

Divas, diletantes y críticos. La modernización del circuito lírico porteño a mediados del siglo XIX

DIVAS, DILETTANTES AND CRITICS. THE MODERNIZATION OF THE
PORTEÑO LYRICAL CIRCUIT IN THE MIDDLE OF THE 19TH CENTURY

Guillermina Guillamón

Universidad Nacional de Tres de Febrero, La Plata, Argentina

<https://orcid.org/0000-0001-8097-5593>

guillermina.guillamon@gmail.com

RESUMEN: El artículo analiza la conformación de un circuito lírico moderno hacia 1860 en la ciudad de Buenos Aires mediante la reconstrucción del arribo y la actuación de dos *prime donne* en Buenos Aires: Ana La Grange y de Giuseppina Medori. Para mostrar el impacto que tuvieron estas mujeres cantantes en el impulso y la modernización del circuito, el artículo analiza tres dimensiones empíricas: el concepto de artista y fama vinculado a las cantantes, la referencia al público y fanáticos y las disputas entre críticos teatrales y los saberes utilizados en las reseñas. La hipótesis que guía este trabajo radica en proponer que a partir del análisis de las trayectorias de ambas cantantes en Buenos Aires es posible ver cómo se desplegó y activó un mundo del arte vinculado a la música que adquirió características de un escenario moderno y que logró situar a la ciudad como el centro irradiador de civilidad y cultura hacia el resto del territorio.

PALABRAS CLAVE: cantantes, escena musical, ópera, modernidad, Buenos Aires.

ABSTRACT: The objective of this article is to analyze the formation of a modern musical circuit around 1860 in Buenos Aires through the reconstruction of the arrival and performance of two *prime donne* in Buenos Aires: Ana La Grange and Giuseppina Medori. To show the impact that these female singers had on the impulse and the modernization of the lyrical scene, the article analyzes three characteristics: the concept of artist and fame linked to the singers, the reference to the public and fans and the disputes between theater critics and the knowledge used in these reviews. The hypothesis of the work is that the analysis of the trajectories of both singers in Buenos Aires shows how an art world linked to music was deployed and activated, which acquired characteristics of a modern scene, and managed to place the city as the radiating center of civility and culture towards the territory.

KEYWORDS: Singers, Music Scene, Opera, Modernity, Buenos Aires.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene por objetivo analizar la conformación de un circuito artístico moderno hacia 1860 en la ciudad de Buenos Aires¹. Dicho propósito es abordado mediante la reconstrucción del arribo y actuación de dos *prime donne* en los principales teatros de Buenos Aires. Durante menos de un año, las actuaciones de Ana La Grange y de Giuseppina Medori generaron una afición inusitada hacia sus figuras pero, además, su arribo impulsó el despliegue del circuito lírico. Así, si bien Buenos Aires contaba con una vasta trayectoria en la representación de óperas y un público fuertemente aficionado a la lírica italiana, la experiencia desarrollada durante 1820 ya era, cuanto mucho, parte de un relato nostálgico de la cultura porteña de mediados de siglo.

¹ Este artículo es resultado de la actividad de la autora en el marco de dos proyectos de investigación. El primero, en calidad de investigadora asistente del Conicet, titulado “Ópera, nación y modernidad: la conformación de un circuito musical lírico en Buenos Aires (1854-1888)”. Asimismo, los avances aquí expuestos fueron desarrollados en el marco del proyecto que dirijo en la Universidad Nacional de Tres de Febrero titulado “Música, sociabilidad y gusto: la conformación de un circuito artístico urbano moderno entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX”.

Para mostrar el impacto que tuvieron estas mujeres cantantes en el impulso y la consecuente modernización del circuito lírico, el artículo analiza y despliega tres dimensiones empíricas: el concepto de artista y el de fama vinculado a las cantantes, la referencia al público y los aficionados y, por último, las disputas entre críticos teatrales y los saberes musicales utilizados en las reseñas teatrales. Para concretar los objetivos propuestos se trabaja con un corpus documental conformado por un conjunto de diarios de la época: *La Paz*, *El Comercio del Plata*, *La Nueva Generación*, *El Trueno* y *El Enano*².

Este trabajo propone que el arribo de ambas sopranos y las consecuentes actuaciones de sus compañías activaron un mundo del arte vinculado a la música que, al tiempo que adquirió características de un escenario moderno, se logró estabilizar y perdurar hasta la actualidad. Ello, a su vez, nos otorga nuevas claves para comprender el tránsito al circuito artístico-cultural de comienzos de siglo XX. El caso muestra que durante el periodo estudiado aquí existieron incipientes condiciones de recepción –tanto entre el público como entre la crítica– para procesos que se desarrollarán posteriormente, con la conformación de un *star system* que habilitará enunciar a las sopranos como “divas” o “estrellas de los escenarios”.

MUJERES CANTANTES Y ÓPERA: LA *PRIMA DONNA* COMO ESTRELLA DE LOS ESCENARIOS

Las producciones historiográficas en Argentina dan cuenta de un creciente interés por reponer a las mujeres en un relato que, cuando no las omitió, las situó como un complemento accesorio de procesos políticos y sociales de los siglos XIX y XX. Asimismo, este fenómeno excedió el análisis de coyunturas políticas y culturales para indagar en torno a prácticas artísticas

² Cabe señalar que esta investigación se realizó en el marco de la pandemia de COVID-19 y bajo la ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio) en Argentina. Así, si bien contábamos con un relevamiento previo del diario *La Paz*, el resto de la prensa fue pedida a bibliotecas y archivos que se encontraban cerrados. Recién casi un año después pude recibir el material requerido. Por ello, quisiera señalar mis agradecimientos a la Biblioteca del Congreso de Argentina y a la Hemeroteca de la Biblioteca Pública de la Universidad de La Plata, Argentina.

específicas, tal el caso de las artes visuales. El abordaje de la mujer como artista creadora y no solo como musa/inspiradora (Baldassarre 22) y su participación activa en el mundo del arte y su consecuente profesionalización (Gluzman, “Otras protagonistas” 55) constituyen indagaciones tan innovadoras como sugerentes de nuevos problemas. Al tiempo que estos trabajos discuten campos disciplinares trazados por una mirada masculina –como el concepto de “genio creador”, por ejemplo–, también reflexionan en torno a las prácticas mismas y a su forma tradicional de enunciación –como es el caso de las “bellas artes”–. En suma, si bien se ha señalado la presencia de las mujeres en el campo artístico local hacia fines del siglo XIX (Gluzman, “Mujeres artistas” 1-3), aún se carece de trabajos que sitúen el lente hacia mediados de siglo e indaguen en otras prácticas artísticas.

En este apartado se realizará un recorrido breve sobre un conjunto de estudios que, aunque analizaron otros espacios y recortes temporales, brindan herramientas para analizar el surgimiento de las “divas líricas”. Conocidas como *prime donne*, estas mujeres posibilitaron, de forma conjunta con otros sucesos artísticos, el despliegue de un circuito musical con características modernas que lo distinguió de otros espacios del continente al tiempo que lo acercó a las grandes capitales europeas –objetivo buscado desde principios del siglo XIX–. Asimismo, si bien en trabajos previos hemos indagado en las trayectorias de mujeres cantantes y mostrado su agencia para desplegar proyectos personales y empresariales, sus actividades se desarrollaron en una cultura musical lírica que no logró estabilizarse ni perdurar más allá de la experiencia rivadaviana de la década de 1820. Por el contrario, el arribo y actuación de Ana La Grange y de Giuseppina Medori sucedió en el marco de una creciente diversificación de espectáculos y en la ampliación del circuito artístico porteño³.

Hacia principios de 1830, las compañías líricas, los empresarios teatrales y los espacios de ejecución que habían sido centro y promotores de la europeización del repertorio porteño, enfrentaron una reducción notable de sus actividades. Si bien el declive de la ópera en Buenos Aires

³ Sobre la ampliación y diversificación del circuito cultural en Buenos Aires hacia mediados de siglo puede verse mi artículo “De la ópera al circo: emergencia y constitución de un nuevo circuito artístico en Buenos Aires hacia mediados del siglo XIX”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (web), 8 de octubre de 2019, disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/76745>.

fue la consecuencia de una coyuntura político-social que obstaculizó su desarrollo, la carencia de representaciones no devino en la ausencia de espectáculos ni de espacios dispuestos para tal fin. Por el contrario, a partir de la década de 1830 es cuando la escena cultural asistió a su mayor diversificación de los espectáculos. Circos, prácticas ecuestres, bailes pantomímicos, pruebas de fuerza y agilidad, autómatas, panoramas, linternas mágicas, gabinetes ópticos, exhibición de animales y otros espectáculos fueron desarrollados en el Vauxhall o Parque Argentino, en el Jardín de la Calle Esmeralda como en el Teatro Coliseo, de la Victoria, del Buen Orden. Hacia fines del gobierno de Juan Manuel de Rosas, la escena lírica comenzó a dar indicios de una nueva vitalidad (Wolkowicz 124). Ello fue reafirmado con la fundación del primer teatro Colón en 1857, para cuya inauguración se representó la ópera *La Traviata* de Verdi (1854), con la soprano Sofía Vera Lorini, el tenor Enrico Tamberlik y el barítono Giuseppe Cima como cantantes convocantes (Cabana 17).

El fenómeno de “globalización” de la ópera, señalado por Osterhammel como característico del siglo XIX, conllevó la emergencia del tipo de “estrella de los escenarios, que actúa en múltiples regiones del mundo” (125). La relación de una cantante con el arquetipo de *prima donna* o diva –un conjunto de ideas y comportamientos asociados con la vanidad, la autodramatización, el capricho, la irritabilidad y el glamour– se convirtió en una dimensión tan importante en su recepción al igual que sus actuaciones en el escenario, perfil vocal, atributos físicos y cualidades personales (Cowgill-Porris XXVII).

La creciente demanda de cantantes profesionales proporcionó a las mujeres oportunidades de carrera musical fuera de sus hogares y palacios, y les dio el poder de vender sus servicios a empresarios según sus propias conveniencias (Glixon 515). Así, si bien el canto formaba parte de los atributos de las mujeres de clase alta, el ideal femenino doméstico no era compatible con la profesión de cantante, en tanto dotaba a la mujer de cierta libertad, independencia y realización artística (Del Corral 103). No obstante, también tuvieron limitaciones en tanto debieron adaptarse a las exigencias de quienes manejaban sus carreras y fueron objeto de crítica de la prensa al no corresponderse nunca con el ideal de mujer esperable del siglo XIX.

La fama que adquirieron estas divas les permitió elegir con quién trabajar y hasta determinar las características del libro que se adaptaría

a sus cualidades vocales y físicas (Singer 62). Al tiempo que daban vida a un papel operístico, estas mujeres cantantes creaban en muchos casos una tradición operística –respecto de la interpretación– que continuaría por mucho tiempo (Martínez Beltrán 1). El caso de Giuditta Pasta, a principios del siglo XIX, es representativo de este fenómeno. Distinguida como diva del mundo, al tiempo que fue reconocida por poseer una voz particular, fue una de las primeras en hacer de su *performance* una característica distintiva de su persona y del mercado de la ópera (Rutherford, “La cantante delle passioni” 110).

Sin embargo, el mundo lírico de las *prime donne* excedió la práctica escénica operística y se expandió más allá del teatro. En este sentido, Susan Rutherford –una de las referentes en el campo de la lírica– señala la importancia de otras dimensiones, tales como el marco social, cultural y político que dio forma a la experiencia individual de las cantantes, las características del mundo del arte que las rodeaba: el mecenazgo; cuestiones de instrucción y formación vocal; la vida profesional en el mercado operístico, convenciones y prácticas de interpretación tanto vocal como dramática, la recepción del público y los múltiples discursos sobre la imagen de la cantante (*The Prima Donna and Opera, 1815-1930* 55-60).

Una dimensión fundamental para la consolidación de estas divas fue el rol que desarrolló la prensa periódica. La fascinación que los diarios mostraban por la vida de las cantantes operó en dos niveles: por un lado, incentivó la afición por la ópera y la conformación de un público especializado y, por otro, moldeó las representaciones públicas de la *prima donna* (Kotnik 250). Fue mediante las reseñas de la prensa que estas cantantes se constituyeron como divas, caracterizadas, al mismo tiempo, por las ideas románticas de la luz del ángel y de la oscuridad. Esta dicotomía –impulsada por la prensa en el siglo XIX– también es señalada por Baché Cortes, quien muestra que fantasía y rechazo caracterizaron a las trayectorias biográficas de las artistas: “Un día, encumbradas al más alto pedestal de la fama fueron consideradas seres míticos; otro, recuperaron su profano linaje y fueron censuradas y escarnecidas” (29). Esta contraposición era, a su vez, parte de dos estereotipos que regían la sociedad de antiguo régimen: la mujer dedicada al ámbito privado y aquella que se movía en el espacio público.

Si bien los trabajos sobre cantantes mujeres en el espacio latinoamericano no abundan, nos interesa resaltar dos de ellos. En primer lugar, el trabajo de Viu Adagio, en donde a partir del análisis de las crónicas de un conjunto de modernistas literarios la autora muestra cómo estos relatos corren la importancia de la obra para situarla en las divas del teatro. En consecuencia, estos escritores “forjan el imaginario de mujeres célebres, esto es, de figuras legitimadas por su belleza, su fama y su glamour (...) se consolida una galería de retratos de sublimes representantes del arte escénico” (163). Así, la autora muestra que la existencia de estas cantantes referentes del mundo lírico y de la consolidación del circuito artístico –teatros, crítica, aficionados– son dimensiones fundamentales en los proyectos de modernización de las sociedades latinoamericanas.

La presencia de estas divas como parte constitutiva de la modernidad cultural se advierte en el arribo de Ana La Grange a Río de Janeiro y sus actuaciones entre 1858 y 1860 (Días 171). Si bien su contratación fue considerada como osada y cara, su presencia en el teatro São Pedro de Alcântara motivó una afición inusitada hacia la *prima donna*. Este fenómeno condujo a que fuese la primera cantante en ser retratada en el continente americano. Pintada de cuerpo entero y en tamaño real en una interpretación de la ópera *Norma*, el cuadro muestra a La Grange portando las características de diva: una figura majestuosa, una modelo escultural.

En suma, esta investigación recoge el interés de estos trabajos por indagar sobre las características de las *prime donne* y su inserción en el mundo lírico. Con base en ello, pretendemos analizar dos dimensiones que, tal como hemos mostrado, han sido escasamente trabajadas. Por un lado, y situándonos en un marco más amplio, este trabajo busca examinar cómo la presencia de estas cantantes posibilitó el desarrollo de un circuito lírico en tanto espacio fundamental en sociedades que buscaban modernizarse y asemejarse a las grandes capitales europeas. Por otro, buscamos mostrar la activación de dicho circuito en una serie de dimensiones constitutivas: la circulación de las nuevas ideas de fama y diva, la conformación de públicos aficionados y el despliegue de un conjunto de saberes teóricos vinculados a la música.

TALENTO, ARTE Y GENIO: DE CANTANTES A “DIVAS DE LOS ESCENARIOS”

Entre diciembre de 1859 y marzo de 1860, por primera vez dos compañías líricas extranjeras arribaron casi simultáneamente a la ciudad de Buenos Aires, superponiendo sus funciones y activando un interés en la prensa por reseñar críticamente las actuaciones y a sus integrantes. Cabe señalar un aspecto fundamental de las crónicas y reseñas teatrales a las que referimos: la ausencia de firmas en todos los diarios aquí utilizados. De ello pueden inferirse dos postulados. Por un lado, que la crítica musical como campo delimitado de saberes e ideas se encontraba en conformación y que esta disputa entre diarios alentó, en el largo plazo, la estructuración de una futura crítica musical. Por otro lado, puede pensarse que, si la función del autor es una constitución histórica, la consolidación de la prensa especializada conllevará la emergencia del crítico como autor. Por ello, creemos que estas reseñas pueden pensarse como parte del proceso de consolidación de la crítica musical y, más específicamente, de la transformación del cronista en crítico musical⁴.

En este contexto, la escena musical porteña se vio dinamizada por el arribo de la compañía lírica La Grange, que actuó en el teatro Victoria desde diciembre de 1859, y por la compañía Medori, que llegó hacia fines de enero de 1860 y desarrolló sus funciones durante un mes en el reciente teatro Colón⁵. La composición de ambas compañías da cuenta de un circuito del arte que excedía a las cantantes pero, al mismo tiempo, las contemplaba como parte fundamental. A propósito del arribo de Medori, la prensa señaló que esta compañía era la más completa hasta el momento, ya que su “personal consta de *cincuenta y cinco personas* entre partes principales, coristas, profesores de música, pintores, etc.” (*El Comercio del Plata*, 27 de enero de 1860, s/n).

⁴ Recién hacia 1869 es posible advertir la impresión de un diario que al tiempo que constituyó el primer órgano especializado en música, tuvo un gran número de notas firmadas por referentes del campo: se trata de la *Lira Musical. Periódico de música y literatura*.

⁵ Sobre el teatro Colón y su inauguración en 1857, véase el trabajo de Sergio Ardohain, “El eterno Teatro Colón en el imaginario colectivo”, *Arte e Investigación* 13, 7, 2010, pp. 36-40. Cabe señalar que no existen trabajos académicos de rigor metodológico que reconstruyan la iniciativa de la fundación del primer Colón ni de sus vínculos con el entramado político de mediados del siglo XIX.

Tras la experiencia de la década de 1820⁶, este nuevo auge de la lírica italiana fue motivado, en gran medida por la presencia de dos *prime donne* reconocidas internacionalmente: Ana De La Grange –de origen francés– y Giuseppina Medori –italiana–⁷. Sus actuaciones permiten, en primer lugar, dar cuenta de la circulación en el ámbito local de un conjunto de conceptos que confluyen en la idea de diva artística. Si bien hasta la década de 1860 varias compañías líricas habían desarrollado actividades en Buenos Aires⁸, no había sucedido que las sopranos fuesen la principal figura de los teatros ni que los diarios dedicaran todos los artículos de sus números a reseñar y comentar sus actuaciones. Más aún, los diarios que antes remitían a cantantes, ante el arribo comenzaron a referirse a las cantantes como “artistas” y el talento de las *prime donne* constituyó el eje de reflexión constante en las secciones de crítica teatral.

En este sentido, una de las primeras características que es posible advertir en las secciones de los críticos teatrales es el uso indistinto que realizan de los conceptos de artista y genio, siendo este último de amplia circulación debido a su inscripción en la estética romántica⁹. El talento consistiría, entonces, en las cualidades vocales y actorales y darían cuenta de que la soprano era una artista. Hacia fines de la temporada desarrollada

⁶ Sobre el surgimiento de la afición a la ópera italiana y sus vinculaciones con el proyecto modernizador del denominado “grupo rivadaviano” en Buenos Aires a principios de siglo, véase (Guillamón).

⁷ Cabe señalar que ambas compañías habían actuado previamente en el teatro Solís de Montevideo. Así, hacia finales de 1859 dicha ciudad experimentó la temporada más importante en cuanto a cantidad de óperas estrenadas y calidad de compañías que actuaron en la ciudad. Este acontecimiento, lejos de ser excepcional, da cuenta del carácter itinerante de las compañías líricas. Al respecto puede verse (Ayestarán 222-225).

⁸ Respecto de las experiencias líricas previas y a la importancia de las sopranos en la escena cultural porteña, puede verse mi artículo “¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota!': Mujeres cantantes, agencia y representaciones sociales en Buenos Aires (década de 1820)”, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy* 56, 2020, pp. 143-166.

⁹ Para un análisis sobre la apropiación y circulación de los conceptos románticos durante la década de 1830-1840 y su vinculación con la cultura musical, puede verse mi trabajo “Todo se dice en música. La presencia de la estética romántica en la prensa musical porteña (1837-1838)”. *Revista Humanidades* 6, 2016, pp. 1-40.

por La Grange, y a propósito de la representación de *Norma*, los críticos del diario *El Enano* se refirieron a ella como “el primer genio artístico que ha pisado nuestra escena” y señalaron que “nos ofrece la opera magnífica de Bellini, cuyo nombre vivirá eternamente grabado en la memoria de las generaciones junto con el de la eminente artista que tan bien supo interpretar las armonías del maestro” (3 de marzo de 1860, N 2).

Así como se destacó el talento de las sopranos, los diarios también señalaron su carencia. Sin embargo, ello no conducía a que la cantante no fuese una artista: el talento variaba, en el caso del canto y la actuación, de acuerdo a la ópera representada y al rol desarrollado. Así se señaló en el diario *La Paz* en el caso de Giussepina Medori, quien siempre fue reseñada a la sombra de Ana La Grange:

sea dicho con la mayor imparcialidad es la compañía más completa que pisado escenario de los Teatro del Rio de la Plata (...) [de] la Sra. Medori solo puede decirse, por esta primera función, que su voz es fresca y vibrante, uniendo a esto una figura simpática. La artista no se nos ha revelado aún y esperamos verla en algún otro rol en que su talento pueda sernos mejor demostrado para formar nuestro juicio (30 de enero de 1860, N 59).

No obstante la comparación —que conforme avancen las funciones, los diarios realizarán de forma explícita y contrastante—, en las primeras actuaciones, la evaluación de la función y del canto de la soprano siempre fue realizada de forma individual. Así, en el caso de la función de despedida de La Grange, la cualidad de artista fue sinónimo de talento vocal pero también de la capacidad para afectar la percepción del público y transmitir los sentimientos y sensaciones propias de la obra:

Como si la eminente artista dudase de las hondas sensaciones que dejaría en el corazón del publico bonaerense, quiso darnos para función de despedida La Traviata, para que aquellas fuesen más agudas e indelebles (...). Ya nos habíamos acostumbrado al placer que tan puro infiltraba en nuestro corazón el talento y las artísticas virtudes de la gran artista, que nos habíamos olvidado del mañana. Mañana cruel y desgarrador, que nos arrebatara el placer y la ilusión de hoy! (*La Paz*, 14 de marzo de 1860, N 93).

Este fragmento nos conduce a dar cuenta de otra dimensión que constituye a la artista: sus cualidades vocales. Específicamente, la prensa reflexionó sobre las sensaciones que el canto provocaba en el público. La idea de afectación fue recurrentemente utilizada para dar cuenta de cómo, a través del canto, la soprano podía transmitir las emociones propias de la obra al tiempo que provocar y generar sensaciones nuevas en los oyentes. Para ello, eran necesarias dos competencias: la capacidad de representación dramática y la capacidad vocal:

sentimiento divino de la pasión llevada a los excesos, por esa mujer que posee el don especial de imprimir tal grado de verdad a los roles que representa, que su auditorio se halla perplejo por la duda de si es ficción o si en realidad está pasando por el corazón de esa criatura, lo que su canto y su ademán expresa...? (*La Paz*, 16 de enero de 1860, N 47).

Así, el talento de la artista también residía en su capacidad para transmitir, de la forma más directa, los mismos sentimientos que ella representaba en la obra y que, en última instancia, eran aquellos que el compositor situó como los que constituían a la ópera. En efecto, la prensa ratificaba el talento de las cantantes –tanto en sus cualidades vocales como en la sensibilidad de la *performance*– con un dato empíricamente demostrable: la cantidad de asistencia a la función. Mientras que un público de 400 personas era considerado un número bajo, más de mil presentes mostraba el éxito de la ópera y de la compañía lírica. La confluencia entre talento, reconocimiento y asistencia se vio reflejada en la representación de *La Traviata* en el teatro Victoria:

pasaban mil personas, las llevadas allí por la magnética influencia del genio que se ostenta en su escenario (...) la gran artista, identificada con Violeta, al obtener los aplausos frenéticos que el pueblo le prodiga, y a los cuales van unidos los nuestros, no sabe el dolor que causa a más de uno de los que sufren ante la admiración de su genio colosal. ¡Hay tanta naturalidad, son tan verídicos los dolores que manifiesta: hay tanta desesperación expresada en las palabras! (...) cada noche que se nos muestra la Sra. La Grange es para obtener un nuevo triunfo (*La Paz*, 4 de febrero de 1860, N 62).

Sin embargo, el público no siempre contó con la sensibilidad necesaria para verse afectado por las emociones que encarnaba la soprano, sino que debía aprender a hacerlo. La forma a través de la cual el público lograría adquirir esa capacidad era mediante la educación de la escucha¹⁰, proceso llevado a cabo por la acción pedagógica del canto de la *prima donna*. Así, el público se convertiría en un aficionado en tanto podría percibir, mediante la escucha, las emociones que transmitía la ópera. La adquisición de esta capacidad musical equivaldría, por lo tanto, a ser poseedor de un buen gusto musical:

La señora La Grange puede ejercer sobre el gusto musical del público porteño la saludable influencia que ha ejercido ya en Río de Janeiro. Purificando nuestra crítica y enseñándonos a preferir el arte puro al arte descabellado, la música que evoca todos los sentimientos delicados a la música que se dirige a nuestro mal gusto (*El Comercio del Plata*, 12 de diciembre de 1859, s/n).

Si bien en casi la totalidad de las reseñas de las actuaciones, los diarios analizaron la actuación de una de las dos sopranos, hacia el final de las presentaciones se realizaron comentarios de forma conjunta. Así, a propósito de una reseña de la compañía Medori, es posible advertir cómo en la comparación se da cuenta de un saber específico sobre el canto y la voz. Cabe señalar que en la experiencia lírica más completa que había atravesado la ciudad en la década de 1820, los saberes teóricos e ideas prácticas sobre música no constituían un campo consolidado. Más bien, en las reseñas se podía apreciar un conjunto de conceptos que buscaban referir y normar las prácticas sociales y los vínculos de interacción, tales como “buen gusto”, “cortesía”, “civilidad” y “sociabilidad”. No obstante, para la década de 1860 los diarios despliegan una serie de ideas que remiten a un saber musical específico. Ejemplo de ello es el siguiente fragmento en el que el diario *El Comercio del Plata* comparte lo que denomina: “algunas apuntes genéricas, que pueden tenerse en cuenta para un juicio comparativo entre las dos artistas que se disputan el escenario del Plata” (31 de enero de 1860, s/p). En el apartado, los

¹⁰ Sobre el proceso de educación de la escucha desarrollada en Buenos Aires, puede verse mi artículo “Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828)”, *Prismas* 21, 2017, pp. 33-51.

críticos realizaron una serie de reflexiones sobre la voz y la dicción que evidencian la emergencia de saberes propios del campo musical:

sin que sea nuestro ánimo lastimar extrañas susceptibilidades, opinamos que el órgano de la Sra. La Grange estéticamente hablando, es mejor y de un mérito incomparable con el de la Sra. Medori. (...) La Medori más que a la corrección del estilo, falta a la estructura del *cantabile* y estas faltas son muy desfavorables porque una construcción defectuosa da a entender que se ignoran las reglas del arte (...). La música de Hernani así como toda la música de bravura ha de salir airosa siempre con intérpretes como la Sra. Medori. No queremos decir con esto que la incapacitamos para otro género, sino que hay en la naturaleza de su voz, y condiciones de su escuela, deficiencias genéricas que la inhabilitan en algún modo para la vocalización rasgueada y fluida. En suma hallamos que la Medori es una artista de valentía rica, por la valentía que juega los *sfogatos* y por el realce que da a las piezas concertantes pero... queden uds. con ella. Nosotros menos materialistas, preferimos esas facilidades difíciles con que algunos denominan los gritos de la Sra. La Grange (*El Comercio del Plata*, 1 de febrero de 1860, s/n).

Nos interesa destacar dos pasajes de esta crítica que dan cuenta de la circulación de ideas musicales y, particularmente, de un conjunto de saberes teóricos específicos de la lírica. Por un lado, se acusa a Medori de desconocer “las reglas del arte”. Una de estas reglas señaladas es la ejecución correcta de una pieza con un estilo *cantabile*, en tanto capacidad para cantar una pieza de forma suave y expresiva, destacando la melodía por sobre la armonía. Pero, por otro, se destaca una virtud exclusiva de pocas sopranos, tales como Pasta, Malibrán y Colbrán: el *sfogato*. Dicha característica residía en poseer un manejo del registro vocal propia de la soprano pero también de la contralto. Esta amplitud vocal –característica del *bel canto*– conducía a que la voz sonara con una diversidad de colores, pero también poco natural y forzada¹¹. Vale

¹¹ El *bel canto* es una técnica de canto que se caracteriza por la uniformidad en la voz, en tanto se debe ligar la melodía mediante el menor uso de aire posible y la ejecución de un timbre blando. Este tipo de canto, que se remonta hacia el siglo XVI, fue utilizado principalmente por Rossini, Donizetti, Bellini y hasta por Verdi en sus primeras obras. No obstante, cayó en desuso frente al éxito de una voz más dramática y un fraseo más fuerte.

aclarar que el *sfogato* fue cada vez menos requerido, en tanto se comenzó a valorar no ya el canto virtuoso sino una buena y firme declamación. Esta preferencia se puede vincular con la manifestación que realizó el diario al referirse a las “facilidades difíciles” con las que otros críticos se referirían al canto de La Grange.

Por último, pero no por ello menos importante: la cualidad de artista estuvo asociada con el conocimiento de la *prima donna* en otros países. La experiencia previa de su tránsito por otros escenarios al tiempo que legitimó su capacidad artística dotó a la ciudad de un capital cultural antes inexistente. De aquí que su presencia permitiría a Buenos Aires construir un imaginario en el que se situaba como parte del conjunto de naciones modernas, poseedoras de una cultura de buen gusto, civilidad y una sociabilidad acorde a las prácticas artísticas desarrolladas. Es posible, entonces, identificar dos momentos a los que la prensa refiere para dar cuenta de las experiencias. Por un lado, ante su inminente llegada advierte que “la ansiedad es inmensa por poder juzgar a los artistas, que se han presentado a nosotros, bajo los auspicios de la fama” (*La Paz*, 4 de febrero de 1860, N 62). Pero, por otro, una vez radicadas ambas *prime donne* en el país, los diarios refieren a la posibilidad de que las sopranos sean requeridas por los teatros de otras ciudades. Así da cuenta el diario *El Comercio del Plata*, al hacerse eco de un ejemplar francés:

Insertamos a continuación la traducción del articulito que ayer suspendimos y que tomamos del diario francés *Le Monde Illustré*: (...) A lo que parece en el viejo mundo hay muchos envidiosos de la joya que la dichosa Buenos Aires guarda en su seno – Confórmense los de allá con los elogios que de su talento les llevará la fama, porque no pensamos en mucho tiempo dejar escapar de nuestras manos a la alegre *mariposa* que el vendaval ha arrojado casualmente á nuestras playas (*El Comercio del Plata*, 10 de enero de 1860, s/n).

La cita, además de hacer explícita la demanda europea de la soprano, da cuenta de la circulación y lectura de revistas extranjeras que, a su vez, constituían instancias legitimadoras por excelencia del circuito musical local.

PÚBLICOS, FANÁTICOS Y CLAQUE: EL DESPLIEGUE DE NUEVAS PRÁCTICAS Y GUSTOS MUSICALES

La configuración de un nuevo tipo de gusto musical, las acciones que el público desarrolló en la recepción de la ópera, la referencia a la formación de aficionados o *dilettanti* y la presencia de claqué –a saber, un conjunto de personas a quienes se les paga para que aplaudan–, constituyen algunos indicadores de la modernización del escenario cultural vinculado a la presencia de La Grange y Medori. En suma, la preocupación de la prensa ya no sería la de normar y censurar prácticas y costumbres percibidas como propias del Antiguo Régimen, sino que tendría por horizonte instituir una forma de estar/habitar y escuchar en el teatro. La ciudad se acercaba, así, a la civilidad y afición cuyo ideal se encarnaba en el público europeo.

En primer lugar, la referencia al público nos permite advertir el desarrollo –ya emergente en los años previos– del nuevo gusto por las óperas de género serio. Es necesario destacar que la reflexión que citamos a continuación fue producto de la presentación de ambas compañías en el marco del carnaval. Lejos de plegarse al clima de festejo y algarabía, tanto Medori como La Grange interpretaron dramas de Giuseppe Verdi: *La Traviata* por un lado, y *Rigoletto* y *Ernani* por otro. A su vez, las óperas serias serían aquellas en las que tanto La Grange como Medori mejor desplegarían sus dotes:

El entusiasmo con que es siempre recibida por el público, cada vez que ella [La Grange] da esta ópera prueban que es una de las óperas en que mas le place ver a la gran artista (...) Ella debe estar satisfecha objeto de ovaciones continuadas, la población de Buenos Aires ha colocado ya una hoja a la guirnalda que hace mucho tiempo ostenta sobre su frente inspirada (*La Paz*, 19 de febrero, N 75).

Cabe señalar que este reconocimiento a la *performance* de la *prima donna*, como la referencia a un nuevo gusto, se debe analizar en comparación con experiencias anteriores. En este sentido, en trabajos previos hemos mostrado cómo el surgimiento de un nuevo gusto musical por la lírica italiana –en detrimento de la española, en tanto sinónimo del atraso y la barbarie– conllevó una inusitada afición por la ópera *buffa*

(Guillamón)¹². No obstante, hacia 1850 se evidencia un resurgimiento del circuito lírico y nuevos géneros comienzan a ser representados con asiduidad en los teatros porteños. En este marco, ambas compañías estabilizan sus repertorios en torno a las óperas serias italianas, en especial aquellas de Vincenzo Bellini¹³.

Por lo tanto, la ópera motivó formas específicas de reconocimiento al talento y, en consecuencia, de expresar la admiración. Así, los diarios refirieron en todas sus notas a los frenéticos aplausos con los que procurrían los aficionados. La pasión y vehemencia del acto se instituyeron como un indicador del talento pero también de la capacidad de transmitir al público, mediante la interpretación del drama, las sensaciones y emociones propias de la ópera:

Los frenéticos *bravos!* Que a su pesar se escapaban de boca de los espectadores y los estruendosos aplausos que le forzaron a repetir el último retazo del delirio que cantó como nunca lo hemos oído cantar, prueban más que pudieran hacerlo nuestras palabras, que el público no se cansa de admirar el genio de su artista predilecta [La Grange] (*La Paz*, 13 de febrero de 1860, N 69).

Por último, cabe señalar que si bien existieron prácticas similares en los años previos, el acto de arrojar flores como reconocimiento al

¹² Durante la década de 1820, la gestión del grupo rivadaviano realizó una serie de reformas y modificaciones tendientes a modernizar y civilizar la ciudad de Buenos Aires. En este marco, todas las costumbres y prácticas españolas fueron entendidas como vestigios de un pasado de dominación y atraso que debían ser erradicados. Así, se opuso la barbarie y el salvajismo que suponía la herencia española contra la modernidad y civilidad propias de otros países europeos, tales como Francia y Gran Bretaña. Al respecto de esta oposición y de las reformas culturales puede verse: K. Gallo, “Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida pública en Buenos Aires. 1820-1827”. En G. Batticuore, K. Gallo y J. Myers (comp.), *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina, 1820-1890*, Buenos Aires, Eudeba, 2005, pp. 121-133; y E. Molina, *El poder de la opinión pública. Trayectos y avatares de una nueva cultura política en el Río de la Plata 1800-1852*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009.

¹³ Cabe señalar que no es posible identificar una correlación entre los diarios y la promoción de determinados géneros operísticos. En suma, la prensa aquí trabajada se aboca a la reseña y crítica de ambas compañías, reflexionando específicamente sobre la *performance* de las sopranos.

talento constituyó, a partir de 1860, uno de los indicadores más claros de la conmoción del público frente a la obra. Por lo tanto, es común advertir que la prensa señaló la admiración que el público demostraba aludiendo a la cantidad de aplausos y flores lanzadas: “aquella preciosa canción *la donna e mobile* hizo furor en el público, sobre todo en las bellas que poblaron la cazuela mereciéndole estrepitosos y prolongados aplausos y multitud de flores que fueron arrojadas a sus plantas” (*La Nueva Generación*, 29 de febrero de 1860, N 4)¹⁴.

Si este conjunto de prácticas –por ejemplo, los aplausos– confluían en el supuesto de que los asistentes porteños constituían un público con buen gusto, la ausencia de ellas derivaría en su antítesis. Así lo refirió la prensa cuando advirtió que “[e]l público dio una prueba de muy mal gusto en no aplaudir a la artista como lo mereció”. Sin embargo, cabe señalar que estas prácticas eran pasibles de ser revertidas mediante la escucha atenta de la misma soprano:

La Señora de La Grange supo vengarse del pueblo que en la función anterior no prodigó a la artista los aplausos a que su mérito y su fama la hacen acreedora (...) el público del domingo tuvo que entusiasmarse y que aplaudir frenéticamente a Ana de La Grange porque estaba en la alternativa de hacerlo o pasar cada uno de los concurrentes por una estatua de mármol, o por una personificación de mal gusto (*El Comercio del Plata*, 10 de enero de 1860, s/n).

El desarrollo de una escucha atenta fue un indicador de reconocimiento al talento, en tanto el tiempo que implicaba el despliegue de la razón también conllevaba la percepción sensorial de la obra:

El público anoche estuvo electrizado, entusiasmado tuvo momentos frecuentes de verdadero frenesí (...) La mente y el corazón estaban completamente fascinados. Pero ¡Ay! Acompañaba la voluptuosa fascinación de nuestra fantasía, el triste sentimiento

¹⁴ Respecto de los regalos y elementos entregados y arrojados a las cantantes, caben dos reflexiones. En primer lugar, que constituyeron muestras de agrado hacia la *performance* de la cantante en particular y no tanto a la ópera u otra obra desarrollada. Por otra parte, del relevamiento aquí realizado puede afirmarse que los obsequios siempre fueron modestos: cartas, flores y placas conmemorativas.

y la melancólica idea de que ese espectáculo arrebatador, era la última despedida (*La Paz*, 14 de marzo de 1860, N 93).

El gusto ahora ya no estaba tan solo motivado por un tipo de ópera —a saber, como sucedió a principios de siglo con la ópera *buffa*— ni tampoco por un compositor en particular —otrora Rossini—, sino que estaba situado en la actuación de la *prima donna*. Esta fascinación por las artistas provocó un tipo de gusto especial: una afición hacia las mujeres cantantes. Así, los aficionados —denominados también como *dilettanti*— dieron cuenta de su gusto hacia las *prime donne* no solo a través de aplausos, flores y gritos de bravo, sino con demostraciones materiales. Un ejemplo de ello fueron los volantes que se pegaron en la ciudad a modo de reconocimiento y aliento a la nueva compañía Giuseppina Medori: “algún *dilettanti* ha fijado carteles en las calles de Buenos Aires, diciendo ¡Viva la Compañía Medori!” (*La Nueva Generación*, 10 de febrero de 1860, N 2). Asimismo, fueron comunes las publicaciones en diarios de los poemas que estos aficionados dedicaron a las sopranos.

Antes de indagar en otras demostraciones de estos *dilettanti*, nos interesa señalar el énfasis que la prensa situó en esta caracterización, en tanto se contraponía el carácter no profesional del aficionado con la profesionalización —o la aspiración— de la crítica teatral. Pero, por otro lado, la referencia a los *dilettanti* da cuenta de una escena de sociabilidad cultural en la que circula un público abierto —y activamente interesado— a novedades culturales.

A estas manifestaciones, que podrían considerarse como públicas, se sumaron aquellas realizadas por iniciativas de particulares y que pertenecían —o al menos inferimos que así eran expresadas— en el orden de lo privado. Así lo relató el diario *La Paz*, en un intento por reproducir el diálogo entre dos aficionados que, ante la cancelación del estreno de la compañía Medori, lamentaban no poder entregar su obsequio a la cantante:

¡Por qué se habrá enfermado! Mirate, privándonos de ese modo, el haber podido llevar a efecto, nuestro pensamiento después de haber gastado en el álbum que le íbamos a regalar a la Sra. Medori, decía ayer en el Café Catalán un Sr. de edad propecta a otro de no menos edad (...) Nosotros ya habíamos con anticipación preparado el álbum, y hecho gravar en el la dedicatoria y la fecha

de su aparición en el Colón, así que, nos hemos visto burlados (*La Paz*, 4 de febrero de 1860, N 62).

La emergencia de este nuevo tipo de público también invita a indagar en torno al surgimiento de nuevas sensibilidades masculinas, en tanto varones que son capaces de sensibilizarse con las tramas de las óperas y, sobre todo, vincularse emotivamente con estas mujeres cantantes. Por otra parte, el punto más álgido en esta genealogía de la afición lo constituye la aparición de la claqué en la escena lírica porteña. Específicamente, la soprano La Grange tuvo su propia claqué: un conjunto de asistentes encargados de aplaudir en un espectáculo a cambio de dinero. Cabe señalar que estos “aplaudidores profesionales” –que debían batir las manos justo hacia el final de la obra y que muchas veces estaban guiados por un “jefe de claqué”, en tanto conocedor musical– constituían una práctica consolidada en Europa desde, al menos, principios del siglo XIX. Sin embargo, la referencia a la claqué local parece estar más cerca de un grupo de aficionados a La Grange que a un conjunto de “profesionales del aplauso”:

La bien organizada claqué que en todas las representaciones tiene la Sra. La Grange, compuesta de la población de Buenos Aires, que a pesar de los dobles precios, acude presurosa a asistir a sus funciones, desempeñó muy bien su encargo, prodigando infinitos bravos y aplausos, llamándola varias veces a la escena (*La Paz*, 4 de febrero de 1860, N 62).

Por último, este fragmento nos obliga a reflexionar en torno a una dimensión fundamental en la convocatoria de las compañías: el precio de las entradas. Así lo señaló el diario *El Comercio del Plata* cuando describió que

[l]a compañía La Grange los establece dobles, trabajando en la Victoria porque sencillos no alcanzaría a cubrir los gastos por la pequeñez del teatro, pero en Colón con precios sencillos no sucede lo mismo, cabe triple número de gente y hay por consiguiente una ganancia probable de una tercera parte más (*El Comercio del Plata*, 18 de diciembre de 1859, s/n).

La reflexión y el consecuente consejo del crítico teatral parece establecer una diferencia demasiado amplia en la capacidad que, *a priori*, pareciera falaz. Sin embargo, en base a cálculos de los planos de ambos teatros, es posible afirmar que mientras La Grange desarrollaba sus funciones con una sala de máximo 1 200 lugares, Medori las realizaba en un teatro que tenía aproximadamente 2 500 asientos. En consecuencia, el hecho de no llenar la sala del teatro Colón no derivaría en la afirmación de que la soprano Medori convocaba menos que su rival. Más bien, nos conduce a reflexionar sobre la cantidad de asistentes en una noche en donde ambos teatros realizaban función: casi 3 000 aficionados en una ciudad de, aproximadamente, 95 000 habitantes.

PRENSA Y CRÍTICOS TEATRALES EN DISPUTA: EDUCAR EL NUEVO GUSTO

Las disputas entre los diarios y sus críticos teatrales constituyen dimensiones fundamentales en la modernización del circuito musical. Por un lado, tal como hemos mostrado previamente, en las reseñas de las actuaciones es posible advertir un conjunto de saberes e ideas teóricas utilizados para referirse a las actuaciones de las sopranos y a la recepción de la ópera que el público aficionado realizaba mediante la escucha. En dichas secciones, casi siempre tituladas según la compañía lírica o teatro al que refiriesen, la ambición pedagógica de los diarios estaba implícita en la crítica misma. No obstante, la voluntad de la prensa de transformar el gusto del público y asemejarlo a otros más capacitados de escuchar y de percibir se hizo explícita en varias oportunidades. Con motivo de los precios dobles, el diario *El Trueno* aprovechó la situación y comentó a sus lectores que:

La trinidad del trueno piensa abrir los ojos al público de nuestra tierra y con grandes peroratas y versos y artículos de toda monta, cree educarlo por lo menos a la altura del brasilero, que paga por lo bueno y hace bolar bancos y arañas demuele un teatro y crea una compañía cuya empresa no se atreve a saquear al público o a presentar mamarrachos indignos de el, sin volverle acto continuo el precio de la entrada (*El Trueno*, 22 de febrero de 1860, N 6).

Sin embargo, el rol pedagógico de los diarios no solo tuvo al público como destinatario, sino que buscó educar a la propia crítica musical. Fueron ellos quienes, más allá del apoyo explícito, construyeron la oposición y enfrentamiento entre ambas cantantes. Las disputas entre diarios —o más bien entre los críticos teatrales— fueron una práctica común durante las presentaciones de La Grange y Medori. Esta rivalidad, aunque nunca conllevó una confrontación de las sopranos en público, estructuró la crítica musical.

Estas disputas, motivadas por el arribo de las cantantes, excedieron el análisis de las *performances* teatrales y se vincularon a otras dimensiones, tal como la propia prosa de la crítica y el gusto de los cronistas teatrales. Así se evidenció en una nota del diario *La Paz*, titulada “Enemigos del buen gusto”:

por Dios! Qué fatalidad tienen los pobres lectores de este país que han de ser perpetuamente atormentados por los *pampas* de la literatura? (...) pone en peligro de muerte a aquellos que tienen la desgracia de pasar la vista sobre sus mortíferas crónicas que como el basilisco matan a quien los mira (...) le ha tomado afición al estilo metafórico y tiene la manía de hacer comparaciones sin ton ni son, venga bien o mal (...) el tal cronista teatral dice que las notas que arranca madame Lagrange son como los pistoletazos que se tiran al blanco ¿Qué tal? ¿No merece ese individuo que lo afeiten? (*La Paz*, 21 de enero, N 50).

La falta de conocimientos musicales y el escaso manejo de conceptos teóricos constituía, tal como se evidencia en la cita previa, una de las dimensiones señaladas en las disputas entre diarios y críticos. A ello se suma la acusación a los autores de los artículos de ser dirigidos —y hasta manipulados— por los propios cantantes. Los cronistas serían, así, una herramienta que sopranos y barítonos utilizarían para posicionarse en la escena pública y artística:

Existen entre nosotros ciertos críticos musicales. Que á la manera del protagonista del artículo de aquel célebre literato, con tono enfático y con apuntaciones de algún *cantor ramplón* se lanzan a la palestra, dando latigazos a diestra y siniestra creyendo los muy infelices que son escuchadas sus críticas no sirviendo ellas para otra cosa, sino para ponerse en ridículo el crítico (...)

Eso le sucede a cierto cronista teatral que hace mucho tiempo ha declarado la guerra al barítono Cuma por defender a otro barítono, que se conserva en las filas de los desocupados, porque no es posible pretender ser preferido al que tiene mayores méritos (*La Paz*, 28 de enero, N 57).

La disputa que más tiempo se prolongó fue la que desarrollaron el diario *La Paz* y *El Nacional*. Mientras que el primero estuvo posicionado a favor de la compañía de Ana La Grange, el segundo alentó las funciones de Medori y compañía. Aunque en varios de sus artículos los cronistas de *La Paz* reconocieron que la compañía Medori era la más completa en cuanto a composición, también señalaron que ello no suponía el éxito de las funciones. Por el contrario, aunque de composición más modesta, la compañía que encabezaba Ana La Grange lograría más convocatoria por un solo aspecto: la calidad vocal de la soprano y su porte de *prima donna*. Ello, a su vez, conducía a una disputa por la cantidad de público, ya que en varias ocasiones las funciones se superponían en día y horario. Si bien para el estreno de la Compañía Medori, Ana La Grange decidió no realizar función el mismo día, el escenario de respeto cambió rápidamente. En consecuencia, la pelea por la asistencia enfrentaba a los dos principales teatros: el Victoria y el recientemente inaugurado Colón. Ante ello, el cronista de *La Paz* se dirigió a *El Nacional* y al tiempo que lo acusó de imparcial, le reprochó el descreer del gusto del público por no haber concurrido a escuchar a Medori:

Muy sentido se muestra el cronista de teatros de nuestro apreciable colega del Nacional por la falta de concurrencia al Colón en la noche del miércoles, cuando dice, después de hacer aparecer una cifra de concurrencia que no hubo, pero que así mismo no lo contenta al colega, lo siguiente “Alguna jente le había quitado la Victoria, lo que prueba que todos los pueblos, aun aquellos que parecen más celosos de sus gustos tienen algunas veces sus aberraciones”. Permítanos el colega que le digamos que se necesita estar muy ciego por la pasión, para tachar de aberración el que la concurrencia no fuese a admirar no a Balestra Galli sino a la eminente artista, que por mucho que el colega quiera poner más abajo su ídolo, la falta de gente que se notó en Colón, la prueba que esa aberración que lo es para él no lo es para el público, que coloca a la sacerdotisa de la Victoria, muy arriba de Colón

a quien nadie le ha negado los méritos naturales que tiene (*La Paz*, 27 de enero de 1860, N 56).

Otra dimensión de la que dan cuenta los cronistas teatrales es el manejo de los teatros que realizaron los empresarios. Así, el éxito de una compañía o de una temporada era consecuencia de las voluntades privadas. Específicamente, los diarios refirieron al genovés Antonio Pestalardo, a quien describieron como el paradigma del empresario teatral. Cabe señalar que Pestalardo fue el fundador del Teatro Opera en 1872 y, con ello, de la propuesta de descentralizar el circuito teatral: del centro de la ciudad se correría hacia la calle Corrientes y, en pocos años, se constituiría un nuevo espacio para el desarrollo de espectáculos. Asimismo, su trayectoria —en la cual nos encontramos trabajando actualmente— resaltó en la escena lírica desde 1851, año en el que trajo a la soprano Ida Edelvira para que represente *Norma* en el teatro Victoria.

No obstante, en el recorte temporal que aquí nos interesa, la gestión del teatro Victoria fue destacada por el conocimiento que Pestalardo tenía de los gustos de público. En suma, el diario *La Paz* reconoció el éxito de la compañía y de la soprano Ana La Grange y lo explicó refiriendo al mérito que tenía el empresario en este proyecto lírico en la nota titulada “Un bravo a Pestalardo”:

Indudablemente, que al Sr. D Antonio Pestalardo, empresario de la Gran Compañía de Madame Le Grange, se le deben también traer su parte en las ovaciones espléndidas y entusiastas de que es objeto la gran artista, la predilecta del pueblo de Buenos Aires. Pestalardo es hombre que conoce este público y sabe explotarlo con buen éxito porque conoce sus gustos. Pestalardo ha sido empresario en Buenos Aires de catorce compañías y siempre ha asistido a sus representaciones con una concurrencia inmensísima porque ellas siempre han sido notables por el mérito de los artistas que las componían (*La Paz*, 22 de enero de 1860, N 52).

De este fragmento nos interesa señalar dos pasajes que dan cuenta de dos cambios sustanciales en la escena lírica. Por un lado, ahora los empresarios teatrales ya no formarían parte de las compañías como cantantes, tal como había sucedido hasta mediados de siglo¹⁵. En suma,

¹⁵ Sobre las trayectorias musicales de empresarios teatrales puede verse mi artículo

Pestalardo constituyó la muestra de que el manejo de los teatros y las compañías requería estar desvinculado de la profesión musical y tener como principal horizonte la búsqueda de ganancias en el desarrollo de la actividad. Por otra parte, el artículo hace referencia al gusto del público como algo dado, ya conformado, capaz de desarrollar aficiones tales como las modas europeas.

CONCLUSIONES

En este trabajo nos propusimos mostrar cómo el arribo de dos cantantes a la ciudad de Buenos Aires y sus actuaciones en paralelo dinamizaron el circuito musical y el escenario lírico. Si bien la reconstrucción de su irrupción en la escena conllevó reducir el lente de análisis, ello nos permitió pensar cómo un evento azaroso motivó una serie de cambios culturales más amplios. Así, aunque la escena lírica no se acababa en estas cantantes, sus performances traccionaron cambios que tendieron a modernizar el circuito musical. Cabe destacar que el trabajo desarrollado toma como antecedente investigaciones propias que situaron el eje analítico en mostrar cómo la cultura musical constituyó una herramienta capaz de modificar las prácticas de sociabilidad características del Antiguo Régimen. En suma, desde las primeras décadas del siglo XIX la música fue un vector de transformación de los efectos residuales de la herencia española y progresiva –e incipiente– modernización de las prácticas culturales y los vínculos sociales.

Para mostrar cómo la irrupción de las soprano incentivó un conjunto de cambios en el circuito lírico, el artículo analizó tres dimensiones que constituyeron lo que aquí denominamos como un proceso de modernización cultural: las referencias al concepto de artista y sus vinculaciones con los términos de fama y genio, las prácticas y formas de escucha llevadas a cabo por el público y, por último, las disputas entre críticos teatrales que mostraban la circulación de ideas y saberes.

“Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosquellas”, *Boletín N°52 del Instituto de Historia Argentina y Americana*, 2020, pp. 1-26.

Tal como dimos cuenta en las primeras páginas, este artículo se enmarca en un creciente interés por indagar en las vinculaciones entre mujeres y arte. Así, aunque en la historiografía local existe un creciente interés por abordar las prácticas de las mujeres en el mundo del arte, aún no se indagó en las trayectorias y experiencias de las mujeres cantantes. Por ello, en este trabajo nos servimos de aportes provenientes, en su mayoría, de otros países que cuentan con una tradición de investigación en torno al surgimiento y desarrollo de la *prima donna*, en tanto figura central de las compañías líricas, pero también de la escena cultural europea y americana.

Así, este artículo retomó varias de estas premisas para ponerlas en diálogo con el caso local bonaerense. Por un lado, buscamos mostrar cómo la idea de artista contuvo y potenció dos características propias de estas estrellas de los escenarios: sus atributos vocales y su capacidad para desarrollar una *performance* que pudiera afectar la sensibilidad y emoción del público. La constitución de las sopranos en artistas estaría dada por tres características: sus cualidades vocales, sus capacidades para la actuación y sus competencias para incentivar la afición en el público.

Asimismo, este público estaba ahora vinculado a un género que, hasta entonces, no había tenido un arraigo fuerte en el gusto porteño: la ópera seria o el drama. Ello, a su vez, lo acercó a una moda europea al tiempo que motivó un nuevo tipo de afición musical. Por un lado, emerge una nueva forma de escucha. Para 1860 ya se daban por incorporadas las prácticas de sociabilidad en el teatro, por lo que la nueva meta sería apropiarse de una forma correcta de escuchar la obra para así poder acceder a las emociones que esta debería transmitir. Esta nueva modalidad de escucha también genera nuevas prácticas de reconocimiento al talento por parte de los aficionados. Aplausos, flores, escritos, carteles y regalos fueron algunas de las prácticas que estos *dilettanti* –tal como los caracterizó la prensa– utilizaron para destacar las cualidades de las *prime donne*.

Por último, mostramos cómo la prensa, y más específicamente los críticos teatrales, se constituyeron como agentes fundamentales en la construcción de las cantantes en artistas. La referencia a saberes teóricos específicos en la crítica a ambas cantantes también se vinculó con la disputa por la hegemonía del circuito lírico que desarrollaban dos teatros: el Victoria y el primer Colón. La rivalidad entre el teatro Victoria y el

Colón da cuenta, también, de una complejización en el circuito musical, en tanto fue la primera vez que dos compañías líricas disputaron la escena desde dos teatros que buscaron hegemonizar la escena.

En consecuencia, puede pensarse que las disputas entre los diarios en las reseñas de las cantantes –de forma individualizada o en comparación entre ellas– constituyó una instancia de legitimación de la prensa antes que de evaluación y apreciación de las *performances* en sí mismas. Ello nos conduce a pensar que trabajar con diarios como corpus documental para reconstruir el circuito musical porteño hacia mediados de siglo implica entender a la prensa como un factor fundamental en la modernización de las prácticas, los espacios y los actores. Así, analizar la modernización del circuito cultural artístico supone introducir en el análisis un conjunto de agentes capaces de movilizar, al tiempo que habilitar, un conjunto de prácticas y saberes constitutivos de dicho proceso.

Asimismo, la modernidad cultural deseada para una ciudad que se pensaba a sí misma como un centro irradiador de civilidad y cultura hacia el resto del territorio argentino puede situarse en años previos a la década de 1880, recorte en el cual la historiografía argentina situó el punto de partida para la constitución del Estado moderno. Por el contrario, el año de 1860 –momento en el cual Buenos Aires seguía siendo un Estado independiente de la Confederación Argentina– evidencia, también, el afán por legitimarse como nodo irradiador de civilidad y modernidad desde el cual construir hegemonía. En suma, es posible advertir cómo el caso aquí analizado nos invita a pensar que el imaginario de progreso y prosperidad que caracterizó a Buenos Aires, constituyó tempranamente parámetros a partir de los cuales décadas más tarde consolidará su constitución en centro cultural y político del país. Así, el abordaje de prácticas y experiencias culturales situadas en una escala local –tales como el gusto, la afición, las emociones, la sociabilidad y la sensibilidad– nos invita a realizar una comprensión más profunda de los procesos de modernización cultural y, en consecuencia, en la complejización de las cronologías utilizadas tradicionalmente para abordarlos.

BIBLIOGRAFÍA

- AYESTARÁN, LAURO. *La música en el Uruguay*. Montevideo, Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, 1953, pp. 222-225.
- BACHÉ CORTÉS, YOLANDA. “Las penurias de la vida escénica: la mujer del teatro y la doble moral en el siglo XIX”. *Ensayos críticos sobre literatura femenina. Miradas al margen*, Corona Perez et al, coordinadores, México, Benemérita Universidad de Puebla, 2017, pp. 29-35.
- BALDASARRE, MARIA ISABEL. “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX”. *Separata*, N° 27, 2011, pp. 21-32.
- CABANA, CATALINA. “El Primer Teatro Colón”. Ponencia de la XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. , 2009, pp. 1-23. Disponible en: <https://cdsa.academica.org/000-008/1307.pdf>
- COWILL, RACHEL Y HILARY PORRIS. *The Arts of the Prima Donna in the nineteenth century*. Oxford, Oxford University Press, 2012.
- DIAS, ELAINE. “O retrato de Anna de La Grange como Norma, de Louis-Auguste Moreaux: a retratística teatral e a circulação de modelos no Brasil do século XIX”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, N° 73, 2019, pp. 170-193.
- El Comercio del Plata*. Buenos Aires, 12 de diciembre de 1859, s/n; 18 de diciembre de 1859, s/n; 10 de enero de 1860, s/n; 27 de enero de 1860, s/n; 31 de enero de 1860, s/n; , 1 de febrero de 1860, s/n.
- El Enano*, Buenos Aires. 3 de marzo de 1860, N 2.
- El Trueno*, Buenos Aires, 22 de febrero de 1860, N 6.
- GLIXON, BETH. “Private lives of public women: prima donnas in mid-seventeenth- century venice”. *Music and letters*, Vol. 76, N° 4, pp. 509-527.
- GLUZMAN, GEORGINA. “Mujeres artistas argentinas a fines del siglo XIX: admirables olvidos”. *Estudios Curatoriales*, N° 7, 2018.
- _____. “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, N° 71, 2018, pp. 51-79.
- GUILLAMÓN, GUILLERMINA. “De la programación miscelánea a la consolidación de la ópera: Devenir y conformación del gusto musical

- en Buenos Aires (1821-1828)". *Anuario Del Instituto De Historia Argentina*, N°15, 2015.
- KOTNIK, VLADO. "The Idea of Prima Donna: the History of a Very Special Opera's Institution". *IRASM*, N° 27, 2016, pp. 237-286.
- La Paz*, Buenos Aires. 16 de enero de 1860, N 47; 21 de enero N 50; 23 de enero de 1860, N 52; 27 de enero de 1860, N 56; 28 de enero de 1860, N 57; 30 de enero de 1860, N 59; *La Paz*, 4 de febrero de 1860, N 62; 13 de febrero de 1860, N 69; 19 de febrero, N 75; 14 de marzo de 1860, N 93.
- La Nueva Generación*, Buenos Aires, 10 de febrero de 1860, N 2.
- MARTINEZ BELTRÁN, ZOILÁ. "La generación Coloratura: divas de la ópera en la Edad de Plata consagradas en el canon musical". Seminario de Doctorado, Musicología, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2018. No publicado. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/56700/>
- OSTERHAMMEL, JÜRGEN. *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*. Barcelona, Crítica, 2015.
- RUTHERFORD, SUSAN. *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*. Cambridge Studies in Opera. Cambridge and New York, Cambridge, 2006.
- RUTHERFORD, SUSAN. "La cantante delle passioni: Giuditta Pasta and the Idea of Operatic". *Cambridge Opera Journal*, N° 19, 2017, pp. 107-138.
- SINGER, DEBORAH. "Los roles de género en la práctica musical de los siglos XVII, XVIII y XIX" ESCENA. Revista de las artes, Vol. 57, N° 2, 2005, pp. 49-75.
- VIU ADAGIO, JULIETA. "La emergencia de las divas en el campo cultural latinoamericano: representaciones artísticas en la crónica modernista". *Culturas*, N° 13, 2019, pp.161-176.
- WOLKOWICZ, VERA. "Ópera italiana en Buenos Aires hacia fines del rosismo: documentación y recepción crítica". Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología: Jornadas interdisciplinarias de investigación: La ópera : palabra y música, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 2010, pp. 123-135.