera se puede implantar agricultura, industria y nuevos ramos de comercio? Haciendo que vengan inmigrantes que exploten en diversas formas el suelo y sus riquezas naturales y artificiales; inmigrantes que creen necesidades y los medios de satisfacerlas. Las concesiones que se hagan á este respecto no son concesiones; son pago ínfimo de un gran beneficio para el país. ("Inmigración", 1886, p. 1).

Costa Rica tuvo especial interés en establecer relaciones con Italia, esto lo sabemos en parte por un comunicado oficial de 1861 por parte del recién creado Reino de Italia al presidente de la República, José María Montealegre (1815-1887), en el que se confirmaba que Víctor Manuel II había adquirido el título de Rey de Italia. Apenas el país recibió la noticia se nombró a Louis Othon de Schroter como cónsul de Italia en Costa Rica, un año después, se designó a Carlos Balestrina como cónsul de Costa Rica en Italia, en Génova (Bariatti, 2001, p. 44).

En los años 1887-1888 las migraciones italianas a Costa Rica aumentaron de forma considerable, llegando a un aproximado de 1 500 personas. La mayoría de estos italianos procedían del norte de Italia, específicamente Mantua, y venían al país con un contrato para trabajar en la construcción del ferrocarril al Atlántico (Bariatti, 2001, p. 71).²² ¿Por qué se dio tan creciente emigración? Todavía para la década de 1880 el desarrollo económico industrial de Italia estaba concentrado en el noroeste (Bariatti, 2001, p. 72). En la parte baja de Lombardía había una gran producción en cuanto al cultivo de cereales, no obstante este mercado cae ante el trigo americano, evento que afectó las zonas italianas especializadas en dicho cultivo y que generó una crisis agraria que perturbó los demás sectores económicos italianos. Ante este problema iniciaron una serie de protestas sociales y emigraciones, de las cuales surgen los emigrantes de 1887-1888 que llegaron al país.

Por su lado, para 1880 Costa Rica continuaba ofreciendo un ambiente próspero en cuanto a desarrollo económico y vida diaria (Bariatti, 2001, p. 73). En 1890 podríamos considerar que ya había una comunidad italiana significativa en el país, la cual comenzó a organizarse en distintos grupos. Una de las primeras instituciones creadas por los extranjeros fue la Sociedad Filantrópica Italiana (1890), cuyos socios fundadores estuvieron vinculados a la construcción del Teatro Nacional. También se sabe de la Sociedad de Socorros Mutuos, instituida a finales de la década de 1890, en la que encontramos como presidente de la sociedad al milanés Ruy Cristóforo Molinari Acchipatti (c. 1838 - c. 1910), en ese entonces administrador del Teatro Nacional (Bariatti, 2001, pp. 109-111).

A continuación nos concentraremos en el Teatro Nacional y las negociaciones efectuadas para su ornamentación.

NEGOCIANDO CULTURA: CONTRATOS PARA LA ORNAMENTACIÓN DEL TEATRO NACIONAL

Tras los procesos de planificación de cuál iba a ser el lugar para erigir el edificio y con la conformación de una junta directiva encargada de supervisar el avance del proyecto, las obras relativas a la construcción del Teatro Nacional se iniciaron

durante los primeros días de 1891.²³ Consecuentemente, durante los siguientes años el Estado costarricense firmó una serie de contratos, con personas o asociaciones comerciales, para tramitar la compra de materiales, ornamentos, etc. Precisamente, en tal dinámica comercial participaron, a través de contratos, italianos que ya residían en Costa Rica y otros que arribaron al país para tales efectos:

Se pudo diferenciar dos grupos de contratos con italianos. Por un lado estaban los contratistas menores, con encargos limitados en cantidad y en monto. Aparte estaba el grupo de los grandes contratistas, que operaban al nivel internacional, individualmente o en sociedades entre sí y que se dedicaban, mediante licitaciones, a importar materiales y a dirigir la colocación de obras importantes. (Bariatti, p. 122).

Respecto de los llamados grandes contratistas, a continuación nos referiremos a cinco inmigrantes italianos, los cuales fueron fundamentales en la construcción del Teatro Nacional. Primero debemos tratar a los hermanos Durini, que ya desde 1880 se encontraban en Centroamérica.²⁴ En 1886, el genovés Francesco Durini Vasalli se exponía en los diarios como escultor y negociante de mármoles, en 1893 empezó a obtener gran cantidad de contratos concernientes a materiales de construcción y objetos artísticos. Para 1894 Francesco retorna a Génova y desde el puerto italiano comienza el envío de materiales a San José, los cuales eran recibidos por su hermano Lorenzo Durini Vasalli.²⁵ A finales de este año los hermanos habían logrado crear una sociedad renombrada en construcción y mercado del arte, llamada Durini Hermanos (Bariatti, 2001, pp. 123-124).

También contamos con Cristóforo Molinari, mencionado anteriormente, quien se une a Benedictis y a Riatti para la elaboración de una licitación para ornamentar el Teatro. Una vez en Costa Rica, Molinari resolvió establecerse en el país y se convirtió en el administrador del Teatro Nacional (Bariatti, 2001, p. 123). De Attilio Lazzaro Riatti Mainetti sabemos que arribó a Costa Rica desde Estados Unidos, como inspector de una compañía de ferrocarriles. Hacia 1880 se hallaba en Matina y era propietario de tierras que en su mayoría había consagrado a la agricultura; también tenemos conocimiento de que se introdujo en el negocio del cultivo del banano. Después de unos años el italiano regresó a su país natal, su retorno a nuestro país se da hasta su participación en la construcción del Teatro (Bariatti, 2001, p. 61). Por último, Gaetano de Benedictis Fracassa (1853-1905) llegó a Costa Rica bastante joven y se involucró de lleno con la vida comercial del país. Creó el almacén *La Gran Vía* y los aclamados hoteles *Imperial* y *Francés*; también se insertó en actividades agrícolas y ganaderas (Bariatti, 2001, p. 53).

Ahora bien, el primero de estos inmigrantes en participar en el proyecto del Teatro Nacional fue Francesco Durini. Incluso desde antes de existir el proyecto oficial, es decir, tras la destrucción del Teatro Municipal, Durini presentó una propuesta para

el diseño del clamado Teatro Nacional. Empero, tras el decreto de 1890 (ver anexo 1), los planos definitivos fueron realizados por la Oficina Técnica de la Dirección de Obras Públicas (Bariatti, 2001, pp. 120-121; Fischel, 1992, p. 100). No obstante, la ulterior participación de Durini, a través de su sociedad Durini Hermanos, fue pieza clave en la construcción y decoración escultórica del naciente Coliseo.

En relación con los otros italianos antes mencionados, a través de una carta del 29 de febrero de 1896 escrita por Adolfo Erba, cónsul de Costa Rica en Génova, sabemos que Molinari, residente en Italia en esos momentos,²⁶ se había asociado a Benedictis y Riatti, establecidos en Costa Rica, para la elaboración de una licitación pública para ornamentar el Teatro (Bariatti, 2001, p. 123). Sin embargo, antes de profundizar en el papel de la sociedad de Molinari, Riatti y Benedictis, resulta necesario exponer cuál fue la licitación por la cual concursaron.

Tras casi cuatro años de construcción del Teatro, los hermanos Durini contenían la mayor parte de los contratos relativos a la compra de materiales y marmolería, además de construcción de escaleras, entre otras cosas. Paralelamente los Durini elaboraron una propuesta para encargarse a su vez de la ornamentación, decoración y sistema eléctrico del inmueble. Ante esto surgió un profundo descontento por parte de algunas personas que se encontraban interesadas en conocer el modo en que se desarrollaban las negociaciones internas del Estado costarricense y los contratistas, en relación a la concesión de licitaciones. La razón de dicho disgusto radicaba en el monopolio casi total y de altos costos por parte de los Durini, tal disconformidad se manifestó en diversos periódicos de la época, ejemplo de ello es la demanda pública hacia el Gobierno escrita en *La Prensa Libre*, el jueves 8 de noviembre de 1894:

Deseamos:

1. –Que se publiquen las resoluciones de la Junta Auxiliar

2. –Que la Dirección de Obras Públicas forme los planos de los trabajos que deben emprenderse para la ornamentación y el alumbrado del Teatro, y que presente un informe detallado destinado á aclarar al publicado sobre las razones que han inspirado esos mismos planos.

–Queremos por fin que, así como lo dispone la LEY, el Ministro de Fomento ponga en licitación esos trabajos de ornamentación de alumbrado eléctrico en la forma que conviene, y con el espíritu de la LEY concerniente las licitaciones. (“Teatro”, 1894, p. 3).

En síntesis, esta llamada de atención exigía luz en todos los futuros procesos de licitación, pues recordaba que el Teatro correspondía a un proyecto de carácter

nacional, no privado. El texto finalmente solicitaba que se le permitiese concursar con una propuesta para la ornamentación a todo aquel empresario nacional interesado en asumir tal responsabilidad (Fischel, 1992, p. 259). En consecuencia, el Gobierno, a través del Ministerio de Fomento, promulgó tal licitación pública el día 31 de octubre de 1895, que asimismo fue publicada en *La Gaceta* el 5 de noviembre del mismo año (“Bases para la licitación”, 1895, pp. 1102-1103). El documento ordenaba, de forma detallada, que toda licitación contuviera la forma y estilo de los trabajos ofrecidos, la cantidad de cada uno de los artículos, una muestra de los materiales que se pretendieran utilizar y los planos con los dibujos y detalles que resultasen necesarios.

Contrario a lo esperado, solo se recibió una propuesta formal en la Secretaría de Fomento, la cual se ratificó el 17 de abril de 1896. ¿Quiénes formularon tal propuesta? A continuación revisaremos el proceso en que el contrato relativo a la ornamentación y decoración del Teatro Nacional fue efectuado.

Es en estos momentos que nos resulta necesario mencionar a un personaje fundamental en la relación Costa Rica-Italia hacia finales del siglo XIX: Adolfo Erba, cónsul de Costa Rica en Génova, región que tuvo uno de los puertos marítimos más importantes a nivel comercial en la península itálica.²⁷ ¿De qué forma es relevante la figura de un diplomático en el proceso de licitación para la ornamentación del Teatro Nacional? Como mencionamos antes, gracias a la correspondencia de Erba, específicamente una carta fechada el 29 de febrero de 1896, conocemos la asociación que inicia el milanés Cristóforo Molinari con Attilio Riatti y Gaetano de Benedictis, para concursar en la licitación de 1895. Además, tenemos noticia de una carta, también escrita por Erba, remitida el 20 de marzo de 1896 al marqués de Peralta (ver anexo 2), en la que el cónsul recomendaba una serie de artistas procedentes de la Accademia di Brera, Milán, como candidatos a producir la ornamentación pictórica del Teatro.²⁸

Ricardo Pacheco Marchena, entonces secretario de Relaciones Exteriores, envió una carta al marqués informándole de un comunicado por parte de Erba que notificaba la única propuesta recibida en el término estipulado por el Gobierno costarricense,²⁹ elaborada por la sociedad Molinari-Riatti (ver anexo 3).³⁰ Las dos cartas mencionadas donde confluyen Erba, Pacheco y Peralta, ejemplifican la autoridad conferida por el Estado costarricense a la figura de Manuel María de Peralta, en calidad de ministro plenipotenciario en el extranjero.

Como bien es sabido, la sociedad entre Molinari, Riatti y Benedictis, gana dicha licitación. Gracias a la *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional de 1897*, conocemos el contrato efectuado entre la sociedad de los italianos y el Estado, firmado el 20 de junio de 1896 y ratificado por Juan J. Ulloa, secretario de Estado en el despacho de Fomento. En este contrato se

detallan una serie de artistas escogidos para pintar las telas que decorarían el Teatro Nacional, entre ellos podemos destacar a Giacomo Campi, Aleardo Villa, Vespaciano Bignami y Carlo Ferrario. Nos resulta importante indicar que en el contrato se estipulaba que: “Los trabajos que se ejecuten para el Teatro, fuera de Costa, serán sometidos al dictamen de un comisionado especial del Gobierno enviados aquí con su intervención” (Ulloa, 1897, p. 147). Surge como hipótesis que este comisionado especial del Gobierno fue Adolfo Erba, a continuación explicaremos el por qué.

Una vez oficializado el contrato, y con el comienzo de la producción de las obras pictóricas que ornamentarían el Teatro, debemos puntualizar en una carta del 20 de marzo de 1897 escrita desde Génova por Adolfo Erba a Ricardo Pacheco (ver anexo 4), en la que el cónsul relata las visitas a Milán realizadas en compañía de Riatti a los artistas encargados de confeccionar las pinturas. Los pintores mencionados son: Roberto Fontana, Carlo Ferrario, Vespaciano Bignami, y Aleardo Villa. Gracias a esta carta podemos destacar como una posibilidad sumamente factible que el comisionado especial del Gobierno fuese Erba, el cual actuó como supervisor del Estado, calificando la calidad de las obras pictóricas, cuyos juicios positivos garantizaban al país su fuerte inversión económica.

Finalmente, consideramos necesario mencionar un acontecimiento que abre una ulterior investigación relativa a la relación Durini-Molinari. Durante la primera década del siglo XX, la ciudad cafetalera de Santa Ana inició un proyecto regional para desplazar a San Salvador y detentar el carácter de capital de El Salvador. Más allá del fracaso de dicho proyecto, lo que nos interesa de esta iniciativa fue la construcción de un teatro (1902-1910) bastante similar al construido una década antes en San José de Costa Rica (1891-1897). Además de las evidentes similitudes arquitectónicas, es de suma relevancia que los contratistas encargados de la construcción fueron los hermanos Durini en asociación con Cristóforo Molinari, entonces administrador del Teatro Nacional de Costa Rica.

Ante esto, surgen varias interrogantes sobre la relación entre dichos empresarios: ¿la relación entre los Durini y Molinari habría iniciado en San José hacia 1896, con la llegada del segundo al país?, o acaso ¿se conocerían previamente al proyecto del Teatro Nacional de Costa Rica? Quizás los resultados de una futura investigación sobre tal relación podrían explicarnos la extraña no-participación de Durini Hermanos en la licitación de 1895, lo cual dejó el camino libre a la sociedad Molinari-Riatti para ganar tal concurso público. Sin embargo, dicho problema no compete a la presente investigación y por ahora solo expondremos este camino como una de las tantas vías que quedan por recorrer respecto de la, comúnmente descriptiva, historia del Teatro Nacional de Costa Rica.³¹

CONCLUSIONES

El proyecto del Teatro Nacional nunca implicó solamente la edificación de un espacio que funcionase para la recreación de las altas clases costarricenses, en realidad en él se envolvía un programa ideológico cuyos objetivos radicaban en la instrucción y moralización de la población costarricense, los cuales facilitaban el control y la estabilidad política estatal. Este propósito respondía al perfil que el país pretendió difundir internacionalmente durante la segunda mitad del siglo XIX, el cual se basaba en la imagen de un Estado moderno, ideal y europeo, cuya corriente socioeconómica era el liberalismo económico, y en el que confluyeron diversas ideas relativas al positivismo social y su noción escalonada, ascendente y civilizatoria de cultura universal, soporte fundamental para la conformación, a través en gran medida de las artes, de una cultura costarricense oficial.

El Teatro se convertía así en una de las empresas imprescindibles para la construcción de dicha cultura, la cual, en orden a tener éxito, debía servirse de las distintas relaciones comerciales internacionales, especialmente europeas, que Costa Rica, por conducto principalmente de la exportación del café, había logrado establecer en el XIX. Y es que el ambiente era el más propicio, el Viejo Continente estaba sumido en la conformación de estados-nación (ejemplo de ello el Reino Unido de Italia), necesarios para acoger el espíritu progresivo que imperaba, y con esto iniciar la extensión de sus brazos comerciales a los recién independizados territorios, en busca principalmente de materias primas y alimentos, elementos que nuestro país estaba en capacidad de ofrecer, por lo que adoptó una economía de exportación.

Asimismo, paralelo a los diversos movimientos socioeconómicos que sucedían en la Europa occidental, se acrecentó la migración de europeos hacia disímiles territorios; entre ellos nos resulta fundamental la emigración italiana, especialmente hacia Costa Rica. De forma paradójica, el desarrollo industrial de un país implicaba la migración de un sector de la población que no iba de la mano con el avance tecnológico y, por lo tanto, no lograba satisfacer la demanda especializada y profesional que requería el comercio, además de aquellos migrantes que estaban en busca de nuevas oportunidades mercantiles fuera de su región. Por supuesto, en razón de los objetivos que esperaba alcanzar el Estado costarricense, la inmigración europea era más que bienvenida. En este sentido es notable el especial interés que tuvo el país en establecer vínculos con el Reino de Italia y la creciente migración italiana al país desde finales de la década de 1880. Es en este contexto que nos encontramos una serie de comerciantes italianos que constituyeron la base para la elaboración de la ornamentación y decoración del Teatro Nacional.

Las negociaciones y contrataciones que se efectuaron para la construcción del Coliseo y su ulterior ornamentación son un poco más intrincadas de lo que generalmente se ha establecido. Ciertamente el marqués Manuel María de Peralta y Alfaro juega un papel esencial en estos procesos, pero la red de figuras que participaron es muchísimo más amplia, la cual, al intentar escudriñarla, nos permite dar a luz ciertas hipótesis que no se habían estipulado con anterioridad. Gracias en gran parte a una serie de fuentes primarias que encontramos, especialmente cartas, podemos hacer un primer bosquejo de las relaciones comerciales-culturales de cinco comerciantes italianos, a saber, Francesco y Lorenzo Durini, Ruy Cristóforo Molinari, Attilio Lazaro Riatti y Gaetano de Benedictis, con algunas de las figuras costarricenses que actuaron en calidad de representantes del Estado costarricense: Adolfo Erba, el ya aludido marqués de Peralta, Ricardo Pacheco Marchena y Juan J. Ulloa.

Cada uno de los vínculos aquí establecidos entre dichos personajes, nos da paso a iniciar un proceso de trazo de rutas y conformación de redes relativas al comercio cultural que proliferó a finales del siglo XIX, no solo en Costa Rica, sino en una gran parte de América Latina, lo que nos posibilitará realizar la reconstrucción del mercado artístico europeo como el vendedor por excelencia, a nivel visual e ideológico, del modelo liberal y progresista con el que se perfilaron las nacientes Repúblicas del Nuevo Continente.

NOTAS

- 1 Con respecto a las relaciones internacionales costarricenses, el segundo capítulo ahondará en el caso de la relación Costa Rica-Italia y el tercer capítulo analizará el uso de las redes diplomáticas para la contratación de la ornamentación del Teatro Nacional.
- 2 “El liberalismo costarricense llegaba al punto de separar la actividad de los particulares de la del Estado, al tiempo de que favorecía la expansión del capitalismo, con la protección de la propiedad privada, la reglamentación de las relaciones económicas contractuales, etcétera. Poco a poco, se iba concretizando uno de los rasgos particulares de Costa Rica: la consolidación de las instituciones” (Taracena, 1993, p. 199).
- 3 “Las elites liberales en Costa Rica tenían clara esa misión, garantizar el orden, la estabilidad y la seguridad que les permitiera recibir los préstamos e inversiones, tecnología e inmigración que necesitaban para promover el nuevo modelo de modernización y la centralización del poder económico, político e ideológico, acorde con sus intereses y necesidades” (Quesada, 2007, p. 75).

- 4 “Las ciudades y especialmente las capitales latinoamericanas, estuvieron en el epicentro de las transformaciones y la modernización como representación de la nación y de ese ideal moderno de transformación. Entre más se asemejaran a las capitales europeas, casi como una fórmula mágica, sus elites pensaban que podían tener el pase seguro para engrosar las filas anheladas y dichosas del mundo civilizado. Las burguesías dominantes procuraron que la fisonomía edilicia creara el fiel reflejo de un país próspero y moderno, o mejor dicho la fachada de esa idea, que más bien fue localizada y selectiva geográficamente” (Quesada, 2007, p. 76).
- 5 “El 27 de abril de 1870 el coronel Tomás Guardia con un grupo de decididos partidarios tomó el cuartel de Artillería de San José. La revolución se extendió con éxito a las demás provincias, y el licenciado Bruno Carranza fue proclamado Presidente Provisorio de la República... En el acta revolucionaria del 27 de abril de 1870 se dice: *Se convocará, con la mayor prontitud posible, y a más tardar dentro de tres meses, a una Asamblea Constituyente, la cual ejercerá todas las funciones legítimas que crea necesarias...* Una vez instalada la Asamblea Constituyente, el presidente Carranza presentó su renuncia irrevocable, la cual le fue aceptada. Ese mismo día y ante la Asamblea Constituyente, don Tomás Guardia recibió el mando de manos del licenciado Bruno Carranza” (Salazar, 1990, pp. 22-25). Guardia no dejó el poder hasta el año 1882, año de su fallecimiento.
- 6 “Considerado luego especialmente en cuanto al Orden, el espíritu positivo le ofrece hoy, en su extensión social, poderosas garantías directas, no sólo científicas, sino también lógicas, que podrán juzgarse pronto como muy superiores a las pretensiones vanas de una teología retrógrada, cada vez más degenerada, desde hace varios siglos, en activo elemento de discórdias, individuales o nacionales, e incapaz en delante de contener las divagaciones subversivas de sus propios adeptos. Atacando al desorden actual en su verdadero origen, necesariamente mental, constituye, tan profundamente como es posible, la armonía lógica, regenerando primero los métodos antes que las doctrinas, por una triple conversión simultánea de la naturaleza de las cuestiones dominantes, de la manera de tratarlas y de las condiciones previas de su elaboración” (Comte, 1980, pp. 75-76).
- 7 Con respecto a la situación económica de la época, el historiador de la economía Jorge León (2010) indica: “La década de 1890 inició con una economía en rápido crecimiento, motivado por dos elementos: primero un fuerte aumento del precio del café entre 1888 y 1896, que llegó a duplicarse respecto a [*sic*] nivel al que había llegado después de una importante caída entre 1880 y 1887; y segundo, por el rápido crecimiento de la exportación bananera, que de ser casi inexistente en 1880, alcanzó la exportación de más de un millón de racimos en 1890 y se triplicó hasta tres millones en 1899. Ambos factores dieron dinamismo a la economía en los primeros 7 años de la década, en la cual a la expansión del consumo privado en esta

época, se sumó la del Estado, que una vez concluido el ferrocarril al Atlántico en 1890, dirigió su interés hacia la inversión en edificios públicos (Teatro Nacional, Asilo Chapui) y de educación, así como a otras obras públicas” (p. 3).

- 8 Es menester señalar que la gran mayoría de artistas contratados para la realización de estas obras fueron europeos; tanto los productores de los monumentos referidos como los autores de las copias de yesos y dibujos comprados para la Escuela Nacional de Bellas Artes fueron franceses. El director de la Escuela Nacional de Bellas Artes fue un pintor español y los constructores y decoradores del Teatro Nacional fueron italianos.
- 9 No solo por la compra de las esculturas al bronce, sino por la organización de las fiestas en torno a la inauguración de ambos monumentos.
- 10 Antes Teatro Mora.
- 11 Ejemplo de ello es el decreto del 16 de noviembre 1878, donde el General Tomás Guardia acordaba construir un Teatro Nacional en el Parque de la Estación. Dicho proyecto no pudo realizarse debido a la crisis económica experimentada entre 1881 y 1885, así como por la urgencia de otros proyectos nacionales como la construcción del Ferrocarril al Atlántico, por ejemplo. “Las dificultades pecuniarias y la muerte del General Guardia en 1882, frustraron el gran ideal de la década de los setenta, de construir un Teatro Nacional” (Fischel, 1992, p. 45).
- 12 “Y no nos vengán con el estribillo de que hay cosas más urgentes que el Teatro, y que la sociedad puede pasarse sin él, porque nosotros contestaremos como un gran pensador, que nada hay más necesario que lo superfluo, que el Teatro es una necesidad del espíritu, que no sólo de pan vive el hombre, y que los pueblos como los individuos, tienen su vanidad y así como una muchacha goza grandemente cuando puede ostentar un buen vestido, un elegante sombrero, una valiosa joya, aquellos se hinchán de orgullo cuando pueden, señalando con el dedo, decirle al extranjero: aquí tiene nuestra cátedra, esos son nuestros parques, contemple usted la arquitectura y la suntuosidad de nuestro Teatro, es nuestra Escuela de Artes y Oficios, aquel nuestro Museo” (La República, citado en Fischel, 1992, p. 48).
- 13 “El documento viene firmado por S.A. Federici, S. Guzmán, Cleto González Víquez, Herrán Hnos., F.M. Millet, Luis Ellinger y Hno., Fabián Esquivel y Cía., José María García, Salvador Lara, Jaime G. Bennet, Mariano Montealegre, Juan Hernández, Walter J. Ford, G. Herrera y Cía., Macaya y Rodríguez, Montealegre y Carazo, Laucheur y Lyon, Ricardo Montealegre, Francisco Alvarado C., Gordiano Fernández, Luis Fernández, Rosario F. de Fernández, Echeverría y Castro, J.R. Mata, Félix A. Montero, Pagés, Cañas y Cía. (Gaspar) Ortuño y

Cía., Cecil Sharp, Uribe y Batalla, José Antonio Lara, R. Cortés, A. Collado, José Joaquín Trejos, Julio Piza, Ric. F. Cooper, A.F. Jiménez, Maximino Fernández, F. Peralta, Walter J. Field, José Mercedes Rojas, Juana A. de Echeverría, Miguel Brenes, Ascensión Vargas y Francisco Vargas” (Fischel, 1992, pp. 56-57).

- 14 Contrario a lo estipulado en 1890, el financiamiento para la construcción del Teatro Nacional fue procurado por un impuesto general a todos los productos importados a nivel nacional. Si en principio la exigencia de un teatro parte de la oligarquía, el precio fue pagado por el resto de la población: “El decreto argumentaba que el impuesto sobre el café *“no es conforme con los principios de la ciencia económica porque grava solamente a una parte de los contribuyentes y afecta la principal producción del país”*, mientras que el impuesto a la importancia es más general y más conforme con *“la magnitud de la obra que habría de prolongarse por muchos años”* (Quesada, 1996, p. 70).
- 15 1848 es el año de la revolución en Europa: para el 24 de febrero se declara la República en Francia, y en el mes de marzo, entre otras fechas, el gen revolucionario hace acto de presencia en el suroeste de Alemania, Baviera, Berlín, Viena, Hungría, Milán y Sicilia, entre otros. Esta “gran revolución” de 1848 fue, de acuerdo con Hobsbawn (2010), uno de los sucesos reaccionarios con menor éxito, “a los seis meses de su brote ya se predecía con seguridad su universal fracaso; a los dieciocho meses habían vuelto al poder todos menos uno de los regímenes derrocados; y la excepción (la República Francesa) se alejaba cuanto podía de la insurrección a la que debía la existencia” (p. 22). A partir de los eventos de 1848 y la recuperación del poder por parte de la mayoría de los antiguos gobiernos en 1849, Europa se alejó de las ideas revolucionarias; es decir, este año se convierte en un punto clave ya que marca el inicio de poner en práctica una serie de ideas vinculadas al liberalismo y a la expansión industrial.
- 16 A pesar de las diferencias económicas, políticas y sociales que se pueden establecer entre las figuras que estarían contenidas dentro de la burguesía como clase social, es posible reunir las a partir de sus objetivos, por lo menos dentro del aspecto económico, ya que “la quintaesencia del burgués era el ‘capitalista’ (es decir, el propietario del capital, el receptor de un ingreso derivado del mismo, el empresario productor de beneficios, o todo esto a la vez)” (Hobsbawn, 2010, p. 250).
- 17 Hobsbawn justifica el ligamen de los estados-nación con la noción de progreso a partir del rechazo que había de aceptar como naciones “reales” a las sociedades pequeñas y “atrasadas”: “enfrentados a las aspiraciones nacionales de los pueblos pequeños los ideólogos de la ‘Europa nacional’ tenían tres elecciones: podían negar su legitimidad o su existencia en conjunto, podían reducirlos a movimientos en pro de la autonomía regional, y podían aceptarlos como realidades innegables, pero ingobernables” (2010, p. 98).

- 18 Inversión en “la creación de caminos, puentes, casas campesinas, pantanos artificiales, acueductos en las vasta regiones desprovistas de todo esto; a repoblar los bosques; a luchar contra el analfabetismo y la superstición” (Vaussard, 1952, p. 38).
- 19 Las otras fueron: el norte Véneto, Piamonte, Campania, Sicilia y Calabria (Bariatti, 2001, p. 16).
- 20 “El aumento del comercio exterior nacional generó una gran prosperidad en el país. En 1827 las exportaciones totales llegaban solo a 100.000 pesos; pero en 1833 inició el crecimiento rápido, y en 1846 solo en café se obtuvieron 450.000 pesos. A pesar de una primera y corta crisis de la exportación, ocurrida en 1848-49 como consecuencia de los graves problemas políticos y económicos de esos años en Europa, en décadas posteriores continuó el aumento y alcanzó los 840.000 pesos en 1856, 2,4 millones en 1867 y 4,3 millones de pesos en 1874... Con los recursos producidos por el café aumentó la importación de bienes de consumo, así como de materiales, maquinaria y herramientas para actividades productivas. La exportación del café permitió mejorar las vías de comunicación, primero con la construcción de la carretera a Puntarenas, y luego con el ferrocarril, que fue la principal obra pública del siglo pasado. Las ciudades crecieron, y pronto se instalaron servicios de agua potable y más adelante de iluminación. Se asignaron recursos para la educación pública y se fomentó la cultura de distintas maneras como fue la construcción del Teatro Nacional, obra con que se cerró el siglo XIX” (León, 2006, pp. 18-19).
- 21 Hubo otra serie de inmigraciones en el país, más que todo a raíz de la construcción del ferrocarril al Atlántico. Sabemos que en 1873 se trajeron 653 chinos y en 1874 un estimado de 1 000 afrodescendientes originarios de Jamaica (Bariatti, p. 43).
- 22 “Primero, en noviembre de 1887, salió desde Génova el vapor *AUSTRALIA* con 756 trabajadores a bordo. Luego, el 23 de marzo de 1888, se firmó en Ostiglia ‘...un contrato entre un representante del empresario ferrocarrilero Minor Cooper Keith y un representante de un numeroso grupo de trabajadores’; a mediados de abril salía el vapor *ELISA ANNA* con ‘cerca de 700 u 800 emigrantes’” (Bariatti, p. 73).
- 23 El 16 de enero de 1891, *El Anunciador Costarricense* publicaba: “Hace pocos días se principió á derribar las casas de la manzana en que se ha de construir el Teatro Nacional” (p. 1).
- 24 De hecho, los Durini estaban asentados en Guatemala, pero es en esta década que se trasladan a Costa Rica porque su condición socioeconómica resultaba mucho más beneficiosa (Fischel, 1992, p. 158).
- 25 Respecto del segundo apellido de los hermanos Durini, tanto Francesco como Lorenzo aparecen identificados en algunas fuentes primarias como Durini Vasallo.

- 26 Su relación con el Gobierno costarricense se remonta a 1895, momento de serios problemas en la construcción del Teatro Nacional. Precisamente el Gobierno buscó asesoría en Italia para contratar a una persona capaz de solucionar las múltiples situaciones que minaban la conclusión del Teatro. Esta persona, según Fischel (1992, p. 147), fue Molinari, quien fue contratado a finales de 1895 como encargado de corregir las múltiples situaciones que atentaban contra la efectiva culminación del proyecto nacional. Una vez en Costa Rica, Molinari se abocó a depurar la obra no solo arquitectónicamente, sino también influyendo directamente a nivel ornamental y decorativo. Su labor fue tan efectiva que durante el año de finalización de la obra los periódicos nacionales destacaban continuamente la relevancia de Molinari para la oportuna construcción, ornamentación y decoración del Teatro.
- 27 Debemos recordar que, como fue mencionado en el apartado anterior, desde la conformación del Reino unido de Italia, bajo el mandato del Rey Víctor Manuel II, Costa Rica había consolidado su presencia en el país mediterráneo con la inserción del cónsul Carlos Balestrina en Génova.
- 28 Erba se refirió a Carlo Ferrari, Vespasiano Bignami, Giacomo Campi y Aleardo Villa; todos ellos fueron en efecto contratados para realizar la ornamentación.
- 29 15 de abril de 1896.
- 30 La poca mención que hay de Benedictis en las distintas cartas y documentos consultados, así como su firma complementaria al sello de la sociedad Molinari-Riatti, demuestran un rol distinto asumido por Benedictis dentro de la respectiva licitación. Tal cuestión legal es expuesta por Juan J. Ulloa en la sección de la *Memoria de Fomento de 1897* relativa al contrato por la licitación acá estudiada: “los señores Ruy Molinari Cristóforo y Attilio Lazzaro Riatti, representado este último con poder generalísimo por don Cayetano Benedictis, todos súbditos italianos, mayores de edad, empresarios y residentes en esta capital, menos Riatti que vive en Italia, por la otra, han convenido en celebrar el siguiente contrato para la ornamentación y alumbrado eléctrico del Teatro Nacional en construcción” (pp. 136-137).
- 31 Por ejemplo, los dos libros de la historiadora costarricense Astrid Fischel Volio (n. 1954): *El Teatro Nacional de Costa Rica: su historia* (1992) y *La Caja Mágica* (1997). Ambos textos son bastante relevantes para todo investigador interesado en la temática del Teatro Nacional de Costa Rica, pero con el tiempo revelan cada vez más una serie de inconsistencias investigativas con respecto a las fuentes primarias y un escueto análisis de las múltiples situaciones enumeradas. Por otro lado y más preocupante para la Historia del Arte costarricense, es el

mediocre análisis expuesto por Fischel respecto del estilo arquitectónico del inmueble, así como de las diversas decoraciones que contiene.

32 Las itálicas son del documento original.

33 Las itálicas son del documento original.

34 Las itálicas son del documento original.

35 Además de cónsul de Costa Rica en Génova, Adolfo Erba era súbdito del Reino de Italia y su lengua materna era el italiano. Por ello, no es de extrañar la utilización de algunos vocablos italianos dentro de sus cartas enviadas al Estado costarricense, las cuales fueron escritas en castellano, idioma oficial de la República de Costa Rica.

36 En el diario oficial *La Gaceta* del 22 de abril de 1897 (pp. 371-372), Ricardo Fernández Guardia (1867-1950), entonces funcionario de la Secretaría de Relaciones Exteriores, publicó una versión editada de esta carta.

37 *Prossimo venturo*, abreviado *p.v.*, se utiliza en italiano para referirse al futuro cercano. Por ejemplo, un día, mes o año próximo con respecto a la fecha de emisión del documento donde es empleado.

38 Hermanos Tradico de Visco Pizzini.

REFERENCIAS

Archivo Nacional de Costa Rica. (28 de mayo de 1890). *Decreto N° XXXIII. Congreso*. Costa Rica: Archivo Nacional de Costa Rica.

Archivo Nacional de Costa Rica. (20 de marzo de 1896). *Relaciones Exteriores. Correspondencia de Manuel María de Peralta*. Costa Rica: Archivo Nacional de Costa Rica.

Archivo Nacional de Costa Rica. (17 de abril de 1896). *Relaciones Exteriores. Correspondencia de Manuel María de Peralta*. Costa Rica: Archivo Nacional de Costa Rica.

Archivo Nacional de Costa Rica. (20 de marzo de 1897). *Relaciones Exteriores*. Costa Rica: Archivo Nacional de Costa Rica.

- Bases para la licitación y el amueblado del Teatro Nacional. (5 de noviembre de 1895). *La Gaceta*, pp. 1102-1103.
- Bariatti, R. (2001). *Italianos en Costa Rica 1502-1952: de Cristóbal Colón a San Vito de Java*. Costa Rica: UACA.
- Comte, A. (1980). *Discurso sobre el espíritu positivo* (Trad. J. Marías). Madrid: Alianza Editorial.
- Díaz, D. (2005). *Construcción de un Estado moderno. Política, Estado e identidad nacional en Costa Rica. 1821-1914*. Costa Rica: EUCR.
- Fernández, R. (22 de abril 1897). Secretaría de Relaciones Exteriores. *La Gaceta*. pp. 371-372.
- Fischel, A. (1992). *El Teatro Nacional de Costa Rica: su historia*. Costa Rica: Editorial Teatro Nacional.
- Hobsbawn, E. (2010). *La era del capital: 1848-1875*. Buenos Aires: Paidós/Crítica.
- Inmigración. (6 de febrero de 1886). *Otro Diario*, p. 1.
- León, J. (2002). *Evolución del comercio exterior y del transporte marítimo de Costa Rica: 1821-1900*. San José: EUCR
- León, J. (2010). "Las políticas económicas en Costa Rica 1890-1950: La primera mitad del siglo XX". En: *Ensayos sobre historia económica de Costa Rica en el siglo XX*. Recuperado de: <http://www.iice.ucr.ac.cr/PoliticaEconomica1890-1950.pdf>
- Nahuelpán, H. (2007). El sueño de la identidad latinoamericana o la búsqueda de lo propio en lo ajeno. *Atenea*, (495), 157-164.
- Pacheco, R. (1900). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional*. Costa Rica: Tipografía Nacional.
- Quesada, A. (1996). El Teatro Nacional y la cultura nacional. *Escena*, 19(38), 66-76.
- Quesada, F. (2007). *La modernización entre cafetales. San José, Costa Rica, 1880-1930*. (Tesis del Doctorado en Estudios Latinoamericanos). Universidad de Helsinki, Finlandia.
- Salazar, O. (1990). *El apogeo de la república liberal en Costa Rica, 1870-1914*. Costa Rica: EUCR.

Taracena, A. (1993). Liberalismo y poder político en Centroamérica (1870-1929). En V. H. Acuña (Ed.). *Historia general de Centroamérica. Las repúblicas agroexportadoras (1870-1945)* (pp. 167-253). España: Ediciones Siruela.

Taracena, A. (2000). El predominio conservador. En V. H. Acuña (Coord.), *Historia del istmo centroamericano* (pp. 293-306). Costa Rica: CECC.

Teatro. (1 de marzo de 1890). *El Anunciador Costarricense*, p. 1.

Teatro. (16 de enero de 1891). *El Anunciador Costarricense*, p. 1.

Teatro. (8 de noviembre de 1894). *La Prensa Libre*, p. 3.

Ulloa, J. J. (1897). *Memoria de Fomento presentada al Congreso Constitucional de 1897 por el Señor Secretario de Estado en esa cartera Dr. Don Juan J. Ulloa G.* Costa Rica: Tipografía Nacional.

Vaussard, M. (1952). *Historia de Italia Contemporánea 1870-1946*. Barcelona: Editorial Surco.

ACERCA DEL AUTOR

Mauricio Oviedo Salazar: Licenciado en Historia del Arte, Universidad de Costa Rica. Correo Electrónico: mauricio.oviedo.salazar@gmail.com

Leonardo Santamaría Montero: Bachiller en Historia del Arte, Universidad de Costa Rica. Correo Electrónico: leonardo.santamaria@ucr.ac.cr

ANEXOS

Anexo 1. Decreto de creación del Teatro Nacional de Costa Rica. 28 de mayo de 1890.

DECRETO N° XXXIII

(de 28 de Mayo).³²

*Declara obra nacional el Teatro de la capital de la República*³³

El Congreso Constitucional de la República de Costa Rica,

A iniciativa del Poder Ejecutivo, y

Considerando.³⁴

Que la construcción de un Teatro Nacional en esta ciudad es una necesidad social reclamada por la civilización y cultura del país;

Que por otra parte, esa mejora se solicita por considerable número de comerciantes y agricultores del mismo, que ofrecen contribuir voluntariamente con el impuesto de veinte centavos por cada cuarenta y seis kilogramos de café que se exporte;

Que esta circunstancia quita al impuesto que adelante se establece, el carácter de odioso que tiene toda contribución que tiene á gravar los productos de la industria Nacional,

Decreta:

Artículo 1°- Declárase obra nacional el Teatro de la Capital de la República.

Art. 2°- Facultase al Poder Ejecutivo para invertir del Tesoro Público en la construcción del Teatro, hasta la cantidad de doscientos mil pesos.

Art. 3°- Para llevar a cargo esa obra, establécese el impuesto de veinte centavos sobre cada cuarenta y seis kilogramos de café que se exporte, cobrable por todo el tiempo que sea preciso para cubrir el presupuesto del Teatro; y llenado éste, el impuesto quedará extinguido

Art. 4°- El Poder Ejecutivo reglamentará la forma de la recaudación del impuesto.

Art. 5°- Para acelerar los trabajos de la obra se faculta al mismo Poder Ejecutivo a fin de que levante un empréstito interior o exterior, hasta por la cantidad de

doscientos mil pesos, que pagará con el producto del impuesto, el cual puede dar en garantía de pago.

Al Poder Ejecutivo

Dado en el Salón de Sesiones del Palacio Nacional, en San José, a los veintiocho días del mes de Mayo de mil ochocientos noventa. –Francisco M. Iglesias. –J. Vargas M., Secretario. –Félix Mata, Prosecretario.

Palacio Nacional. –San José, á veintinueve de Mayo de mil ochocientos noventa. –Ejecútese. –José J. Rodríguez.

El Secretario de Estado en el despacho de Fomento, Joaquín Lizano.

Anexo 2. Carta de Adolfo Erba a Manuel María de Peralta y Alfaro. 20 de marzo de 1896.³⁵

Génova, el 20 de Marzo de 1896.

¡Excelencia!

He tenido el honor de recibir su muy apreciable carta 16 del corriente, y me apresuro a comunicar a Vuestra Excelencia que el Señor Solmi Francisco, arquitecto, como también los Señores Carlo Ferrari profesor a la Academia de Brera

Vespasiano Bignamí “[en blanco]” “[en blanco]”
Giacomo Campi profesor de decoración
Aleardo Villa, pintor

Son personas que yo conozco de pública voz y forma, y gozan en Italia (en Milán en modo particular) de una reputación bien merecida en virtud de su competencia en artes y su valor artístico.

Muy honrado que la oportunidad me permita de ofrecerme enteramente a sus servicios me repito [en blanco] De Vuestra Excelencia

A Su Excelencia Don Manuel María. de Peralta

Seguro y atento servidor

Ministro a la Legación de Costa Rica en Madrid

El Cónsul de Costa Rica

85-Alcalà

Adolfo Erba

Anexo 3. Carta de Ricardo Pacheco a Manuel María de Peralta y Alfaro. 17 de abril de 1896.

San José 17 de abril de 1896

Señor

Tengo el honor de acusar recibo de su despacho de 25 de marzo último, así como de la copia de una comunicación del Cónsul en Génova, relativos a la propuesta que el señor Lazaro Attilio Riatti ha presentado a este Gobierno para suministrar las decoraciones y ornamentación del Teatro Nacional.

[En el margen inferior de la página: Señor don Manuel María Peralta, Ministro de Costa Rica en España, Madrid]

La propuesta de los señores Riatti y Molinari es la única que ha sido presentada en el término fijado -15 de los corrientes- y no es imposible que el Gobierno la acepte, siempre que llene las condiciones exigidas.

Tengo la honra de reiterar a Usted las seguridades de mi más alta consideración.

Ricardo Pacheco

Anexo 4. Carta de Adolfo Erba a Ricardo Pacheco. 20 de marzo de 1897.³⁶

Génova, el 20 de Marzo de 1897.

Señor

Tengo el honor de confirmar a Usted mis cartas 13, 25 de Enero y 5 de febrero próximo pasado y formo la presente para comunicar a Usted que conformemente a lo que yo le escribía en mis cartas precedentes en estos días estuve en Milán para visitar los trabajos de las obras destinadas a ese Teatro Nacional.

El señor Lazaro Attilio Riatti fue muy cortés conmigo, y los dos juntos fuimos a dar una vuelta de inspección en casa de los varios artistas, que se ocupan de dichos trabajos.

En la creencia de ser agradable a ese Superior Gobierno, me permito de someter a Usted la corta relación que sigue:

[En el margen inferior de la página: Señor Secretario de Estado en el Despacho de Relaciones Exteriores San José de Costa Rica]

En caso del profesor Com. Roberto Fontana he visto el cielorrasso del salón del Teatro, que está hecho en dos pedazos. Una parte ya está casi concluida, y la otra está en curso de ejecución. El trabajo va a resultar muy lindo. El profesor Fontana espera poder entregar para los primeros días de mayo prossimo venturo el trabajo concluido.³⁷

El profesor Carlo Ferrario tiene en curso de ejecución:

1º El cielo raso del café de Señoras, que se compone de tres cuadros.

2º El cielo raso del Café de Señores, compuesto de dos cuadros.

3º Dos cielo-rasos de los dos saloncitos laterales al café.

El profesor Ferrario espera entregar el todo para fin de abril prossimo venturo a más tardar. Lindo trabajo.

El profesor Vespaciano Bignami está preparando el cielo raso del foyer, dividido en 3 cuadros representantes la Danza, la Poesía, y la Música.

Este último es un cuadro de grandes dimensiones, y según mi juicio, debe resultar un trabajo muy gracioso y lindo. Estará listo para fin de Junio próximo.

En casa del profesor Aleardo Villa, artista superior, he visto dos cuadros casi ultimados. Debe dar comienzo a un tercero de grandes dimensiones en estos días. Tiene todavía que hacer cuatro pequeños cuadros de Paisaje. El todo está destinado para adornar las paredes y el cielo raso de la grande escalera. Para fin de junio prossimo venturo todo estará listo.

La impresión que yo he tenido después de haber examinado dichos trabajos, ha sido muy satisfactoria, por lo demás, el nombre de dichos artistas es por sí mismo una garantía. Estoy persuadido que si el embalaje de dichas pinturas (todas á óleo) será bien cuidado, y salvo las eventuales averías de viaje, el Teatro Nacional hará una lindísima figura, y podrá alabarse de poseer trabajos artísticos que honoran la Arte Italiana.

Muy interesante fue la visita que hice al establecimiento de los tres fratelli Tradico de Visco Pizzini,³⁸ donde se fabrican los ornate-stucchi en Cartón-Pierre, destinados a la ornamentación inferior general del Teatro. Por lo que he podido ver, los trabajos serán satisfactorios, y de linda figura.

El señor Pizzini me aseguró que se trabaja febrilmente y que en el plazo fijado en el contrato con el señor Riatti entregará el todo.

Por esta corta relación, usted podrá ver que los trabajos proceden regularmente. La ejecución sería mucho más adelantada si el director general de todos los trabajos Ingeniero Cav. Solmi no se hubiese enfermado hace tres meses de una gran pleuro pulmonía, que lo tuvo en cama por varias semanas.

A pesar de todo el Señor Riatti espera (y me lo repitió varias veces) que todo llegará en tiempo allí para ser colocado antes de Setiembre prossimo venturo. Lo cree también el ingeniero Solmi, quien me dijo que sería bueno adelantar mucho los trabajos ahí, pues la colocación de todo lo que será enviado de aquí será muy larga e importante, y no conviene perder el tiempo.

Por el señor Riatti supe que próximamente serán embarcadas en Génova las 2 Calderas relativas al motor de la luz eléctrica, con algunos cajones de ornados Cartón Pierre.

Siempre a las órdenes de ese Excelentísimo Gobierno, con la mayor consideración me suscribo.

Seguro y atento servidor

El Cónsul

Adolfo Erba