

En Basilio Fabris, Ailin, Biernat, Carolina y Cerdá, Juan Manuel, *Incertidumbres, crisis y conflictos en la historia moderna y contemporánea*. Salta (Argentina): La Aparecida.

Agentes, espacios y repertorios en movimiento. La dinamización de la actividad lírica en Buenos Aires a inicios de la década de 1880.

Nicolás Ojeda.

Cita:

Nicolás Ojeda (2024). *Agentes, espacios y repertorios en movimiento. La dinamización de la actividad lírica en Buenos Aires a inicios de la década de 1880*. En Basilio Fabris, Ailin, Biernat, Carolina y Cerdá, Juan Manuel *Incertidumbres, crisis y conflictos en la historia moderna y contemporánea*. Salta (Argentina): La Aparecida.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/nicolas.ojeda/14>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p21z/NCu>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

INCERTIDUMBRES, CRISIS Y CONFLICTOS EN LA HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

Ailin Basilio Fabris, Carolina Biernat y Juan Manuel Cerdá
(Coordinadores)



LA APARECIDA
EDITORIAL INDEPENDIENTE

INCERTIDUMBRES, CRISIS Y CONFLICTOS EN LA HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA



Ailin Basilio Fabris, Carolina Biernat y Juan Manuel Cerdá (Coordinadores)

Basilio Fabris, Ailín

Incertidumbres, crisis y conflictos en la Historia Moderna y Contemporánea / Ailín Basilio Fabris ; Carolina Biernat ; Juan Manuel Cerdá (Coordinadores). - 1a ed - Salta : La Aparecida, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-90502-5-7

1. Historia Moderna. 2. Historia Contemporánea. 3. Conflictos Sociales. I. Biernat, Carolina II. Cerdá, Juan Manuel III. Título

CDD 303.609

ISBN 978-631-90502-5-7



9 7 8 6 3 1 9 0 5 0 2 5 7

11

**PRÁCTICAS POLÍTICAS, CULTURA MUSICAL
Y ARTES ESCÉNICAS EN LAS
EXPERIENCIAS DE MODERNIZACIÓN
(SIGLOS XIX Y XX)**

Agentes, espacios y repertorios en movimiento. La dinamización de la actividad lírica en Buenos Aires a inicios de la década de 1880

Nicolás Ojeda

Escuela IDAES, Universidad Nacional de San Martín

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Para inicios de la década de 1880, el circuito musical de Buenos Aires presentaba una intensa actividad en sus teatros de la mano de numerosas compañías líricas. Ópera italiana, opereta, *opéra-comique* y zarzuela comprendían géneros recurrentes en los seis coliseos activos en la ciudad, cada uno consagrado a más de un tipo de espectáculo. La lógica gerencial que regía a esas compañías -en tanto los empresarios solían ver a esos espectáculos como bienes de lucro- y las relaciones de competencia que entablaban unas y otras habían dado forma al escenario teatral porteño desde finales de la década de 1840, rasgos que se intensificaron durante la década del 70 con la fundación de nuevos teatros. Así, para albores del 80, Buenos Aires ya contaba con una variedad de compañías que saturaban los teatros de la ciudad con sus ofertas líricas temporada tras temporada.

En ese marco de intensa circulación de compañías y repertorios, la cuantificación de espectáculos representados a inicios de la década del 80 revela el notable dinamismo alcanzado en la programación teatral en cada año -particularmente entre 1881 y 1883-, expresado en la diversificación de espectáculos y el apogeo de un género lírico distinto en cada ciclo anual. Un entramado de mediaciones respaldó esas vertiginosas transformaciones: junto al activo rol de los empresarios teatrales cabe contemplar la creciente participación de una crítica especializada que empezaba a tomar participación en la conformación de la programación. Ésta, nucleada en publicaciones de tirada más o menos sostenida,

se erigió tímidamente como cultora del gusto entre el diletantismo -orientando las preferencias hacia tales o cuales repertorios- al tiempo que buscaba modular la actividad de empresarios mediante la crítica y la reseña de espectáculos.

A partir del relevamiento y sistematización de los espectáculos líricos presentados en Buenos Aires entre 1881 y 1883, el presente trabajo se propone reponer y analizar la participación que desplegaron empresarios teatrales y críticos en favor de la dinamización de la actividad lírico-teatral. Ambos agentes contribuyeron a dar forma a la programación según principios de acción, representaciones y proyectos que no siempre fueron de la mano: las búsquedas de los empresarios y compañías por imponer sus repertorios en el medio -o ajustarse a las modas transitorias según su espíritu mercantil- y de la crítica especializada por señalar caminos progresistas para la cultura musical de Buenos Aires parecen explicar -en sus triunfos transitorios- el predominio abrumador que ciertos géneros alcanzaron durante el período estudiado. Cabe advertir que la cantidad de representaciones de cada género se constituye en una referencia válida en tanto la redituabilidad de las compañías y sus espectáculos comprendía una preocupación central entre los agentes del medio lírico. Se trata de un análisis que forma parte de un estudio más amplio ocupado de la organización de una actividad musical-teatral cada vez más densa y diversificada entre las décadas de 1870 y 1880. Dada la creciente intervención de la prensa musical en la conformación de la vida cultural de Buenos Aires, en ella se encuentran las huellas para reconstruir las experiencias que ocupan a este trabajo.

Coordenadas para el estudio de la cultura musical de Buenos Aires

Nuevos espacios, agentes y repertorios

Ante todo, se asume por “cultura musical” como aquello que define un espacio social diferenciado y un dominio particular de la producción simbólica dotado de espacios materiales, agentes específicos, arreglos organizacionales, ideas, saberes y prácticas que le son específicas (Guillamón, 2018; Irurzún, 2021). A ello se agregan las jerarquías simbólicas establecidas en dicho espacio conforme a los juicios

estéticos imperantes, las reglas y convenciones que lo estructuran en un momento dado y que clasifican sus productos a la vez autorizan, orientan o deslegitiman la actividad de los agentes que lo componen (Bourdieu, 2018). Se adopta, así, una noción de “cultura” que permite pensar el complejo entramado de relaciones existentes entre las formas simbólicas y el mundo social en que los objetos culturales eran producidos, circulaban y cobraban sentidos (Chartier, 1996).

De acuerdo a estos parámetros conceptuales, se observa que la actividad musical-teatral de las tres décadas previas a 1880 evidenció la conformación de un circuito más o menos estable de espacios teatrales, la creciente participación de agentes profesionales-especializados y el impulso de una circulación sistemática de sentidos en torno a los repertorios disponibles en los teatros -función asumida por la prensa-. Se trata de procesos que alcanzaron, finalmente, una clara aceleración durante la década del 70¹. Empresarios, músicos, cantantes -estos dos últimos, en oportunidades, devenidos en habilidosos empresarios teatrales- y una floreciente crítica especializada fueron agentes clave en la conformación de una actividad lírica regular en la ciudad, la circulación de repertorios y la promoción de saberes y referencias para apreciarlos².

Particularmente, los empresarios teatrales -dueños de compañías y arrendadores- exhibieron una intensa y acelerada actividad desde los primeros años de la década del 70. Con ello, en los años sucesivos se registró la inauguración de la mayoría de los teatros que conformarían el circuito lírico para inicios del 80. Así, para 1879 -y conforme a la lógica gerencial que regía cada vez más intensamente al mundo operístico- Buenos Aires pasó a contar con cuatro nuevos teatros consagrados a distintos tipos de espectáculos líricos y presentaciones dramáticas: el teatro de la Alegría (1870), de la Ópera (1872), el Variedades (1872) -provisoriamente

¹ G. Guillamón (2021) se refiere a estas transformaciones en la escena teatral porteña en términos de una ampliación del circuito con el surgimiento de nuevos espacios y una diversificación de espectáculos y géneros.

² A ello puede sumarse la participación de sociedades musicales cuyas sesiones tendieron a reforzar el gusto lírico al servirse de fragmentos y fantasías sobre motivos de ópera. Además, la actividad comercial de almacenes de música procuró poner en venta arreglos y reducciones para piano del repertorio lírico en boga, contribuyendo a su ampliación a los ámbitos privados y, con ello, a la ubicuidad de género.

llamado *Théâtre Français* durante la temporada de 1881- y el Politeama (1879). Estos se sumaban a un circuito teatral hasta entonces integrado por el viejo teatro de la Victoria -que funcionaría hasta 1882-, el Colón y el Alcázar Lírico (1861-1876). Otros espacios eventualmente dedicados a la actividad lírica completaban el circuito: el Salón del Cuarteto (1875) -que dio lugar a la presentación de cantantes al igual que a instrumentistas- y el “teatro de verano” del Jardín Florida (1879).

Por su parte, para la prensa ocupada de los asuntos teatrales, este desarrollo de un circuito teatral más denso representó una oportunidad para impulsar nuevos órganos especializados, orientados a la crítica, la reseña y el cultivo musical de sus lectores en un clima de “*diarismo*” y diversificación temática de las publicaciones periódicas (Pastormerlo, 2016). Esto contribuiría poco a poco a una profesionalización de la actividad crítica particularmente ligada a la reseña casi exclusiva de la actividad de los teatros. Poco tiempo antes, hacia 1869, la publicación *La Lira* no había logrado sostener su actividad ante una escena teatral hegemónica por un empresario, Antonio Pestalardo, y algo escasa de espectáculos³. En cambio, algunos años más tarde el escenario era muy distinto: múltiples espacios, múltiples compañías, múltiples repertorios. Era posible definir posiciones en favor de tal o cual teatro y compañía, expresando solidaridades; oponerse a otros agentes teatrales, cuestionarlos y orientar su labor; además de elevar juicios estéticos respecto de los repertorios y su interpretación. Publicaciones especializadas como *La Gaceta Musical* (1874-1887), *La Escena* (1874), *La Revista Teatral* (1875), *La Crónica Teatral* (1877), *El Artista* (1878), *La Aurora* (1881), *El Mundo Artístico* (1881-1887) y *El Mefistófeles* (1882) dieron lugar a una crítica moderna ejecutada desde distintos ideales y preferencias respecto de la actividad musical⁴. En simultáneo, la actividad de los críticos también siguió refugiándose en las columnas y folletines musicales tanto de la prensa diaria como de revistas ilustradas, donde los asuntos lírico-teatrales continuaban siendo objetos regulares de reseña.

³ En otro trabajo se ha analizado la actividad crítica de la revista *La Lira* en comparación con una publicación posterior, *El Mundo Artístico*. Véase: Guillamón y Ojeda, 2023.

⁴ Estas publicaciones especializadas fueron consultadas en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en adelante HBN.

Los cultores del gusto musical: empresarios y críticos

Así, para inicios de la década de 1880, Buenos Aires contaba con seis escenarios dedicados a géneros líricos y con una crítica especializada que se sostenía en la intensa actividad teatral. De acuerdo a los anuncios en la prensa, los dos teatros principales de la ciudad, Colón y de la Ópera, consagraron sus salas al repertorio lírico de compañías italianas, aunque también dieron lugar a compañías francesas y, eventualmente, a otras dedicadas a la zarzuela; el teatro Variedades, por su parte, estuvo dedicado a la representación de ópera bufa con libreto en francés; la Alegría plenamente abocado al género de zarzuela; la Victoria -ya entrado en agonía- osciló entre algunas presentaciones de ópera y zarzuela; mientras que el Politeama supo dar lugar a las presentaciones de algunas compañías líricas entre sus habituales espectáculos dramáticos y ecuestres. Por su parte, las publicaciones especializadas, las columnas teatrales de la prensa diaria y los folletines de revistas ilustradas procuraron reseñar la actividad en los teatros porteños, aunque no siempre se expresaron neutrales: buscaron orientar hacia determinados gustos al tiempo que encausar la actividad de los empresarios.

Desde mediados de la década del 70, dicho espectro teatral se encontraba dominado por el empresario italiano Angelo Ferrari quien, al igual que su antecesor, Pestalardo, manifestó intenciones de hegemonizarlo llegando a arrendar los dos teatros principales de la ciudad -Colón y Ópera- durante una misma temporada⁵. Para inicios del 80, sus compañías formadas para cada temporada comprendían las más espectaculares de la región⁶ estaban encabezadas por célebres figuras de la escena europea y contaba, además, con la dirección musical del maestro más notable de Buenos Aires, Nicola Bassi.

Previo a la temporada lírica -que iniciaba en el mes de mayo- y con apoyo en la prensa para la publicitación de sus compañías, Ferrari procuraba mantener a los diletantes porteños al tanto de las tratativas de contrato con las primeras

⁵ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 24/7/1881, p. 100.

⁶ Además de presentarse en Buenos Aires, las compañías líricas de Ferrari también actuaban en el teatro Solís de Montevideo y, luego, en Río de Janeiro (Roselli, 1993).

figuras de la escena lírica europea a fin de despertar expectativas entre el público e incentivar la venta de abonos anticipados. Según esas publicaciones, el propósito de esos contratos con celebridades era conservar al coliseo más importante de la ciudad, el teatro Colón, “*á la altura de los principales Teatros de Europa*”⁷, aunque, ante todo, tenían un valor de cambio en la boletería del teatro. Se trataba de un factor que contribuía a intensificar el gusto lírico-italiano sostenido por el atractivo de las figuras afamadas. Con ello, para mediados de la década del 70, el gusto por las figuras de fama europea ya aparecía como una exigencia del diletantismo porteño hacia las empresas líricas y una condición para otorgar su protección. Según la prensa, estas eran condiciones que los mismos empresarios habían contribuido a conformar⁸. El fracaso de otras compañías líricas que no contaban con figuras célebres sería, así, un fenómeno regular: “*el público es siempre exigente y no hace distinción entre una compañía de primo cartello y otra que se presenta sin pretensión*”⁹.

Otras compañías líricas, en cambio, tendieron a refugiarse en la novedad de sus espectáculos. La compañía de Ferrari, cuyo capital eran las celebridades y las voces espectaculares, no se caracterizó por la presentación regular de estrenos: para la apertura de la temporada de 1881, el atractivo de la representación de *Poliuto* de Donizetti no se articuló sobre el interés por un compositor que, para entonces, se identificaba dentro de una fórmula del pasado -junto con Rossini y Bellini-, sino por la aparición en proscenio del célebre tenor Tamagno y la *prima donna* Borghi-Mamo¹⁰. A su vez, espectáculos que habían contado con una recepción exitosa en temporadas anteriores solían ser repuestas, contribuyendo a lo que un sector de la prensa especializada definió como un clima de “*monotonía teatral*”¹¹. La

⁷ HBN, *La Nación*, “Diversiones públicas”, 22/4/1876, p. 2.

⁸ Según observó el crítico musical de *El Mosquito*: “*la empresa [del teatro Colón] sabe que el público de Buenos Aires, que ella misma ha contribuido á hacer muy delicado y exigente, necesita hoy para ser conmovido, artistas de primer orden*” (HBN, *El Mosquito*, “Folletín de ‘El Mosquito’”, 16/5/1875, p. 4).

⁹ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 4/12/1881, p. 251.

¹⁰ HBN, *El Mundo Artístico*, “Estreno de la compañía lírica italiana de Colón”, 22/5/1881, p. 26.

¹¹ HBN, *El Mundo Artístico*, “Como y porque juzgamos”, 10/9/1882, pp. 145-146. *Los Hugonotes* de Meyerbeer era uno de los espectáculos más regulares, calificado como el predilecto del público porteño.

representación de novedades, en cambio, sólo tenía lugar durante las temporadas en que la empresa de Ferrari veía amenazado su puesto privilegiado frente a nuevas compañías líricas que actuaban en la ciudad. Esas compañías, por su parte, solían hacer un capital de sus espectáculos novedosos y sus representaciones más o menos íntegras -en tanto la compañía de Ferrari solía practicar considerables recortes en las partituras para agilizar los ensayos¹²-. Asimismo, ante un gusto lírico mayormente conformado sobre factores extramusicales -como la celebridad de los cantantes-, esas compañías difícilmente lograban sostenerse en el medio.

Este clima de competencia entre compañías fue celebrado por algunas publicaciones especializadas, no sólo por la consecuente pluralidad en la escena lírica que incentivaba la representación de nuevos y múltiples espectáculos, sino también por aplacar la omnipotencia de empresarios como Ferrari¹³. Entrada la década del 80, algunas publicaciones -como *El Mundo Artístico*- se caracterizaron por contender públicamente contra el empresario del teatro Colón. Otras publicaciones, en cambio, abrazaron una supuesta “neutralidad” al tiempo que desplegaban críticas lisonjeras sobre la actividad de compañías como la del Colón¹⁴. Respecto de ellas, la mirada autorizada de Ernesto Quesada -frecuente colaborador

¹² En el clima de competencias, las publicitaciones de esas compañías solían aludir a la novedad y completitud de sus espectáculos: “*la mayor parte de estas óperas son nuevas para Buenos Aires y serán representadas completas tal cual han sido escritas, sin supresiones algunas*” (HBN, *El Mosquito*, “Diversiones públicas”, 2/4/1876, p. 4).

¹³ Según presagiaba *El Mundo Artístico*, “*solo una competencia racional puede en adelante salvarnos de las arbitrariedades de las empresas*” (HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 18/6/1882, p. 53).

¹⁴ Los redactores de *La Crónica Teatral* (1877) advirtieron en su primer número: “*jamás estaremos comprometidos con empresa, ni empresario alguno: alabaremos y censuraremos con toda lealtad*” (HBN, *La Crónica Teatral*, “Nuestro programa”, 1/4/1877, p. 1). Asimismo, tres números más adelante exhibían un favoritismo por la empresa del Colón al referirse a los “méritos” de Ferrari como el “*primer empresario que se [ha] atrevido á presentarnos notabilidades en compañías más que completas*”. Más adelante también definieron a la música de Wagner como “*incoherente y confusa*”, tomando posición en las contiendas locales entre adherentes al “*italianismo*” y a la “*música alemana*” (HBN, *La Crónica Teatral*, “La temporada lírica”, 12/4/1877, p. 25). Por su parte, los redactores del *Mefistófeles* (1882) señalaron “*no venimos á la prensa á hacer literatura, ni manifestar nuestras opiniones fundadas únicamente en los caprichos del gusto*” (HBN, “Nuestros propósitos”, *Mefistófeles*, 22/7/1882, p. 1). A pesar de esta voluntad, los redactores de *El Mundo Artístico* objetaron a la redacción del *Mefistófeles* hacer lo que ellos: “*lardearnos un poco*” (HBN, *El Mundo Artístico*, “El octavo: no faltar al programa”, 26/2/1882, p. 350).

en *El Mundo Artístico*- observó: “entre nosotros no hay verdaderos críticos de arte y ménos de música, que las crónicas técnicas que de las representaciones líricas se hacen, [las cuales] son meras alabanzas ú observaciones nímias”¹⁵. Al contrario, sostenía que la verdadera crítica debía “encaminar la opinión musical y refinarla”, además de “contener ó dirigir á los empresarios”. Particularmente *El Mundo Artístico* desarrolló su actividad de crítica, reseña y educación musical según un programa de redacción que se propuso hacer de la publicación un árbitro del gusto.

El dinamismo en la cultura musical de inicios del 80

Conforme a lo expuesto hasta aquí, para inicios del 80 la programación lírica en los teatros aparece como una cuestión sujeta a la actividad de los dos principales agentes implicados en la conformación del gusto: por un lado, la oferta de espectáculos por parte de las compañías líricas; y, por otro, los designios de proyectos editoriales que alentaron la promoción de ciertos repertorios y criterios de interpretación e hicieron uso de sus herramientas de crítica y reseña para el apoyo o descrédito de compañías y espectáculos. Particularmente *El Mundo Artístico* supo orientar la opinión pública y el gusto -y, en oportunidades, compeler la actividad de los empresarios- en la medida que el público porteño tendió a otorgar a los *connaisseurs* nucleados en la prensa la responsabilidad de señalarles lo que debían escuchar¹⁶.

Las apuestas de ambos sectores avivaron el interés por distintos repertorios líricos año tras año. De hecho, el relevamiento de los espectáculos representados en los teatros porteños entre 1881 y 1883 da cuenta de las transformaciones que su accionar suscitaba en las programaciones: la cuantificación de óperas italianas, espectáculos líricos con libretos en francés y zarzuelas llevadas a escena entre esos

¹⁵ HBN, *Nueva Revista de Buenos Aires*, “La ópera italiana en Buenos Aires”, 1882, N. 5 (2), p. 97.

¹⁶ Otros trabajos han indagado el rol de la prensa musical en la conformación del gusto y la escucha hacia inicios de la década de 1880. Véase: Ojeda, 2022; 2023a. W. Weber (2011) se ha referido a la autoridad alcanzada por la crítica musical en los centros artísticos europeos, capaz de orientar las elecciones de consumo (136).

años revela un notable dinamismo¹⁷. En 1881, sobre un total de 256 representaciones líricas registradas en *El Mundo Artístico*, el 60% de ellas fueron espectáculos con libretos en francés, el 22% óperas “a la italiana” y el 18% zarzuelas (gráfico 1)¹⁸. En 1882, de un total de 387 espectáculos representados, el 46% fueron zarzuelas, el 45% óperas “a la italiana” y el 9% espectáculos con libretos en francés (gráfico 2). Por último, en 1883, de 211 representaciones, el 61% fueron óperas “a la italiana”, el 28% zarzuelas y el 11% espectáculos con libretos en francés (gráfico 3). Los móviles de estos cambios en la programación teatral pueden explicarse en la acción de cultores del gusto como el empresariado y la crítica.

1881: predominio de espectáculos líricos en francés

Durante 1881, el diletantismo porteño conoció cuatro compañías líricas dedicadas al género *comique*. Los teatros Variedades -luego rebautizado *Théâtre Français*-, Victoria, Ópera y Colón dieron escenario a cierto apogeo del repertorio lírico francés. Se trata de un impulso que coronaba una serie de debates que ya llevaban un tiempo en la prensa ocupada de los asuntos teatrales. Desde mediados de la década del 70, la presencia simultánea de varias compañías líricas italianas y la eventual representación de *opéra-comiques* traducidas al italiano inauguró un debate público respecto de la “necesidad” de dedicar uno de los teatros de la ciudad a los espectáculos en francés. En respuesta, el teatro Variedades fue asiduo escenario de representaciones tanto líricas como dramáticas en lengua francesa. Asimismo, para inicios del 80, la crítica señaló las dificultades para sostener las

¹⁷ Dicha cuantificación se limita al período 1881-1883 en tanto comprenden tres años en que la revista *El Mundo Artístico* publicó en cada número dos secciones que permiten recuperar con precisión la actividad teatral de Buenos Aires -“Diversiones anunciadas” y “Espectáculos de la semana”-. Este interés parte de una preocupación reciente de los estudios sobre cultura musical ocupados de la programación y los procesos de canonización de repertorios: el trabajo del historiador C. Charle (2021) ha demostrado la utilidad del enfoque cuantitativo para observar la permanencia de “viejos éxitos” frente a nuevos espectáculos durante el siglo XIX europeo. Se trata de aportes retomados como objeto de debate en un grupo de discusión temática impulsado por el profesor William Weber, desarrollado a inicios del año 2023 y en el cual se ha tomado parte.

¹⁸ En la categoría “óperas a la italiana” toman lugar tanto los espectáculos líricos con libretos en italiano como otros representados “a la italiana” -es decir, traducidos y con recitativo-.

representaciones de ese género: las formaciones “*defectuosas*” de artistas de “*buenavoluntad*” pero “*incompetentes*”, y la insuficiencia de fondos para la representación adecuada de los espectáculos y poner novedades en escena¹⁹. A esto se sumaba el gusto generalizado por la ópera italiana sostenido por compañías como la de Ferrari, que ofrecían resistencias a la ampliación de la escena lírica y la programación.

Para inicios de ese año, la prensa musical de Buenos Aires se mostraba expectante a la llegada de la notable compañía lírica-francesa dirigida por el empresario Maurice Grau²⁰. Las noticias sobre los éxitos cosechados por esa compañía en Nueva York y La Habana, y las novedades sobre sus recientes presentaciones en la corte fluminense despertaron sensaciones en *El Mundo Artístico*. Dicho órgano ya había declarado su apoyo a toda iniciativa que promoviera seriamente el gusto por el repertorio lírico francés, particularmente por la *opéra-comique*²¹. A diferencia de las improvisadas compañías locales, la de Grau contaba con notabilidades de su cuerpo de cantantes y un repertorio novedoso que incluía la célebre *Carmen* (1875) de Georges Bizet y la curiosidad *La Mascotte* (1879) de Edmond Audran -cuyo atractivo se debía a las recientes polémicas en la prensa por su reciente censura en Río de Janeiro-. Hasta tanto la sala del teatro Colón no fuera desocupada por Ferrari -quien luego trocaría escenarios con Grau al dirigirse hacia Río de Janeiro-, la compañía se presentó en el teatro Solís de Montevideo. La espera del traslado de Grau a Buenos Aires conllevó meses de reproducción de noticias en *El Mundo Artístico* sobre su actividad en los centros líricos de la región.

Hasta el arribo de la compañía Grau a Buenos Aires hacia fines de agosto de 1881, las noticias de sus presentaciones en el extranjero habían avivado el interés

¹⁹ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 1/5/1881, p. 3.

²⁰ Según *The New Grove Dictionary of Opera* (Sadie, 1992), Grau había alcanzando gran éxito en giras por “comprender y satisfacer los gustos del público” con la representación de óperas francesas, italianas e incluso de Richard Wagner en espectáculos de grans opéra (519).

²¹ Sobre la promoción de la *opéra-comique* en Buenos Aires, señaló: “*opinamos que la ópera comique francesa... está llamada á ocupar aquí un dia el alto puesto que le corresponde y que el público ávido de novedades acudirá á conocer el inmenso y variado repertorio francés antiguo y moderno. Tal es nuestra esperanza*” (HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 1/5/1881, p. 3). El género *comique* no debe confundirse con la ópera bufa italiana: en Francia, la ópera cómica desarrolló un estilo sentimental y un acercamiento a los géneros serios, con la inclusión de diálogos hablados (Latham, 2008: 1083).

local por el repertorio lírico francés y, con ello, la posibilidad para que algunos agentes locales se reorganizaran frente al nuevo atractivo. Así, para mediados de ese año la actividad lírica francesa en Buenos Aires era muy distinta a la de unos meses atrás: hacia inicios de ese año, una compañía francesa que actuaba en el teatro de la Ópera se había disuelto ante la dificultad para sostener su empresa contando con un cuerpo “regular” de canto²². Seguidamente, una compañía de “*artistas reunidos en sociedad*” llevó a escena repertorios franceses ya desgastados en el teatro Variedades y -cuando éste entró en reformas para dar lugar al nuevo *Théâtre Français*- en el de la Ópera. Se trataba de una compañía que difícilmente lograba responder a las exigencias de novedades líricas frente a los elevados costos de producción, dedicándose a la representación de “*misceláneas extravagantes*” -éstas eran, popurrís de distintos espectáculos²³-.

De esa compañía se desprendió un tenor, Mr. Dagon, quien se desempeñó como astuto empresario. Hacia inicios de julio, formó una nueva compañía lírica -probablemente con elementos de formaciones previas a la que sumó cantantes contratados en el extranjero- para actuar en el flamante *Théâtre Français* -ex Variedades-, presentando espectáculos selectos del repertorio ya establecido y algunas novedades. Quizá atento a las noticias que arribaban del extranjero sobre la compañía Grau y ante la fascinación que, por acción de la prensa, despertaban algunos espectáculos, Dagon se aprestó a adquirir las partituras de *La Mascotte* y de *Carmen* -esta última según su “*orquestración original de París*”-²⁴. Al cabo de una semana de su estreno en el *Théâtre Français*, la nueva compañía presentó *La Mascotte* con un éxito notable, a la que le siguieron al menos diecisiete representaciones en el período de un mes y medio. *Carmen* fue presentada tres semanas más tarde, alcanzando otras cinco reposiciones tras el estreno.

El Mundo Artístico hizo eco de estas novedades publicando el argumento de *Carmen*, mientras que un notable almacén de música del centro porteño -Hartmann- puso en venta un “*surtido general de esta ópera*” y reducciones para

²² HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 1/5/1881, p. 3.

²³ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 12/6/1881, p. 52.

²⁴ HBN, *El Mundo Artístico*, “Théâtre Français”, 7/8/1881, p. 114.

piano de *La Mascotte*²⁵. Además, a pedido de familias encumbradas de la ciudad, ambos espectáculos fueron llevados a las suntuosas salas de los teatros Colón y Ópera y Colón ampliando el circuito de la ópera francesa. Dangon se reveló, así, como un audaz conocedor de las “reglas de juego” del medio lírico: procuró contratar cantantes extranjeros, llevar a escena espectáculos novedosos, articular una programación conforme a las tendencias de la prensa y al interés del diletantismo al tiempo que logró ocupar varios escenarios a la vez.

Así, al arribo de la compañía Grau, Buenos Aires se encontraba en cierto apogeo del repertorio lírico francés. Este fervor permitió a la empresa la representación de hasta cinco funciones en una misma semana²⁶. Si bien los estrenos de *La Mascotte* y de *Carmen* le habían sido arrebatados por la compañía de Dangon, la empresa de Grau ocupó el teatro Colón con un total aproximado de 43 funciones llevando a escena veintidós espectáculos distintos, de los cuales cuatro fueron notables estrenos -*Mignon* de A. Thomas, *Paul et Virgine* de V. Massé, *Piccolino* de E. Guiraud y *Les noces d'Olivette* de E. Audran, a los que se sumaban espectáculos de Offenbach, Lococq, Adam, Planquette, Hérold, Paer, Varney, entre otros-. Con ello, *El Mundo Artístico* atribuyó a la compañía el mérito de:

*habernos hecho conocer en este rincón del globo terrestre dos obras del repertorio de la ópera francesa [Paul et Virgine y Piccolino] que por la sólida reputación de sus autores y su valor intrínseco como drama musical figuran en primera línea entre las producciones de los últimos años*²⁷.

1882: zarzuela en los teatros líricos de la ciudad

Al año siguiente, las representaciones líricas en francés decayeron a un 9% sobre el total de espectáculos. Además de una improvisada compañía de “*artistas franceses diseminados en la ciudad*”, un empresario de opereta ya conocido en Buenos

²⁵ HBN, *El Mundo Artístico*, “Avisos”, 7/8/1881, pp. 119-120.

²⁶ HBN, *El Mundo Artístico*, “Teatro Colón”, 25/9/1881, pp. 169-170.

²⁷ HBN, *El Mundo Artístico*, “Teatro Colón”, 16/10/1881, pp. 194-195.

Aires, Cochelin, ocupó el teatro Variedades a lo largo del año y, eventualmente, el de la Ópera sumando un total de 35 funciones en francés registradas en la prensa. Por su parte, la actividad lírica italiana se amplió con la inauguración del nuevo teatro Nacional: su nueva compañía alcanzó las 42 funciones en poco menos de tres meses, antes de su disolución²⁸. Terminada la temporada en ambos coliseos, el empresario del teatro Politeama, Ciacchi, formó otra compañía que llevó a escena veinticinco funciones bajo una programación muy similar a la del Colón -óperas de Verdi, Meyerbeer y Donizetti, principalmente-. Las representaciones líricas italianas sumaron, así, un total de 173 funciones en todo el año, un número notable en comparación con las otras temporadas de referencia.

Por su parte, el número de funciones alcanzado por el género zarzuela resultó aún más espectacular, con 181 espectáculos representados durante la temporada. Alrededor de ocho compañías “*lírico-dramáticas españolas*”-como solían publicitarse- de vida más o menos efímera ocuparon distintos teatros de la ciudad -el “*teatro de verano*” del Jardín Florida (con 20 funciones a cargo de tres compañías distintas), el teatro Colón (63 funciones por dos compañías), Alegría (53 funciones por dos compañías), Politeama (27 funciones por dos compañías), Variedades (12 funciones por una compañía), Ópera (2 funciones por una compañía), Humberto I (2 funciones por una compañía) y Victoria (la prensa anunció una compañía para este teatro pero no se registraron funciones)-, llegando a presentarse tres de ellas en simultáneo²⁹. A diferencia de ciclos anteriores en que las representaciones de zarzuelas se habían limitado al teatro de la Alegría -que en 1881 había alcanzado 41 funciones-, en 1882 su circuito se amplió considerablemente.

Si bien la zarzuela española no era un género nuevo para el público porteño, la eclosión del género a inicios de 1882 tenía por antecedentes más inmediatos los espectáculos musicales a cargo de artistas españoles desarrollados semanalmente

²⁸ A diferencia de lo esperado por el diletantismo porteño, dicha compañía comprendía un “*ensemble sans étoiles*” -un “conjunto sin estrellas”-, el cual, a pesar de una programación ajustada al gusto lírico, no contó con la protección del público (HBN, *El Mundo Artístico*, “Teatro Nacional”, 11/6/1882, p. 26).

²⁹ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 20/8/1882, p. 126.

en uno de los locales más notables de la ciudad, el Jardín Florida³⁰. De ellos derivó la formación de -al menos- cuatro compañías de zarzuela que, con algunas variaciones en sus elencos, se presentaron tanto allí como en los teatros Victoria y Colón.

Según *El Mundo Artístico*, esta activación en la formación de compañías de zarzuela se debía “*al baratillo*”, es decir, a los escasos costos que demandaban los espectáculos de ese género y las “*pingües ganancias*” que, a su vez, garantizaban a sus empresarios³¹. Asimismo, la rápida disolución de esas compañías -generalmente por desacuerdos entre empresarios y cantantes, o por finalizar (o decaer) los contratos con los arrendadores de teatros- y la célere formación de otras nuevas fue posible por la constante “*migración de artistas de una compañía de zarzuela a otra*”³². El improvisado con que se conformaban nuevas compañías no escapó de valoraciones negativas en la prensa: fueron definidas como compañías “*bastante incompletas*” en las que “*se [veía] en escena siempre [a] los mismos [cantantes]*” representando espectáculos reiterados, con orquestas y coros escasos -“*víctima de todas las economías*”- y segundas partes deficientes.³³ Estas eran condiciones que no permitían lucir a las primeras partes de las compañías, quienes solían

³⁰ Durante los meses de otoño e invierno de 1881 dicho local desarrolló “*romerías españolas*” semanales -“*orquesta, bailes, jotas, fandanguillos, malagueñas, peteneras, seguidillas, bandurrias y guitarras con coros*”, entretenimientos a los que no sólo concurrían españoles residentes en Buenos Aires, sino también porteños y “*demás extranjeros*” (HBN, *La Nación*, “Teatros”, 12/10/1881, p. 2; HBN, *La Aurora*, “Jardín Florida”, 29/5/1881, p. 3). Si bien los espectáculos de zarzuela lograron interesar de modo pasajero a la “buena sociedad” que frecuentaba ese espacio de moda, el estatuto del género se ubicaba considerablemente por debajo de los espectáculos líricos italianos y franceses.

³¹ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 20/8/1882, p. 126; HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 10/9/1882, p. 149.

³² HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 20/8/1882, p. 125. Entre las compañías de zarzuela activas en Buenos Aires durante 1882, algunas de ellas dan cuenta de esas “migraciones” ante la reiteración de sus integrantes: la Compañía de Zarzuela dirigida por Félix Amurrio (que actuó en el Jardín Florida y el teatro de la Victoria); la Compañía de Zarzuela “Unión artística” (teatro de la Alegría); la Compañía Lírica de Artistas en Sociedad (teatro Politeama); la Compañía Lírico-Dramática Española de Atiliano Solano (teatro Politeama); la Compañía de Zarzuela del Sr. Luque (teatro Variedades); la Compañía de Zarzuela del Sr. Galván (teatro de la Alegría); la Compañía de Zarzuela Puig-Gómez-Monjardin (teatro Colón); la Compañía de Zarzuela (teatro Politeama); la Compañía de Zarzuela dirigida por los Sres. Monjardin y Galván (Jardín Florida); la Compañía Lírico-Dramática Infantil (teatro de la Ópera); y la Compañía de Zarzuela del Sr. Monjardin (teatro Humberto I).

³³ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 23/7/1882, p. 93.

participar simultáneamente en el coro “*cuando este flaquea[ba]*”³⁴. Ante ello, la prensa especializada expresó: “*sentamos ya por principio que el que va a oír una zarzuela no va a encontrar Gayarres, ni Masinis, ni tampoco Reszkés, ni Borgis, etc*”³⁵. En otro lugar agregaban: “[los cantantes] *no serán de la talla que otros, pero esos de talla no harían lo que estos*”³⁶. Esto llevó a que algunos críticos preocupados por la calidad artística expresaran públicamente a los empresarios de zarzuela: “*no vengán aquí á no ser con una compañía completa y de primer orden*”³⁷.

Si bien los redactores de *El Mundo Artístico* habían procurado mantener distancia respecto del género zarzuela -“*entre nosotros no hay muchos pasionistas por el género*”-, desde sus primeros números reconocían que en Buenos Aires había “*un público especial que lo aplaude*”³⁸. Desde el legitimismo que caracterizaba a la publicación, encomiaron la labor de las compañías de zarzuela más espectaculares que actuaban en la ciudad. La Compañía de Zarzuela de la sociedad Puig-Gómez-Monjardin, que ocupó el teatro Colón desde mediados de agosto de ese año, fue reseñada por la publicación como “*una de las más completas*”, en tanto contaba con “*buenos elementos*” y “*un lindo repertorio*”³⁹. Celebraron que compañías como ésta contaran regularmente con “*una concurrencia enorme*”⁴⁰. Igual notoriedad mereció en la revista la compañía ‘de zarzuela que actuó seguidamente en el teatro Politeama -formada por elementos desprendidos de la compañía del Colón-, cuyas funciones llegaron a convocar hasta 4000 espectadores⁴¹.

³⁴ HBN, *El Mundo Artístico*, “La zarzuela española”, 27/8/1882, pp. 129-130.

³⁵ HBN, *El Mundo Artístico*, “Politeama Argentino”, 28/5/1882, pp. 26-27. Entre los cantantes enunciados, las sopranos Masini y Borghi-Mamo habían actuado recientemente en Buenos Aires.

³⁶ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 23/7/1882, p. 93.

³⁷ HBN, *El Mundo Artístico*, “La zarzuela española”, 27/8/1882, p. 130.

³⁸ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 15/5/1881, p. 18.

³⁹ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 13/8/1882, p. 118.

⁴⁰ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 10/9/1882, p. 149.

⁴¹ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 5/11/1882, p. 214; “Politeama Argentino”, 12/11/1882, pp. 219-220.

Asimismo, la experticia de los críticos de *El Mundo Artístico* y su conocimiento de las dinámicas del medio teatral les permitió pronosticar que el gusto por la zarzuela sería un “negocio será corto... Porque hoy los aficionados se astian; mañana no irán porque se cansarán; y... el cansancio será duradero”⁴². Tras la inauguración de la siguiente temporada lírica se confirmó este presagio: las representaciones de zarzuela se retrajeron ante una nueva atención dirigida hacia otros espectáculos.

1883: ópera, opéra-comique, opereta y drama musical en italiano

Si bien durante la temporada lírica de 1883 se registró un notorio predominio de la actividad de compañías italianas, lo cierto es que su prevalencia en el medio se debió a la diversificación de sus repertorios en la medida que incorporaron otros géneros líricos a sus programaciones. Con ello, la representación de títulos franceses de *opéra-comique* y opereta traducidos al italiano se volvió una práctica regular en cinco de las siete compañías líricas-italianas que actuaron en los teatros de la ciudad durante ese año.

El público y la crítica, ávidos de funciones espectaculares y novedades, hicieron a un lado las representaciones de zarzuela, particularmente aquellas que adoptaban el “*baratillo*”. De las siete compañías de zarzuela que, durante 1883, actuaron en los teatros de la ciudad, sólo una mereció distinción: la compañía de Oliva Martí que se presentó en el teatro Nacional fue encomiada por contar con “*un cuadro notable de artistas de mérito*” y con “*todas las decoraciones, trajes y accesorios para poner en escena [las] obras con todo lujo y como no se ha visto hasta hoy en esta Capital en el género de zarzuela*”⁴³. Según *El Mundo Artístico*, las compañías restantes contribuían a hacer de la zarzuela un género “*pisoteado*”⁴⁴. Ni siquiera la adopción de espectáculos que durante la temporada despertaron fascinación -como la opereta *Boccacce* de Franz von Suppé representada bajo una

⁴² HBN, *El Mundo Artístico*, “La zarzuela española”, 27/8/1882, p. 129.

⁴³ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 1/4/1883, p. 386; “Capital y provincias”, 1/7/1883, p. 82.

⁴⁴ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 2/9/1883, pp. 153-157.

traducción al español en el teatro de la Alegría- logró reposicionar a las compañías españolas.

En cuanto a la representación de espectáculos en francés, sólo una compañía se desempeñó de manera sostenida en el teatro Variedades. Su empresario, Tauban, llevó a escena una variedad de espectáculos de compositores ya conocidos en el medio local⁴⁵. La única novedad en la programación fue la mencionada opereta *Boccacce* -una pieza por entonces ansiada entre el diletantismo (según *El Mundo Artístico*, se trataba de una “novedad que actualmente corre triunfante el mundo”)- y cuyo estreno le fue arrebatado por una compañía lírica-italiana -Luppi- con una larga serie de representaciones traducidas al italiano⁴⁶. Asimismo, cinco meses más tarde fue representada en el Variedades según una nueva versión con libreto en francés y, según la prensa, con una *mise en scène* “de lo más deslumbrante que se [ha] visto aquí en el género de opereta”⁴⁷.

Respecto de las compañías líricas-italianas, caben mencionar algunos móviles de la diversificación de su repertorio: con el paso de las temporadas teatrales, la redacción de *El Mundo Artístico* había señalado que, si bien algunas de las compañías solían incluir en sus programaciones un repertorio “interesante”, había dos aspectos que lo hacían “agotable”: las condiciones de representación -consideradas problemáticas por faltas en la interpretación y recortes a las partituras- y la “monotonía teatral” -es decir, la reiteración de los mismos espectáculos⁴⁸-. En este clima de demandas para la renovación de los repertorios líricos, una representación en el teatro Colón de la ópera -ya tradicional- *El Barbero de Sevilla* fue objeto de

⁴⁵ Se trataba de espectáculo que habían sido regulares durante el apogeo alcanzado por las representaciones en francés durante 1881, de autores como Lecocq, Offenbach, Hervé y Audran.

⁴⁶ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 8/4/1883, p. 395.

⁴⁷ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 9/9/1883, p. 166.

⁴⁸ HBN, *El Mundo Artístico*, “Teatro Colón”, 13/5/1883, p. 434. Si bien el incremento en la cantidad de compañías italianas en 1882 había ampliado el catálogo de obras de quince títulos distintos en 1881 a veintinueve, se trataba de espectáculos reiterados respecto de temporadas anteriores, con obras de compositores considerados “antiguos” -Rossini, Donizetti, Bellini y el primer Verdi-.

“una enérgica silbatina” por parte de un público que abonaba altos precios por los mismos espectáculos que temporadas anteriores⁴⁹.

Atentos a estas demandas del público y a las novedades que la prensa relevaba de las escenas europeas, cinco de las siete compañías italianas que actuaron en Buenos Aires durante 1883 practicaron reformas en sus programas introduciendo nuevos repertorios. El empresario Luppi, que formó tres compañías durante ese año, dedicó sus funciones a operetas de Lecocq y Suppé con libretos traducidos al italiano y orquestaciones originales⁵⁰. Entre ellas, *Boccacce* -el gran éxito comercial de la temporada-, alcanzó dieciocho representaciones con alrededor de 3000 concurrentes cada una en el Politeama⁵¹. El empresario Ciacchi, por su parte, dedicó su Compañía Lírico-Bufa del Politeama a una variedad de repertorios: además de algunas funciones abocadas a la ópera bufa italiana -con piezas de Ricci y Cagnoni- y al repertorio lírico-canónico -particularmente de Rossini y el primer Verdi-, impulsó el estreno de dos nuevas operetas de Suppé -ante el éxito de *Boccacce*: *Doña Juanita* y *Fatinitza*, ambas con libreto en italiano. A este catálogo se sumó la representación de espectáculos de *opéra-comique* como la ya conocida *Paul et Virgine* de Massé -que no se representaba en Buenos Aires desde el estreno por la compañía Grau en 1881- y *Carmen* de Berlioz.

En cuanto a la compañía lírica-italiana de Ferrari, la apertura de la temporada en el teatro Colón reveló su intención de diversificar el repertorio: para el estreno de un elenco formado por nuevos cantantes, la empresa llevó a escena la *opéra-comique Mignon* de Ambroise Thomas, representada “a la italiana”, con *recitativos* y libreto traducido. Para los aficionados a la ópera, este espectáculo comprendía una oportunidad para verla convertida en “gran ópera”⁵². Asimismo, la diversificación de

⁴⁹ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 3/6/1883, p. 45.

⁵⁰ Sus tres compañías fueron: Compañía Lírico-Bufa Italiana Luppi (teatro Politeama); la Compañía Lírico-Dramática Italiana Luppi-Cavara (teatro Nacional); y la Compañía Luppi (teatro Humberto I).

⁵¹ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 29/4/1883, p. 420. Si bien ese número de espectadores comprendía 3/4 partes del teatro Politeama -para entonces, el teatro de mayor aforo de la ciudad-, era un número nada desdeñable considerando que el teatro Colón admitía 2000 espectadores, el Nacional 3000 y el de la Ópera 1500.

⁵² HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 8/4/1883, p. 395. “Grand opéra” refiere aquí a las representaciones líricas de grandiosidad efectista, tanto escénicamente como en el reparto de cantantes (Latham, 2008: 680).

espectáculos por parte de esta compañía no se limitó a la apertura de la temporada, sino que fue asumida de manera impetuosa: otros espectáculos “*ensanchaban*” la programación del teatro -tal como calificó la prensa a esta incorporación de nuevas óperas- al tiempo que introducían cambios en el estilo de las obras y la nacionalidad de los compositores. Así, entre una variedad de óperas de Verdi regulares en la programación de la empresa -*Un ballo in maschera, Aida, Ernani, La forza del destino y La traviata*-, la compañía introdujo la representación italiana de *Carmen* de Bizet y el estreno de *Lohengrin* de Richard Wagner -también en italiano⁵³-, a los que se sumaron espectáculos ya conocidos como *Fausto* de Gounod, *La Hebreá* de Halévy y *Mefistófeles* de Boito -este último, si bien italiano, había contribuido a la introducción del nuevo lenguaje wagneriano-. En suma, de las 53 funciones presentadas por la compañía, veintitrés de ellas correspondieron a espectáculos de compositores italianos -con siete títulos distintos de tres compositores diferentes-, y veintinueve a compositores de otras nacionalidades -con seis títulos distintos, cada uno de diferente compositor-, mientras que una fue función popurrí.

Frente a estos cambios en la programación del Colón, la prensa especializada mostró posturas opuestas: mientras que los críticos más integrados al mundo tradicional de la música lírica-italiana desaprobaron la introducción de estas novedades -en tanto no ofrecían ningún atractivo conforme a los atributos que otorgaban notabilidad al repertorio italiano⁵⁴-, *El Mundo Artístico*, en cambio, alentó a la compañía. Tras el anuncio de sus nuevos programas, la redacción celebró a la empresa la voluntad de “*abrirse nuevos horizontes*”⁵⁵. La introducción de obras francesas y del repertorio wagneriano no sólo fue interpretada como un “*ensanche*”

⁵³ Dicho estreno se articuló en el marco del interés por el repertorio de Wagner en Buenos Aires, incentivado tras el anuncio en la prensa del deceso del compositor en febrero de 1883 y su adopción como una “moda”.

⁵⁴ La crítica teatral de El Mosquito -adherida al italianismo musical- reseñó las nuevas óperas de la compañía del Colón a partir de la ausencia de cualquier lucimiento de los cantantes. Señaló que *Mignon no admitía los “arranques” vocales “que tanto dominan al público y hacen brotar millares de manes que aplauden estrepitosamente”*. En cuando a *Lohengrin*, expresó: “*el autor se preocupa poco de los cantantes... no busca nunca á hacer lucir los ejecutantes de la escena, que la prima donna sea ó no una celebridad como voz y talento musical, poco importa que el tenor tenga dos notas notables por su fuerza y sonoridad*” (HBN, *El Mosquito*, “Teatro Colón”, 13/5/1883, p. 4; “Crónica teatral”, 22/7/1883, p. 4).

⁵⁵ HBN, *El Mundo Artístico*, “Teatro Colon. Estreno de la compañía lírica”, 13/5/1883, p. 434.

del repertorio, sino también como el ingreso a una nueva etapa de “*progreso en la historia del teatro Colón*”⁵⁶. Y esto no sólo se debía a los cambios en la procedencia nacional de las obras, sino al lenguaje de esas composiciones, definidas en oposición a la ópera italiana y por sus componentes “*artísticos*”:

*Nada de arranques impetuosos, nada de notas altas desmesuradamente sostenidas, todos los solos ó duos terminan piano no ofreciendo, por consiguiente, mas posibilidad de provocar aplausos que una interpretacion verdaderamente artística... Todo el efecto estriba en el grado de verdad más ó ménos hábil con que el artista caracteriza su papel*⁵⁷.

De manera similar articularon el valor de *Lohengrin*, una obra, decían, “*que romp[ía] enteramente con las rutinarias tradiciones [del repertorio italiano]*”, particularmente con el hábito de los cantantes de *poser pour la galerie* -“*posar para la galería*”⁵⁸-. Auguraban que este nuevo catálogo de obras estimulara nuevas inclinaciones entre el diletantismo porteño, evocando una especie de genealogía del gusto lírico en Buenos Aires: *Lohengrin*, decían, “*influirá en nuestros gustos teatrales como lo hizo despues de Bellini, Verdi, después de Verdi Meyerbeer, Massenet, Boito*”⁵⁹.

Asimismo, los redactores de *El Mundo Artístico* no dejaron de señalar que la transición del viejo al nuevo repertorio resultaba “*brusca*” en todos los dominios -“*óperas nuevas, géneros nuevos y artistas nuevos*”⁶⁰-, algo que, como sostuvieron a lo largo de temporada, afectó notoriamente el desempeño “*artístico*” de la compañía. Así, en sus críticas sobre las representaciones de *Carmen* y *Lohengrin*, dirigieron continuas señales de reprobación respecto de las faltas de ensayo -acusando que los nuevos espectáculos se llevaban a escena de manera precipitada-, las “*tijeras poco respetuosas*” que recortaban considerablemente las partituras a fin de acelerar las

⁵⁶ HBN, *El Mundo Artístico*, “Capital y provincias”, 8/4/1883, p. 395.

⁵⁷ HBN, *El Mundo Artístico*, “Teatro Colon. Estreno de la compañía lírica”, 13/5/1883, p. 434.

⁵⁸ HBN, *El Mundo Artístico*, “Wagner y el ‘Lohengrin’”, 27/5/1883, p. 31.

⁵⁹ HBN, *El Mundo Artístico*, “Teatro Colon”, 22/7/1883, pp. 106-107.

⁶⁰ HBN, *El Mundo Artístico*, “Teatro Colon”, 13/5/1883, pp. 434-435.

representaciones y la insuficiencia de algunos cantantes, “*pisoteando el verdadero arte*”⁶¹. A pesar de las múltiples faltas, hacia el cierre de la temporada en el Colón, se mostraron optimistas de los cambios introducidos en la programación de la principal compañía lírica de la ciudad:

*lástima es, y muy grande, que conozcamos á Lohengrin incompleto; pero algo es algo, y podemos contentarnos con que haya entrado á aumentar el repertorio de Colon... Hay así muchas probabilidades de que lo oigamos más adelante mejor cantado y más completo*⁶².

Conclusiones

Hasta aquí, para inicios de la década del 80, la saturada actividad en los teatros de Buenos Aires –con múltiples compañías, relaciones de competencia entre empresarios, diversidad de espectáculos y la consecuente circulación de múltiples repertorios– se sostenía sobre los intereses del empresariado lírico y el papel modulador de la prensa especializada. Los registros sobre la actividad teatral de 1881 a 1883 evidencian el carácter dinamizador de ambas intervenciones. La competencia entre las compañías era alentada por los intereses empresariales, los cuales favorecieron el apogeo anual de un tipo de espectáculo, saturando los teatros según gustos y tendencias cambiantes, revelando un campo en constante movimiento. Al mismo tiempo, la posesión de lo que podría llamarse un capital artístico comprendió un asunto debido a la intervención de otros agentes que abrieron nuevas posiciones y debates respecto de los espectáculos representados. En un entramado más complejo que la sola voluntad del empresariado, debe considerarse la creciente intervención de la prensa musical en los asuntos de la programación. Previo al 80, el espesor alcanzado por la actividad lírica había dado lugar al desarrollo de una crítica especializada que, apartada de una pretendida

⁶¹ HBN, *El Mundo Artístico*, “‘Carmen’ de Bizet y la estacion del teatro Colon”, 23/6/1883, pp. 65-67; “Capital y provincias”, 15/7/1883, p. 100. Respecto de los recortes a la partitura de *Lohengrin*, *El Mundo Artístico* objetó a la compañía del teatro Colón la eliminación de alrededor de 69 páginas de las 262 que integraban la obra (HBN, *El Mundo Artístico*, “Teatro Colón”, 22/7/1883, p. 106).

⁶² HBN, *El Mundo Artístico*, “A Propósito de un beneficio”, 12/8/1883, p. 130.

“neutralidad” respecto de las empresas y de la inclinación por determinados los géneros líricos, asumió un activo rol como cultora del gusto y árbitro de la programación. La circulación de nuevos sentidos, juicios, valoraciones y debates en torno a los repertorios y compañías buscaron orientar el interés de los públicos al tiempo que intervenir en las decisiones del empresariado. Los empresarios teatrales, atentos al estado del gusto y a los debates desatados en la prensa, desplegaron apuestas estratégicas a fin de garantizar el rédito de sus compañías. En suma, la dinamización en la programación teatral constituyó un fenómeno ligado a los intereses y acciones —en oportunidades— antagónicos de empresarios y críticos, quienes la condujeron y traccionaron, impulsando y legitimando —o no— esas transformaciones.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (2018). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Charle, C. (2021). The Creation of an Operatic Canon in Nineteenth-Century Europe. Towards a Quantitative Approach. En *Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, 8, 1-15. DOI: <https://doi.org/10.4000/bssg.655>
- Chartier, R. (1996). *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*. Gedisa.
- Guillamón, G. (2018). *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Prohistoria Ediciones
- Guillamón, G. (2021). Una modernidad en la periferia. La conformación de un circuito de espectáculos en el siglo XIX porteño. *Claves. Revista de Historia*, 7(13), 241-263. DOI: <https://doi.org/10.25032/crh.v7i13.10>
- Guillamón, G. y Ojeda, N. (2023). La Lira y El Mundo Artístico. Apuestas editoriales para la modernización de la crítica musical en Buenos Aires (1869-1887). *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 23(1). DOI: <https://doi.org/10.24215/2314257Xe181>

- Irurzún, J. (2021). *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires (1880-1920)*. Imago Mundi.
- Ojeda, N. (2022). Escribir una modernidad musical. La experiencia autoral en El Mundo Artístico (1881-1887). En C. Biernat y N. Vassallo (Coord.), *Historia Contemporánea. Problemas, debates y perspectivas*. Editorial de la Universidad Nacional del Sur, pp. 1079-1090.
- Ojeda, N. (2023a). *Hacia la conformación de un público inteligente. Nuevos gustos y experiencias de escucha musical en Buenos Aires (1875-1883)*. Ponencia. Jornada Políticas culturales, arte y poder en Argentina. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros, 10 de junio.
- Pasolini, R. (1999). La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. En F. Devoto y M. Madero (Dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina*. Editorial Taurus, pp. 222-268.
- Pastormerlo, S. (2016). Sobre la primera modernización de los diarios en Buenos Aires. En Delgado, V. y Rogers, G. (ed.) *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)*. Universidad Nacional de La Plata, pp. 13-37.
- Roselli, J. (1993). Latin America and Italian opera: a process of interaction, 1810-1930. *Revista de Musicología*, 16(1), 139-145. DOI: <https://doi.org/10.2307/20795881>
- Suarez Urtubey, P. (1985). La musicografía después de Caseros (I). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 6, 89-108. Consultado en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1005>
- Mansilla, S. L. (2012). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*. Gourmet Musical.
- Weber, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Fondo de Cultura Económica.