

Una modernidad en la periferia. La conformación de un circuito de espectáculos en el siglo XIX porteño

Guillamon, Guillermina

Guillermina Guillamon

Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina

Claves. Revista de Historia

Universidad de la República, Uruguay

ISSN-e: 2393-6584

Periodicidad: Semestral

vol. 7, núm. 13, 2021

revistaclaves@fhuce.edu.uy

Recepción: 28 Junio 2021

Aprobación: 26 Noviembre 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/241/2412670028/>

DOI: <https://doi.org/10.25032/crh.v7i13.10>

Resumen: Este artículo analiza el devenir de la dinámica artística en Buenos Aires desde principios de siglo XIX (*circa* 1807) hasta 1870. Por ello, aquí se reconstruyen diversos momentos de un circuito artístico que al tiempo que se amplió en el espacio, trascendiendo más allá del centro de la ciudad, se diversificó artísticamente e incorporó una multiplicidad de espectáculos. Asimismo, este trabajo busca dar cuenta de la necesidad de un abordaje historiográfico que analice los espacios, las diversiones y los espectáculos desde una perspectiva de largo plazo en tanto que, de forma progresiva —aunque con solapamientos y tensiones—, se conformó un circuito artístico moderno que asemejó a Buenos Aires a las capitales europeas.

Palabras clave: espacios culturales, diversiones y espectáculos, circuito artístico, música, Buenos Aires siglo XIX.

Abstract: The objective of the article is to analyze the evolution of artistic dynamics in Buenos Aires from the beginning of the XIX century (*circa* 1807) until 1870 and reconstruct various moments of an artistic circuit that at the same time expanded spatially, transcending beyond the center from the city, it diversified artistically and incorporated a multiplicity of shows. Likewise, this work seeks to show the need for a historiographic approach that analyzes spaces, entertainment and shows from a long-term perspective, while progressively – although with overlaps and tensions – a modern artistic circuit was formed that made Buenos Aires like the European capitals.

Keywords: cultural spaces, entertainment and shows, artistic circuit, music, Buenos Aires 19th century.

1. Introducción

La propuesta del presente artículo reside en analizar el devenir de la dinámica artística en Buenos Aires mediante el cruce de dos variables de análisis: el despliegue de espacios culturales en el espacio urbano y el desarrollo de actividades artísticas específicas. Ambas dimensiones nos conducen a reconstruir diversos momentos de un circuito artístico que, al tiempo que se amplió en el espacio se diversificó artísticamente. De aquí que este artículo también se proponga reconstruir, aunque de forma breve y sintética, el desarrollo progresivo de una diversificación de espectáculos, actividades y ofertas artísticas en la

ciudad. Ello nos permite pensar en un proceso de largo aliento en donde, de forma progresiva —aunque con solapamientos, tensiones y discontinuidades— se conformó un circuito artístico que podría denominarse como moderno. En suma, hacia 1870 la programación, el empresariado, las figuras artísticas, los espacios y los públicos ya delineaban un circuito cuyas principales características, no obstante las invenciones de formatos y medios y la masificación de la cultura a principios del siglo XX, van a perdurar hasta la actualidad.

A su vez, este artículo se enmarca en un proyecto de más largo aliento que fue desarrollado en dos etapas de investigación complementarias. Mientras que el recorte temporal de principios de siglo (1807-1838) fue abordado en la tesis doctoral, el período de mediados de siglo (1838-1848) fue analizado en etapas posdoctorales. En la actualidad, y de cara a continuar y avanzar en el análisis de lo que hemos denominado *cultura musical*, nos encontramos reconstruyendo los escenarios y circuitos desde mediados de siglo hasta la década de 1870. Por ello, este trabajo constituye un esfuerzo por sistematizar investigaciones previas al tiempo que avanzar en la construcción de un nuevo objeto de estudio vinculado a un nuevo recorte cronológico, con características que lo vuelven novedoso respecto de experiencias culturales previas. Esto nos conduce, asimismo, a problematizar —tal como ya lo hemos mostrado antes— las cronologías tradicionales que, inspiradas en la dimensión política, han construido a la cultura como una dimensión subsidiaria. Si ya hemos señalado la imposibilidad de pensar la cultura como un campo autónomo, sino hasta fines de siglo, no por ello la analizaremos como una dimensión condicionada por la política.

A fin de concretar los objetivos propuestos, el artículo está dividido en cuatro partes nodales, además de la presente introducción. En la sección titulada «Emergencia y conformación: teatros, sociedades y academias» buscamos dar cuenta de un primer momento que abarca, aproximadamente, desde 1807 hasta 1830. A lo largo de dicho recorte temporal, surgieron los primeros espacios e instituciones dedicados —casi con exclusividad— a las actividades teatrales y musicales, pero, por sobre ello, se visibilizó una creciente preocupación por normar y censurar las prácticas de sociabilidad y de buen gusto allí desarrolladas por la élite porteña. En un seguro apartado, «Disolución y diversificación: novedad y exotismo en Buenos Aires» reconstruimos cómo frente a la retracción de la programación lírica, surgió en la ciudad un nuevo circuito asociado a nuevas actividades y espectáculos tales como el circo, las prácticas ecuestres, el ilusionismo, paseos en parques, entre otros. La particularidad, además del carácter exótico de muchas de estas prácticas y el consecuente acercamiento a experiencias europeas, es que supusieron la conformación de nuevos espacios tanto en lo que refirió a la dimensión material —pistas circulares a cielo abierto— como también una nueva disposición urbana, en tanto muchos de ellos se alejan del centro de la ciudad. En la tercera parte, titulada «Ampliación y consolidación. Teatros, empresarios, compañías y *prima donna*: La conformación de un circuito lírico moderno», mostramos cómo desde mediados de siglo hasta aproximadamente 1870, al tiempo que surgieron una inusitada cantidad de espectáculos, diversificando así la programación artística porteña, surgió un circuito que asumió características y dinámicas posibles de ser observadas en la actualidad y propias de ser consideradas *modernas*. En el cierre del artículo

buscamos sistematizar estos tres momentos y articularlos en una visión de largo plazo que permita pensar y caracterizar las actividades y espacios artísticos en el período propuesto, siempre en vinculación con su despliegue espacial y urbano al tiempo que con los vínculos de interacción social impulsados y normados por los diferentes proyectos políticos.

Por último, es necesario realizar dos observaciones respecto del recorrido propuesto. A diferencia de trabajos anteriores, los aportes teórico-conceptuales y metodológicos en los que este trabajo se apoya y, en mucho de los casos es deudor, se despliegan al mismo tiempo que se construye el objeto de estudio. En suma, no se incluye aquí un apartado que sistematice un conjunto de trabajos específicos, sino que remitimos a ellos a lo largo de todo el artículo. Por otra parte, el presente trabajo es, en cierta medida, un ejercicio de vinculación de distintos momentos de investigación concretados a lo largo de la trayectoria académica y, a su vez, constituye un primer acercamiento a un recorte cronológico nuevo. Ello nos conduce a advertir que mientras que en los primeros apartados se remite trabajos previos para referir a un ecléctico *corpus* documental —prensa, actas de policía, memorias, expedientes— que ya fue sistematizado y abordado como parte de otros objetos de estudio, la última sección remite de forma directa al análisis de un conjunto de diarios porteños.

2. Emergencia y conformación. Teatros, sociedades y academias: el reformismo y la sociabilidad como preocupación política

Paradójicamente, uno de los espacios que constituyó un punto nodal de la escena cultural de Buenos Aires fue construido hacia fines del período colonial. No obstante, fue durante la década de 1810 cuando el Teatro Coliseo Provisional logró dinamizar su programación y convertirse en un espacio de referencia vinculado a la ópera *buffa* italiana hasta mediados de siglo XIX.^[1] El hecho de ser el único espacio teatral por tanto tiempo, hizo que fuese objeto de preocupación tanto por el poder político como por empresarios particulares. La voluntad por mejorar su infraestructura como la necesidad de modernizar su programación musical lo convirtió, hacia 1820, en uno de los principales espacios capaces de *pulir las costumbres* e instituir nuevos hábitos de sociabilidad y buen gusto entre los ahora ciudadanos.

Respecto de la infraestructura del teatro, la prensa se ocupó —y preocupó— por su estado material y, derivado de esta situación, la contradicción que suponía realizar allí prácticas que se suponían portadoras de una carga civilizadora, tales como el teatro y las actividades musicales. No obstante, la dificultad por intervenir directamente fue consecuencia de la diversidad de actores intervinientes en el teatro y la red de vínculos establecida entre ellos: el gobierno, el Departamento de Policía, el dueño del terreno, el dueño del teatro, los empresarios y asentistas que explotaron el espacio y que arrendaban la temporada, entre otros. Al deslinde de responsabilidades entre dichos actores, se sumó el hecho de que el teatro quedó por fuera de las reformas urbanas que llevó a cabo el grupo rivadaviano.^[2] En consecuencia, si bien el poder político intervino en el espacio teatral, lo hizo mayoritariamente a través del Departamento de

Policía, que, a su vez, delegaba en el asentista del teatro la responsabilidad de las mejoras edilicias.

A la preocupación por el estado material y la conformación de una programación que acercase a Buenos Aires a la dinámica cultural de las capitales europeas, se sumó el interés del gobierno por regular la dinámica externa e interna del teatro. Específicamente, el poder político se interesó por normar y censurar costumbres y hábitos que, en vinculación tanto con la percepción de las obras como al comportamiento del público porteño, resultaban intolerables en un régimen moderno. Derivado de dicho afán, se formularon dos reglamentos que fueron ejecutados por la Policía: uno, al momento de su inauguración en 1804,^[3] y otro, en 1824. Mientras que el primero describía los aspectos que debían ser regulados, el segundo hizo hincapié en las atribuciones que tendría la Policía al momento de intervenir respecto de situaciones de desorden interno y externo.

La ambición por controlar los espacios y los hábitos de sociabilidad se complementó con la conformación de un espacio que, aunque con efímero funcionamiento, constituyó un experimento único en la región rioplatense: la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro. Fundada en 1817, la Sociedad tuvo como objetivo utilizar el teatro y las obras allí desarrolladas como herramientas para difundir, de forma pedagógica, los valores de un nuevo régimen político que se pretendía ilustrado y moderno. En suma, surge la voluntad de instituir al teatro como un órgano que, más allá de su carácter originariamente privado, pudiese funcionar como un ámbito público en el cual confluiría el esfuerzo de la elite letrada por apoyar al directorio.^[4]

La intervención que la Sociedad del Buen Gusto pretendía llevar a cabo en el ámbito teatral fue posible por la activa participación de otro órgano dependiente del poder político: el Departamento de la Policía.^[5] Esta vinculación entre ambas instituciones se advierte en un conjunto de documentos tales como los libros de deudores, libros de cargos y datos, en la compra de soportes musicales para la configuración de la programación. Asimismo, el reglamento fundacional de la Sociedad, publicado en el diario *El Censor*, muestra que la organización buscó impulsar la conformación de una programación teatral moderna, accionando así a favor de un proyecto ilustrado y, con él, la configuración de un grupo que apoyase esta iniciativa. La barbarie, el Antiguo Régimen, el ideario barroco y el despotismo se opusieron —según los diarios de la época— a la civilización, el régimen directorial, el paradigma neoclásico, la libertad y republicanismismo que era menester consolidar.

Al interés depositado por la élite letrada y el poder político en el ámbito teatral y, en consecuencia, en los vínculos de interacción social de los asistentes, se debe sumar el impulso y promoción de la cultura musical durante el período 1822-1823, tiempos de implementación de una amplia agenda de reformas de carácter ilustrado. En consecuencia, la ejecución y escucha musical dependió tanto de contar con los músicos necesarios para dar cuerpo a una programación musical como de poseer espacios en donde llevarla a cabo. Así, además de la intensa actividad que se desarrolló en el teatro Coliseo Provisional, durante los primeros años de la «feliz experiencia» se conformaron la Escuela de Música y la Academia de Música en 1822, a las que se sumó la Sociedad Filarmónica, que, si bien había sido creada en 1819, sistematizó sus actividades en 1823.^[6]

Aunque este movimiento de creación de espacios de enseñanza y ejecución fue notoriamente prematuro, es menester señalar que no constituyó un fenómeno exclusivo de la ciudad de Buenos Aires. Ya a partir de 1820, gran parte de las principales ciudades latinoamericanas atravesaron un proceso que puede denominarse como «laicización musical». El siglo XIX evidencia un tránsito en los espacios de enseñanza, en donde la otrora labor desarrollada en espacios religiosos se trasladó en forma progresiva a espacios laicos organizados que fueron luego absorbidos por las sociedades filarmónicas de las que derivaron escuelas, academias y conservatorios (Meierovich 2010).

Como consecuencia de este breve recorrido, y en busca de superar la especificidad de las experiencias, se desprenden una serie de consideraciones. En primer lugar, surge la imposibilidad de denominar a los espacios como ámbitos exclusivamente públicos o asociaciones privadas. Esta superposición entre formas asociativas y la imposibilidad de definir social y políticamente a estos espacios constituyó una de las principales características de los espacios otrora dominados por España (Bruno 2014). Así, si durante el período tardocolonial las esferas de lo público y lo privado comenzaron a escindirse y a alcanzar una progresiva autonomía, la experiencia revolucionaria —y la consecuente politización y movilización social— conllevó un auge de lo público por sobre lo privado. La frontera inestable y porosa entre ambas esferas se potenció tanto por las estrechas vinculaciones de particulares del ámbito cultural/artístico con el poder político, como por la misma inestabilidad del Estado provincial. Estos límites porosos, sumados al solapamiento de intereses y voluntades muestran el carácter exploratorio e inestable de la cultura musical y teatral en el Buenos Aires de siglo XIX.

No obstante ello, se advierte que el impulso y la promoción de los espacios teatrales y musicales estuvieron atravesados por tres conceptos estrechamente vinculados: urbanidad, civilidad y cortesía. Esto, a su vez, se vinculó con el ideario ilustrado y reformista desplegado durante la década de 1820 por el grupo rivadaviano.

Civilizar las costumbres significó, a partir de dicho momento, la construcción de un nuevo trato social entre los otrora súbditos de la corona española y ahora ciudadanos porteños. En tanto una correcta forma de desenvolverse en la ciudad, la sociabilidad fue considerada como el objetivo último de la experiencia urbana, el requisito fundamental de la vida en la ciudad (Duhau y Giglia 2008).

Por último, la posibilidad de civilizar costumbres y pulir los vínculos sociales fue fundamentado y potenciado por el plan normalización y urbanización desarrollado durante la década de 1820. Aunque el ideal rivadaviano de transformar Buenos Aires en la «Atenea del Plata» se convirtió en algo desproporcionado en relación con diversos relatos que aún se referían a la ciudad como una aldea (Gallo 2012, 104), no por hay que dejar de señalar el proyecto de regularización llevado a cabo por el Estado provincial. Desde el momento en el cual Buenos Aires aceptó las autonomías provinciales y decidió desplegar un proyecto propio fundamentado en el progreso y la felicidad pública, la acción del gobierno provincial estuvo orientada a reestructurar el espacio y modificar las pautas de interacción social (Ternavasio 2014, 75). Por lo tanto, la configuración del plan de regularización urbana ideado e implementado por el rivadavianismo se debería pensar con relación al objetivo mucho más amplio de «control social»,

ya inaugurado con el trazado hipodámico o damero de la ciudad (Favelukes 2001).

La ciudad, como las instituciones en ellas presentes, fue pensada como una máquina reformadora capaz de situar a los sujetos en la vista pública y reformar sus comportamientos (Aliata 2006, 58). Elementos de carácter urbanísticos y también culturales estimularon, al tiempo que facilitaron, los encuentros entre los residentes y las relaciones sociales que se desarrollaron en la ciudad. Estos nuevos vínculos sociales, alentados por los encuentros desarrollados en espacios culturales y artísticos, estimularían la configuración una ciudad que, alejándose de la herencia colonial, se asemejara a las ciudades ilustradas europeas y les demostrara a las provincias que el progreso era posible. Buenos Aires se habría convertido, así, en la encargada de ser la ciudad ejemplar ante el interior atrasado y arraigado a los conflictos facciosos. Sin embargo, la ciudad que pretendía identificarse con una estructura similar a las grandes metrópolis en Europa tendría, aún hacia la década de 1820, una realidad material distante de aquello que proyectaba.

3. Disolución y diversificación. Circos, prácticas ecuestres, ilusionismo y vistas: novedad y exotismo en Buenos Aires

No obstante, la vitalidad de las sociedades y academias, así como de la ópera en el Teatro Coliseo Provisional, hacia mediados de 1830 se produjo una retracción de la cultura lírica. Aunque este declive fue la consecuencia de una coyuntura político-social que obstaculizó su desarrollo —y que devino en la quiebra de la principal compañía lírica—, la carencia de representaciones no devino en la ausencia de espectáculos ni de espacios dispuestos para tal fin. 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. Esta diversificación y ampliación del circuito artístico urbano fue acompañada de un notable interés por prácticas consideradas exóticas y legitimadas. El concepto de *novedad* asociaría, progresivamente, a los artistas extranjeros con la posibilidad de asimilar a Buenos Aires con las capitales europeas y reemplazaría al ideal de civilidad y buen gusto como principales tópicos discursivos.

La rápida emergencia de estos espacios posibilitó un doble movimiento en el ámbito artístico.^[7] Por un lado, un uso diferente de las espacialidades en tanto que a las convencionales salas teatrales se sumaron parques, circos y galerías de arte. Se inauguraron dos sitios que, aunque sistemáticamente promocionados en la prensa, no han sido abordados por la historiografía: el Vauxhall o Parque Argentino con su respectivo Teatro del Parque Argentino y el Jardín del Retiro, con el Circo Olímpico y el Teatro del Retiro. Tanto el Parque Argentino como el Jardín del Retiro contaron con espacios al aire libre y con carpas de circo. Por otra parte, se inauguraron dos teatros que, atentos al cambio en la programación, también desarrollaron prácticas poco ortodoxas: el Teatro de la Victoria y el Teatro del Buen Orden. Así, mientras el Teatro Coliseo Provisional desaparecía de la escena artística y pasaba a ser un recuerdo nostálgico del pasado, emergía

un circuito de espacios y espectáculos mucho más variado y atento a las modas europeas.

Respecto de su especificidad espacial, es menester plantear una serie de breves consideraciones.^[8] Por un lado, aunque resulta evidente, fue necesaria la creación de nuevos espacios que posibilitaron desarrollar nuevas prácticas. Con ello nos referimos al Parque Argentino y al Jardín del Retiro, ambos establecidos por particulares y pensados como ámbitos capaces de ofrecer al público una multiplicidad de experiencias en un solo lugar. Con el horizonte depositado en poder imitar a los parques londinenses, pueden considerarse como lugares de paseo en tanto los jardines que invitaban a la contemplación del espacio verde. Pero de forma complementaria a esta función, ambos lugares contaron con un espacio teatral y un espacio para la equitación o prácticas de agilidad y fuerza.

La diversidad en los espacios artísticos se acompañó de una inusitada innovación en la programación y los espectáculos. Si bien esta nueva programación se vinculó con prácticas ya conocidas, tales como el teatro, la música y baile, la mayoría nunca había sido objeto de propaganda sistemática en los diarios porteños. Así, paulatina pero sistemática, durante los primeros años de la década de 1830 fue un hecho recurrente advertir en la prensa la referencia a prácticas ecuestres, bailes pantomímicos, gimnasia acrobática y uso de la maroma, pruebas de fuerza y agilidad, presentaciones de payasos,^[9] demostraciones de experimentos físicos y químicos, exhibición de gabinetes ópticos,^[10] instalaciones de zoológicos, entre otras. No obstante esta presencia de avisos, reseñas y programaciones, ni el Estado provincial ni el Departamento de Policía intervinieron en estos espacios, ya sea para regular como para normar y censurar prácticas y hábitos, establecer contratos entre privados y las compañías o artistas extranjeros o para intervenir en contratos de arrendamiento.

En esta misma línea, otra diferencia que surge respecto de la década de 1810 es el énfasis que la prensa depositó en la novedad y el exotismo que suponían estas nuevas prácticas, muchas de ellas desarrolladas por artistas extranjeros, particularmente ingleses.^[11] En consecuencia, la alusión a la civilidad y buen gusto como idearios normativos de costumbres y de vínculos sociales perdió protagonismo en las secciones de la prensa. En su lugar, predominó una interpelación directa al lector, que enfatizó la referencia a la novedad del espectáculo, la labor del particular o empresario y, casi siempre, la vinculación de estas prácticas con países europeos. Aunque algunos de los espectáculos habían sido conocidos por el público porteño dado que se habían presentado esporádicamente —y en algunos casos por única vez—, la mayoría no habían sido desarrollados de forma sistemática. Así, la repetición de las prácticas en espacios construidos para tal fin, llevó a inusitada diversificación del circuito cultural y, consecuentemente, de la oferta artística.

Tempranamente, y de forma paralela a la retracción de la ópera y de nuevos espectáculos y espacios, arribó hacia fines de 1829 a Buenos Aires la compañía gimnástica de José Chearini, procedente de Montevideo. Por lo tanto, al tiempo que constituyeron el primer espectáculo de envergadura del Parque Argentino o *Vauxhall*, fueron la primera compañía que se presentó de forma sistemática con varios números de actividades que, posteriormente, formarían parte del circo. Tal como sucederá en todas las actividades desarrolladas en el Parque Argentino y en el Jardín del Retiro, el precio de la entrada al circo resultaba mucho más

económica que las funciones teatrales a ofrecerse en el Teatro Coliseo, Victoria o del Buen Orden. Sin embargo, a diferencia de otros espectáculos que no suponían una amenaza al ámbito de lo teatral ya que se desarrollaban en franjas horarias distintas —el teatro a la noche, y otras actividades las 15 y 16 horas—, el circo le disputó la hegemonía al Coliseo Provisional dado que ambos desarrollaban sus funciones entre las 19 y las 20 horas. Asimismo, otra dimensión de la competencia se estableció, tal como señalamos, por lo novedoso y exótico de los espectáculos.

Así, ocio y novedad confluyeron en un solo espacio e hicieron del circo uno de los espectáculos más convocantes que, aunque de forma discontinuada, configurará una tradición local y establecerá las bases del circo criollo.^[12] En este sentido, cabe señalar el texto de Montaldo, quien al referirse a los Moreira —dueños y protagonistas del primer circo criollo argentino— advierte que el concepto de novedad era la herramienta clave para atraer al público, ya que «... los espectadores ya están adiestrados en los gustos modernos y ven el espectáculo como la usina de lo nuevo» (Montaldo 2010, 98).

Por último, nos interesa señalar la importancia de indagar en torno la categoría de *nuevo* en estos espectáculos, al valor de la novedad y el cambio en tanto conceptos asociados a lo moderno y lo original. Específicamente, porque es mediante lo nuevo o lo novedoso que se produjo una ruptura con el pasado hispánico que, si bien busca las particularidades de lo local para dar cuenta de lo original, nunca deja de tener el horizonte depositado en las principales capitales europeas. En suma, podríamos postular que el eje organizador de las prácticas y consumos artísticos antes que la distinción entre culto y popular será la oposición entre pasado —como sinónimo de atraso cultural, subordinación política y lucha facciosa— y novedad —en tanto modernidad, civilidad y progreso cultural—.

Ello también nos obliga a profundizar en la valoración de lo nuevo y la legitimidad que ello otorga a cualquier producto cultural, distinguiendo y conformando gustos diferenciales que, en una última instancia, tensionarán progresivamente las prácticas artísticas cultas de las populares. Asimismo, la diversidad de prácticas contribuyó a que la experiencia artística haga partícipes en un mismo espacio a diversos grupos sociales. El difícil enclasmiento del circo potenció, no obstante, posibilidad de utilizar el concepto de nuevo o novedad como adjetivación capaz de depurar el circo y situarlo dentro del conjunto —aun poroso y fragmentario— de las artes cultas o de alta cultura.

4. Ampliación y consolidación. Teatros, empresarios, compañías y *prima donna*: La conformación de un circuito lírico moderno

Hasta aquí, y a modo de síntesis, es posible proponer una serie de consideraciones generales. Por un lado, hemos advertido una correlación entre la diversificación de los espacios y la creciente pluralización de actividades y espectáculos artísticos durante la primera mitad del siglo XIX. Asimismo, este proceso no siempre estuvo directamente condicionado por el impulso y promoción del poder político. Mientras que desde mediados de 1810 hasta el fin de la década de 1820 es posible notar la voluntad modernizadora y reformista del gobierno rivadaviano y, con ella el estímulo al arte dramático y a la música italiana —la ópera—, durante el recorte 1830-1840 observamos una retracción de la intervención política, pero, no obstante, se produjo una inusitada recepción de actividades y artistas extranjeros. En consecuencia, a un circuito compuesto por un solo teatro, sociedades y academias ubicados en el centro de

la ciudad se solaparon parques, circos, galerías y nuevos teatros, muchos de ellos dispuestos por fuera del núcleo urbano. Primero bajo los conceptos normativos de sociabilidad, civilidad y buen gusto, luego bajo las ideas de exotismo y novedad, las actividades artísticas fueron entendidas como parte necesaria y constitutiva de una sociedad que se proyectaba moderna. Así, con el objetivo de superar la herencia de un pasado colonial, caracterizado por el atraso y la dominación, el arte sería un vector que permitía instituir prácticas, espacios y hábitos propios de un régimen político-social moderno.

Con el objetivo de profundizar esta característica que se potenció hacia mediados de siglo, este apartado bosqueja algunos posibles caminos para indagar sobre una serie de dimensiones que postulamos como constitutivas de una modernidad artística en Buenos Aires. En consecuencia, la conformación de un circuito lírico moderno da cuenta de una serie de aspectos que, en el caso porteño, caracterizaron la dinámica de lo musical: 1) La fundación de nuevos espacios artísticos, muchos de ellos vinculados a las actividades musicales en general y líricas en particular; 2) el rol de los empresarios y la consecuente formación compañías mediante la contratación de artistas extranjeros y con el objetivo de disputar la hegemonía; 3) las rivalidades entre las compañías que provocan enfrentamientos entre las *prima donna* y activan una serie de una serie de representaciones de género que las situó, producto también de la recepción del público, como estrellas de los escenarios porteños, y, por último, 4) la constitución de prensa especializada en crítica musical que da cuenta no solo gran público que configura un vínculo particular de afición con la ópera, caracterizado por el entusiasmo y la vehemencia de su apego a la cultura musical.

Desde fines de la década de 1840 se advierte un progresivo restablecimiento de una programación vinculada a la lírica italiana, cuyas funciones se desarrollaron en dos teatros creados durante los gobiernos de Rosas: el teatro Argentino en 1829 y el teatro de la Victoria en 1838 (Wolkowicz 2010). A estos dos espacios, se sumará casi dos décadas después, el primer teatro Colón en 1857, en donde además de las actividades musicales y teatrales se desarrollaron bailes de máscaras semanales. Por otra parte, a partir de mediados de los sesenta el teatro Argentino pasará a llamarse Franco-Argentino y ejecutará una programación compuesta, casi mayoritariamente, por operetas francesas (ya presentes en la prensa desde fines de la década de 1840). En consecuencia, un relevo de un conjunto de diarios publicados a lo largo de la década de 1850 muestra que estos tres teatros constituyeron —al tiempo que hegemonizaron— el circuito lírico y dramático porteño por casi treinta años.^[13]

Complementariamente a los teatros convencionales, se inauguraron diversos espacios que, tal como había sucedido antes, podrían alojar múltiples espectáculos al contar con instalaciones amplias y al aire libre. Tal fue el caso del Teatro Hipódromo, que se caracterizó por ofrecer desde 1859 en la Plaza de Monserrat actividades ecuestres y gimnásticas —específicamente la Compañía Ecuestre y Gimnástica de Alejandro Loande^[14] y más tarde la Compañía de los Pirineos de M. Fort^[15]— y circos —la compañía Chiarini—. Sin embargo, el anunciado Circo Chiarini —también llamado por la prensa como Circo Italiano— desarrolló sus actividades a partir de 1870 en la plaza del Parque (situada frente al teatro Colón) en un corralón construido por los propios dueños.^[16] Aunque no fueron estrictamente espacios, la prensa comienza a promocionar a

partir de la década de 1860 funciones abiertas de música en espacios públicos desarrolladas por batallones militares y particulares tales como los barrios de Flores y Belgrano.^[17]

A ellos se agrega un espacio novedoso que, progresivamente, ocupará parte de la escena cultural: los Café. Hasta el momento podemos dar cuenta de dos que también comienzan a funcionar hacia fines de 1860: el Café Filarmónico (1866)^[18] en el cual se ejecutan partes de óperas, y Café y Fonda La Romea, que funcionó en los salones de la asociación La Fraternidad y también penduló entre la representación de obras teatrales y la ejecución de piezas musicales.

Por último, aunque sin ánimos de cerrar aquí la nómina de espacios pasibles de ser incorporados a este nuevo circuito artístico, se encuentran lo que podemos denominar como Sociedades musicales que, en muchos casos devendrán en escuelas y conservatorios. Algunos de estos ejemplos son la Sociedad Filarmónica,^[19] la Sociedad dramático-musical Los Negros^[20] y la Sociedad la Alegría.^[21] De ellas, la más prolífera fue la Filarmónica de Buenos Aires, espacio que dio lugar a la Sociedad de Estudio Musical y, posteriormente, al Conservatorio, ambos creados en 1869.^[22]

Los empresarios teatrales constituyeron una pieza clave en la promoción e impulso a los espacios culturales. Si bien ya hemos dado cuenta de trayectorias empresariales en las décadas de 1820 y 1830,^[23] la particularidad será que ahora se establecerán disputas entre ellos, sus compañías y sus *prima donna* sin necesariamente estar dichos empresarios asentados en un mismo y único teatro. Aunque 1848 se inicia con un enfrentamiento artístico entre el teatro Argentino dominado por una compañía italiana y con Antonio Pestalardo como principal empresario, y el teatro Victoria con una compañía francesa liderada por Prospero Flaret, este panorama dual cambió pronto. En este sentido, la trayectoria de Antonio Pestalardo —conocido por ser el fundador del primer teatro en calle Corrientes, el Ópera—^[24] da cuenta de la ambición de hegemonizar la escena cultural mediante el alquiler de un teatro, sino de dominar la totalidad del circuito lírico.

A lo largo del período 1848-1863 Antonio Pestalardo intervino y dirigió compañías en los tres principales teatros: Argentino, Victoria y Colon. Estimamos que hasta la inauguración del Teatro Opera en 1870 dirigió más de treinta compañías, y tempranamente se destacó por ser «... un hombre que conoce de este público, y sabe explotarle con éxito porque conoce sus gustos».^[25] Asimismo, su gestión empresarial se caracterizó por buscar y contratar a diversas *prima donna*, en tanto que garantizara la convocatoria y asistencia del público. En ese contexto, logró vincular a dos *prima donna*, de reconocimiento internacional y que se suponían enfrentadas, en el mismo teatro. El enfrentamiento entre ambas cantantes entre 1854 y 1855 —si bien reconoce un antecedente en la década de 1820—^[26] da cuenta del inicio de una estrategia de publicidad y promoción de la programación: aquella que enfatiza en el divismo de estas mujeres y las construye como actores frívolos.^[27] El agente encargado de reconstruir al tiempo que dinamizar este enfrentamiento fueron dos diarios que, a su vez, tomaron postura por cada una de ellas: el diario *El Nacional*, a favor de Ida Edelvira, y *La Tribuna*, en defensa de Elisa Biscacianti.^[28]

La presencia de estas mujeres dinamizó el circuito musical en Buenos Aires en tanto movilizaron formas de afición vinculadas tanto a su capacidad vocal como a su belleza física. El apasionamiento hacia las trayectorias de consagración de las divas de ópera y la emergencia de nuevos modelos de femineidad, que alejaron a la mujer del ideal del decoro y pasividad, encuentra su caso más representativo la disputa entre las cantantes Ana de Lagrange, figura del teatro Victoria y bajo la égida de Pestalardo, y Josefina Medori, representante del teatro Argentino.^[29] Así, si bien pareciera no haber habido disputas públicas, son los propios diarios los responsables de instituir un enfrentamiento entre ambas. La novedad residió en que era el mismo público, con sus *aplausos* o envíos de poemas, los encargados de discernir en la disputa. A diferencia de la disputa Edelvira-Biscaccianti, el diario solo era el medio a través del cual el enfrentamiento tenía cauce.

Por último, nos interesa señalar ciertas particularidades de la prensa en general, pero también de ciertos diarios en particular. Una mirada global muestra que a partir de 1850 la prensa destinó mayor espacio para las secciones de teatro, música y espectáculos en general, tanto para promocionarlas como para reseñarlas. Por otra parte, hacia fines de la década de 1860 surgen dos diarios que podrían denominarse como prensa especializada en crítica musical: Los Negros y la Lira. No obstante, presentan sus diferencias. El primero, si bien depende de una asociación homónima, se caracterizó por presentar en todos sus números reseñas de actividades musicales locales, adaptaciones de historias y biografías de músicos europeos y, principalmente, la referencia a las actividades organizadas por la Sociedad Dramático-Musical Los Negros. Por el contrario, La Lira, según sus propias palabras en la editorial de inauguración, contendría referencias e información vinculadas, exclusivamente, al mundo musical europeo:

«revistas teatrales y de conciertos, artículos literarios sobre el arte de Rossini, noticias sobre las novedades musicales europeas y locales, biografías de músicos célebres [...] una novela musical de un autor de renombre [...] traerá, asimismo, en sus últimas páginas, una relación de piezas de músicas escogidas de menor a mayor dificultad...».
[30]

Respecto de ambos diarios, nos interesa señalar que su especificidad en relación con otras experiencias de publicaciones hacia fines de la década de 1830, tales como *La Moda* o *El Boletín Musical*,^[31] reside en que la crítica musical estaba basada en conocimientos técnicos y teóricos y ya no en un conjunto de críticas a las conductas sociales y hábitos de recepción musical del público presente.

5. Conclusiones

El recorrido aquí propuesto nos mostró, en primer lugar, la necesidad de concretar un abordaje historiográfico que piense los espacios, las diversiones y los espectáculos desde una perspectiva de largo plazo. Nos permitió, en suma, indagar en torno una historia de larga duración en torno a los procesos de constitución del gusto, la disciplina social y el tiempo libre o el ocio de las personas que, antes que iniciarse y consolidarse en la transición de los siglos XIX y XX, se remonta hacia principios y mediados del siglo XIX.

Sin embargo, más allá de este objetivo que atraviesa todo el trabajo, intentamos dar cuenta de cómo devienen y se despliegan una serie de dimensiones que

constituyen lo que aquí denominamos como circuito artístico porteño. Así, en primer lugar buscamos dar cuenta de una tendencia a la diversificación de actividades y espectáculos. Ello a su vez fue consecuencia de un doble proceso: el crecimiento de una ciudad expande su centro e incorpora nuevos barrios y, por otro, la pluralización de los espacios culturales que también tienden a ampliar su localización. Dichos espacios se consolidan y sedimentan ciertas programaciones —teatrales y musicales principalmente— para luego dar lugar a circuitos artísticos de mayor complejidad. Así, al temprano asociacionismo y cultura teatral se sumarán parques, circos abiertos, galerías, corralones con animales, entre otros.

Asimismo, la promoción e impulso de estos espacios estuvo fundamentado en un conjunto de conceptos que buscaron normar hábitos, conductas y vínculos de interacción social al tiempo que legitimar las actividades artísticas. Así, se sucedieron los términos de sociabilidad, civilidad, buen gusto, novedad, exotismo y modernidad. En suma, lo que es posible advertir a lo largo del recorte temporal propuesta es una tendencia a la demarcación entre un pasado signado por el Antiguo Régimen, el atraso, la lucha facciosa y otros efectos residuales de la experiencia colonial y la ambición de asemejarse a países europeos que marcarían el camino hacia la modernidad política, pero también cultural y artística.

Por otra parte, fue posible advertir un tránsito respecto de la recepción y producción de actividades artísticas y espectáculos. Así, si hacia principios de siglo la dinámica cultural se caracterizó por reproducir de la forma más fiel posible diversos espectáculos —ejemplo de ello es cómo el arribo de un grupo de cantantes líricos desconocidos a nivel internacional logró consolidar la afición por la ópera en el ámbito local—, hacia mediados de siglos el objetivo fue traer desde Europa y Estados Unidos a referentes del mundo lírico. Por otra parte, prácticas que desde sus inicios fueron desarrolladas por actores extranjeros, lograron arraigarse y desarrollarse por artistas locales hasta constituirse en géneros locales. Tal es el caso del circo criollo, que tendrá su auge hacia fines de siglo.

La pluralización de las actividades y la ampliación de los espacios en donde se desarrollaron fue posible, en gran parte, por la intervención directa de particulares. En particular, la figura del empresario teatral asumió, en forma progresiva, un rol fundamental para dinamizar la cultura teatral y artística en general. Así, si bien para principios de siglos, el empresario estaba estrictamente vinculado a un solo espacio y a una sola actividad —tal puede postularse el caso de Pablo Rosquellas en la década de 1820 respecto de su injerencia en el Coliseo Provisional y en la consolidación de la ópera italiana—, en etapas posteriores diversificarán y ampliarán sus actividades. El caso más representativo fue el de Antonio Pestalardo, que al tiempo que circuló por todos los teatros porteños, dirigió más de cuarenta compañías, logró trabajar hasta con dos *prima donna* en simultáneo y fundó su propio espacio teatral: el teatro Opera.

Por último, nos gustaría señalar que este trabajo forma parte de una ambición mayor, la búsqueda por indagar en torno a la consolidación del circuito musical que tiene a la ópera como principal espectáculo. Dicho circuito habilita, así, un doble movimiento cultural y político: reforzar la preeminencia de Buenos Aires en el «proceso de organización nacional» en tanto capital del territorio y, al tiempo que este liderazgo se fortalecía, se cristalizaría su intención de situarse a la par de las grandes capitales europeas. En consecuencia, pareciera como si, hacia

finés de la década de 1850 —y de allí su dimensión estratégica—, Buenos Aires hubiera fundado las bases y parámetros a partir de los cuales, décadas más tarde validara su posición de centro político cultural del país. #

6. Obras citadas

6.1 Fuentes

6.1.1. Archivos

Archivo General de la Nación Departamento General de Policía. Libro 10, N 121, 23 de Noviembre de 1824. Sala X, Legajo 32-10-4

Archivo General de la Nación Departamento General de Policía. Libro 10, n° 122, 25 de noviembre de 1825. Sala X, Legajo 32-10-4.

6.1.2. Publicaciones periódicas

La Camelia [Buenos Aires, 1852]

El Federal [Buenos Aires, 1852]

La Crónica [Buenos Aires, 1852-1853, 1856, 1857]

La Ilustración Argentina [Buenos Aires, 1853]

La Crónica [Buenos Aires, 1856]

El Río de la Plata [Buenos Aires, 1868]

La Paz [Buenos Aires, 1860]

La Patria [Buenos Aires, 1868]

La Unión Americana [Buenos Aires, 1866]

La Lira [Buenos Aires, 1869]

6.2 Bibliografía

Aliata, Fernando. *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires postrevolucionario 1821-1835*. Buenos Aires, Prometeo-Universidad Nacional de Quilmes, 2006.

Bosch, Mariano. *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*. Buenos Aires: El Comercio, 1905.

Bruno, Paula. «Introducción. Sociabilidades y vida cultural en Buenos Aires, 1860-1930». *Sociabilidades y vida cultural en Buenos Aires, 1860-1930*. Dir. Paula Bruno. Bernal: UNQUI, 2014.

Clement, Catherine. *L'opéra ou la défaite des femmes*. París: Bernard Grasset, 1979.

Duhau, Emilio y Angela Giglia. *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*. México: Siglo Veintiuno Editores-Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2008.

Favelukes, Graciela. «Figuras y paradigmas. Las formas de Buenos Aires (1740-1870)», *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* «Mario J. Buschiazso», 41 (2001): 11-26.

Gallo, Klaus. *Bernardino Rivadavia. El primer presidente argentino*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

- Gesualdo, Vicente. *Historia de la Música en la Argentina*. Tomo I. Buenos Aires: Beta, 1961.
- Godgel, Victor. *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- Golluscio de Montoya, Eva. «Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense». *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 42 (1984): 141-149.
- Guillamon, Guillermina:
- «La cultura teatral porteña y la Sociedad del Buen Gusto: una aproximación desde los escritos de Fray Camilo Henríquez en El Censor», *Coordenadas. Revista de Historia Local y Regional*. 1 (2016): 30-51.
 - «Prensa y cultura musical: los casos del Boletín Musical y La Moda (Bs. As. 1837-1838)». *Oficios Terrestres*, 37 (2017).
 - «Regular la cultura: la intervención de la policía en las prácticas musicales (Buenos Aires, 1820-1833)», *Trabajos y Comunicaciones*. 45 (2017).
 - «Espacios musicales y teatrales en la ciudad de Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural a principios del siglo XIX (1804-1840)», *Revista de Historia*. 19 (2018).
 - «¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota! Mujeres cantantes, agencia y representaciones sociales en Buenos Aires (1830-1840)» *Cuadernos FHyCS-UNJU*, 55, (2019).
 - «De la ópera al circo: emergencia y constitución de un nuevo circuito artístico en Buenos Aires hacia mediados del siglo XI». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* 19 (2019).
 - «Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosquellas», *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, 52, 2020.
- Maturana, Carmen Luz. «La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era precinematográfica en el siglo XIX en Chile», *Aisthesis* 45, (2009): 82-102.
- Meierovich, Clara. «Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas». *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Eds. Consuelo Carredaño y Victoria Eli. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010
- Montaldo, Graciela. *Zonas ciegas. Populismos y experimentos en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Pasolini, Ricardo. «La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales». *Historia de la vida privada en Argentina. Tomo 2*. Comp. Fernando Devoto y Marta Madero. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- Pelletieri, Osvaldo. *Historia del teatro en Buenos Aires. El periodo de la constitución (1770-1884)*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- Revolledo, Julio. «El circo en la cultura mexicana». *Inventio. La génesis de la cultura universitaria en Morelos*, 4 (2006).
- Seigbel, Beatriz:
- *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1920*. Buenos Aires: Corregidor, 2006
 - *Vida de circo. Rosita de la Plata. Una estrella argentina en el mundo*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Trenti Rocamora, José Luis *El Teatro en la América Colonial*. Buenos Aires: Huarpes, 1947.
- Seydoux, Hélène *Las mujeres y la ópera*. España, LID Editorial Empresarial, 2011.

- Ternavasio, Marcela *La revolución del voto. Prácticas y elecciones en Buenos Aires, 1810-1855*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014.
- Torebadella, Xavier «Del espectáculo acrobático a los primeros gimnasios modernos; una historia de las compañías gimnástico-acrobáticas en la primera mitad del siglo XIX en España». *Aloma: revista de psicología, ciencias de l'educació i de l'esport*, 2, (2013): 67-84.
- Wasserman, Fabio «Prensa, debates y vida pública en Buenos Aires durante la década de 1850». *Ponencia de la XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo* (2013): 14.
- 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*, 2010.

Notas

[1] Desde principios de siglo XX el ámbito de lo teatral constituyó el objeto de interés de diversos trabajos que oscilaron entre una narración acontecimental —cargada de descripciones de obras y carente de referencias a fuentes— y un abordaje social de las prácticas teatrales. Tales son los casos de Tal es el caso de Mariano Bosch, *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes* (Buenos Aires: El Comercio, 1905). En esta misma línea debe considerarse el trabajo de Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*. Tomo I (Buenos Aires: Beta, 1961). En la búsqueda por inaugurar una nueva lectura de lo teatral, el relato positivista fue superado por la ambición de complejizar el objeto de estudio que, aunque carente de marcos teóricos y conceptuales, se acercó a aquello que podríamos considerar como una historia social del teatro. Para el período aquí abordado, tomamos como referencia Osvaldo Pelletieri, *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de la constitución (1770-1884)* (Buenos Aires: Galerna, 2005). Lejos de inaugurarse una nueva lectura, estudios de renombrados críticos e historiadores del teatro siguieron construyendo un relato que veía en la consolidación de géneros teatrales y circenses, conformación de compañías y estrenos de obras un conjunto de hechos autónomos de la aceptación del público, de los proyectos políticos y de los idearios estéticos en pugna. Tal es el caso de Beatriz Seigbel, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1920* (Buenos Aires: Corregidor, 2006). No obstante ello, debe indicarse la importancia del trabajo referido a Rosalía Roba (1869-1940), esposa de Antonio Podestá, pero, por sobre ello, la más famosa *écuyere* circense del país: *Vida de circo. Rosita de la Plata. Una estrella argentina en el mundo* (Buenos Aires: Corregidor, 2012).

[2] La afirmación se deriva de la ausencia de dicho espacio Fernando Aliata, *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires postrevolucionario 1821-1835*. Buenos Aires, Prometeo-Universidad Nacional de Quilmes, 2006.

[3] El primer reglamento se encuentra disponible en José Luis Trenti Rocamora, *El Teatro en la América Colonial*. (Buenos Aires: Huarpes, 1947), 151-160. El segundo reglamento fue encontrado en el Archivo General de la Nación (en adelante AGN) Departamento General de Policía. Libro 10, N.º 121, 23 de noviembre de 1824. Sala X, Legajo 32-10-4. También se adjunta una copia legalizada del Reglamento de la policía del teatro aprobada por el Gobierno en AGN, Libro 10, n.º 122, 25 de noviembre de 1825. Sala X, Legajo 32-10-4.

[4] Sobre la conformación, devenir y ocaso de la Sociedad puede verse: Guillamon, Guillermina, «La cultura teatral porteña y la Sociedad del Buen Gusto: una aproximación desde los escritos de Fray Camilo Henríquez en El Censor», *Coordenadas. Revista de Historia Local y Regional* 1 (2016): 30-51.

[5] Sobre la intervención del Departamento de Policía en las prácticas culturales y, particularmente, en las actividades artísticas puede verse Guillermina Guillamon, «Regular la

cultura: la intervención de la policía en las prácticas musicales (Buenos Aires, 1820-1833)», *Trabajos y Comunicaciones* 45 (2017).

[6] Tal como señalamos previamente, algunos de estos espacios —y otros que aquí por extensión se omiten— ya han sido reconstruidos y analizados previamente. Un abordaje en profundidad del período 1810-1820 puede verse en: Guillermina Guillamon «Espacios musicales y teatrales en la ciudad de Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural a principios del siglo XIX (1804-1840)», *Revista de Historia* 19 (2018).

[7] Algunos de estos aspectos fueron previamente abordados en: Guillamon, Guillermina, «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* 19 (2019).

[8] Respecto de la ampliación de los espectáculos artísticos, antes monopolizada por el Teatro Coliseo Provisional y la constitución de nuevos espacios en el ámbito urbano puede verse: Eva Golluscio de Montoya, «Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense». *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 42 (1984): 141-149.

[9] Para abordar el circo y sus vinculaciones con la acrobacia, la equitación, la tauromaquia y las pruebas de fuerza desde una perspectiva de la educación física, véase: Julio Revolledo, «El circo en la cultura mexicana» *Inventio. La génesis de la cultura universitaria en Morelos*, 4 (2006); Xavier Torebadella, «Del espectáculo acrobático a los primeros gimnasios modernos; una historia de las compañías gimnástico-acrobáticas en la primera mitad del siglo XIX en España». *Aloma: revista de psicología, ciencias de l'educació i de l'esport*, 2, (2013): 67-84.

[10] Sobre sobre las primeras prácticas de magia, ilusionismo óptico y proyecciones fantasmagóricas puede consultarse: Carmen Luz Maturana, «La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era pre-cinematográfica en el siglo XIX en Chile», *Aisthesis* 45, (2009): 82-102.

[11] Sobre el impacto de lo nuevo en el territorio hispanoamericano véase: Victor Godgel, *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013).

[12] Sobre un análisis —aunque posterior temporalmente— del circo y la ópera como indicadores mediante los cuales los grupos sociales configuraron —y salvaguardaron— identidades y, derivado de ella, disputaron poder en el campo simbólico véase el trabajo de Ricardo Pasolini, «La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales». *Historia de la vida privada en Argentina. Tomo 2*. Comp. Fernando Devoto y Marta Madero (Buenos Aires: Taurus, 1999) 222-268.

[13] Al respecto, pueden verse los siguientes diarios editados en Buenos Aires: *La Camelia* (1852), *El Federal* (1852), *La Crónica* (1852-1853), *La Ilustración Argentina* (1853), *La Crónica* (1856) y el año 1859 de *El Río de la Plata*.

[14] *La Paz* [Buenos Aires], nov. 22, 1859: 3.

[15] *La Patria* [Buenos Aires], jun. 11., 1868: 33.

[16] Al respecto de los inicios de la construcción véase: *El Río de la Plata*, [Buenos Aires], ag. 6, 1868: 1.

[17] *La Paz* [Buenos Aires], en. 6, 1860: 47, feb. 28, 1860: 80; *El Río de la Plata* [Buenos Aires], en 20:96

[18] *La Unión Americana*, [Buenos Aires], dic. 25, 1866: 173.

[19] Ya desde 1853 los conciertos de la Sociedad Filarmónica aparecen promocionados en la prensa. Como ejemplo de ello, puede verse *La Ilustración Argentina*, [Buenos Aires], oct. 16, 1853: 6, *La Crónica*, [Buenos Aires], en. 5, 1856: 489.

[20] Si bien la revista homónima se comienza a publicar en 1869 (hasta 1870), la Sociedad dramático musical «Los Negros» es promocionada desde 1866. Al respecto puede verse: *La Unión Americana*, [Buenos Aires], nov. 29, 1866: 150.

[21] *El Rio de la Plata*, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1868, N 28.

[22] *La Lira*, [Buenos Aires], feb. 28, 1869: 4.

[23] Al respecto véase Guillermina Guillamon «Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosquellas», *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana* «Dr. Emilio Ravignani», 52, 2020.

[24] No obstante la importancia del Teatro Opera en la configuración del actual circuito teatral de la calle Corriente, se carece de trabajos que lo analicen en profundidad.

[25] *La Paz*, [Buenos Aires], feb 4, 1860: 62. Asimismo, el artículo titulado «Un bravo a Pestalardo» presenta una breve biografía del empresario en la que destaca su capacidad para generar espectáculos en el circuito porteño.

[26] Guillermina Guillamon, «¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota! Mujeres cantantes, agencia y representaciones sociales en Buenos Aires (1830-1840)», *Cuadernos FHyCS-UNJU*, 55, (2019)

[27] Sobre un análisis histórico de las *prima donna*, véase: Catherine Clement, *L'opéra ou la défaite des femmes*. (París: Bernard Grasset, 1979); Hélène Seydoux, *Las mujeres y la ópera* (España, LID Editorial Empresarial, 2011).

[28] Una breve referencia de este enfrentamiento, pero particularmente del rol desplegó la prensa, puede verse en: Fabio Wasserman, «Prensa, debates y vida pública en Buenos Aires durante la década de 1850». *Ponencia de la XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo* (2013): 14.

[29] La disputa entre ambas puede reconstruirse a partir del diario *La Paz*, específicamente en los números 35 a 93.

[30] *La Lira. Periódico Musical y de Literatura*, [Buenos Aires], feb. 7, 1869: 1.

[31] Al respecto puede verse: Guillermina Guillamon, «Prensa y cultura musical: los casos del Boletín Musical y La Moda (Bs. As. 1837-1838)», *Oficios Terrestres*, 37 (2017).