

Cantar, negociar y... vender. El arribo de Adelina Patti y la emergencia de una cultura de la celebridad femenina en el Buenos Aires finisecular

Resumen: El artículo reconstruye los inicios de la cultura de la celebridad femenina en Buenos Aires a partir del análisis del arribo y las actuaciones de la cantante Adelina Patti en 1888 y 1889. A partir de su caso, se muestra cómo hacia fin del siglo XIX se produjo un tránsito en las prácticas de afición musical que terminaron por constituir a la cantante como una diva de los escenarios. El corpus documental abordado está compuesto por un conjunto de diarios que permiten indagar en las representaciones en torno a lo que significaba ser una mujer célebre y las dimensiones que constituyeron dicho fenómeno.

Palabras clave: cultura de la celebridad, prima donna, afición musical, Buenos Aires, fin de siglo XIX

Cantar, negociar e... vender. A chegada de Adelina Patti e a emergência de uma cultura de celebridade feminina na Buenos Aires fin-de-siècle

Resumo: O artigo reconstrói os primórdios da cultura da celebridade feminina em Buenos Aires a partir da análise da chegada e de apresentações da cantora Adelina Patti em 1888 e 1889. A partir de seu caso, mostra como no final do século XIX houve uma transição nas práticas de interesse musical que acabou constituindo a cantora como uma diva dos palcos. O corpus documental abordado é composto por um conjunto de diários que permitem investigar as representações sobre o que significava ser uma mulher famosa e as dimensões que constituíram esse fenômeno.

Palavras-chave: cultura da celebridade, prima donna, aficionados por música, Buenos Aires, final do século XIX

Singing, Negotiating and... Selling. The Arrival of Adelina Patti and the Emergence of a Culture of Female Celebrity in Turn-of-the-Century Buenos Aires

Abstract: The article reconstructs the beginnings of the culture of the female celebrity in Buenos Aires based on the analysis of the arrival and performances of the singer Adelina Patti in 1888 and 1889. Based on her case, it shows how towards the end of the 19th century there was a transition in the practices of musical interest that ended up constituting the singer as a stage diva. The documentary corpus addressed is made up of a set of diaries that allow us to investigate the representations of what it meant to be a famous woman and the dimensions that constituted this phenomenon.

Keywords: celebrity culture, prima donna, musical hobby, Buenos Aires, late 19th century

Cómo citar este artículo: Guillermina Mariel Guillamon, "Cantar, negociar y... vender. El arribo de Adelina Patti y la emergencia de una cultura de la celebridad femenina en el Buenos Aires finisecular", *Trashumante. Revista Americana de Revista Social* 25 [2024]: 168-189.

DOI: 10.17533/udea.trahs.n25a09

* **Fecha de recepción:** 07 de agosto de 2023

Fecha de aprobación: 11 de septiembre de 2024



Guillermina Mariel Guillamon: Doctora en Historia. Investigadora asistente, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Docente adjunta en la carrera de Historia, Universidad Nacional de Tres de Febrero [UNTREF]. Participante en el proyecto de investigación del CONICET: "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]".

Correo electrónico: guillermina.guillamon@gmail.com

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

Cantar, negociar y... vender. El arribo de Adelina Patti y la emergencia de una cultura de la celebridad femenina en el Buenos Aires finisecular

Guillermina Mariel Guillamon

Introducción

El presente artículo indaga en los inicios de la cultura de la celebridad femenina en Buenos Aires, en un período previo al consumo de masas y la emergencia del *star system*. Para ello, el análisis se sitúa en el campo de la cultura musical, y más específicamente en mundo de la ópera, de larga tradición y arraigo en el circuito artístico porteño. A partir del análisis del arribo y de las actuaciones de la cantante Adelina Patti, se busca mostrar cómo hacia fin de siglo XIX se produjo un tránsito en torno a la forma de comprender y percibir al artista y, más específicamente, a las mujeres cantantes.

Las reseñas teatrales que tenían como principal objeto de reflexión a las cualidades vocales y actorales de las cantantes se complementaron con un conjunto de definiciones y tramas sociales que muestran que la afición por el artista excedía la práctica de escucha en el teatro. La emergencia de aquello que aquí denominamos como una cultura de la celebridad femenina implicó, así, una serie de dimensiones que potenciaron la singularidad de la cantante. Este artículo reconstruye un conjunto de prácticas de afición y vinculación que, si bien excedieron a la artista, terminaron por constituirla como una celebridad y una diva de los escenarios.

El corpus documental propuesto para este análisis está compuesto por tres diarios que permiten indagar en diferentes dimensiones constitutivas de la cultura de la celebridad. En primer lugar, *El Mosquito*, un diario que, con treinta años de tirada (1863-1893), realizó un abordaje sátiro-burlesco de los fenómenos políticos y culturales. No obstante este énfasis, dedicó largas secciones a las prácticas musicales y a los artistas, públicos y empresarios implicados en el circuito cultural. Por ello, al tiempo que aquí se revisan sus escritos sobre la temporada de Adelina Patti, se utilizan también las imágenes (caricaturas y litografías) para reconstruir las representaciones sobre la afición y la fama pública de los artistas. Esta fuente se complementa con otros diarios que dedicaron extensas secciones de crítica a la cultura musical tanto antes de su arribo como a lo largo de las dos temporadas de

Adelina Patti durante 1888 y 1889: *La Crónica Teatral*, *El Mundo Artístico*, *Buenos Aires Ilustrado*, *La Crónica Ilustrada*, *La Prensa* y *La Nación*. El énfasis depositado en la cultura musical era consecuencia, tal como advirtieron los diarios, de que toda nación en desarrollo y progreso debía contar con un circuito cultural consolidado y en concordancia con las grandes capitales europeas. En suma, el cruce de dichas fuentes permite reconstruir, de forma siempre parcial y fragmentada, las representaciones en torno a lo que significaba ser una mujer célebre y las dimensiones que constituyeron a dicho fenómeno.

Para abordar este proceso, el artículo está dividido en tres momentos. En el primer apartado, “Mujeres cantantes en el siglo XIX: el circuito lírico y el la emergencia del divismo.”, se reconstruyen ciertas características de la cultura musical durante el siglo XIX, haciendo énfasis en las experiencias y trayectorias de cantantes femeninas en el circuito artístico previo a la década de 1880. En el siguiente apartado, se indaga en torno a las implicancias económicas del teatro lírico, analizando cómo la cultura de la celebridad se transformó en un negocio rentable para artistas y empresarios. Por último, en “Artista, diva y estrella de los escenarios: Adelina Patti o la emergencia de una cultura de la celebridad femenina”, se analiza cómo el arribo de la cantante motivó un conjunto de transformaciones en las prácticas de afición y en la forma en la que se comprendía a las celebridades femeninas.

El artículo está atravesado por dos hipótesis que se retroalimentan. Por un lado, se propone pensar que la llegada de Adelina Patti significó un hito en la afición musical, pero también en la modernización del circuito teatral. Una forma de vinculación a la artista centrada más en la frivolidad —en una predominante referencia a las excentricidades, amoríos y polémicas— que en su talento vocal, así como una inusitada fascinación por su figura caracterizaron esta nueva vinculación con una mujer cantante. Derivado de ello, y en consonancia con trabajos previos en los que se abordan las experiencias de sopranos en el circuito teatral porteño, podría pensarse que estas mujeres cantantes perdieron agencia empresarial a favor de una presencia frívola en el circuito. Sin embargo, 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 y de consagrarse en el circuito musical.

1. Mujeres cantantes en el siglo XIX: el circuito lírico y la emergencia del divismo

El circuito lírico en Buenos Aires constituyó uno de los escenarios artísticos más dinámicos del siglo XIX.¹ Desde el afán reformista del gobierno rivadaviano en la década de 1820 por situar la lírica como una herramienta capaz de modificar

1. Parte de este proceso fue abordado en Guillermina Guillamon, *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires 1817-1838* (Rosario: Prohistoria, 2018)

el gusto musical, hasta la diversificación de las prácticas musicales como sinónimo de modernización cultural luego de la experiencia rosista, la ópera fue un género que habilitó representaciones e imaginarios en torno a la civilidad deseada en un territorio en continua transformación.

Una dimensión fundamental para que este mundo lírico se desplegara fue la conformación y el arribo de compañías líricas. En vinculación con los empresarios y asentistas teatrales locales, las compañías líricas se caracterizaron por tener como principal estrategia de convocatoria a las prima donnas.² Estas divas del canto habilitaron el despliegue de un circuito musical con características modernas que lo distinguió de otros espacios del continente al tiempo que lo acercó a las grandes capitales europeas. En trabajos previos se ha indagado en las trayectorias de mujeres cantantes y mostrado su agencia para desplegar proyectos personales y empresariales,³ así como su incidencia en la modernización del circuito artístico en el marco de una creciente popularización de la ópera como género músico-teatral.⁴

El fenómeno de globalización de la ópera, señalado por Oesterhamell como propio del siglo XIX, se caracterizó también por la emergencia de un tipo de estrella de los escenarios que actuaba en múltiples regiones del mundo.⁵ La relación de una cantante con el arquetipo de prima donna o diva (un conjunto de ideas y comportamientos, asociados con la vanidad, la autodramatización, el capricho, la irritabilidad y el *glamour*) se convirtió en una dimensión tan importante en su recepción al igual que sus actuaciones en el escenario, perfil vocal, atributos físicos y cualidades personales.⁶

2. Es necesario destacar que producciones recientes en la historiografía argentina dan cuenta de una preocupación (y ocupación) por reponer a las mujeres en un relato que, cuando no las omitió, las situó como un complemento tangencial de procesos políticos y sociales del siglo XIX y XX. No obstante, estos esfuerzos indagan sobre las prácticas, saberes y trayectorias vinculadas al mundo de las artes visuales: el análisis de la mujer como artista creadora y no solo como musa inspiradora y su participación activa en el mundo del arte y su consecuente profesionalización, entre otros. Así, si bien se ha indicado la presencia activa de mujeres en el campo del arte argentino hacia fines del siglo XIX, aún se carece de trabajos que sitúen el lente hacia mediados de siglo e indaguen en otras prácticas artísticas. Al respecto véase: María Isabel Baldasarre, “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX”, *Separata* 27 (2011): 1-31; y los textos de Georgina Gluzman, “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 71 (2018): 51-79; “Mujeres artistas argentinas a fines del siglo XIX: admirables olvidos”, *Estudios Curatoriales* 7 (2018).
3. 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).
4. Guillermina Guillamón, “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.
5. Jürgen Osterhammel, *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX* (Barcelona: Crítica, 2015) 125.
6. Rachel Cowill y Hilary Porris. *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2012) XXVII.

La creciente demanda de cantantes profesionales brindó a las mujeres oportunidades de carrera musical por fuera de los ámbitos privados y les permitió establecer lazos contractuales de forma directa con los empresarios, sin ningún mediador cultural.⁷ La fama que adquirieron estas divas les permitió discernir con quién trabajar y hasta determinar las características del libro que se adaptaría a sus cualidades vocales y físicas;⁸ sin embargo, el mundo lírico de las prima donnas excedió la práctica escénica operística y se expandió más allá del teatro. Sobre ello, Rutheford indicó la importancia de considerar otras dimensiones más allá del talento y propias del mundo del arte que las rodeaba: el mecenazgo, la recepción del público y los múltiples discursos que circularon sobre la imagen de la cantante.

La prensa periódica tuvo un rol fundamental en la consolidación de estas divas. La fascinación que los diarios mostraban por la vida de las cantantes se desplegó en dos dimensiones: por un lado incentivó la afición por la ópera y la conformación de un público especializado y, por otro, moldeó las representaciones públicas de la prima donna.⁹ Así, las reseñas de la prensa —y específicamente aquellas motivadas por Patti y por Kellogg— habilitaron la constitución de las cantantes en divas, caracterizadas por las ideas románticas de la luz del ángel por un lado y de la oscuridad por el otro. Esta contraposición era, a su vez, parte de dos estereotipos que regían la sociedad de antiguo régimen: la mujer dedicada al ámbito privado y aquella que se desarrollaba en el espacio público.

Las trayectorias de las mujeres cantantes en el espacio latinoamericano fueron abordadas por Viu Adagio. 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 Bernhard). 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”.¹⁰ Así, Viu Adagio muestra que la existencia de estas cantantes referentes del mundo lírico y de la consolidación del circuito artístico —teatros, crítica, aficionados— son dimensiones fundamentales en los proyectos de modernización de las sociedades latinoamericanas.

La presencia de estas divas como parte constitutiva de la modernidad cultural se vincula con otro proceso escasamente abordado para el caso local: los inicios de una cultura de la celebridad. Diversos trabajos reflexionaron sobre el denominado

7. Beth Glixon, “Private lives of public women: prima donnas in mid- seventeenth- century venice”, *Music and letters* 76.4 (1995): 509-527.

8. Deborah Singer, “Los roles de género en la práctica musical de los siglos XVII, XVIII y XIX”, *ESCENA. Revista de las artes* 57.2 (2005): 49-75.

9. Kathryn Jancaus, “Documenting divas: Adelina Patti and Clara Louise Kellogg in The Chicago Tribune, 1860-1876” (Tesis para el Master en Música, College of Bowling Green State University, 2020)

10. Julieta Viu Adagio, “La emergencia de las divas en el campo cultural latinoamericano: representaciones artísticas en la crónica modernista”, *Culturas* 13 (2019) 161-176, 163.

star system, fenómeno vinculado con la masificación de la cultura popular y al culto de personalidades referentes del mundo audiovisual. Así, para Argentina, el caso de Gardel constituyó una trayectoria ejemplar, en cuanto a que en su persona confluyeron el mundo de la música, la industria discográfica, la radio y el cine.¹¹

El reciente trabajo de Mazaferro busca alejarse de las trayectorias biográficas y reconstruir, desde una perspectiva global del fenómeno, el origen del *star system* en Argentina.¹² La autora señala que el abordaje de este proceso, situado en los inicios del siglo XX, permite analizar la estructuración de una cultura de la celebridad en el espacio local. Su propuesta, pionera en el campo de los estudios culturales locales, indaga sobre las estrategias de la industria de la cultura de masas para situar ciertas figuras en el mercado que se caracterizaran por su excepcionalidad y sus rasgos individuales.

El presente artículo parte y dialoga con estos trabajos que 1) analizaron las características de las divas del mundo lírico y 2) abordaron la emergencia de la cultura de la celebridad. A partir de la reconstrucción del arribo de Adelina Patti, soprano de reconocimiento internacional, se busca indagar en torno a los inicios de la cultura de la celebridad, asociada a una cultura musical de larga tradición en Buenos Aires. La recepción y crítica de las actuaciones de la cantante Adelina Patti así como de su estadía en la ciudad, muestran cómo hacia fin de siglo XIX se produjo un tránsito en la forma de comprender y percibir al artista. Las reflexiones sobre el talento y la función de la música en la sociedad se complementaron con un conjunto de definiciones y tramas sociales que muestran que la afición por el artista excedió la práctica de escucha en el teatro y se situó en el culto a sus atributos personales.

2. Teatros, empresarios y negocios: el arribo de Adelina Patti y una “nueva” afición.

Hacia fines del siglo XIX, el circuito teatral de Buenos Aires se caracterizaba por su ampliación espacial y la diversidad de los espectáculos desarrollados. No obstante, la lírica seguía predominando en las programaciones de los principales teatros de una ciudad que, en continua expansión, seguía representando un nodo de modernización cultural en la región sur. En un balance más amplio, Argentina asistía a la consolidación del modelo agroexportador y fortalecía su rol de productor periférico de materias primas, impulsaba la inmigración europea y expandía sus fronteras productivas. Al tiempo, una elite dirigente conducía un proyecto estatal que, mediante el fraude y el apoyo en las oligarquías terratenientes, buscaba cimentar un Estado Nación centralizado y moderno. En suma, se producía, ya desde la

11. Al respecto véase Marina Cañardo, *Fábrica de músicas. Los comienzos de la industria discográfica en Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet musical, 2017); Marvin D’Lugo, “Gardel, el film hispano y la creación de la identidad auditiva”, *Cine, Nación y nacionalidades en España*, dir., Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (Madrid: Casa de Velázquez, 2007) 147-163.

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

década de 1860, un sistemático pasaje de una sociedad tradicional a una sociedad de masas.¹³

Las dos temporadas líricas que Adelina Patti desarrolló en el teatro Politeama se desarrollaron de forma paralela, y hasta en competencia, con otros espacios y prácticas: el teatro Colón y el Opera, ambos con una programación lírica; el teatro Nacional, receptivo de novedades tales como los silforama; el teatro San Martín, con zarzuelas; el teatro des Varietes y la Sala de la Sociedad Francesa, ambas con operetas francesas; y la Sala de la Sociedad Unión de Operarios Italiana, que ejecutaba fragmentos de ópera y música instrumental. A estos espacios cerrados, se deben agregar los parques y lugares al aire libre, tales como el Jardín Florida y la plaza Euskara, entre otros.

La llegada de Adelina Patti eclipsó el circuito artístico. Conocida como “la Patti”, Adelina nació en Madrid en 1843. Sus padres, también cantantes líricos, se mudaron junto a sus otros hijos a Nueva York, ciudad en la que creció, se formó y debutó como cantante.¹⁴ Si bien se publicaron varias referencias a su biografía, la más detallada apareció a propósito de su arribo, en la publicación *Buenos Aires Ilustrada*. Allí, se enfatizó en que Adelina Patti había nacido mientras su madre se encontraba en plena representación de *Norma*, razón por la cual “la niña nacida entre las melodías de Bellini y los lamentos de la intérprete, empezó a vivir cantando, porque su primer queja debió ser un gemido lírico. Nadie, al escucharla, pudo adivinar que aquella voz se dilataría por toda la tierra”.¹⁵

La familia era una empresa en sí misma, en tanto todos sus miembros eran cantantes líricos y en conjunto podían, eventualmente, representar una ópera entera. Según las biografías sobre su trayectoria, los italianos en Estados Unidos adoptaron a la niña como una prodigio del canto y, luego de años de estudio, viajó a Europa y debutó en Londres a los dieciocho años. A partir de allí, su carrera como cantante se consolidó y se convirtió en lo que se ha descrito como la diva mejor paga de todo el siglo XIX. Su vínculo con Rossini, así como con otros referentes de la ópera italiana, la legitimó en el circuito e incentivó sus giras por todo el mundo. 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 an-

13. Sería acaso imposible reponer la bibliografía que se ocupó de reconstruir y problematizar la década de 1880. Por ello, y a modo de síntesis, puede verse el tomo IV de *Historia de la Provincia de Buenos Aires. De la federalización al advenimiento del peronismo (1880-1843)* (Buenos Aires: UNIPPE, 2013). Allí, los principales referentes historiográficos del campo local analizan las diferentes dimensiones que constituyeron el proceso de consolidación del Estado Nación y del modelo agroexportador.

14. La breve reconstrucción biográfica de Adelina Patti se realizó tomando como referencia a Frederick Cone y Adelina Patti, *Queen of Hearts* (New York: Hal Leonard Corporation, 2013). Asimismo, interesa señalar que la bibliografía actual de Jancaus reconstruye y problematiza muchas dimensiones de su vida pública y privada, renovando así una lectura acontecimental sobre la trayectoria de Patti.

15. *Buenos Aires Ilustrado* (Buenos Aires), 1 de mayo de 1888: 1.

tes del ocaso como cantante. A partir de 1900, la capacidad vocal de Patti comenzó a declinar hasta que, finalmente, se retiró de los escenarios hacia 1904.

Más allá de esta breve reseña de su itinerario, desde fines de 1870 se publicaron en la prensa porteña referencias a Adelina Patti, principalmente en *La Crónica Teatral* y en *El Mundo Artístico*. Las reflexiones y notas resaltaron dos características también emergentes durante su estadía en Buenos Aires: las excesivas sumas de dinero que cobraba en sus presentaciones¹⁶ 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. Sobre ello, esta investigación se remitirá a dos notas previas a su llegada. Por un lado, la primera biografía que fue publicada en *La Crónica Teatral* en 1877 y se acompañó con una imagen. El retrato mostraba a una joven cantante, desprovista de grandes peinados y con una aparente simpleza en el atuendo. Asimismo, a diferencia de imágenes posterior circulación, el marco del dibujo parece atraer más la atención que la propia Patti.

En esta biografía, la referencia a sus cualidades vocales fue opacada por las reflexiones a su vida pública y privada y condujo a que la nota terminara afirmando que “todo el mundo tiene de la Patti la mejor opinión en cuanto a su conducta sobre y fuera de la escena, y todos los cuentos que se han hecho respecto de las causas de su separación con el Marqués de Caux han resultado ser intervenciones absurdas”.¹⁷ 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 que en 1882 se publicó en la prensa una oferta del empresario del Colón, Angelo Ferrari, para traer a la cantante, quien se negó frente a la escueta propuesta económica.¹⁸

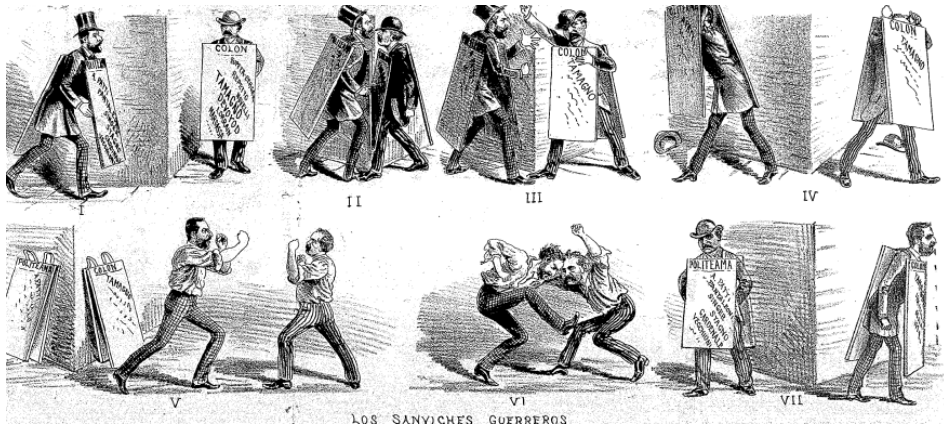
Su arribo a Buenos Aires, finalmente gestionado por Ciacchi, empresario del Politeama, formaba parte de una gira por diversas capitales de América Latina. Su tan ansiada presencia en la capital del país motivó a la prensa a realizar extensos apartados en torno a su persona, pero, principalmente, a reflexionar sobre otras dimensiones constitutivas de la escena asociada a la ópera: la competencia teatral, los empresarios, los artistas y el precio de las entradas. En consecuencia, un punto de partida en los diarios analizados lo constituyó la supremacía del teatro Politeama frente al Colón y el enfrentamiento entre sus empresarios, Ciacchi y Ferrari respectivamente. La tensión entre ambos remitía, también, al éxito de Ciacchi en la contratación de la estrella y el fracaso de Ferrari en las negociaciones previas. Aunque varios de los diarios directamente obviaron la referencia al teatro Colón, fue *El Mosquito* el que caricaturizó el enfrentamiento. Como se observa en la Figura 1, de forma irónica, el diario remitía a dos empresarios que, elegantemente

16. 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).

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

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

Figura 1. La competencia lírica



LA COMPETENCIA LIRICA



XL. PÚBLICO DILETANTE NO CABE EN SI DE GUSTO PUES TAMAS MERA OFRECIDO BUENOS-AIRES UN CONJUNTO IGUAL DE CELEBRIDADES ARTISTICAS.

Fuente: *El Mosquito* (Buenos Aires) 18 de marzo de 1888: 1315.

vestidos, promocionaban en la vía pública las funciones de sus teatros. No obstante, el encuentro entre ambos conduciría a un enfrentamiento en el que la elegancia se dejó de lado para, en su lugar, pelear de manos hasta quedar los dos heridos.

Antes de la temporada de 1888 no existió una confrontación directa entre los empresarios teatrales, sino entre las compañías líricas y teatrales. Así, si bien el enfrentamiento entre las sopranos La Grange y Giuseppina Medori en 1869 preocupó y ocupó a la opinión pública porteña, lo cierto es que los asentistas de los teatros Victoria y Colón pasaron desapercibidos en el conflicto. El protagonismo adquirido Ciacchi y Ferrari se fundamenta en una característica emergente del circuito teatral: la concepción del mundo de la música como un negocio económico.

Ambos empresarios también realizaron las temporadas líricas en Montevideo, ciudad en la que se replicó el enfrentamiento. Allí, Ciacchi tenía alquilado el teatro Solís, único espacio donde podía actuar una compañía lírica. El empresario, que había gestionado la llegada de Adelina Patti, volvió a enfrentarse con su colega, ya que según *La Crónica Ilustrada*: “Ciacchi no ha querido cedérselo [el teatro] a Ferrari sino en cambio de una gruesa suma que este se ha negado a dar. Ciacchi, que está con sangre en el ojo por las demandas que Ferrari le ha entablado acá y en Montevideo, no ha dejado escapar la ocasión de hacerle sentir su resentimiento al viejo empresario”.¹⁹ Enunciada como una “rivalidad entre los empresarios del Colón y Politeama”, la disputa desarrollada en Buenos Aires y en Montevideo —de la que Ciacchi salió victorioso al traer a la diva y al negarse a subalquilar el Solís muestra la rentabilidad de la actividad teatral y musical de la época, así como la importancia de las acciones de los empresarios para dinamizar el circuito lírico.

Si bien el mundo de la ópera había sido desde sus inicios 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 que construían teatros y conseguían a reconocidos artistas extranjeros. Asimismo, aunque el Estado provincial intervino desde inicios del siglo XIX en la regulación de los contratos y en el orden de la asistencia al teatro,²⁰ con la llegada de Adelina Patti se indicó que la especulación sobre los altos precios abría ahora la posibilidad de la intervención estatal en la contratación —y consecuente pago— de la estrella. Así lo anunció *La Nación* al expresar que “No sabemos todavía si la compañía que deleite al público bonaerense vendrá a esta o no por una subvención oficial. Será indudablemente para la Plata una novedad... que le costará cara”.²¹ Aunque en un principio los críticos del diario manifestaron que no importaba el resultado financiero, sino el poder escuchar a las estrellas del nuevo y viejo mundo, rápidamente se renovó la preocupación por el precio del abono y de las entradas:

Un *dilettanti* de nuestros amigos que había oído a la célebre diva hace unos doce años en París y Londres, fue estos días a oírla de nuevo y ha quedado entusiasmado. [...] ¿Cuánto deberá el gusto artístico nuestro a Ferrari y á Ciacchi? Es una lucha entre los dos a quien nos presentará las más grandes celebridades [...] ¿Dónde se ha visto fenómeno semejante, con los precios que se pagan?.²²

19. *La Crónica Ilustrada* (Buenos Aires) 10 de septiembre de 1888: 2.

20. Guillermina Guillamon, “Regular la cultura: la intervención de la policía en las prácticas musicales (Buenos Aires, 1820–1833)”, *Trabajos y Comunicaciones* 45 (2018).

21. *La Nación* (Buenos Aires) 7 de abril de 1888.

22. *El Mosquito* (Buenos Aires) 13 de mayo de 1888: 1323.

La llegada de Adelina Patti motivó otro fenómeno que complicó aún más el acceso a las funciones del “estreno de la diva”: la reventa de entradas.²³ Esto conduce a realizar dos reflexiones sobre una acción de los aficionados nunca antes advertida en la prensa periódica: por un lado, la certeza de que la fascinación por la Patti haría que el público local pagara altos precios para asistir a su estreno y, por otro, la inserción en el mundo teatral de otros actores que, sin ser empresarios, sabían del rédito económico que la lírica posibilitaba. Tal como puede verse en el Gráfico 2, ello fue representado en la siguiente caricatura de *El Mosquito*, en la cual, bajo el cartel de localidades agotadas, dos aficionados compran a un joven las entradas en reventa. El diálogo entre ambos ironiza sobre los altos precios y su justificación en la excepcionalidad de la presentación de la Patti.

Figura 2. No hay más localidades



Fuente: *El Mosquito* [Buenos Aires] 8 de abril de 1888: 1315.

23. 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 entrefa 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.

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. Aunque se celebraba la intervención de los artistas, la puja actuaba en detrimento de la calidad de la ópera. En este sentido, interesa destacar que *La Nación* dedicó tres columnas de su página principal a una serie de temas que excedieron a la crítica musical y que enlistó de la siguiente manera: Las dos temporadas, Barbero, Gioconda y Traviata, El público, En su defensa, Malas tendencias, Los grandes sueldos y las óperas truncas, Las compañías aquí, La Traviata de anoche, La silbatina, Colon y Salvemos al arte. El argumento que atravesó todas las reflexiones fue la afirmación de que la ópera: “es el género del sentimiento comercial en el arte establecido por los empresarios, lo más profundamente dañino al arte, al artista y al público”.²⁴

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, para ese momento, ya constituía un negocio. Por lo tanto, el arrendamiento del teatro y la dirección de las compañías que allí actuaban derivaba en una situación de difícil solución: “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”.²⁵ 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:

Felizmente hubo una reacción salvadora, que fue premio, gloria y estímulo. ‘¿Qué trajo? Una pléyade de artistas admirables que disputados y queridos tuvieron mas exigencias para con los que labraban su fortuna con sus mérito.(...) Venía así un completo desequilibrio una tendencia funesta (...) los precios de los artistas no solamente no cedieron sino que aumentaron. (...) Ya esto no era propiamente arte, la opera desaparecía y quedaba solo el cantante. Estos y artistas de otros géneros llegaron hasta hacer ellos mismos el negocio y la formación de compañías’²⁶

Si bien, tal como se sugería, los artistas habían tomado revancha ante el uso comercial que hacían los empresarios, 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 solo quedaba el fanatismo del público por el artista y, más específicamente, por la prima donna.

El dilema de los precios altos no se correspondió con la venta de las entradas, pues, según lo que enunció la prensa, se agotaron todas las funciones. La masividad de sus funciones fue señalada constantemente por la prensa, que, con motivo de una representación del Barbero de Sevilla, afirmó que “el público asistirá esta

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

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

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

noche en masa para oír la interpretación, o más dicho, una de las interpretaciones más en boga de Adelina Patti”²⁷

El final de la primera temporada lírica fue caricaturizado en la tapa de *El Mosquito*, en donde, como se observa en la Figura 3, se recreó la despedida de Adelina Patti y su ida a Montevideo y, al mismo tiempo, la llegada al circuito porteño del comediante francés Coquelín, quien quedaría en el teatro ofreciendo setenta funciones de comedias. Si bien el diario auguró el éxito del artista, la siguiente caricatura enfatizó en la ilustración y en el diálogo dos de las características a las se hizo referencia previamente: el negocio económico que suponía la temporada lírica y la consideración de la soprano como una diva, una estrella de la ópera. Así, mientras que Coquelín se quedaría con los honores de sus actuaciones en el Politeama, la Patti se iría triunfante a Montevideo luego de los pagos de su temporada.

Figura 3. Entre estrellas de arte



Fuente: *El Mosquito* [Buenos Aires] 29 de julio de 1888: 1334.

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

3. Artista, diva y estrella de los escenarios: Adelina Patti o la emergencia de una cultura de la celebridad femenina

Las temporadas de ópera de la década de 1870 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. Si bien ya los primeros indicios de la crisis económica de 1890 estaban presentes, el inicio de la temporada celebraba la estabilidad local en comparación con la convulsionada Europa:

Ya entramos de lleno en la época de los conciertos y de los espectáculos teatrales (...) Diverciones tenemos, pues, en toda línea. Después del ayuno la abundancia, aprovechémosla ya que nuestra riqueza nos lo permite, y que, en el República Argentina, se puede vivir a sus anchas sin temores y las alarmas por los cuales pasan hoy tantos países.²⁸

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. El diario *La Prensa* realizó la crónica de su llegada y señaló que “al muelle de pasajeros acudieron buen número de personas, artistas en gran parte, a saludar y recibir dignamente a la sin par cantante”.²⁹ Así, si bien eran comunes las demostraciones de admiración por parte 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 les reconocía como tales en los ámbitos vinculados al teatro, pero no en el espacio público.

La afición por la cantante no fue solamente manifestada en la admiración pública y demostraciones materiales hacia ella. Según los redactores de la sección teatral de *Buenos Aires Ilustrado* existió otra demostración indirecta, pero no por ello menos elocuente: “Mientras hemos escrito este artículo, en las horas de la noche subsiguientes, a su triunfo, todos los desvelados o retenidos por sus obligaciones fuera de casa han recorrido las calles de la ciudad imitando *El Eco* o cantando el Beso”.³⁰

El reconocimiento de Adelina Patti como una celebridad fue acompañado con la circulación de imágenes de la diva del canto. 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 que circuló en Buenos Aires. Si bien ya eran comunes los retratos litográficos en la prensa, interesa destacar que esta circulación previa permitió reconocer los rasgos de una diva que no se conocía personalmente.

28. *El Mosquito* (Buenos Aires) 18 de marzo de 1888: 1315.

29. *La Prensa* (Buenos Aires) 28 de marzo de 1888.

30. *Buenos Aires Ilustrado* (Buenos Aires) 1 de mayo de 1888: 1.

Tan conocida era la Patti que ante su llegada se afirmó “de que de tanto oír hablar de ella, creemos haberla escuchado”.³¹ 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.

Respecto de estas imágenes resultan necesarias una serie de consideraciones. Las figuras 6 y 7 representan, tal como se advirtió previamente, a una cantante más bien despojada de grandes tocados y ropas. Por ello, y dadas las características de su rostro, puede inferirse que las imágenes retratan a una joven Adelina Patti. Esto, a su vez, se refuerza con las figuras 4 y 5, que evidencian a una cantante ya adulta y con otros atributos estéticos. Tanto en el dibujo como en la foto de Adelina se muestra una diversidad de detalles visuales y estéticos. La Figura 5 fue analizado por Baldasarre a propósito de la moda en la cultura de la celebridad en Buenos Aires. Al respecto, la historiadora del arte señaló que en la fotografía “la exhiben en todo el esplendor de sus rotundo cuarenta y seis años, con un lujoso vestido entallado con polisón en el que se destacaba un cuidado juego de texturas y brillo,

Figura 4.



ESTRELLAS LIRICAS
LA PATTI

Fuente: *El Mosquito* (Buenos Aires) 13 de mayo de 1888: 1323.

Figura 5.



Fuente: Fotografía a la venta en E/Bay- 1889 Benincasa Hnos.

31. *La Crónica Teatral* (Buenos Aires) 7 de abril de 1877: 3.

Figura 6



Figura 7



Fuente: *La Crónica Teatral* [Buenos Aires] 8 de abril de 1877, Fuente: *Buenos Aires Ilustrado* [Buenos Aires] 1 de mayo de 1888.

encajes, guantes y un sombrero con plumas”.³² Este análisis debe complementarse con la referencia a la Figura 4, que, aunque la muestra solo de busto, también remite al esplendor de la celebridad: un sombrero con un gran moño y una gran estola de piel alrededor de su cuello.

Al tiempo que había cambiado la percepción sobre el artista, en cuanto a que la fascinación por su figura excedía el espacio teatral, había también una transformación del público. Además de ser verdaderos connoisseurs, 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, interesa destacar que tanto las reseñas sobre sus presentaciones, los envíos de noticias líricas desde Europa y 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 trage de rigurosa etiqueta”.³³ Aunque excede los propósitos de este trabajo, es necesario señalar que la insistente referencia a los varones como referentes 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 crecimiento del público aficionado condujo a *El Mosquito* a reflexionar sobre el fenómeno y la relación de este crecimiento con la oferta, y competencia, teatral. Así, mientras que por un lado señaló que “público hay para los dos coliseos.

32. María Isabel Baldasarre, *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires (1870-1914)*.

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

Figura 8. Triste situación del diletante porteño



Fuente: *El Mosquito* [Buenos Aires] 6 de mayo de 1888: 1322.

Fenómeno sorprendente en una ciudad de quinientos mil almas que habla bien alto en favor de las aptitudes artísticas del pueblo argentino”,³⁴ por otro ironizó en un dibujo sobre los efectos del enfrentamiento entre los dos principales teatros, que puede observarse en la Figura 8. Confusión y desorientación frente a la competencia parecieran ser las dos características que el aficionado muestra en la caricatura.

A partir de su arribo, se sucedieron en la prensa diversos conceptos que refirieron no solo a las cualidades vocales de la Patti, sino que buscaron definir aquello que excedía su talento. Su presencia en el escenario, la capacidad de convocatoria y de movilizar al público, la fama y reconocimiento internacional, el carisma desplegado en las funciones se vincularon con otras dimensiones frívolas de la artista: sus vestimentas, los amoríos y sus alhajas. Sobre estas referencias, constitutivas de una emergente “cultura de la celebridad” se profundiza a continuación.

Desde la década de 1860 la figura del ruiseñor fue una constante para referirse a las sopranos. Alejada de la fauna nativa argentina, el ave se popularizó en la crítica musical europea por ser un símbolo de un canto perfecto en la melodía y armonía. Por lo tanto, si bien inexistente en Buenos Aires (podría pensarse que una figura similar debería haber sido el zorzal, luego utilizado para remitir a los cantantes de tango), el ruiseñor constituía una referencia obligada para destacar las cualidades vocales de los cantantes líricos y, más específicamente, de las sopranos. Nuevamente, *El Mosquito* expresó estas ideas por escrito en una nota previa al debut y en una caricatura luego de realizada esta función. Frente a lo que fue la primera función, el diario expresaba que: “Ansioso está el público diletante por oír la fenomenal voz, cuya fama se ha esparcido por todas partes del globo, y el martes abre el activo empresario Ciacchi la estupenda estación lírica de 1888 con el debut del eximio ruiseñor”.³⁵

34. *El Mosquito* (Buenos Aires) 6 de mayo de 1888: 1322.

35. *El Mosquito* (Buenos Aires) 18 de marzo de 1888: 1315.

Figura 9. Tres pájaros que oíremos esta semana. Prefiero el ruiseñor, ¿y Ud.?



Fuente: *El Mosquito* [Buenos Aires] 1 de abril de 1888: 1317

Así, la llegada de Adelina Patti al tiempo que acercó al público local a una de las prima donnas de mayor fama internacional, reforzó la idea de que el circuito teatral porteño se encontraba a la altura de las grandes capitales europeas. Asimismo, se enfatizó en el hecho de que la competencia entre los teatros era una “singular manía, de la cual aprovecha el público porteño, que puede vanagloriarse de tener este año la primera escena lírica del viejo y nuevo mundo”.³⁶ El único problema de traer a artistas extranjeros residía, nuevamente, en los altos precios de las entradas:

Los teatros de Buenos Aires ofrecen los conjuntos más o menos completos de intérpretes de la novedad europea, la exhibición de las producciones más recientes de los grandes maestros. (...) los porteños no tenemos absolutamente que envidiar a las populosas ciudades europeas: ni París, ni Londres, ni Madrid, ni Milán, ni Roma (...) de lo que podrán envanecerse los milaneses, londinenses y madrileños es de no haber pagado cuatro libra esterlinas por oír una compañía que no exhibe más que una estrella de primera magnitud.³⁷

La experiencia marcó, por lo tanto, un punto de inflexión en el teatro lírico tanto para los aficionados, o diletantes, como para las futuras compañías que se presentarían:

La admirable e imponderable artista va a ser objeto de las más entusiastas manifestaciones de parte de nuestro público diletante que ella ha enloquecido con su facilidad y su arte exquisito. El recuerdo de la Patti, imperecedero para los que han tenido la dicha de oír-la, será siempre para las primas donas que vendrán a hacerse aplaudir acá, invencible e imposible de borrar.³⁸

El fin de la segunda temporada de Patti en el Politeama motivó varias reflexiones sobre la experiencia lírica. Particularmente, su ida del circuito porteño per-

36. *El Mosquito* (Buenos Aires) 6 de mayo de 1888: 1322.

37. *Buenos Aires Ilustrada* (Buenos Aires) 1 de mayo de 1888: 1.

38. *El Mosquito* (Buenos Aires) 24 de junio de 1888: 1329.

mitió vincular la frivolidad que suponía el gasto excesivo en las entradas para oír a la celebridad y la afición, conoedora y crítica, de un público asiduo a la ópera:

Los Argentinos, si bien son platudos y gastan cantidades para oír a celebridades, rinden también con enteras facultades de amateurs completamente connoisseurs, el culto al arte verdadero bello, sublime y cual lo interpreta la que sentimos ausente ahora y deseamos volver a oír, interpretando así, estamos seguros, los deseos de nuestra sociedad.³⁹

Conclusiones

En este artículo se propuso reconstruir la llegada a la Argentina de Adelina Patti, soprano de fama internacional, para indagar en la conformación de lo que se denomina como una cultura de la celebridad femenina. Si bien en trabajos previos se han abordado trayectorias de cantantes líricas, el estudio de esta experiencia en particular mostró cómo, progresivamente, la referencia a los atributos vocales y actorales de las sopranos dejó de ocupar la atención de los principales diarios porteños. En su lugar, aludieron a la cantante resaltando su capacidad de convocatoria que, en tanto una artista de los escenarios, excedía su virtuosismo. Aceptaciones como “estrella” y “diva” fueron una referencia constante para caracterizar a la cantante. Sin embargo, destaca que, más allá de los críticos de la prensa porteña, fueron las nuevas prácticas de afición, así como las acciones de los empresarios teatrales porteños, las que impulsaron la referencia al concepto de celebridad para remitir a la cantante. Si bien este era un concepto de circulación local previo al arribo de la cantante, también hacia fines de siglo la idea de celebridad/célebre constituyó una referencia en auge y expansión internacional

Asimismo, es posible advertir un conjunto de cambios en la forma de vincularse a los artistas y, específicamente, nuevos modos de poner en práctica y mostrar la afición. La llegada de Adelina Patti impulsó una afición personalizada, en tanto el público, y más específicamente los diletantes varones, seguían atentamente su trayectoria. Así, al tiempo que los aficionados recibieron a la artista en su llegada al puerto, demostraron su admiración mediante obsequios materiales, y también demostraron su fascinación en el pago de los altos precios de las entradas. La polémica sobre los precios de los abonos y las funciones cristalizó, a su vez, una problemática ya presente en décadas previas: la búsqueda de una excesiva ganancia por parte de los empresarios. Ahora se sumarían los exorbitantes cachés pedidos por Adelina Patti.

Derivado de ello, y tal como fue señalado previamente, la llegada de la soprano permitió indagar en la emergencia de otras formas de gestionar los teatros y de disputar la primacía en el circuito teatral. Estrategias de contratación, de venta y reventa de entradas, así como rivalidades entre los empresarios de los dos princi-

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

pales teatros líricos muestran no solo la complejidad en la administración de los teatros y sus programaciones, sino que hacia fines del siglo XIX el teatro y la música constituyeron una de las actividades artísticas más rentables a nivel económico.

En suma, el abordaje aquí propuesto permitió observar la emergencia de otra forma de concebir a la artista que, a su vez, se sustentó en la sedimentación de experiencias previas desarrolladas desde principios de siglo. La singularidad de las temporadas desarrolladas por Adelina Patti debe también situarse en relación con la circulación de noticias e imágenes de su persona durante años previos a su arribo. Las noticias de la cantante, manifestadas desde fines de la década de 1870, así como los intentos por contratarla, conformaron un imaginario sobre su persona al tiempo que incrementaron la afición por una cantante nunca vista ni escuchada. Este conocimiento impulsó una forma de vinculación personalizada hacia la cantante en el espacio público al tiempo que motivó a los aficionados a conocer los pormenores de su vida privada.

Más allá de la especificidad del caso, este trabajo dialoga con investigaciones previas con el objetivo de realizar un abordaje procesual de las experiencias de las mujeres cantantes en el siglo XIX. Así, por un lado, el análisis permitió comprender el arribo de Adelina Patti como un hito en la afición de los diletantes porteños, así como también en la dinámica del circuito teatral y musical. La llegada de la soprano de mayor reconocimiento internacional colocó a Buenos Aires y a sus aficionados como parte de un conjunto de puntos nodales de la lírica y, con ello, del progreso y modernización cultural. Pero, por otra parte, tal como se señala en la introducción, a partir del caso de Adelina Patti podría pensarse que las mujeres cantantes perdieron agencia empresarial a favor de una presencia frívola en el circuito. Con ello, se busca remitir que las mujeres cantantes 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 a la gestión de sus propias carreras. Por el contrario, las celebridades de la lírica tuvieron cada vez mayor capacidad para gestionar sus propios contratos, arreglar los caché, seleccionar las óperas, así como los tenores que las acompañarían. Además de ser celebridades, estas cantantes se reconfigurarían como “empresarias de sí mismas”. Posteriormente, iniciado el siglo XX, surgirá la figura del representante de estas celebridades —dimensión sobre la que se indagará en trabajos próximos, quien será el responsable de mediar entre los intereses de la cantante y los empresarios teatrales.

En suma, el análisis del caso permitió ver una serie de continuidades, pero también rupturas, respecto de experiencias previas: la emergencia de nuevas categorías de apreciación y afición, de nuevas formas de administración de los teatros y las temporadas, así como una nueva vinculación de Buenos Aires con la escena lírica global. Se espera, en instancias posteriores, continuar esta investigación e indagar sobre cómo en las primeras décadas del siglo XX esta cultura de la celebridad se

consolida y comienza a establecer vínculos cada vez más fuertes y sólidos no solo con la elite del arte local sino también con las elites políticas.

Fuentes

Fuentes primarias

Periódicos

Buenos Aires Ilustrado (Buenos Aires) 1888

El Mosquito (Buenos Aires) 1888-1889

El Mundo Artístico (Buenos Aires) 1882

La Crónica Teatral (Buenos Aires) 1877

La Crónica Ilustrada (Buenos Aires) 1888

La Nación (Buenos Aires) 1888

La Prensa (Buenos Aires) 1888

Bibliografía

Baldasarre, Maria Isabel. *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires. 1870 1914*. Buenos Aires: Ampersand, 2021.

Baldasarre “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX”. *Separata* 27 (2011): 1-31.

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

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

Cowill, Rachel y Hilary Porris. *The Arts of Prima Donna in the Long Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

D’Lugo, Marvin. “Gardel, el film hispano y la creación de la identidad auditiva”. *Cine, Nación y nacionalidades en España*. Dir. Nancy Berthier y Jean-Clau-
de Seguin. Madrid: Casa de Velázquez, 2007.

Glixon, Beth. “Private lives of public women: prima donnas in mid- seventeenth-
century venice”. *Music and letters* 76.4 (1995): 509-527.

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

Gluzman “Mujeres artistas argentinas a fines del siglo XIX: admirables olvidos”.
Estudios Curatoriales 7 (2018).

Guillamon, Guillermina. “Divas, diletantes y críticos. La modernización del circui-
to lírico porteño a mediados del siglo XIX”. *Meridional. Revista Chilena
de Estudios Latinoamericanos* 18 (2022): 21-48.

- 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).
- Guillamon “Regular la cultura: la intervención de la policía en las prácticas musicales (Buenos Aires, 1820-1833)”. *Trabajos y Comunicaciones* 45 (2018).
- Guillamon, Guillermina. *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires 1817-1838*. Rosario: Prohistoria, 2018.
- Kathryne Jancaus. *Documenting divas: Adelina Patti and Clara Louise Kellogg in The Chicago Tribune, 1860-1876*. Tesis para el Master en Música, College of Bowling Green State University, 2020.
- 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.
- Palacio, Juan Manuel. *Historia de la provincia de Buenos Aires. De la federalización al advenimiento del peronismo (1880-1924)*. Buenos Aires: UNIPE, 2013.
- Singer, Deborah. “Los roles de género en la práctica musical de los siglos XVII, XVIII y XIX”. *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”. *Culturas* 13 (2019): 161-176.