

De mujeres cantantes a divas de los escenarios. Afición, crítica y sensibilidad en la conformación de una «cultura de la celebridad femenina» en el Buenos Aires del siglo XIX

From female singers to stage divas. Amateurism, criticism and sensitivity in the shaping of a “culture of female celebrity” in XIX century Buenos Aires

De cantoras a divas do teatro. Gosto, crítica e sensibilidade na formação de uma «cultura feminina de celebridades» na Buenos Aires do século XIX

Guillermina Guillamón¹

¹ Doctora en Historia, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Investigadora asistente de la Carrera de Investigador Científico del CONICET. Docente adjunta del pregrado en Historia, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. **Código ORCID:** 0000-0001-8097-5593. **Correo electrónico:** guillermina.guillamos@gmail.com

Fecha de recepción: 7 de febrero de 2024

Fecha de aceptación: 6 de abril de 2024



Referencia bibliográfica para citar este artículo: Guillamón, Guillermina. «De mujeres cantantes a divas de los escenarios. Afición, crítica y sensibilidad en la conformación de una «cultura de la celebridad femenina» en el Buenos Aires del siglo XIX». *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 29.2 (2024): pp. 111-130. DOI: <https://doi.org/10.18273/revanu.v29n2-2024005>

Resumen

Este artículo reconstruye y analiza un conjunto de cantantes de ópera que desarrollaron sus actuaciones en Buenos Aires con el fin de indagar sobre la conformación de una cultura de la celebridad femenina durante el siglo XIX. Este abordaje de largo plazo de cinco trayectorias de sopranos permite ver cómo en el curso de transformarse en «divas del escenario» estas mujeres habilitaron y construyeron otros espacios, otras prácticas, otra forma de consagración, otras sensibilidades y, sobre todo, otra forma de afición. Asimismo, en este proceso de profesionalización –circa 1820–1890– las decisiones en torno a los contratos, formación de compañía y asignación de roles siempre estuvieron a cargo de las mismas cantantes. En suma, si bien hacia fines de siglo XIX la presencia de las *prima donna* pareciera estar solamente relacionada a una presencia frívola en el circuito artístico, lo cierto es que nunca perdieron agencia respecto de tomar decisiones sobre sus carreras.

Palabras clave

Tesaurus: música, artes escénicas, mujer artista, ópera, modernización.

Abstract

This article reconstructs and analyzes a group of opera singers who developed their performances in Buenos Aires to investigate the formation of a culture of female celebrity during the 19th century. This long-term approach to five trajectories of sopranos allows us to see how in the course of becoming “divas of the stage” these women enabled and constructed other spaces, other practices and, above all, another form of amateurism, another form of consecration, other sensibilities. Likewise, in this process of professionalization – between 1820-1890 - the decisions regarding contracts, company formation and assignment of roles were always made by the singers themselves. In short, although towards the end of the 19th century the presence of the prima donnas seemed to be only related to a frivolous presence in the artistic circuit, the truth is that they never lost agency with respect to making decisions about their careers.

Keywords

Thesaurus: music, performing arts, women artists, opera, modernization.

Resumo

Esta abordagem de longo prazo de cinco trajetórias de sopranos permite-nos perceber como, no percurso de se tornarem «divas do palco», estas mulheres possibilitaram e construíram outros espaços, outras práticas e, sobretudo, outra forma de hobby, outra forma de consagração, outras sensibilidades. Da mesma forma, neste processo de profissionalização – entre 1820–1890 – as decisões relativas aos contratos, à constituição de empresas e à atribuição de funções foram sempre tomadas pelos próprios cantores. Em suma, embora no final do século XIX a presença das prima donnas parecesse estar apenas relacionada com uma presença frívola no circuito artístico, a verdade é que nunca perderam a agência no que diz respeito à tomada de decisões sobre as suas carreiras.

Palavras-chave

Tesaurus: música, artes cênicas, mulher artista, ópera, modernização.

El artículo forma parte del proyecto «Nuevas prácticas de afición y trayectorias de consagración: la presencia de las *prima donna* en los inicios de la cultura de la celebridad (Buenos Aires, 1860- 1890)», que la autora desarrolló en calidad de Investigadora Asistente de CONICET.

1. Introducción

La ópera fue la única actividad artística capaz de impulsar y consolidar el circuito cultural porteño a lo largo del siglo XIX en Buenos Aires. Permitió mantener los teatros con una programación estable, convocar a una gran cantidad de público en cada función, atraer a compañías extranjeras y garantizar que la actividad teatral y lírica fuera una actividad económica.¹ En este marco, una de las dimensiones constitutivas de la cultura musical –y del éxito de la ópera en particular– fue la presencia de las *prima donna*. Si bien estas mujeres cantantes comenzaron siendo una figura fundamental en una composición más amplia de la compañía, en el devenir del siglo se convertirían en la principal atracción de la función lírica. Así, la figura de la *prima donna* –o más bien los efectos de la afición a estas cantantes– impulsó y sostuvo un proceso de modernización artística que podríamos situarla unas cuantas décadas antes de la ampliación del circuito cultural y de la diversificación de la oferta artística en Buenos Aires.

El progresivo pero sistemático interés de las Ciencias Sociales por abordar trayectorias femeninas en vinculación con las prácticas artísticas me permitió advertir que estas mujeres cantantes eran un actor fundamental en la cultura musical.² En los últimos años, un conjunto de trabajos renovó los estudios sobre las prácticas artísticas en tanto se propusieron visibilizar y problematizar un conjunto de trayectorias de mujeres artistas. En consecuencia, el abordaje de estas mujeres complejizaba – y hasta discutía– la idea de la mujer como musa inspiradora y permitía pensar en su agenciamiento dentro de las prácticas artísticas en tanto mujeres creadoras.

En diálogo con estos avances, en este trabajo nos proponemos dos objetivos que, si bien se vinculan y dialogan, se sitúan en dos dimensiones analíticas diferentes: uno empírico y otro de carácter metodológico. Respecto al primero, buscamos abordar un conjunto de estudios de casos de trayectorias de *prima donna* que desarrollaron sus actuaciones en Buenos Aires a fin de indagar sobre la conformación de una cultura de la celebridad femenina durante el siglo XIX. Este abordaje procesual deriva en una reflexión y consecuente objetivo metodológico, a saber: retomar experiencias otrora analizadas de forma individual para enmarcarlas en una historia de largo plazo. En consecuencia, buscamos abandonar recortes temporales acotados por la ambición de

¹ Guillamon, Guillermina. *Música, Política y Gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817–1838* (Buenos Aires: Prohistoria, 2018).

² Véase: Baldassarre, María Isabel. «Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX», en *Separata*, vol. 27, 2011, pp. 1–31; Gluzman Georgina, Munilla Lacasa Lia y Szir Sandra. «Género y cultura visual. Adrienne Macaire–Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828–1838)», en *Artelogie*, vol. 5, 2013, pp. 1–28; Georgina Gluzman, «Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924–1939)» en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, vol. 71 (2018): 51–79; Gluzman Georgina. «Mujeres artistas argentinas a fines del siglo XIX: admirables olvidos», en *Estudios Curatoriales* vol. 7, 2018; Malosetti Costa Laura. «Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires», en *VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género, Voces en conflicto, espacios en disputa*, Buenos Aires, FFyL–UBA, 2020.

volver a lecturas de larga duración, que permitan ver procesos como, en este caso, la formación de una cultura de la celebridad femenina en el circuito musical de Buenos Aires.³

Esta propuesta de relectura bajo nuevas preguntas de indagación es consecuencia de un largo recorrido con lo que denominé como una cultura musical: espacios, actores, saberes, objetos, disputas y, específicamente, formas de escucha, de afición, de gusto y de vinculación con los objetos artísticos. Estas dimensiones analíticas que componen el concepto permiten dotar de densidad a lo musical y, en consecuencia, volver social y político aquello que la sonoridad –en tanto esencia de lo musical– habilita, permite, impulsa.

Por eso, este trabajo se sitúa en un lento, pero sistemático, proceso de modernización del circuito teatral, específicamente en el escenario musical del siglo XIX y toma una dimensión constitutiva de esa escena en modernización y la historiza en una duración temporal de largo alcance. Esta lectura procesual se inserta en un conjunto de avances que abandonan y discuten los estudios de recortes temporales acotados para, en su lugar, proponer nuevas miradas de largo plazo como también de amplitud espacial. Propuestas como la historia global, la historia comparada o la historia transnacional nos otorgan un piso conceptual y metodológico desde el cual pensamos el proceso de conformación de esta cultura de la celebridad femenina. Aunque en este artículo se toman parcialmente estas propuestas, es necesario resaltar dos aspectos: por un lado, pensar la ópera como un fenómeno global, que instituye nuevas formas de escuchar, ver y sentir durante todo el siglo XIX y, por otro, la imposibilidad de pensar la conformación de una agencia femenina en el mundo del arte bajo una perspectiva de corto plazo.

En suma, el objetivo del artículo es analizar no solo la inserción de estas mujeres cantantes en el circuito artístico, sino sistematizar y abordar dimensiones que permiten establecer una genealogía de la celebridad femenina. Ello nos permite, a su vez, indagar en el tránsito –o más bien transformación– de una sensibilidad romántica y alejada de una vinculación sensible hacia las cantantes a una sensibilidad trazada por una vinculación afectiva y personal o personalizada con las *prima donna*. Por lo tanto, más allá de establecer ciertos antecedentes a las grandes figuras porteñas, lo que interesa aquí es situar a un conjunto de mujeres cantantes como impulsoras de este nuevo circuito: el manejo de su propia «imagen» a modo de una conciencia de la celebridad, creación de redes, estrategias publicitarias y vinculación con la crítica musical. Es decir, una de las reflexiones en torno a este objeto permite discutir la cronología de la emergencia de una sociedad de masas y de un consumo

³ Sin ánimos de ser exhaustivos, algunas de las lecturas de las que nos servimos para realizar este trabajo son: Aceituno Sebastián e Iglesias Ricardo. «Pensar la historia del presente en Latinoamérica: reflexiones a partir del 'History Manifesto of Cambridge'» en *Historiografías*, vol. 17, 2019, pp. 4–26; Conrad Sebastian. *Historia global. Una nueva visión para el mundo actual* (Barcelona: Crítica-Planeta, 2017); Carzolio, María Inés. «De lo local a lo global en el espacio de las historias conectadas», en *Cuadernos De H Ideas* vol. 14, 2020.

de masas y, en su lugar, proponer indagar en las décadas finales del siglo XIX para comprender la emergencia de ciertos patrones que luego sí se consolidarán.

Por lo tanto, algunas de las preguntas que guían este trabajo son: ¿cómo reconstruir una historia de largo plazo de la celebridad femenina?, ¿sobre qué experiencias previas funcionó o se desplegó la cultura de la celebridad?, ¿qué prácticas vinculadas a la celebridad/divismo ya estaban presentes antes de la cultura de masas?, ¿qué transformaciones introdujeron estas divas de la lírica en las prácticas de afición y sensibilidad?, ¿cómo se vinculan estas trayectorias con la ambición porteña de ser el referente nacional de la modernidad cultural? Para responder a estos interrogantes abordaremos las experiencias líricas de un conjunto de sopranos, reconocidas en los ámbitos local e internacional que se desempeñaron en Buenos Aires. Sus casos permiten reconstruir momentos de la cultura musical y, sobre todo, indagar en el proceso de transformación de la afición y la conformación de una cultura de la celebridad femenina. En consecuencia, se analizan las siguientes experiencias: la de Ángela Tanni Julieta Anselimi, durante la década de 1820, la de Ana De La Grange y Giuseppina Medori hacia fines de 1860 y, por último, la de Adelina Patti en los últimos años de 1880.

En el proceso de transformarse en «divas del escenario», estas mujeres habilitaron y construyeron otros espacios, otras prácticas y, sobre todo, otra forma de afición, otra forma de consagración, otras sensibilidades. Asimismo, en este proceso de profesionalización –nuevamente, lento, casi imperceptible– las decisiones en torno a los contratos, formación de compañía y asignación de roles siempre estuvieron a cargo de las mismas cantantes. En suma, si bien hacia fines de siglo XIX la presencia de *las prima donna* pareciera estar solamente relacionada a una presencia frívola en el circuito artístico, lo cierto es que nunca perdieron agencia respecto a tomar decisiones sobre sus carreras.

2. Cantar, dirigir y litigar. Mujeres cantantes y agencia durante la experiencia rivadaviana (Buenos Aires, 1820)

A principios de 1820, la ciudad Buenos Aires se diferenciaba de sus pares hispanoamericanas por ser poseedora de un circuito musical amplio y dinámico. El éxito de la ópera rossiniana y la consolidación del Teatro Coliseo Provisional permitieron la puesta en escena y representación de más de 10 óperas diferentes cada año. Sin ánimos de profundizar en esta contextualización, es necesario destacar que la ópera *buffa* italiana constituyó tempranamente un horizonte modernizador que Buenos Aires persiguió y que, según enunciaron los representantes del gobierno, le permitió demarcarse de un pasado que era considerado atrasado, consecuencia de la herencia colonial. En consecuencia, el gobierno rivadaviano, sustentado por un programa de reformas ilustradas, encontró en la música un vector para modernizar el gusto y el circuito de prácticas artísticas.⁴

⁴ Guillamon Guillermina. «Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820–1828)», en *Prismas Revista de Historia Intelectual*, vol. 21, núm. 1, 2017, pp. 33–51.

Este fue el marco en el que comencé a interrogarme por las trayectorias de las cantantes mujeres que habían arribado a Buenos Aires durante dichos años. Derivado de ello, primero busqué visibilizar y, luego, analizar los itinerarios biográficos de mujeres ligadas al arte en las primeras décadas del siglo XIX.⁵ Así, me ocupé de reconstruir las trayectorias de dos sopranos: Ángela Tanni, cabeza de compañía y representante de su familia, con una fuerte presencia en la escena musical, dado que era la *prima donna* de la compañía y Julieta Anselmi, cantante y madre de Carlota una joven cantante, conocida en el ámbito público por enfrentarse judicialmente con el cantante que la había traído desde la ciudad de Rio de Janeiro.

Así como lo sucedido en la experiencia europea, la consolidación de la ópera necesitó de una compañía lírica estable y de cantantes que garantizaran la convocatoria y asistencia del público. Más allá de su capacidad vocal, la soprano era una figura atractiva porque mostraba que en la ópera constituía una posibilidad de ascenso económico, pero también social.⁶ En el caso local, dicho espacio fue ocupado por la cantante Ángela Tanni y, en menor medida, por Julieta Anselmi. Este primer abordaje de sus trayectorias mostró que ambas cantantes tenían ciertas condiciones que podrían considerarse como un obstáculo para su agenciamiento en la escena: eran extranjeras, pertenecientes a sectores bajos de la sociedad y ejecutaban una profesión tradicionalmente desarrollada –tanto empresarialmente como artísticamente– por varones. No obstante, estas características propias de la escena porteña de principios de siglo, el derrotero de ambas cantantes muestra trayectorias mucho más complejas.

La primera referencia a Ángela Tanni fue en 1824 en el diario *El Argos*, donde se destacó el esfuerzo que suponía la contratación de artistas extranjeros, hecho único en relación a otras ciudades del continente, posibilidad única en relación con otras ciudades.⁷ Luego de la puesta en escena de la primera ópera completa, la Tanni – como la referenció la prensa– fue erigida como una verdadera *prima donna*. Por un lado, porque los roles que interpretó representaban un estereotipo de cantante dominante en la época y, por otra parte, porque tal como referenció la prensa, ella fue la única cantante capaz de emocionar a los oyentes en tanto expresaba vocalmente los sentimientos que la ópera encarnaba.⁸ Asimismo, las reflexiones sobre su capacidad vocal que realizó la prensa tuvo como estrategia la comparación con otras sopranos de renombre en Europa y cuyos nombres circularon tempranamente en la

⁵ Guillamon Guillermina. «Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota! Mujeres cantantes, agencia y representaciones sociales en Buenos Aires (1830–1840)», en *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, vol. 56, 2019, pp. 143–166.

⁶ Snowman Daniel. *La ópera. Una historia social* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), p. 36.

⁷ «El respetable profesor Rosquellas, su excelente discípula Angelita, y la hermana María, han sido contratados para el canto: también parece haberlo sido para la orquesta el distinguido Massoni (...) La quemazón total del gran teatro del Janeiro, que parece haber acontecido el 25 del pasado hallándose en el S.M.I. le presenta al Asentista la oportunidad de recuperar al gran Vacani». *El Argos de Buenos Aires*, (Buenos Aires) 28 de marzo de 1824: 32.

⁸ Sobre cómo la prensa se refirió a las mujeres cantantes véase: Carredaño Consuelo y Eli Victoria. «El teatro lírico», *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, vol. VI, eds. Carredaño Consuelo y Eli Victoria (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010), pp. 177–179.

escena musical porteña: Giuseppina Grassini, Josephine Fodor,⁹ Giuddita Pasta y Henriette Sontag.¹⁰

Hacia finales de la década de 1820, toda la prensa porteña se refería a la Tanni como la responsable de que la escena lírica local y la afición por la ópera se consolidara. Para esos años, se había desvinculado de Rosquellas –empresario español que la había contratado en Italia– y había fundado su propia compañía lírica, integrada por su familia. Aunque la propaganda en la prensa mostraba que la lírica comenzaba a retraerse, se advertía un nuevo impulso en la afición por la ópera. Ello fue consecuencia de la competencia – y hasta enfrentamiento– entre dos compañías líricas italianas desde fines de 1829 hasta inicios de 1830.¹¹ Por un lado, la compañía Tanni y, por otro, la compañía Schieroni, que había llegado desde Montevideo. Lo que nos interesa destacar de ambas compañías es la rareza, en el contexto latinoamericano, de que dos mujeres estuvieron a cargo de la dirección de dichos espacios artísticos. Sin embargo, la rareza se comprende por trayectoria de Ángela Tanni en la escena musical local. Al tiempo que contaba con los recursos necesarios para instituir la compañía la crítica la había legitimado artísticamente mediante las adjudicaciones de tres cualidades: talento, belleza y honradez.¹²

La presencia de Julieta Anselmi en la escena pública fue modesta en relación a la de Ángela Tanni. Sin embargo, en su litigio por romper el contrato realizado con José Troncarelli se evidencia el conocimiento que la cantante tenía de las «reglas de juego» respecto del hacer música. En suma, la cantante sabía que su labor debía estar regulada contractualmente, el porcentaje de debía cobrar por cada función, la obligada intervención del Estado –específicamente de la Policía– para dar curso a su trabajo por fuera del contrato y la necesidad de establecer redes laborales.

Aunque la disputa tuvo curso por el Tribunal civil de Buenos Aires, el contrato al que remitieron ambos fue redactado en Río de Janeiro, el 20 de enero de 1823, previo al arribo a la ciudad porteña. Consecuentemente, el texto que se presentó como prueba estuvo escrito en italiano¹³ y se complementó con una traducción, adjuntada por Troncarelli y firmada por un escribano público.¹⁴ Así, si bien el juicio se inició porque Julieta Anselmi habría dado una función en el teatro sin avisar a Troncarelli, todos los argumentos que este desplegó para obligarla a pagar la parte correspondiente fueron aquellos que estaban expuestos en el contrato y no ese hecho. Por su parte, Julieta utilizó diferentes argumentos para escapar de su obligación y, además, dejar libre a su hija del contrato realizado. Así, antes de

⁹ «*The British Packet and Argentine News*» (Buenos Aires) 2 de septiembre de 1826: 5.

¹⁰ «*The British Packet and Argentine News*» (Buenos Aires) 5 de julio de 1828: 100.

¹¹ *El Tiempo* (Buenos Aires) 14 de mayo de 1828: 12.

¹² Gallo Klaus. «Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820–1827», en Batticuore Graciela, Gallo Klaus y Myers Jorge. *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820–1890)* (Buenos Aires: EUDEBA, 2005), pp. 126–127.

¹³ Archivo General de la Nación (AGN), Buenos Aires, Argentina. Tribunal Civil. Legajo T – 5 1823/1824.

¹⁴ AGN. Tribunal Civil. Legajo T – 5 1823/1824.

evidenciar estrategias conscientes y deliberadas, el accionar de Julieta Anselmi da cuenta de la precariedad del oficio y la inestabilidad de la escena musical.

El relato de Anselmi muestra su agenciamiento en el despliegue de relaciones laborales por fuera de las que había desarrollado con Troncarelli. Asimismo, el haber llegado un año antes que Ángela Tanni –quien luego hegemonizaría la escena lírica– le permitió entablar relaciones con otros músicos y un vínculo directo con el Departamento de Policía, institución encargada de regular los contratos entre particulares. En suma, este testimonio repone la complejidad del mundo de la cultura musical y, sobre todo, muestra cómo las vinculaciones entre los músicos excedían a la que estos tenían con el director de la compañía, Pablo Rosquellas.

Llegados a este punto, luego de recorrer brevemente los itinerarios y las experiencias de ambas cantantes: ¿cómo puede explicarse esta «agencia» sobre sus propias trayectorias? Más allá de pensarlas como parte de un proceso de «globalización de la ópera y de la emergencia de la estrella de los escenarios, que actúa en múltiples regiones del mundo»,¹⁵ creemos que en la ciudad de Buenos Aires existen otras dimensiones pasibles de ser abordadas para responder a este interrogante. El agenciamiento de las cantantes encuentra vinculación con las estructuras narrativas de las principales óperas en las que actuaron, en donde la mujer no solo es el centro de la trama, sino que puede truncarla a partir de su acción.

En suma, esta vinculación entre agencia y argumentos es posible de ser desplegada porque partimos de pensar que la música constituye un recurso para la acción y para la conformación de subjetividades.¹⁶ En consecuencia, el hecho de que estas cantantes hayan sido mujeres con capacidad de agenciarse sobre sí mismas como con el resto de vínculos se relaciona con la tramas argumentales de las óperas rossinianas, en tanto protagonistas hacedoras de su propio destino.¹⁷ Por ello es que en trabajos previos hemos indagado en el vínculo entre la construcción textual de la agencia – en las estructuras de las óperas– y la agencia en la concreción de proyectos personales – tales como la formación de compañía y la desvinculación de otros contratos–.¹⁸

¹⁵ Osterhammel Jürgen. *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*. (Barcelona: Crítica, 2015), p. 125.

¹⁶ DeNora Tia. «La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790–1810», en Benzecry Claudio, comp. *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*. (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017). Hesmondhalgh David. *Por qué es importante la música*. (Buenos Aires: Paidós, 2015), pp. 68–69.

¹⁷ El concepto de agencia al que aquí remitimos no refiere a una voluntad natural u originaria, sino que busca dar cuenta de cómo las acciones desarrolladas adquieren la forma de deseos e intenciones específicas dentro de una matriz de subjetividad: de sentimientos, pensamientos y significados (culturalmente constituidos). Véase: Ortner Sherry. «Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna», en *Etnografías contemporáneas*, vol. 1, 2006, p. 26.

¹⁸ Ortner Sherry. *Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia*. (Buenos Aires: UNSAM, 2016), p. 192.

3. Cantar, competir y transformar el gusto. Artistas líricas y la emergencia de una nueva afición musical (Buenos Aires, 1860)

Hacia el inicio de la década de 1830, el circuito lírico y casi todas las actividades musicales realizadas en el teatro Coliseo Provisional comenzaron a retraerse notablemente. Si bien durante la década de 1840 se puede advertir una cierta vitalidad en la programación musical, fue recién en 1857 con la inauguración del primer teatro Colón que el circuito lírico recobró dinamismo y pudo contar con representaciones tales como *La Traviata* de Verdi (1854) y la presencia del tenor Enrico Tamberlik.

El resurgir del circuito lírico fue reafirmado por un hecho inédito: la llegada de dos compañías europeas a Buenos Aires. A lo largo de cuatro meses, sus actuaciones suscitaron la atención de la prensa porteña, que se ocupó de reseñar las funciones y, específicamente, las *performances* de sus integrantes. Pero de todas las dimensiones que ocuparon a la crítica teatral, fue la presencia – y consecuente competencia en el circuito lírico– de dos cantantes de reconocimiento internacional: Ana De La Grange –de origen francés– y Giuseppina Medori –italiana– entre diciembre de 1859 y marzo de 1860 por primera vez.¹⁹

Las actuaciones líricas desarrolladas en paralelo en los teatros Victoria y Colón dan cuenta de la emergencia – progresiva y sistemática– de la idea de diva artística. En este sentido, las secciones de crítica teatral comenzaron a utilizar el concepto de artista para remitir a las mujeres cantantes. La referencia a las cantantes como artistas se fundamentó en dos cualidades que, según la prensa, eran intrínsecas a estas mujeres y propias de su formación musical y teatral: sus capacidades vocales – y la consecuente formación teórica– y performativas, en tanto la actuación y su despliegue por el escenario emocionaba y cautivaba tanto al público aficionado como aquellos asistentes ocasionales.

Otra dimensión constitutiva del concepto de artista que circuló en la prensa se relacionó con la fama de la cantante en otras regiones del continente americano y europeo. Asimismo, estas trayectorias de las *prima donna*, muchas veces ya consagradas, elevó a la capital porteña a la altura de las grandes ciudades de Europa. En consecuencia, tanto la presencia de estas cantantes –sumada a los tenores– y la posesión del Teatro Colón le permitió a Buenos Aires situarse como el centro de la modernización cultural del territorio argentino. Ante la inminente llegada de La Grange –quien había actuado en Río de Janeiro entre 1859 y 1860, y era reconocida internacionalmente– los diarios destacaron la popularidad mediante el uso del

¹⁹ Guillamón Guillermina. «Divas, diletantes y críticos. La modernización del circuito lírico porteño a mediados del siglo XIX», en *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, vol. 18, 2022, pp. 21–48.

novedoso concepto de fama: «La ansiedad es inmensa por poder juzgar a los artistas, que se han presentado a nosotros, bajo los auspicios de la fama».²⁰

Por otra parte, el gusto hacia la ópera no solo excedió el tipo de ópera – buffa o seria– o la presencia de ciertos compositores en la programación musical, sino que estuvo plenamente situado y motivado por la presencia y la consecuente actuación de las prima donna. Una de las principales formas de reconocimiento al talento de las artistas fue las demostraciones que realizaban los aficionados a lo largo de la función de la ópera a través de gritos de bravos y aplausos (a los que, eventualmente podrían sumarse los silbidos). En consecuencia, la prensa indicó que el ímpetu de los aplausos no solo era un sinónimo de la pasión de estos *dilettanti*, sino que indicaban la capacidad que tenían estas mujeres cantantes para transmitir las sensaciones y emociones propias de cada ópera:

¡Los frenéticos bravos! Que a su pesar se escapaban de boca de los espectadores y los estruendosos aplausos que le forzaron a repetir el último retazo del delirio que cantó como nunca lo hemos oído cantar, prueban más que pudieran hacerlo nuestras palabras, que el público no se cansa de admirar el genio de su artista predilecta [La Grange]²¹

La figura del aficionado que demuestra con apasionamiento su admiración da cuenta de una incipiente emergencia de una sensibilidad específicamente masculina. Así, estos *dilettanti* varones se muestran capaces de sensibilizarse con las tramas de las óperas, de emocionarse con las representaciones que de ellas realizaron las *prima donna*. La atracción por la *performance* de las artistas incentivó un tipo de afición que excedió a los gritos de bravos y los aplausos y se situó en una dimensión material: desde flores, como monedas de oro, poemas, cajas talladas de madera, entre otros regalos. También muchas de estas demostraciones se realizaban en el espacio público, ejemplo de ello fueron los afiches que se pusieron en la ciudad para celebrar el arribo de la compañía lírica de Giuseppina Medori: «algún *dilettanti* ha fijado carteles en las calles de Buenos Aires, diciendo ¡Viva la Compañía Medori!».²²

El *dilettanti* fue contrapuesto por la prensa porteña con el crítico especializado, en tanto agente cultural que asistía a las representaciones con el fin de reseñar la función. Sin embargo, estos públicos varones comenzaron el proceso que podría denominarse como «profesionalización de la afición». El evento que inició esta progresiva transformación para derivar en un público conocedor lo constituyó la aparición de la *claque*. Estos aplaudidores profesionales que, a cambio de dinero, debían golpear las palmas justo hacia el final de ciertas arias y de la obra y estarían guiados por una figura que comúnmente fue denominada como jefe de *claque*, en tanto aficionado profesional. Si bien era una práctica conocida y consolidada en los

²⁰ *La Paz* (Buenos Aires) 4 de febrero de 1860: 62.

²¹ *La Paz* (Buenos Aires) 13 de febrero de 1860: 6.

²² *La Nueva Generación* (Buenos Aires) 10 de febrero de 1860: 2.

teatros europeos, su aparición en Buenos Aires fue consecuencia del arribo de la soprano Ana La Grange:

La bien organizada claque que en todas las representaciones tiene la Sra. La Grange, compuesta de la población de Buenos Aires, que a pesar de los dobles precios, acude presurosa a asistir a sus funciones, desempeñó muy bien su encargo, prodigando infinitos bravos y aplausos, llamándola varias veces a la escena.²³

En suma, y a modo de síntesis, el arribo de estas mujeres cantantes al tiempo que impulsó la circulación del concepto de artista, motivó la modernización del circuito teatral. Si durante la década de 1820 se habían impulsado nuevas prácticas de sociabilidad, buen gusto y civilidad, hacia mediados de siglo se buscó que el público incorporase formas específicas de afición situadas en la admiración a las mujeres cantantes. En consecuencia, todas las demostraciones de reconocimiento al talento constituyeron a esta nueva sensibilidad masculina encarnada en los *dilettanti*.

4. Vender, cautivar y cantar: la llegada de Adelina Patti y la afición a la celebridad femenina (Buenos Aires, 1880)

Las temporadas de ópera de la década de 1860 habían representado en la prensa porteña un regreso a la experiencia rivadaviana, momento que marcó la cronología artística por el auge en la afición por la lírica italiana. Ahora, en 1888, y como consecuencia del arribo de Adelina Patti, se renovaba el interés por la ópera. La relación de estas mujeres cantantes con el proceso de modernización cultural se vincula con otro proceso escasamente abordado para el caso local: los inicios de una cultura de la celebridad. Diversos trabajos reflexionaron sobre el denominado *star system*, fenómeno vinculado con la masificación de la cultura popular y al culto de personalidades referentes del mundo audiovisual.²⁴

A pesar de estos avances, la historiografía local aún carece de trabajos que aborden el mundo del arte de fines de siglo XIX y la vinculación con la emergencia del denominado consumo de masas.²⁵ Por otra parte, el único trabajo académico desarrollado en Argentina sobre las mujeres cantantes de ópera en Latinoamérica es el de Viu Adagio. La autora analiza cómo la presencia de estas mujeres cantantes de reconocimiento internacional y la conformación del circuito artístico –público aficionado, críticos teatrales y espacios teatrales– constituyeron dimensiones son dimensiones fundamentales en y para la concreción de los proyectos de

²³ *La Paz* (Buenos Aires) 4 de febrero de 1860: 62.

²⁴ D' Lugo Marvi. «Gardel, el film hispano y la creación de la identidad auditiva», *Cine, Nación y nacionalidades en España*, en Berthier Nancy y Seguin Jean-Claude, Dir. (Madrid: Casa de Velázquez, 2007), pp. 147-163; Cañardo Marina. *Fábrica de músicas. Los comienzos de la industria discográfica en Argentina (1919-1930)*. (Buenos Aires: Gourmet musical, 2017); Mazaferro Alina. *La cultura de la celebridad en Argentina* (Buenos Aires: Eudeba, 2018).

²⁵ El trabajo reciente de Andrés Bisso aborda el ámbito de la frivolidad con el mundo de la política a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Al respecto, véase: Bisso Andrés. *Política y frivolidad en la Argentina de la primera mitad del siglo XX*. (Bernal: UNQUI, 2023).

modernización de las sociedades latinoamericanas.²⁶ No obstante, este trabajo se debe enmarcar en un interés mayor por abordar la inserción de Buenos Aires al circuito comercial transnacional desde mediados del siglo XIX. El caso de la ópera en particular, y del circuito teatral general, muestra cómo los vínculos entre la ciudad y, específicamente, Europa se dinamizaron como consecuencia del arribo de compañías, cantantes, directores de orquesta y empresarios.²⁷

La llegada de la soprano –ya consagrada en Europa y EEUU–, motivó a la prensa porteña a realizar extensos apartados en torno a su persona, pero, sobre todo, a reflexionar sobre otras dimensiones constitutivas de la ópera: la competencia teatral, los empresarios, los artistas y el precio de las entradas. Su época de mayor ganancia y reconocimiento internacional fue durante 1870 a 1890, por lo que se puede inferir que la llegada a Buenos Aires se realizó justo antes del ocaso como cantante. A partir de 1900, la capacidad vocal de Patti comenzó a declinar hasta que, finalmente, se retiró de los escenarios en 1904.

Desde fines de 1870 se publicaron en la prensa porteña referencias a Adelina Patti, principalmente en *La Crónica Teatral* y en *El Mundo Artístico*.²⁸ Las reflexiones y notas resaltaron dos características también emergentes durante su estadía en Buenos Aires: las excesivas sumas de dinero que cobraba en sus presentaciones,²⁹ y un conjunto prácticas excéntricas que destacaban su divismo, tal como la compra de castillos, un matrimonio idílico con el tenor Ernesto Nicolini y un posterior casamiento con un marqués. Por otra parte, fue una constante la referencia a la *caché* pedida por Adelina para venir a Buenos Aires. Por ello, su llegada a la ciudad parece haber sido parte de una serie de negociaciones con diversos empresarios, en tanto en 1882 se publicó en la prensa una oferta del empresario del Colón, Ángel Ferrari, para traer a la cantante, quien se negó frente a la escueta propuesta económica.³⁰

El protagonismo adquirido por los referentes teatrales se fundamenta en una característica del circuito teatral emergente desde la década de 1860: la concepción del

²⁶ A partir del análisis de las crónicas de un conjunto de modernistas literarios la autora muestra cómo estos relatos corren la importancia de la obra para situarla en las divas del teatro (específicamente en Patti y Bernhardt). En consecuencia, según la autora, estos escritores «forjan el imaginario de mujeres célebres, esto es, de figuras legitimadas por su belleza, su fama y su glamour (...) se consolida una galería de retratos de sublimes representantes del arte escénico». Viu Adagio, Julieta. «La emergencia de las divas en el campo cultural latinoamericano: representaciones artísticas en la crónica modernista», en *Culturas*, vol. 13, 2016, p. 163.

²⁷ Sobre cómo la cultura musical incentivó los vínculos comerciales transatlánticos de Buenos Aires véase: Centrángolo Anibal. *Opera, barcos y banderas: el melodrama y la inmigración argentina (1880–1920)*. (Madrid: Editorial Nueva, 2015). Al respecto de cómo pensar las trayectorias musicales individuales en la cultura de masas y cómo estas alentaron la transnacionalización de la música argentina véase: Karush Matthew. *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Sataolalla*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019).

²⁸ *La Crónica Teatral* (Buenos Aires) 8 de abril de 1877: 3.

²⁹ Específicamente durante el año 1881 el asunto de las sumas que Adelina Patti requería tanto en Europa como en Estados Unidos fue un tópico de constante reflexión en *El Mundo Artístico* (Buenos Aires).

³⁰ *El Mundo Artístico* (Buenos Aires) 12 de noviembre de 1882: 81.

mundo de la música como un negocio económico. Si bien desde sus inicios el mundo de la ópera había sido un negocio entre privados, progresivamente los asentistas teatrales – quienes alquilaban los teatros por temporadas, contrataban compañías líricas y armaban la programación musical– se convirtieron en empresarios. Fue así que se destacó un suceso antes inexistente: la reventa de entradas, fenómeno que complicó aún más el acceso a las funciones del estreno de la diva.³¹ El precio de las entradas del que todos los diarios se escandalizaron, revelaba otra problemática: la tensión no resulta entre el lucro que deseaban los empresarios y la ganancia de las estrellas de la ópera. Si bien la puja entre empresarios fue señalada también por otros diarios, en esta crítica de *La Nación* el énfasis estuvo depositado en el lucro de los empresarios en lo que, ahora, constituía un negocio. Por lo tanto, el arrendamiento del teatro y la dirección de las compañías que allí actuaban derivaba en una situación difícil de solucionar: «Cuando la empresa establece su negocio en esa forma, [actúa] gravemente contra el arte y el público (...). Este sistema bárbaro que se traduce en un negocio enorme, es lo que mantiene ese disparatado precio, (...)».³² La solución al manejo de los empresarios teatrales era, según la propuesta editorial, que fuesen los propios artistas quienes administraran las compañías y las presentaciones.³³ Si bien, tal como se sugería, los artistas habían tomado revancha ante el uso comercial que hacían los empresarios –o aquello que el propio diario había enunciado como «explotación»–, ello derivó, más allá de los altos precios, en un problema de difícil solución: la afición por la ópera desaparecía y sólo quedaba el fanatismo del público por el artista y, más específicamente, por *las prima donna*.

El desembarco de la artista provocó una inusitada fascinación y sucedió lo que hasta el momento era impensado: el público y los artistas la fueron a recibir al puerto.³⁴ Así, si bien eran comunes las demostraciones de los aficionados en los teatros –mediante la entrega de regalos como alhajas, flores y monedas–, no había sucedido que se fuera a recibir a los artistas al puerto. Es decir, se los reconocía como tales en los ámbitos vinculados al teatro, pero no en el espacio público. El reconocimiento de Adelina como una celebridad fue acompañado con la circulación de imágenes de la diva italiana. En 1877, más de una década antes de su llegada, la revista *La Crónica Teatral* había publicado un retrato de una joven Adelina. La litografía, que iba acompañada de una reflexión sobre su talento, fue una de las primeras imágenes de Adelina que circuló en Buenos Aires. Si bien ya eran comunes los retratos litográficos en la prensa, nos interesa destacar que esta circulación previa permitió reconocer los rasgos de una diva que no se conocía personalmente. Tan conocida era Adelina que ante su llegada se afirmó «de que de tanto oír hablar de ella,

³¹ Sobre el público, el diario *El Mosquito* señaló que: «el miércoles gastó en la Patti la suma de 22.220 pesos ¡fuera del abono! Como entrada simple de boletería. Si a esa entrega se agrega la cuota de los abonados y el exceso de precio en la reventa de localidades, las que de 20\$ subieron hasta \$8 ¿Cuánto ha costado la noche de estreno de la diva?» *El Mosquito* (Buenos Aires) 8 de abril de 1888: 1316.

³² *La Nación* (Buenos Aires) 8 de abril de 1888: 5331.

³³ *La Nación* (Buenos Aires) 8 de abril de 1888: 5331.

³⁴ *La Prensa* (Buenos Aires) 28 de marzo de 1888: 1430.

creemos haberla escuchado».³⁵ En 1889, durante su segunda temporada en Buenos Aires, circularon fotografías que, presuntamente autografiadas por la cantante, reactualizaban su imagen gráfica al tiempo que volvían a su figura un objeto pasible de ser mercantilizado.

Al tiempo que había cambiado la percepción sobre el artista, en tanto que la fascinación por su figura excedía el espacio teatral, había una transformación del público. Además de ser verdaderos *coinneseaurs*, el número de aficionados había crecido notablemente, fenómeno paralelo a la ampliación de la escena musical y del circuito artístico en general. En el marco de este crecimiento, nos interesa destacar que todas tanto las reseñas sobre sus presentaciones, los envíos de noticias líricas desde Europa como las imágenes refirieron casi estrictamente a los varones como público mayoritario. A propósito del debut de la cantante en Buenos Aires, se destacó que, si bien había público de ambos sexos, los caballeros «se presentaron en gran número mayor que el de los años anteriores, con traje de rigurosa etiqueta».³⁶ Aunque excede los propósitos de este trabajo, es necesario señalar que la insistente referencia a los varones como referentes nos invita a indagar sobre las transformaciones en las vinculaciones y sensibilidades para con las cantantes. Así, podría postularse un tránsito entre una sensibilidad masculina que, aunque romántica, estaba vinculada a las tramas y las actuaciones de las óperas a una sensibilidad trazada por una vinculación afectiva y personal hacia las cantantes.

El fin de la segunda temporada de Patti en el Politeama motivó varias reflexiones al respecto de la experiencia lírica. Particularmente, su ida del circuito porteño permitió vincular la frivolidad que suponía el gasto excesivo en las entradas para oír a la celebridad y la afición, conocedora y crítica, de un público asiduo a la ópera.³⁷ Esta consideración nos conduce a otra dimensión resaltada, aunque no explícitamente, por la prensa: las diversas referencias a la soprano como diva y estrella de los escenarios. Progresivamente, aquellos la referencia que desde principios de siglo XIX había resaltado los atributos vocales y actorales dejó de ocupar la atención de las reseñas. En su lugar, se refirieron a su capacidad de convocatoria que, en tanto una artista de los escenarios, excedía su virtuosismo. Apepciones como «estrella» y «diva» fueron una referencia constante.

5. Conclusiones

En este artículo nos propusimos reconstruir las trayectorias de un conjunto de cantantes líricas en la escena teatral y musical de Buenos Aires. A partir de allí, buscamos mostrar un desarrollo procesual de la cultura de la celebridad que encontró en el mundo de la ópera un espacio en el cual desplegarse y consolidarse. Así, es posible advertir, al menos en un plano enunciativo, un tránsito en el modo de remitirse a estas mujeres: a principio de siglos eran mujeres cantantes y *prima*

³⁵ *La Crónica Teatral* (Buenos Aires) 7 de abril de 1877.

³⁶ *El Mosquito* (Buenos Aires) 14 de abril de 1889:1370.

³⁷ *El Mosquito* (Buenos Aires) 28 de julio de 1889: 1885.

donna, luego artistas y divas, para finalmente ser consideradas fueron celebridad y estrellas de los escenarios. En este proceso, la importancia de sus cualidades vocales fue complementada con referencias a su carisma, su vida privada y, sobre todo, la referencia a un nuevo tipo de afición musical. Trascender el análisis específico de los casos, realizados en otras oportunidades, nos permitió asir un desarrollo de largo plazo a partir del cual comprender los cambios en las mujeres cantantes.

De forma complementaria a los cambios en los modos de remitir a las cantantes, sucedieron una serie de transformaciones que sustentaron la emergencia de una cultura de la celebridad. En primer lugar, se desplegó progresiva, aunque sistemáticamente, un cambio en la afición de los oyentes de ópera: de aficionados, a *coinneseaurs*, y luego *dilletanti*, los varones ocuparon un lugar preferencial en el vínculo con las cantantes de ópera. Además de conocer las tramas de las representaciones, estos varones comenzarían a vincularse afectiva y personalmente con estas mujeres, realizando regalos o demostraciones públicas de reconocimiento y admiración. En un segundo lugar, tal como aquí realizamos una reconstrucción procesual de estas mujeres, cabría realizar el mismo esfuerzo para reconstruir el derrotero de los empresarios teatrales. En suma, la actividad de asentista hacia principio de siglo –en tanto el varón director y tenor de la compañía lírica alquilaba el teatro en el cual desarrollaba las funciones– dio lugar a una figura exclusivamente centrada en el rédito económico. Así, los empresarios teatrales adquirieron un protagonismo mayor en el circuito artístico, en tanto gestionaban los teatros –o lo construían, tal como Antonio Pestalardo con el Teatro Ópera–, se ocupaban de contratar a las compañías, realizar los contratos con *las prima donna* al tiempo que desarrollaban la difusión de las programaciones teatrales. En tercer, y último lugar, es posible advertir cambios en la forma de conocer a estas mujeres cantantes. Hacia fines de siglo, la publicación de fotografías de las cantantes –específicamente de Adelina Patti– posibilitó conocer visualmente a las sopranos sin haberlas visto de forma presencial. Ello, al tiempo que creaba un piso de recepción y de afición, volvía a las mujeres una figura pasible de ser mercantilizada, tal como lo muestran fotografías autografiadas de Adelina Patti.

Al inicio de esta exposición se planteó la posibilidad de pensar que este divismo operó en contra de una mayor autonomía en el mundo lírico, en tanto estas mujeres fueron, progresivamente, vinculadas a un conjunto de prácticas excéntricas y gustos superficiales antes que a sus habilidades musicales y sus capacidades de gestión de sus trayectorias o de las propias compañías. Así, la construcción de las cantantes de ópera como celebridades o divas del espectáculo las alejaría, al menos de modo aparente, de una dimensión relacionada con la gestión de sus propias carreras. Por el contrario, las celebridades de la lírica tuvieron cada vez mayor agencia para gestionar sus propios contratos, arreglar los *chaché*, seleccionar las óperas, así como los tenores que las acompañarían. En consecuencia, además de ser celebridades, estas cantantes se reconfigurarían como «empresarias de sí mismas». Por lo tanto, este trabajo – que sigue en curso– espera finalizarse a mediados de siglo XX. Así con la incorporación de Regina Piacini, esposa de Alvear, y con el arribo de Marias Callas durante el primer gobierno de Perón. Así, ya se espera recuperar no solo las prácticas

de este divismo, sino una vinculación, cada vez más fuerte y visible, de estas mujeres con la política.

6. Referencias

Fuentes primarias

Prensa

El Argos de Buenos Aires (Buenos Aires) 1824.

El Comercio del Plata (Buenos Aires) 1859.

El Mosquito (Buenos Aires) 1888.

El Mundo Artístico (Buenos Aires) 1882, 1889.

El Tiempo (Buenos Aires) 1828.

La Crónica Teatral (Buenos Aires) de 1877.

La Nación (Buenos Aires) 1888.

La Nueva Generación (Buenos Aires) 1860.

La Paz (Buenos Aires) 1860.

La Prensa (Buenos Aires) 1888.

The British Packet and Argentine News (Buenos Aires) 1826 y 1828.

Archivo

Archivo General de la Nación (AGN), Buenos Aires, Argentina. Tribunal Civil. Legajo T - 5 1823/1824.

Fuentes secundaria

Libros

Baldasarre, María Isabel. *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires. 1870 1914*. Buenos Aires: Ampersand, 2011.

Bisso, Andrés. *Política y frivolidad en la Argentina de la primera mitad del siglo XX*. Bernal: UNQUI, 2023.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

Cañardo, Marina. *Fábrica de músicas. Los comienzos de la industria discográfica en Argentina (1919–1930)*. Buenos Aires: Gourmet musical, 2017.

Centrángolo, Anibal. *Opera, barcos y banderas: el melodrama y la inmigración argentina (1880–1920)*. Madrid: Editorial Nueva, 2015.

Cone, Frederick. *Adelina Patti. Queen of Hearts*. Nueva York: Hal Leonard Corporation, 2013.

Conrad, Sebastian. *Historia global. Una nueva visión para el mundo actual*. Barcelona: Crítica–Planeta, 2017.

Guillamon, Guillermina. *Música, Política y Gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires (1817–1838)*. Buenos Aires: Prohistoria, 2018.

Hesmondhalgh, David. *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

Karush, Matthew. *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Sataolalla*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.

Mazaferro, Alina. *La cultura de la celebridad en Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2018.

Osterhammel, Jürgen. *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*. Barcelona: Crítica, 2015.

Ortner, Sherry. *Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia*. Buenos Aires: UNSAM, 2016.

Rutheford, Susan. *The Prima Donna and Opera, 1815–1930*. Cambridge Studies in Opera. Cambridge and New York, Cambridge, 2006.

Snowman, Daniel. *La ópera. Una historia social*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Capítulos de libro

Carredaño, Consuelo y Eli Victoria «El teatro lírico», en Carredaño, Consuelo y Eli, Victoria (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, V. VI. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010: 153–219.

D'Lugo, Marvi. «Gardel, el film hispano y la creación de la identidad auditiva», en Berthier, Nancy y Seguin, Jean-Claude (Dir.), *Cine, Nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007: 147-163.

DeNora, Tia. «La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810», en Benzecry, Claudio (Comp.), *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

Gallo, Klaus. «Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827» en Batticuore, Graciela, Gallo, Klaus, Myers, Jorge, *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: EUDEBA, 2005: 121-134.

Artículos

Aceituno, Sebastián e Iglesias, Ricardo. «Pensar la historia del presente en Latinoamérica: reflexiones a partir del 'History Manifiesto of Cambridge'», en *Historiografías*, 17 (2019): 4-26.

Baldassarre, María Isabel. «Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX», en *Separata*, 27 (2011): 1-31.

Cabana, Catalina. «El Primer Teatro Colón». Ponencia de la XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 2009. Disponible en: <https://cdsa.aacademica.org/000-008/1307.pdf>

Carzolio, María Inés. «De lo local a lo global en el espacio de las historias conectadas», en *Cuadernos De H Ideas*, 14 (2020).

Glixon, Beth. «Private lives of public women: prima donnas in mid-seventeenth-century venice», en *Music and letters*, 76 (1995): 509-527.

Gluzman, Georgina (a). «Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)», en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 71 (2018): 51-79.

Gluzman, Georgina (b). «Mujeres artistas argentinas a fines del siglo XIX: admirables olvidos», en *Estudios Curatoriales*, 7 (2018).

Gluzman, Georgina; Munilla Lacasa, Lia y Szir Sandra. «Género y cultura visual. Adrienne Macaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838)», en *Artelogie*, 5 (2013): 1-28.

- Guillamon, Guillermina. «Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820–1828)», en *Prismas Revista de Historia Intelectual*, XXI (2017): 33–51.
- Guillamon, Guillermina. «Todo se dice en música: La presencia de la estética romántica en la prensa musical porteña (Buenos Aires, 1837–1838)», *Revista Humanidades*, VI (2016).
- Guillamon, Guillermina. «Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosquellas», en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, 52 (2020).
- Guillamon, Guillermina. «¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota! Mujeres cantantes, agencia y representaciones sociales en Buenos Aires (1830–1840)», *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, 56 (2019).
- Guillamon, Guillermina. «Divas, diletantes y críticos. La modernización del circuito lírico porteño a mediados del siglo XIX», *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 18 (2022): 21–48.
- Malosetti Costa, Laura. «Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires», en *VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género, Voces en conflicto, espacios en disputa*, Buenos Aires, FFyL–UBA, 2020.
- Ortner, Sherry. «Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna», en *Etnografías contemporáneas*, 1 (2006): 25–47.
- Rutheford, Susan. «La cantante delle passioni': Giuditta Pasta and the Idea of Operatic», en *Cambridge Opera Journal* (2007): 107–138.
- Singer, Deborah. «Los roles de género en la práctica musical de los siglos XVII, XVIII y XIX», en *ESCENA. Revista de las artes*, 57, 2 (2005): 49–75.
- Viu Adagio, Julieta. «La emergencia de las divas en el campo cultural latinoamericano: representaciones artísticas en la crónica modernista», en *Culturas*, 13 (2016): 161–176.
- Wolcovicz, Vera. «Ópera italiana en Buenos Aires hacia fines del rosismo: documentación y recepción crítica». *VII Semana de la Música y la Musicología: Jornadas interdisciplinarias de investigación: La ópera: palabra y música*, Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega», 2010.

Tesis, ponencias, documentos y otros inéditos

Cabana, Catalina. «El Primer Teatro Colón». Ponencia de la XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 2009. Disponible en: <https://cdsa.aacademica.org/000-008/1307.pdf>

Jancaus, Kathryn Beatrice. *Documenting Divas: Adelina Patti and Clara Louise Kellogg in the Chicago Tribune, 1860-1876*, (tesis doctoral), Bowling Green State University, 2020.