Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”
Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Doctorado en Música, Área Musicología

Tesis doctoral

Algunas mujeres cantantes de la lírica argentina durante la primera mitad del siglo XX. Un estudio histórico sobre *performance*, recepción, canon y pedagogía del canto

Doctoranda: Lic. SILVINA ROXANA MARTINO
DNI: 23.873.949

Directora de tesis: Dra. Vera Wolkowicz
Codirectora: Dra. Silvina Luz Mansilla

Buenos Aires, diciembre de 2025

Resumen

Esta tesis se centra en un grupo de mujeres cantantes profesionales que, con una formación lírica, se destacaron hacia la primera mitad del siglo XX. Mediante la construcción de sus trayectorias y de los lazos interpersonales que fueron generando, del estudio de sus *performances* y del análisis de la recepción por parte de la crítica, intento problematizar un segmento de la historia del canto lírico. La hipótesis principal establece que la interpretación vocal femenina en repertorios tanto de música operística como de canción de cámara en la Argentina contó durante la primera mitad del siglo XX con un grupo de figuras profesionales de nivel internacional, que destacó en los repertorios europeos y locales y dio lugar a una impronta posterior que afianzó el estudio sistemático y la práctica del canto lírico. La vacancia de estudios sobre esas cantantes permite indagar sobre sus recorridos artísticos, redes de pertenencia y actuaciones; en algunos casos, el rol que realizaron como pedagogas no resulta un aspecto menor de sus aportes. La tesis se estructura en seis capítulos. El primero presenta los aspectos teóricos y metodológicos centrales. El segundo, el contexto migratorio de Argentina y la ópera, como modo de explicar el horizonte cultural de fines del siglo XIX, para luego reparar en la inmigrante italiana Elvira Colonnese, quien luego de tres visitas al país determinó instalarse en Argentina y crear una Academia de Canto. En oposición, está el caso de Ida Gobbato, soprano argentina que luego de retirarse de la escena, se radicó en España donde fue maestra de canto. Un segmento dedicado a las “aficionadas” hace foco en Enriqueta Basavilbaso de Catelín. A continuación, en el capítulo tercero, surge la figura de Juana Capella, soprano dramática de trascendencia internacional con una corta vida artística. Se rescatan sus presentaciones en diversos escenarios, su dupla con Besanzoni, su encuentro con Panizza y su final inesperado. En el siguiente capítulo, se indagan a dos hermanas cantantes: Adelina y Luisa Bertana. Utilizando prensa periódica, correspondencia y registros sonoros, se destaca de Luisa su paso por la lírica internacional a partir de actuaciones junto a Arturo Toscanini y Claudia Muzio. El capítulo quinto refiere a Nena Juárez y sus diferentes perfiles dentro del ámbito musical argentino. Conocida como la mezzosoprano que creó el personaje de Pontezuela, en la ópera *El matrero*, de Felipe Boero, fue una figura clave en la difusión de música argentina y, además, con una actividad como compositora y docente especializada hasta ahora desconocida. Su actividad en las radios como instancia mediatizada que impulsó la divulgación del arte vocal atravesó los ámbitos culto y popular. El último capítulo refiere a Isabel Marengo como legitimadora de la canción de cámara argentina y como pedagoga especializada del arte vocal. Figura insoslayable para la historia musical argentina, su labor alcanzó la radiofonía, la industria discográfica y también la enseñanza especializada del canto lírico en el Teatro Colón y en el Conservatorio de La Plata. Así, mediante el abordaje de los cuatro ejes planteados (*performance*, recepción crítica, canon y pedagogía del canto), se construye un estudio científico que espera contribuir a la historia musical de Argentina.

Índice

Índice de figuras 9
Índice de tablas 11
Agradecimientos 13
Abreviaturas 15
Introducción. Desde la pedagogía y la *performance* vocal hacia la historización de un fragmento de la lírica argentina a cargo de mujeres 17

CAPÍTULO 1
ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS 23

1.1.- Recorte temático, justificación. 25
1.2.- Hipótesis 29
1.3.- Objetivos 31
1.3.1.- General 31
1.3.2.- Específicos 31
1.4.- Marco teórico-metodológico y fundamentación 32
1.5.- Estado de la cuestión 43

CAPÍTULO 2
LA LÍRICA EN LA ÉPOCA DE ENTRESIGLOS. CANTANTES TRANSATLÁNTICAS VISTAS A TRAVÉS DE ÁLBUMES HEMEROGRÁFICOS 55

2.1.- La ópera en el contexto migratorio en Argentina. 57
2.1.1.- Sociedades y alianzas transatlánticas. 59
2.2.- Elvira Colonnese, soprano italiana y maestra en Argentina. 62
2.2.1.- Semblanza de la cantante y fuente principal. 62
2.2.2.- Formación en Italia. 65
2.2.3.- Debut y actuaciones europeas. 65
2.2.4.- Empresarios, giras y visitas a la Argentina. 68
2.2.5.- La inauguración del Teatro Argentino de La Plata. 73
2.2.6.- La Academia Colonnese y sus representaciones. 74
2.2.7.- Algunas discípulas. 76
2.3.- Enriqueta Basavilbaso de Catelín, “eminente aficionada” 77

2.3.1.- Conciertos privados. 77
2.3.2.- “Aficionadas” en la Asociación Cultural Diapasón. 81
2.4.- Ida Gobbato, soprano argentina y maestra en España 83
2.4.1.- Introducción y fuente principal. 83
2.4.2.- Ida Gobbato según la historia. 84
2.4.3.- Un recorrido por sus actuaciones a través de los álbumes 85
2.4.4.- El debut en *Margarita la tornera* (1909) 91
2.4.5.- Su retiro de los escenarios y una nueva trayectoria como pedagoga. . .92
2.4.6.- Ser maestra de maestras 93
2.4.7.- Lola Rodríguez de Aragón y su visita a la Argentina 94
2.5.- A modo de resumen. 95

CAPÍTULO 3
JUANITA CAPELLA, UN FRAGMENTO OLVIDADO DE LA LÍRICA ARGENTINA 99

3.1- Introducción. 101
3.1.1.- Confirmando datos biográficos. 103
3.2.- Debut, actuaciones, roles. 104
3.2.1.- El Teatro Colón de Bahía Blanca. 105
3.2.2.- El debut de Capella en Europa. 108
3.2.3.- Juanita Capella, la Aída que nunca escuchó el público del Teatro Colón.. 112
3.2.4.- *Aida,* a cielo abierto en Italia. 117
3.2.5.- La dupla Capella-Besanzoni. Los conciertos a beneficio. 120
3.2.6.-Juanita Capella, su debut en España. 123
3.2.7.- La última *Norma* del Teatro Real del siglo XX. 124
3.3.- El encuentro con el director argentino Héctor Panizza. 126
3.4.- 1915, último año de vida de Juanita. 128
3.4.1.- Cuba, el país que la escuchó cantar por última vez. 128
3.4.2.- El canto del cisne. 130
3.4.3.- Escuchar la voz a través de la prensa. 131
3.4.3.1.- (Re)conocer a una artista por sus méritos. 134
3.5.- La muerte. Despedidas y recuerdos a través de los años. 135
3.5.1.- La despedida de una gran artista en Roma. 136
3.5.2.- Monumentos. 137
3.6 Algunas consideraciones finales. 139

CAPÍTULO 4
LUISA BERTANA, MEZZOSOPRANO. DE QUILMES A MILÁN 141

4.1.- Dando vida a documentos dispersos 143
4.2.- Adelina y Luisa Bertana: primeros pasos. 144
4.2.1.- Etapa de formación de las hermanas en el Conservatorio Thibaud-Piazzini. . . 148
4.2.2.- Piazzini, Cano y los espacios de legitimación artística para las Bertana. .149
4.2.3.- El maestro de canto Adolfo Rinaldi 156
4.2.4.- Un concierto con tinte político. 159
4.3.- Adelina Bertana, una vida musical breve 160
4.3.1.- Isidoro Fagoaga y algunas fuentes epistolares 163
4.4.- Etapa profesional de Luisa Bertana: entre la Scala y el Colón 167
4.4.1.- Toscanini, el gran maestro 168
4.4.2.- *Nerone*, estreno póstumo de Arrigo Boito 172
4.4.3.- La dupla Muzio-Bertana. 179
4.5.- Incursiones de Luisa Bertana en la fonografía 186
4.5.- Reconocimientos y homenajes póstumos. 190
4.6.- A modo de conclusión. 195

CAPÍTULO 5
NENA JUÁREZ Y SUS DIFERENTES PERFILES DENTRO DEL ÁMBITO MUSICAL ARGENTINO 197

5.1.-Introducción 199
5.2.- Nena Juárez, cantante lírica 201
5.2.1.- Antecedentes. 201
5.2.2.- Inicios en el Teatro Colón 202
5.2.3.- En la Asociación Wagneriana. 205
5.2.4.- Pontezuela, *El matrero* y el Teatro Colón. Difusión y canon 206
5.3.-. De lo culto a lo popular 210
5.3.1.- Nena Juárez y las *broadcastings*. 212
5.3.2.- Breve cronología del paso de Juárez por las radios. 213
5.3.3.- Coleccionismo, discografía y dos “carreteros” 221
5.4.- María Lastenia Juárez, compositora 223
5.4.1.- Su vínculo con Martínez Allende y la Guerra Civil Española. 224
5.4.2.- *A mate y marroco*. 226
5.4.3.- Tangos de 1930 y algo más. 230

5.5.- Nena Juárez, docente 233
5.5.1.- Su inserción en la Escuela de Teatro Infantil 233
5.5.2.- La década de 1950 y algunos cambios políticos. 236
5.6.- A modo de reflexión 243

CAPÍTULO 6
ISABEL MARENGO, LEGITIMADORA DE LA CANCIÓN DE CANCIÓN DE CÁMARA ARGENTINA Y PEDAGOGA 245

6.1.- La contribución de Marengo al canon de la canción argentina. 248
6.1.1.- Algunos estudios sobre canciones canónicas. 248
6.1.2.- Marengo en la ópera y en la canción de cámara argentinas. 249
6.1.3.- La *Vidalita* y su registro fonográfico 250
6.1.4.- La *Vidalita*: del Teatro Colón a LU7 de Bahía Blanca, con otras canciones. .251
6.2.- *Picaflor.* Isabel Marengo como intérprete-creadora de una canción. 256
6.2.1.- El hallazgo de la canción. 256
6.2.2.- La canción *Picaflor* y algunas ediciones. 257
6.2.3.- La interpretación a través de la grabación. 259
6.3.- La circulación transnacional de un disco grabado por Isabel Marengo 263
6.3.1.- *Dónde estás corazón* 264
6.3.2.- *Aquellos ojos verdes*. 268
6.4.- Isabel Marengo como profesora modélica de canto 270
6.4.1.- Sus inicios como profesora de canto en el Teatro Colón. 271
6.4.2.- Despedida del escenario del Teatro Colón. 272
6.4.3.- El Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico, en la ciudad de La Plata. . . 274
6.4.2.- Ser alumna de Marengo en el Conservatorio de Música y Arte Escénico 277
6.5.- A modo de síntesis. 281

Conclusiones. 283

Bibliografía y fuentes consultadas. 291

Bibliografía. 293
Hemerografía 306
Partituras. 308
Archivos y repositorios consultados. 308
Entrevistas y comunicaciones personales. 310
Anexo 1. Hemerografía, documentos, partituras. 313
Anexo 2. Tablas de discografía en poder de coleccionistas (soportes originales) 345
Anexo 3. Enlaces a registros sonoros disponibles en internet. 353
La tesista 357

Índice de figuras

		Página
1	Álbum *Ricordi Artistici*, de Elvira Colonnese	64
2	Manuscrito de la operetta *L'Alpigianinna,* de Nicola Cassano	66
3	Artículo en *La Stampa Locale*, con citas que refieren a Elvira Colonnese	66
4	Recorte en italiano con citas de periódicos alemanes sobre Colonnese	67
5	Recortes de notas en alemán e italiano sobre actuaciones de Colonnese en Berlín	68
6	a) Publicidad de la compañía de Ferrari en el antiguo Teatro Colón b) Recorte con alocuciones en diferentes idiomas	70
7	Publicidad de la empresa Ferrari en el Teatro de la Ópera. *El Mosquito*	72
8	Anuncio de la Academia Magistral de Canto, de Elvira Colonnese, en Lacquaniti	75
9	Programa de un concierto de Enriqueta Basavilbaso de Catelín en 1916	79
10	Programa de mano del 14 de noviembre de 1927. Autógrafo de Enriqueta Basavilbaso. Estreno de *Pampeana*	79
11	Enriqueta Basavilbaso de Catelín junto a Ernesto Drangosch. Alberto Williams, como público	80
12	Álbumes pertenecientes a Ida Gobbato. Tapas y portada	84
13	Fotografía de Ida Gobbato publicada en *La Revista Teatral,* mayo 1906	85
14	Afiche del debut profesional de Ida Gobatto en Teatro Politeama, en *Fausto*	87
15	Recortes de prensa sobre Ida Gobbato, luego de su estancia en Europa, 1905	88
16	Álbumes de Ida Gobbato, firmados por su maestro de canto Luigi Geninna	91
17	Lola Rodríguez Aragón junto a alumnos del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón	95
18	Cubierta del libro *Diva La soprano Juanita Capella,* de Gabriel Julià Seguí	102
19	La familia Capella, según el Censo Nacional de 1895	103
20	Fotografía de Juana Capella. *Proyecciones*, año 1, N° 23, 4-12-1909	108
21	Cuestionario respondido por Juana Capella para el Patronato de los becados argentinos en Europa	109
22	*Boletín Oficial de la República Argentina*. Buenos Aires, 16-5-1911	110
23	Esquela de Juana Capella al Sr. Comm. Quaranta, del 4-6-1913	111
24	*Boletín Oficial de la República Argentina*. Buenos Aires, 27-6-1911	112
25	Programa de mano. Juana Capella en *Aída.* Teatro Solís, Uruguay, 9-8-1913	116
26	Fotografía del último ensayo de *Aida* en el *Stadio Nazionale* de *Roma*. *La Tribuna*, Roma, 25-7-1914	118
27	Portada de la revista semanal *Urbis et Orbis* (suplemento, julio 1914) (izq.). Interior, donde se lee el reparto de *Aida* (der.)	119
28	Fotografías de Juanita Capella y Gabriella Besanzoni en los roles de Aída y Amneris	121
29	*La Tribuna*, periódico romano, comenta a Juana Capella. 1-2-1915	122
30	Foto de Juana Capella, reproducida en el libro de Seguí	126

31	El barco Castillo del Morro con la compañía italiana donde actuaba Capella. Ingreso a La Habana, *Musical Courier*	129
32	El Teatro Nacional de La Habana. Fotografía publicada en *Musical Courier*, 3-3-1915	130
33	Fotografía de Juanita Capella, “soprano de fama mundial”	131
34	La muerte de Juanita Capella, en la revista *Fray Mocho*, 1915	136
35	Estampa-tarjeta recordatoria del primer mes del fallecimiento de Juanita Capella	137
36	Fotografía del busto de mármol de Capella, que debería estar en el Teatro Argentina de Roma	138
37	Luisa Bertana (izq.) y Adelina Bertana (der.). Fotografías familiares	145
38	La familia Bertana según el Censo Nacional de mayo de 1895	146
39	Fe de los bautismos católicos de Luisa Adela Bertana y Adela Matilde Bertana	147
40	Programa. Luisa Bertana en concierto de alumnos (1910)	149
41	Programa del concierto de alumnos en el Teatro de la Ópera, 8-11-1911	152
42	Programa/invitación al concierto del 28-12-1912. Alumnas Bertana	153
43	Festival de Caridad en el Teatro Colón, 26 de octubre de 1912. Actúan Hermanas Bertana y Brígida Frías	155
44	Volante anunciando las fechas de examen de diciembre de 1911, del Conservatorio Thibaud-Piazzini	157
45	Placa póstuma a la memoria del profesor Adolfo Rinaldi	158
46	Nota sobre Adelina Bertana, *Fray Mocho*, 2-7-1915	161
47	Postal enviada por Luisa Bertana a su tío Domenico anunciando que cantará en el Teatro Alla Scala	170
48	Conferencia-concierto sobre *Nerone*. Asociación Wagneriana	173
49	Publicidad del sello Victor. Grabación de Nerone, con Luisa Bertana, *Caras y Caretas*, 4-5-1925	178
50	Augusto Maurage. Portada de la partitura de *Mi ranchito viejo*	190
51	Fotografías del homenaje en el Teatro Colón, al cumplirse un año de la partida de Luisa Bertana. *El Hogar*, 10-8-1934	192
52	Carta enviada por el escultor Troiano Troiani a la madre de Luisa Bertana	193
53	Certificado de bautismo católico de María Lastenia Juárez	200
54	Programa de mano, Nena Juárez y Aldo Romaniello para la Wagneriana, 20-10-1930	206
55	Izq: Hemerografía sobre la grabación de *El matrero*. Der: Disco 9574-B	208
56	Nena Juárez junto a Vicente de la Vega y Ernesto Casadó, según *Caras y Caretas*	215
57	Caricatura del banquete en homenaje a Vicente de la Vega, por Fresno. *Caras y Caretas*	216
58	Juárez en concierto en LR3 Belgrano, en 1939, con el patrocinio de Aceite Cocinero	218
59	*El Carretero* de A. de Nava(s), una versión de Juárez y otra de Gardel-Razzano	222
60	Izq: Partitura de *A mate y marroco*, de editorial A. Perrotti (Museo-Biblioteca, AGADU). Der: Disco Nº 4719, Orquesta Típica de Francisco Canaro	229
61	Publicidad en Brasil de las canciones argentinas *Dos corazones* (zamba) y *Mi querer* (estilo), grabadas por Nena Juárez. *O Journal*, 6-1-1937	231
62	Fragmento de un programa de mano del Teatro Colón. Instituto de Teatro Infantil Labardén	235

63	Programa de mano del Teatro Infantil Labardén. Teatro General Belgrano, 25-7-1954	238
64	Programa de mano del Teatro Infantil Municipal “Labardén”. Escuela N°17, 25-10-1956	240
65	Fragmentos del programa del 19-9-1958. Homenaje a Juan Ramón Jiménez en Instituto “Labardén”	242
66	*Vidalita*, de A. Williams, por Isabel Marengo. Discos 4221-A de RCA Victor, original y reimpresión	251
67	Programa de mano del Teatro Colón, función organizada por el Círculo de la Prensa, 7-8-1934	252
68	Foto de Isabel Marengo, junto a Tito Schipa y Lily Pons, en un camarín del Teatro Colón	253
69	Programa publicado en *La Nueva Provincia,* 21-8-1935	255
70	Portada de la partitura de *Picaflor*, de Emilio Napolitano	257
71	Introducción de *Vida mía*, de Manuel Gómez Carrillo, y de *Picaflor*, de Emilio Napolitano	258
72	CD Isabel Marengo. Homenaje. (Piscitelli Producciones P-008)	262
73	Disco Victor N° 4222. Lado A, *Dónde estás corazón* (tango). Lado B, *Aquellos ojos verdes* (canción)	265
74	Disco aniversario 40 años del Salón Málaga, 1997	267
75	*Revista Lyra* Nº 2 (1943)	272
76	Marengo en publicidad de Geniol. *Radiolandia*, 18-11-1939	273
77	Programa de mano del acto inaugural del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia de Buenos Aires	275
78	Isabel Marengo rodeada de alumnos y una fotografía con dedicatoria de una maestra de canto a su discípula	279
79	Autógrafo de Isabel Marengo en el Libro de Firmas de docentes (años 1952-1953) del Conservatorio de La Plata	279
80	Programa de mano de un concierto en Chivilcoy, 15-10-1958	280

Índice de tablas

1	Discografía de Bertana según Catálogo Fonotipia-Odeón 1926-1927	188
2	Obras de autoría de Nena Juárez, según *Boletines Oficiales de la República Argentina*	232

Agradecimientos

A mis directoras de tesis, Dra. Vera Wolkowicz y Dra. Silvina Luz Mansilla, por aceptar acompañarme, guiarme sabia y desinteresadamente en este proceso. Son para mí modelos a seguir. Una mención especial a Silvina Luz Mansilla quien con su mirada sagaz y su generosidad me alentó a incursionar en el camino de la musicología.

A las autoridades y trabajadores de los diferentes repositorios, archivos y bibliotecas, que transité durante el transcurso de este estudio.

A los amigos y colegas que desde diferentes rincones del mundo generosamente contribuyeron de alguna manera para la concreción de esta tesis. Mi especial agradecimiento a Carla Díaz, Irma Zaffino, Susana Frangi, Chemary Lárez, Fabricia Malán, Carlos Manso, Silvia Lobato, Juan Pablo Scafidi y Silvia Trachcel.

A los coleccionistas y melómanos que aportaron sus fuentes y saberes de manera desinteresada. Mi reconocimiento a William Ponce, Rudi Sazunic (†), Fabián Piscitelli, Boris Laures, César Arteaga, Gustavo Arteaga y Germán Ereña.

A Silvia Sacchiero y sus primos que compartieron parte de su historia familiar vinculada a las hermanas Bertana.

A mi familia por el apoyo incondicional; en especial a mi hermana Fernanda quien supo ser la primera en leer mis escritos, compartir mi proceso y acompañar en los momentos difíciles. A mis padres, que siempre entendieron la importancia de mis proyectos profesionales. A mi hijo, por crecer a mi lado y reconocer que no hay edad para adquirir nuevos aprendizajes.

A mis compañeros de las cátedras del DAMus, UNA que me auxiliaron en cada instancia del proceso y a los alumnos.

A todos los profesores que supieron darme las herramientas necesarias para que esta investigación sea posible. Al Dr. Aníbal Cetrangolo, quien despertó mi curiosidad e interés por la investigación.

A la Pontificia Universidad Católica Argentina, en especial a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y al Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, representados por su decano Lic. Eduardo Pugliese y su director Dr. Julián Mosca.

Abreviaturas

AAM: Asociación Argentina de Musicología.
AF: Archivo familiar.
ANBA: Academia Nacional de Bellas Artes.
BN: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
BNE: Biblioteca Nacional de España (colección digital).
CNMD: Conservatorio Nacional de Música y Declamación.
CTP: Conservatorio Thibaud-Piazzini.
DAHR: Discography of American Historical Recordinds
DAMUS: Departamento de Artes Musicales y Sonoras Carlos López Buchardo, Universidad Nacional de las Artes.
DMEH: Diccionario de la música española e hispanoamericana.
IIET: Instituto de Investigación en Etnomusicología, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
IIMCV: Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, de la Pontificia Universidad Católica Argentina.
IIB: Instituto Iberoamericano de Berlín.
INM: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
ISA: Instituto Superior de Arte del Teatro Colón.
SGAE: Sociedad General de Autores y Editores (España).
UBA: Universidad de Buenos Aires.
UCA: Pontificia Universidad Católica Argentina.
UNA: Universidad Nacional de las Artes.

INTRODUCCIÓN

DESDE LA PEDAGOGÍA Y LA *PERFORMANCE* VOCAL HACIA LA HISTORIZACIÓN DE UN FRAGMENTO DE LA LÍRICA ARGENTINA A CARGO DE MUJERES

Un impacto visual disparó mi interés por el tema de esta tesis, cuando recorrí hace unos años, en apenas pocos segundos, más de quince fotografías de mujeres, reproducidas en la sección especial de una revista porteña. Incluido en *Caras y Caretas*, en 1933, aquel segmento de dos carillas estaba centrado, como era frecuente en esa publicación, en mostrar imágenes. Retratos de cantantes en primer plano, cuerpos de mujeres (algunas en trajes elegantes, otras caracterizadas), me interpelaron de inmediato. Leí entonces los epígrafes de las fotos: allí aparecían sus nombres, acompañados por expresiones como "el canario argentino", "notable cantante", "carrera triunfal"; allí se mencionaba al Teatro Colón y al Teatro alla Scala de Milán; se citaban a "Aída" y a "Carmen"; y también… se lamentaba alguna muerte temprana.[1] Comprendí luego que esa "vidriera" funcionaba —hoy, como entonces— como un modo de atraer la atención del lector. Llevaba a un artículo de cuatro carillas, en otra sección del número, donde un crítico de arte, ya con datos concretos, destacaba a esas personalidades femeninas del arte musical argentino en breves bocetos biográficos.

Mi trayectoria como intérprete de música académica argentina suma ya más de veinte años. He participado como miembro de asociaciones sin fines de lucro dedicadas a la recuperación, preservación y difusión de esos repertorios y en equipos de investigación acreditados, que integro hasta la actualidad. Desde mi rol de cantante lírica, esos espacios fueron y son instancias en las que me he involucrado en la puesta en valor de algunas partituras vocales, por lo general, no conocidas por el público; un conjunto de factores, como la falta de registros sonoros y la no disponibilidad de las partituras (editadas o manuscritas), fueron haciendo atractivos esos materiales. Así, recobran su vida, obras con frecuencia olvidadas de compositores y compositoras de la Argentina, a través de la interpretación en conciertos —a veces en ocasión de realizar homenajes y otras como ilustración musical en conferencias— o también, llegan al público por medio de grabaciones que, con el rol actual de las redes sociales, se difunden sin pensar en la idea de fronteras.

En paralelo y con el pasar de los años, desde mi experiencia como docente formadora de cantantes líricos y desde una curiosidad que se fue transformando en investigación académica, surgieron algunos interrogantes con referencia a la música vocal en general y la música vocal argentina en particular ¿cuáles son los conocimientos con los que deberían contar los docentes con respecto al repertorio vocal? ¿cómo podría ampliarse ese horizonte y cuáles son las mediaciones posibles para lograr este objetivo? ¿sobre qué antecedentes históricos pensamos, obramos y enseñamos lo que

[1] Juan José Soiza Reilly, "Algunas grandes cantantes y concertistas de ayer y de hoy", *Caras y Caretas*, Nº 1833, 18 de noviembre de 1933, 24-27 y 82-83.

enseñamos? Como cantantes-intérpretes de música académica, sabemos que debemos adquirir una vasta preparación sobre las diferentes músicas (géneros, idiomas, entre otros aspectos) y que la etapa de formación es uno de los momentos de mayor asimilación de conocimientos. Como docentes, nuestros saberes adquiridos bajo la guía de los maestros en las diferentes instituciones de formación musical y las experiencias individuales sobre los repertorios que hayamos abordado —por ejemplo, desde el análisis musical, la interpretación o desde la escucha tanto en etapa de formación musical o posterior a ella—, serán nuestro bagaje y, al mismo tiempo, los recursos de los que dispondremos para impartir lecciones.

Así fue como surgieron los problemas principales que definieron el corpus de esta investigación: en la intersección justa entre la experiencia personal previa como intérprete y profesora y aquel —para mí, nuevo— interés por la historia de quienes me precedieron. En relación con las canciones de cámara argentinas, noté que no todas han tenido la misma difusión y circulación dentro o fuera del país. Según lo observado en exámenes de canto en diferentes instituciones locales y extranjeras, hay un conjunto de canciones denominadas "canónicas" que son las más elegidas por alumnos y docentes. Es que como propone el musicólogo argentino Omar Corrado, "los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon".[2] Reflexionando sobre sus palabras en confrontación con mi conocimiento como cantante profesional y formadora de cantantes, considero que el rol del docente-investigador es importante y necesario para acrecentar el conocimiento sobre estas músicas dentro de los ámbitos institucionales. Además, existen otras estrategias para incrementar el conocimiento de los repertorios vocales de compositores argentinos, que hacen al aspecto interdisciplinario de su abordaje y tienen en cuenta la circulación, difusión y generación de intercambios artísticos y académicos. Si fuera posible implementar esas aproximaciones, me pregunto si tal vez en un tiempo futuro podríamos incidir en una modificación del conjunto de canciones de cámara argentinas llamadas canónicas desde las instituciones de formación musical.

Alumnos de canto, cantantes profesionales argentinos y extranjeros eligen obras de autores como Alberto Williams, Carlos Guastavino y Alberto Ginastera como referentes de "lo argentino". Esta constatación me llevó a investigar sobre los factores que intervinieron para que la música de estos compositores sea interpretada con mayor frecuencia y también, a indagar por qué solo se conoce un grupo selecto de canciones de esos creadores. Debo destacar que la edición de partituras y los espacios de

[2] Omar Corrado, "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología 5-6* (2004/2005), 24.

formación en los que participaban algunos de estos músicos, colaboraron en la difusión de sus partituras. Además, es posible que, a diferencia de otros, estos trascendieran más allá de las fronteras por el recorrido transatlántico que lograron sus obras.

Las músicas y sus diferentes representaciones en la tradición decimonónica occidental están vinculadas al nombre de su creador o creadores; sin embargo, para que esas músicas suenen, vibren, existan, necesitan de actores importantes como son los intérpretes. El estudio de algunas mujeres cantantes argentinas de la lírica que desarrollaron su actividad artística en la primera mitad del siglo XX me permite indagar, entre otras cuestiones, sobre los repertorios abordados por estas artistas. Resulta fundamental conocer la circulación y difusión de algunos trozos vocales argentinos modélicos, por medio de una historización de los conciertos y grabaciones, de la mediatización a través de la radio y de los procesos transatlánticos que llevaron a su reconocimiento en otros países.

Si bien dentro de la historiografía musicológica argentina se ha escrito bastante sobre el rol del compositor, poco se ha estudiado el rol del intérprete y su importancia en la construcción de un canon a partir de la ejecución y circulación de las obras. En tal sentido, algunas de las cantantes de este estudio devinieron maestras del arte lírico; por consiguiente, transmitieron a sus alumnos sus saberes en relación con el repertorio vocal argentino, lo que colaboró también, entre otros elementos, a la formación de ese canon musical.

Esta tesis se centra en un grupo de mujeres cantantes profesionales que, con una formación lírica, se destacaron hacia la primera mitad del siglo XX. Mediante la construcción de sus trayectorias y de los distintos lazos interpersonales que fueron generando, del estudio de sus *performances* y del análisis de la recepción por parte de la crítica, intento contribuir a desentramar un segmento de la historia de la lírica de y en Argentina.

La vacancia de estudios sobre esas cantantes me permite indagar sobre sus recorridos artísticos, redes de pertenencia y actuaciones; en algunos casos, el rol que realizaron como pedagogas no resulta un aspecto menor de sus aportes. Explorar estos temas, entre otros que se desprenden de la propia investigación, proporcionó como resultado esta tesis doctoral que espero constituya un aporte significativo al área, del cual deriven, tal vez, nuevas indagaciones.

La tesis se estructura en esta introducción, seis capítulos, las conclusiones, bibliografía y fuentes utilizadas y anexos. En el capítulo 1, presento los aspectos metodológicos centrales de la tesis. En el segundo, retomo el contexto migratorio de

Argentina y la ópera, como modo de explicar el horizonte cultural de fines del siglo XIX, para luego detenerme en la figura de la inmigrante italiana Elvira Colonnese, quien luego de tres visitas al país como cantante determinó instalarse en Argentina y crear una Academia de Canto. En oposición, presento el caso de Ida Gobbato, soprano argentina que luego de retirarse de la escena, se instaló en España y se la detecta como maestra de cantantes, devenidos después en maestros de canto. Incluyo también un segmento dedicado a las “aficionadas”, a través del estudio de Enriqueta Basavilbaso de Catelín.

A continuación, en el capítulo tercero, me centro en la figura de Juana Capella, soprano dramática de trascendencia internacional con una corta vida y actuaciones descollantes. Rescato sus presentaciones en diversos escenarios, su dupla con Besanzoni, su encuentro con Panizza y su final inesperado. En el siguiente capítulo, indago a dos hermanas cantantes: Adelina y Luisa Bertana (si bien, trabajo más a fondo a la segunda). Utilizando prensa periódica, correspondencia y registros sonoros, destaco su paso por la lírica internacional a partir de sus actuaciones junto a Arturo Toscanini y Claudia Muzio, entre otras figuras.

El capítulo quinto refiere a Nena Juárez y sus diferentes perfiles dentro del ámbito musical argentino. Conocida como la mezzosoprano que creó el personaje de Pontezuela, en la ópera *El matrero*, de Felipe Boero, propongo que ella fue una figura clave en la difusión de música argentina y develo, además, su actividad como compositora y docente especializada, hasta ahora desconocida. Conecto su actividad en las radios como instancia mediatizada que impulsó la divulgación del arte vocal, en la que trasvasó los ámbitos culto y popular.

El capítulo sexto está dedicado a la figura de Isabel Marengo como legitimadora de la canción de cámara argentina y como pedagoga especialista en canto. Figura insoslayable para la historia musical argentina, su labor —además de sus roles líricos— alcanzó la radiofonía, la industria discográfica y también la enseñanza especializada en el Teatro Colón y en el Conservatorio de La Plata.

Por último, presento las conclusiones y dos anexos que completan mi trabajo. Uno exhibe diversos documentos que se mencionan en el cuerpo de la tesis. El otro provee una sistematización de grabaciones históricas que conformé a partir de los coleccionistas consultados y que considero útil como insumo para otras investigaciones, divulgaciones o transferencias.

CAPÍTULO 1.

ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

1.1.- Recorte temático, justificación

Esta tesis está dedicada al estudio de un grupo de mujeres cantantes profesionales con formación académica, que se destacaron hacia la primera mitad del siglo XX, pero sobre las que hoy se conoce muy poco. A través del análisis de sus trayectorias, de las redes interpersonales en las que interactuaron, del estudio de sus *performances* y de la recepción por parte de la crítica, pretendo contribuir a desentramar un fragmento de la historia de la lírica de y en Argentina. Solo algunas han sido estudiadas hasta el momento, mientras que otras, ni siquiera están mencionadas en diccionarios especializados.[1] La selección de cantantes busca reflejar distintos perfiles artísticos del quehacer vocal de la primera mitad del siglo XX, al centrar el estudio en cuatro ejes: *performance*, recepción crítica, canon (las cantantes como formadoras del mismo o como figuras que contribuyeron a su consolidación) y redes de actividad pedagógica (ya sea como discípulas o como maestras). Nacidas en el siglo XIX y reconocidas por su arte en el siglo XX, mi corpus se concentra en cuatro artistas argentinas: Juana [Juanita] Capella (1879-1915), Luisa Bertana (1892-1933), María Lastenia [Nena] Juárez (1899-1974) e Isabel Marengo (1893-1977).[2] Se abordan también, como antecedentes de estas, las trayectorias de las sopranos Elvira Colonnese (1859-1949) e Ida Gobbato (*c.*1884-1956) y, en menor medida, de Enriqueta Basavilbaso de Catelín (1873-1945), a partir del estudio de sus álbumes artísticos.

La soprano Juanita Capella fue un referente de la diva de ópera de trayectoria internacional, ligada a las compañías líricas italianas hacia el momento del Centenario de la Revolución de Mayo. Se destacó, en su corta vida, por haber sido una cantante que obtuvo reconocimiento en teatros por fuera del circuito del Teatro Colón de Buenos Aires. Luisa Bertana, mezzosoprano, reconocida por su trayectoria al lado del director italiano Arturo Toscanini, mantuvo una carrera en estrecha relación entre el Teatro Alla Scala de Milán y el Teatro Colón de Buenos Aires. Al igual que Capella, tuvo también

[1] Se utilizó el diccionario de Donozo como referencia. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006). En el *DMEH*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 10 volúmenes (Madrid: SGAE, 2002), encontré a algunas de las cantantes del corpus. En el *New Grove Dictionary of Opera* solo se detectó una breve entrada sobre Hina Spani, escrita por J. B. Steane. Se puede observar en algunos casos que hay dudas o falta de datos. Juanita Capella y Adelina Bertana no figuran en el diccionario de Donozo y de Ida Gobbato no hay fechas. En el *Diccionario biográfico de mujeres argentinas,* de Lily Sosa de Newton, Luisa Bertana figura con fecha de nacimiento 1889.

[2] Con menor énfasis, me dedico también a Adelina Bertana (1896-1928).

una desaparición temprana. La mezzosoprano Nena Juárez participó como Pontezuela en la ópera *El matrero,* de Felipe Boero en 1929; pero su trabajo no solo se subsumió al espacio lírico: fue también una compositora vinculada al mundo del tango y ejerció la docencia en la Escuela de Teatro Infantil, conocida hoy como Instituto Vocacional de Arte "Manuel José de Labardén", y, como Marengo, formó parte del círculo de artistas que desempeñaron su actividad en los inicios de la radiofonía argentina. A su vez, a la soprano Isabel Marengo se la puede asociar como intérprete tanto a óperas de repertorio internacional como a elencos que estrenaron óperas argentinas. Además, por su participación radial y fonográfica, se destacó como legitimadora y formadora del canon de la canción de cámara argentina y como profesora que impulsó a otras artistas desde la Escuela de Canto del Teatro Colón y el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata.

Zoila Martínez Beltrán propone que, desde fines del siglo XIX, "se produjo un cambio de paradigmas estéticos en la arena compositiva pero también en la vocal y en la dramática".[3] Estas transformaciones impulsaron ciertas novedades dentro del repertorio operístico. Coexistía la pugna entre el wagnerismo y el italianismo que, junto con otras variables, provocaron la búsqueda de voces con características diversas a las que venían prevaleciendo hasta ese momento. Con el fin de lograr afrontar los desafíos musicales, surgieron como nuevas divas de la escena lírica cantantes con características vocales denominadas sopranos lírico-*spinto*[4] o lírico-dramáticas, lo que dio a conocer a un nuevo modelo de *prima donna*. Las nuevas divas de inicios del siglo XX fueron sopranos con características diversas a las del siglo XIX, en el que predominaron voces agudas con agilidad, pequeñas en volumen, pero con posibilidad

[3] Zoila Martínez Beltrán, *Voces poliédricas: la contribución de las sopranos de coloratura española a la Edad de Plata* (Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2023), 73.

[4] *Spinto* es participio pasado del verbo italiano *spingere*: significa empujar. Quiero comentar algunos aspectos básicos sobre la clasificación de voces para que sea más clara la compresión del texto. Para esto, consulté fuentes bibliográficas específicas sobre la voz editadas en la segunda mitad del siglo XX, basadas en la ciencia médica. Jackson-Menaldi explica que "los procedimientos que se han dado a conocer a través del tiempo son clasificaciones realizadas desde distintos aspectos: por la extensión tonal, el timbre, la longitud de las cuerdas vocales (pliegues), el volumen de las cavidades subglóticas, el tipo morfológico, el tipo sexual, la tos, la intensidad, el color, el volumen, etc.". María Cristina A. Jackson-Menaldi, *La voz normal* (Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana S.A., 1992), 173. Evito ahora profundizar sobre cada uno de estos aspectos, si bien debo aclarar que la voz de cada cantante presenta características determinadas que permitirán, junto a otros factores, ser clasificadas y así abordar repertorios acordes a su vocalidad.

de gran fraseo y *legato.* Un trabajo reciente de Martínez Beltrán sobre la contribución de las sopranos de coloratura[5] en España expresa que a finales del siglo XIX

> […] se comenzó a considerar esta tipología vocal como algo obsoleto y esto repercutió de manera directa en el desarrollo profesional de las sopranos. No obstante, esta visión convivió con otra bien distinta: la que defendía que estas voces representaban la cumbre del virtuosismo vocal y de la concepción moderna, algo relacionado estrechamente con la condición femenina de estas cantantes que se convertirán en divas de ópera.[6]

Este cambio vocal en el tránsito del siglo XIX al XX es el que permite entender el desarrollo artístico de la cantante lírica en un contexto como el aquí presentado. Así, nuevas figuras surgieron desde Argentina como representantes del arte lírico. El estudio de Capella, Luisa Bertana, Juárez y Marengo, como ejes centrales, con sus diversos perfiles como cantantes líricas de comienzos del siglo XX, permite problematizar, con base en fuentes de primera mano, las perspectivas de estudio propuestas en el título de esta tesis: la *performance* —con todas las limitaciones que comporta en algunos casos acudir más a fuentes escritas que a registros sonoros—, la historia de la recepción artística de la música por ellas interpretada, la construcción —a veces, la consolidación— de repertorios canónicos y, finalmente, la incidencia en la pedagogía del canto como forma de perpetuar su arte a través del tiempo.

Pero hubo también otras mujeres cantantes, de diferentes orígenes y trayectorias, que influyeron sustancialmente en la actividad artística vocal y su desarrollo en Argentina. Una de ellas fue la italiana Elvira Colonnese, a quien dedico una parte del capítulo segundo, por remontarse su actividad vocal a las últimas décadas del siglo XIX y permanecer su presencia como profesora hasta bastante entrado el siglo XX. También abordo el desarrollo de la carrera artística de Ida Gobbato, que comenzó su labor operística en Argentina a comienzos del siglo XX, para luego emigrar a España y formar allí a otras destacadas artistas. Finalmente, analizo el caso de Enriqueta Basavilbaso de Catelín, quien, si bien no desarrolló una carrera como cantante profesional, ejerció el

[5] Las voces femeninas se clasifican en: soprano (voz más aguda), mezzosoprano (voz media) y contralto (voz grave). A su vez, en el canto lírico hay subdivisiones que son importantes en el momento de la elección del repertorio. Una subclasificación posible es: sopranos (ligera, lírica, dramática), mezzosopranos (ligera, lírica, dramática), contraltos (ligera, lírica, dramática). Hay voces que por sus características no permiten ser clasificadas en estas categorías y aparecen otras intermedias como soprano lírico-ligera, soprano lírico-dramática, etc.

[6] Martínez Beltrán, *Voces poliédricas*…, 13-14.

rol de mecenas, participó en conciertos a beneficio organizados por la alta sociedad de Buenos Aires y así completó el panorama del canto lírico local. Los tres casos son estudiados a partir de álbumes hemerográficos.

Otras cantantes argentinas como Adelina Bertana (1896-1928) hermana de Luisa, Amanda Campodónico (1879-1933), Hina Spani (1896-1969), Adelina Morelli (1898-1969) y Brígida Frías de López Buchardo (1896-1979) brillaron entre otras mujeres célebres, extranjeras, que en distintos momentos dejaron su impronta, más o menos profunda, en el país: Gabriella Besanzoni (1888-1962), Gemma Bellincioni (1864-1950), Adelina Patti (1843-1919), Claudia Muzio (1889-1936), Ninon Vallin (1886-1961), Jane Bathori (1877-1970), Conchita Badía (1897-1975), María Barrientos (1884-1946), entre otras.[7] Toda esta serie de figuras merece atención en esta tesis en un modo secundario, conexo, en tanto y en cuanto se aproximan, se engarzan o forman parte de las redes interpersonales de las estudiadas. Procuro echar luz también sobre sus trayectorias cuando las fuentes y datos encontrados me lo permiten.

El análisis de las cantantes debe ser entendido en función de su contexto histórico. A comienzos del siglo XX varios acontecimientos políticos y socioculturales, nacionales e internacionales, marcaron a la Argentina y repercutieron en algunos casos en el ámbito musical y en las trayectorias mismas de estas artistas. Los centenarios de la Revolución de Mayo y de la Declaración de la Independencia fueron hechos señalados por acontecimientos artísticos en los que intervinieron músicos, intérpretes y compositores. En relación con la construcción de una idea de nación, la música en Argentina encontró su manifestación en la canción de cámara y en la ópera argentina.[8] Se observa que las mujeres de nuestro estudio intervinieron con sus *performances* en diferentes ocasiones, entre ellas estrenos de obras, inauguraciones de salas, grabaciones y la participación en giras dentro del país que colaboró a la circulación de las músicas por fuera del circuito de la Capital Federal como así también con alcance transnacional. En el ámbito institucional se destacan: la creación en 1924 del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, nuevo espacio oficial de formación para músicos y cantantes; el

[7] Omito a Clara Oyuela (1907-2001), soprano argentina que se desarrolló primero en Buenos Aires para emigrar luego a Santiago de Chile, por estar ya estudiada en profundidad, como se verá más adelante.
[8] También se cultivaron otros géneros como el sinfónico; pero, por las dificultades para poder ejecutar obras de gran envergadura (y con un alcance menor de público comparado con la ópera), fueron menos habituales.

establecimiento en 1925 como cuerpo estable, del Coro del Teatro Colón, lugar de desarrollo profesional para los cantantes; y en 1937, la fundación de la Escuela de Ópera del Teatro Colón, hoy Instituto Superior de Arte, espacio formativo y semillero de nuevos cantantes de ópera. La creación de estas instituciones fue algo clave dentro del entramado que se pone en juego en las trayectorias de algunas de las figuras estudiadas.[9] Además, hubo otros espacios de creación fuera del centro de la ciudad de Buenos Aires como el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata.[10] Su cercanía con la metrópoli y la actividad del Teatro Argentino en la capital bonaerense, desde su inauguración en 1890, permitió que se produjeran intercambios de diversa índole entre cantantes en formación, cantantes profesionales y maestros. En tal sentido, esos ámbitos pedagógicos fueron parte fundamental para el advenimiento de nuevos talentos de la lírica. Algunas de las artistas de este estudio, además de brindar su arte al público, dedicaron parte de su vida a difundir sus conocimientos y experiencias lo cual, como ya he mencionado, forma parte también del análisis propuesto.[11]

1.2.- Hipótesis

La hipótesis principal establece que la interpretación vocal femenina en repertorios tanto de música operística como de canción de cámara en la Argentina contó durante la primera mitad del siglo XX, con un grupo de figuras profesionales de nivel internacional, que se destacó en los repertorios europeos y locales y dio lugar a una impronta posterior que afianzó el estudio sistemático y la práctica del canto lírico.

[9] Sobre la creación del coro y los otros cuerpos estables del Teatro Colón (orquesta y ballet), Valenti Ferro menciona que se hizo efectiva en 1925, a partir de la Ordenanza Nº 655 del 12 de diciembre de 1924, del Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires. Enzo Valenti Ferro, *Cien años de música en Buenos Aires* (Buenos Aires: Gaglianone; 1992), 137. En cuanto a la escuela de ópera y otras disciplinas relacionadas con el teatro lírico, hubo un antecedente de 1922, cuando se le impuso a la empresa Da Rosa-Mocchi la condición de crearla, para poder presentarse a la licitación de la actividad del teatro. Estas escuelas o academias de coro y baile fueron después absorbidas por el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, creado en 1924 (en ambas instituciones el director fue Carlos López Buchardo). Quince años después en 1937, se creó la Escuela de Ópera del Teatro Colón, organizada por Erich Engel, Ernesto Epstein, Juan Emilio Martini y Pedro Valenti Costa. Los cursos, sin embargo, dieron comienzo el 18 de junio de 1939. Valenti Ferro, *Cien años*…, 211-212.

[10] A sesenta kilómetros de la Capital Federal, el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la ciudad de La Plata, hoy llamado "Gilardo Gilardi", se creó en 1949 y contó con la presencia de Alberto Ginastera como promotor y director del establecimiento. Esta institución, colaboró con la formación de cantantes, circulación de obras y construcción del canon desde sus inicios y, como se verá, contó con la figura de Isabel Marengo como primera profesora de canto.

[11] Por ejemplo, Higinia Tuñón de Serantes, conocida como Hina Spani, enseñó en el Conservatorio Nacional de Música, la Universidad Nacional del Litoral y el Instituto Superior de Arte del Colón. Carmen García Muñoz, "Spani, Hina", en *DMEH*, dir. Emilio Casares Rodicio, Vol. 10 (Madrid: SGAE, 2002), 55.

Algunas hipótesis derivadas son:

- La creciente profesionalización de mujeres cantantes en Argentina produjo un cambio de una pedagogía predominantemente masculina a una femenina. Los espacios de formación para cantantes en instituciones públicas, como el Conservatorio Nacional de Música y Declamación en los años 20, estuvieron en sus comienzos a cargo de maestros varones (Tulio Quercia, César Stiattesi y Faustino Alsina Castellanos), y con el correr de los años fueron progresivamente incorporando profesoras de vasta experiencia artística. La cátedra de canto del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la ciudad de La Plata incluyó ya desde su creación, en la década de 1940, a cantantes argentinas profesionales.

- Durante las primeras décadas del siglo XX, la aparición de nuevas tecnologías que influyeron en la mediatización de la música permitió que se desarrollaran nuevos perfiles de cantantes líricas, disímiles de los que habían sido representativos hasta finales del siglo XIX. Los avances tecnológicos de la fonografía, la industria del disco, la radiodifusión y el vínculo con la prensa especializada permitieron una circulación de mucho mayor alcance que la ocurrida hacia inicios del siglo XX e impactaron en la legitimación y consagración de algunas figuras, en la creación de nuevas audiencias y en la demanda de profesores de canto especializados.

- La clase social influyó en el nivel de profesionalización alcanzado por algunas mujeres cantantes, a partir de cómo era vista esa práctica artística por la sociedad argentina en la primera mitad del siglo XX. En algunos casos, las actuaciones de las "aficionadas" quedaron relegadas a un ámbito casi privado y devinieron, en ocasiones, en mecenas o gestoras musicales.

- La creación del coro estable del Teatro Colón en 1925 —luego la escuela de canto para los coreutas en 1939 y posteriormente el Instituto Superior de Arte— significó la apertura en Buenos Aires de un espacio en el cual se pudieron insertar algunas mujeres profesionalmente. Asimismo, la enseñanza del canto allí no fue exclusiva de maestros inmigrantes puesto que también comprendió a mujeres cantantes argentinas de reconocimiento internacional.

- Existió una retroalimentación entre compositores del ámbito musical nacional y algunas figuras femeninas del canto lírico, lo que se evidencia en dedicatorias y presencias protagónicas en estrenos y primeras audiciones.
- El reconocimiento hacia algunas de las cantantes estudiadas se intentó perpetuar mediante representaciones iconográficas (monumentos, placas recordatorias, estampas conmemorativas) y a través de decisiones gubernamentales (nombres de calles), como forma de destacar sus trayectorias en el ámbito nacional e internacional.
- La interpretación de varias óperas con poco lapso de descanso, la adaptación acústica a los diferentes espacios de representación, los cambios de repertorio, en conjunto con viajes transatlánticos y desplazamientos terrestres ligados a las giras y hasta factores climáticos son algunas de las variables que provocaban fatiga vocal en las cantantes, que no fueron contempladas por la recepción crítica y de la que aún no dan cuenta los estudios musicológicos vinculados a la *performance* lírica.

1.3.- Objetivos

1.3.1. General

Como objetivo general, se apunta a contribuir con la historia musical de Argentina a partir del estudio científico de los aportes de un grupo de mujeres cantantes profesionales de la primera mitad del siglo XX que recibieron formación lírica, mediante el análisis de sus trayectorias artísticas, redes interpersonales y *performances*, para comprender su incidencia en la pedagogía del canto, en la circulación de ciertos repertorios y en la formación de un canon de la música de cámara vocal argentina.

1.3.2.- Específicos

Entre los objetivos específicos de esta investigación se encuentran:

- Recopilar y categorizar fuentes testimoniales y documentales relacionadas con las mujeres cantantes de y en Argentina.

- (Re)construir las biografías musicales de algunas cantantes a partir de álbumes personales como fuentes primarias, de entrevistas y de otra documentación escrita o sonora.
- Realizar estudios de recepción crítica, mediante el análisis de fuentes hemerográficas referidas a sus interpretaciones procedentes de publicaciones periódicas tanto generales como especializadas.
- Identificar los repertorios abordados y los registrados fonográficamente y analizar una muestra de ellos.
- Reconocer instituciones de formación artística en las que hayan participado algunas de las cantantes a estudiar —sea como alumnas o como profesoras— en función de establecer cadenas de legitimación pedagógica y artística.
- Evaluar la naturaleza del aporte de algunas de las cantantes a la canonización de repertorios argentinos, mediante el estudio de los espacios de circulación de su *performance* por fuera del teatro lírico—más o menos mediatizados—.

1.4.- Marco teórico-metodológico y fundamentación

Como ya he mencionado en secciones más arriba, la tesis aborda una serie de cantantes de la lírica argentina a partir de cuatro ejes: la *performance*, la recepción crítica, el canon y la pedagogía. Estudiar la *performance* de artistas de comienzos del siglo XX propone un desafío en relación con las fuentes a consultar.[12] En principio, parte del período en que se desempeñaron algunas de estas cantantes, antecede a la existencia de la grabación. En otros casos, en que sí efectuaron grabaciones, la cantidad limitada de copias de registros sonoros (e inexistente de audiovisuales) que se utilizaron para la circulación, sumada al transcurso de los años, dificulta encontrar ejemplares originales, a menos que se hayan preservado en reservorios públicos o privados.[13] Por

[12] No puedo dejar de mencionar que, si bien acredité algunos seminarios previos, esta tesis comenzó a desarrollarse en 2020, durante el período de restricciones sanitarias originadas por la pandemia de SARS-CoV-2, lo que sin duda planteó un gran desafío metodológico y de algún modo condicionó esos primeros pasos y algunos trayectos posteriores. Una evidencia de ese período precario se nota en algunas de las figuras presentadas a lo largo de la tesis, cuya resolución no es la mejor. Se ruega considerar que ciertos documentos se gestionaron puramente en forma remota y se recibieron en formatos comprimidos, a través de las redes sociales.

[13] Algunos registros se produjeron como productos musicales de consumo puestos en circulación para el mercado nacional e internacional por empresas discográficas como los sellos RCA Victor, Odeón, Fonotipia, entre otros. Al mismo tiempo, se podían realizar registros para consumo particular, privados. Otros registros

otra parte, el estado actual del desarrollo tecnológico genera que algunos formatos de registro sonoro (como el disco o el cilindro) no puedan reproducirse fácilmente por la falta de recursos técnicos debido al desuso y actual obsolescencia de los aparatos específicos para su reproducción. Archivos de registros sonoros particulares, coleccionistas entre otros, han producido algunas transferencias de grabaciones históricas y realizado el cambio de formato de esos registros, lo que hoy nos permite tener acceso a grabaciones históricas remasterizadas. Sin embargo, no todas las cantantes abordadas han tenido la posibilidad de dejar inmortalizada su voz en un registro sonoro, lo que me lleva a combinar fuentes de diversa índole para reconstruir una narración histórica sobre el tema. En tal sentido, las fuentes hemerográficas cobran un valor fundamental para reponer algunos tramos y dar cuenta, entre otros asuntos, de sus actuaciones. Como propone Teresa Cascudo:

> Resulta una evidencia afirmar que la crítica y el periodismo musicales, así como las fuentes primarias que los documentan, esto es, la prensa periódica, no son objetos novedosos de estudio en el ámbito de la musicología. Sin embargo, en los últimos años, la digitalización masiva de fuentes hemerográficas ha puesto a nuestra disposición un volumen extraordinario de documentación y ha introducido un nuevo factor que está condicionando la agenda musicológica.[14]

Respecto de la *performance*, debo aclarar que este estudio parte de la acepción que comprende al término como actividad artística o actuación, en relación con la idea propuesta por Diana Taylor de que "cada *performance* tiene lugar en un espacio y tiempo designado".[15] Estos espacios cuentan, además, con participantes, es decir, el público, que sigue las reglas implícitas del evento. Publicaciones recientes exponen acerca del potencial que tiene el estudio de la *performance* para la musicología. Siguiendo a Danuser y como parte del llamado giro conceptual, Marín-López, por ejemplo, entiende la *performance* como una construcción discursiva con mecanismos que se movilizan de un modo no unívoco, rebasando la pura representación acústica de una partitura. Señala entre los fenómenos factibles de estudio, la historia de la

sonoros son los producidos por las emisoras de radio que transmitían conciertos o festivales en los que intervenían cantantes de la época.

[14] Teresa Cascudo, "Periodismo, prensa y música: recetas para una ensalada musicológica contemporánea", *Simpósio Internacional Música e Crítica* 1 (2017), 27.

[15] Diana Taylor, *Performance* (Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015),17.

interpretación, la programación de los conciertos, las "instrucciones" presentes en las partituras, la discología.[16]

Patricia Caicedo, en su capítulo llamado "La *performance practice* de la canción artística latinoamericana", extiende el concepto y plantea que "en la canción se utiliza el cuerpo, la voz, la palabra, la escenografía, el movimiento y el color, entre otros. El contexto general de representación constituye la compleja red de la *performance*".[17] Su estudio enriquece la discusión sobre diferentes variantes que intervinieron en esa red, sin quedar solo en la interpretación históricamente informada. Siguiendo esta línea teórica, me pregunto sobre estas mujeres cantantes ¿Cómo se preparaban para encarnar diferentes roles? ¿Con qué frecuencia se presentaban ante el público? ¿Fueron parte del mercado discográfico? ¿Qué repertorios grabaron? ¿Fueron consideradas referentes de la música argentina en el exterior? Si pensamos en *performance* colaborativa (cantantes, directores, orquesta, etcétera) –y particularmente en la ópera– ¿cómo interactuaban entre ellos? ¿Qué vínculo tenían las cantantes con los directores de orquesta o con otros cantantes?

El desgaste físico producido durante una actuación en una ópera necesita de cierto tiempo de recuperación vocal y física. Además, es importante destacar que, en algunos casos, las exigencias vocales podían darse por abordar repertorios que estaban por fuera de sus posibilidades. Estas mujeres, según algunas crónicas relevadas, interpretaban durante las giras o *tournée*, diferentes roles en un corto lapso, lo que nos lleva a preguntar ¿las óperas se realizaban completas o fragmentadas? ¿se representaban en versión concierto, semimontadas o completas? ¿con qué tiempo se preparaban estos espectáculos? ¿qué diferencias se pueden observar entre las temporadas oficiales de los teatros y las giras? En la historia de la interpretación de la ópera se fueron generando algunas mutaciones de las obras y se establecieron cambios estéticos tácitos que pasaron a formar nuevas tradiciones interpretativas, como se observa en algunos estudios recientes.[18]

[16] Javier Marín-López, "Investigar la performance", *Revista de Musicología* Vol. XXXIX, Nº 1 (2016), 11-16.
[17] Patricia Caicedo*, La canción artística latinoamericana, historia y desarrollo en el contexto del nacionalismo musical* (Barcelona: Mundo Arts Publications, 2021),167.
[18] Véase la tesis doctoral de Lucía Zicos, *Tradiciones interpretativas sobre* Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi: estudio comparativo a partir de grabaciones históricas y de la edición crítica de la partitura* (Buenos Aires: EDUCA, 2020). También, el estudio que propone Wolkowicz sobre los cambios realizados a la ópera *Norma* en el Buenos Aires rosista de mediados del siglo XIX, cuando sucede el asesinato de Camila O'Gorman.

Existen incontables biografías de compositores; pero las historias de los intérpretes, sus trayectorias artísticas, han quedado mayormente relegadas de la historiografía musical general.[19] En la música —y en la ópera en particular— las personas que intervienen son parte de un engranaje en el que es necesario que cada uno cumpla con su rol. Sin embargo, la dimensión cuantitativa de las biografías de cantantes reconocidos y de gran "popularidad" sigue siendo contrastante respecto de la atención que han recibido los compositores. Es posible que esos cantantes reconocidos, referentes de un período histórico diferente al de este estudio, hayan sido parte de un momento de consumo en el que la ópera y sus protagonistas salieron del ámbito teatral, se relacionaron con músicos e intérpretes de otros estilos e intentaron generar un producto para nuevas masas y captar un nuevo público más amplio. Como sea, desde un estudio musicológico que apela a la elección de un método científico, se justifica la decisión acerca de la relevancia de una u otra historia de vida en particular; en este caso, en función de un abordaje que permita contribuir a la historia cultural de la música de y en Argentina a través del análisis del desempeño vocal de un grupo de cantantes hasta ahora desatendido. La musicología histórica de este país ha puesto el énfasis en el estudio de las producciones musicales locales. Resulta significativo trabajar, por consiguiente, sobre cada una de las trayectorias faltantes de estas mujeres y sobre la revisión de algunas que ya existen, para poder comprender cómo fueron articulando sus vidas, quiénes intervinieron, qué situaciones provocaron ciertas determinaciones y así descifrar su lugar en el medio artístico argentino.[20]

Leonardo Waisman reflexiona acerca de la importancia de la biografía —y desmitifica algunas modalidades de acción que durante algún tiempo fueron consideradas anacrónicas— a causa de un trabajo que emprendió sobre un compositor español del siglo XVIII. Explica que construir una biografía como propuesta teórico-metodológica es en algunos casos un paso imprescindible para realizar ciertos trabajos de investigación

Vera Wolkowicz, "Opera as a Moral Vehicle: Situating Bellini's *Norma* in the Political Complexities of Mid-Nineteenth-Century Buenos Aires", *Nineteenth-Century Music Review* Vol. 19/3 (2021), 403-425.

[19] Hay algunos cantantes del siglo XX, con reconocimiento internacional, como María Callas, Luciano Pavarotti, entre otros, cuyas vidas han sido llevadas a libro, en algunos casos casi como narración novelada. También se escribieron algunas biografías de cantantes argentinos que han tenido, hasta donde se sabe, una distribución y difusión más bien local. Por ejemplo, hay libros, entre otros, acerca de Hina Spani, Delia Rigal y Helena Arizmendi. Véase Carlos Manso, *Delia Rigal* (Buenos Aires: El Francotirador,1998). Carlos Manso, *Helena Arizmendi* (Buenos Aires: De los Cuatro Vientos, 2003).

[20] Sin renegar de la necesidad de conocer la historiografía feminista, adhiero a historizar a estas cantantes "sin alharacas", dado que la musicología actual ya está feminizada. Véase Pilar Ramos López, "Escribir hoy sobre la historia, la música y las mujeres", *Música e Investigación* Nº 30 (2022), 84.

que no cuentan con antecedentes confiables.[21] Además, este autor ha colaborado y ampliado su perspectiva sobre historiografía musical en trabajos recientes, al trabajar sobre las escalas temporales.[22]

El musicólogo Alejandro L. Madrid ofrece consideraciones a partir de un estudio de caso en el que realizó la biografía de la compositora cubanoamericana Tania León (n. 1943). Explica que su trabajo "cuestiona la relevancia actual y la viabilidad futura de un género que ontológicamente pareciera imposibilitado para transitar exitosamente por las veredas que los giros epistemológicos más recientes proponen en la musicología".[23]

Mientras tanto ¿cómo eran consideradas las mujeres que estudiaban y se formaban con la intención de asumir un rol en la ópera frente a la mirada del público y la crítica deseando ser "profesionales"? Seguramente, las cuestiones de clase y de la vida personal influyeron en el desempeño de las cantantes, lo que es un aspecto por considerar a lo largo de esta tesis.[24]

Ciertas figuras de Argentina sobre quienes ahondaré en los siguientes capítulos fueron referentes de una época, aunque en algunos casos, pasaran al olvido. Sin embargo, además de sus trabajos artísticos, algunas dejaron huellas en otros por medio sus enseñanzas, labor pedagógica que realizaron en instituciones públicas lo que dio como resultado nuevas camadas de cantantes argentinos.[25] La mayoría de estas

[21] Leonardo Waisman, "La biografía musical en la musical en la era post-neomusicológica", *Revista del IIMCV* Año XXIII, Nº 23 (2009), 177-194.
[22] Leonardo Waisman, "Grandes relatos sin metarrelatos", *Revista Argentina de Musicología* Nº 18 (2017), 17-26.
[23] Alejandro Madrid, "Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical", *Revista Argentina de Musicología* Vol. 22, Nº 1 (2021),19-43.
[24] La historia ha dejado algunos ejemplos de cantantes que han tenido que renunciar a su carrera por ser consideradas "indecorosas", como es el caso de la soprano Regina Pacini (Lisboa, 1871; Buenos Aires, 1965), al casarse con Marcelo Torcuato de Alvear (1868-1942), presidente de la Argentina entre 1922 y 1928. A pesar del alejamiento de Pacini de los teatros, le fue difícil ser aceptada por la alta sociedad del momento. Las crónicas relatan que "días antes de la boda, quinientas personas de su clase social le enviaron un telegrama al novio pidiéndole que 'recapacitara'." *La Nación*, 09-01-2005. Disponible en línea: https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/regina-pacini-marcelo-torcuato-de-alvear-el-dandy-y-la-diva-del-canto-nid669114/ También está el caso de la soprano Ida Gobbato, reconocida como una gran intérprete en Argentina y España, que luego de casarse con el español Hilario Crespo dejó los escenarios. Sin embargo, como explico en el capítulo siguiente, ella mantuvo su vínculo con el arte del canto como maestra y entre sus alumnas destacadas se encuentra la soprano española Lola Rodríguez Aragón, que desarrolló una tarea pedagógica importante y creó la Escuela Superior de Canto, de Madrid, espacio de formación especializada, reconocido internacionalmente.
[25] El estudio del llamado "linaje pedagógico", como lo analiza Kingsbury, auxilia como marco teórico en estos aspectos. Desde la antropología, este profesor de piano y etnomusicólogo observó agudamente la vida de una escuela universitaria de música en Estados Unidos y produjo una investigación clave para comprender el sistema de "rangos" de profesores que existe en los conservatorios y las camarillas que se conforman en torno a ellos, lo que conforma verdaderas relaciones de poder y cadenas de legitimación que se van transmitiendo a lo largo del tiempo. Henry Kingsbury, *Music, Talent, and Performance: Conservatory Cultural System* (Philadelphia: Temple University Press, 1988).

maestras fueron formadas por profesores inmigrantes y complementaron sus estudios en Europa. A partir de sus presencias en los espacios de formación y sus injerencias como docentes, impartieron sus saberes técnico-vocales y experiencias; en ciertos casos, propagaron algunos repertorios registrados fonográficamente lo que colaboró, siguiendo la propuesta de Corrado, a la conformación del canon.[26] Por otra parte, esas mujeres fueron maestras que actuaron como eslabones de transferencia en el inicio de nuevas cadenas de formación de cantantes líricos argentinos. Por eso, se busca visibilizarlas y abordar el estudio de algunas de sus *performances*, como también su contribución y puesta en valor del repertorio lírico y de cámara argentino que logró, en algunos casos, su canonización.

Si bien este trabajo de investigación se abstiene de un análisis teórico que tome en cuenta tanto la perspectiva de género como las corrientes feministas, hay bibliografía que resulta fundamental para todo estudio que se centre en el rol de las mujeres músicas.[27] Así, la revisión de esa literatura permite comprender mejor el desarrollo artístico de estas intérpretes tras el estudio de la mirada de los "otros", llámense público, crítico o todo aquel que emita opinión sobre su *performance* o sus atributos físicos, un recurso muy utilizado en la época para con las artistas. Hablar hoy de visibilización de las mujeres en la música es un tema que ya tiene algunos recorridos transitados en la musicología iberoamericana. Investigaciones como las de Pilar Ramos López y Romina Dezillio han aportado, con sus variaciones, al estudio de las mujeres músicas en el contexto iberoamericano. Ramos López en su libro *Feminismo y música. Introducción crítica,* de 2003, introdujo una revisión de la musicología de la década de 1990 en cuanto a las perspectivas de género y corrientes feministas, sobre todo norteamericanas. Propuso algunos interrogantes con respecto a la formación del canon musical en el que la mujer no aparece como formadora. En su artículo "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres", de 2013, plantea la necesidad de tener "un conocimiento de la historia de las mujeres que permita valorar las fuentes y los datos disponibles sobre

[26] Como explica este autor, en la perpetuación del canon intervienen espacios académicos que instauran modelos y consagran además de los repertorios, "tradiciones interpretativas, también canónicas". Corrado, "Canon, hegemonía…", 24.
[27] Nuevamente coincido con Ramos en que la polémica entre los estudios de género y los estudios de las mujeres no ha repercutido en la musicología iberoamericana. Ramos López, "Escribir hoy sobre la historia…", 85.

sus actividades musicales, trascendiendo la anécdota".[28] Expone sobre la profesionalidad y la diferencia en el abordaje del tema entre hombres y mujeres, cómo los espacios en los que se desarrollaba la actividad musical —privados o públicos— denotaban el carácter que se les daba a estas mujeres y cómo se asociaba la prostitución a las mujeres cantantes, bailarinas e instrumentistas. Realza el valor de las cantantes y las bailarinas profesionales que no renunciaron a su femineidad, aunque muchas desistieron de la maternidad.

Otra autora referente de estudios de feminismo es Susan McClary. En 2023 la Universidad Alberto Hurtado llevó al español su famoso libro *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. La traducción *Cadencias femeninas: música, género y sexualidad* estuvo a cargo de María Paula Anabalón y contó con el aporte en la edición de las musicólogas Daniela Fugellie y Lorena Valdebenito. Luego de dos reediciones en inglés (1991 y 2002), esta obra permite conocer algunos aspectos de género en la teoría tradicional de la música y ayuda a reconocer su construcción, a partir del análisis de algunas óperas. Entre los ejemplos utilizados por McClary, se encuentran varios análisis de la figura de la mujer a través de las óperas: un arco cronológico con representaciones por ejemplo del siglo XVII pasando por *Orfeo*, *L´incoronazione di Poppea* de Monteverdi, hasta óperas de repertorio del siglo XIX, como *Carmen,* de G. Bizet, *Samson et Dalila*, de Camille Saint-Saëns o *Lucia di Lammermoor*, de G. Donizetti, y del siglo XX como *Salomé*, de Richard Strauss, entre otros ejemplos.

Cuando se habla de cantantes líricas en el imaginario colectivo, se puede considerar que los repertorios abordados por estas mujeres fueron obras académicas, óperas, oratorios o canciones de cámara interpretados, por lo general, en ámbitos específicos como son teatros de ópera o salas de conciertos. Sin embargo, observo que algunas de estas cantantes interpretaron otros repertorios vinculados a la música popular y colaboraron o tuvieron injerencia a través del uso de nuevas tecnologías surgidas a comienzos del siglo XX como la grabación en disco y la radio. El análisis de las fuentes relevadas permite problematizar a mujeres cantantes argentinas con formación académica en canto lírico, reconocidas por sus trayectorias, pero el análisis de cada

[28] Pilar Ramos López, "Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres", *Brocar* Nº 37 (2013), 207.

recorrido en particular, como propongo, revela diversidad de perfiles entre estas cantantes.[29]

Como se ha ido explicitando, esta investigación doctoral se basa en diferentes metodologías, procedentes mayormente de la musicología histórica y de la historia oral. Respecto de esta última, para la construcción de biografías y obtención de información primaria, realicé entrevistas a familiares, investigadores y coleccionistas. Por otro lado, encaré un relevamiento y estudio de la prensa periódica a través de la consulta de archivos y repositorios argentinos, italianos y españoles. Finalmente, ofrezco una recopilación de registros fonográficos para dar cuenta del repertorio grabado.

Las cualidades vocales de cada cantante permiten abordar los repertorios con sus respectivas técnicas, que son únicas. Cada intérprete dejó su impronta y se diferenció de otros. Por eso, si además de seguir las propuestas de Marín-López, Taylor y Caicedo, se analizan las actuaciones de las mujeres en estudio a través de la prensa periódica, se puede dar cuenta sobre la forma en que se interpretó una obra, dónde se realizó, quiénes asistieron y otros asuntos. Así, en conjunción con otros conocimientos, se proporciona información para lograr verificar qué variables influyeron en cada *performance* en particular.

Por otra parte, la detección de algunos espacios de formación musical como posibles escenarios de desarrollo pedagógico de algunas de las cantantes, a través de archivos institucionales, permite conocer repertorios difundidos, alumnos, libros o artículos publicados con relación al aspecto pedagógico. En línea con lo propuesto por Corrado, puedo inferir que los espacios institucionales colaboraron en la conformación del canon y muchas de las cantantes, que luego se dedicaron a la docencia, cooperaron a través de sus actuaciones, registros sonoros y transmisión de saberes.

Algunos compositores fueron inspirados por algunas de estas mujeres cantantes o simplemente han sido admiradores de su arte, su voz. Son pocos los elementos que surgen a simple vista. La posibilidad de trabajar con las partituras nos da información extra, como las dedicatorias. Además de ser fuente de información, las diferentes

[29] En este sentido, considero conveniente reconocer la pluralidad metodológica que, según Pilar Ramos, estaría en la base de la historiografía feminista. Ramos López, “Escribir hoy sobre la historia…”, 82.

ediciones en el tiempo también nos ofrecen un material a indagar sobre qué permaneció y qué desapareció en las partituras.[30]

Algunas de las mujeres aquí estudiadas colaboraron también en el registro de canciones de cámara argentinas consideradas canónicas como así también realizaron grabaciones únicas, lo que permite advertir el valor que cobran los registros fonográficos como fuente. Otro avance tecnológico fue la creación de la radiodifusión en la década de 1920 con la ópera como parte de ese inicio, ya que la primera transmisión en vivo fue la ópera *Parsifal* de Wagner, desde el Teatro Coliseo. A través de los años, los repertorios y la formación de audiencias fueron algunos de los temas en que algunas de las cantantes del corpus tuvieron injerencia con su participación.

La construcción de las biografías surge de una confluencia entre las entrevistas cualitativas que he realizado, las fuentes primarias y secundarias obtenidas y el relevamiento de artículos periodísticos procedentes tanto de la prensa general como especializada. Este trabajo se emprendió con aportes teórico-metodológicos como el de Homero Saltalamacchia, en su libro de 1992, *La historia de vida: reflexiones a partir de una experiencia de investigació*n y el de Alexia Sanz Hernández, de 2005, *El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales.* Son estos algunos de los referentes para esta investigación. Los materiales abordan la historia de vida y exponen su importancia en la investigación histórica. Conocer historias de vida nos permite indagar acerca de redes interpersonales. Del aporte de Sanz obtuve aspectos para tener en cuenta a la hora de elaborar una biografía. Aporta esta autora que:

> […] algunas reflexiones de interés no pueden obviarse en la investigación enfatizando determinados rasgos metodológicos enmarcados en la disciplina de la antropología y la sociología y relativos a un método que se centra esencialmente en la atención a dimensiones psicológicas y contextuales del individuo por encima de todo.[31]

Respecto del relevamiento y estudio de la prensa periódica, he seguido algunas investigaciones a este respecto, como las de Mansilla y Cascudo que menciono a

[30] En materia de óperas argentinas, hay una flagrante carencia de partituras editadas. Un esfuerzo por reunir en una antología de canto y piano trozos destacados según los registros vocales, está en Gerardo Delgado, *La ópera argentina. Arias para soprano. Antología* (Buenos Aires: Barry Editorial / IIET, 2019).
[31] Alexia Sanz Hernández, "El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales", *Asclepio* Vol. LVII, 1 (2005), 99.

continuación. La prensa periódica es una fuente fundamental, ya que nos permite observar cómo eran percibidos y recibidos tanto las obras como sus intérpretes en un tiempo y lugar específicos. Desde el ámbito musicológico local e internacional existen aportes significativos al estudio de música y prensa. En el caso argentino, podemos mencionar el texto editado por Mansilla *Dar la nota. El rol de la prensa periódica en la historia musical argentina (1848-1943)*. Dice en la introducción: "los seis capítulos reunidos dan cuenta de aproximaciones en las que las publicaciones periódicas juegan un papel importante para dilucidar ciertos momentos o hitos históricos relacionados con la música".[32]

Por otra parte, entre otros referentes se encuentra la musicóloga española Teresa Cascudo, quien trabaja consistentemente el tema de la prensa y la música. Algunas de sus investigaciones son pertinentes para esta tesis; por ejemplo, su conferencia: "Periodismo, prensa y música: recetas para una ensalada musicológica contemporánea".[33]

Sobre el relevamiento realizado, he consultado distintos periódicos y revistas, además de álbumes hemerográficos conservados en archivos públicos y privados del ámbito nacional, latinoamericano y europeo. Entre otros: la hemeroteca de la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno"; el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIET), del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; el Archivo General de la Nación (AGN); el archivo del Conservatorio Thibaud-Piazzini; la biblioteca del Teatro Colón, de Buenos Aires; el archivo del Instituto Vocacional de Arte "Manuel José de Labardén" (Sede Central); el archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), las bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica Argentina: central, hemeroteca central y biblioteca del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"; la biblioteca, archivos y fondos documentales del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"; la biblioteca del Congreso de la Nación Argentina; la biblioteca y archivo de SADAIC; la biblioteca "Bernardino Rivadavia", de Bahía Blanca; el museo y centro de documentación "AGADU", de Uruguay; el archivo general de Navarra, España; la hemeroteca digital, de la Biblioteca Nacional de España; la hemeroteca digital, de la

[32] Silvina Luz Mansilla (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), 10.
[33] Cascudo, "Periodismo, prensa y música…".

Biblioteca Nacional de Roma; la biblioteca Gallica, de Francia; el Archivo Paganini en el Conservatorio de Génova, Italia; la Fundación Cini, Venecia, Italia; el Instituto Iberoamericano de Berlín; la hemerografía especializada (revistas de música) sistematizada por el proyecto UBACyT F-831, de la programación 2006-2009; el archivo histórico de revistas argentinas, en línea (AHIRA).

Párrafo aparte merecen los materiales del Dr. César Dillon (1939-2013). Autor de varios libros sobre historia de la ópera, de los teatros, de las asociaciones musicales —como se verá en el estado de la cuestión—, durante la etapa heurística observé que sus materiales preservados en varios repositorios representan un corpus esencial para mi investigación. Interesado en los aportes de los intérpretes líricos desde un rol de coleccionista y de investigador independiente, el Dr. Dillon cedió una parte principal de sus materiales a la Universidad Católica Argentina, por voluntad testamentaria.[34] Otros materiales, particionados, se direccionaron hacia el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega y el Instituto de Investigación en Etnomusicología. Anoticiada de esta situación, propuse al Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la Universidad Católica Argentina, un proyecto titulado "El fondo documental César Dillon del IIMCV-UCA como fuente para la historia de las cantantes líricas en la Argentina" y lo desarrollé entre 2022 y 2024.[35] Finalizada la pandemia, inicié mi trabajo y consultas de los materiales en septiembre de 2022 y realicé tareas archivísticas y de digitalización de imágenes, sobre algunos documentos de importancia patrimonial para la musicología local. Para comprender algunos conceptos de la archivística, me valí de algunas publicaciones como marco metodológico, que apuntalaron esa etapa de la investigación. Leí principalmente los aportes de André Guerra Cotta y empecé por recuperar para mi abordaje los conceptos de documento, archivo y fondo. Como escribe ese autor, por documento se entiende:

> Cualquier elemento gráfico, iconográfico, plástico o fónico mediante el cual el hombre se expresa. Es el libro, […] el cuadro, la escultura, […] la película, la cinta magnética, […] en fin, todo lo que sea producido

[34] El Dr. Dillón posiblemente por su profesión de abogado, melómano y conocedor del valor de sus aportes y de las fuentes con las que contaba no quiso dejar nada librado al azar.
[35] Se trató de un proyecto personal, realizado en forma *ad honorem*, tendiente a favorecer el avance de mi tesis. El mismo fue acreditado por las autoridades de la universidad, en carácter de investigadora invitada del IIMCV.

> por razones funcionales, jurídicas, científicas, técnicas, culturales o artísticas en la actividad humana.[36]

Sobre la noción de archivo, el texto clásico del musicólogo brasileño provee las dos acepciones clásicas del término:

> 1.- Archivo como conjunto de documentos independientes de la naturaleza de los soportes, acumulados por una persona física o jurídica, pública o privada a lo largo de sus actividades.
> 2.-Archivo como institución o servicio que tiene por finalidad la custodia, el procesamiento técnico, la conservación y la utilización de archivos.[37]

Completando estas ideas, Guerra Cotta explica que el término técnico que más define el conjunto de documentos de naturaleza archivística es el concepto de "fondo archivístico", por lo que, refinando un poco los conceptos, concluye que un fondo sería el "conjunto de documentos, independiente de la forma o del soporte, orgánicamente producido y/o acumulado por una persona física, familia o institución en el transcurso de sus actividades y funciones".[38]

Pensar en un individuo y su fondo personal como posible fuente para un trabajo de investigación podría resultar, tal vez, irrelevante, por el escaso material que podría llegar a ser considerado importante para una tesis doctoral. En este caso particular, es necesario saber que el Dr. Dillon, gracias a su interés en la historiografía de los teatros líricos en Buenos Aires, realizó a lo largo de su vida diferentes intercambios colaborativos, con personas entre los que se encuentran directores de teatros, escritores, musicólogos, intérpretes. Sus aportes bibliográficos como autor son hoy obligatorios para todo aquel que quiera indagar o profundizar sobre temáticas referidas a los teatros líricos en Buenos Aires. Además, sus intereses generaron que se hiciera portador de bibliografía, discografía y registros sonoros de origen extranjero que, en algunos casos, no se encuentran disponibles en bibliotecas especializadas de Argentina. Asimismo, hay determinadas fuentes primarias que solamente quedaron en su poder.[39]

[36] André Guerra Cotta, "Archivología musical. Conceptos, principios, futuro", en *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*, ed. Marita Fornaro (Montevideo: Universidad de la República, 2011), 19.
[37] Guerra Cotta, "Archivología musical. Conceptos…", 23.
[38] *Ibidem*.
[39] Una comunicación con mayores detalles sobre mi trabajo en el IIMCV y el estado de mi tesis hacia fines de 2022 puede verse en una comunicación presentada en la *Jornada de Investigadores del IIMCV y la FACM-UCA*, el 24 de noviembre de ese año, en la Sala Ginastera de la FACM. Disponible desde el minuto 56.30, aquí: https://www.youtube.com/watch?v=XrSLAuoxORU

En lo que hace al relevamiento del material sonoro, en el segundo anexo pueden observarse en detalle los registros fonográficos encontrados, en los que intervinieron las cantantes del corpus.[40] Al comienzo, consulté a varios especialistas para conocer sobre grabaciones históricas. Concerté entrevistas con coleccionistas del ámbito local y de países de Latinoamérica y Europa. Su contribución posibilitó conformar una discografía de las cantantes aquí estudiadas. Otra fuente que me permitió encontrar sus grabaciones es el sitio electrónico que aloja la base de datos *Discography of American Historical Recordings*.[41]

1.5.- Estado de la cuestión

La interpretación vocal por parte de cantantes mujeres ligadas a la ópera y a la canción de cámara en Argentina, en distintos períodos históricos, es una temática que aún no ha sido profundizada por los estudiosos. Como punto de partida para construir un estado de la cuestión en torno a la interpretación musical vocal en el país, es necesario citar no solo referencias directas a este tema, sino otros estudios que, ocupados de la historia de la música, pueden arrojar luces sobre el contexto histórico y musical en el que vivieron estas cantantes. En este apartado, iré de la bibliografía más general sobre historias de la ópera en Argentina y acerca de las mujeres en la música, hasta la particular, como por ejemplo algunos textos sobre las cantantes estudiadas en este trabajo.

En el capítulo *La interpretación musical,* de Alberto Emilio Giménez y Juan Andrés Sala, incluido en el tomo III de la *Historia general del arte en la Argentina*, publicado en 1984, se puede obtener una visión panorámica de cuáles fueron los primeros teatros de Buenos Aires, cómo sucedió la creación de las primeras academias de música y quiénes fueron algunos de los inmigrantes músicos y cantantes que se instalaron o circularon

[40] En un tercer anexo, coloco enlaces a audios publicados en la plataforma YouTube. Por ser extremadamente delicada la identificación de las procedencias de las grabaciones y las personas que han intervenido en su divulgación, no los considero fuentes primarias para mi tesis sino indicios informativos acerca de la circulación actual que podrían tener algunos registros históricos.
[41] Para ver esa discografía, se puede acceder a: https://adp.library.ucsb.edu/

por la Argentina, y contribuyeron al desarrollo de la vida musical en Buenos Aires desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX.[42]

Una visión más general de la lírica en Buenos Aires desde los inicios hasta el año 2000 nos ofrece el libro publicado en 2001 *La ópera y la sociedad argentina*, de Horacio Sanguinetti.[43] Se pueden obtener referencias breves sobre teatros de la Capital Federal, el conurbano, algunos teatros del interior de país, las compañías de óperas, empresarios, las voces que cantaron en el Teatro Colón, cantantes extranjeros y argentinos.[44] César Dillon y Juan Andrés Sala produjeron dos libros de corte documental, en los que hacen un aporte más específico sobre los teatros musicales que ofrecían representaciones de diferentes expresiones musicales como la ópera, la opereta, la zarzuela y la comedia musical. Haciendo un recorrido por las temporadas ofrecidas, en el primer volumen abordan las temporadas de los teatros Doria y Marconi,[45] y en la segunda entrega centralizan su trabajo sobre el teatro Coliseo en sus dos épocas de funcionamiento (1907-1937 y 1961-1998).[46] En ambos tomos se puede observar en detalle temporadas, fechas, elencos, directores, compañías, empresarios y la inclusión facsimilar de algunas críticas de prensa, referidas a representaciones o asociadas a alguno de los integrantes de un elenco. Dillon aportó también un libro sobre el antiguo Teatro Colón, que se publicó en forma póstuma, bajo la supervisión de los musicólogos Juan María Veniard y Héctor Goyena.[47]

En la última década, Aníbal Cetrangolo abordó en sendos libros —*Ópera, barcos y banderas*, de 2015, y *Dentro e fuori il teatro,* de 2018— parte de los procesos migratorios italianos en el Río de la Plata en los que la música, especialmente la ópera —el melodrama—, se trata como objeto complejo.[48] Ambos libros, son resultado de su tesis

[42] Alberto Emilio Giménez y Juan Andrés Sala, "La interpretación musical", en *Historia general del arte en la Argentina*, Tomo III (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1984), 49-106.
[43] Horacio Sanguinetti, *La ópera y la sociedad argentina* (Buenos Aires: MZ Ediciones, 2001).
[44] Sobre algunos de ellos se extiende en forma particular.
[45] César Dillon y Juan Andrés Sala, *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Doria. Teatro Marconi* (Buenos Aires: Gaglianone, 1997).
[46] César Dillon y Juan Andrés Sala, *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907-1937/1961-1998.* Vol. 2 (Buenos Aires: Gaglianone, 1999).
[47] César Dillon, *El teatro de la Gran Aldea. Antiguo Teatro Colón. Historia y cronología*. Dos tomos (Buenos Aires: Sinopsis, 2019). Véase mi reseña: Silvina Martino, "Sobre El teatro de la Gran Aldea. Antiguo Teatro Colón. Historia y cronología, de César Arturo Dillon", ***Revista 4'33''*** Año IX, Nº 18 (2020), 77-81.
[48] Aníbal Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015). Aníbal Cetrangolo, *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani del loro melodramma nel rio de la Plata* (Isernia, Italia: Cosmo Iannone Editore, 2018).

doctoral, también disponible.[49] En el segundo, estudia el melodrama dentro del teatro y fuera de Europa. Retoma la circulación de repertorios operísticos y sus diferentes expresiones a través de las bandas, los músicos ambulantes, los coros *amateurs*, entre otras prácticas. Hace un recorrido por diferentes terrenos y observa que el melodrama instalado en Europa y propagado en el exterior fue utilizado en algunos casos como símbolo de la cultura italiana, insignia que penetró en diferentes estratos sociales. El autor incluye varios apéndices que permiten observar a través de tablas, el porcentaje de obras de diferentes compositores que fueron ejecutadas por una banda en Venecia de 1880 a 1883; hace un relevamiento de trozos de ópera y oratorios presentados por un coro alemán en Buenos Aires; y por último, presenta un cuadro de óperas que subieron a escena en teatros de Buenos Aires, en el Solís de Montevideo, en el Teatro Real de Madrid, el Teatro Alla Scala de Milán y el Teatro Constanzi de Roma, entre 1880 y 1920. Esto último, resulta un aporte significativo para la presente tesis, ya que nos permite indagar si algunas de las mujeres cantantes elegidas formaron parte de algún elenco en las representaciones relevadas por Cetrangolo.

Los trabajos de Matteo Paoletti permiten comprender el rol del empresario teatral y dar a conocer cómo se generó a partir de diferentes sociedades empresariales un entramado entre Europa y Sudamérica. En la República Argentina desde fines del siglo XIX ya se conocían algunos empresarios, entre ellos Angelo Ferrari, Cesare Ciacchi, Charles Séguin, Walter Mocchi y Faustino Da Rosa. A inicios del siglo XX, hubo varias sociedades teatrales. Walter Mocchi y la cantante Emma Carelli, su esposa, fueron promotores, entre otros actores, de la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina (STIA), la Sociedad Teatral Internacional (STIn) y la Teatral.[50] Su tesis doctoral y varios aportes referidos a este tema —por ejemplo, “Mascagni, Mocchi, Sonzogno. Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti”; “La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares” y el libro *A Huge Revolution of Theatrical Commerce. Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*— permiten comprender cómo actuaban los empresarios.[51]

[49] Aníbal Cetrangolo, *Ópera e identidad en el encuentro migratorio: el melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920.* Tesis doctoral (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010).
[50] Sobre la actividad de Carelli como empresaria, véase Barbara Gentili, “A Project of her Own: Emma Carelli’s Enactment of Femininity in Early Twentieth-Century Italy”, *Cambridge Opera Journal* 36, Vol. 1 (2024), 1-16.
[51] Matteo Paoletti, “La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares”, *Revista Argentina de Musicología* Vol. 21, Nº 1 (2020), 51-76. Matteo Paoletti, “Mascagni,

Sobre todo, se explica cuál era su relación con las editoriales musicales, qué teatros formaron parte de estas sociedades, cómo fueron evolucionando. En algunos casos, se detecta qué cantantes y directores intervinieron, lo que permite comprender el contexto teatral, conocer cómo articulaban las compañías desde Europa a Sudamérica y viceversa. Además, proporciona la posibilidad de analizar, verificar y contrastar con las fuentes relevadas la participación de las mujeres cantantes en estudio. De esta forma, permite añadir a este complejo entramado empresarial el rol de los y las cantantes.

Para comprender la evolución del cantante como profesional, John Roselli traza en su libro *Il cantante d'opera*, una línea de tiempo que va desde los orígenes del género (1600) hasta la década de 1990.[52] De sumo interés para este estudio, conciernen los aspectos socioculturales abordados, por ejemplo, en el capítulo dedicado al rol de la mujer en el arte del canto —considerada una actividad deshonesta hasta no hace muchos años— y cómo se fue transformando en una profesión reconocida. Respecto de lo sucedido en el ámbito local, Dezillio analiza en su artículo "Mujeres para armar: narrativas y consumos 'imaginarios' de una música corporizada en *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)", los discursos acerca de las mujeres profesionales en el ámbito del teatro musical, presentes en el semanario *La Mujer Álbum-Revista*, editado en Buenos Aires entre 1899 y 1902.[53] Aborda la recepción crítica en una época de hegemonía patriarcal y la legitimación de la mujer en la música por medio de la profesionalización; refiere a los géneros dramático-musicales más consumidos en ese momento (ópera, zarzuela, sainete y teatro de variedades).

En España, el libro editado por Marisa Manchado Torres, *Música y mujeres*. *Género y poder*, es un trabajo de compilación que permite obtener una mirada sucinta sobre el rol de la mujer en diferentes aspectos, en ámbitos hispanoamericanos.[54] Cuenta con varios textos de musicólogos y musicólogas, actuales referentes en el ámbito internacional. Se trata de un trabajo colaborativo, con una primera edición hacia finales

Mocchi, Sonzogno. Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti", *Arti della performance: orizzonti e culture* Nº 4 (2015). Matteo Paoletti, *A Huge Revolution of Theatrical Commerce. Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020).

[52] John Roselli, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1900)* (Bologna: Società edritrice il Mulino, 1993).

[53] Romina Dezillio, "Mujeres para armar: narrativas y consumos 'imaginarios' de una música corporizada en *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)", *Revista Argentina de Musicología* Nº 11 (2010), 75-98.

[54] Marisa Manchado Torres (comp.), *Música y mujeres*. *Género y poder,* 2da. ed. (Madrid: Ménades, 2019).

de los 90, en el cual se presentan diversos artículos que interpelan el rol de la mujer en relación con la música desde una mirada feminista. Para mi investigación, cuento con la segunda edición en la que, a diferencia de la primera, se suma un segundo prólogo a cargo de Ángel Medina Álvarez.[55] Como mencioné anteriormente, en este trabajo participaron varios autores, entre ellos, la musicóloga Teresa Cascudo García-Villaraco con su artículo "Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994".[56] Además, participó Josemi Lorenzo Arribas con su texto "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas".[57]

Otros trabajos se desprenden de este libro como el artículo "Marisa, Pao y yo: el primer programa de radio de mujeres en la música", de Amelia Die Goyanes, un artículo que describe en primera persona las dificultades de producir un programa de radio dedicado a mujeres en la música junto a sus amigas Marisa Manchado y Pao Tanarro.[58] En este relato se visibiliza, entre otros, el trabajo de búsqueda en archivos sonoros y la complejidad que presenta la obtención de fuentes para un programa de radio. Los resultados obtenidos para este proyecto radial permiten apreciar que hay disparidad entre las producciones masculinas y femeninas ya sea en el rol de intérpretes, compositoras, directoras, pedagogas, etc. Pilar Ramos López, en su capítulo "Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro", estudia el rol femenino en el arte español. Aquí la musicóloga española hace un recorrido histórico sobre la presencia de la personificación femenina en el teatro y utiliza como ejemplo de representación, entre otros casos, el travestismo en la época de los *castrati* como así también la mujer travestida en el rol masculino.[59]

Siguiendo con los aportes de la musicología española, está la reciente publicación de Zoila Martínez Beltrán, *Voces poliédricas: la contribución de las sopranos de*

[55] La primera edición contó con la edición y prólogo de Marisa Manchado Torres.
[56] Teresa Cascudo, "Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994", en *Música y mujeres*. *Género y poder*, Marisa Manchado Torres (comp.), 2da. ed. (Madrid: Ménades, 2019), 43-58.
[57] Josemi Lorenzo Arribas, "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias presencias y cuestiones teórico-metodológicas", en *Música y mujeres*. *Género y poder*, Marisa Manchado Torres (comp.), 2da. ed. (Madrid: Ménades, 2019), 97-125.
[58] Amelia Die Goyanes, "Marisa, Pao y yo: el primer programa de radio de mujeres en la música", en *Música y mujeres*. *Género y poder,* Marisa Manchado Torres (comp.), 2da. ed. (Madrid: Ménades, 2019), 59-74.
[59] Pilar Ramos, "Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro ", en *Música y mujeres*. *Género y poder,* Marisa Manchado Torres (comp.), 2da. ed. (Madrid: Ménades, 2019),159-186.

coloratura española a la Edad de Plata. Este texto permite observar asuntos muy relacionados con la presente tesis, a partir de un corpus compuesto por siete sopranos de coloratura entre la que se hallan María Barrientos (1884-1946), Elvira Hidalgo (1891-1980), Josefina Huguet (1871-1950), María Galvany (1875-1973), Ángeles Ottein (1895-1981), Graziella Pareto (1889-1973) y Mercedes Caspir (1897-1969).[60] La autora aborda lo acontecido entre 1890 y 1930 con estas sopranos que fueron de gran influencia a nivel internacional. Sin embargo, hay algunas cuestiones relacionadas con la aparición de nuevos repertorios a partir de fines del siglo XIX, que provocaron la aparición de nuevas categorías de sopranos, como la *prima donna*. La adaptación a este momento de sopranos de coloratura no fue sencilla debido, entre otros, a la mala fama por ser especialistas del repertorio *belcantista* italiano. Por otra parte, los compositores españoles, se identificaban con la ópera nacional, que, además, estaba en puja con la ópera italiana. Sin embargo, casi no había ópera española para sopranos de coloratura. El recital fue una alternativa para continuar con sus carreras dentro del ámbito nacional e internacional.

También se cuenta con el aporte de Virginia Sánchez Rodríguez, en su libro *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905 - 1906).* Este trabajo, como menciona la autora, se basa en una colección de cartas "manuscritas, emitidas por la propia María Barrientos entre 1905 y 1906 a José Bilbao, administrador del Teatro Real de Madrid, con quien la soprano española fraguó una estrecha relación de amistad".[61] Además, en el primer capítulo, la autora realiza un recorrido histórico y analiza la relación entre el binomio mujer y música; abarca como arco cronológico desde la prehistoria hasta la época de Barrientos. Este recorrido historiográfico, de manera sucinta, permite contextualizar el rol de varias mujeres a lo largo de la historia no solo en relación con la música sino también con otras artes como la pintura, la literatura, etc. Por otra parte, conocer el rol de la mujer permite comprender algunos comportamientos o decisiones que se observan con frecuencia entre las cantantes de la época. De la misma manera, escuchar la voz de Barrientos, a través de sus epístolas, cobra relevancia para nuestro trabajo por ser, más allá de un vínculo amistoso, un intercambio

[60] Martínez Beltrán, *Voces poliédricas…* Este libro obtuvo el premio de investigación María Isadora de Guzmán 2022, XXIV Edición. Es producto de la tesis doctoral de la autora.
[61] Virginia Sánchez Rodríguez, *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)* (Málaga: UMA Editorial, 2018),12.

entre el empresario teatral y una *prima donna* que se expresa en confidencia. Sus palabras dan cuenta de situaciones vividas en el ámbito teatral, apreciaciones personales hacia otras figuras de la lírica, sugerencias con respecto a sus pretensiones artísticas, entre otros asuntos. Las nueve cartas de Barrientos transcriptas por la autora nos permiten acercarnos al pensamiento y sentir de una de las personalidades relevantes de la lírica internacional.

Volviendo al ámbito local, el libro de Ana Lucía Frega *Mujeres en la música*, de 1994, toma a algunas mujeres en diferentes roles dentro del ámbito musical argentino: compositoras, cantantes, instrumentistas, promotoras y educadoras. En el capítulo dedicado a las cantantes aparecen algunas de las que se indagan en esta tesis: Isabel Marengo y las hermanas Bertana.[62]

Como texto de referencia acerca de cantantes que actuaron en el Teatro Colón desde su fundación en 1908 hasta comienzos de la década del 80, se encuentra el libro *Las voces del Teatro Colón,* de Enzo Valenti Ferro, que permite visualizar a cantantes que participaron en temporadas del teatro, con breves biografías y anécdotas.[63] También, su texto *Cien años de música en Buenos Aires* ofrece, año a año entre 1890 y 1990, información panorámica que puede entrecruzarse con otras fuentes.[64] El libro de Roberto Caamaño, *Historia del Teatro Colón*, una edición de tres tomos, contiene información específica de las temporadas en ese teatro desde 1908 a 1968.[65] Se pueden hallar sistematizados prolijamente los tipos de representaciones, los elencos, las fechas, los empresarios, entre otros aspectos. Además, contamos con *El gran libro del Teatro Colón: su música, su historia, su esplendor 1908-2010,* una colección de siete volúmenes organizados cronológicamente, editada en 2010, año del bicentenario.[66] En cada uno, se abordan diferentes temáticas relacionadas: desde la fundación, los divos, cuerpos estables, ópera y política, por mencionar algunos. Este trabajo fue realizado en colaboración, entre varios autores.

[62] Ana Lucía Frega, *Mujeres de la música*. Colección Mujeres Argentinas, Dir. Félix Luna (Buenos Aires: Editorial Planeta, 1994). Es importante destacar que este libro tuvo tres ediciones. Sin embargo, no hay diferencias sustanciales entre ellas, salvo en la inclusión de numerosas fotografías en la tercera edición.
[63] Enzo Valenti Ferro, *Las voces. Teatro Colón. 1908-1982* (Buenos Aires: Gaglianone, 1983).
[64] Enzo Valenti Ferro, *Cien años de música en Buenos Aire*s (Buenos Aires: Gaglianone, 1992).
[65] Roberto Caamaño, *Historia del Teatro Colón. 1908-1968* (Buenos Aires: Cinetea, 1969).
[66] José Alemán, *El gran libro del Teatro Colón: su música, su historia, su esplendor 1908-2010,* VII Vols. (Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino, 2010). En 2010 se conmemoró en Argentina el bicentenario de la Revolución de Mayo.

Sobre cantantes en general, existe una bibliografía variada. En el libro *Grandes cantantes de nuestro tiempo,* publicado en 1973, Kurt Pahlen ofreció un panorama de la lírica en diferentes escenarios europeos y en Buenos Aires. Las *prime donne* románticas, el cantante-actor, la cantante y la sociedad son algunos de los temas que aborda en sus capítulos. Es un libro que permite dar cuenta de la evolución del rol de los cantantes, de los repertorios y espacios de representación.[67] Otro ensayista que realizó un trabajo sobre cantantes es el tenor italiano Giacomo Lauri-Volpi (1892-1979), autor de *Voci parallele,* original en italiano y traducido al español por Manuel Torregrosa.[68] En *Voces paralelas*, entre una selección de cantantes, forma binomios con vocalidades similares y las contrapone. En este paralelismo, destaca sus virtudes, imperfecciones y abre juicios de valor sobre lo que habrían podido ser y los motivos por los cuales no lo fueron. Si bien se observan opiniones que podrían considerarse aportes quizá demasiado subjetivos o sesgados, el texto permite encontrar voces de diferentes períodos y cierta categorización en la elección de los pares contrapuestos, que ofrece una aproximación válida a los tipos de voces y repertorios abordados, entre otros aspectos.

Acerca de mujeres cantantes del periodo de estudio pero que se abordan tangencialmente, encontramos el trabajo de la investigadora chilena Patricia Díaz-Inostroza, que escribió *Clara Oyuela y el arte de cantar*.[69] Su trabajo, de 2017, basado en el archivo personal conservado en manos de un familiar, da a conocer la figura de la soprano argentina como cantante de cámara y de ópera, su familia y su relación con la música. Permite conocer su vínculo con otras cantantes como Ninon Vallin, el contacto con compositores de la talla de Carlos Guastavino —con quien grabó canciones y realizó giras de conciertos— y su dedicación a la docencia especializada ya en el período chileno. El aporte de Díaz-Inostroza se aproxima un poco más en profundidad a la figura de Oyuela, por el contenido epistolar que contiene su libro. Una ayuda muy significativa es la mención de la discografía y grabaciones realizadas por la soprano. Además, cuento con otros trabajos que colaboran con la investigación, vinculados a sopranos argentinas como Helena Arizmendi (1924 - 2015), cantante que fue visibilizada desde la

[67] Kurt Pahlen, *Grandes cantantes de nuestro tiempo* (Buenos Aires: EMECÉ, 1973).
[68] Giacomo Lauri-Volpi, *Voci parallele.* Trad. Manuel Torregrosa Valero (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974).
[69] Patricia Díaz-Inostroza, *Clara Oyuela y el arte de cantar* (Santiago de Chile: Memoriarte, 2017).

voz del artista e investigador Carlos Manso.[70] El autor realiza un recorrido sobre su trayectoria artística, que resulta interesante para este trabajo ya que mantuvo un vínculo profesional con la soprano.[71] Otro libro de Manso dedicado a la figura de Delia Rigal (1920-2013) relata parte de la biografía de la cantante. Es una publicación en la que la voz de la soprano se refleja en primera persona y se refuerza el relato con fotografías y prensa periódica, sin dejar de mencionar el lazo amistoso entre ambos.[72]

Varios autores han escrito sobre mujeres cantantes no argentinas que participaron de la vida musical de Buenos Aires en algún tiempo. Un caso es el de Eduardo Arnosi con *Claudia Muzio. La única,* una biografía de 1986.[73] El libro da cuenta de los comienzos de la soprano italiana, sus recorridos en diferentes escenarios, repercusiones y grabaciones realizadas. En lo que hace al tema de esta tesis, este libro contiene un extracto de un artículo publicado en *La Nación* en el que Muzio opinó sobre cuestiones de técnica vocal y sobre algunos cantantes argentinos, lo que permite dimensionar cómo estaban conceptuados ante la soprano italiana.

Respecto de las cantantes del presente estudio, algunos diccionarios proveen información a través de diferentes entradas léxicas. El *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)* de Leandro Donozo, de 2006, fue una de las primeras fuentes consultadas que permitió derivar en otras fuentes secundarias.[74] La búsqueda de las cantantes que me ocupan ha permitido verificar la escasez y a veces la falta de información, las dudas sobre fechas de nacimiento y muerte, entre otros datos. Realicé también, con escaso éxito, un relevamiento de otras fuentes como el *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, *The New Grove Dictionary of Opera*, el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (*DMEH*),[75] la *Enciclopedia de la música argentina,* de Rodolfo Arizaga,[76] y el *Diccionario biográfico de mujeres argentinas,* de Lily Sosa de Newton, de 1986.[77] En contraposición, el *Diccionario biográfico de artistas de la Argentina,* de Héctor Lacquaniti, en su versión de 1912, arroja datos de época de sumo interés en lo que hace a maestros de canto italianos que se

[70] Manso, *Helena Arizmendi*…
[71] Manso fue pianista acompañante en algunas presentaciones junto a la soprano.
[72] Manso, *Delia Rigal*…
[73] Eduardo Arnosi, *Claudia Muzio. La única* (Buenos Aires: Ars Lyrica, 1986).
[74] Donozo, *Diccionario bibliográfico*…
[75] Emilio Casares Rodicio (dir.), *DMEH* (Madrid: SGAE, 1999-2002).
[76] Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina* (Buenos Aires: FNA, 1971).
[77] Lily Sosa de Newton, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1986).

fueron radicando en Argentina y sus discípulas, algunas noveles, que ya entonces empezaban a destacar en la escena local.[78] Además, el *Diccionario biográfico ítalo-argentino* de Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello, de 1976, permite obtener referencias sobre maestros, cantantes, instrumentistas italianos que estuvieron en Argentina y amplía datos con respecto al de Lacquaniti.[79]

Hasta el momento, la cantante que ha sido estudiada más extensamente es Juana Capella. Sobre ella, puede mencionarse el libro de Gabriel Julià Seguí, *Diva. La soprano Juanita Capella,* de 2006, que permite hacer un recorrido de la vida artística de la soprano argentina, sus inicios, maestros, viajes y repercusiones de su *performance* en diferentes salas.[80]

Finalmente, omito detallar aquí la producción propia presentada en congresos o publicada en estos últimos años, que incluye —entre otros temas— sendos artículos con referato sobre Juana Capella e Isabel Marengo y un capítulo de corte metodológico en las actas de un simposio internacional. Daré cuenta de estos textos en los capítulos correspondientes de la tesis.

Con respecto al avance tecnológico producido durante el siglo XX, es importante destacar el rol de la radio como medio de difusión masiva, sin olvidarnos del aporte de las grabaciones discográficas y la industria del disco. La radiofonía fue un espacio en el que algunas de las cantantes del corpus intervinieron como intérpretes representantes del género lírico. Hay algunas publicaciones como *Días de radio. Historia de la radio argentina*, de Marta Merkin, Juan José Panno, Gabriela Tijman y Carlos Ulanovsky, que permiten conocer su historia, origen y evolución en el tiempo.[81] Otro trabajo sobre el tema es el libro *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*, de Andrea Matallana, que explica el contexto social de la Argentina en ese período y observa el rol del empresario radial y su vínculo con la prensa.[82] En algunos casos, podría considerarse que algunos empresarios crearon verdaderos *holdings*. Así,

[78] Héctor Lacquaniti, *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina. Tomo I* (Buenos Aires: el autor, 1912).
[79] Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello (eds.), *Diccionario biográfico ítalo-argentino* (Buenos Aires: Dante Alighieri, 1976).
[80]Gabriel Julià Seguí, *Diva. La soprano Juanita Capella* (Lecce: Istituto di Culture Mediterranee della Provincia di Lece, Congedo Editore, 2006).
[81] Carlos Ulanovsky *et alii*, *Días de radio (1920-1959). Historia de los medios de comunicación en la Argentina.* 4ta ed. (Buenos Aires: Emecé, 2015).
[82] Andrea Matallana, *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006).

se puede visibilizar el vínculo directo de algunas emisoras radiales con revistas especializadas.

Una traducción del libro de Christine Ehrick, *Radio femenina: mujer, radiodifusión y paisaje sonoro en Buenos Aires y Montevideo, 1930-1950*, amplía el panorama de la mujer en la radio en el ámbito rioplatense, en el cual aparecen algunas actrices como representantes del feminismo a través de sus presentaciones en la radio.[83] También se encuentra el libro *Radio: ¿con la música a otra parte? De la galena a la era digital.* Este trabajo colaborativo plantea el estudio de la radio como espacio de difusión de las músicas. El capítulo escrito por Levatti y Lvovich propone una discusión entre las variantes de formatos (música en vivo, discos) como así también un panorama sobre las primeras radios de la periferia, en diferentes localidades y en el ámbito universitario.[84]

Con la explicación formal de los aspectos teóricos y metodológicos de esta tesis, la enunciación de la hipótesis y los objetivos, la fundamentación del recorte propuesto y un estado de la cuestión que no agota las fuentes secundarias disponibles —ya que algunas se irán mencionando más adelante a medida que me adentre en algunos aspectos—, doy paso a la historización de la lírica argentina en la época de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.[85] A través principalmente del estudio de fuentes periodísticas conservadas en formatos de "álbum" o bien recabadas para esta investigación, tomaré en el capítulo siguiente a dos mujeres cantantes profesionales: Elvira Colonnese e Ida Gobbato. Entre ambas, dedicaré un segmento más breve a una "aficionada" cronológicamente intermedia entre las anteriores, la señora Enriqueta Basavilbaso de Catelín. Previamente, introduciré a estas tres figuras con una descripción del contexto, la inmigración y las alianzas transatlánticas que fomentaron la movilidad de artistas y cantantes ligados a la ópera.

[83] Christine Ehrick, *Radio femenina: mujer, radiodifusión y paisaje sonoro en Buenos Aires y Montevideo, 1930-1950* (Buenos Aires: Prometeo, 2021).
[84] Ariel Levatti y Lea Lvovich, *Radio: ¿con la música a otra parte? De la galena a la era digital* (Paraná: EDUNER, 2018).
[85] No he querido ahondar en el contexto histórico ni en cuestiones políticas por dos motivos. Uno es el amplio recorte cronológico que conlleva esta tesis, con un arco temporal en el cual se sucedieron distintas y variadas coyunturas. El otro, la necesidad de centrarme en el tema elegido, que ya de por sí acarrea cuestiones transnacionales. De todas maneras, he atendido en varios casos a las políticas culturales cuando resulta imprescindible para argumentar mis planteos.

CAPÍTULO 2

LA LÍRICA EN LA ÉPOCA DE ENTRESIGLOS. CANTANTES TRANSATLÁNTICAS VISTAS A TRAVÉS DE ÁLBUMES HEMEROGRÁFICOS

2.1.- La ópera en el contexto migratorio en Argentina

Tanto los estudios de Aníbal Cetrangolo —su libro *Opéra, barcos y banderas* resulta clave como marco en el cual inscribir este segmento— como los de Matteo Paoletti sobre el empresario Angelo Ferrari, abordan el tema del melodrama y la inmigración italiana en Argentina y afirman la idea de la ópera como un género migrante por excelencia.[1]

En aquel período de la historia, en Argentina y en Italia se produjeron grandes cambios. Fernando Devoto expone que existieron dos momentos críticos respecto a lo económico —en 1874 y en 1880— en los que ocurrieron grandes novedades para la Argentina y para los italianos que habitaban en ella.[2] Básicamente, fue en 1880 que se alcanzó la definitiva unificación política del país con la resolución del problema de la Capital Federal, que daría progresivamente lugar a la conformación del llamado orden conservador. Así, el sistema político fue teniendo realmente un alcance nacional, bastante estable, si bien a cargo de una élite dominante. En el caso de la masiva inmigración italiana, según Devoto, para ese entonces se fue creando en Argentina "un conjunto de instituciones que abarcaban casi todas las dimensiones de la vida social y económica y que perduraría por muchos años y, en algunos casos, hasta hoy".[3] En ese contexto, el teatro y la ópera fueron representaciones claras del italianismo en Argentina. Los empresarios fueron parte fundamental de ese engranaje. Una figura destacada fue Angelo Ferrari, quien con otros italianos como Faustino Da Rosa, Cesare Ciacchi y Walter Mocchi, colaboraron en la circulación del repertorio operístico italiano convocando a las grandes voces del momento para sus distintas compañías.

Como antecedente, la formación de los primeros cantantes en Buenos Aires remonta a la primera mitad del siglo XIX en que se encuentra a José Antonio Picasarri (1769-1843), sacerdote, pianista, cantante, director de orquesta y pedagogo de origen español. Durante su vida fue promotor del desarrollo musical porteño y creador de la primera Escuela de Música y Canto, en la época rivadaviana.[4] En Buenos Aires, con los años, se fueron acrecentando los acontecimientos musicales de los que se hacía eco la prensa. El periódico *La Gaceta Musical*, fundado en 1874 y dirigido inicialmente por Julio

[1] Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas*…; Paoletti, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno*…, "La red de empresarios europeos en Buenos Aires…", *A Huge Revolution of Theatrical Commerce*…

[2] Concretamente se refiere a dos revoluciones: la que se originó a raíz de la elección del sucesor de Sarmiento y la que se produjo ante la federalización de la ciudad capital. Estos conflictos políticos sin duda afectaron al plano económico. Fernando Devoto, *Historia de los italianos en la Argentina* (Buenos Aires: Cámara de Comercio Italiana en la República Argentina, 2006), 97-98.

[3] Devoto, *Historia de los italianos en la Argentina*, 95-96.

[4] Junto a él, actuó un joven pianista, sobrino suyo, que luego sería importante compositor: Juan Pedro Esnaola.

Núñez, reflejó el movimiento musical de la ciudad hasta 1887.[5] Maestros italianos llegados a la Argentina, gracias a políticas inmigratorias que favorecieron su arribo, nutrían desde hacía algunos años con sus enseñanzas musicales a las señoritas de aquel entonces en diferentes instituciones y conservatorios. Con el devenir del tiempo, Buenos Aires encontraría en el teatro un espacio fundamental de expresión del arte lírico. A comienzos del siglo XX, y antes de la inauguración del nuevo Teatro Colón, el centro lírico más importante era el Teatro de la Ópera.[6]

El consumo teatral desde 1870 a 1910 no solo incluía la ópera sino también la zarzuela, las comedias y los dramas en italiano o en francés, los sainetes de origen español y, desde fines del siglo XIX, los dramas de autores argentinos.[7] El público de la ópera también fue formándose a través del tiempo hasta definirse, según Ernesto Quesada y Carlos Olivera, en tres categorías históricas: los "diletantes distinguidos", los "verdaderos aficionados" y los "críticos".[8] Esta categorización podía identificarse, por ejemplo, con el público de la ópera que frecuentaba hacia comienzos del siglo XX el flamante Teatro Colón.[9] Así, según el teatro al que se asistía se demostraba una identidad social en un contexto en que la marea inmigratoria amenazaba, al menos en la imaginación de la élite, con socavarla.

Para John Roselli, desde el inicio de la época moderna en Buenos Aires, aproximadamente desde 1880 en adelante, se definieron dos audiencias diferenciadas: un público a la moda —y en su parte más influyente, no italiano— y otro, popular y casi totalmente italiano.[10] Las diferencias no solo se darían en la "categorización" sino también en los usos y costumbres, los lugares a ocupar en la sala y la vestimenta utilizada, lo que generó así una nueva geografía del teatro. Mientras esto sucedía con el público, las cantantes también tenían su categoría según el rol a encarnar. Las artistas no eran consideradas "señoras respetables". Como expone Roselli, muchos consideraban desde el 1600 que las mujeres no debían subir al escenario en Italia y

[5] Alberto Giménez y Andrés Sala, "La interpretación musical", en *Historia general del arte en la Argentina*, Tomo III (Buenos Aires: ANBA, 1984), 103.
[6] El Teatro de la Ópera se inauguró el 25 de mayo de 1872 con la ópera *Il Trovatore*, de Verdi. El empresario a cargo fue Antonio Pestalardo y posteriormente pasó a manos de Roberto Cano en 1889. A partir de 1907, encontraría rivalidad con otros teatros dedicados a la lírica, primeramente, con el Coliseo y a partir de 1908 con el nuevo Teatro Colón. Desde ese momento, el Teatro de la Ópera comenzó a decaer por la competencia y el malgasto de la fortuna de su dueño en juegos de azar. El 27 de mayo de 1915 el Teatro Ópera fue vendido en subasta pública por 772.000 pesos al señor Vicente Cucullo. Carlos Manso, *Del teatro de la Ópera a Carmen Piazzini* (Buenos Aires: De los Cuatro Vientos, 2012), 105.
[7] Ricardo Pasolini, "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales", en *Historias de la vida privada en la Argentina*, ed. Fernando Devoto y Marta Madero. Tomo II (Buenos Aires: Taurus, 1999), 228.
[8] Ibidem, 233.
[9] El Teatro Colón de Buenos Aires se inauguró el 25 de mayo de 1908. En ese espacio actuaron algunas de las cantantes del corpus.
[10] John Roselli, *Il cantante d'opera. Storia di una professione*..., 241.

toda Europa, ya que el mostrarse públicamente, aumentaba la sospecha de ser considerada una "cortesana".[11] Sin embargo, con el correr de los siglos las "señoritas" y las "señoras" compartían las enseñanzas de sus maestros con aquellas mujeres que sentían vocación por el arte del canto. A las mujeres de la clase alta, de la élite, se les enseñaba alguna de las artes y, en algunos casos, eran presentadas como "artistas aficionadas", puesto que sus representaciones quedaban circunscriptas solo a los ámbitos privados.[12]

2.1.1.- Sociedades y alianzas transatlánticas

Algunas cantantes, como los casos de Elvira Colonnese y Juanita Capella, fueron artistas con dotes vocales reconocidas por la crítica y el público. Su arte y popularidad promovieron la posibilidad de trascender más allá de las fronteras. Para lograr esta expansión dentro de Sudamérica y Europa y obtener reconocimiento internacional, debieron ser parte de un engranaje muy complejo organizado por sociedades empresariales transatlánticas. En pos de entender este entramado y visibilizar (como se trata en el capítulo siguiente) cómo articuló Juanita Capella su carrera en los teatros europeos, es preciso dar cuenta de algunos procesos que se produjeron en el ámbito teatral. Resulta necesario elaborar de manera sucinta un *racconto* que permita mostrar, en parte, de los motivos por los que se crearon dichas sociedades y conocer la forma en que operaban los empresarios teatrales en aquel momento, como se verá a continuación.[13]

Es imprescindible tener en cuenta que antes de la época histórica aquí tratada, el mercado teatral en Italia debió reorganizarse. La crisis de fines del siglo XIX en la península provocó que, de ser un país agrícola, se encaminara hacia la industrialización.[14] Con los años, se convirtió en una nueva potencia. El teatro no quedó al margen de esta reorganización y, para que la ópera pudiera mantenerse "viva" durante la crisis, cobró relevancia la figura del empresario teatral. Desde 1880 se había producido una oleada migratoria de italianos a Sudamérica y particularmente hacia Argentina, con la idea de generar expansionismo mercantil e industrial.[15] Esto

[11] *Ibidem*, 79.
[12] Ejemplo de ello es el caso de Enriqueta Basavilbaso de Catelín, sobre quien desarrollo un espacio en este capítulo.
[13] Para profundizar este tema, véanse los trabajos del musicólogo Matteo Paoletti, "La red de empresarios europeos en Buenos Aires…"; "Mascagni, Mocchi, Sonzogno..."; *A huge revolution of theatrical commerce...*.
[14] Paoletti, "Mascagni, Mocchi, Sonzogno...", 13.
[15] Según Devoto, además de las redes interpersonales que brindaban ayuda e información a posibles inmigrantes, influyeron las compañías de navegación con sus intereses económicos asociados. Devoto, *Historia de los italianos en la Argentina*, 107.

colaboraría también, desde el ámbito teatral, a "contrarrestar la crisis que el teatro dramático y operístico había empezado a sufrir en relación con los nuevos géneros en competencia (primero la opereta y los conciertos sinfónicos, luego el cine y las variedades).[16] Matteo Paoletti, en sus investigaciones sobre la red empresarial entre Europa y Buenos Aires manifiesta que, en Argentina, el inicio del siglo XX (en particular entre 1905 y 1912) fue un período de crecimiento económico, que

> […] llevó a un aumento del consumo cultural: en 1905 fueron al teatro 2,6 millones de personas, que se convirtieron en 4,2 millones en 1907 (600 mil para el cine). La industrialización del mercado cultural obligó a los operadores a buscar nuevos socios para financiar empresas cada vez más costosas: si el papel de los empresarios extranjeros siguió siendo decisivo para conducir la oferta, con el nuevo siglo la escena teatral vio la entrada masiva de nuevas figuras empresariales, capaces de conectar el plan operativo de los empresarios con sujetos capaces de garantizar flujos monetarios enormes y constantes.[17]

En una época de crecimiento del consumo cultural, se llegó a considerar el espectáculo teatral como un negocio rentable. Algunos empresarios europeos ya eran conocidos en la República Argentina desde fines de siglo XIX; entre ellos, los ya nombrados Angelo Ferrari, Cesare Ciacchi, Charles Seguin, Walter Mocchi y Faustino Da Rosa.[18]

> La época en Italia llamada Giolittiana —o del "despegue"— fue a nivel teatral un período de crisis, provocado por varios factores; entre ellos, estaba la exigencia del público ante el cambio estético de los compositores —lo que se veía reflejado en la baja de audiencia— y la ausencia de subvención por parte del gobierno.[19]

Así, se llevaron a cabo algunas experiencias en conjunto con autores, agentes y editores, que intentaron frenar esta situación a través de la creación de *trust teatrali*, con el auge de los teatros de ultramar.[20] De los proyectos más interesantes de este tipo aparecen como antecedentes la *Società per il Teatro Lirico Italiano,* promovida desde 1904 por Enrico di San Martino, que junto a la *Società Teatrale Italo-Argentina* (STIA),

[16] Paoletti, "La red de empresarios europeos…", 57.
[17] *Ibidem*, 64.
[18] *Ibidem*, 54.
[19] Este período de la historia italiana comprendido entre 1900 a 1914 tomó su nombre de Giovanni Giolitti (1842-1928). Paoletti, citando a Barbagallo y Segreto, explica que cuando se refiere a "crisis de fin de siglo" hace referencia a "las dificultades del sistema económico y político de Italia entre 1887-1896 (para algunos hasta 1900), desencadenada por la crisis agraria que repercutió en el sector bancario e inmobiliario, la [cual] agregó fuertes tensiones sociales y el riesgo de una deriva autoritaria del ejecutivo". Paoletti, "Mascagni, Mocchi, Sonzogno...", 13. Las traducciones sucesivas son mías a menos que se indique lo contrario.
[20] Cabe destacar que para el inicio del siglo XX existía un duopolio de Casas Editoras: Ricordi y Sonzogno. Paoletti, "Mascagni, Mocchi, Sonzogno...", 17.

con sede en Buenos Aires, fundada en 1907, representó el principal precedente de la creación en 1908 de la *Società Teatrale Internazionale* (STIn).[21] En la reseña que hace Pedro Camerata del libro de Paoletti, se menciona que:

> Walter Mocchi fundó la STIA el 23 de septiembre de 1907. En consonancia con la aparición contemporánea de fusiones y *trusts* en varios sectores de la economía capitalista, algunos de los empresarios de espectáculos más importantes de Argentina (entre otros, Charles Seguin, Faustino da Rosa y Cesare Ciacchi) confluyeron con Mocchi en este intento por monopolizar el mercado teatral sudamericano. En poco tiempo, la organización se hizo con el control de los principales teatros de Argentina, Chile, Brasil y Uruguay, con los cuales creó una red por la que circulaban las compañías provenientes de Italia, también contratadas por la STIA.[22]

La Sociedad Teatral Ítalo-Argentina (STIA) proponía en conjunto con empresarios de Chile, Brasil, Argentina y Uruguay realizar *tournées* a través de una ruta organizada para la circulación de las compañías. Walter Mocchi fue el representante de la STIA en Europa. Logró administrar algunos teatros como el Costanzi en Italia, mientras que, en Sudamérica, vinculó varios teatros de las principales ciudades a la STIA. En Buenos Aires, la STIA controló siete de las nueve salas de categoría. Encontramos los Teatros Colón, Circo Arena y Coliseo (por medio del empresario Cesare Ciacchi), Odeón, Avenida y Constitución (empresario Faustino da Rosa) y el Teatro Victoria. Además, el Ópera y el Olimpo, de Rosario; en Uruguay, el Solís; en Chile, el Teatro Sócrates de Valparaíso y los Municipales de Concepción, Santiago y Talca.[23]

La incorporación del Teatro Colón de Buenos Aires, inaugurado el 25 de mayo de 1908, como parte del circuito de la Ítalo-Argentina colaboró con la idea de crear la Sociedad Teatral Internacional. Como expone Paoletti,

> Según los observadores, la Internacional nació con el fin de asegurar a la próxima temporada de ópera en Roma, el concurso de los artistas más ilustres de Italia, y con el fin de conseguir en Buenos Aires representaciones ya dadas en Roma, y viceversa repetir en Roma espectáculos representados en Buenos Aires.[24]

[21] *Ibidem*, 21-23.
[22] Pedro Augusto Camerata, "Matteo Paoletti. A Huge Revolution of Theatrical Commerce: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America. Reseña bibliográfica", *Revista Argentina de Musicología* Vol. 22, Nº 1 (2021), 207.
[23]Paoletti, "Mascagni, Mocchi, Sonzogno...", 30.
[24] *Ibidem*, 36-37. "Secondo gli osservatori, l'Internazionale nasce "allo scopo di assicurare alla prossima stagione lirica di Roma, il concorso dei più illustri artisti d'Italia, ed allo scopo di reperire in Buenos Aires spettacoli già dati a Roma, e viceversa ripetere in Roma spettacoli rappresentati a Buenos Aires".

Con la STIA como modelo, se creó el 28 de junio de 1908 la Sociedad Teatral Internacional (STIn), la que logró, a través de Walter Mocchi, ser parte de un imperio transoceánico en el que las compañías de óperas italianas circulaban intra e internacionalmente. Esta organización permitió crear nuevos espectáculos en un momento de declive de la ópera. Para esta etapa, según Paoletti, el empresario italiano logró tres importantes acontecimientos: la adquisición del Teatro Costanzi, la representación de la opereta como un espectáculo de gran rédito económico para la STIn y el nombramiento de Mascagni (1863 -1945) como director en las temporadas de 1909-1910.[25]

Con la conquista del Teatro Costanzi, la STIn logró incorporar a su red teatros de Italia como el Argentina, el Politeama Adriano, el Petruzzelli de Bari, el Regio de Parma, el Regio di Torino, el Carlo Felice de Génova. Luego de varios acontecimientos —entre ellos, problemas financieros— la STIA se disuelve y aparece en su lugar La Teatral (1911), nueva sociedad que estará representada por la figura de Emma Carelli (1877-1928), soprano reconocida y esposa del empresario Walter Mocchi.

De la mano de Mocchi y otros empresarios, varios artistas de la lírica comenzaron a tejer un entramado que hasta hoy resulta necesario continuar investigando desde diversas latitudes. Los aportes musicológicos, hasta el momento, permiten comprender parte de la organización de la empresa, integrantes, repertorios interpretados, circulación y recepción. Sin embargo, hay que reconocer que parte de este tejido artístico estuvo compuesto por cantantes, actores necesarios de esta trama compleja. La red empresarial contó con figuras convocantes de dotes vocales excepcionales que participaron de giras europeas y sudamericanas. Algunas de ellas, provocaron con sus interpretaciones hitos dentro del mundo lírico internacional y otras, además, produjeron transferencias de sus experiencias desde la enseñanza de su arte.

2.2.- Elvira Colonnese, soprano italiana y maestra en Argentina

2.2.1.- Semblanza de la cantante y fuente principal

La soprano italiana Elvira Colonnese (1859-1949) formó parte de un momento de la historia de la lírica en el cual el rol del empresario colaboró en la conformación de un

[25] Camerata, “Matteo Paoletti…”, 207-208.

nuevo concepto de mercado a través de las compañías teatrales transoceánicas.[26] Se indaga a continuación su trayectoria inicial, que permite observar los repertorios, circuitos de las giras en las que participó, compañías a las que estuvo integrada y recepción crítica obtenida.

Longeva, pues vivió casi noventa años, contaba con un familiar cantante, el barítono Luigi Colonnese, su tío, quien debutó en Buenos Aires en 1873.[27] Me interesan sus actuaciones artísticas durante el período de su juventud, entre 1878 y 1904, a partir del estudio de un álbum hemerográfico personal [Figura 1]. Dedico en consecuencia este apartado a la observación de las influencias recibidas y de los procesos de recepción insertos en la pedagogía vocal. Propongo que la temprana actuación artística de la cantante napolitana estuvo estrechamente ligada a su labor docente posterior, con lógicas consecuencias, derivaciones y adaptaciones locales en el lado sudamericano de su recorrido transatlántico.[28]

Como he explicado en el segmento anterior, la red empresarial europea y su articulación con los teatros en Sudamérica hacia fines del siglo XIX e inicios del XX colocaba a los cantantes, en muchas ocasiones, como los principales engranajes que daban vida a las compañías de ópera. Los estudios musicológicos ya mencionados sobre el rol del empresario teatral europeo en Sudamérica durante ese período —entre otros, los de Cetrangolo y Paoletti— no atañen, sin embargo, a algunas personalidades de la interpretación vocal en esa red transatlántica, que todavía puede ser analizada más en detalle. Realizo a continuación una primera aproximación al álbum hemerográfico de Colonnese y señalo solo algunos aspectos de ese valioso objeto de estudio.[29] Hago foco en sus inicios como cantante y en algunas actuaciones realizadas

[26] Presenté un avance oral de este segmento de la tesis como "Elvira Colonnese, soprano italiana. Un aporte sobre sus actuaciones transatlánticas vistas desde una colección hemerográfica conservada en Argentina", en la conferencia internacional *Music, Cultural Politics, and Identities: Transatlantic Encounters between European and Latin American Music and Musicians***,** que tuvo lugar del 25 al 28 de septiembre de 2023, en *l'École des Hautes Études en Sciences Sociales* (París, Francia).

[27] Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas…,* 320.

[28] La residencia de Colonnese en Buenos Aires es mencionada por Roselli, quien destaca que enseñó a mujeres jóvenes, algunas de las cuales debutaron en teatros populares. Véase John Roselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 189.

[29] Los álbumes musicales-hemerográficos han sido una tradición común entre artistas desde el siglo XIX. En los últimos años, estas fuentes han cobrado gran importancia dentro del campo de la musicología ya que reúnen en un solo volumen materiales difíciles de recuperar de forma aislada, a la vez que dan cuenta de la mirada personal de quien los compiló. Véase Patricia Puckett Sasser, "A Recording Artist: Enrico Caruso and his Scrapbooks", *Fontes Artis Musicae* Vol. 65, Nº 3 (2018), 157-169; Fernanda Vera Malhue, "La Biblioteca Musical de Isidora Zegers (1803-1869) y el Álbum Musical de Ángela Peralta (1845-1883): ópera y tópicos sentimentales durante el siglo XIX en Latinoamérica", *Resonancias: Revista de*

entre Italia y Argentina, para contribuir con otros trabajos que indagan el teatro lírico argentino hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX.



Figura 1. Álbum *Ricordi Artistici* de Elvira Colonnese. Tapa e interior. Fondo César Dillon, IIET

La fuente fundamental que utilizo es un álbum hemerográfico de Elvira Colennese que forma parte del archivo César Dillon del Instituto de Investigación en Etnomusicología. El volumen tiene algo más de veinte centímetros de alto y consta de más de doscientos folios, en los que hay recortes adheridos y traducciones al castellano. En su tapa, presenta una etiqueta de identificación con el nombre de la cantante y la indicación “año 1881”. En la primera página, una dedicatoria de la hija de Colonnese, Tina, va para Juan Andrés Sala, a quien designa albacea de este álbum. Expresa en esas palabras, de junio de 1970:

> Al *carissimo* amigo Juan Andrés Sala: / Dejo en sus manos como póstumo recuerdo de mi adorada y gloriosa madre, este libro que encierra sus recuerdos artísticos. Rogándole le quiera, lo cuide y lo conserve como yo lo hice con todo corazón. Tina Colonnese.[30]

Como se explicó en el capítulo anterior, Juan Andrés Sala, además de ejercer como crítico musical, realizó una valiosa contribución a la historia musical argentina y escribió sobre ópera y teatros. Publicó textos junto a Alberto Emilio Giménez y también, libros en colaboración con el Dr. César Dillon, quien, a posteriori, se transformaría en el depositario de este corpus documental.

Investigación Musical Vol. 28, Nº 54 (2024), 147-166; Juan Fernando Velásquez, “Seis piezas del álbum de música de Ana y Cristina Echeverría”, *Ricercare* Nº 17 (2024), 146-162.

[30] En todas las transcripciones de textos históricos, he actualizado la ortografía.

2.2.2.- Formación en Italia

Dotada de una voz deslumbrante (según se la describe en las fuentes), Elvira Colonnese perteneció a una familia con integrantes músicos, entre los que se encontraba su tío Luigi Colonnese, antes mencionado. Formada musicalmente en el Real Conservatorio de Música San Pietro a Majella, estudió allí bajo la dirección de "la eximia señora de Roxas".[31] Terminados sus estudios, debutó en la Scala de Milán en la ópera *Gli Ugonotti* e inició así una carrera artística durante veinte años, en famosos teatros líricos de Europa y Sudamérica.

El álbum de recuerdos artísticos de la soprano italiana aparece fechado 1881 en la tapa y en la portada, 1880. Sin embargo, contiene algunas fuentes de 1878 y 1879 coincidentes con sus años de formación en Nápoles. Las primeras páginas dan cuenta de sus representaciones como solista en aquella etapa de formación. Se observa en primer término un relato de un ensayo durante esos años de estudio y luego, algunos recortes hemerográficos que destacan las dotes de la alumna Colonnese.[32] Se puede advertir, por ejemplo, su actuación en la operetta *L'Alpigianina,* del alumno Nicola Cassano, representada en el Collegio di Musica, en abril de 1880. Sobre ese evento, la prensa expresó: […] "una voz nítida como el cristal, fineza estética que llama la atención […] y la fisonomía sonriente como su voz, como su alma, como su canto".[33]

Con la intención de contrastar fuentes, se logró obtener información del Conservatorio de Nápoles y documentar que en 1880 Colonnese, en efecto, interpretó el rol de Lisa en la ópera *L'Alpigianina,* del estudiante Nicola Cassano [Figura 2].[34] El diario *La Discussione* hizo referencia a la *performance* de Colonnese; la mencionó como la "columna" de esa obra y describió otra vez su voz, que era "limpia como un cristal, fresca como una rosa", y que se lanzaba "espontánea y voluminosa en las diversas modulaciones". Se destacaba que, aunque fuera una alumna, lucía como "*un'artista di grido"*, o sea, una artista aclamada. Claramente, la prensa advirtió su talento en su formación como cantante lírica y vislumbró ya a la artista que después fue reconocida internacionalmente hacia fines del siglo XIX.

2.2.3.- Debut y actuaciones europeas

En la estación de primavera (de abril a junio) de 1881, según consta en el álbum, Elvira Colonnese debutó en el Teatro Costanzi de Roma, con el rol de Inés de la ópera

[31] Lacquaniti, *Diccionario biográfico*…, 32. Petriella y Sosa Miatello, *Diccionario biográfico ítalo-argentino*…, 357.
[32] No todos los recortes indican la fuente hemerográfica y fecha de publicación, de ahí ciertas omisiones que puedan encontrarse en las referencias del presente capítulo.
[33] Fragmento de un artículo sobre la *performance* de Colonnese en la operetta *L'Alpigianina*, publicado en *La Discussione*, según se registra a mano (no se detecta fecha de la publicación).
[34] En el manuscrito de la ópera *L'Alpigianina* de Nicola Cassano se observa el nombre de Elvira Colonnese. Agradezco al archivo del *Conservatorio San Pietro a Majella*, de Nápoles.

L'Africana. *La Stampa Locale* compiló varios artículos de diferentes medios, a manera de un resumen de las diversas críticas, en línea con un discurso publicitario.[35] [Figura 3]. En la temporada de 1881 a 1882, cantó en el Teatro alla Scala de Milán, en las óperas *Gli Ugonotti*, *Guglielmo Tell* y *Bianca di Cervia*. Según lo publicado en la prensa, cantó un total de treinta y nueve funciones, lo que nos habla de la intensidad de su actividad.

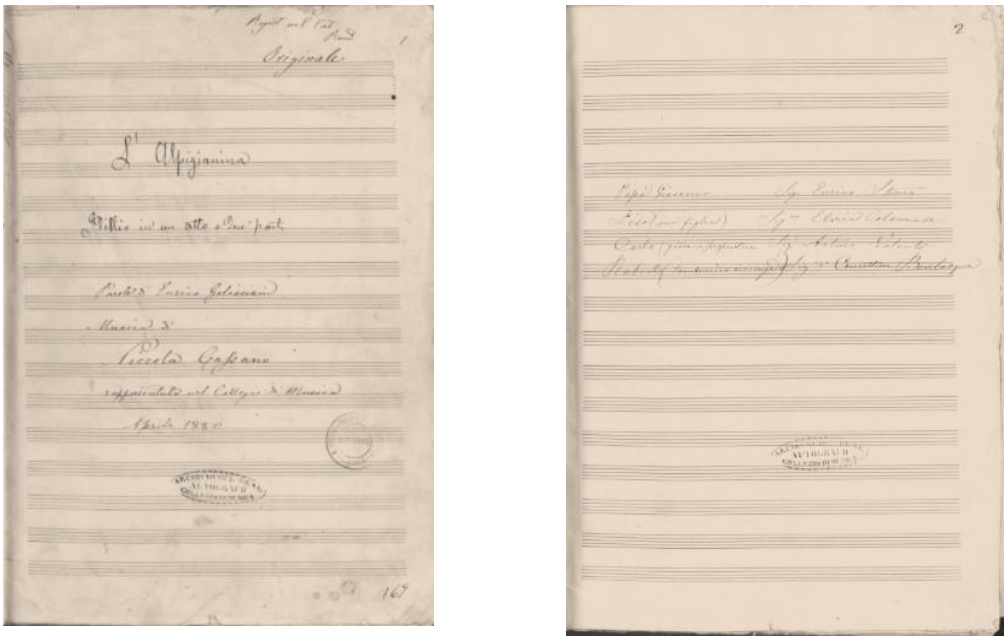


Figura 2. Manuscrito de la operetta *L'Alpigianinna,* de Nicola Cassano. Gentileza del *Conservatorio* San Pietro a Majella (Nápoles)

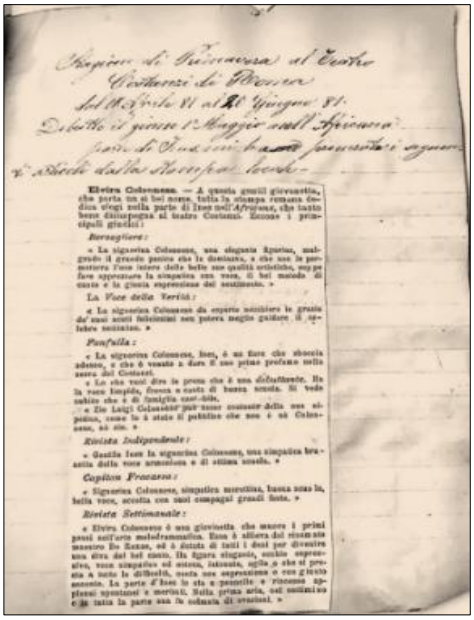
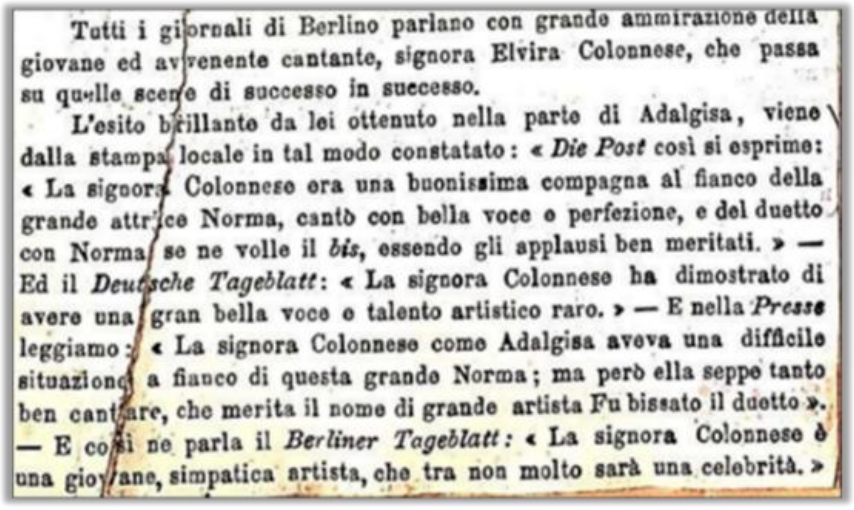


Figura 3. Artículo de *La Stampa Locale*, según se lee en letra manuscrita, con citas que refieren a Elvira Colonnese. Fondo César Dillon, IIET

[35] Fuentes citadas del *Bersagliere, La voce della Verità, Fanciulla, Rivista Indipendente, Capitan Fracassa, Rivista Settimanale*, sin fecha.

Durante aquellos años, se presentó en diferentes ciudades de Italia, en San Petersburgo y en Berlín. En un período en el que el *Wagnerismo* estaba en su apogeo, Elvira Colonnese actuó, sin embargo, en Berlín, en óperas italianas hoy consideradas de repertorio (como *Norma*, de Bellini y *Un ballo in Maschera*, de Verdi). Los roles interpretados, muy disímiles desde lo vocal, permiten presumir que su voz tenía una gran versatilidad: consta en este álbum que hizo de Adalgisa en *Norma* (rol usualmente asignado a mezzosopranos), mientras que en *Un ballo in Maschera* encarnó a Oscar (el personaje travestido, habitualmente asumido por sopranos ligeras).

La prensa alemana se hizo eco de las cualidades vocales de Elvira. Parte de esa recepción crítica quedó plasmada en este álbum, traducida al italiano, tal vez, de su propio puño y letra, como se observa en algunos párrafos referidos a sus representaciones en Alemania [Figura 4]. Además, el éxito de su presentación en Berlín como Adalgisa también repercutió en Italia, donde se replicaron diferentes fragmentos de algunos medios alemanes que destacaron la *performance* de nuestra cantante. En un artículo en italiano, se puede observar parte de la recepción crítica del periódico *Die Post* en el cual el autor del artículo enfatizó lo siguiente: “la señora Colonnese fue una buenísima compañera al lado de una gran Norma actriz, cantó con bella voz y perfección, y del dúo con Norma se quiso [por parte del público] el bis, siendo los aplausos bien merecidos”.[36]



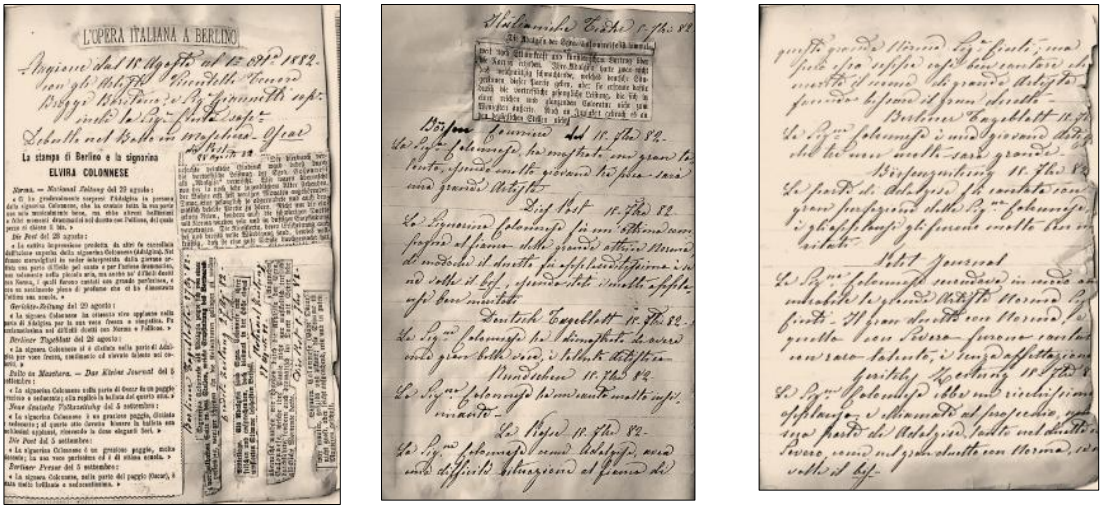
Tutti i giornali di Berlino parlano con grande ammirazione della giovane ed avvenente cantante, signora Elvira Colonnese, che passa su quelle scene di successo in successo.

L'esito brillante da lei ottenuto nella parte di Adalgisa, viene dalla stampa locale in tal modo constatato: « *Die Post* così si esprime: « La signora Colonnese era una buonissima compagna al fianco della grande attrice Norma, cantò con bella voce e perfezione, e del duetto con Norma se ne volle il *bis*, essendo gli applausi ben meritati. » — Ed il *Deutsche Tageblatt*: « La signora Colonnese ha dimostrato di avere una gran bella voce e talento artistico raro. » — E nella *Presse* leggiamo: « La signora Colonnese come Adalgisa aveva una difficile situazione a fianco di questa grande Norma; ma però ella seppe tanto ben cantare, che merita il nome di grande artista Fu bissato il duetto ». — E così ne parla il *Berliner Tageblatt*: « La signora Colonnese è una giovane, simpatica artista, che tra non molto sarà una celebrità. »

Figura 4. Recorte en italiano con citas de periódicos alemanes sobre actuaciones de Colonnese en Berlín. Fondo César Dillon, IIET

[36] Artículo en italiano en Álbum de Elvira Colonnese, s/d.

También el *Berliner Tageblatt*, según estas traducciones al italiano, resaltó que "la señorita Colonnese es una joven, simpática artista, que en no mucho tiempo será una celebridad".[37] En la temporada de 1883, además de cantar en Alemania llegó —siempre con repertorio italiano— a San Petersburgo y Moscú. [Figura 5]. Se sabe, sin embargo, por un recorte conservado, que tenía ya una propuesta para Buenos Aires; pero dio su confirmación para actuar en el teatro de Moscú el 12 de abril.


L'OPERA ITALIANA A BERLINO

La stampa di Berlino e la signorina ELVIRA COLONNESE

Figura 5. Recortes de notas en alemán e italiano sobre actuaciones de Colonnese en Berlín (algunas intervenidas, otras traducidas al italiano). Fondo César Dillon, IIET

2.2.4.- Empresarios, giras y visitas a la Argentina

Se identificó que en 1885 Elvira Colonnese integró la compañía de Ferrari como *prima donna leggera*. [Figura 6a].[38] Según el álbum hemerográfico, Colonnese debutó en mayo de 1885 en el antiguo Teatro Colón, en las óperas *L'africana* y *El profeta*.[39] Un recorte sin mayores datos muestra expresiones de un crítico que escribe en varios idiomas, para hacer referencia a esa función ocurrida en la capital argentina [Figura 6b]. Por un lado, consignó: "Un *'Africana como rarissime volte si puó udire in un teatro di prim'ordine"* (una *Africana* como rarísimas veces se puede escuchar en un teatro de primer orden). Luego, describió la actuación de la orquesta en francés, diciendo: "La orquesta *comme toujour*: admirable" (la orquesta, como siempre, admirable). Otras fuentes, más extensas

[37] *Ibidem*.
[38] Cabe destacar, por si acaso, que el reconocido tenor italiano Francesco Tamagno integró también esta compañía.
[39] En su libro póstumo, César Dillon refirió el debut de Colonnese en 1885 en Buenos Aires. Dillon, *El teatro de la gran aldea…*, Tomo II, 292.

como el artículo “La vida porteña”, dan cuenta no solo del debut sino de la impresión positiva que causó su voz versátil. Dice:

> La señorita Colonnese […] merece aplausos y palabras de elogio porque posee facultades vocales muy susceptibles de colocarla en primera fila. […] Su voz no es precisamente de soprano ligera […] Creemos no equivocarnos diciendo que está en vía de producirse en la voz de la Colonnese una transformación igual a la que experimentó la renombrada *prima donna* María Durand, que comenzó su carrera teatral siendo cantatriz ligera y adquirió más tarde sin violentar para nada su voz, toda la potencia característica de las “*fortes chanteuses*” [cantantes fuertes].

Quiero profundizar sobre algunos conceptos referidos a la clasificación de voces de las sopranos, mencionada en el primer capítulo. Una correcta identificación vocal permite guiar al cantante en la elección de los repertorios. Para aclarar sobre algunas características particulares, tomo como referencia a Georges Canuyt, quien describe a la soprano dramática como “una mujer grande y fuerte: de ahí su nombre de fuerte. El cuello es bastante largo. El pecho está bien desarrollado, como igualmente los resonadores”, mientras que “la cantante ligera es más bien pequeña de estatura, presenta un aspecto bastante débil; tipo muy femenino”. Además, expone que:

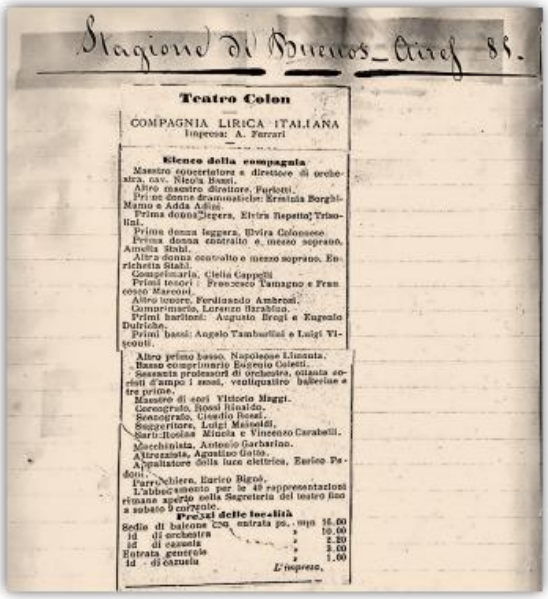
> […] la soprano dramática, podría llamarse soprano fuerte, tiene voz voluminosa. Por eso en Francia se la llama *Forte Chanteuse.* Esta voz se caracteriza por el volumen, la potencia y la amplitud. Las cuerdas vocales son muy musculosas. Las sonoridades son bellas, sobre todo en los registros medios.[40]

Con respecto al repertorio, Canyut señala que la verdadera voz de soprano dramática es infrecuente y los papeles clásicos característicos a esta vocalidad son: Leonora, en *Il Trovatore*; *Aida*; Brunilda, en *Sigfrido*; Valentina, en *Gli Ugonotti*; Selika, en *L’Africaine*.[41] Como en otras fuentes, se pone en duda aquí lo que hoy se definiría como la “clasificación vocal” de esta cantante. De igual manera, otros críticos avizoraron que Colonnese ya tenía “medios como para conseguir un puesto en el mundo” y “una esperanza”. Posterior a su paso por Argentina, visitó Brasil junto a Francesco Tamagno y luego retornó a Europa.[42]

Colonnese regresó a cantar en el antiguo Teatro Colón de Buenos Aires en 1887, nuevamente contratada por el empresario Angelo Ferrari. Según consta en una página

[40] Georges Canuyt, *La Voz*. 6a. ed. (Buenos Aires: Librería Hachette, 1958), 135-136.
[41] *Ibidem*.
[42] Debió ser muy llamativa su actuación desde muy joven, si se considera que Paolo Tosti dedicó su canción *Segreto*, “alla signorina Elvira Colonnese”, que luego publicó Ricordi Milano.

del álbum escrita en tinta y letra cursiva, las óperas en las que intervino fueron siete en total.[43] A continuación, aparecen trece páginas con diferentes recortes de prensa —tanto de periódicos argentinos como italianos— que mencionaron esas actuaciones.[44] En general, se destacan la recepción del público y los comentarios referidos a su voz. Nuevamente, se recogen opiniones sobre su gran caudal sonoro, pero se alude a dificultades técnicas en algunas notas. ¿Tal vez óperas tan disímiles en su extensión y carácter, interpretadas en lapsos cortos, podrían haberle producido fatiga vocal? Es una pregunta sin respuesta, pero es importante formularla para comprender por qué la *prima donna* Elvira Colonnese tuvo reconocimiento y popularidad, a pesar de que la crítica en algunas oportunidades mencionara algunos escollos.


Stagione di Buenos_Aires 88.

Teatro Colon

COMPAGNIA LIRICA ITALIANA
Impresa: A. Ferrari

Elenco della compagnia
Maestro concertatore e direttore di orchestra, cav. Nicola Bassi.
Altro maestro direttore, Furlotti.
Prime donne drammatiche: Erminia Borghi-Mamo e Adda Adini.
Prima donna leggera, Elvira Repetto; Trionfini.
Prima donna leggera, Elvira Colonnese.
Prima donna contralto e mezzo soprano, Amelia Stahl.
Altra donna contralto e mezzo soprano, Enrichetta Stahl.
Comprimario, Clelia Cappelli.
Primi tenori: Francesco Tamagno e Francesco Marconi.
Altro tenore, Ferdinando Ambrosi.
Comprimario, Lorenzo Barabino.
Primi baritoni: Augusto Brogi e Eugenio Dutriche.
Primi bassi: Angelo Tamburlini e Luigi Vicquié.
Altro primo basso, Napoleone Limonta.
Basso comprimario Eugenio Colotti.
Sessanta professori di orchestra, ottanta coristi d'ampi i sessi, ventiquattro ballerine e tre prime.
Maestro di cori Vittorio Maggi.
Coreografo, Rossi Rinaldo.
Scenografo, Cisadio Rossi.
Suggeritore, Luigi Maineldi.
Sarti: Nicola Micela e Vincenzo Carabelli.
Macchinista, Antonio Garbarino.
Attrezzista, Agostino Gatto.
Appaltatore della luce elettrica, Enrico Padoni.
Parrucchiere, Enrico Bigné.
L'abbonamento per le 40 rappresentazioni rimane aperto nella Segreteria del teatro fino a sabato 9 corrente.

Prezzi delle località
Sedie di balcone con entrata pe... oro 16.00
Id di orchestra » 10.00
Id di cazuela » 2.20
Entrata generale » 3.00
Id di cazuela » 1.00
L'impresa.


TEATRO COLON

Un' *Africana* como rarissime volte si può udire in un teatro di prim'ordine.

La *Repetto*, salió con felicidad en el *settimo* del 3º acto, donde no hemos visto *Inés* alguna, que no desafine.

La orquesta *comme toujour:* admirable!

Como *La Africana* se ha dado sin detalles esaltantes no hemos querido ocuparnos de la ópera en el conjunto de su interpretacion, sino en ciertos detalles meramente personales.

Figuras 6a y 6b. a) Publicidad de la compañía de Ferrari en el antiguo Teatro Colón; b) Recorte con alocuciones en diferentes idiomas. Fondo César Dillon, IIET

Sobre su desempeño en *Rigoletto*, se dijo, por ejemplo, que "aun cuando el aria 'Caro nome' le va alta, ella se defiende y acaba por triunfar en el tercer acto"; también que posee "una fuerza notable, bien timbrada, de mucho calor y acento dramático, aun cuando no todas sus notas […] sean de la mejor calidad". En el rol protagónico en *Aida*, un crítico escribió en italiano que "la señorita Colonnese, que conocíamos como soprano ligera, nos ha realmente sorprendido en la parte de la protagonista. Ella es ahora una

[43] Fueron cinco de Verdi –*Rigoletto, Aida, Un ballo in maschera, La traviata* y *Ernani–;* una de Donizetti –*María di Rohan*– y otra de Filippo Marchetti –*Ruy Blas*–.
[44] Por no poseer mayores datos, cito y comento en los párrafos siguientes el contenido de estos artículos sin referencias hemerográficas.

verdadera cantante dramática, de voz plena, vibrada, con un acento pleno de vida y de pasión". Sobre *Un ballo in maschera,* se mencionó que estuvo "todavía mejor que en *Aida*" y que su voz iba "día a día tomando un desarrollo singular".

Durante su estadía en Buenos Aires, Elvira Colonnese no se presentó únicamente en el Teatro Colón. Participó junto a la compañía, en un concierto de beneficencia en el Salón Unione e Benevolenza. Según se lee en la prensa, cantó un vals y el dúo "Là ci darem la mano" (de *Don Giovanni*, de Mozart) que, por ser el número más aplaudido, debió repetirse.

Ya reconocida por el público de Buenos Aires, nuestra cantante agregó una función a su propio beneficio —con la ópera *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli— que, según la prensa, estudió en pocos días. Se destacó que "su bella voz adquiere día a día mayor firmeza y volumen" y que "su inteligente interpretación dramática" la colocaba "a la altura de los más célebres intérpretes" de esa partitura.

Hacia 1889, Ferrari presentó su primera temporada oficial en el Teatro de la Ópera y contó con artistas de excelencia.[45] [Figura 7]. Por su parte, el empresario Cesare Ciacchi, rival de Ferrari, trajo el mismo año una compañía a Buenos Aires en la que figuraban las relevantes Adelina Patti y Eva Tetrazzini. Junto a ellas, volvió Elvira Colonnese, entre otros cantantes, y asumió el carácter de *prima donna* en varias óperas de esa temporada del Teatro Politeama. La competencia entre ambos empresarios se fue incrementando, como lo recordó después José Ojeda:

> La puja por ofrecer atracciones más interesantes, artistas más célebres, interpretaciones más hermosas, parecía empeñada con caracteres tan violentos, que después de los gigantescos esfuerzos de los años anteriores, en que Ferrari vencía a los grandes teatros europeos a fuerza de pagas enormes, y Ciacchi daba a la Patti un millón de francos para inducirla a volver, se llegaría quién sabe a qué excesos; y esperaban las noticias de las temporadas líricas del año con marcado interés, no exento, ciertamente, de alguna inquietud, puesto que la situación económica y política del país…[46]

En 1890, la soprano italiana fue convocada para la inauguración del Teatro Argentino de La Plata. En esa oportunidad, la compañía Ciacchi interpretó *Otello*, de Verdi. Elvira Colonnese encarnó el papel de Desdémona. En la misma temporada, nuevamente sería

[45] En 1887, luego del cierre del antiguo Teatro Colón, el empresario Ferrari debió buscar otra sala y fue el Teatro de la Ópera el lugar elegido. En 1889, previo a algunas reformas, realizó la primera temporada oficial.
[46] Crónica de antaño "La compañía lírica del noventa", *Caras y Caretas*, 20 de octubre de 1928, s/n/p.

contratada por la compañía de Ferrari, como demuestra un programa reproducido en *El Mosquito,* el 27 de abril de dicho año.[47] [Figura 7].



TEATRO DE LA ÓPERA

EMPRESA A. FERRARI — TEMPORADA DE 1890

ELENCO

Maestro Concertador y Director de Orquesta

MARINO MANCINELLI

Director substituto — ENRICO BERNARDI

Otro Director — ARNALDO CONTI

Primeras Damas Soprano-Dramáticas

ADALGISA GABBI--MARGHERITA BEAUX--ELVIRA COLONNESE

Primera dama soprano ligera — ZINA DALTY

Primeras Damas Medio Soprano ó Contraltos

AMELIA STAHL — EMMA LEONARDI

Dama Comprimaria

ADELE FIORIO POLI

Primeros Tenores

FRANCESCO TAMAGNO — EMILIO DE-MARCHI — FERDINANDO DE-LUCIA

Otros Tenores

GIOVANNI PAROLI—ROBERTO VANNI

Primeros Baritenos

Vittorio Maurel — Giuseppe Kaschmann — Arturo Marescalchi

Primeros Bajos

F. NAVARRINI-P. WULMAN-A. CASTELMARY-N. LIMONTA

Maestro Director de Coros C. BONAFOUS — Coreógrafo R. ROSSI

Director de escena C. SONINO

70 Profesores de Orquesta—80 Coristas de ambos sexos—2 Bailarinas primeras y 24 segundas

Banda de 24 músicos

Los abonos se reciben en la Secretaría de la Ópera, Suipacha núm 359.

Figura 7. Publicidad de la empresa Ferrari en el Teatro de la Ópera, *en El Mosquito*. Fuente: BN

El álbum hemerográfico presenta como última fecha indicada 1904 y escrito en cursiva se lee: “Elvira Colonnese al teatro Rossini di Venezia”. Allí se observan recortes periodísticos alusivos a funciones de *La bohème* y *Tosca* de Puccini. Sin embargo, a continuación, hay algunas páginas sueltas con artículos sin datos de la fuente, que podrían ser considerados posteriores.

Por medio de su álbum personal, se puede dar a conocer una parte fragmentada de la trayectoria de Elvira Colonnese. Podrá decirse que son retazos, no siempre totalmente inteligibles. No obstante, a través de la hemerografía que presenta esta

[47] “Teatro de la Ópera” (publicidad), *El Mosquito*, Año XXVII, Nº 1424, 27 de abril de 1890.

fuente, destinada evidentemente a atesorar los recuerdos como un legado y de la confrontación con otros documentos conseguidos, es posible conocer nuevas aristas de su vida artística.

2.2.5.- La inauguración del Teatro Argentino, en La Plata

La ópera *Otello* de Giuseppe Verdi fue el título elegido para inaugurar el Teatro Argentino de la ciudad de La Plata, el 19 de noviembre de 1890.[48] Los roles protagónicos estuvieron a cargo del tenor uruguayo José Nicolás Oxilia y de Elvira Colonnese. Este hecho se refleja en el álbum hemerográfico de la soprano solo con el anuncio del acontecimiento. Por fortuna, a través del diario *El Día* se puede completar esta información y conocer cómo fue percibida la *performance* de la cantante italiana:

> La Colonnese. Fue anoche muy justamente aplaudida la prima donna de la compañía que ha inaugurado el Teatro Argentino en esta ciudad. Los triunfos que ha obtenido en *Otello* son bastantes para servir de pedestal a una envidiable fama de artista lírica. La señorita Colonnese dejará en la escena del Teatro Argentino recuerdos inolvidables.[49]

Las actuaciones de Elvira quedaron descriptas por diversas reseñas de la crítica musical. Sin embargo, hay recuerdos tangibles de la soprano que trascendieron a través del tiempo y las circunstancias. En contacto con Marcos Napoli, el encargado del Archivo Histórico Artístico del Centro Provincial de las Artes Teatro Argentino y trabajador allí desde 1987, se supo que el diploma de egreso de Colonnese, otorgado por el Conservatorio de Música de Nápoles se encontraba expuesto en su oficina. Además, se encuentra exhibido allí un testimonio, cuya autoría no figura, enmarcado como recuerdo de la velada que se realizó en su honor el 13 de febrero de 1904. Fue en el Teatro Rossini de Venecia y se menciona: “Elvira Colonnese con las dotes del intelecto y la gracia del canto consiguió el aplauso del público veneciano y obtuvo el elogio espontáneo del autor de *Tosca*”.[50]

[48] *Otello* de Verdi se estrenó en la Scala de Milán en 1887. El primer Otello fue interpretado por el tenor Francesco Tamagno (1850-1905).
[49] Recorte de prensa del diario *El Día* del 23 de noviembre de 1890 s/n/p. Gentileza de Marcos Napoli (comunicación personal, en 2023).
[50] “Elvira Colonnese con le doti dell inteletto e la grazia del canto conseguì il plauso del pubblico veneziano ottenne l´elogio spontaneo dell’ autore di *Tosca*”. No supieron darme información sobre la procedencia de los documentos mencionados de Colonnese, obrantes en el Teatro Argentino. Cabe recordar que el edificio de 1890 sufrió un incendio en 1977, como se mencionó en el capítulo anterior; el actual se inauguró el 12 de octubre de 1999.

Hacia la última década del siglo XIX, Elvira parece haber iniciado su vida familiar junto a Héctor Quesada. Que solo tuviera tres hijos —Héctor, Elvira y Julia Argentina (Tina, quien entregó el álbum a Juan Andrés Sala)— podría estar indicando que contrajo matrimonio promediando su cuarta década de vida.[51] Su esposo, Héctor Cipriano Quesada Casal (1856-1933), perteneció a una ilustre familia de intelectuales argentinos. Dedicado a las letras, el periodismo y la política, fue junto al italiano Luigi Illica el libretista de la ópera *Aurora*, de Héctor Panizza, representada en la temporada inaugural del Teatro Colón (1908).[52]

Nuevamente, indicios de recuerdos que perduran en el tiempo, tal vez desencajados del presente. Colonnese, no obstante, trascendería su época también, a través de la enseñanza del canto y la formación de sus discípulas y discípulos.

2.2.6.- La Academia Colonnese y sus representaciones

Propongo que la soprano italiana dejó huellas para la historia del canto en la Argentina, tanto a nivel artístico como docente. Se comprobó por medio de una crónica de la *Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*, que en 1908 Colonnese estaba radicada en Buenos Aires y ejercía el rol de profesora de canto en una escuela que llevaba su nombre.[53] A lo largo del artículo se puede repasar su trayectoria por diferentes teatros de Europa y América. Asimismo, se destaca su perfil docente:

> No es nuestra intención volver hoy a evocar en estas páginas los triunfos de la inteligente artista, de la gran cantante. Es a la maestra, la fundadora de una escuela de canto que nada tendrá que envidiar a las más célebres de Milán, de París, de Florencia, de Madrid, de Nápoles, de Roma, a quien rendimos homenaje.[54]

Años después, en su *Diccionario biográfico* de 1912, Lacquaniti incluye una publicidad de la Academia Magistral de Canto, con una casa corresponsal en París dirigida por el cantante Antonio Baldelli. [Figura 8]. Menciona algunas de sus eximias

[51] He sacado estas deducciones a través de búsquedas en internet, que conectan la genealogía de la extensa familia Quesada. La presencia de Héctor Quesada como senador de la Provincia de Buenos Aires hacia 1906 y su injerencia en asuntos de la ciudad de La Plata hace pensar en alguna conexión también con el Teatro Argentino. Véase Sebastiano De Filippi y Daniel Varacalli Costas, *Alta en el cielo. Vida y obra de Héctor Panizza* (Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura, 2017), 49.
[52] No debe confundirse al padre con el hijo, como bien advierten De Filippi y Varacalli. *Ibidem*.
[53] Aunque la fecha exacta de inicio de esta escuela de canto se desconoce aún, el hecho de que en 1908 ya tuviera discípulas destacadas hace pensar que habría comenzado algunos años antes.
[54] "La escuela de canto de Elvira Colonnese"*, Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*, Nº 1, año X, 10 de enero de 1908, s/n/p.

discípulas, lo que coincide con el álbum de Colonnese, que contiene una hoja suelta donde se enumeran varias alumnas suyas. Según se afirma allí, desarrollaron una carrera artística nacional e internacional, como se verá en la próxima sección.



Figura 8. Anuncio publicitario de la Academia Magistral de Canto, de Elvira Colonnese, en 1912. Fuente: Lacquaniti

Por esa publicidad de la Academia Magistral de Canto, se sabe que estaba destinada exclusivamente a mujeres (señoras y niñas) y que ofrecía "clases superiores y de alto perfeccionamiento". Además, la existencia de una casa corresponsal en París dirigida por el tenor Antonio Baldelli, reconocido por sus roles de bajo característico, habla de una intención de sentar las bases de una escuela conjunta a uno y otro lado del océano. Si bien el vínculo con Baldelli excede los alcances de esta investigación, al parecer habría sido uno de los maestros de la eminente cantante de zarzuela Lucrecia Arana,[55] cuyo nombre llevó uno de los concursos de canto más prestigios de España a lo largo del siglo XX.[56]

[55] Un texto en progreso de autoría de Teresa Cascudo —"Lucrecia Arana, una cantante extraordinaria"— afirma esto. Se trata de un fragmento del libro *Haro histórico*, coordinado por José Luis Gómez Urdáñez, todavía inédito, aunque disponible en línea.

[56] Diferentes fuentes permiten asumir a Antonio Baldelli como uno de los maestros de Lucrecia Arana (1867-1927), en el tiempo que residió en España. Como ha señalado Roldán Fidalgo, resulta paradójico que desde 1930 hasta 2003, el nombre de Arana haya identificado a uno de los concursos de canto más importantes (en el que cantantes como Ana María Iriarte, Teresa Berganza o María José Montiel fueron galardonadas), habida cuenta de la vacancia investigativa sobre ella. Véase Cristina Roldán Fidalgo, "Una aproximación a las investigaciones musicológicas en torno a la Rioja", *Berceo. Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades*, Nº 183 (2022), 9-20.

2.2.7.- Algunas discípulas

En esta sección se puede observar información recortada obtenida de la hemerografía y contrastada con otras fuentes, como vestigios de una trayectoria que, gracias a la investigación científica, permite reconocer una escuela de canto italiana que formó a cantantes del ámbito lírico y popular argentino.

Como se sugirió antes, hacia 1908, año en que se inauguró el Teatro Colón, alumnas de Colonnese fueron mencionadas en la *Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*, en un artículo extenso. La crónica permite visibilizar diferentes nombres y, en casos particulares, breves trayectorias que se desarrollaban a la vez; mujeres cantantes en convivencia, con perfiles disímiles. Así, Blanca Besalú, presentada como discípula, para ese momento ya había debutado en Italia, mientras que de Herminia Ribeira da Silva, soprano, se dice que viajaría subvencionada por el gobierno nacional para debutar en Europa.[57]

Se hizo referencia, asimismo, al último concierto organizado por la maestra Colonnese en el Salón La Argentina:[58] aparecen allí mencionadas, entre otras, María Guarino, María Guiraud y Amelia Corlin.[59] Resulta interesante observar la apreciación sobre la señora Clara T. de Monteverde, que se presentó en el concierto; se destaca que, si bien ese año se recibiría de profesora de canto y ya era "muy admirada y elogiada", no tenía intención de dedicarse al teatro. ¿Pertenecía la señora de Monteverde —seguramente casada— a la élite porteña? Como se ha referido, algunos motivos como el estado civil condicionaron a ciertas mujeres con talento a no trascender como "artistas" por el demérito que acarreaba esa profesión. Es evidente que mujeres formadas musical y vocalmente muy bien debieron asumir su categoría de cantantes "aficionadas" y desarrollarse en zonas más bien marginales de la actividad musical, como se verá en el siguiente apartado.[60]

Además de los nombres mencionados por la prensa, se detectó dentro del álbum una lista, escrita con letra manuscrita, de alumnas de Colonnese que cantaron en el Teatro Colón. Se las diferencia por categorías, a saber: primeras figuras: Zoraida Corucci, Lina

[57] "La escuela de canto de Elvira Colonnese"*, Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*, Nº 1, año X, 10 de enero de 1908, s/n/p.
[58] Realizado el 28 de noviembre de 1908, contó con Constantino Gaito al piano.
[59] Amelia Corlín había sido nombrada en 1906 en la revista *La Teatral*. Se informaba que, luego de hacerse "oír por distinguidos *diletantes*, le aconsejaron estar bajo la dirección de Elvira Colonnese". "Artista argentinas ", *La Revista Teatral,* VIII, Nº 4 ,30 de mayo de 1906, s/n/p.
[60] Lacquaniti menciona entre las actuales alumnas (en 1912) a: Delia Tiscornia, María Rosa Risotto, María Marchetti, María Guarino, Mercedes Aldo, Marta Guiraud, Elvira Leonardini, Catalina Goti, Eugenia Colombo, Aída (Ida) Canasi, Elena Gómez, Isabel Baldassano, Carlota Roncoroni, Teresa Arana, María Guido, María Caló, Josefina Fortini, Ana Anasagasti, Tata Alais, Ángela Ferrando, Amalia Gandini, Virginia Luppoli, María Ramírez y Elcira Ferrando. Lacquaniti, *Diccionario biográfico*…, 33-34.

Romelli y Luisa Sofía; segundas figuras: Anita Giacomucci y Tuilo Margari; comprimarias: María Malberti, Adelina Morelli e Ida Canasi.[61] También se incluye a quienes actuaron en el extranjero: Georgette Bizet, Blanca Besalú, Herminia da Silva.[62]

Si bien todas las alumnas mencionadas se vinculan al ámbito lírico, un discípulo varón dedicado a la música popular fue el reconocido cantante de tango Hugo del Carril. Personalidad radial primero (trabajó como locutor), tomó clases con Colonnese y en 1929 debutó en la Radio del Pueblo. Luego de grabar como solista para el sello Victor con la orquesta de Tito Ribero, compartió su actividad musical con la de actor de cine.[63]

En 1950, al cumplirse el primer aniversario de su muerte, un grupo de sus alumnas realizó un concierto en homenaje a la cantante en el Teatro San Martín, de la Ciudad de Buenos Aires.

2.3.- Enriqueta Basavilbaso de Catelín, "eminente aficionada"

2.3.1.- Conciertos privados

Otra figura que puede analizarse rastreando fuentes hemerográficas es la "eminente aficionada" —tal fue la definición que recibió en un programa de mano— Enriqueta Basavilbaso de Catelín (1873-1945).[64] Considero apropiado observar brevemente esta figura, procedente de la élite porteña, gestora cultural y cantante; hasta donde se sabe, una señora, casada con Jorge Catelín Terrada. La información es fragmentaria y proviene también en este caso de álbumes —uno dedicado a la historia del Conservatorio Thibaud-Piazzini, otro referido a Carlos López Buchardo y uno que perteneció a Ana Carrique— y de búsquedas realizadas directamente en revistas de la época.

Hasta donde pude establecer, Enriqueta se formó en Buenos Aires con el maestro italiano Vincenzo Majulli, venido de Nápoles.[65] Este músico llegó a esta ciudad en 1889

[61] Corroboré esta información con la base de datos en línea de las temporadas realizadas en el Teatro Colón. Se informa por ejemplo que María Malberti era en realidad el seudónimo que utilizó María Rumi desde 1934 (otra forma de encubrir una actividad artística que solía ser considerada inapropiada).
[62] Aunque no profundizo sobre el desarrollo artístico de cada una de estas cantantes, las trayectorias de Lina Romelli y Adelina Morelli fueron contempladas en el inicio de la investigación como parte posible del corpus.
[63] Piero Bruno Hugo Fontana (1912-1989), tal su verdadero nombre, intervino en películas como *Madreselva*, *Gente bien*, *El astro del tango*, *Vida de Carlos Gardel*, *La piel de zapa* y, más adelante, *La cabalgata del circo*, *La cumparsita*, *El último payador*, *El último perro, El negro que tenía el alma*. Además, fue productor, director de cine y compositor. Cuenta con una vasta discografía de música popular. Véase su biografía en todotango.com
[64] He tomado estas fechas de nacimiento y muerte de la base de datos My Heritage.
[65] Formado Majulli en el *Conservatorio San Pietro a Majella*, en Nápoles, fue discípulo de Carelli y estudió piano con Constantino Palumbo y composición con los profesores Serrao y D´Arienzo. Autor de obras

y se dedicó a la enseñanza del canto, actividad en la que alcanzó una buena reputación.[66] La cantante contrajo matrimonio alrededor de 1892, por lo cual debió ser su alumna cuando ya estaba casada, si bien era una mujer joven de alrededor de veinte años.[67] Autor de un pequeño libro titulado "El canto y sus maestros" —que publicó en 1899—, en él menciona a un discípulo suyo, que sería un relevante barítono y profesor de canto del Conservatorio Nacional, al crearse en 1924: Tulio Quercia (1878-1950).[68]

Los conciertos del Conservatorio Thibaud-Piazzini, que se promocionaban dentro de los diarios en la sección "social", revelaban la presencia de mujeres de la élite, que en esas ocasiones cumplían un doble rol. Por un lado, se las puede distinguir mencionadas como parte del distinguido público y, por otro, como intérpretes junto a destacados músicos que actualmente son reconocidos por la historia musical. En un evento en particular, se encuentra la figura de Basavilbaso, que aparece asumiendo un exigente concierto vocal, completo, en el año 1916. [Figura 9].[69] En la portada del programa de mano, se la cita como "la eminente aficionada" y se aclara el carácter "privado" de la audición, realizada en homenaje a su maestro italiano Vicente Majulli. El evento tuvo lugar en el Conservatorio Thibaud-Piazzini y el intérprete que la acompañó fue Ernesto Drangosch. El repertorio combinó obras de cámara —entre otras, del mismo compositor convocado como pianista— con fragmentos de óperas de Gluck y Wagner, lo que hace pensar en una formación vocal consistente.

Enriqueta Basavilbaso de Catelín fue, además, una artista convocada a estrenar canciones argentinas, como cita Carmen García Muñoz al igual que otras cantantes de su categoría.[70] Fue una personalidad respetada y valorada por músicos y compositores, al punto de que algunas obras le fueron dedicadas, como el caso de la canción *Pampeana*, de Carlos López Buchardo. La primera audición, a su cargo y con el compositor al piano, fue en noviembre de 1927 en un concierto de la Asociación Wagneriana. [Figura 10].

vocales de carácter religioso y de salón, algunas las publicó Ricordi, en Milán. Lacquaniti, *Diccionario biográfico*…,79.

[66] Corrado menciona una fuente hemerográfica que habla de una formación adquirida en París. Véase Omar Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010), 77.

[67] Del censo nacional de 1895, se deduce que Enriqueta tenía 21 años en ese momento y llevaba tres años casada con Jorge Catelín Terrada, entonces con 30 años.

[68] Una nota de 1899 en *El Diario* menciona que Quercia (1878-1950) abandonó el estudio de la ingeniería para dedicarse al canto bajo la guía del maestro napolitano.

[69] El concierto, pactado para el domingo 6 de agosto [Figura 9], parece haberse postergado. Se conserva otro programa en el que la fecha está corregida para el miércoles 30 de agosto.

[70] Por esta musicóloga, se sabe que estrenó obras de Arturo Berutti, Felipe Boero, Montserrat Campmany, Ernesto Drangosch, Raúl Espoile, José Gil, Alejandro Inzaurraga, Arturo Luzzatti, Juan Bautista Massa, Ricardo Rodríguez, Alfredo Schiuma, José Torre Bertucci y Floro Ugarte. Carmen García Muñoz, "Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la "Sociedad Nacional de Música" entre 1915 y 1930", *Revista del IIIMCV* Año IX, N° 9 (1988), 158-183.

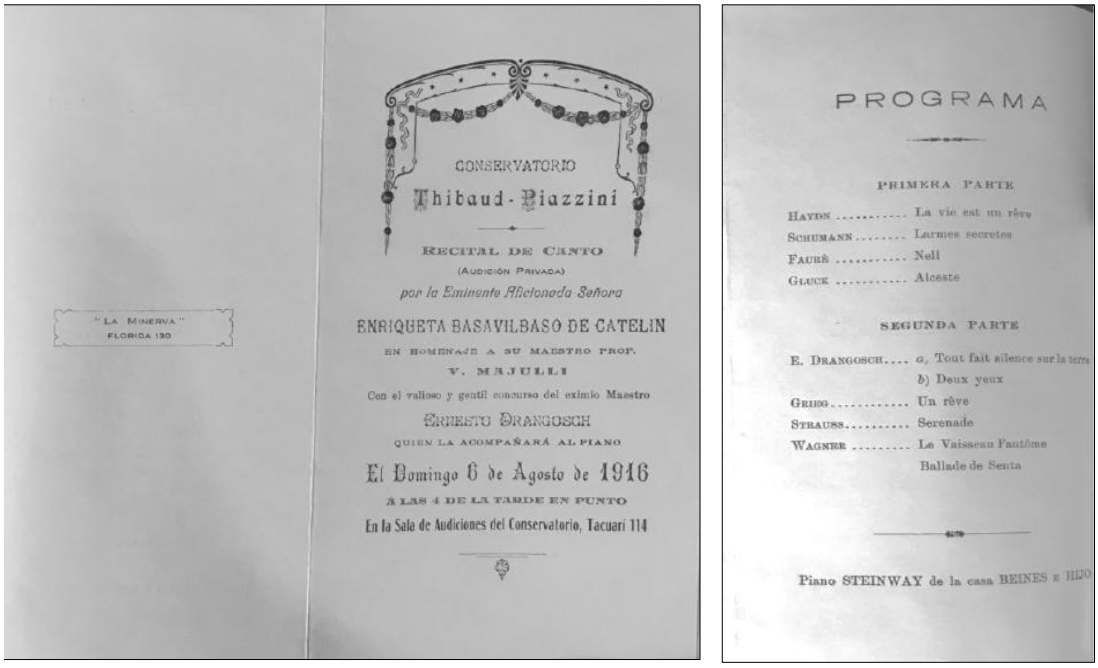


Figura 9. Programa de mano: Enriqueta Basavilbaso de Catelín, 6 de agosto de 1916. Archivo CTP

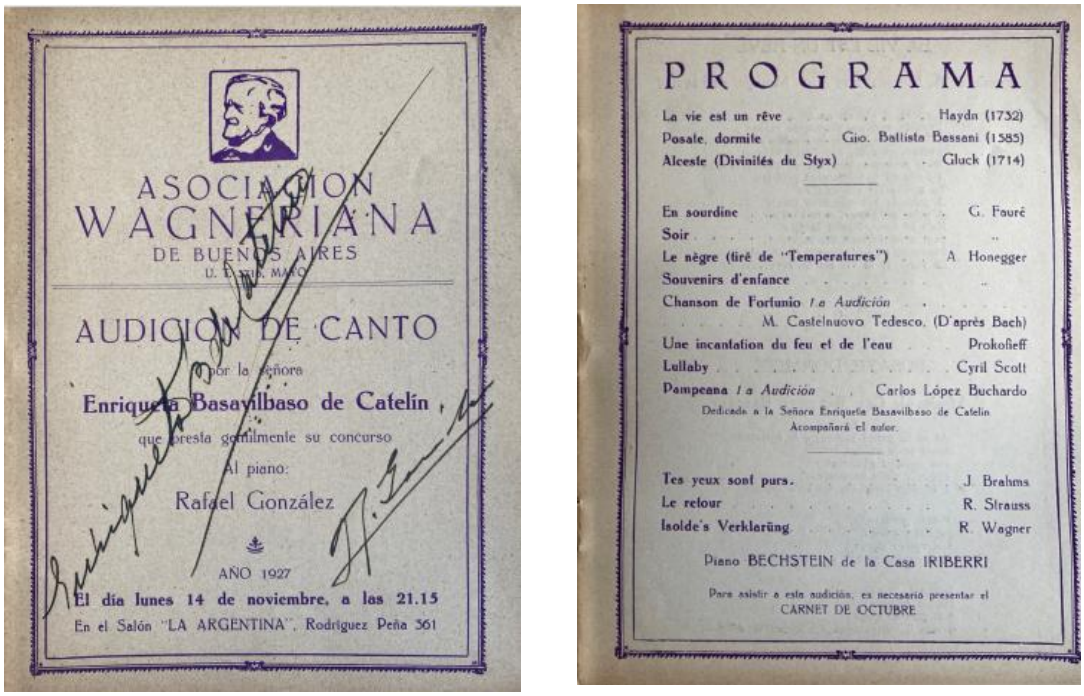


Figura 10. Programa de mano del 14 de noviembre de 1927. Autógrafo de Enriqueta Basavilbaso. Estreno de *Pampeana*. Fondo César Dillon, IIET

Sobre ese concierto, recupero una reseña de *La Razón*, del álbum que perteneciera al compositor y su esposa, también cantante:

> Un público tan numeroso como calificado tuvo oportunidad de admirar, una vez más, las magníficas dotes de cantante de la señora Catelín, en una serie de obras significativas de autores de épocas distintas.
> Entre las del día, figuró nuestro compatriota Carlos López Buchardo con una página reciente. "Pampeana", inspirada en una poesía de Gustavo Caraballo –página de un bello sentimiento lírico y de un franco sabor autóctono, realzados por una escritura elegante–. *Pampeana*, que acompañó al piano el propio maestro López, gustó mucho y la señora Catelín debió repetirla a instancias del público, que exigió y obtuvo otras repeticiones entre grandes aplausos.[71]

Por fuentes de la prensa, se puede afirmar que el binomio con Drangosch se presentó en otras oportunidades por esos años. De la revista *Caras y Caretas*, tomo una fotografía emblemática, publicada en 1919 en la sección "Notas sociales".[72] [Figura 11]. En esa ocasión, contaron en el público con personalidades destacadas del ámbito musical, como Alberto Williams. En la foto se la ve a ella, producida para la ocasión, junto a Drangosch y a una parte del selecto público que escuchó a la "aficionada" cantante.


RECITAL DE CANTO

La señora Enriqueta Basavilbaso de Catelin, rodeada de las personas que escucharon su recital de canto, ejecutado con el exquisito gusto artístico que la caracteriza, en honor del maestro Drangosch, quien la acompañó en el piano.

FOTS. DE ARROYO Y BELL.

Figura 11. Enriqueta Basavilbaso de Catelín junto a Ernesto Drangosch y Alberto Williams. Fuente: *Caras y Caretas,* en BNE

[71] "Conciertos y Concertistas. Asociación Wagneriana", *La Razón*, 15 de noviembre de 1927. Álbum hemerográfico de Carlos López Buchardo, 73. En IIMCV.
[72] *Caras y Caretas* Nº 1101, 8 de noviembre de 1919, 71.

La liviandad de la nota que precede a esta y otra fotografía, firmada por “La dama duende”, da cuenta de la moda de las señoritas porteñas ya no tan jóvenes, de pasear al aire libre en aquel mes de primavera —noviembre de 1919—. Concretamente, describe el ritual de exhibirse en grupos, rotativamente en los cafés de moda, atentas al “amor a primera vista”. También se destaca la asistencia infaltable de esas señoritas —que en el final de la nota se las menciona como “vejaranas”— a cuánto acto cultural de beneficencia hubiera.[73]

2.3.2.- “Aficionadas” en la Asociación Cultural Diapasón

En efecto, mecenazgo cultural y beneficencia parecen haber ido en sintonía en esa época, como lo ha tratado extensamente Omar Corrado.[74] Una institución que fue en ese sentido, escasamente mencionada hasta ahora, fue la Asociación Cultural Diapasón, creada en 1915.[75] Del archivo del Conservatorio Thibaud-Piazzini, detecto una invitación fechada en mayo de 1916, en la cual se presenta a la Comisión Diapasón, reunida el año anterior para dar patrocinio al cuarteto de cuerdas de ese conservatorio.[76]

La comisión estaba conformada por integrantes mujeres: presidente, vicepresidentes 1 y 2, secretaria e inspectora. A ellas, las secundaba un número de vocales, todas mujeres. La Comisión Artística estaba integrada por hombres, entre los que encontramos a Carlos López Buchardo. Entre las integrantes aparecen los nombres de Regina Pacini de Alvear —mencionada en el capítulo anterior como la cantante portuguesa que dejó su carrera operística internacional para contraer enlace con quien pocos años después sería el presidente de la Nación Argentina—, Magdalena de Ezcurra y Enriqueta Basavilbaso de Catelín. Entre los objetivos, planteados en el documento conservado se menciona expresamente que el 30% de las entradas iba destinado al socorro de las Sociedades de Beneficencia.

[73] La dama duende, “Notas sociales”, *Caras y Caretas* Nº 1101, 8 de noviembre de 1919, 70.
[74] Véase el capítulo dedicado a “Amigos del Arte”, en *Música y modernidad*…, 87-115. Corrado menciona que, a falta de sala propia, Diapasón participó en el espacio de Amigos del Arte, en la calle Florida 940, con algunos conciertos. La mecenas de esa institución, creada en 1924, fue la ilustre Elena Sansinena de Elizalde.
[75] Valenti Ferro indica 1910 como el año en el cual comenzó a funcionar esta institución, que posteriormente, se habría llamado “Sociedad” Cultural Diapasón. En nuestras fuentes, aparece mencionada siempre como “Asociación”. Valenti Ferro, *Cien años*…, 51.
[76] La invitación está fechada en mayo de 1916 y ofrece la venta del abono anual para seis sesiones de música de cámara a desarrollarse entre los meses de mayo y octubre en el Salón Teatro, situado en Cangallo 1364 de la ciudad de Buenos Aires.

El pianista español Rafael González comenta, en sus memorias, que Diapasón, dirigido por Enrique Prins, fue una especie de "club" del cual él era socio. Menciona que durante unos diez años se formó allí en la interpretación de música de cámara y que con frecuencia a los conciertos asistían "verdaderos colosos". Su obligación como acompañante del cuarteto era interpretar al menos un concierto por semana, destinado a los socios, "verdaderos amantes y conocedores de la música".[77] Coincidentemente, la cantante Antonieta Silveyra de Lenhardson calificó a quienes integraron esa entidad como "gente amante de lo bello", en una carta enviada años después a Valenti Ferro.[78]

Al trabajar la relación de Amigos del Arte con otras instituciones, Corrado menciona que Diapasón estuvo presidida por Enriqueta Basavilbaso de Catelín desde julio de 1924.[79] Según su documentación, para esos años ella se presentó como cantante en esa sala "polifónica" (como la denomina él), si bien en forma esporádica. Valenti Ferro por su parte, enfatiza que ella y Magdalena Bengolea de Sánchez Elía "se sintieron comprometidas con todo lo que tuviera que ver con la creación de estímulos para el desarrollo de la música en nuestro medio".[80] Diapasón se extinguió en 1931. En el que tal vez haya sido el último concierto, ofrecido el 5 de noviembre, participaron Alberto Inzaurraga y Enriqueta Basavilbaso. Él interpretó una primera parte completa de piano solo y en la segunda, la acompañó.[81]

A través de este breve recorrido sobre la actividad artística de una aparente "aficionada" como la soprano Enriqueta Basavilbaso de Catelín, se puede observar que en la época estudiada convivían en Argentina diferentes perfiles de cantantes. En muchos casos las devenidas "profesionales", las "profesionales" que habían abandonado la esfera pública y las no profesionales compartieron, en realidad, trayectos similares: maestros de canto, espacios de formación en ámbitos institucionales, salas y teatros, como así también acompañamientos de músicos y compositores.[82] En búsqueda de la excelencia muchas de estas mujeres realizaron viajes al exterior. Sin embargo, la condición social fue un condicionante para que algunas, a pesar de su formación y dotes vocales, no fueran consideradas públicamente como profesionales. De una nota de la época, se puede leer:

[77] Amelia Bertolini, *Rafael González. Sus recuerdos* (Buenos Aires: la autora, 1977), 27-28.
[78] Valenti Ferro, *Cien años*…, 51.
[79] Corrado, *Música y modernidad*…, 100.
[80] Valenti Ferro, *Cien años*…, 51.
[81] *Ibidem*, 52.
[82] Frega reconoce no haber encontrado rastros, pero la imagina entre las "mujeres distinguidas, de buena familia, talentosas, retenidas por las convenciones sociales de la época, limitadas al hogar y a la tertulia o al acto ocasional de beneficencia". Frega, *Mujeres de la música*…, 79.

> Nuestro ambiente musical puede enorgullecerse de poseer notables cantantes de cámara, sean ellos aficionados –en la acepción social del vocablo, desde que la mayoría de ellos podrían ser profesionales de alta calidad– como Enriqueta Basavilbaso de Catelín, Antonieta Silveyra de Lenhardson, Magdalena Bengolea de Sánchez Elía, María de Pini de Chrestia […] y otros: sean profesionales como: […] Adelina Morelli, Isabel Marengo, […], Jane Bathori, […], y otras más.[83]

2.4.- Ida Gobbato, soprano argentina y maestra en España

2.4.1.- Introducción y fuente principal[84]

El examen puntual de la trayectoria de la soprano argentina Ida Gobbato permite ahondar en las redes transatlánticas de la ópera italiana, a partir del análisis de los repertorios, circuitos de las giras en las que participó, compañías a las que estuvo integrada y recepción crítica obtenida.

Nacida en Argentina hacia fines del siglo XIX y fallecida en 1956, los objetos de estudio sobre Gobatto que presento en este capítulo son dos álbumes hemerográficos que, además, han sido complementados con datos de publicaciones periódicas que no se encuentran en ellos. Realizo aquí una aproximación de corte documental, con foco en sus inicios como cantante y en algunas actuaciones realizadas entre Argentina y España. Como en el caso de Colonnese, estos dos álbumes forman parte del subfondo documental César Dillon del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIET). Los volúmenes tienen en sus tapas la palabra “álbum” en dorado y negro, sin otro tipo de identificación. El primero de ellos, por orden cronológico del contenido, conserva recortes de prensa periódica desde 1902 hasta 1907 y el segundo, desde 1905 hasta 1909.[85] Ambos ejemplares compilan crónicas periodísticas en idiomas español, italiano y alemán, de las actuaciones de Gobatto en Argentina, Uruguay y algunos países de Europa. [Figura 12]. Algunas preguntas que surgieron a partir de este material son: ¿quién compiló los álbumes? ¿a quién pertenecían? ¿fueron producto de una sistematización de recuerdos a partir de la prensa periódica por parte de la misma cantante?

[83] Álbum hemerográfico de Ana Carrique, fragmento de una nota periodística s/n/p. En AF. Digitalizado por gentileza de Romina Dezillio.
[84] Una versión preliminar de esta parte del capítulo 2 fue presentada en el Congreso Internacional “Música, prensa y relaciones culturales transatlánticas”, organizado por el grupo de trabajo MUSPRES de la Sociedad Española de Musicología y el Simposio *Música y Crítica*, de la Universidad Federal de Pelotas (Brasil) (Universidad de La Rioja, España; 2 al 4 de noviembre de 2023).
[85] Este, a diferencia del primero, presenta un índice que indica “República Argentina 22 de marzo a 15 de julio 1905, Rosario, Santa Fe, Mendoza, San Juan y Montevideo, con aclaración de Imprenta Bernabei y Rendina”.



Figura 12. Álbumes pertenecientes a Ida Gobbato. Tapas y portada. Fondo César Dillon, IIET

2.4.2.- Ida Gobbato según la historia

Como se plantea en esta investigación, numerosas cantantes líricas fueron distinguidas en su tiempo a través de la prensa periódica. Su mediación y circulación permitió dar a conocer sus trayectorias, repertorios abordados, giras, empresas por las que fueron contratadas, teatros en los que se presentaron. Sin embargo, en varios casos la musicología no se ha ocupado de algunas de estas artistas que tuvieron trayectorias reconocidas, por lo cual aparecen, por lo general, apenas mencionadas. Ida Gobbato, soprano argentina de trayectoria internacional, es una de ellas. Aunque en su época se destacó por sus actuaciones y también por su labor docente, los diccionarios de música consultados dan una breve reseña de su formación y trayectoria sin incluir su labor docente. Por tal situación, se indaga ahora la vida artística y pedagógica de la soprano con el objeto de dar a conocer, entre otros, su recorrido por medio de la prensa periódica preservada en sus álbumes hemerográficos para así colaborar en una futura ampliación de su biografía.

Como en otros casos, resulta esquiva la fecha de nacimiento;[86] pero –según datos tomados de la prensa– al momento de su debut en 1904 contaba con veinte años. A su vez, se pudo corroborar que Ida Gobbato falleció a fines de 1956 por una necrológica publicada en *La Prensa* el 11 de diciembre de ese año. Esto sugiere, por tanto, que vivió más de setenta años. [Figura 13].

[86] Casares Rodicio no menciona datos de las fechas de nacimiento y muerte de Gobbato; solo especifica que nació en el siglo XIX. Emilio Casares Rodicio, “Gobatto, Ida”, *DMEH*, dir. por Emilio Casares Rodicio, Vol. 5 (Madrid: SGAE, 1999), 667.



Figura 13. Ida Gobbato en *La Revista Teatral,* mayo 1906. Fondo César Dillon, IIET

2.4.3.- Un recorrido por sus actuaciones a través de los álbumes

El primer álbum nos informa que en febrero de 1902 Ida Gobbato participó de un concierto de música sacra en la capilla del Carmen, de Buenos Aires. Se menciona a Luigi Genina como su maestro de canto y el programa que interpretó en esa ocasión fue el *Ave María* de Mascheroni, el *Ave verum* de Franck y un *Salutaris,* de Mendelsohnn.

La primera página reúne recortes periodísticos de los años 1902, 1903 y 1904. Un acontecimiento que resulta interesante es su participación en la inauguración de la

Academia de Música Menchaca y en posteriores conciertos relacionados con el llamado "sistema Menchaca", un tipo de notación musical.[87]

En el mes de octubre de 1902, Gobbato se presentó como intérprete en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, fundada en 1882, en un concierto relacionado al sistema mencionado. El propio Ángel Menchaca dio una conferencia y explicó cómo funcionaba su propuesta. En ese concierto, *La Prensa* destacó la participación de la soprano y dijo:

> Otro de los números del programa que se destacó por la manera de ser interpretado, fue el desempeñado por la señorita Ida Gobbato, de reconocida fama en Buenos Aires por su distinguido arte para cantar y su poderosa y simpática voz de soprano absoluta. / Tanto en *Manon* de Puccini como en *Mefistófele*, de Boito, se demostró […] [como] una verdadera y soberbia artista. Su grandiosa voz llenaba por completo la sala del coliseo […] Pocas veces, muy pocas veces en su escenario habrá desfilado una voz tan pura y notable de soprano absoluta como la que se oyó anoche. […] / Cantó la preciosa aria "Vissi d'arte", de *Tosca*, con tal sentimiento y posesión que la sala estalló en un solo y prolongado aplauso, lo que obligó a la señorita Gobbato a repetir la mencionada aria, ante las más significativas muestras de aprobación.[88]

Según los recortes del primer álbum, Ida Gobbato hizo su debut profesional en la temporada de verano, el 29 de octubre de 1904, luego de cuatro años de estudio bajo la guía de Luigi Genina. Debutó en *Faust* de Gounod, en el rol de Margarita, en el Teatro Politeama de la Ciudad de Buenos Aires. Integraba una compañía italiana de ópera de la que formó parte el tenor argentino Miguel Tornesi, con la dirección artística de Carlos Tosi y la dirección de Antonio Marranti. [Figura 14].

La recepción crítica del *debutto* en Buenos Aires —según figura escrito en cursiva y tinta en una de las páginas del primer álbum— fue muy buena. Los días sucesivos al estreno de *Faust*, la prensa se hizo eco de lo acontecido en el Teatro Politeama. La mayoría de las críticas hicieron referencia no solo a la voz de la soprano sino también a su figura, recurso habitual en el modo de describir y observar a las cantantes, cual objetos.

[87] El método Menchaca fue creado por Ángel Menchaca, un abogado, político, periodista y docente, que también era taquígrafo (de allí, su interés por la escritura). Pola Suárez Urtubey reprodujo un artículo publicado en el N° 22 de la revista *Bibelot* del 30 de marzo de 1904, que explica con ironía sobre qué se basa este método de notación musical. Véase Pola Suárez Urtubey, "La musicografía después de Caseros (II)", *Revista del IIMCV* Año VII, Nº 7 (1986), 45-74. También puede consultarse Diana Fernández Calvo, "Una reforma de la notación musical en la Argentina: Ángel Menchaca y su entorno", *Revista del IIMCV* Nº 17 (2001), 61-130.

[88] *La Prensa*, octubre de1902.



Figura 14. Ida Gobatto debuta en *Faust*. Teatro Politeama. Fondo César Dillon, IIET

A pocos días de su debut en *Faust*, el *Diario Nuevo* comentó que “por indisposición de la señora Marranti, cantó anoche *La bohème* la señorita Gobbato”, lo que permite interpretar su ya completa preparación musical. Con el avance de las páginas, además del debut, se pueden reconocer los primeros roles como *prima donna* en las óperas *La bohème*, de Puccini, *Rigoletto*, de Verdi, e *Iris,* de Mascagni —todos roles interpretados en la temporada de 1904—.

En enero de 1905, la soprano realizó su última presentación en Buenos Aires antes de viajar a Milán con la finalidad de continuar su perfeccionamiento vocal. Interpretó *Tosca*, de Puccini, en el Teatro Politeama y, además, obtuvo un beneficio. Uno de los artículos anunciaba que entre los actos I y II de la ópera *Tosca*, Gobbato iba a cantar “In queste trine morbide”, de *Manon*, de Puccini y el vals *Parla,* de Arditi. La prensa no solo anunció la función a beneficio de Gobbato sino que también reflejó otros aspectos

vinculados al desarrollo artístico y las dificultades que representaba el mundo de la ópera para las jóvenes cantantes. Así, en el *Diario Nuevo* leemos un comentario que, visto en retrospectiva, cobra relevancia y subraya las dificultades de las artistas para moverse en ese medio:

> Hay que tener en cuenta para valorar mejor sus méritos que ha luchado hasta ahora con toda clase de dificultades como luchan todas las jóvenes que emprenden esta carrera donde no todas son flores.[89]

Siguiendo con las fuentes hemerográficas encontradas en los álbumes, en el mes de septiembre de 1905 Ida Gobbato se encontraba de regreso en Buenos Aires y se presentó en el Teatro Politeama nuevamente en *Faust*, de Gounod, ópera con la que había iniciado su carrera profesional. La recepción de la prensa fue distinguida y algunos críticos evaluaron su progreso vocal luego de su estancia en Europa.

En *El Comercio,* se lee que "la Gobbato ha hecho notables progresos en el arte del canto"; y en *La Patria degli Italiani* se menciona que fue aplaudida "como una Storchio", aludiendo seguramente a Rosina Storchio, la célebre veneciana, cantante de coloratura. Dice que "fue celebrada por sus deliciosas cualidades vocales e interpretativas […] toda la velada", en su rol de Marguerita, y que "se le pidió bisar el "Aria de las joyas"." [Figura 15].


El Comercio
10 de Septiembre de 1905
La Gobbato ha hecho notables progresos en el arte del canto.
Si su voz no se ha robustecido, en cambio su modulación ha adquirido más dulzura, su timbre nos ha parecido más agradable, su escuela más perfeccionada y sobre todo su acción dramática más eficaz.
LA PRENSA
Domingo 10 de Setiembre de 1905
LA PATRIA DEGLI ITALIANI
Domenica 10 Settembre 1905
POLITEAMA

Figura 15. Recortes de prensa sobre Ida Gobbato, luego de su estancia en Europa, septiembre de 1905. Fondo César Dillon, IIET

El 30 de octubre de 1905, a poco más de un año de su debut en el Teatro Politeama de Buenos Aires, el periódico *El Tiempo* publicó un artículo titulado "Perfil artístico. Una cantante argentina", bajo la firma de "Philarmonic", el seudónimo de Federico Hartmann. Resulta de interés detenerse en este artículo íntegramente dedicado a ella, por la relevancia de quien lo escribió. Hartmann era ya un notable crítico teatral hacia inicios del siglo XX y había sido el editor de una publicación especializada importante de

[89] Álbum 1, s/n/p. *Diario Nuevo*, 7 de enero de 1905, s/n/p.

Buenos Aires, aparecida desde 1881, que se llamó *El Mundo Artístico*.[90] El autor destacó las dotes vocales de Ida Gobbato y su aprendizaje realizado en forma particular, sin pasar por una institución. Relató que:

> Había estudiado durante años escondida en el seno de la familia, bajo la dirección de un hábil maestro, con la firme voluntad de llegar a ser "algo" sin pasar por etapas inferiores, de ocupar su puesto de *prima donna* el día que diera por suficiente su preparación artística.[91]

El autor del artículo describió según su mirada la *performance* de Gobbato en las diferentes arias en las que asumió el rol de Margarita, en *Faust.* Analizó la actuación, vocalidad y aspectos expresivos y, como conclusión, destacó la evolución de la interpretación de la soprano. Resaltó que:

> Nuestra artista está bien en carácter. La cantante pasa por todos los grados de agitación psíquica hasta el paroxismo, en el himno a la virgen. Puede que en este punto haya quien la supere en dinámica vocal, pero en fervor y fuerza convincente, no.[92]

El artículo continúa con la mención de las óperas abordadas por Gobbato en su primer año de carrera artística. Detalla la *performance* de cada uno de sus personajes, recepción por parte del público y destaca una actuación de *Manon* que interpretó en Montevideo, Uruguay, en la que aparentemente habría estado presente Giacomo Puccini: "Con sumo agrado de Puccini, allí presente, adquiere, según la prensa local, real importancia con su artística interpretación". El artículo concluye con una reflexión interesante, cuando dice:

> Así, Ida Gobbato, ha visto realizado su sueño de *prima donna* y en menos de un año ha cantado en Rosario, Mendoza, Tucumán y Montevideo las óperas nombradas y estudiado otras varias. / Esta vez el proverbio del "profeta en su país" ha fallado. La artista genuinamente argentina y formada en nuestra tierra como título de madurez, ha sido tomada en serio y recibido el bautismo de la crítica como si fuera "artículo importado". Es que había realmente mérito para ello.[93]

El segundo álbum de Gobbato permite conocer sus actuaciones por diferentes provincias de Argentina, por lo que podríamos decir que fueron giras. Se detectan como

[90] José Ignacio Weber, Yanet Gericó y Pedro Camerata, "Historia de la ópera y publicaciones periódicas. Avances en el conocimiento acerca de fuentes hemerográficas para el estudio de la lírica en Buenos Aires (1870-1910)", *Revista Musical Chilena* Año LXXVIII, Nº 242 (2024), 43.
[91] Philarmonic, "Perfil artístico. Una cantante argentina", *El Tiempo*, 30 de octubre 1905, s/n/p. Álbum 1 IIET.
[92] *Ibidem*.
[93] *Ibidem*.

circuitos: Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Mendoza. Por el periódico *La Opinión*, de Santa Fe, del 9 de mayo de 1905, sabemos que ese día partió para Mendoza con la compañía italiana, luego de una breve temporada exitosa en el Politeama. Se menciona que en aquella primera gira por las provincias "se ha manifestado como una excelente cantante, prometedora de grandes triunfos para el arte en su patria, que también es nuestra".[94]

Como lo hiciéramos al comienzo de este apartado, surge nuevamente el interrogante sobre el origen de los álbumes ¿Quién habría recolectado estos recortes de prensa? Explorando las páginas del primer álbum, se leen unas palabras en italiano escritas en tinta y una firma: "Alla scolara prediletta offro questo raccolto di ricordi. / Il tuo paziente maestro. Luigi Genina. 23 maggio 1906".[95] En el segundo álbum también aparece una dedicatoria, un poco más extensa, del maestro Genina a su "alumna predilecta". Estas palabras están situadas al margen de un artículo en el que se da cuenta del recorrido de Gobbato en su primera gira y del anuncio de la empresa Ducci Bernabei (*Tournée* Barrientos) sobre su inclusión en *Manon,* en Montevideo, ante la presencia de Puccini. También está la contratación del empresario Rendina para el Politeama, como soprano absoluta, entre los artistas contratados en Milán para la temporada de primavera. Además, se describen las óperas interpretadas por la soprano y en el último párrafo se hace una alusión a las palabras dedicadas por su maestro:

> Además de las óperas ya citadas, en las cuales se produjo, estudió: *Lohengrin*, *Mefistófeles*, *La Wally, Loreley* de Catalani, *Madama Buterffly* de Puccini, *Cavalleria Rusticana*, *Linda de Chamounix*, siempre con su maestro el señor Luis Genina, a quien su discípula, reconocida, antes de partir para Italia, quiso regalar su retrato con la siguiente dedicatoria "Al mio unico e bravo maestro Luigi Genina, al paciente *della mia voce, offro con affetto*".[96]

Infiero entonces, que Ida Gobbato retribuyó su saludo afectuoso a Genina, al utilizar la misma expresión del primer álbum, en el momento de rubricar una de sus fotos. [Figura 16].

[94] *La Opinión*, Santa Fe, 9 de mayo de 1905.
[95] "A la alumna predilecta, le ofrezco este conjunto de recuerdos. Tu paciente maestro, Luigi Genina, 23 de mayo de 1906".
[96] Álbum 2, en IIET, intervenido con texto manuscrito de Genina.

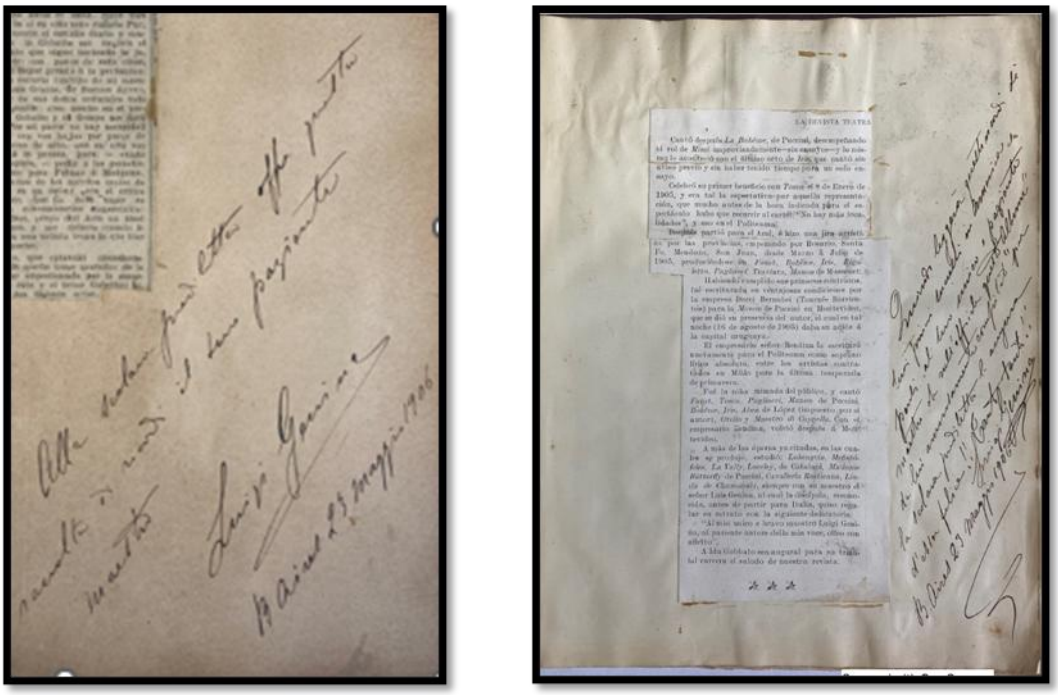


Figura 16. Ambos álbumes de Gobbato, dedicados y firmados por su maestro de canto Luigi Geninna, el 23 de abril de 1906. Fondo César Dillon, IIET

2.4.4.- El debut en *Margarita la tornera* (1909)

Otro comentario por destacar refiere a un evento registrado en el segundo álbum: el estreno de *Margarita la tornera*, en Madrid. Leyenda lírica en tres actos, con libreto de Carlos Fernández Shaw y música de Ruperto Chapí, habría sido elegida para este rol protagónico —según nos informa Emilio Casares en la entrada léxica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*— por el mismo compositor.[97] Esta ópera le representó a Gobbato, en ese año de 1909 que coincidió con el fallecimiento de Chapí, el reconocimiento del público español (quien ya la había escuchado en 1908). La ópera sería presentada después en el Teatro Colón de Buenos Aires, en 1910, durante los festejos del primer centenario patrio. El crítico de *La Prensa* haría alusión a la gran dificultad de la ópera (cuyo estreno se hizo esperar hasta noviembre) y mencionaría la coincidencia de ser dos artistas argentinas las que crearon el papel protagónico: Ida Gobbato en el Teatro Real de Madrid y Emilia Reussi en el Colón.[98]

[97] Casares Rodicio, "Gobbato, Ida…", 667.
[98] Como es sabido, resultaba frecuente no incluir la firma en las notas periodísticas sobre artes. Además, por la decisión metodológica de considerar fuente primaria a los dos álbumes de Gobbato, en ocasiones —y esta es una— carecemos de la fecha de publicación.

Finalmente, por otras fuentes hemerográficas no exhibidas en estos álbumes, se sabe que luego de contraer nupcias con Don Hilario Crespo Gallego, Ida Gobbato abandonó su carrera artística, deviniendo —como su maestro Luigi Genina— en una pedagoga del canto.

2.4.5.- Su retiro de los escenarios y una nueva trayectoria como pedagoga

Ida Gobatto, al igual que otras cantantes profesionales luego de contraer matrimonio, dejó de cantar públicamente y se dedicó a la enseñanza.[99] Se casó en España con Hilario Crespo Gallego, hombre de la política que se reconoce como el que inició el denominado Día de la Raza.[100] La voz de Gobbato se dejó de escuchar en el escenario del Real; solo algunos privilegiados la escucharon nuevamente.

> Nosotros recordamos con emoción, al hablar de la que es hoy distinguida señora de Crespo—ya, por tanto, compatriota nuestra—, a aquella gran cantante que fue tan aplaudida hace algunos años en el Teatro Real.[101]

La figura de Gobatto también se dejó traslucir a través de las presentaciones de sus alumnos. En 1920 se escuchó nuevamente la voz de la cantante argentina en la Iglesia de San Manuel y San Benito, en honor de la Santa Virgen del Camino, según lo dispuesto por la Hermandad de Oración y Honor de Nuestra Señora del Camino de León: "Ida Gobbato, con la cooperación de distinguidas señoras y señoritas, discípulas suyas en su mayoría, tuvo a su cargo la parte musical de la función".[102]

Su nombre se vinculó con el tiempo a varios artistas que trascendieron con sus *performances*. Reconociendo a través de ellos la labor pedagógica de Gobbato, se decía: "son alumnos de la ilustre profesora doña Ida Gobbato".[103] En síntesis, así como

[99] Algunas cantantes, como Colonnese y Gobbato, se retiraron de los escenarios luego de contraer nupcias, particularmente si pertenecían o ingresaban a la élite, por las restricciones morales de la época. El caso del enlace en 1907 entre la cantante portuguesa Regina Paccini y Marcelo Torcuato de Alvear, ya mencionado, fue quizá uno de los más resonantes. Si bien desconozco la base documental, Nougués de Monsegur ha afirmado que "por celos, Marcelo T. de Alvear compró cientos de discos grabados con la voz de Regina para destruirlos, para que no quedara testimonio de su paso por el arte lírico"; y agrega que le duele ese "acto de machismo producido por el poder de Alvear". Véase Clara Helena Nougués de Monsegur, "Regina Pacini de Alvear: de soprano lírica a primera dama", *Los días de Marcelo T. de Alvear*. Tomo 1, coord. Alberto David Leiva (San Isidro: Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, 2006), 83.

[100] En *Caras y Caretas* se da a conocer a Hilario Crespo Gallego como el hombre que propuso como festividad el Día de la Raza en Madrid. Posteriormente, el presidente argentino Hipólito Yrigoyen fue el primero en instituir esa fiesta en América. Véase "¿Quién fue el iniciador del día de la raza? Hilario Crespo Gallego, teniente alcalde del Ayuntamiento de Madrid y gentilhombre de Cámara de S. M. el Rey" *Caras y Caretas*, N°1619, 12 de octubre de 1929, s/n/p.

[101] "La religión y el arte", *Vida Aristocrática*, Año 1, N°10, 10 de abril de 1920, s/n/p.

[102] La lista de señoras distinguidas nombra a: la marquesa de Amboage, las señoras de Coghen, González Álvarez, Serrano, Valderrama y Crespo, y las señoritas de Igual, Arzadun, Laiseca, Lamarca, Gobbato, Suárez Inclán, Dato, Ochando, Noriega, Latorre, Costí, Antón y Díaz Gómez. Ibídem.

[103] "La soprano Sara Insúa y el barítono Sr. Jiménez en el Casino Militar", *La Nación*, Madrid, s/f, 6.

Gobbato fue reconocida por sus dotes vocales, también trascendió por su tarea como formadora de jóvenes cantantes, una parte de la historia de su vida poco difundida que hoy permite, a su vez, dar a conocer otros nombres de sus discípulas.

2.4.6.- Ser maestra de maestras

Una de las discípulas más destacadas de Gobbato fue Lola Rodríguez Aragón (1910-1884), nacida en Logroño, España. Sobre ella, se sabe que luego de varios traslados familiares, a los quince años tuvo su primera maestra de canto, Bibiana Pérez, en La Coruña. Posteriormente, continuó sus estudios superiores de música en Madrid, que comprendieron el canto con Ida Gobbato; armonía y composición con Joaquín Turina; y piano con José Cubiles. Al mismo tiempo, Lola realizó estudios de pedagogía dando clases particulares con Concha Martín.[104]

El vínculo entre la maestra argentina y la alumna española apenas se encuentra mencionado en semblanzas y reseñas, lo que provocó mi interés por indagar. Se entrecruzaron datos en colaboración con la hemerografía y otras fuentes secundarias y como resultado se detectó, como un presagio, un viaje transatlántico en el que circularía música de compositores argentinos. Se lee en un diario de 1935:

> A la joven artista, [le] esperan muchos y sonados triunfos […]; hizo lo principal de sus estudios bajo la dirección de Ida Gobbato, la insigne cantante argentina, de quien tantos recuerdos se conservan en el mundo filarmónico del Plata. / Esta circunstancia y mi personal e íntimo conocimiento de aquel medio musical autorízanme a vaticinar a la "liederista", si se decide en el futuro a una "tournée" por Hispanoamérica, la afirmación de mi aserto.
> Conozca algo de lo escrito por Alberto Williams, López Buchardo, Torre Bertucci, José André, Floro Ugarte, Gilardo Gilardi, músicos de muchos años ha, consagrados en Londres, en París, Berlín, Viena, Ginebra, Roma; conozca algo de Villa-Lobos, compositor brasileño, y vaya a las tierras del Plata, Hispanoamérica toda […] como heraldo de España y segura de que las flores que recoja en su peregrinación serán de las más recordadas en su vida de artista.[105]

Años más tarde, la soprano española visitó Argentina y dejó huella, como se describirá más adelante. En la década de 1940, al igual que su maestra Gobbato, su discípula empezó a visibilizarse como maestra de nuestros talentos. Por caso:

[104] Ana Higueras, *Lola Rodríguez Aragón. Crónica de una vida (1910-1984)* (Madrid: Higueras Arte, 2004). Discípula de Lola Rodríguez, Higueras trabajó como profesora en la Escuela Superior de Canto de Madrid hasta su retiro, en 2004.
[105] "Recital de «lieder» por L. Rodríguez Aragón, en la Asociación de Cultura Musical". *El Siglo Futuro*, 15 de marzo de 1935, s/n/p.

> [Lucy Cabrera]. Esta joven cantante, cuya carrera, comenzada bajo los más felices augurios, ha llevado a su término con el Primer Premio y Diploma de Honor, bajo la dirección de la eminente Lola Rodríguez Aragón, como alumna predilecta, ha cantado recientemente en el Teatro San Carlos, de Lisboa.[106]

Más adelante, el nombre de Lola Rodríguez Aragón fue también considerado para formar parte de jurados de concursos. Así, su reconocida trayectoria como cantante y docente le permitieron trascender las fronteras. Dar a conocer parte de la trayectoria de la soprano española permite entrecruzar su vínculo con Gobbato y a su vez descubrirla en otras facetas. A continuación, la analizo como pedagoga para esbozar una nueva cadena de transferencias.

2.4.7.- Lola Rodríguez de Aragón y su visita a la Argentina

En 1970, Rodríguez Aragón visitó Buenos Aires invitada por el Instituto Superior de Arte, del Teatro Colón. Allí trabajó con los jóvenes cantantes en formación de ese momento. Una fotografía permite dar cuenta del encuentro en Buenos Aires, en el que alumnos y alumnas rodean a la maestra española. [Figura 17]. Algunas de las cantantes que se encuentran en este registro se destacaron profesionalmente y, además, ejercieron el rol de profesoras de canto en diferentes instituciones de Buenos Aires.[107]

La visita a Buenos Aires inspiró a la maestra española a crear una institución similar al Instituto Superior de Arte del Colón. En 1973 creó la Escuela Superior de Canto de Madrid, reconocida internacionalmente.[108] Su trayectoria como pedagoga es reconocida no solo por la creación de esa institución sino por la cadena de transferencias de saberes que ha transmitido entre alumnas y alumnos, que han continuado con su legado y a su

[106] "Lucy Cabrera", *Medina*, Madrid, 15 de julio de 1945, s/n/p.

[107] Entre ellas se pueden reconocer a: Lucía Boero, mezzosoprano, y a la soprano África de Retes. Lucía Boero fue docente de canto en Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo" y en el ISA del Teatro Colón. La española África de Retes (1935–2015) estudió con la soprano Hina Spani. Ambas fueron sucesivamente profesoras de canto en el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo", hoy Departamento de Artes Musicales de Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. Además, entre los profesores que participaron en su formación se encuentran Ángel Matiello, Lola Rodríguez Aragón y Knoll, en canto; y Roberto Kinsky, Juan Emilio Martini, Enrique Sivieri, Roberto Caamaño y Leo Schwartz en repertorio.

[108] La sede de la Escuela Superior de Canto de Madrid funciona en el Palacio Bauer, construido en el siglo XVIII para los marqueses de Guadalcázar sobre un solar que había pertenecido a la Compañía de Jesús. A finales del siglo XIX la familia de banqueros Bauer adquirió el palacio, encargándole al arquitecto Arturo Mélida y Alinari la reforma del edificio. La casa de los Bauer se hizo famosa por sus bailes de gala. Pero tras este esplendor, llegó la crisis del 29 que, aunque con menos repercusión en España, supuso el comienzo de la decadencia de la vida de los salones. En 1940 fue adquirido por el Estado como la sede del Real Conservatorio de Música y Declamación. En 1952 fue instalada la Escuela de Arte Dramático y Danza, para en 1966 trasladarse, ambas instituciones, al Teatro Real. En 1972 fue declarado Bien de Interés Cultural y al año siguiente el arquitecto Manuel González Valcárcel se encargó de reformarlo. Desde entonces el palacio acoge las dependencias de la Escuela Superior de Canto. Véase: https://escm.es/la-sede/

vez repercutieron en el ámbito de la lírica; entre otros, Isabel Penagos, Manuel Cid, Teresa Berganza.[109]



Figura 17. Lola Rodríguez Aragón junto a alumnos del ISA del Teatro Colón. Archivo del ISA

2.5.- A modo de resumen

La aproximación a la figura de Elvira Colonnese a través de su álbum artístico permitió conocer a una cantante lírica que inició su recorrido sobre los escenarios a temprana edad. Formó parte de la red empresarial transatlántica de ópera y fue reconocida en Europa y en Sudamérica. Sus viajes a Buenos Aires y sus asuntos personales/familiares lograron que eligiera esta ciudad para establecerse y fundar una academia de canto. Como maestra, fue mentora de nuevas generaciones de cantantes argentinas, asunto que permanecía hasta ahora inexplorado. Principalmente, se la recuerda todavía por haber sido quien inauguró el Teatro Argentino de La Plata con la ópera *Otello* y allí se conservan objetos personales que dan muestra de su formación y trayectoria.

[109] Además, se encuentran nombres de alumnos vinculados a la música popular como Rocío Durcal.

A través del corpus de recortes de prensa periódica que ella atesoró, pude reconstruir una parte de la historia de Colonnese. La indagación en su trabajo como profesora de canto, por otro lado, permite vincularla con la actividad pedagógica de otras cantantes devenidas maestras y entender su desarrollo durante la primera mitad del siglo XX, como también reconocer figuras que se destacaron en el ámbito de la música académica y popular. El álbum hemerográfico como objeto de estudio, entrecruzado con la consulta y dilucidación de otras fuentes, contribuye, además, a comprender mejor el entramado cartográfico que la musicología internacional viene reconstruyendo mediante el estudio de los empresarios, artistas y operadores ligados a la música escénica.

La figura de Enriqueta Basavilbaso de Catelín, analizada aquí solo mediante una primera aproximación documental, permitió dilucidar la situación fronteriza de un grupo de mujeres cantantes que no fueron consideradas como “profesionales”, por estar eso reñido con su pertenencia a una clase social acomodada. A través del estudio de algunos documentos, se intentó comprender su recorrido y entrever la red de mujeres pertenecientes a la alta sociedad de las primeras décadas del siglo XX ligadas al arte vocal y formadas con maestros reconocidos, quienes contribuyeron al canto ante públicos selectos y combinaron esa vida con acciones de mecenazgo y beneficencia.

La prensa periódica, en ocasiones, realizó una categorización de las mujeres cantantes. Desde un lugar menos frívolo, podría considerarlas cantantes de cámara u ópera, pero sería determinante en cuanto a los repertorios que abordaron. Es preciso reconocer que ambas categorías son representadas por artistas que compartieron los mismos espacios de sociabilidad y su diferencia no recae en la calidad vocal, sino que se puede vincular a su estatus social de la época, en la que el concepto de “trabajo” estaba asociado a clases medias y bajas y no a las clases altas; por ese motivo, algunas mujeres de la élite porteña se veían categorizadas como “aficionadas”.

Distinto ha sido el caso de Ida Gobbato, cantante argentina que en los albores del siglo XX debutó como Margarita en *Faust* de Gounod en el Teatro Politeama de Buenos Aires y desde el inicio de su carrera profesional, el público la aceptó como *prima donna*. Su maestro italiano en Buenos Aires, Luigi Genina, fue quien pacientemente, la preparó para ingresar en el mundo lírico desde temprana edad. Sus cualidades vocales le permitieron ser contratada por distintas compañías con las que realizó giras por diferentes provincias de Argentina, interpretando las mismas óperas que fueron

escuchadas por el público de la metrópoli. Además, fue la soprano elegida que interpretó *Manon* ante su compositor, Giacomo Puccini, en Montevideo.

De sus actuaciones en España, dejó la huella de su voz en el estreno de *Margarita la tornera*, de Chapí, una ópera nacional interpretada por una cantante argentina. Posteriormente, por las circunstancias de su vida personal, eligió España como lugar de residencia y a su vez el retiro de la escena. Así, desde su debut recibió la aceptación del público argentino y posteriormente obtuvo el reconocimiento del público español. Por medio de los álbumes conservados, en complemento con otras fuentes hemerográficas, se ha podido reconstruir parte de su derrotero, repertorios y positiva recepción crítica, aportando así al establecimiento de una cartografía transatlántica de la industria ligada a la música escénica. Los recuerdos artísticos preservados en estos dos álbumes hemerográficos invitan a continuar indagando sobre la figura de esta artista que, como Elvira Colonnese, luego de un período de fulgor artístico, optó por la docencia especializada, actividad que, al parecer, sí resultaba compatible con las condiciones de posibilidad de una mujer casada y con una familia. Ambas fueron mujeres nacidas en el siglo XIX que por opción dejaron su tierra natal para legar su conocimiento a artistas de otras latitudes.

En consecuencia, es en ese entronque entre interpretación, recepción crítica y pedagogía vocal donde sostengo la hipótesis principal de esta tesis doctoral que apunta a demostrar la importancia de un grupo de cantantes mujeres destacadas de la lírica argentina de inicios del siglo XX para el ulterior afianzamiento —local y español, en este caso— del estudio sistemático del canto lírico. Se pudo verificar que ambas cantantes profesionales lograron por medio de sus enseñanzas trascender de forma transatlántica. Colonnese, italiana, creó una academia de canto en Argentina, que dio lugar después a eslabones de transferencia entre sus alumnas. De la misma manera, Gobbato, una artista argentina establecida en España, fue reconocida por su rol como pedagoga del canto. Su legado, a pesar de renunciar a su carrera profesional luego de contraer nupcias, encontraría cauce a través de su discípula Lola Rodríguez Aragón que incidiría otra vez de este lado del mar.

CAPÍTULO 3

JUANITA CAPELLA, UN FRAGMENTO OLVIDADO DE LA LÍRICA ARGENTINA

3.1.- Introducción[1]

En este capítulo se aborda la trayectoria artística de la cantante argentina Juana Capella (Buenos Aires, 1879; Roma, 1915).[2] Se propone analizar algunas de las interpretaciones más destacadas de su repertorio en el ámbito local e internacional, reconocer su evolución como figura en el ámbito lírico internacional y avizorar su vínculo con los empresarios teatrales y su participación como solista en varias compañías de ópera. Profundizar y ampliar la historia de la soprano dramática argentina permite advertir el perfil de aquella cantante que brilló en teatros de Europa y Sudamérica sin haber cantado en el Teatro Colón de Buenos Aires —espacio que, como ya mencionara, históricamente fue y es considerado uno de los más destacados de Sudamérica por su calidad acústica—. Por su recorrido, podría considerarse a Juanita Capella como un nuevo modelo de *prima donna* en el que su vocalidad fue determinante para trascender internacionalmente, por tener la capacidad de interpretar repertorio operístico de *belcanto* y, a la vez, ópera más dramática y verista.[3]

Por otro lado, durante la búsqueda de datos biográficos se detectó la ausencia de información en el *Diccionario bibliográfico de la música argentina* de Leandro Donozo, y en diccionarios especializados como *The New Grove Dictionary of Opera* o el *Diccionario biográfico de mujeres*, de Lily Sosa de Newton. Hasta el momento, la única fuente hallada que incluye datos sobre la soprano argentina es el diccionario alemán *Grosser Sängerlexicon*,[4] hallazgo que invita a indagar cuál es lugar que ocupa esta cantante en la historiografía musical argentina.

[1] Publiqué una primera aproximación a la figura de Juana Capella en Silvina Martino, "La soprano Juana Capella: primeros apuntes para una historia de la interpretación vocal femenina operística en la Argentina de inicios del siglo XX", *Revista del IIMCV* Año 33, Nº 2 (2019), 73-89. Mi interés por el tema se motivó en una sugerencia de Aníbal Cetrangolo al advertirme la vacancia de conocimiento sobre esta cantante durante un seminario de posgrado que impartió en la Universidad Nacional de General San Martín.

[2] Capella fue reconocida en el ámbito teatral nacional e internacional con el diminutivo "Juanita", como se podrá apreciar a lo largo de este capítulo.

[3] El tenor Lauri-Volpi en su libro *Voces paralelas* expone de manera sucinta que "las *prima–donnas* fueron las sopranos del 1600 y los músicos–eunucos fueron los sopranos del 1700. En estos dos siglos de lucha entre sopranos femeninas y masculinos, hubo momentos decisivos para la creación del drama musical, hasta que la voz femenina se impuso decididamente. Entre las sopranos ligeras excepcionales están Malibrán, Pasta, Grisi, Patti, que abarcaron por completo el repertorio de la voz femenina, pero que sobresalieron sobre todo por una extensión que comprendía la contralto, la de mezzosoprano, a las que se debieron los fanáticos suscitados por sus interpretaciones. De la escuela de Manuel García, que floreció en París en los comienzos del siglo XIX, grandes compositores y cantantes aprendieron el arte de *dire cantando* (decir cantando), y las normas de articulación, del fraseo, sonidos ligados, filados, *staccati*, *martellati, ribattuti,* de las florituras, trinos, coronas, cadencias y estilos. […] Hacia fines del siglo XIX las sopranos ligeras empezaron a limitar su repertorio ajustándose al que les correspondía o convenía a su voz. Ni la Tetrazzini, la Barrientos, la Pareto, La Hidalgo, la Toti, la Pons, etc., se hubieran atrevido a cantar *Hugonotes*, *Semirámide*, *Norma*, *Trovador*, etc." Lauri-Volpi, *Voci parallele,*17-18.

[4] K. J. Kutsch y Leo Riemens, *Grosses Sängerlexicon* (Múnich: Saur, 1997).

El escritor Gabriel Julià Seguí investigó sobre la figura de la soprano en *Diva. La soprano Juanita Capella*, en idioma castellano y publicado en Italia en 2006 [Figura 18].[5] Este libro permite advertir el reconocimiento que hubo por esta cantante dentro y fuera de Argentina. El escritor menorquín, interesado en Capella,[6] realizó una reconstrucción histórico-documental a través del entrecruce entre prensa periódica y la consulta de archivos y repositorios argentinos, españoles e italianos. Uno de los aportes más interesantes es una cronología que permite trazar una cartografía de las actuaciones artísticas de Capella por el mundo y vincularla con otros actores de la lírica de su tiempo.

Luego de la exploración de las fuentes secundarias existentes, las preguntas de investigación que fueron surgiendo se relacionan con la ausencia de trabajos sobre esta cantante en Argentina y la presencia, a su vez, de un libro publicado en Italia. ¿Por qué un autor menorquín y un editor italiano tienen como propósito la vida de una cantante de ópera de nacionalidad argentina? ¿Tuvo colaboración el autor desde la Argentina? ¿Dónde se encuentran las principales fuentes primarias sobre la artista?



Figura 18. Cubierta del libro *Diva. La soprano Juanita Capella,* de Gabriel Julià Seguí

[5] Editado en un formato de lujo por Mario Congedo, juntamente con el Municipio Ciutadella de Menorca, el *Istituto di Culture Mediterranee della provincia di Lecce e del Comune di Cursi*.
[6] Según Gabriel Julià Seguí, "el apellido Capella muy común en la Islas Baleares y una publicación sobre la muerte de Juanita en la revista *El Menorquín* en Argentina fueron algunos indicios para comenzar a indagar sobre la figura de la cantante" (comunicación personal con la tesista, 5 de abril de 2019).

Puede afirmarse que el autor del libro sobre Juanita obtuvo colaboración desde Argentina. César Dillon fue quien aportó las fuentes primarias.[7] Su contribución fue muy importante para el libro, como lo dejó expresado el autor en sus agradecimientos.[8]

3.1.1.- Confirmando datos biográficos

El lugar y fecha de nacimiento de Juanita Capella fue reproducido con errores en la prensa durante varios años. Se puede verificar que el libro dedicado a la soprano ofrece la Fe de Bautismo tramitada por César Dillon y se advierte que nació en Buenos Aires el 28 de junio de 1879.[9] Sus padres fueron Pedro Capella (oriundo de Ciutadella de Menorca, España) y Mercedes Torres (oriunda de San Juan, Argentina).

Estos datos fueron corroborados a través del censo nacional realizado en Argentina en 1895 [Figura 19]. Para ese momento, Juanita contaba con quince años, era soltera y se encontraba estudiando música. Además, figura su madre, Mercedes Torres, de profesión costurera y estado civil viuda.

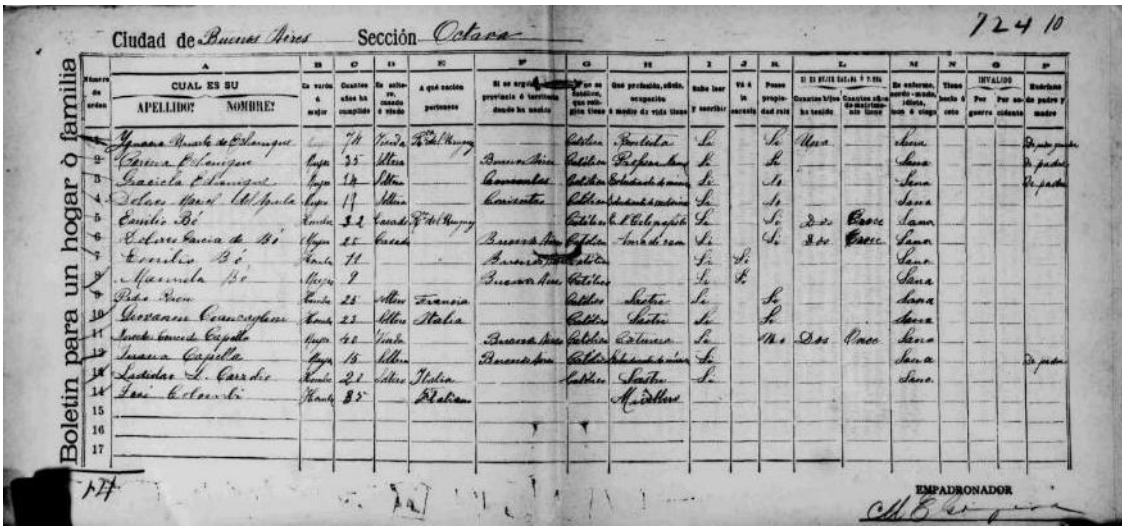


Figura 19. La familia Capella, según el Censo Nacional de 1895

[7] Recuérdese la importancia de los documentos acopiados por el investigador independiente César Dillon con relación a esta tesis. Como se ha señalado, contaba con numerosos materiales, fuentes primarias de sus varios libros sobre ópera en Argentina, que hoy constituyen sendos fondos documentales con su nombre en el INM, el IIMCV y el IIET.

[8] El autor destacó en sus agradecimientos al "Dr. César Dillon por su colaboración, por haber puesto en mis manos con desinteresada liberalidad el caudal de su archivo personal, que me ha permitido poder completar esta obra. Por sus sugerencias, por sus consejos, por su apoyo, mi más sincera gratitud".

[9] En *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo* …,147-148, se replica una nota de *La Patria degli Italiani* del 7 de noviembre de 1915, en la cual figura la ciudad de Salta como lugar de nacimiento de Juana Capella, dato que sería refutado por Dillon (por ser quien tramitó la Fe de Bautismo de la cantante) en el libro de Seguí, *Diva*…, 16-17. Además, aparece errada la nacionalidad de los padres de la cantante.

Juanita Capella estudió en el Instituto Musical "Santa Cecilia" de Buenos Aires,[10] con Adolfo Rinaldi como su maestro de canto. Rinaldi fue un importante formador de cantantes mujeres, entre las que se distinguieron también las hermanas Adelina y Luisa Bertana, de quienes hablaré extensamente en el capítulo siguiente.[11] Según el diccionario de Lacquaniti, nació en Génova en 1869 y fue hijo del célebre pianista y compositor Juan Rinaldi.[12] Emigrado a Argentina en 1900, se estableció en Buenos Aires donde enseñó canto, los primeros años, en el Instituto Musical "Santa Cecilia" y luego en el Conservatorio Thibaud-Piazzini.[13]

3.2.- Debut, actuaciones, roles

Las primeras repercusiones en la prensa periódica sobre Juanita Capella se observan en los años iniciales del siglo XX, cuando aún era alumna del Instituto "Santa Cecilia". Puede decirse que, en etapa de formación, la soprano participó de importantes eventos ligados a personalidades reconocidas de la lírica de su época. Entre ellos, se encuentra el compositor italiano Giacomo Puccini (1858-1924), quien fue invitado al país por el periódico *La Prensa,* de la capital argentina. En esa única oportunidad, el compositor visitó Argentina y Uruguay entre los meses de junio y agosto de 1905.[14] Durante su estadía en Buenos Aires, participó de varias actividades, entre ellas, asistió a representaciones de óperas, recibió homenajes de cantantes y músicos ya profesionalizados y también de jóvenes promesas. El 4 de agosto de 1905, el Instituto Musical "Santa Cecilia" organizó en honor a Giacomo Puccini un concierto en la sala Prince George's Hall.[15] Entre los alumnos elegidos para agasajar al maestro italiano se encontraba Juanita Capella, quien interpretó un aria de la ópera *Der Freitzschütz*, de Carl Maria von Weber.[16]

[10] Según las fuentes consultadas, esta institución de enseñanza aparece mencionada de diferentes maneras, a saber: Conservatorio Santa Cecilia (en Seguí, *Diva*…, 17; y en Dillon y Sala, *El teatro musical*…, 147); Instituto Municipal Santa Cecilia (en Lacquaniti, *Diccionario biográfico…,* s/p); Instituto Musical "Santa Cecilia", en la biografía de Adolfo Rinaldi (en Lacquaniti, *Diccionario biográfico*…, 104; y en Petriella y Miatello, *Diccionario biográfico ítalo-argentino*…, 575).

[11] Adolfo Rinaldi fue el tío del músico Giovanni Rota Rinaldi, conocido más comúnmente como Nino Rota (Milán, 3-12-1911; Roma, 10-04-1979), célebre por ser el compositor de las películas del cineasta italiano Federico Fellini y por obtener el premio Oscar por la música de *El padrino*. Estos datos fueron confirmados por el archivo Vane Rota de Italia en 2019, que me facilitó la digitalización de parte del libro *Mio padre e storia di Nino*, de Ernesta Rota Rinaldi, madre de Nino Rota; y un árbol genealógico en el que ubica a Adolfo como emigrado a Argentina.

[12] Lacquaniti, *Diccionario biográfico*…,104.

[13] Sobre la figura de Rinaldi me extiendo en el capítulo cuarto.

[14] Gustavo Gabriel Otero y Daniel Varacalli Costas, *Puccini en la Argentina, junio-agosto de 1905* (Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura, 2006).

[15] Fe de errata: la fecha es 4 de agosto, no 5 como está publicado en mi artículo de la *RIIMCV*, Año 33, Vol. 33, N° 2, 73-89.

[16] Seguí, *Diva...,* 22.

Pocos meses después, el 6 de octubre de 1905, Juana se presentó en el salón de actos de la Unione Operai Italiani junto a otros intérpretes y se destacó en la interpretación del aria “Ritorna vincitor”, de *Aida*; el dúo y el terceto del cuarto acto de *Il Trovatore*; el dúo y terceto del cuarto acto de *Faust*, de Gounod; y el cuarteto del acto tercero de *Rigoletto*. La prensa le ofreció las primeras palabras de augurio: “La señorita Giovanna Capella, una prometedora artista de voz de soprano suave y apasionada, a la que está reservada una espléndida carrera que nosotros le auguramos de corazón, cantó con arte exquisito el “Ritorna vincitor” de la *Aida* y el dúo de *Faust*”.[17]

Según menciona Seguí en su cronología, el 14 de noviembre Juanita se presentó nuevamente en el auditorio Prince George’s Hall para hacer “O cieli azzurri”, de la ópera *Aida*, y un fragmento de *Tristán e Isolda,* de Wagner. Posteriormente, cantó en otros dos conciertos en los que interpretó nuevamente fragmentos de las óperas *Tristán e Isolda*, *Der Freitzschütz* y *Aida.* Hasta el momento, según lo expuesto en el primer capítulo, se intuye que el repertorio estudiado por Capella pertenecía al de una soprano dramática.

El debut de Juanita en teatro de ópera se produjo el 17 de febrero de 1906 cuando abordó el rol de Leonora de *Il Trovatore*, de Verdi, en el Teatro Politeama de Buenos Aires. A partir de aquel momento, varios acontecimientos artísticos se sucedieron en la vida de la cantante hasta su partida a Italia en 1910. Giuseppe Verdi (1813-1901) fue uno de los compositores más abordados por Capella. El personaje de Aida fue uno de los roles que le permitió trascender internacionalmente. Además, se destacó también en el *belcanto*, por su interpretación como la sacerdotisa Norma, en la ópera homónima, de Vincenzo Bellini.

3.2.1.- El Teatro Colón de Bahía Blanca

A inicios de 1900, Buenos Aires era considerada un centro operístico importante. La fuerte inmigración italiana producida desde fines del siglo XIX fue uno de los factores que colaboró con el desarrollo del gusto por el teatro lírico. Como expliqué en el capítulo anterior, el público de la ópera fue formándose también a través del tiempo; se podían

[17] *Ibidem*, 23. *La Patria degli Italiani*, Buenos Aires, 07 de octubre de 1905. El artículo aparece traducido al español mientras que el nombre de la soprano se observa italianizado. Esta traducción del nombre no se mantuvo en el tiempo, como se puede ver en prensa y programas de América y Europa. El público la conoció y aceptó por su nombre, sin necesidad de traducción.

distinguir los “diletantes distinguidos”, los “verdaderos aficionados” y los “críticos”.[18] La idea de sentir el *paese vicino* por parte de los inmigrantes italianos, a través de sociedades, contribuyó para que a principios del siglo XX la ciudad de Buenos Aires contara con varios teatros de ópera.[19] Por fuera de la Capital Federal también se construyeron teatros. Bahía Blanca, en el sur de la provincia de Buenos Aires, no estuvo exenta de ser una localidad en la que la ópera se hizo presente y Juanita, como se verá enseguida, contribuyó con su arte en la inauguración de nuevos espacios teatrales. Según explica la historiadora Noelia Caubet:

> Desde al menos los primeros años del siglo XX, la ópera concitaba la atención de una parte de la sociedad bahiense que concurría asiduamente a espectáculos de canto lírico ligados a la tradición europea. […] La asistencia a estas presentaciones articulaba distintos propósitos vinculados, por un lado, a la comprensión y el disfrute del género por parte de un público que hacía gala de su refinamiento y educación musical y, por otro, a la configuración de nuevos espacios de sociabilidad en los que participaban tanto las élites locales como los sectores populares ya que, no había ámbitos estrictamente diferenciados para el entretenimiento de los distintos grupos sociales.[20]

Algunas crónicas dan cuenta del origen del Teatro Colón, de Bahía Blanca. Lo empezó a construir el Círculo Católico de Obreros a principios de 1908 con el fin de ser utilizado, entre otros, como local de actos y veladas.[21] Sin embargo, ante el anuncio del cierre del Teatro Politeama, el Círculo modificó su idea original y realizó ampliaciones a los fines de convertirlo en teatro. El constructor a cargo fue Enrique Rays.[22] Su inauguración debía verificarse el 19 de marzo de 1909 por el empresario Antonio Casín, pero ante la falta de entendimiento entre el empresario y el constructor, el Círculo rescindió el contrato del empresario. Pocos días después, el Círculo hizo un acuerdo con la empresa Riva-Schaffino, que contrató a la compañía de ópera dirigida por Tito Poggi, con la soprano Juanita Capella, el tenor Novi y el director Napoleone Liska.[23] En

[18] Ernesto Quesada y Carlos Olivera utilizaban estas tres categorías históricas. Pasolini, “La ópera y el circo…”, 233.
[19] Ver Dillon y Sala, *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Doria*… *y* Dillon y Sala, *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo*…
[20] María Noelia Caubet, “¿Treinta años sin ópera? Políticas culturales y programas musicales durante el primer peronismo en Bahía Blanca, Argentina (1946-1947)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* Nº 54 (2023), 201.
[21] Ovidio Martínez, *Historia del teatro en Bahía Blanca* (Bahía Blanca: Imprenta Duco, 1913), 64.
[22] Las modificaciones propuestas, por tener cimientos rectangulares, afectaron a la sala; no lograron darle la forma curva característica de los teatros líricos italianos (forma de herradura) y quedaron algunas localidades con dimensiones desproporcionadas.
[23] Martínez, *Historia del teatro de Bahía Blanca*…, 64.

consecuencia, luego de un intento de inauguración fallido, el 14 de abril de 1909 finalmente el Teatro Colón de Bahía Blanca abrió sus puertas al público con la ópera *Aida,* protagonizada por Capella.[24] La compañía terminó su contrato a los pocos días, el 25 de abril.[25]

La *Revista Comercial de Bahía Blanca* destacó el comportamiento de los espectadores en cada acto de la función inaugural. Capella fue creciendo ante la mirada del público y en cada acto recibió más aplausos y ovaciones por parte del auditorio, a tal punto que en el tercer acto tuvo que bisar el aria "Oh patria mia".[26] La cantidad de óperas representadas en pocos días por parte de la compañía permite indagar sobre la exigencia en cada *performance* y el poco tiempo de recuperación entre función y función. La sala continuó sus actividades a pesar de algunos inconvenientes. Para el mes de noviembre, luego de cantar en Brasil (mayo, septiembre y octubre), Rosario, Paraná, Uruguay (agosto, septiembre), Juanita Capella se presentó nuevamente en el Teatro Colón, de Bahía Blanca. En esta oportunidad, de la mano del empresario Ciro Colleoni, su debut fue con *Il Trovatore* el 20 de noviembre y la temporada terminó el 5 de diciembre.[27]

En la revista *Proyecciones*, se comentó el debut de la compañía lírica italiana de Vittorio Riva con *Il Trovatore*. Juanita Capella, Novi (tenor) y Defrachesi (barítono) fueron los intérpretes principales y posteriormente, diferentes títulos fueron subiendo a escena durante el trascurso de la semana.[28] [Figura 20]. En el mismo artículo, el cronista anunciaba que ese día se escucharía *Aida*, en la voz de Capella y expresó:

> La tan celebrada ópera de Verdi tiene por protagonista a la señorita Capella que, seguramente, ha de constituir uno de los mayores triunfos

[24] La función fue exitosa en número de público, pero los asistentes resultaron desencantados por las condiciones del teatro. Varias plateas resultaron destrozadas en la primera noche por estar confeccionadas con cartón. Las óperas que representó esta compañía fueron: *Aida, Lucia di Lammermoor, Rigoletto, Il Trovatore, Carmen, Tosca, La Traviata, Un ballo in maschera, Cavalleria rusticana, La Gioconda*. Hubo diez funciones en total y se recaudó un total de 16.811 pesos. *Ibidem*, 66.

[25] Según las cifras de boletería, puedo decir que el repertorio abordado fueron las óperas: *Aida, Lucia di Lammermor, Rigoletto, Il Trovatore, Carmen, Tosca, La Traviata, Un ballo in maschera, Cavalleria rusticana y La Gioconda*. De las óperas mencionadas en comparación con la cronología que expone Seguí, Juanita Capella participó de las óperas *Aida* (14 de abril, inauguración del Teatro Colón), *Il Trovatore* como Leonora (18 de abril), *Un ballo in maschera* como Amelia (23 de abril) y *La Gioconda* como la protagonista (25 de abril). Seguí, *Diva*…, 262.

[26] *Revista Comercial de Bahía Blanca,* s/f, 24.

[27] Según la cronología de Capella en el libro de Seguí, se desconocen las fechas exactas y elencos de cada representación. Aparecen mencionadas las óperas *Aida, Il Trovatore, La Gioconda y Gli Ugonotti* como posibles títulos abordados por la soprano por ser parte de su repertorio. Seguí, *Diva...,* 265.

[28] En este relato, se advirtió un cambio en la programación provocado por una indisposición de Juanita; en su reemplazo, Gabriela Bernard cantó *Lucia di Lammermoor*.

por tener donde lucir extraordinarias facultades de actriz y cantante. La Capella es uno de los elementos de más valía en el elenco artístico que nos presenta el señor Riva. Su voz, de timbre cristalino, tiene una extensión que ostenta el título de celebridades; emite los agudos con nitidez y sin el menor esfuerzo; es, asimismo, aceptable su escena.[29]



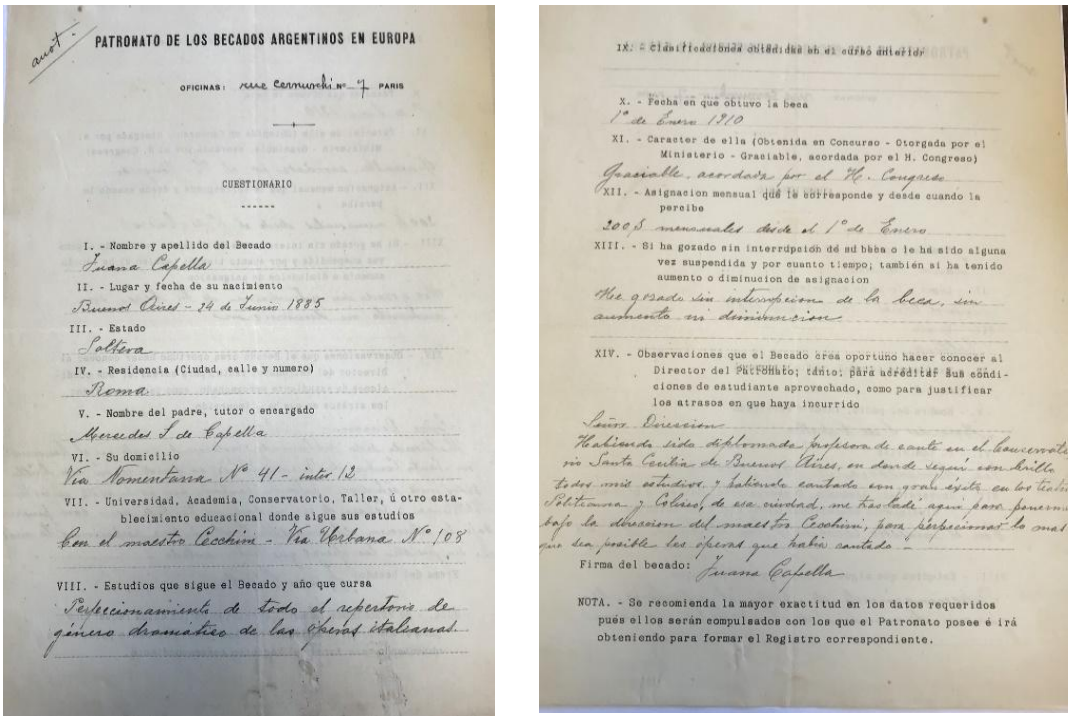
Figura 20. Fotografía de Juana Capella. *Proyecciones* Año 1, N° 23, 4 de diciembre de 1909, 4

3.2.2.- El debut de Capella en Europa

Hasta fines de 1909, Juanita Capella no había realizado aún su debut transatlántico, que ocurriría en Italia solo hacia fines de 1910. Declarando veinticinco años, diplomada de canto por el Conservatorio "Santa Cecilia" de Buenos Aires, obtuvo a inicios de 1910 el beneficio de una beca del gobierno argentino para perfeccionarse en Italia, según consta en un cuestionario declarado por la soprano Capella para el Patronato de los becados argentinos en Europa [Figura 21].[30] La beca era graciable, acordada por el Honorable Congreso de la Nación Argentina, con un estipendio mensual de doscientos pesos. Esto le permitió estudiar en Roma por más de un año, bajo la dirección del

[29] *Proyecciones,* Año 1, Nº 22 (1909), 23-25.
[30] Agradezco al Dr. Mariano Zemborain la gentileza de facilitarme estas imágenes, tomadas del archivo de la Cancillería Argentina.

profesor Cecchini. Como se informa en el *Boletín Oficial de la República Argentina*, debutó en el Teatro Petruzzelli, de Bari [Figura 22].



PATRONATO DE LOS BECADOS ARGENTINOS EN EUROPA

OFICINAS: rue Cambon N° 7 PARIS

CUESTIONARIO

I. - Nombre y apellido del Becado
Juana Capella

II. - Lugar y fecha de su nacimiento
Buenos Aires - 24 de Junio 1885

III. - Estado
Soltera

IV. - Residencia (Ciudad, calle y numero)
Roma

V. - Nombre del padre, tutor o encargado
Mercedes I de Capella

VI. - Su domicilio
Via Nomentana N° 41 - interior 13

VII. - Universidad, Academia, Conservatorio, Taller, ú otro establecimiento educacional donde sigue sus estudios
Con el maestro Cecchini - Via Urbana N° 108

VIII. - Estudios que sigue el Becado y año que cursa
Perfeccionamiento de todo el repertorio de género dramatico de las Operas italianas.

IX. - Clasificaciones obtenidas en el curso anterior

X. - Fecha en que obtuvo la beca
1° de Enero 1910

XI. - Caracter de ella (Obtenida en Concurso - Otorgada por el Ministerio - Graciable, acordada por el H. Congreso)
Graciable, acordada por el H. Congreso

XII. - Asignacion mensual que le corresponde y desde cuando la percibe
300$ mensuales desde el 1° de Enero

XIII. - Si ha gozado sin interrupción de su beca o le ha sido alguna vez suspendida y por cuanto tiempo; también si ha tenido aumento o diminucion de asignacion
He gozado sin interrupcion de la beca, sin aumento ni disminucion

XIV. - Observaciones que el Becado crea oportuno hacer conocer al Director del Patronato; tanto, para acreditar sus condiciones de estudiante aprovechado, como para justificar los atrasos en que haya incurrido
Señor Director
Habiendo sido diplomada profesora de canto en el Conservatorio Santa Cecilia de Buenos Aires, en donde seguí con brillo todos mis estudios, y habiendo cantado con gran éxito en los teatros Politeama y Colon, de esa ciudad, me trasladé aquí para perfeccionarme bajo la direccion del maestro Cecchini, para perfeccionar lo mas que sea posible las óperas que había cantado.-
Firma del becado: Juana Capella

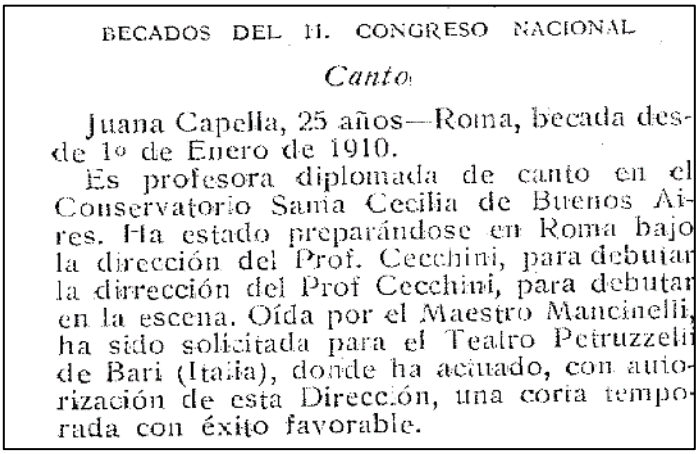
NOTA. - Se recomienda la mayor exactitud en los datos requeridos pues ellos serán compulsados con los que el Patronato posee é irá obteniendo para formar el Registro correspondiente.

Figura 21. Cuestionario respondido de puño y letra de Juana Capella para el Patronato de los becados argentinos en Europa.

Al igual que otras cantantes, Capella formó parte de compañías regidas por redes empresariales que colaboraron con la promoción y reconocimiento internacional de ciertas figuras de la lírica. Uno de los empresarios, el ya mencionado Walter Mocchi, fue un actor importante en la carrera de Juanita —como también lo fuera de Elvira Colonnese, según se explicó en el capítulo anterior—. Seguí explica cómo fue que nuestra soprano llegó a hacerse escuchar ante el empresario italiano: citando un artículo de Nilda Guevara,[31] menciona que al trasladarse a Italia Capella llevaba una carta de presentación del maestro y empresario Marranti, para ser entregada al compositor y director italiano Leopoldo Mugnone.[32] Como este se encontraba en Alemania, el encuentro no fue posible. Fue el *Commendatore* Landi,[33] quien luego estaría vinculado

[31] Nilda Guevara, “Rompiendo el olvido. Nuestra eminente Juanita Capella”, *Revista Teatro Colón* (1971), 82-83.
[32] Antonio Marranti tuvo a cargo una compañía de ópera italiana. En 1913 inauguró el Teatro Municipal de Bahía Blanca con *Aida,* de Verdi.
[33] Seguí lo menciona como una de las personas que posibilitó los primeros contactos para la soprano argentina en Italia. Luego, lo vincula sentimentalmente con Capella. No cuento con más datos que los dichos por ese autor. Seguí, *Diva*…, 57.

a la vida de Juanita, el que le abrió camino para que la escuchara Teófilo De Angelis.[34] Según el relato de Guevara, la soprano no obtuvo opiniones respecto a su *performance*, pero al regresar a la pensión encontró un recado de la Agencia La Teatral: Mocchi la escucharía al día siguiente, a pedido de De Angelis.[35] Posteriormente, la incorporaría al teatro de Roma. Emma Carelli, que ejercía la dirección de ese teatro, le eligió la ópera del debut: "será Usted una Santuzza resplandeciente". La afirmación, más que augurio, procedía de quien era, todavía, una notable intérprete de la ópera de Mascagni.



BECADOS DEL H. CONGRESO NACIONAL

Canto

Juana Capella, 25 años—Roma, becada desde 1º de Enero de 1910.

Es profesora diplomada de canto en el Conservatorio Santa Cecilia de Buenos Aires. Ha estado preparándose en Roma bajo la dirección del Prof. Cecchini, para debutar

la dirrección del Prof Cecchini, para debutar

en la escena. Oída por el Maestro Mancinelli, ha sido solicitada para el Teatro Petruzzelli de Bari (Italia), donde ha actuado, con autorización de esta Dirección, una corta temporada con éxito favorable.

Figura 22. *Boletín Oficial de la República Argentina*. Buenos Aires, 16 de mayo de 1911, 392.[36]

Comparando los textos de Seguí y Guevara, se nota que ambos no establecen el momento ni el lugar en que se produjo el primer encuentro entre Mocchi y Capella.[37] Sabemos que su debut en Italia fue el 28 de diciembre de 1910 en el Teatro Petruzzelli, de la ciudad de Bari. El empresario Antonio Quaranta, quien tenía a cargo el teatro, la contrató para participar como protagonista de *Aida*, lo que permite inferir, según Guevara, que Emma Carelli fue nuevamente la responsable de elegir su rol en *Aida* como ópera para su debut en Italia.[38] [Figura 23].

[34] Teófilo De Angelis (1866-1954) fue un compositor y director de orquesta italiano.
[35] El relato en Seguí acerca de este acontecimiento es el mismo que presenta Guevara en su artículo. Sin embargo, hay datos que no están especificados, como la mención de un encuentro (post audición de Capella con Teófilo De Angelis), mientras deambulaba Capella por la galería (suponemos de un teatro) con el maestro Padovani (sin especificar nombre). Seguí, *Diva*…, 53; Guevara, "Rompiendo el olvido…", 83. Seguí menciona que Capella interpretó un fragmento de *Cavalleria rusticana*. Seguí, *Diva*…, 543.
[36] Se detecta una diferencia en la edad declarada de la cantante, cuya fecha de nacimiento fue en 1879, lo que permite inferir que en enero de 1910 tenía 30 años.
[37] Como se dijo antes, Capella acudió a Italia con una beca de perfeccionamiento otorgada por el Gobierno argentino.
[38] Al no contar con fuentes suficientes, dejo abierta la duda a la afirmación de la autora.



Figura 23. Esquela de Juana Capella al Sr. Comm. Quaranta, del 4 de junio de 1913. Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II", Roma

En el Teatro Petruzzelli, de Bari, durante cuatro semanas se representó doce veces *Aida*, con Juanita en el rol principal y el rol de Radamés asumido por varios tenores. Posteriormente, Capella debutó en *Norma*, de Bellini. Ambas óperas las cantó alternadamente entre los meses de enero y febrero de 1911. Aceptada por el público y la crítica, Capella fue luego convocada a formar parte del elenco de la nueva temporada en Roma. Sería parte de un grupo de los mejores cantantes del momento, entre ellos: Rosina Storchio, Titta Ruffo, Enrico Caruso y los directores Luigi Mancinelli y Arturo Toscanini. Sin duda, figurar junto a estos cantantes aceptados internacionalmente sería un hecho importante para el reconocimiento de la soprano argentina. Sin embargo, la contratación en teatros de Roma y Nápoles motivó que se la privara del beneficio de la beca otorgada por el estado argentino en 1910, como lo prueba un extracto del *Boletín Oficial de la República Argentina*, del 30 de junio de 1911 [Figura 24].



Privando del goce de beca á la señorita Juana Capella

Buenos Aires, 27 de Junio de 1911.

P-190.—Vista la nota precedente del Sr. Director de la Oficina de Patronato de los Becados Argentinos en Europa, con la que hace saber que la becada, Srta. Juana Capella, ha aceptado varios contratos para cantar en teatros de Roma y de Nápoles,

SE RESUELVE:

Privar á la Srta. Juana Capella del goce de la beca que le ha sido acordada en la Ley de Presupuesto vigente.

Comunicar esta Resolución á quienes corresponda, publicarla, y archivar el expediente, previas las anotaciones del caso.

SAENZ PEÑA.
JUAN M. GARRO.

Figura 24. *Boletín Oficial de la República Argentina*. Buenos Aires, 27 de junio de 1911. Biblioteca del Congreso (en línea)

3.2.3.- Juanita Capella, la Aida que nunca escuchó el público del Teatro Colón

El 25 de mayo de 1908, para la inauguración del Teatro Colón de Buenos Aires, se representó la ópera *Aida*, de Verdi, que puede considerarse —por ser la elegida por varias ciudades del mundo— la ópera habitualmente inaugural de los grandes teatros líricos.[39] Sin embargo, poco se sabe acerca de que, al mismo tiempo que se inauguraba el Teatro Colón de Buenos Aires, se llevaba a escena *Aida* de Verdi, con Juanita Capella como protagonista en una histórica sala de ópera en la otra margen del Río de la Plata. Según las crónicas, en octubre de 1908 la compañía Tuffanelli llevó a Juanita al Uruguay para participar en el Teatro Solís de Montevideo, precisamente, en el papel de Aida. El diario *El Siglo* lo comentó así:

> Ahí tiene la compañía Tuffanelli una ópera que merece repetirse, porque, sin pecar de exagerados, la *Aida* de anoche, sobre la escena, marchó como podría hacerlo la gran lírica. Esto en conjunto, pues en detalle, por parte de la protagonista, superó a las más notables que hemos oído. / No faltará quien suponga que nos extralimitamos en el

[39] El elenco estuvo integrado por Lucía Crestani, Amadeo Bassi, María Verger y como director de orquesta el maestro Luigi Mancinelli. Valenti Ferro, *Las voces. Teatro Colón*…, 22.

> elogio; pero felizmente el público numeroso, que llenaba por completo el teatro y que aplaudió locamente, puede atestiguar nuestro aserto. / Fue un nuevo triunfo para la señorita Capella y un triunfo de esos que consagran a una artista. La Aida que nos hizo anoche la talentosa artista supera a todas las que hemos visto, tanto por la interpretación como por la voz y esto lo decimos recordando a los grandes intérpretes que nos han visitado desde los tiempos de la Theodorini. Realmente, es una ganga poder oír por un peso la platea, a una artista que, si va a Europa, cuando vuelva al Río de la Plata vendrá figurando en una de las mejores compañías, pues hoy en Italia no hay ninguna soprano que reúna todas las condiciones que reúne Capella. Voz hermosísima, igual en todos los registros, talento indiscutible, y una figura elegante y distinguida. Con todas estas cualidades, aunque no estudiase más, presentándose en cualquier teatro de Italia, la Capella conquistaría hoy el primer puesto entre las sopranos italianas, única rival de la Burzio, con más talento de intérprete y más bellas "nuaces" en la voz. […][40]

Pocos días después de su paso por Uruguay, volvió a encarnar Aida en el Teatro Coliseo de Buenos Aires.[41] La prensa destacó las cualidades vocales y dotes actorales de la protagonista. Puede leerse en *El Diario*: "La cantatriz argentina, Srta. Juana Capella obtuvo muchos y merecidos aplausos, pues se desempeñó brillantemente cantando con voz hermosa y discreto juego escénico. Hubo de repetir la bella aria 'Cieli azzurri' y al final de cada acto se la aplaudió entusiastamente".[42]

Finalizada la temporada en el Coliseo, la compañía se trasladó a Paraná para inaugurar un nuevo teatro. Quizás emulando lo ocurrido en el Colón de Buenos Aires, la primera representación en la sala Tres de Febrero, en ese mismo año de 1908, fue *Aida*. En 1909, para la inauguración del Teatro Colón de Bahía Blanca —en la actualidad, Teatro Don Bosco— se contrató a la compañía de ópera dirigida por Tito Poggi, para interpretar esta ópera y, como expliqué antes, Juanita nuevamente sería la protagonista.

[40] *El Siglo*, Montevideo, 11 de octubre de 1908. Citado en Seguí, *Diva*…, 34.
[41] En Montevideo interpretó los roles de Leonora en *Il Trovatore*, Gioconda en *La Gioconda*, Santuzza en *Cavalleria rusticana*, Desdémona en *Otello*, y Tosca en la ópera homónima. Todos esos roles en el mismo mes de octubre de 1908. Al año siguiente, en septiembre, reiteró actuaciones en varias óperas diferentes, siempre en un lapso de dos o tres semanas. Susana Salgado, *Teatro Solís. 150 Years of Opera and Ballet in Montevideo* (Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003), 302-304.
[42] *El Diario*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1908, citado en Seguí, *Diva*..., 41.

Bajo el título “Las grandes estaciones líricas de Sudamérica”, *Il Popolo Romano* en marzo de 1913 anunció como novedad que a mediados de abril comenzaría el llamado éxodo del arte italiano hacia esta región.[43] Se lee allí:

> Dos compañías líricas estarán presentes en Buenos Aires, la del Colón y la del Coliseo, mientras que a principios de enero se hablaba de una tercera para el Teatro de la Ópera, bajo la dirección de Toscanini la empresa Ciacchi e C. y La Teatral se pusieron de acuerdo, eliminando a ese competidor. / La compañía del Colón tiene en la Barrientos, Stracciari, Anselmi, extraordinarios elementos mientras que La Teatral del Teatro Costanzi, tendrá el orgullo de presentar el mayor evento con la representación de *Parsifal*. […] La Teatral, cuya fuerza consiste precisamente en la organización interoceánica, creada por Walter Mocchi, y que los principales artistas son contratados permanentemente por ella y actúan en nuestros principales teatros sudamericanos (el Coliseo de Buenos Aires; el Ópera de Rosario, el Solís de Montevideo, el Municipal de Río Janeiro y el Municipal de San Paulo), se propone para este año realizar un verdadero *tour de force*: embarcar en Génova la Compañía (200 personas) el 19 abril, desembarcar en Buenos Aires el 7 mayo; debutar el 9 con *Walkyria*; continuarían el 10 con la representación de *Isabeau*, protagonizada por Maria Farneti y Bernardo de Muro; el 12 *Don Carlos* con Juanita Capella, Giuseppe De Luca y José Palet como protagonistas; y el 18 *Lohengrin*, con Perea y Farneti. Damos el elenco y el repertorio de esta *tourné* que La Teatral llama del “Atlántico”, para distinguirla de la otra Compañía del Pacífico, que la misma empresa prepara para Chile y saldrá de *La Pallice* a mediados de julio.[44]

En abril de 1913, el periódico *El Siglo* de Uruguay anunció las novedades de la empresa La Teatral, a cargo de Walter Mocchi. La compañía, a bordo del buque Tommaso di Savoia, zarpó desde Génova hacia Sudamérica.[45] El nuevo repertorio por

[43] “Le grandi stagioni liriche del Sud America”, *Il Popolo Romano*, 13 de marzo de 1913.

[44] La nota continúa ofreciendo el listado de artistas y de óperas programadas, así: “Artistas: Sopranos: Maria Farneti, Juanita Capella, Elena Rakowska, Amelita Galli-Curci, Maria Roggero, Margherita Benincori, Annita Giacomucci, Assunta Bucciarelli. Mezzosopranos y contraltos: Regina Álvarez, Elvira Casazza, Gilda Flory, Maria Galeffi, Maria De Angelis.Tenores: Bernardo De Muro, Emilio Perea, Josè Palet, Guido Vaccari, Ettore Trucchi Durini, Oliviero. Barítonos: Giuseppe De Luca, Mariano Stabile, Ciro Scafa, Giorgio Schottler. Bajos: Giulio Cirino, Berardo Berardi. Maestro concertador y director de orquesta: comm. Gino Marinuzzi; maestros sustitutos: Silvio Piergili, Attico Bernabini; Maestro de los coros: Enrico Romeo; Director de escena y coreógrafo: Romeo Francioli. Repertorio: *Parsifal - Abul - Arabesca - Walkyria - Dannazione di Faust - Lohengrin - Don Carlos – Gioconda - Carmen – Iris - Mefistofele - Cavalleria - Pagliacci - Tosca - Aida - Ugonotti - Rigoletto - Barbiere - Butterfly - Ballo in maschera - Mignon*”.

[45] El elenco que viajó hacia Buenos Aires contó con la presencia de “Walter Mocchi, director gerente de La Teatral. Maestro concertador y director de orquesta: Comm. Gino Marinuzzi, Maestros sustitutos: Gino di Napoli, Silvio Piergili y Atrico Bernabini. Sopranos: María Farneti, Juanita Capella, Elena Rikowsca, María Roggero, Bianca Giacomucci, Assunta Favi. Mezzosopranos y contraltos: Regina Álvarez, Elvira Casazza, Gilda Flory, Maqría Galeffi, y María de Angelis. Tenores: Bernardo de Muro, Emilio Perea, José Palet, Guido Vaccari, Ettore Trucchi-Darini, Ludovico Olivero y Gualtiero Favi. Barítonos: Giuseppe de Luca. Mariano Stabile, Ciro Scafa, Roberto Ianni y Giorgio Schotter. Bajos: Giulio Cirino y Berardi. Director de escena:

estrenar sería *Parsifal*, de Wagner;[46] *Abul*, del compositor brasileño Alberto Nepomuceno; y *Arabesca*,[47] de Domenico Monleone. Previo al desembarco en Montevideo, la compañía actuó en el Coliseo de Buenos Aires, pasando por Rosario y Córdoba. En agosto, en el Teatro Solís de Montevideo, la empresa Sociedad La Teatral llevó a cabo la primera representación de *Aida*, de Verdi.[48] Capella, fue quien encarnó el rol principal, en esta oportunidad dirigida por Gino Marinuzzi [Figura 25].[49]

La crítica no fue condescendiente con la soprano argentina. Se escribió en *El Siglo*:

> […] La Capella emitió varios agudos excelentes, pero toda su actuación vocal se caracterizó por una pronunciada afonía, que tornaba las notas opacas y en momentos con fallos visibles. / Notamos cierta dificultad en las transiciones del registro bajo. Apuntamos en los últimos actos dos agudos filadísimos tan falsos que resultaron dos desafinados chillidos. / Pero no queremos insistir acerca de la Aida de la Capella, bajo su faz lírica, ni la dramática, porque no podríamos dedicarle ni un solo elogio, cosa que, a fuer de sinceros, lamentamos mucho; mas estamos seguros, que pronto se tomará revancha y borrará la mala impresión que dejó en el auditorio anoche.[50]

Romeo Francioli, 75 profesores de orquesta, 20 profesores de banda, 65 coristas y 16 bailarinas del teatro Costanzi de Roma". "La lírica de La Teatral", *El Siglo*, 24 de abril de 1913, 4.

[46] En su libro *Ensayos de ópera*…, De Filippi aborda aspectos relevantes para esta investigación en el capítulo "Richard Wagner y *Parsifal* (1882)". *Parsifal*, última ópera de Wagner, fue compuesta para el Teatro del Festival de Bayreuth en 1882. El compositor determinó que, hasta tres décadas posteriores a su muerte, esta ópera debía representarse solo en el Teatro del Festival. Sin embargo, en Argentina en particular, esta veda no fue cumplida. Con la muerte del compositor en 1883, la prohibición debió haberse cumplido hasta 1913 inclusive, siendo el 1º de enero de 1914 el momento en que quedaba formalmente autorizada la representación de *Parsifal* para ser interpretada en otros escenarios. En efecto, el 20 de junio de 1913 se produjo el estreno de *Parsifal* en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, interpretada por la compañía de Mocchi (La Teatral). Los roles principales estuvieron a cargo de Guido Vaccari (primer Parsifal de Roma), Elena Rakowska (Kundry) y la dirección de Gino Marinuzzi. Este hecho confirma que la ópera fue estrenada en Buenos Aires tal como lo había anunciado la prensa italiana en abril de 1913, antes del embarco hacia Sudamérica. Se podría considerar como un estreno "ilegal" por no haber cumplido con la veda impuesta por el compositor. En mayo de 1914, y con solo un día de diferencia, los teatros Coliseo y Colón presentaron *Parsifal* (esta vez una representación dentro de la legalidad, según el pedido de Wagner). Sebastiano De Filippi, *Ensayos de ópera. De la música a la musicología* (Buenos Aires: Biblos, 2022), 125-150.

[47] El estreno mundial de *Arabesca* fue en el Teatro Costanzi y Juanita interpretó el rol de Dhara. Estuvo bajo la dirección de Edoardo Vitale.

[48] Resulta interesante observar que, según el repertorio publicado por *Il Popolo Romano* el 13 de marzo de 1913, la ópera *Aida* no estaba anunciada. Sin embargo, fue uno de los títulos interpretados por Capella.

[49] En esa oportunidad Regina Álvarez, quien debía cantar el rol de Amneris, fue reemplazada por Elvira Casazza.

[50] *El Siglo*, Montevideo, 10 de agosto de 1913, citado en Seguí, *Diva*…,142.



Figura 25. Programa de mano. Juana Capella en *Aida*. Teatro Solís, Montevideo, 9 de agosto de 1913. Archivo CIDDAE

La crítica visibilizó ciertos aspectos defectuosos de la *performance* de Capella en Aida, rol en el que, sin embargo, se venía destacando desde el comienzo de su carrera. Sin piedad sobre la cantidad de representaciones extenuantes, los viajes extensos, los cambios de roles en corto tiempo, los factores climáticos que, sin duda, habrán afectado la salud en períodos invernales, la crónica —escrita al calor de lo sucedido en aquel momento sobre el escenario— se vuelve aquí un "relato de lo cotidiano". Aquejada por la exigencia de la *tournée*, tal vez su registro medio-bajo evidenció una disfonía propia del cansancio físico y vocal, aspecto que debe tenerse en cuenta como variable dentro de la historia de la *performance* que se propone construir de esta y otras artistas.[51]

El director Gino Marinuzzi se encontraba en compañía de su esposa y de su hijo Antonio. Durante la gira, su fastidio quedó plasmado en un fragmento epistolar, sin datos del destinatario, enviado desde Río de Janeiro en septiembre de 1913. Aquí se puede verificar un juicio emitido hacia las figuras de Farneti y Capella.

> […] De salud bien, pero si la *tournée* prosiguiese aún durante un mes, creo que acabaríamos mal. No ya porque nos resentimos por cualquier

[51] Es importante aclarar los conceptos de afonía y disfonía para comprender la diferencia. Los parámetros de la voz son tres: intensidad, frecuencia y timbre. Cuando uno de ellos, más de uno, o todos, está/n alterado/s es una disfonía mientras que la afonía es ausencia total de la voz.

> cosa, sino porque estamos fatigados y aburridos, cosa que repite también nuestro pequeño Antonio muy seriamente, con discursos de esta guisa: “Estoy aburrido con mis juguetes, ahora hago un borrador y después escribo a Mocchi que la Farneti y la Capella cantan mal”. Y qué debemos hacer, yo así no puedo dirigir, ¡Estoy harto![52]

Resulta evidente el cansancio del director para mediados de septiembre, con la gira ya próxima a concluir. Nuevamente, el comentario sobre la actuación poco feliz de Capella ofrece una sola mirada, una sola cara de la moneda. Se vuelve a echar de menos alguna clase de contemplación sobre las exigencias de aquellas *tournée* y se ignoran, al menos por el momento, las efectivas condiciones laborales de aquellas compañías. La asimetría entre director y cantantes queda manifiesta también en esta carta en la cual, en confianza con su destinatario, Marinuzzi se permite bromear acerca del desempeño de las dos artistas protagónicas de su compañía. Como se verá enseguida, la actividad se siguió incrementando, cada vez más álgida, para nuestra cantante.

3.2.4.- *Aida*, a cielo abierto en Italia

Continuando con las diferentes intervenciones de Capella como Aida, un hecho destacado fue su participación en los homenajes por el centenario del nacimiento de Verdi organizados por el Teatro Costanzi.[53] En Roma, se anunció la noticia de un espectáculo sin precedentes que se concretaría en el Stadio Nazionale [Figura 26]. La prensa comunicó que la primera representación extraordinaria de *Aida* se llevaría a cabo el sábado 25 de julio de 1914 con un elenco de grandes cantantes: Juanita Capella, Gabriella Besanzoni, Umberto Chiodo, Emilio Bione, Paolo Argentini y Enrico Spada.[54] El maestro concertador y director de la orquesta sería Pietro Mascagni. El diario *La Tribuna* publicó el día del estreno una imagen del ensayo general en el estadio con un breve artículo. En la misma página, un anuncio publicitario anunciaba que habría más de mil ejecutantes y sesenta mil asientos disponibles para el gran evento artístico [Figura

[52] Fragmento epistolar, sin destinatario, reproducido en Seguí, *Diva*…, 142.
[53] Las celebraciones en honor al compositor italiano se extendieron durante 1914 hasta en ámbitos por fuera del teatro.
[54] Los nombres de Argentini y Spada en el diario *La Tribuna* figuran con error, aparecen mencionados como Pietro Argentini y Luigi Spada.

26]. Además, entre varias especificaciones se podía reconocer a la empresa AEG Thomson Houston como encargada del tendido eléctrico y, en el anuncio, se hacía también referencia a beneficios con los que contaba el público, por ejemplo, preferencia en los billetes de tren de ida y vuelta a Roma y un servicio especial de tranvías y automóviles. Los precios de las localidades, según la ubicación, se ofrecían de 3 a 20 liras.


L'"Aida„ allo Stadio Nazionale

L'ULTIMA PROVA DELL'« AIDA » DIRETTA DAL MAESTRO MASCAGNI

AIDA

GRANDE AVVENIMENTO ARTISTICO

ESECUTORI: *Juanita Capella — Gabriella Besanzoni — Umberto Chiodo — Emilio Riccio — Pietro Argentini — Luigi Spada.*

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra

PIETRO MASCAGNI

1000 esecutori — 80,000 posti a sedere

SABATO 25 luglio alle 20.30 precise

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Grandioso impianto elettrico appositamente eseguito dalla A. E. G. Thomson Houston.

Servizio speciale di Tramo, Automobili e Vetture da P. Venezia, e dalla Piazza del Popolo — Biglietti ferroviari speciali di andata e ritorno per Roma.

PREZZI: Anfiteatro: Primi posti L. 2 — Secondi posti L. 1.

Piatea: Posti di primo ordine L. 20 — Posti distinti L. 10 — Sedie numerate L. 5 — Sedie non numerate L. 3.

I biglietti sono già in vendita al Touring Office presso l'Agenzia Chiari Scamarica, Piazza Venezia ora per comodità del pubblico, si prenotano anche i posti in automobili per l'andata e ritorno da Piazza Venezia allo *Stadio*.

Figura 26. Fotografía del último ensayo de *Aida* en el *Stadio Nazionale* de *Roma* y publicidad del evento. *La Tribuna*, Roma, 25 de julio de 1914, 4

Tal magnitud tuvo este evento, que se llegó a hacer un suplemento extraordinario de la revista semanal *Urbis et Orbis* para promocionarlo [Figura 27].[55] Allí, se homenajeó a Verdi y hubo palabras acerca de los artistas que participaban de esta nueva puesta de *Aida.* Se destacó, de hecho, que "El nombre Capella es de una notoriedad que no necesita de apelativo".[56]

[55] En la etapa heurística, se accedió a esta revista a través de la Fundación Cini en Italia, aunque no contamos con mayores referencias, salvo que era de tirada semanal. En este suplemento se dio a conocer el elenco, se presentó a cada cantante con fotografía y una breve reseña. Además, se cuenta la historia de *Aida*, en relato de Arturo Pongin.
[56] *Urbis et Orbis*, 1914.





Figura 27. Portada de la revista semanal *Urbis et Orbis* (suplemento, julio 1914) (izq.). Interior, donde se lee el reparto de *Aida* (der.). Fuente: *Istituto per il Teatro e il Melodramma* (Fondazione Cini), Italia

Se puede observar en la portada del suplemento de la revista *Urbis et Orbis* la promoción del evento de la ópera en el estadio de Roma. Además, hay un detalle en el margen superior que destaca que el valor del libreto de la ópera tiene un costo de veinte centavos y se expone un listado de óperas para canto y piano (*Edizione del Popolo*) a la venta, por el valor de una lira.

Sin duda que *Aida* es una de las óperas más representadas en el mundo, desde su estreno hasta la actualidad. El teatro no fue el único ámbito en que se puso en escena. Una de las primeras interpretaciones a cielo abierto fue realizada en las pirámides de Egipto el 2 de marzo de 1912. Luego, se hizo en la Arena de Verona, en 1913 y, por tercera vez, en el Stadio de Roma, el 14 de julio de 1914. Fue esta última la oportunidad en la que participó la soprano argentina Juanita Capella en el rol protagónico. Dentro del desarrollo de este evento, Juanita no solo obtuvo repercusión por parte de la prensa y el público, sino que, además, la penúltima función fue en su honor.[57] Leemos:

> Como es fácil de imaginar, el espectáculo se desarrolló triunfalmente: la señora Capella recibió regalos y flores, luego del aria del tercer acto

[57] *La Tribuna*, 6 de agosto de 1914, 4.

> cantada con arte admirable, el aplauso del público fue tan solemne e insistente que obligó a la insigne artista a conceder el bis.[58]

Verdi fue uno de compositores más interpretados por Capella y sus interpretaciones dejaron huella a través de la prensa periódica.

3.2.5.- La dupla Capella-Besanzoni. Los conciertos a beneficio

Juanita Capella y la mezzosoprano italiana Gabriella Besanzoni fueron protagonistas en *Aida*, de Verdi, en el Stadio Nazionale de Roma.[59] Esta dupla se presentó ante el público italiano en varias oportunidades [Figura 28]. Se verificó que ambas artistas compartieron temporadas operísticas y, además, colaboraron en conciertos benéficos en ayuda a personas damnificadas por desastres naturales, como se verá enseguida.

El 1º de febrero de 1915, el periódico *La Tribuna* anunció que se realizaría un concierto a beneficio organizado junto al Teatro Costanzi de Roma, para ayudar a los damnificados por el terremoto acontecido en enero de ese año.[60] Dos fechas fueron organizadas para que el pueblo colaborara y, a su vez, pudiera disfrutar de los artistas líricos más reconocidos de ese momento. [Figura 29]. Juanita Capella fue una de las divas convocadas. *La Tribuna* resaltó parte de su trayectoria artística; destacó su primera vez en el Teatro Costanzi con la ópera *Don Carlo*, de Verdi y, posteriormente, en *Aida*, *Un ballo in maschera*, *La gioconda* e *Il Trovatore*. A su vez, la reconoció como una gran intérprete belliniana, por su abordaje de Norma que, como mencioné antes, sería otro hito en su carrera artística. Quien la acompañó en el concierto benéfico del 3 de febrero en el Costanzi fue Gabriella Besanzoni, que interpretó el rol de Amneris en *Aida* y el personaje de Adalgisa en *Norma*.

[58] *Ibidem*. “Come è facile immaginare, lo spettacolo ha proceduto trionfalmente: alla signora Capella sono stati offerti doni e fiori, dopo l'aria del terzo atto da lei cantata con arte mirabile, l' applauso del pubblico si è fatto così solenne ed insistente da obbligare l'insigna artista a concedere il bis”.
[59] Gabriella Besanzoni fue una mezzosoprano reconocida internacionalmente. Su carrera lírica la inició interpretando roles de soprano y con el tiempo fue evolucionando a un registro más grave. Debutó en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1918 con *Samson et Dalila,* de Camille Saint-Saëns. Posteriormente interpretó *Carmen*, de Bizet, rol que encarnó en las seis temporadas que cantó en el Colón. En varios de los títulos representados en Buenos Aires se relacionó con cantantes argentinas vinculadas a esta tesis: entre ellas, Hina Spani, Isabel Marengo y Luisa Bertana.
[60] Se reportaron más de treinta mil muertos por el terremoto ocurrido el 13 de enero de 1915 en la región de la Marsica, en Abruzos.



Figura 28. Fotografías de Juanita Capella y Gabriella Besanzoni en los roles de Aida y Amneris. Suplemento extraordinario *Urbis et Orbis*, 1914. *Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini*, Italia

Hubo dos fechas destinadas a beneficio de los damnificados. La primera fue el 29 de enero y la segunda el 3 de febrero. Grandes cantantes de la lírica fueron invitados para intervenir en estos eventos. Entre ellos Alessandro Bonci, Mattia Battiatini, Maria Labia, Bianca Bellincioni-Stagno, Lamberto Lanzetti, el maestro Vitale, Ferruccio Benini, Lydia Borelli, Ugo Piperno, la *signora* Benini, Antonio Gandusio, la *signora* Piperno, y, por supuesto, Juanita Capella y Gabriella Besanzoni.[61] Los programas de los conciertos fueron publicados con anticipación. El público sabía qué fragmentos de óperas serían interpretados y quiénes intervendrían.

[61] El periódico *La Tribuna* publicó el 28 de enero el nombre de los cantantes que se presentarían en el Teatro *Costanzi* según la fecha. Para el 29 de enero anunciaron a: Giuseppe Anselmi, Gemma Bellincioni, Adele Fabiani, Carlo Galeffi, Giorgieswy, Ippolito Lazzaro, Napierkoska, Tina Poli Randaccio, Riccardo Stracciari, Vincenzo Tanlongo con la dirección de Edoardo Vitale, que estuvo a cargo en ambas presentaciones. Para el 3 de febrero covocaron a: Mattia Battistini, Bianca Bellincioni-Stagno, Ferruccio Benini, Gabriella Besanzoni, Alessandro Bonci, Lyda Borelli, Juanita Capella, Wanda Capodaglio, Antonio Gandusio, Maria Labia, Ignazio Mascalchi, Ugo Piperno. *La Tribuna*, 28 de enero de 1915.



Le grandi artiste liriche che partecipano allo spettacolo de LA TRIBUNA.

Bianca Bellincioni-Stagno

Juanita Capella

Un'inchiesta fra gli scrittori che precedettero la guerra

SPETTACOLI del 31 Gennaio

TEATRO COSTANZI

LA GIOCONDA

Maria Labia

TEATRO CINES

Gabriella Besanzoni

3220 mila salme rubate e ritrovate

La nave ospedale "Libero"

Figura 29. *La Tribuna*, periódico romano, comenta a Juana Capella. 1 de febrero de 1915

El programa elegido para el 29 de enero fueron fragmentos de las óperas *La traviata* y *Rigoletto*, de Verdi, y *Tosca*, de Puccini, que se alternaron con obras de otros compositores como Debussy. El maestro Edoardo Vitale fue el encargado de concertar dicho evento.[62] En el concierto del 3 de febrero intervinieron Capella y Besanzoni bajo la batuta del maestro Vitale. Para aquella oportunidad se seleccionaron, entre otros, trozos de *I vespri Siciliani,* de Verdi; *Tosca* y *La bohème*, de Puccini; *Manon,* de Massenet; y *Norma*, de Bellini. Capella y Besanzoni fueron las elegidas para interpretar el "gran dúo" de Norma y Adalgisa, del tercer acto de la ópera belcantista de Bellini.

Posterior a los beneficios organizados en el Constanzi, hubo otras fechas en que Capella y Besanzoni se reunieron para colaborar con la causa. *Il Popolo Romano* del 13 de febrero de 1915, en una columna dedicada a las noticias sobre teatro y arte, anunció que se realizaría otro espectáculo a beneficio de los damnificados por el terremoto,

[62] Los precios establecidos para los espectáculos también fueron publicados por el periódico organizador. El costo en liras según la ubicación: palcos de I y II orden, L.150, de III L.75, sillones L.25, platea L.10, anfiteatro L.5, ingreso L.5, galería primera fila numerada L.3 y otras L.2.

promovido por el periódico italiano *Música*, en el Teatro Adriano. Entre los participantes se encontraban los nombres del compositor y pianista italiano Alfredo Casella (1883-1947) y nuevamente Juanita Capella —que cantó tres fragmentos líricos— y Besanzoni. El 20 de febrero, *Il Popolo Romano* realizó la recepción crítica del concierto, del que destacó:

> El momento culminante de la velada fue Juanita Capella, que cantó, en medio de un huracán de aplausos, la romanza del acto 4 de *Il Trovatore* y la romanza del acto 3 de *Ballo in maschera.* Al piano estaba el maestro Cimara.[63]

Por otro lado, en la misma columna y bajo la firma de Renzo Rossi se recordaba al público que a las 16.30 se llevaría a cabo una *matinée* en el Teatro Argentina, a beneficio de una institución escolar, en la que cantaría Capella y, entre otros, Pietro Mascagni, que participaría con un himno inédito.

3.2.6.- Juanita Capella, su debut en España

Debido a que España e Italia no tomaron parte en el conflicto bélico internacional durante 1914, sus actividades culturales se vieron menos afectadas que las de otras regiones de Europa.[64] Sin embargo, contar con los artistas contratados en tiempo y forma no era sencillo. Los traslados resultaban difíciles y peligrosos debido a la guerra, especialmente si había que atravesar alguno de los países en conflicto.

El Teatro Real de Madrid realizó su temporada 1914-1915. Como parte de la compañía de Mancinelli, Juanita Capella se trasladó desde Italia por viaje terrestre a Madrid en noviembre de 1914. Debutó en el Teatro Real en diciembre, a solo un mes de su llegada e intercaló funciones interpretando a las heroínas de Verdi, Elisabetta y Aida, y a la sacerdotisa belliniana Norma. Se puede leer en la prensa:

> Con voz cálida, extensa, simpática, con un gran corazón para sentir y un gran arte para interpretar, la Capella triunfó en toda la ópera, escuchando una ovación al terminar su romanza “ritorna vincitor”, que se repitió en el dúo con la contralto, y llegó a su mayor grado al cantar y tener que repetir, entre generales aplausos, la sentida romanza del acto tercero “¡Oh, patria mía!”. En este momento la ovación fue estruendosa y el éxito definitivo.[65]

[63] *Il Popolo Romano*, 20 de febrero de 1915, s/n/p.
[64] Italia ingresaría a la Primera Guerra Mundial en 1915. España no participó.
[65] *El Globo*, Madrid, 4 de diciembre de 1914, s/n/p.

3.2.7.- La última *Norma* del Teatro Real del siglo XX

Es sabido que Argentina había cobijado a grandes masas de inmigrantes, a raíz de la implementación de políticas específicas de población en las últimas décadas del siglo XIX. Con altibajos en el siglo XX durante los conflictos bélicos internacionales, siguieron igualmente ingresando personas de origen español e italiano.[66] Juanita Capella, en cambio, podría ser considerada una emigrante: nacida en Argentina, cautivó al público de España a través de su arte de un modo contundente. Protagonizó tres óperas en menos de un mes: *Don Carlo*, *Aida* y *Norma*. Su voz quedaría en la memoria del público madrileño y la prensa la inmortalizaría en ese país sin saber que no habría otra oportunidad para volver a escucharla.

Capella fue la soprano encargada de interpretar el rol de Norma en el Teatro Real, luego de un tiempo en que la ópera homónima no se programaba. Habían pasado diez años desde la última representación de la obra de Bellini, en una época en que las óperas *belcantistas*, en parte, se frecuentaban menos debido a la circulación y representación de repertorios verdianos y wagnerianos.

> Únicamente *Norma,* la vieja ópera de Bellini, hizo su aparición para consuelo de viejos *dilettanti, y* para que los de las nuevas generaciones, se percataran de que con sesenta años a la espalda, todavía se puede oír música si la firma un maestro de la melodía como Bellini y la cantan artistas de vieja escuela; por nuestra parte, siempre seremos partidarios de que se intercalen esas viejas partituras en que las dificultades para el cantante se amontonan en profusión, pues son piedra de toque en que el oro puro se destaca del oropel, que en las modernas óperas en que la voz no es más que un complemento orquestal, ni pueden apreciarse las perfecciones de escuela, ni la filigrana del matiz.[67]

La prensa le atribuyó la exhumación de la obra *belcantista*, tal como se ve reflejado en el semanario ilustrado madrileño *Mundo Gráfico*:

> Unos diez años debe de hacer que no se cantaba *Norma* en el Real, y a juzgar por las muestras de complacencia del público, parecía que estábamos asistiendo al estreno de una genial obra. Pocas veces se han visto ni oído ovaciones tan clamorosas ni entusiasmo tan desbordante como el que despertaron los afortunados intérpretes de

[66] Como explica Devoto del caso italiano, durante la Primera Guerra muchos varones fueron llamados al frente, por lo cual decidieron regresar a su país. Posteriormente, durante la década de 1920, se volvió a incrementar el flujo inmigratorio en Argentina. Véase Devoto, *Historia de los italianos*…cap. V, 317-328.
[67] "Cosas del Real", *The Kon Leche*, Año III, Nº 143, 28 de diciembre de 1914, 6.

> *Norma*. Juanita Capella ha confirmado en absoluto el juicio definitivo que de esta extraordinaria cantante me permití adelantar el día de su debut con *Don Carlos.* La resurrección de *Norma*, con sus cavatinas y *ritornellos*, ha venido a demostrar que las melodías italianas, el *belcanto*, gustan mucho más al público que *Parsifal,* si aquellas son interpretadas por divas del mérito artístico de la Capella y de la Anitúa. Los recitados, arias y dúos cantados por estas privilegiadas artistas, fueron seguidos de las exclamaciones de entusiasmo de la masa que llenaba de bote en bote el teatro. Estas dos maravillosas cantantes, de facultades extraordinarias, dieron verdadera expresión dramática a "Norma" y a "Adalgisa", exhumando el recuerdo de los más altos prestigios en el arte.[68]

Capella fue una representante de excelencia en el arte del *belcanto* con sus diferentes interpretaciones como Norma. Nadie imaginó que su paso por el Teatro Real marcaría dos acontecimientos en la historia de la ópera: el primero, que sería la última vez en su vida que Juanita encarnaba el rol de la sacerdotisa; el segundo, que fue la última ocasión en que se representó *Norma* en el Real hasta su exhumación en el siglo XXI. Así, la crítica musical española a fines de diciembre de 1914 se refirió a la última función y despidió a la soprano dramática argentina:

> Su despedida fue anoche motivo para decir nuevamente sus dotes magistrales, y pretexto para que el público le tributase una ovación de esas que hacen época en la historia del Teatro Real. / Juanita cantó como ella solamente sabe, y prueba de esto es que anoche quedó archivada la "Norma" hasta que ella vuelva a Madrid.[69]

Este comentario, sin sospecharlo, resultó premonitorio. "Casta diva, che inargenti", aria de la ópera *Norma*, resonó por última vez el 28 de diciembre de 1914 en el Teatro Real en la voz de Capella [Figura 30]. Debió pasar más de un siglo para que la obra de Bellini se volviera a escuchar allí. En octubre de 2016, el Real, en coproducción con el Palau de les Arts de Valencia, repusieron la obra. En esa oportunidad fueron convocadas tres sopranos —María Agresta, Angela Meade y Mariella Devia— que se alternaron para encarnar el rol de Norma.

[68] "La semana en el Real. *Norma*", *Mundo Gráfico*, Año IV, Nº 166, 30 de diciembre de 1914, s/n/p.
[69] "*Norma*, despedida de Juanita Capella", *El Globo*, Madrid, 29 de diciembre de 1914, s/n/p.



Figura 30. Foto de Juana Capella, reproducida en el libro de Seguí, *Diva, la soprano Juanita Capella,* 177. Fondo César Dillon, IIET

3.3.- El encuentro con el director argentino Héctor Panizza

Según los datos con que se cuenta, la primera representación de la ópera *Aida* en El Cairo, el 24 de diciembre de 1871, registró la presencia como integrante de la orquesta, del violonchelista italiano Giovanni Grazioso Panizza, quien años más tarde se instalaría en Buenos Aires. Casado con Eugenia Valdata, fueron los padres de Héctor Octavio José Panizza, compositor y director argentino de reconocimiento internacional.[70]

Héctor Panizza nació en Buenos Aires el 12 de agosto de 1875 y murió en Milán el 27 de noviembre de 1967. Mantuvo la nacionalidad argentina y, con derecho, obtuvo por *ius sanguinis* la ciudadanía italiana.[71] En 1887, la familia Panizza nuevamente se trasladó a Italia y Héctor, con cuatro años, viajó allí por primera vez. Años más tarde,

[70] Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas*…, 57-58. Petriella y Sosa Miatelli, *Diccionario biográfico ítalo-argentino*…
[71] De Filippi y Varacalli, *Alta en el cielo*..., 29.

ingresó al Conservatorio de Milán, pero sus estudios se vieron interrumpidos entre 1891 y 1895 ya que debió regresar a Buenos Aires. En 1898 terminó su formación musical en el Conservatorio de Milán, donde obtuvo el diploma de compositor y pianista.[72] Ese mismo año, su padre lo propuso a los empresarios del Teatro Costanzi de Roma como maestro sustituto de la temporada otoñal. El maestro concertador y director de orquesta de la temporada era Eduardo Mascheroni, quien no tuvo reparos en aceptarlo.[73]

Héctor Panizza conoció a Pietro Mascagni, cuya ópera *Iris* estaba entonces a punto de estrenarse. Por divergencias en los ensayos entre Mascagni y Mascheroni, el compositor tomó a su cargo los ensayos y la empresa le confirió a Panizza la dirección de los espectáculos. El desarrollo de la carrera de Panizza estuvo más centrado en la dirección de orquesta y mantuvo en paralelo su labor como compositor. En el Teatro Costanzi, Héctor conoció a Giulio Ricordi y a su hijo Tito.[74] Giulio le propuso componer una ópera y, junto al libretista italiano Luigi Illica (1857-1919), escribió *Medioevo latino*.[75] En 1908, en la temporada inaugural del Teatro Colón de Buenos Aires, estrenó su ópera *Aurora*.

En la temporada de 1914, en el Teatro Regio de Turín, dos emigrantes argentinos coincidirían en una producción de *La Gioconda* de A. Ponchielli: el Maestro Panizza como conductor de la orquesta y Juanita Capella en el rol protagónico. Él recién comenzaba su larga carrera de dirección, que desarrollaría al frente de numerosas orquestas y renombrados solistas —entre ellos, algunas cantantes que se abordan en los próximos capítulos—, en diversos países. Ella, sin saberlo, estaba cerca de su final.

3.4.- 1915, último año de vida de Juanita

3.4.1.- Cuba, el país que la escuchó cantar por última vez

Las últimas representaciones de la soprano argentina fueron durante 1915, año en que su voz dejó de resonar en los teatros líricos del mundo. Si se piensa una línea temporal de diciembre de 1914 a los primeros meses de 1915, se observa que, luego de su paso

[72] Panizza obtuvo el primer premio en composición y no le otorgaron un segundo premio en piano porque para entonces no se podía abarcar “dos materias principales”. Héctor Panizza, *Medio siglo de vida musical. Ensayo autobiográfico* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952), 30.
[73] Posteriormente, Mascheroni dirigió *Il fidanzato del mare,* del propio Panizza, en Buenos Aires. Esto tuvo lugar el 15 de agosto de 1897 en el Teatro de la Ópera. *Ibidem*, 30-31.
[74] *Ibidem*, 32.
[75] Luigi Illica escribió, solo o en colaboración con Giuseppe Giacosa, para Giacomo Puccini, Alfredo Catalani, Umberto Giordano, Héctor Panizza y otros importantes compositores de ópera. Algunas de las más reconocidas son: *Tosca*, *La Bohème*, *Andrea Chenier*, entre otras.

por Madrid, se presentó en febrero en el concierto benéfico por los damnificados por el terremoto en Italia, luego en el Teatro Massimo de Palermo y por último emprendió la que sería su primera y última gira hacia Cuba.

Mientras Juanita se presentaba en Italia, la prensa de Nueva York anunciaba la visita de una compañía de ópera.[76] La noticia de esta gira por la ciudad de Nueva York y por Cuba contaría con la soprano argentina. Para el mes de abril de 1915 estaba programado el paso primero por la isla caribeña y posteriormente viajarían hacia Estados Unidos. La compañía lírica actuaría en el Teatro de la Ópera de Lexington Avenue, de Oscar Hammerstein, a partir de finales de mayo. Dave Echamendia, Alfredo Moison y S. M. de Pasquale eran los representantes de la compañía, quienes, en febrero de 1915, se encontraban en Nueva York ultimando detalles según la revista *Musical America.* En esta misma publicación se anunciaban varios cantantes de reconocimiento internacional como parte de la compañía y otros como "posibles integrantes". Entre esas alternativas se encontraban María Barrientos, Gemma Bellincioni y Marthe Chénal. La revista *Musical America* realizó varias menciones sobre el evento y replicó lo que se había promocionado con anterioridad por el *New York Herald*. Otro anuncio importante informaba acerca de

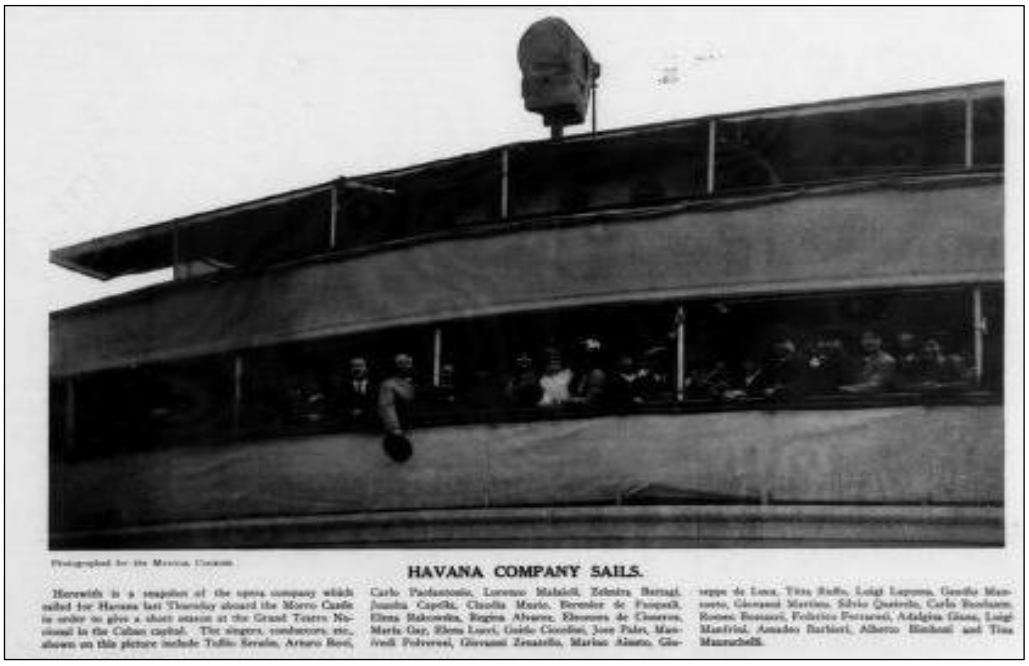
> […] la constitución de una nueva empresa de espectáculos llamada *Lexington Avenue Opera House Company,* con un capital social de 5.000 dólares. Esta compañía, según *The Herald*, se hará cargo de la gestión del *Lexington Avenue Opera House* de Oscar Hammerstein, construido originalmente para la American Opera Company, pero utilizado desde su inauguración la primavera pasada como teatro para películas y vodeviles. Las órdenes judiciales se interpusieron en el camino del proyecto del Sr. Hammerstein de presentar grandes óperas, debido a su acuerdo de diez años con la *Metropolitan Opera Company* de no volver a entrar en el campo de la ópera. El Sr. Hammerstein no participará en la dirección ni de la compañía ni del teatro durante la temporada proyectada.[77]

En marzo de 1915, la revista *Musical Courier*, de Nueva York [Figura 31], dio más detalles del elenco de artistas que viajaba rumbo a Cuba y las óperas que se representarían durante su estadía:

> A principios de abril se inaugurará el Teatro Nacional de La Habana, Cuba, bajo la dirección de los señores Misa y De Pasquali. Entre los cantantes contratados se encuentran: Lucrezia Bori, soprano de la

[76] "Two-Months' Engagement at Hammerstein's Lexington Avenue Opera House in Prospect, Beginning in May—New Corporation to Take Over Management of the Theater - Numerous Singers of Distinction in the Havana Organization", *Musical America*, 20 de febrero de 1915, 2.
[77] *Ibidem.*

Metropolitan Opera Company; Eleonora de Cisneros, mezzosoprano; Maria Gay, contralto; Mme. Galli-Curci, soprano de coloratura; Juanita Capella, soprano dramática; Bernice de Pasquali, soprano de coloratura; tenores: Giuseppe Zenatello, Giuseppe Palet, Manfredo Palverosi, Guido Ciccolini; barítonos: Titta Ruffo, Giuseppe de Lucca y Orestes Caronna; bajos: Gaudio Mansueto, Luis Martino. Los directores son Tullio Serafin y Arturo Bovi. El director de escena, L. Albertieri. La temporada durará seis semanas y media y se abrirá con *Aida*, siendo estos los intérpretes: Juanita Capella, Eleonora de Cisneros, Giuseppe Palet, Orestes Caronna, Gaudio Mansueto y Luis Martino. *Trovatore, Carmen, Lohengrin, Sansón y Dalila, Gioconda, Favorita, Hamlet, Rigoletto, Manon, Don Pasquale, Butterfly, Manon Lescaut, Boheme, Tosca, Otello, Cavalleria Rusticana* y *Pagliacci* son las óperas que se representarán. El coro y los bailarines procederán de las compañías de ópera de Boston y Montreal, y la orquesta estará formada por músicos de Nueva York. Uno de los motivos fue participar de la inauguración del Teatro Nacional de La Habana.[78]



HAVANA COMPANY SAILS.

Herewith is a snapshot of the opera company which sailed for Havana last Thursday aboard the Morro Castle in order to give a short season at the Grand Teatro Nacional in the Cuban capital. The singers, conductors, etc., shown on this picture include Tullio Serafin, Arturo Bovi, Carlo Paolantonio, Lorenzo Malaioli, Zelmira Battagi, Juanita Capella, Claudia Muzio, Berender de Pasquali, Elena Rakowska, Regina Alvarez, Eleonora de Cisneros, Maria Gay, Elena Lucci, Guido Ciccolini, Jose Palet, Manfredi Polverosi, Giovanni Zenatello, Marino Aineto, Giuseppe de Luca, Titta Ruffo, Luigi Lapresa, Gaudio Mansueto, Giovanni Martino, Silvio Quatrelo, Carlo Buchanan, Romeo Boninsegni, Federico Pertarelli, Adalgisa Gluna, Luigi Manfrini, Amadeo Barbieri, Alberto Bimboni and Tina Manurchelli.

Figura 31. El barco Castillo del Morro con la compañía italiana. Ingreso a La Habana, *Musical Courier,* 21de abril de 1915

De los mencionados en el artículo, quienes conformaron finalmente la compañía, entre cantantes, directores y otros, fueron: Tullio Serafín, Arturo Bovi, Carlo Paolantonio, Lorenzo Malaioli, Zelmira Battagi, Juanita Capella, Claudia Muzio, Berenice de Pasquali, Elena Rakowska, Regina Álvarez, Eleonora de Cisneros, Maria Gay, Elena Lucci, Guido Ciccolini, Jose Palet, Manfredi Polverosi, Giovanni Zenatello, Marino Aineto, Giuseppe

[78] *Musical Courrier*, New York, 03 de marzo de 1915, 22.

de Luca, Titta Ruffo, Luigi Lapuma, Gaudio Mansueto, Giovanni Martino, Silvio Queirelo, Carlo Bonfante, Romeo Boscacci, Federico Ferraresi, Adalgisa Giana, Luigi Manfrini, Amadeo Barbieri, Alberto Bimboni y Tina Mazzuchelli.



Figura 32. El Teatro Nacional de La Habana. Foto publicada en *Musical Courier*, 3 de marzo de 1915, 22

3.4.2.- El canto del cisne[79]

Juanita Capella, la única soprano dramática de la compañía, sería la encargada de inaugurar el Teatro Nacional de La Habana, con la ópera *Aida* de Verdi, el 22 de abril de 1915.[80] [Figura 32]. Inesperadamente, sería su "canto del cisne", ya que fue la última ópera que interpretó la joven soprano.

[79] Con esta expresión, se la recordó más de cuarenta años después de su muerte en una revista cubana. Véase "Evy", "La ópera, un espectáculo de todos los tiempos", *Bohemia. Revista Semanal*, Año 53, Nº 47, 19 de noviembre de 1961, 120.

[80] Durante 1915 la ópera estuvo presente en La Habana en varias oportunidades. Un libro de León Primelles de mediados del siglo XX hace referencia a algunos acontecimientos relacionados con el ámbito de lírica durante 1915. "En el Politeama debutó la compañía de Sicaldí, llamada de ópera popular, pues sus artistas no son de primera categoría. Luego fueron a Santiago de Cuba, donde inauguraron el teatro Aguilera [3 abril]. Inaugurando el nuevo teatro Nacional, debutó el 22 abril 1915 la gran Compañía de Ópera de Alfredo Misa, con *Aida*, cantado por Tita Ruffo, considerado el mejor barítono del mundo, el bajo Mansueto, el tenor Pallet, Juanita Capella y María Gay. Dirigió la orquesta Tulio Serafín. El 3 mayo llegó *Lucrezia Bori* [*sic*] y continuaron las funciones hasta el 24 mayo. Económicamente la temporada fue un fracaso. El precio de la luneta fue $15,00. Se dijo que el último día Tita Ruffo se negó a salir a escena si no le pagaban por

A lo largo de su breve e intensa carrera, Capella interpretó los roles protagónicos de *Il Trovatore, Aida, Don Carlo, La Traviata, La forza del destino, Un ballo in maschera*, *Norma*, *La Gioconda*, *Tosca*, *María de Rohan*, en teatros de Italia, Madrid, Montevideo, Buenos Aires, Bahía Blanca, Rosario, Córdoba, Paraná, Santiago de Chile, La Habana, Budapest.[81]

Después de su paso por Cuba, no se ha podido detectar en qué fecha Juanita regresó a Italia. Según lo expuesto por Seguí en su cronología, la soprano enfermó en La Habana y no pudo continuar con la gira. Su nombre vuelve a estar presente en la prensa de Argentina y Europa a comienzos del mes de noviembre de 1915, cuando se anuncia su deceso en Roma.

3.4.3.- Escuchar la voz a través de la prensa

> El público que oye a un artista, lo juzga por su vida artificial, esto es, por lo que representa en la escena. Pero ¿cuántos públicos conocen los gustos de sus artistas predilectos?[82]

La voz de Capella, según esta investigación, no ha quedado registrada en soporte sonoro, lo que significa que no se puede tener referencia concreta de su vocalidad y expresividad, supeditada a los relatos de los críticos en los periódicos [Figura 33]. Sin embargo, la prensa también logró dejar plasmado otros aspectos sobre su "voz", a través de una breve entrevista publicada en la revista cubana *Bohemia*, en 1915.[83] Juanita no fue la única de la compañía en ser entrevistada. Otros integrantes dieron su testimonio a través de las conversaciones mantenidas con el Dr. H. Novoa Spade, corresponsal en Nueva York, como María Gay, Regina Álvarez (mezzosoprano), Gaudio Manzueto (bajo absoluto), Manfredi Polverosi (tenor lírico), Claudia Muzio (soprano),

adelantado. El Ayuntamiento, desoyendo muchas protestas, votó una subvención de $40,000 para la Compañía, a pesar de lo cual ésta dejó abandonados y sin pagarles a varios artistas. Los italianos le pidieron auxilio a Ferrara y fueron repatriados con cargo al depósito hecho al entrar. Las sociedades españolas dieron una función a beneficio de Regina Álvarez". León Primelles, *Crónica cubana 1915-1918. La reelección de Menocal y la Revolución de 1917. La danza de los millones. La primera guerra mundial* (La Habana: Editorial LEX, 1955), 99.

[81] Para conocer la cronología de Capella, véase Seguí*, Diva*…,.257-273.

[82] "Impresiones artísticas", *Bohemia. Revista Semanal Ilustrada*, Año VI, Nº 20, 16 de mayo de 1915, 222.

[83] El director y administrador propietario de *Bohemia* fue Miguel Ángel Quevedo y el director artístico fue A. Rodríguez Morey. La revista fue premiada con Medalla de Oro en la Exposición Nacional de 1911 y Camagüey de 1912. Además de esta publicación, estos señores eran dueños de las revistas *Bohemia-Modes* y *Bohemia-Música*. Al finalizar las entrevistas aparece una nota que dice: "Estas interesantes *interviews*, que, desde New York, nos remitiera oportunamente nuestro culto corresponsal en la gran ciudad americana, aparecen con algún retraso por falta de espacio en ediciones anteriores. N. de la D". *Ibidem*, 223.

Giuseppe de Luca (barítono), José Palet (tenor lírico), Giovanni Martino (bajo) y Tita Ruffo (barítono).[84]

En la publicación del 16 de mayo de 1915 de la revista *Bohemia* aparece entonces "la voz" de Juanita Capella, en primera persona. Esta breve entrevista, que se cita completa a continuación, nos acerca a la artista.

> Sra. Juanita Capella, soprano dramática argentina.
> —¿Qué ópera de su repertorio prefiere usted, la preguntamos?
> —La *Norma* de Bellini y *Aida* de Verdi, que en mi sentir constituyen las dos joyas más lindas de la música italiana.
> —¿Es Bellini su compositor favorito?
> —Amo con delirio su música, pero mi compositor favorito es Verdi. Bellini no vivió lo suficiente para dar al mundo todo lo que su cerebro encerraba. Verdi recorrió su carrera triunfal como Sol que nunca se pone.
> —¿Qué óperas cantará usted en la Habana?
> —*Gioconda, Don Carlos, Trovador, Aida* y *Un baile de máscaras*.
> —¿En qué teatros ha cantado usted?
> —En todos los más importantes de Italia, España, la América, etc.
> —¿Tiene usted alguna idea del gusto musical de La Habana?
> —Se me dice que es muy entusiástico por la ópera y por la zarzuela, esa opereta genuinamente española que no conoce rival.
> —¿Ha estado usted en Cuba?
> —No señor; pero siendo un país de los míos, allá voy a cantar y a hacerme de amigos.
> —Una pregunta para terminar, Sra. Capella. ¿Qué opinión tiene usted de *Bohemia*?
> —Es una revista simpatiquísima, editada con verdadero gusto artístico y digna del país donde ve la luz.[85]

[84] En la publicación se citan estos nombres; en algunos casos se menciona la nacionalidad y en otros solo la clasificación vocal. Llama la atención la mención de algunos cantantes como Sr. Sra. y Srta. *Ibidem*, 222-223.
[85] "Impresiones artísticas", *Bohemia*, Año VI, Nº 20 (1915), 223. Es posible que esta entrevista realizada a Capella en Nueva York haya sido la última, ya que luego de su debut en La Habana no hay novedades de ella hasta su deceso.



Figura 33. Fotografía de Juanita Capella, "soprano de fama mundial", Ópera del Nacional Habana. Fuente: a la venta en línea, mayo 2019

La entrevista realizada a Juanita Capella por la revista *Bohemia*, a pesar de la brevedad, da cuenta de algunos aspectos de la artista. La soprano reconoce a las óperas *Norma* y *Aida* como "las dos joyas más lindas de la música italiana", justamente aquellas mismas obras que hasta la actualidad hacen resonar su nombre por los teatros del mundo. De las preguntas formuladas, se desprende su gusto personal por el repertorio verdiano, lo que permite pensar que la recepción crítica ante sus representaciones, particularmente en el rol de Aida, habían captado no solo el talento de la cantante, sino también el gusto que sentía al dar vida a los personajes del compositor italiano.

Juanita declaró que su compositor favorito era Verdi y manifestó que Bellini "no vivió lo suficiente para dar al mundo todo lo que su cerebro encerraba". ¿Es posible pensar, como paralelismo, que nuestra cantante no vivió "lo suficiente", a pesar de su corta vida e intensa carrera, para que el mundo de la lírica argentina casi no la recuerde?

3.4.3.1- (Re)conocer a una artista por sus méritos

El tiempo y las posibilidades tal vez sean elementos que colaboran a trascender. Juanita fue reconocida como una gran artista y aplaudida por el público en diversas salas de Europa y América; su nombre y su voz se propagaron dejando estela. En 1915, los empresarios Faustino Da Rosa y Walter Mocchi —ambos hombres de experiencia para la contratación artística de cantantes— arrendaron el Teatro Colón por primera vez. A pocos días de la inauguración de la temporada lírica, Eugenio Troisi, periodista conocedor de los triunfos de la joven Capella, publicó un artículo en el diario *Crítica* en el cual se destaca un apartado en diálogo con el intendente de Buenos Aires. Allí, el periodista manifestó su crítica ante las onerosas contrataciones a cantantes extranjeros y la escasa participación de artistas argentinos y expresó: “me ha disgustado, no ver en el elenco, del Colón el nombre de una de las más grandes sopranos dramáticas del mundo lírico”. A lo que el intendente Arturo Gramajo preguntó “¿Y quién es?” El periodista respondió: “Una argentina, señor intendente: Juanita Capella”.[86] El nombre resonó en el funcionario y la duda sobre la artista también. La conversación continuó:

> I— ¿Pero vale tanto como usted afirma?
> C— ¿Si vale? Soy viejo crítico de arte y respeto demasiado mi opinión para comprometerla ante usted. […] Además, siendo la única gran artista argentina ¿no le parece a usted que los empresarios, en homenaje al país, deberían haberla contratado y que han hecho una injusticia al no traerla a Buenos Aires?[87]

Luego, el crítico continuó citando palabras elogiosas extraídas de las crónicas italianas, para evidenciar la artista extraordinaria que era la soprano argentina Juanita Capella. Al percibir ignorancia en el tema, el periodista le sugirió a la autoridad que se informara; le enunció como fuentes, una lista de periódicos italianos y los destaques de la recepción crítica en diferentes *performances* de la cantante y justificó:

> […] Todos ellos tienen críticos que son maestros. Críticos, digo, de primer orden, que no se dejan llevar por el "chauvinismo" y que, a pesar de su patriotismo, sin mirar en que la Capella es argentina, la colocan en el pináculo de la celebridad y concluyen hablando de que la joven porteña en "Norma" como en interpretación de distintas óperas, se ha revelado una vez más, grande y sublime artista, de voz portentosa y dúctil, dominadora de todos los registros y dificultades del canto clásico.[88]

[86] “Intermedios del Arte. La futura temporada lírica en el Colón y una censurable laguna. Paréntesis con el señor Intendente de Buenos Aires. Cómo Italia honra a una gran artista argentina”, *Crítica*, 1º de mayo de 1915, 6.
[87] *Ibidem*.
[88] *Ibidem*.

Disgustado con los empresarios teatrales Da Rosa y Mocchi —este último, no debe olvidarse, fue quien contrató a Capella en Roma—, el periodista consideró que debían reparar este error y que el público aristocrático del Colón "sabrá apreciar aquello si, con un bello gesto, rinden al arte nacional y al nombre argentino un homenaje merecido, haciéndonos escuchar a Juanita Capella".[89] Como se anunció anteriormente, la voz de la joven soprano no se escuchó ante el público en el Teatro Colón; el destino truncó la oportunidad de verla en el escenario del primer coliseo argentino.

3.5.- La muerte. Despedidas y recuerdos a través de los años

> Pace? Chi prega la pace a noi morti?
> Nessuna pace noi cerchiam, nè tomba,
> nè fiori, mentre che aspra guerra i forti
> tragge in sua romba.[90]

El 6 de noviembre de 1915, los diarios italianos comunicaban la situación que atravesaba Italia y Europa por la Gran Guerra. La prensa no solo hacía referencia a los acontecimientos bélicos, también visibilizaba expresiones artísticas en apoyo a las víctimas. Algunas de estas manifestaciones fueron poemas que se publicaron en homenaje a los caídos. Representantes del arte y la cultura dieron cuenta de su vivencia ante esta situación como, por ejemplo, Gabriele D'Annunzio desde la ciudad de Ancona, en una entrevista realizada por *La Tribuna* titulada "Gabriele D'Annunzio e la guerra. Con I soldati del mare, dell' arto e della terra".[91] A las expresiones sobre la situación que atravesaba el mundo por la guerra se sumaba la noticia de la muerte de Juanita Capella. "La célebre artista, popular entre nosotros como quizá ninguna otra, ha cerrado los ojos para siempre, tras una larga y terrible enfermedad, ante la cual la ciencia quedó impotente", expresó *La Tribuna*. La noticia de la muerte de la soprano argentina, Juanita Capella, de treinta y seis años, se replicó en varios medios de Europa y América. En algunos casos, como el de *Fray Mocho* en Buenos Aires, se reprodujo incluso material fotográfico [Figura 34].

[89] *Ibidem*.
[90] "¿Paz? ¿Quién pide la paz para nuestros muertos? / Ninguna paz buscamos, ni tumba / ni flores, mientras la amarga guerra fuerte/ atrae en su rugido". Primera estrofa de la poesía *Dicono i morti*, de Adolfo de Bosis, fechada el 2 de noviembre y publicada en el periódico *La Tribuna*, 6 de noviembre de 1915, 3. Texto completo en Anexo 1, donde se reproduce la página completa.
[91] *Ibidem*.



Figura 34. La muerte de Juanita Capella, en la revista *Fray Mocho*, 1915

3.5.1.- La despedida de una gran artista en Roma

Por la Via Leone IV, en Roma, el cortejo fúnebre despidió a la gran cantante argentina. Participaron familiares, maestros, músicos, cantantes y público. En la plaza Cavour se realizó un breve homenaje en honor a la artista. Entre las figuras de la lírica que acompañaron a la soprano hasta su última morada, se puede mencionar a Edoardo Vitale, Teófilo de Angelis, Emma Carelli y Gemma Bellincioni. Sus restos descansan en el Cementerio de Verano de la capital italiana. Siguiendo las costumbres de la época, al mes de su fallecimiento se la recordó con una estampa-tarjeta —que incluyó su fotografía— probablemente entregada en una misa en la que se rogó por su eterno descanso [Figura 35].



Figura 35. Estampa-tarjeta recordatoria del primer mes del fallecimiento de Juanita Capella. Fondo César Dillon, IIET

3.5.2- Monumentos

El 26 de febrero de 1919 el periódico *El Siglo*, de Montevideo, anunció que en el barco Principe de Udine "entre los pasajeros hacia Europa, estaba el escultor argentino Ángel de Rosa, que estudió en Italia y vino a traer la estatua de Alem erigida en Junín. Ahora va a realizar en Roma el monumento conmemorativo de la artista Juanita Capella, cantante argentina fallecida allí". En efecto, la escultura realizada por Ángel de Rosa se halla en el Cementerio Romano de Verano.[92]

Otro homenaje a la cantante, un busto realizado por sus admiradores, según César Dillon, se habría emplazado en el Hall del Teatro Argentina en Roma.[93] Sin embargo, una visita a ese teatro en 2018, en busca de esa escultura, demostró que ya no se encuentra en el lugar [Figura 36].

[92] Ángel María de Rosa (1888-1970), escultor nacido en Junín, provincia de Buenos Aires. https://www.diariodemocracia.com/locales/junin/218660-50-anos-fallecimiento-angel-maria-rosa-impulsor-mu/

[93] Un artículo evocativo sobre la soprano argentina en el diario ítalo-argentino *La Patria degli Italiani*, en el que se hace referencia a su deceso y se reproduce una imagen del busto de mármol de Juanita Capella erigido en el *foye*r del Teatro Argentino de Roma aparece reproducido en el libro de Dillon y Sala. Véase Dillon y Sala, *El teatro musical en Buenos Aires II*…, 147.

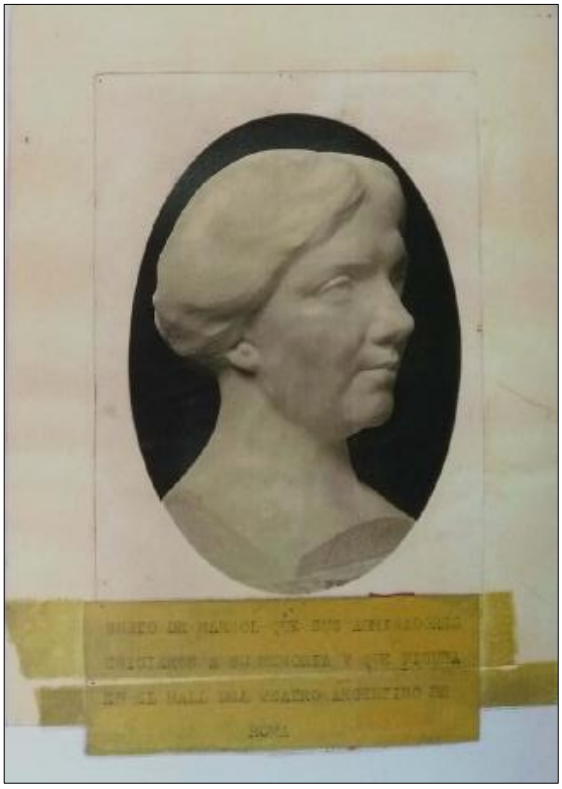


Figura 36. Fotografía del busto de mármol que debería estar en el Teatro Argentina de Roma. Fondo César Dillon, IIET

Recordar a una artista y apreciar que perdura su historia a través del tiempo depende de algunas variables. La prensa, como se ha podido observar, aún con las precauciones metodológicas que requiere por tratarse en ocasiones del producto de la efervescencia del momento, permite remitirse a momentos determinados de la historia. Los reconocimientos a través de objetos como placas, esculturas, contribuyen a mantener viva la memoria. En este caso, luego de su deceso nuestra cantante fue evocada en algunas ocasiones, como intentos de romper el olvido hacia su persona. Nilda Guevara en la *Revista Teatro Colón* expresó en 1971: “hay que hacer añicos el olvido. Atajemos a la ingratitud hacia quien nos dio repercusión y satisfacciones en el arte lírico. Reconozcamos que, todavía adeudamos a nuestra Juanita Capella el homenaje que merece”.[94]

Algunos de sus pares, como el tenor Lauri-Volpi, la recordaron con un especial énfasis por su interpretación de la obra de Bellini, de esta manera:

[94] Guevara,“Rompiendo el olvido…”, 83.

> Y la columna de sonido se convirtió en encima druídica, en la excelsa sacerdotisa que abatió la fiera cerviz del "fatal romano". Por fuerza de expansión y "squilante" penetración no ha habido en esta ópera, ni puede suponerse habrá nunca, otra voz que pueda igualarla.[95]

3.6.- Algunas consideraciones finales

La revelación casi apasionada de Lauri-Volpi no deja dudas: Juanita Capella, pese a su corta existencia, fue una destacada figura de la lírica durante el primer lustro de la segunda década del siglo XX. Curiosamente, pasaron más de cien años para que en el Teatro Real de Madrid se volviera a escuchar *Norma*, de Bellini. La última representación de esta ópera fue en diciembre de 1914, con ella como protagonista. Dejó así su estela hasta el siglo XXI, en que otra cantante volvió a encarnar el rol.

Juanita falleció a los treinta y seis años, en noviembre de 1915, en Italia. Como se ha podido documentar, amigos y público la despidieron en un cortejo numeroso por las calles de Roma. En el Cementerio Romano de Verano se erige un monumento mortuorio en homenaje a ella y, por un período aún no determinado, un busto en su memoria también la recordó en el Teatro Argentina, en la capital italiana. Una tarjeta funeraria suya se conserva en el fondo documental Dillon legado al Instituto de Investigación en Etnomusicología. Se trata de rastros diseminados aquí y allá, que resultan testimonios de una vida y una carrera activa y en ascenso, truncada por la muerte temprana de la cantante. El aspecto iconográfico —en el que no se ha profundizado aquí a pesar de estar resaltado en los recursos visuales que apoyan el capítulo— constituye una faceta potente de esos vestigios.

Pocos estudiosos de la ópera, entre ellos Aníbal Cetrangolo, parecen haber registrado su actividad artística. Como se mencionó al comienzo, diccionarios especializados como el *New Grove Dictionary of Opera* y el *Diccionario bibliográfico de la música argentina*, de Leandro Donozo (que se basa en el relevamiento de más de cincuenta diccionarios y fuentes secundarias), no consignan datos en torno a la figura

[95] Lauri-Volpi, *Voci parallèle,* 74. Giacomo Volpi, tenor italiano de gran fama que antepondría a su apellido la palabra "Lauri" (laureles en italiano) y que poseyó una particular personalidad. Sus alardes de divismo, así como su obstinación por seguir cantando y grabando —en medio de una gran obsecuencia— cuando sus admirables facultades lo habían abandonado, son conocidos. Fue una suerte de escritor-cronista, experto, culto, con la rarísima aptitud de "retratar" las voces de sus colegas. Sanguinetti, *La ópera y la sociedad argentina*…, 85-88.

de Juanita Capella. ¿Qué habría sucedido si su voz hubiera quedado perpetuada en una grabación? ¿Sería recordada en la Argentina, su país natal, si los avatares de las compañías teatrales hubieran sucedido de otro modo y su brillante carrera desde 1910 se hubiese desarrollado en torno al Teatro Colón de Buenos Aires y no en Italia o ligada a giras y puestas itinerantes organizadas en función de las restricciones causadas por la Gran Guerra? En efecto, uno de los acontecimientos de mayor impacto cultural hacia comienzos del siglo XX —que puede ser comprendido en el marco de la ebullición social y política que acarrearon los centenarios patrios de Argentina— fue la inauguración en Buenos Aires del nuevo Teatro Colón en 1908. Sin embargo, por su viaje a Italia y su ascenso artístico en Europa, Juana no llegó a actuar aquí.

Es menester preguntar qué hace que su historia y carrera —importante y trascendente en su época, como ha quedado documentado en este capítulo— como así también los objetos que la recordaban, hayan ido desperdigándose a lo largo de los años. Las evidencias obtenidas y el análisis presentado han revelado una gran entrega al arte vocal. Más allá de su importancia individual como artista y de encontrar evidencias que impiden desde ahora dejarla en el olvido, interesa el diálogo cultural del que participó su breve trayectoria, en pos de una reconstrucción histórica más amplia. Así, se imbrican en la tarea de historizar la interpretación vocal a cargo de mujeres del ámbito de la lírica, el estudio de distintos tránsitos culturales, líneas pedagógicas y flujos migratorios.

CAPÍTULO 4

LUISA BERTANA, MEZZOSOPRANO. DE QUILMES A MILÁN

4.1.- Dando vida a documentos dispersos[1]

> Es en el reconocimiento al subjetivismo intrínseco en el proceso de narrar historias a partir de documentos inconexos encontrados en el archivo que se entiende la importancia del carácter transhistórico de los complejos de *performance* que las figuras biografiadas y sus vidas *post-mortem* articulan y conforman.[2]

Este capítulo aborda, principalmente, la biografía y carrera artística de la mezzosoprano bonaerense, nacida en la localidad de Quilmes, Luisa Bertana. Sin embargo, el estudio revela que su período de formación musical e inicio profesional en el arte lírico está vinculado con su hermana, la soprano Adelina Bertana. De hecho, ambas se forjaron musicalmente con el mismo maestro de canto en el Conservatorio Thibaud-Piazzini y el comienzo de sus carreras ocurrió casi al unísono.

Hacer una reconstrucción de las historias de vida de "las Bertana" no resultó sencillo, desde el momento en que corroboré que no han dejado descendencia, lo que provocó una dificultad para encontrar fuentes primarias. Además, las pequeñas biografías existentes reflejan discrepancias con respecto a la información proporcionada por la prensa, como se verá más adelante.

Por otra parte, la distancia en el tiempo y la falta de fuentes primarias llevaron a indagar, al comienzo de la investigación, en fuentes secundarias, algunas detectadas en línea durante el período de confinamiento debido al COVID-19, como ya he mencionado. Así, entre las primeras fuentes dedicadas a Luisa Bertana que encontré, se destaca el artículo "Luisa Bertana, la ópera en Quilmes", de Héctor Agnelli, publicado en línea en 2010 en un sitio electrónico denominado *El Quilmero.* Este texto fue la génesis que permitió obtener algunos datos de las hermanas Bertana y, en consecuencia, hacer algunas verificaciones. De hecho, con el avance de la investigación pude contactar a una rama de la familia Bertana y rectificar datos de esa publicación.[3] El contacto con parientes confirmó que no hay descendencia directa de las cantantes ni de las otras hermanas, lo que provocó que con el fallecimiento de ellas se terminara la

[1] Parte de este capítulo fue presentado como ponencia en el Congreso Argentino de Musicología 2021, bajo el título "Las hermanas Bertana, formación artística y trayectoria profesional de dos cantantes de ópera de inicios del siglo XX. Primera aproximación" (Buenos Aires, AAM-INM, 9 al 13 de agosto de 2021).
[2] Alejandro L. Madrid, Dosier "La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI", *Revista Argentina de Musicología* Vol. 22, Nº 1 (2021), 17.
[3] El artículo presentaba algunos datos erróneos, por ejemplo, el lugar donde se encuentra la sepultura de Luisa Bertana. A través del archivo de cementerios de La Chacarita, obtuve ese dato correcto e informé a la familia (lejana) de la cantante. La familia se lo comunicó al autor del artículo Héctor (Chalo) Agnelli, lo que generó que, posteriormente modificara el dato en su blog. Esta acción colaborativa permitió que un error no continuara circulando.

línea genealógica por parte de esa rama familiar. Esta situación, sumada a la distancia temporal, colaboró para complejizar la búsqueda de fuentes primarias.

No obstante, la hemerografía y la detección de archivos en instituciones locales y extranjeras permiten dar cuenta de la trayectoria de estas dos artistas. Por otra parte, el acceso a algunos álbumes de recuerdos conservados en el Conservatorio Thibaud-Piazzini como parte de su vida institucional develó vínculos y convivencias que admiten ser interpelados para comprender otros aspectos de la historia de la música.[4] En este primer periodo de formación, observo que el primer profesor de Adelina y de Luisa fue Adolfo Rinaldi, maestro de Juanita Capella como se ha visto en el capítulo anterior, entre otras mujeres que construyeron vínculos con el canto, diferentes a los de las hermanas y su trayectoria profesional. Si bien este capítulo está dedicado a Luisa, los inicios artísticos junto a su hermana Adelina hacen ineludible el seguimiento de los primeros pasos de ambas.

Conocer un lugar de enseñanza musical, su población estudiantil y educativa por medio de álbumes que a través de recortes hemerográficos y programas de manos proporcionan información, permite descubrir, a su vez, vínculos y espacios sociomusicales de convivencia. A partir de la construcción de la biografía de Luisa Bertana, se pretende demostrar que una historia de vida se puede (re)construir al entrecruzar otras historias, para así (re)armar y comprender parte de un entramado más complejo. Se trata, como dice el epígrafe de Alejandro Madrid, de aceptar la inevitable subjetividad de la práctica histórico-musical al tratar de poner en diálogo fuentes hasta ahora inconexas.

4.2.- Adelina y Luisa Bertana: primeros pasos

La familia Bertana compuesta por Juan Bertana (padre), Matilde Fedele (madre) y sus cinco hijas —Isabel, Rosa, Teresa, Luisa y Adelina—, vivieron en la ciudad de Quilmes, localidad del sur del conurbano bonaerense.[5] Todas las hermanas tuvieron

[4] En 2019 encontré circunstancialmente las fuentes que demuestran que Luisa y Adelina Bertana estudiaron en el Conservatorio Thibaud-Piazzini. Al acceder a un mueble de una sala de ensayo de esta institución, detecté dos álbumes recordatorios del conservatorio con hemerografía, programas de conciertos, algunas tarjetas y cartas, además de varios álbumes fotográficos.

[5] Con la intención de armar una genealogía familiar, Silvia Sacchiero escribió un libro dedicado a la familia Bertana. En su relato, explica que el matrimonio de Matilde Fedele y Juan Bertana tuvo cinco hijas Rosa, Isabel (Beta), Teresa, Luisa y Adelina (Piccina) y que Luisa y Adelina fueron quienes se dedicaron a la música. Silvia Sacchiero, *La familia Bertana* (Quilmes: Ediciones Independientes Rubén Sada, 2022), 11-12.

acercamiento a la música.[6] Sin embargo, dos se destacaron en el arte del canto lírico y lograron, según el caso, reconocimiento en el ámbito musical local e internacional. Luisa como mezzosoprano y Adelina como soprano comenzaron sus estudios de canto bajo la formación del maestro italiano Adolfo Rinaldi. Luisa logró trayectoria internacional, interpretó diversos roles bajo la dirección de directores como Arturo Toscanini y Héctor Panizza y formó parte de elencos junto a reconocidos cantantes internacionales como Claudia Muzio y Aureliano Pertile, entre otros. Además, dejó registros fonográficos. Adelina, en cambio, tuvo un corto recorrido dentro de la escena lírica nacional. Ambas fallecieron tempranamente. [Figura 37].



Figura 37. Luisa Bertana (izq.) y Adelina Bertana (der.). Fotografías familiares en custodia de Silvia Sacchiero

Sobre los años de nacimiento y muerte de estas dos cantantes, hay discrepancias visibles en los diccionarios especializados.[7] Según el censo nacional realizado en mayo de 1895, Luisa Bertana contaba en ese momento con cuatro años, por lo que se deduce

[6] Sobre la formación musical de las hermanas Isabel, Rosa y Teresa, se desconocen datos. Sin embargo, según un relato de Julio Echeverría que comento más adelante, se infiere que Teresa tenía buena voz.

[7] Donozo, citando tres fuentes que la mencionan, proporciona fechas de Luisa inexactas (tanto de nacimiento como de muerte). (Donozo, *Diccionario bibliográfico*…, 88). Por otro lado, su fallecimiento —según consta en la lápida de la Chacarita, donde yace—, ocurrió el 29 de julio de 1933, en contradicción con el dato de Donozo que menciona el mes de junio (*Ibidem*). Silvia Sacchiero declara año de nacimiento de Luisa en 1889 (Sacchiero, *La familia Bertana*...). Con respecto a Adelina, no figura en el diccionario de Donozo. Otra fuente obtenida, en alemán, fue el *Grösses Sängerlexikonsin*, que informa que Luisa Bertana nació el 11 de diciembre de 1888.

como posible fecha de nacimiento, diciembre de 1890 o enero de 1891 [Figura 38]. Sin embargo, la Fe de Bautismo que obtuve en la Catedral de Quilmes, revela que fue bautizada en 1892 y que habría nacido el 11 de enero del mismo año. Esto permitiría deducir como otro posible año de nacimiento, el de 1892; se pudo establecer fehacientemente que falleció en julio de 1933. Su hermana menor, Adelina Bertana, fue bautizada en la misma catedral y, según el acta, fue inscripta con el nombre Adela Matilde Bertana, con fecha de nacimiento el 15 de abril de 1896. [Figura 39]. Según datos obtenidos de la prensa, su deceso fue el 4 de febrero de 1928.

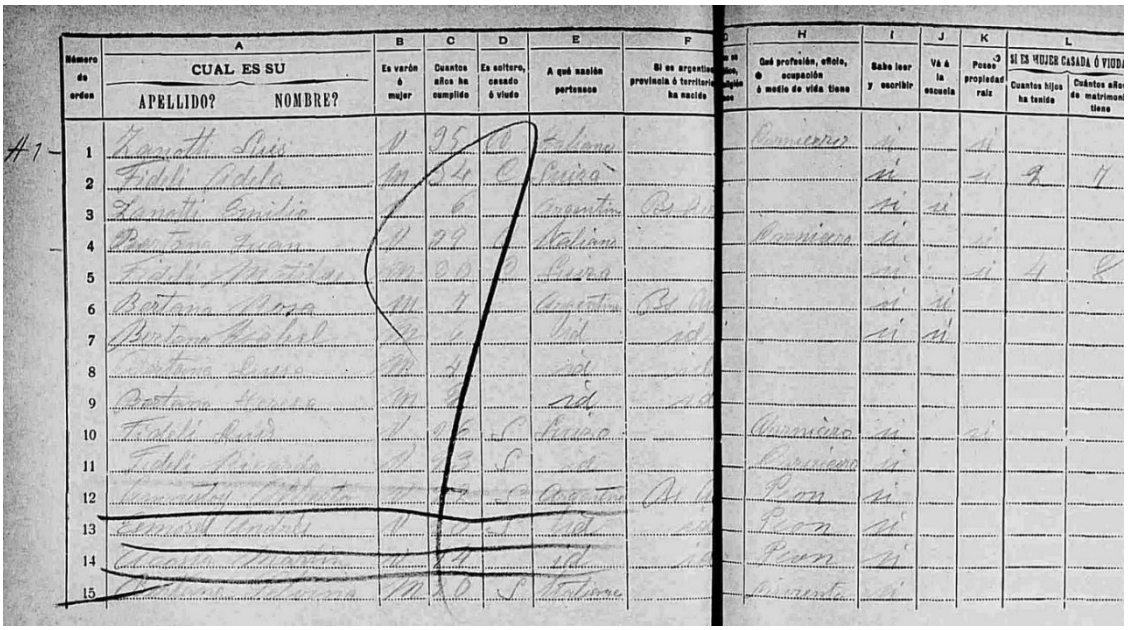


Figura 38. La familia Bertana según el Censo Nacional de mayo de 1895. Disponible en My Heritage.es

Las imprecisiones en los datos biográficos y su circulación en el tiempo son obstáculos al momento de investigar; pero a la vez, es necesario discernir y confrontar con las fuentes para lograr información fidedigna que permita contribuir al conocimiento de la historia musical. Otros antecedentes importantes para tener en cuenta en estas mujeres son sus nombres, que pueden prestar a confusión. Por ejemplo, Luisa lleva por segundo nombre Adela (Luisa Adela); mientras que a quien se conoce como Adelina, fue bautizada como Adela Matilde. Por fortuna, consta como distinción el registro vocal de cada cantante: Luisa, mezzosoprano; Adelina, soprano. Este elemento colabora, ante alguna duda, a verificar de cuál de las hermanas se trata por medio de los repertorios abordados.[8]

[8] En ocasiones, es necesario tener en cuenta la vocalidad requerida para determinado repertorio ya que se detectan ambigüedades como, por ejemplo: “Luisa Bertana interpretó *La Traviata* de Verdi”. Al no mencionarse qué personaje de esa ópera, podría inferirse que haya cantado el rol de Flora Bervoix, la mezzosoprano, amiga de Violeta; o bien, que haya sido Adelina y no Luisa, quien intervino en el protagónico.

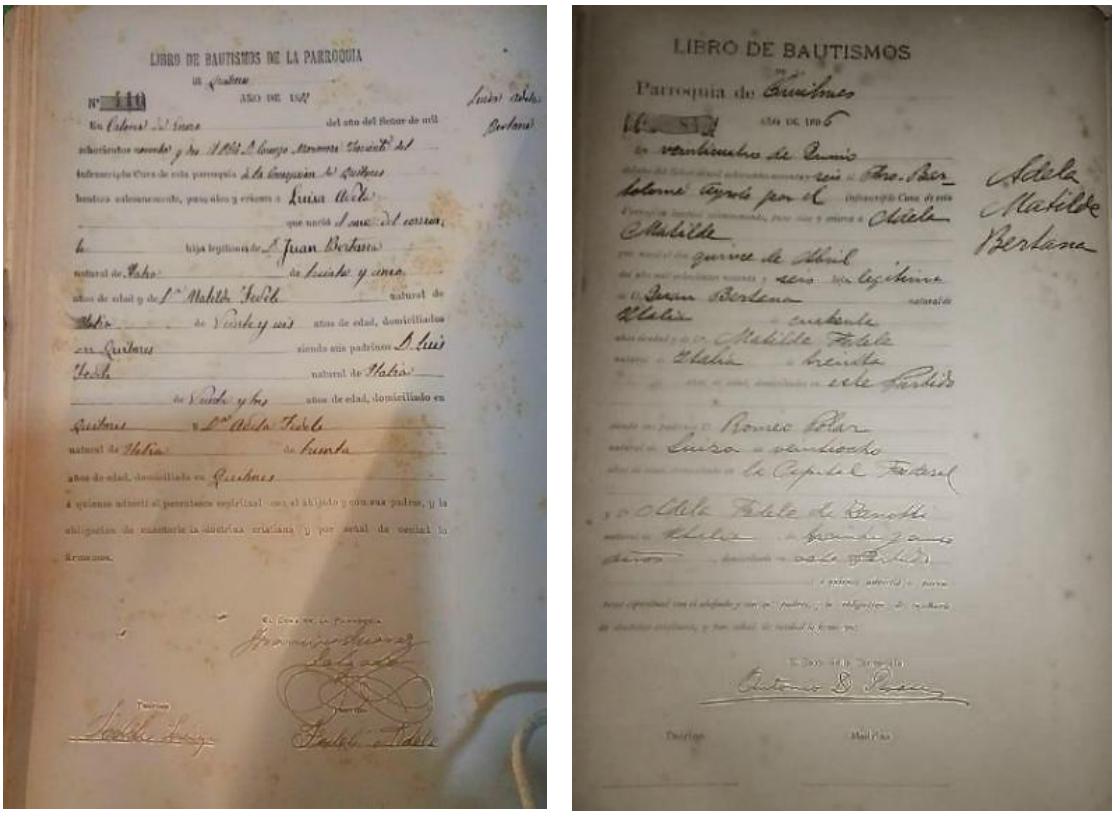


Figura 39. Fe de los bautismos católicos de Luisa Adela Bertana (izq.) y Adela Matilde Bertana (der). Fuente: Catedral de Quilmes

Ambas hermanas se iniciaron en el arte del canto a temprana edad y lograron ser alumnas destacadas y profesionales reconocidas. En una nota realizada por el décimo quinto aniversario de la muerte de Luisa, el periodista Julio Echeverría relató una anécdota en primera persona que da cuenta del talento de estas cantantes durante su etapa de formación:

> Recuerdo que hace muchos años y antes [de] que Luisa debutara en el Colón me encuentro con Alfonsina Storni, nuestra célebre poetisa, y notándola un poco triste le digo:
> -Alfonsina ¿quiere que vayamos esta noche a escuchar a tres ángeles? […] Me contesta:
> -Vamos.
> Y nos dirigimos a Quilmes donde vivían las Bertana. Llegamos y fuimos bien acogidos por las tres hermanas, Luisa, Adelina y Teresa. […] ¡Qué noche inolvidable pasamos! Luisa y Adelina cantaron como solo ellas sabían hacerlo, y Teresa que también tenía su hermosa voz no se animó a hacerlo. Alfonsina […] recitó admirablemente sus mejores poesías. Y al regresar, ya en el tren, le pregunto:
> -Y… Alfonsina ¿eran tres ángeles? Ya sin reír, me contesta:
> -Sí. Tenía Ud. razón. Regreso vivamente y gratamente impresionada. Esas tres chicas junto al piano son un cuadro, y luego con su maravillosa voz y ese don de simpatía que hace que uno las quiera de

> inmediato. Gracias. Me ha proporcionado una noche feliz que vivirá siempre en mi memoria.[9]

Si aún no habían debutado las Bertana profesionalmente: ¿Cómo las conocía Julio Echeverría? A partir de las fuentes mencionadas hasta aquí, podría elaborar como posible respuesta que pudo haberlas escuchado en alguno de los conciertos de alumnos o en conciertos benéficos realizados en diferentes salas de Buenos Aires organizados por el Conservatorio Thibaud-Piazzini, durante su período de formación musical.

4.2.1.- Etapa de formación de las hermanas en el Conservatorio Thibaud-Piazzini

Como ya se mencionó, el acceso al archivo del Conservatorio Thibaud-Piazzini permitió verificar que Adelina y Luisa Bertana fueron alumnas de esa institución, bajo la guía de Adolfo Rinaldi. Al parecer, en ese instituto se presentaban en conciertos alumnos y alumnas destacadas que, a su vez, compartían el espacio junto a cantantes categorizadas como “aficionadas”, como es el caso de Enriqueta Basavilbaso, explicado en el capítulo segundo.

Algunos álbumes preservados hasta hoy en el conservatorio relatan parte de la historia musical de la institución a través de programas de conciertos, recortes de prensa y fotografías desde 1904, año de su creación.[10] Entre los programas encontrados, aparecen Adelina y Luisa Bertana como alumnas. Sus participaciones datan de 1910 en diferentes salas de Buenos Aires: entre ellas, el propio Conservatorio, el Prince George's Hall, el Teatro Colón y el Teatro de la Ópera.[11]

El primer documento hallado de Luisa Bertana como alumna de canto es del 13 de noviembre de 1910.[12] El programa de mano indica que interpretó en dicha ocasión las arias “Torna ancor”, de Arturo Buzzi-Peccia; y “¡Ah! che non giunge il sonno”, de Carl Maria von Weber.[13] [Figura 40].

[9] Julio Echeverría, “Luisa Bertana”, Revista Mensual *Belgrano Social*, año V, Nº 51 (1949), s/n/p. Fondo Dillon, IIET.
[10] Elena Rodoreda, actual directora, es quien me facilitó el acceso al mueble antes descripto, donde están los dos álbumes.
[11] Desde 1892, Edmundo Piazzini presentó en público los exámenes de fin de año de sus alumnas y desde 1893 hasta 1899 la sala elegida fue la del Teatro de la Ópera, a la que volvería en 1903 luego de contraer matrimonio con Josefina Cano, integrante de la alta sociedad de ese momento e hija del dueño de ese teatro.
[12] Fue el concierto número cincuenta y tres, realizado en el salón del Conservatorio Thibaud-Piazzini, en Tacuarí 143, Buenos Aires.
[13] Siguiendo las convenciones de la época con relación a los idiomas en la ópera, el aria del singspiel *Der Freischütz* se realizó en italiano. Esto no sorprende, por el predominio de las compañías italianas; era normal hasta las primeras décadas del siglo XX, que todo el repertorio se interpretara en ese idioma.



Conservatorio Thibaud - Piazzini

53° CONCIERTO DE ALUMNOS

El Domingo 13 de Noviembre de 1910 á las 8 1/2 p. m.

EN EL SALÓN DEL CONSERVATORIO

143 - TACUARÍ - 143

PROGRAMA

PIANO	**Barberbier**	Ruisseau—*Sta. Margarita García*	de 4°	año.
»	»	Fleur printannière—*Sta. Mercedes Costé*	» 3°	»
	Heuselt	Estudio N. 11 op. 2—*Sta. Esther Pujadas*	» 4°	»
	Wolff	La Triomphale—*Sta. Rosa Magiou*	» 5°	»
	Heuselt	Estudio N. 7 op. 2—*Sta. Adelina Castro*	» 5°	»
	Saint-Saëns	1ª Mazurka—*Sta. Celina Gonzalez*	» 3°	»
CANTO	**Buzzi-Peccia**	Torna ancor—*Sta. Luisa Bertana*		
PIANO	**Schuber**	Impromptu en LA bemol—*Sta. Juanita García*	de 4°	año.
	Moszkowski	Menuet—*Sta. Leonor A. Faria*	» 3°	»
»	»	Scherzino op. 77—*Sta. Ana M. Rodriguez*	» 3°	»
	Keler	Resolution—*Sr. Lorenzo Homar*	» 3°	»
ARPA CROMATICA	**Posse**	Menuet	*Sta. María*	
	Schumann	Gai Laboureus	*L. Ochoa*	
PIANO	**Godard**	Cavalier fantastique—*Sta. Zulema de Pablo Pardo*	de 5°	año.
	Seeling	Loreley—*Sr. Carlos Bahler*	» 4°	»
	Moszkowski	Miniature—*Sta. Rosa M. Mainero*	» 4°	»
	Chopin	Impromptu op. 29—*Sta. María E. Grosso*	» 5°	»
	Paderewski	Capriccio—*Sta. Juana Zadoff*	» 5°	»
CANTO	**Weber**	Ah! che non giunge il sonno—*Sta. Luisa Bertana*		
PIANO	**Chopin**	Ballade N. 3 op. 47—*Sta. Julia Bartolomé*	de 6°	año.
»	»	Estudios Nos. 3 y 5 op. 10	*Sta. Julia Prat*	» 7°	»
	Dubois	Les Abeilles			

Figura 40. Programa. Luisa Bertana en concierto de alumnos (1910). Archivo CTP

4.2.2.- Piazzini, Cano y los espacios de legitimación artística para las Bertana

La historia de los teatros musicales, por lo general, ha atendido hasta ahora a su condición de espacios de expresión artística en los que actuaban actores y músicos profesionales. Como ya se ha referido, sobre los de Buenos Aires —especialmente los de fines del siglo XIX e inicios del XX— existen trabajos que dan a conocer redes empresariales, repertorios, elencos y trayectorias. Sin embargo, poco se ha enfatizado que esos escenarios, en varios casos, coexistieron como plataformas de aprendizaje y de evaluación para los estudiantes de música, para quienes estaban en formación.

Profundizar en esas historias y vincularlas con nuevos conocimientos, permite dar luz a etapas iniciales en las historias de vida de algunas de las cantantes de esta tesis.

Retomo entonces, algunas referencias sobre el Teatro de la Ópera, una de las salas más importantes de fines del siglo XIX en Buenos Aires, sobre todo entre la desaparición del antiguo y la construcción del nuevo Teatro Colón que, como se ha mencionado, solo en 1908 se inauguró la actual sala, considerada hasta el presente como uno de los teatros líricos más importantes de Sudamérica.

El Teatro de la Ópera se inauguró el 16 de julio de 1872 bajo la responsabilidad del empresario italiano Antonio Pestalardo (1800-1877),[14] quien lo condujo hasta su fallecimiento. Luego de varias vicisitudes jurídicas, en 1882 Roberto Cano pasó a ser el dueño del terreno y el nuevo arrendatario.[15] El Ópera pasaría a ser entonces una competencia para el antiguo Teatro Colón (1857) hasta el momento de su cierre definitivo y posterior demolición en octubre de 1888. Cano, ante esa situación, se propuso dar un nuevo impulso a su sala y decidió hacer una remodelación y modernización del edificio.[16] Como relata Manso, Angelo Ferrari —quien había sido el empresario del antiguo Teatro Colón y el rival de Pestalardo— alquiló la sala para la temporada de 1888. Según Mariano Bosch, prometió

> […] inaugurarlo con una gran compañía lírica. Con el ingreso del tradicional empresario del Colón, el Teatro de la Ópera cambió el rumbo y adquirió una nueva personalidad. La elegancia y tradicionalismo porteño se trasladaron allí para convertir su sala, durante veinte años, en un centro social de amable historia.[17]

El 16 de mayo de 1889, durante el gobierno de Juárez Celman, se inauguró el renovado Teatro de la Ópera con *Mefistofele*, de Arrigo Boito. La prensa periódica reflejó el esplendor de esa noche y también las críticas. Un detalle por destacar fueron las luminarias del edificio, que permitieron por primera vez que un teatro tuviera usina propia; así, fue el primero de Sudamérica en contar con alumbrado eléctrico. Pasaron

[14] Wolkowicz relata que Pestalardo comenzó su actividad como empresario de ópera en la ciudad de Buenos Aires en 1848. En septiembre de ese año el *Diario de la Tarde* publicó un aviso del Teatro de la Victoria que menciona “una "Compañía Lírica" y la preparación de una ópera completa. Además, se agrega una nota al final que anuncia al público la apertura de la primera temporada de veinte funciones en las que se pondrían en escena "las más selectas óperas del teatro moderno italiano". Vera Wolkowicz, “La recepción de la ópera italiana en Buenos Aires a fines de período rosista: una polémica entre el *Diario de la Tarde y el Diario de Aviso* (1848-1851)”, *Dar la nota*…, 24-25.
[15] Véase Manso, *Del Teatro de la Ópera a*…, 53-119.
[16] *Ibidem*, 71.
[17] Citado en Sala y Giménez, “La interpretación musical…”, 72.

por sus tablas cantantes y directores de trayectoria internacional y empresarios teatrales que más tarde estuvieron vinculados al nuevo Teatro Colón.[18]

Pero la sala del Teatro de la Ópera no solo fue utilizada para las puestas en escena de óperas completas; también constituyó un espacio de presentación de estudiantes de música de los conservatorios más prestigiosos de la época. Entre estos, convivían los que estaban a cargo de maestros inmigrantes italianos con los dirigidos por músicos argentinos; en ellos, se impartían lecciones a jóvenes de diferentes clases sociales y procedencias. Entre los profesores que se destacaron están Alberto Williams, Julián Aguirre, Clementino del Ponte, Luigi Romaniello y Edmundo Piazzini. Este último, presentaba a sus alumnos en público desde 1892; y desde el año siguiente hasta 1899, tomaría a la sala del Ópera como su lugar elegido. Como mencioné antes, un aspecto familiar de la vida del empresario Cano lo relacionó con Piazzini, ya que su hija, Josefina Cano, fue alumna de piano de Piazzini y en 1900, a pesar de la oposición familiar, se convirtió en su esposa.[19]

Como han señalado algunos investigadores —anteriores y recientes—, en la Buenos Aires de comienzos del siglo XX la formación musical estaba dada, en gran medida, por los conservatorios privados.[20] En 1904 Edmundo Piazzini (1857-1927) se asoció con el pianista francés Alfonso Thibaud (1867-1937), quien se había radicado en la capital argentina en 1885. Ambos crearon el Conservatorio Thibaud-Piazzini, cuya primera sede funcionó en la planta alta del hoy reconocido Café Tortoni.[21] Entre las alumnas de canto, destacó a partir de 1910 la presencia de Luisa Bertana, a quien se agregaría posteriormente su hermana Adelina.

Los alumnos del Conservatorio, según el reglamento de 1909 encontrado en el archivo de la institución, estaban “obligados a tomar parte en todos los conciertos y festivales que el Conservatorio organice dentro o fuera de su local, siempre que se

[18] Figuras de la talla de Elvira Colonnese, Franceso Tamagno, Eva Tetrazzini, Gemma Bellicioni, Remo Ercolani, Enrico Caruso (debutó en 1899) y maestros directores como Mancinelli, Eduardo Mascheroni, Juan Grazioso Panizza, Héctor Panizza y Arturo Toscanini son algunos de los nombres que pasaron por esta sala. *Ibidem*, 77.

[19] Roberto Cano no autorizaba la relación entre Piazzini y su hija, quienes se llevaban una diferencia de veintidós años. A pesar de las amenazas del padre, Josefina Cano se escapó de su casa y contrajo matrimonio con Edmundo Piazzini el 19 de diciembre de 1900. Manso, *Del Teatro de la Ópera* …, 83.

[20] Véase, entre otros, el capítulo “La enseñanza de la música”, en Mario García Acevedo*, La música argentina durante el período de la Organización Nacional* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961), 28-35; la tesis de Vanina Paiva, “Alberto Williams y la configuración de la música nacional. La institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952”, Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura (San Martín: Universidad Nacional de San Martín, 2019); y el artículo de María Claudia Albini, “El Conservatorio Nacional de Música entre 1924 y 1959 Buenos Aires, Argentina”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana 27* (46), (2025), 197-228.

[21] El Conservatorio tuvo varias mudanzas. Su domicilio actual está en Sánchez de Bustamante 72 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la directora, como se dijo, es la Sra. María Elena Rodoreda.

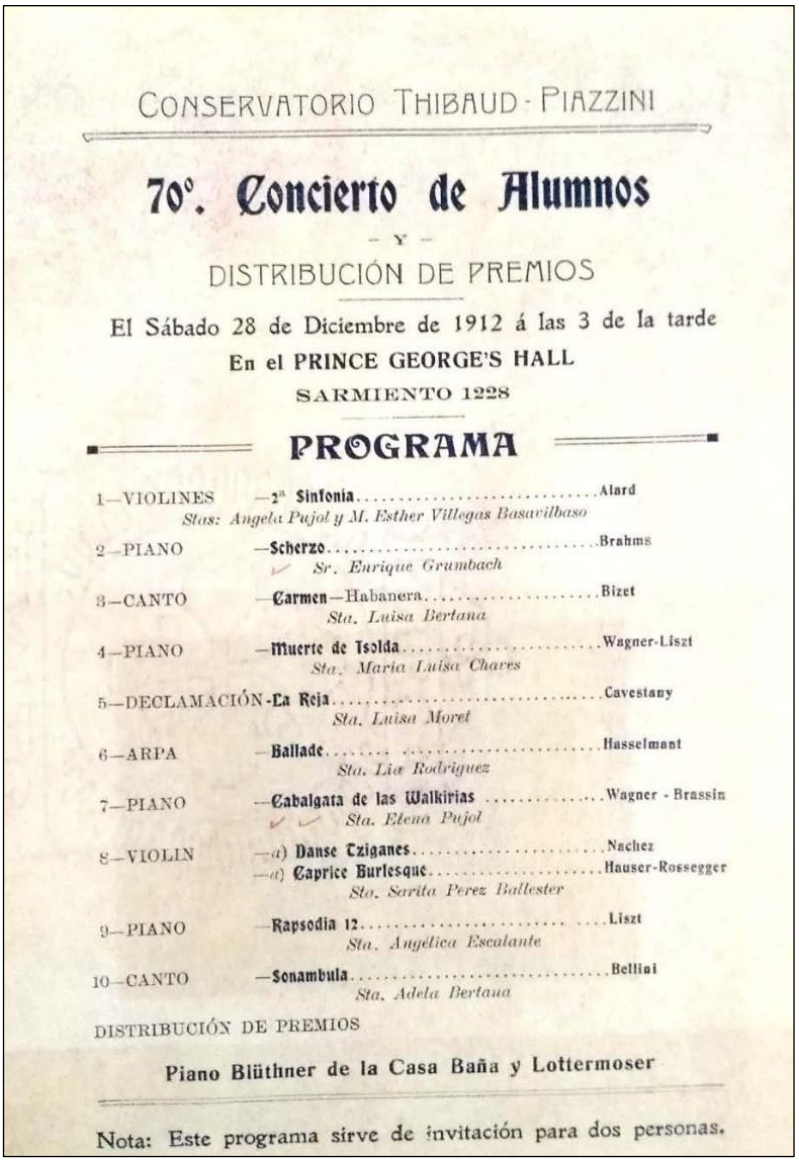
encuentren en la condición artística necesaria".[22] Por medio de los álbumes recordatorios preservados por la institución, se detecta que el 8 de noviembre de 1911 las hermanas Bertana participaron de un concierto a beneficio de la Sociedad Damas de Caridad en el Teatro de la Ópera. En esa oportunidad, Luisa interpretó un aria de la ópera *Der Freischütz*, de Carl Maria von Weber, mientras que Adela, según figura en el programa, cantó la romanza "Non mi amate più", de Francesco Paolo Tosti. [Figura 41]. Los periódicos describieron que la sala de la Ópera estuvo rebosante de público, en el que se distinguían familias de lo más representativo de la alta sociedad. Poco se mencionó sobre los intérpretes. Sin embargo, el diario *La Prensa* destacó como sobresaliente en la parte vocal "a Adela Bertana, por el buen gusto y la dulzura con que cantó la delicada romanza de Tosti 'Non mi amate più', que la concurrencia hizo repetir".[23]



Figura 41. Programa de un concierto de alumnos en el Teatro de la Ópera, 8 de noviembre 1911. Archivo CTP

[22] Capítulo cuatro, "Los alumnos", artículo 21. *Conservatorio Thibaud-Piazzini. Tacuarí 143. Reglamento* (1909).
[23] "Concierto Thibaud-Piazzini", *La Prensa*, 9 de noviembre de 1911. Archivo CTP.

Generalmente los conciertos benéficos en que participaban alumnos destacados del conservatorio eran organizados por entidades como Las Damas de Caridad, integradas por mujeres de la élite del momento.[24] Sus eventos contaban con el apoyo de la prensa para la difusión y posterior crítica, que, en algunas ocasiones, ponía el énfasis en el aspecto social más que en lo musical. En algunas críticas, los nombres de ciertos espectadores, generalmente pertenecientes a las familias más reconocidas de la Buenos Aires de entonces, parecen haber sido más importantes que la mención de los jóvenes artistas y sus interpretaciones.



CONSERVATORIO THIBAUD - PIAZZINI

70°. Concierto de Alumnos

- Y -

DISTRIBUCIÓN DE PREMIOS

El Sábado 28 de Diciembre de 1912 á las 3 de la tarde

En el PRINCE GEORGE'S HALL

SARMIENTO 1228

PROGRAMA

1—VIOLINES —2ª **Sinfonia**.....Alard
Stas: Angela Pujol y M. Esther Villegas Basavilbaso

2—PIANO —**Scherzo**.....Brahms
Sr. Enrique Grumbach

3—CANTO —**Carmen**—Habanera.....Bizet
Sta. Luisa Bertana

4—PIANO —**Muerte de Isolda**.....Wagner-Liszt
Sta. Maria Luisa Chaves

5—DECLAMACIÓN-**La Reja**.....Cavestany
Sta. Luisa Moret

6—ARPA —**Ballade**.....Hasselmant
Sta. Lia Rodriguez

7—PIANO —**Cabalgata de las Walkirias**.....Wagner - Brassin
Sta. Elena Pujol

8—VIOLIN —*a*) **Danse Tziganes**.....Nachez
—*a*) **Caprice Burlesque**.....Hauser-Rossegger
Sta. Sarita Perez Ballester

9—PIANO —**Rapsodia 12**.....Liszt
Sta. Angélica Escalante

10—CANTO —**Sonambula**.....Bellini
Sta. Adela Bertana

DISTRIBUCIÓN DE PREMIOS

Piano Blüthner de la Casa Baña y Lottermoser

Nota: Este programa sirve de invitación para dos personas.

[24] Este tipo de reuniones benéficas eran la oportunidad para que las mujeres de la alta sociedad pudieran seguir participando de la actividad lírica, ya fuera como cantantes "aficionadas" o como espectadoras y mecenas, como se desarrolló en el capítulo 2, en el caso de Enriqueta Basavilbaso de Catelín. A su vez, también ilustra el entrecruce de distintos perfiles de cantantes y los vínculos de sociabilidad dentro de determinados espacios.

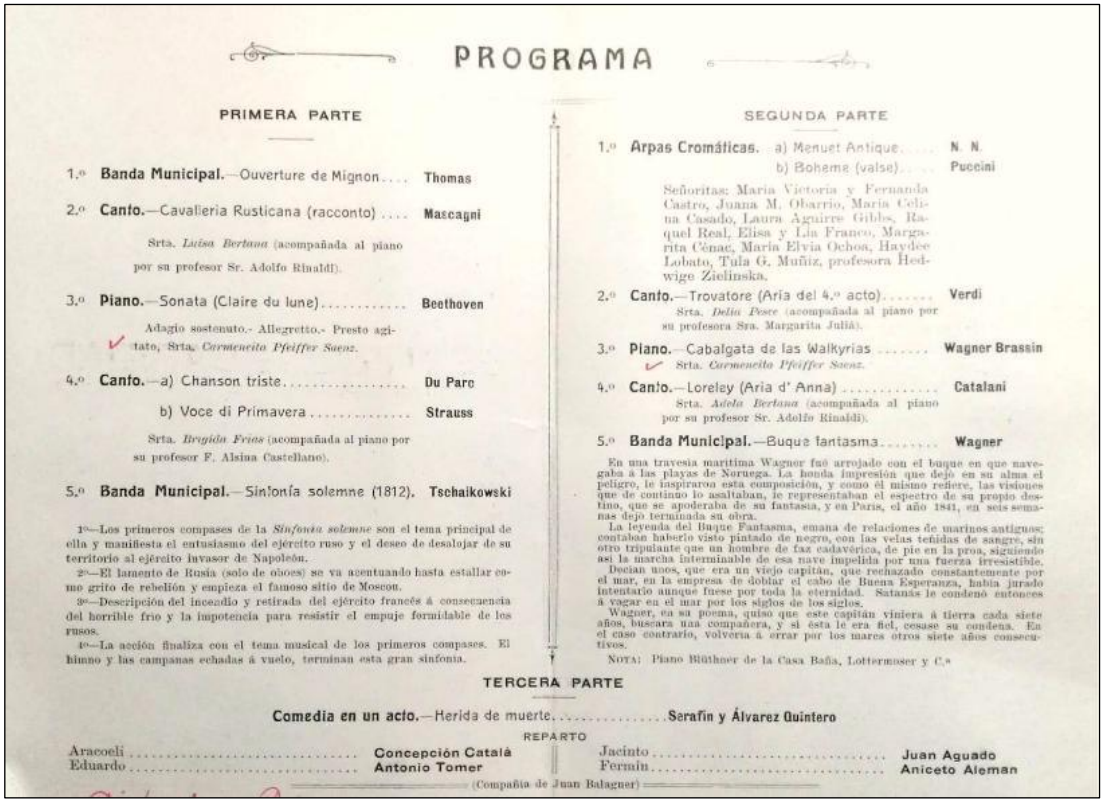
Figura 42. Programa/invitación al concierto del 28 de diciembre de 1912. Alumnas Bertana. Archivo CTP

Como expresé antes, los conciertos organizados por el Conservatorio se sucedieron en diferentes salas de conciertos. Por ejemplo, el 28 de diciembre de 1912 tuvo lugar el 70º concierto de alumnos y distribución de premios, en el Prince George's Hall. [Figura 42]. En esa oportunidad, las hermanas Bertana intervinieron con arias de ópera. Luisa interpretó "Habanera" de *Carmen,* de Bizet; y Adela (según el programa) cantó un aria de *La sonámbula*, de Bellini.

Algunos programas de mano muestran conciertos de alumnos, en los que las jóvenes cantantes se reunieron con artistas profesionales pertenecientes a organismos estatales como la Banda Municipal, como se observa en un programa del Teatro Colón del 26 de octubre de 1912, en el que participaron las Bertana en un Festival de Caridad.[25] En esa oportunidad Luisa interpretó un fragmento de *Cavalleria rusticana* ("racconto"), de Pietro Mascagni; y Adela, el "Aria d'Anna" de la ópera *Loreley*, de Alfredo Catalani. Ambas fueron acompañadas al piano por su maestro de canto, Adolfo Rinaldi. Tratándose de un concierto de beneficencia y dada la relación estrecha de la élite con el mecenazgo, no sorprende que se quisiera promocionarlas, dándoles la oportunidad de pasar al teatro legitimador por excelencia, el Colón. Tampoco que, en ese mismo festival, acompañada al piano por su profesor Faustino Alsina Castellanos, apareciera otra joven alumna de canto, la soprano Brígida Frías.[26] [Figura 43]. Su desarrollo artístico, que ameritaría una investigación aparte, fue ligado al de su esposo, el compositor argentino Carlos López Buchardo (1881-1948), fundador y director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Unos años más tarde de ese debut en el Colón, "Brigidita" —como se la empezó a conocer en el ambiente musical— sería reconocida como una intérprete referente del llamado nacionalismo musical argentino.

[25] Organismo creado en 1910 para la celebración del centenario del 25 de mayo de 1810, la Banda Municipal inició bajo la dirección del maestro italiano Antonio Malvagni. Silvina Luz Mansilla, "Los inicios de la Banda Sinfónica Municipal en las fiestas del Centenario", *Banda sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. 110 años*, ed. por Bibiana Palmieri y Daniel Varacalli Costas (Buenos Aires: Dirección General de Música, 2021), 12-35.

[26] También fue discípula de Jane Bathori. Frías venía de una familia tradicional de Tucumán y, con su marido, hicieron de su casa un lugar de reunión de las personalidades de aquellas décadas. Según Arizaga, poseía una "hermosa voz y refinada línea" y se dedicó a la música de cámara, en especial al repertorio francés. Además del Teatro Colón, actuó también en el SODRE, de Montevideo. Tuvo una extensa actividad como profesora en escuelas de adultos del Consejo Nacional de Educación, institución en la que alcanzó el rango de Inspectora General de Música. Sus apellidos de casada predominan al realizar cualquier búsqueda sobre su figura. Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina*…, 201.



PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1.º **Banda Municipal.**—Ouverture de Mignon.... Thomas

2.º **Canto.**—Cavalleria Rusticana (racconto) .... Mascagni

Srta. *Luisa Bertana* (acompañada al piano por su profesor Sr. Adolfo Rinaldi).

3.º **Piano.**—Sonata (Claire du lune)..... Beethoven

Adagio sostenuto.- Allegretto.- Presto agitato, Srta. *Carmencita Pfeiffer Saenz.*

4.º **Canto.**—a) Chanson triste..... Du Parc

b) Voce di Primavera..... Strauss

Srta. *Brígida Frías* (acompañada al piano por su profesor F. Alsina Castellano).

5.º **Banda Municipal.**—Sinfonía solemne (1812). Tschaikowski

1º—Los primeros compases de la *Sinfonía solemne* son el tema principal de ella y manifiesta el entusiasmo del ejército ruso y el deseo de desalojar de su territorio al ejército invasor de Napoleón.
2º—El lamento de Rusia (solo de oboes) se va acentuando hasta estallar como grito de rebelión y empieza el famoso sitio de Moscou.
3º—Descripción del incendio y retirada del ejército francés á consecuencia del horrible frio y la impotencia para resistir el empuje formidable de los rusos.
4º—La acción finaliza con el tema musical de los primeros compases. El himno y las campanas echadas á vuelo, terminan esta gran sinfonía.

SEGUNDA PARTE

1.º **Arpas Cromáticas.** a) Menuet Antique..... N. N.
b) Boheme (valse)..... Puccini

Señoritas: María Victoria y Fernanda Castro, Juana M. Obarrio, María Celina Casado, Laura Aguirre Gibbs, Raquel Real, Elisa y Lía Franco, Margarita Cénac, María Elvia Ochoa, Haydee Lobato, Tula G. Muñiz, profesora Hedwige Zielinska.

2.º **Canto.**—Trovatore (Aria del 4.º acto)..... Verdi

Srta. *Delia Pesce* (acompañada al piano por su profesora Sra. Margarita Juliá).

3.º **Piano.**—Cabalgata de las Walkyrias ..... Wagner Brassin

Srta. *Carmencita Pfeiffer Saenz.*

4.º **Canto.**—Loreley (Aria d' Anna) ..... Catalani

Srta. *Adela Bertana* (acompañada al piano por su profesor Sr. Adolfo Rinaldi).

5.º **Banda Municipal.**—Buque fantasma..... Wagner

En una travesía marítima Wagner fué arrojado con el buque en que navegaba á las playas de Noruega. La honda impresión que dejó en su alma el peligro, le inspiraron esta composición, y como él mismo refiere, las visiones que de continuo lo asaltaban, le representaban el espectro de su propio destino, que se apoderaba de su fantasía, y en Paris, el año 1841, en seis semanas dejo terminada su obra.
La leyenda del Buque Fantasma, emana de relaciones de marinos antiguos; contaban haberlo visto pintado de negro, con las velas teñidas de sangre, sin otro tripulante que un hombre de faz cadavérica, de pie en la proa, siguiendo así la marcha interminable de esa nave impelida por una fuerza irresistible.
Decían unos, que era un viejo capitán, que rechazado constantemente por el mar, en la empresa de doblar el cabo de Buena Esperanza, había jurado intentarlo aunque fuese por toda la eternidad. Satanás le condenó entonces á vagar en el mar por los siglos de los siglos.
Wagner, en su poema, quiso que este capitán viniera á tierra cada siete años, buscara una compañera, y si ésta le era fiel, cesase su condena. En el caso contrario, volvería á errar por los mares otros siete años consecutivos.

NOTA: Piano Blüthner de la Casa Baña, Lottermoser y C.ª

TERCERA PARTE

Comedia en un acto.—Herida de muerte..... Serafín y Álvarez Quintero

REPARTO

Aracoeli ..... Concepción Catalá
Eduardo ..... Antonio Tomer
Jacinto ..... Juan Aguado
Fermín ..... Aniceto Aleman

(Compañía de Juan Balagner)

Figura 43. Festival de Caridad en el Teatro Colón, 26 de octubre de 1912. Actúan Hermanas Bertana y Brígida Frías. Programa en archivo CTP

Junto al programa de manos se encontró, en forma fragmentada, la recepción crítica de este concierto que permite dar cuenta de algunos aspectos mencionados anteriormente, sobre la breve reseña del hecho artístico en relación con la descripción de detalles de distinción del público presente, como se refleja a continuación:

> Todos los números merecieron nutridos aplausos, especialmente el que tuvo a su cargo la señorita Brígida Frías, […] en una romanza, y la señorita Adela Bertana, que cantó el aria de Loreley y una canción de Tosti. Los demás ejecutantes, merecieron nutridos aplausos.
> Se hallaban en la sala, entre otras, las Señoras: Carolina Benítez de Anchorena, de gasa blanca y encajes, toque terciopelo verde; Enriqueta Basavilbaso de Catelín, de taffetas verde drapeado en paniers y encajes malinas; Silvia Mautiño de Jorge, de broché gris lamé plata, encajes blancos […].[27]

Así como la prensa permite visibilizar salas de conciertos, repertorios y aspectos de la sociabilidad del momento, también nos encontramos con la posibilidad de reconstruir escenarios en que se presentaron las hermanas Bertana por fuera del ámbito formativo, como se comentará más adelante. Por otra parte, cabe destacar el rol del docente que,

[27] "La fiesta de anoche en el Colón", s/n/p. Archivo CTP.

en este caso en particular, fue el mismo profesor de canto que las guio hacia su profesionalización, como se verá a continuación.

4.2.3.- El maestro de canto Adolfo Rinaldi

Investigar la historia de vida de una persona permite tener un acercamiento a sus dimensiones psicológicas y contextuales, lo que necesariamente lleva a intentar conocer las relaciones interpersonales.[28] En este caso, las jóvenes cantantes oriundas de Quilmes se formaron con el maestro italiano Adolfo Rinaldi. Como comuniqué en el capítulo anterior, Rinaldi fue maestro de Juanita Capella y por medio del libro de Julià Seguí dedicado a esa soprano, supe que también había enseñado a las hermanas Bertana. En el archivo del Conservatorio Thibaud-Piazzini se encontraron documentos que permiten profundizar en su figura, lo que favorece el armado de una posible red de maestros de canto en relación con las discípulas que forman parte del corpus.

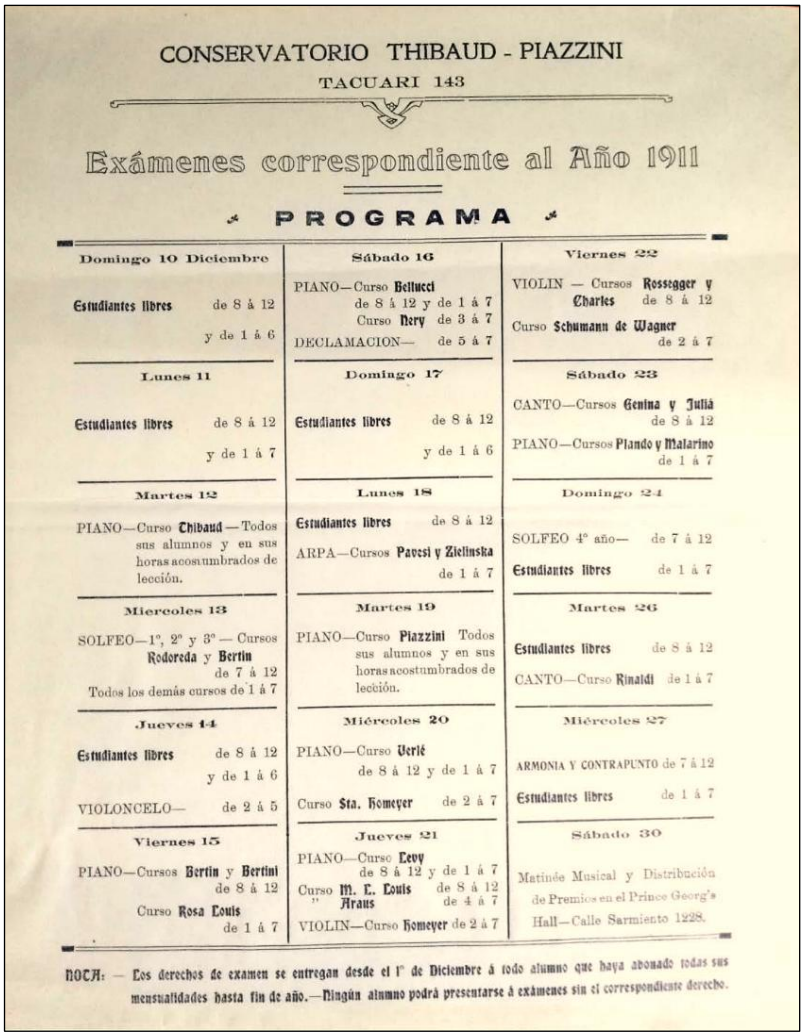
La biografía de Rinaldi figura en diccionarios de la época, lo que hace suponer que gozaba de cierto reconocimiento dentro del ámbito musical argentino. Llegó de Génova en 1901 y falleció en Buenos Aires en 1915. Su hermana, Ernesta Rota Rinaldi, ha escrito un breve relato llamado *Mio padre e storia di Nino*, en el que describe la genealogía musical de su familia iniciada por su padre, Giovanni Rinaldi. Dice sobre su hermano:

> En Buenos Aires existe todavía un escuela de música con el nombre de Adolfo Rinaldi, segundo hijo de la familia. Destinado allí para otras empresas, pero, apasionado y dotado pianista, comenzó a interesarse por el teatro y los artistas y terminó perfeccionando los medios vocales de estos y cuidando las interpretaciones, de modo que en su escuela estudiaron la Galli Curci, la Bertana, la Barrientos y otros menos conocidos.[29]

Por otra parte, indagar sobre su labor docente permite dilucidar relaciones con personas vinculadas a la educación musical en Argentina e Italia. En este caso, una publicación de mesas de exámenes de 1911 preservada en el archivo del Conservatorio Thibaud-Piazzini, permite observar los nombres de los profesores de canto y las fechas convocadas para el mes de diciembre [Figura 44]. Se lee que el sábado 23 de diciembre

[28] Sans Hernández, "El método biográfico en investigación social…", 99.
[29] "A Buenos Ayres esiste ancora una scuola di musica nel nome di Adolfo Rinaldi, secondogenito della famiglia. Destinato colà ad altre imprese, ma, appassionato e dotato pianista cominciò ad interessarsi al teatro e agli artisti e finì col perfezionare i mezzi vocali di questi e curarne le interpretazioni, cossiché alla sua scuola hanno studiato la Galli Curci, la Bertana, la Barcentos [*sic*] e altri meno noti". Ernesta Rota Rinaldi*, Mio padre e storia di Nino,* ed. por Francesco Lombardi (Reggiolo: Comune di Reggiolo, 1999),12.

se conforma la mesa de canto de los maestros Genina y Juliá, de 8 a 12.[30] Más allá del horario que hoy se vería inapropiado para una evaluación de canto, la presencia en la institución educativa a la que asistían las Bertana, del maestro de Ida Gobbato —recuérdense las dedicatorias entre ella y su maestro, explicadas en el capítulo segundo— hace pensar que tal vez existiera una relación entre las estudiantes. Quizá no fueran compañeras cercanas de clase, pero es evidente que Rinaldi y Genina —ambos músicos italianos dedicados al mundo de la ópera— se conocían y eran colegas.



CONSERVATORIO THIBAUD - PIAZZINI

TACUARI 143

Exámenes correspondiente al Año 1911

PROGRAMA

Domingo 10 Diciembre

Estudiantes libres de 8 á 12 y de 1 á 6

Lunes 11

Estudiantes libres de 8 á 12 y de 1 á 7

Martes 12

PIANO—Curso **Thibaud** — Todos sus alumnos y en sus horas acostumbrados de lección.

Miercoles 13

SOLFEO—1°, 2° y 3° — Cursos **Rodoreda** y **Bertin** de 7 á 12

Todos los demás cursos de 1 á 7

Jueves 14

Estudiantes libres de 8 á 12 y de 1 á 6

VIOLONCELO— de 2 á 5

Viernes 15

PIANO—Cursos **Bertin** y **Bertini** de 8 á 12

Curso **Rosa Louis** de 1 á 7

Sábado 16

PIANO—Curso **Bellucci** de 8 á 12 y de 1 á 7

Curso **Nery** de 3 á 7

DECLAMACION— de 5 á 7

Domingo 17

Estudiantes libres de 8 á 12 y de 1 á 6

Lunes 18

Estudiantes libres de 8 á 12

ARPA—Cursos **Pavesi** y **Zielinska** de 1 á 7

Martes 19

PIANO—Curso **Piazzini** Todos sus alumnos y en sus horas acostumbrados de lección.

Miércoles 20

PIANO—Curso **Verlé** de 8 á 12 y de 1 á 7

Curso **Sta. Homeyer** de 2 á 7

Jueves 21

PIANO—Curso **Levy** de 8 á 12 y de 1 á 7

Curso **M. L. Louis** de 8 á 12

" **Arans** de 4 á 7

VIOLIN—Curso **Homeyer** de 2 á 7

Viernes 22

VIOLIN — Cursos **Rossegger** y **Charles** de 8 á 12

Curso **Schumann de Wagner** de 2 á 7

Sábado 23

CANTO—Cursos **Genina** y **Juliá** de 8 á 12

PIANO—Cursos **Piando** y **Malarino** de 1 á 7

Domingo 24

SOLFEO 4° año— de 7 á 12

Estudiantes libres de 1 á 7

Martes 26

Estudiantes libres de 8 á 12

CANTO—Curso **Rinaldi** de 1 á 7

Miércoles 27

ARMONIA Y CONTRAPUNTO de 7 á 12

Estudiantes libres de 1 á 7

Sábado 30

Matinée Musical y Distribución de Premios en el Prince Georg's Hall—Calle Sarmiento 1228.

NOTA: — Los derechos de examen se entregan desde el 1° de Diciembre á todo alumno que haya abonado todas sus mensualidades hasta fin de año.—Ningún alumno podrá presentarse á exámenes sin el correspondiente derecho.

Figura 44. Volante anunciando las fechas de examen de diciembre de 1911, del Conservatorio Thibaud-Piazzini. Archivo CTP

La tarea docente de Rinaldi en Buenos Aires se desarrolló en un momento en el que destacados maestros inmigrantes formaron a talentosas artistas que obtuvieron reconocimiento internacional. Curiosamente, falleció el mismo año en que se apagaba

[30] Resulta interesante observar que las 8 am es el horario en que inicia la mesa de examen, un detalle no menor para la preparación de un cantante si quiere lograr un óptimo rendimiento.

la vida de su alumna, la destacada Juanita Capella en Italia. En junio de 1916, el diario *Crítica* publicó una lista de discípulos que colaboraron con diferentes montos para costear una placa homenaje al maestro. [Figura 45]. Dentro de la lista se observan nombres de personalidades hoy reconocidas del ámbito musical argentino, entre ellas Luisa y Adelina Bertana y el compositor Raúl Espoile.[31] La ofrenda de sus discípulos con la imagen de Rinaldi entre laureles se exhibió en la Casa Breyer, Florida 414, para luego ser trasladada a su tumba en el Cementerio de la Recoleta.



Figura 45. Placa póstuma a la memoria del profesor Adolfo Rinaldi, *PBT*, 21 de junio de 1916

La guía de Adolfo Rinaldi en la formación vocal de Luisa Bertana fue relevante por la fuerte motivación que en ella supo generar. En términos tal vez algo novelados, Souza Reilly lo recordó con afecto en 1933, en sus breves bocetos publicados en *Caras y Caretas*.[32] Al momento de la publicación de ese artículo, Luisa llevaba pocos meses fallecida, pero la figura de su maestro persistía en la memoria como quien le había infundido la tenacidad, que parece haber sido una de sus características. El hecho de que se colocara esa placa en su memoria habla también de una incidencia fructífera en el medio, en los escasos catorce años que transcurrió en Buenos Aires.

[31] "Homenaje al malogrado Prof. Adolfo Rinaldi", *Crítica*, 5 de junio de 1916, 5.
[32] Soiza Reilly, "Algunas grandes cantantes…", 26.

4.2.4.- Un concierto con tinte político

Durante la etapa de estudio de las jóvenes cantantes, el Conservatorio fomentó diferentes presentaciones. Sin embargo, se detectó en 1912 un evento por fuera de la institución. Las Bertana fueron protagonistas en una velada en conmemoración del Día del Trabajador, en la que se habrían vinculado arte y política. El evento se desarrolló en la Casa Suiza, organizado por el Partido Socialista y con la presencia de sus autoridades.

En la necesidad de comprender el contexto de ese momento, debe recordarse la novedad de la Ley Roque Saénz Peña, promulgada en febrero de ese año.[33] Como es sabido, se legisló la forma de votar, con la intención de contrarrestar el frecuente fraude electoral de los tiempos anteriores. Se buscaba corregir corrupciones que, evidentemente, impactarían en las primeras elecciones posteriores a estos cambios.[34] De hecho, obtuvieron la victoria las nuevas fuerzas representadas por la Unión Cívica Radical (UCR), el Partido Socialista (PS) y la Liga del Sur. Los socialistas, concretamente, obtuvieron un crecimiento considerable en 1912; alcanzaron dos representantes en la Cámara de Diputados, que fueron Juan B. Justo y Alfredo Palacios.[35]

El diario del partido socialista *La Vanguardia* publicó el 26 de abril de 1912 el programa correspondiente a los festejos del 1º de mayo. La velada se anunció para el 30 de abril, con cita en la Casa Suiza. Contaría, entre otras presencias, con las hermanas Bertana, el violinista Remo Bolognini y el tenor Carlos Rodríguez; se anunciaba música, discursos, declamaciones y un baile familiar al final. En esta oportunidad, las jóvenes participaron con fragmentos musicales en italiano. Luisa interpretó de Francesco Tosti, “Canzone di strada”, dúo junto a Carlos Rodríguez y completó su *performance* con “Racconto”, de la ópera *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni. Por su parte, Adelina intervino con la cavatina de la ópera *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti. Por la presencia de una orquesta que iniciaría el evento con *La Internacional* y la falta de menciones de músicos acompañantes, podría suponerse que

[33] La Ley 8871, llamada Roque Sáenz Peña por surgir durante la presidencia de la nación de este político, estableció el voto universal, secreto, masculino y obligatorio e implementó la lista incompleta, que aseguraba a la primera minoría un tercio de los representantes electos.
[34] Luis Alberto Romero, *Argentina. Una crónica total del siglo XX* (Buenos Aires: Aguilar, 2000), 46.
[35] Alfredo Palacios ya había sido electo en 1904.

fue la primera vez —o una de las primeras veces— que las jóvenes cantaron con un conjunto instrumental.

Además, se anunció que los recientes diputados electos Justo y Palacios se harían presentes como oradores. Sin embargo, el día del evento se advirtió en el diario que: “El doctor Palacios, designado con anterioridad para hacer uso de la palabra en un festival semejante en Barracas, difícilmente podrá concurrir a la Casa Suiza, pero tratará de hacerlo”.

Este episodio artístico inmerso en un contexto tan particular permite pensar en los vínculos de las jóvenes cantantes con los estratos políticos más altos y permite inferir algunas preguntas ¿quién fue el nexo entre las estudiantes y el espacio político que las promocionó para esta velada?; ¿habrán sido escuchadas en alguno de los conciertos promovidos por el Conservatorio?; ¿podría pensarse que sus nombres resonaron entre el asiduo público aristocrático de los teatros Ópera y Colón? O tal vez ¿podría considerarse algún vínculo familiar de su madre, de origen suizo, que habría propiciado la participación de las hermanas en la Casa Suiza? Son interrogantes sin respuesta precisa hasta el estado actual del debate, pero que denotan distintas estrategias del Partido Socialista para atraer a las comunidades obreras de inmigrantes, tanto la suiza como la italiana. Era el momento del evidente aluvión inmigratorio y no debe olvidarse la fuerte presencia de la colectividad italiana en Buenos Aires, ligada a las ideas socialistas; empezando por José Ingenieros —Giuseppe Ingenieri, en realidad, como bien lo remarca Cetrangolo—, que había sido secretario del partido en los tiempos iniciales de Juan B. Justo. Si las Bertana procedían, por otra parte, de una familia poco acomodada y con ideas socialistas, la idea de que desarrollaran una carrera profesional ligada al canto lírico puede haber resultado más factible, en una época en la que los mandatos familiares eran muy respetados.

4.3.- Adelina Bertana, una vida musical breve

Como se ha podido observar al inicio de este capítulo, las hermanas Bertana compartieron espacio de formación y maestro de canto. La carrera de Adelina, comenzada profesionalmente alrededor de 1915, duró unos diez años por causa de algunos padecimientos físicos que llevaron a la temprana muerte de la artista.

Sin embargo, la revista *La Democracia* declaró, previo a una entrevista realizada a la soprano en 1915:

> Adelina debe a su hermana Luisa, gran parte de su éxito debido a que fue ella por largo tiempo su maestra de música. La señorita Luisa Bertana toca admirablemente el piano, posee además una bien timbrada voz de «mezzosoprano». La acompaña a su hermana en los conciertos en que toma parte.[36]

Luego de iniciarse musicalmente con su hermana mayor, Adelina continuaría formándose con el profesor Rinaldi. En 1915, a pocos días de la muerte del maestro italiano, se presentó en el rol de Violeta de *La Traviata* de Verdi, en una función a beneficio "de obras pías y filantrópicas", en el Teatro Colón de Buenos Aires.[37] A través de la prensa, se puede saber que la Sra. Zelmira Paz de Gainza fue quien intervino para que la menor de las Bertana debutara en el Colón como solista y, al mismo tiempo, fue quien se encargó de los gastos ocasionados para el vestuario de la soprano**.** [Figura 46].



Una cantante argentina en el Colón

Fué justamente festejado el éxito de la señorita Adelina Bertana, la primera cantante argentina cuya voz ha sido escuchada en el escenario del Colón. La señorita Bertana pertenece a una familia modesta de esta ciudad. Empezó sus estudios hace solamente tres años, bajo la dirección del maestro señor Adolfo Rinaldi, que habiendo reconocido las sobresalientes aptitudes de la alumna, le dió gratuitamente sus lecciones. La señorita Bertana tomó parte en algunos conciertos,

La señorita Adelina Bertana

acompañada por su hermana Luisa, mezzo soprano y pianista muy notable. La señora Zelmira Paz de Gainza tuvo la feliz iniciativa de interponer su influencia para que la señorita Bertana cantase en el Colón, y ella misma corrió con los indispensables gastos de trajes. De este modo la joven artista fué presentada el lunes de la semana pasada, en una función a beneficio de obras pias y filantrópicas en que se daba "La Traviata", y juntamente con ella el señor Alfredo Tedeschi, que tuvo asimismo un éxito halagüeño.

La señorita Bertana, con sus hermanas las señoritas Teresa y Luisa

Con su hermana Luisa, mezzo soprano y notable pianista, que la acompaña siempre en los conciertos

Figura 46. Nota sobre Adelina Bertana, *Fray Mocho*, 2 de julio de 1915. Fuente: IIB

[36] "Adelina Bertana", *La democracia, Revista Quincenal Ilustrada* Año 2, N°42 (Quilmes), 15 de julio de 1915. Fondo Dillon, IIET.

[37] Ese mismo año se produjo el debut artístico de Hina Spani (Higinia Tuñón) y el tenor Enrico Caruso volvería a Buenos Aires y cantaría en el Colón tras varios años de ausencia, su última actuación había sido en 1903 en el Teatro de la Ópera. Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas*…, 62-63.

Con el aval del mecenazgo de tal personalidad —debe recordarse que Zelmira Paz de Gainza ya era para 1915, junto con su hermano, la heredera nada menos que del "Palacio Paz", una de las residencias más grandes y lujosas de Buenos Aires que perteneciera antes a su padre, José C. Paz, quien falleció en 1912 y fue el fundador del diario *La Prensa*— su carrera iniciaba así, en la sala más importante de la Argentina. Nuevamente, la prensa periódica cobra relevancia para dar testimonio de cómo pensaba Adelina Bertana, qué sentía y cuáles eran sus proyectos. En una entrevista realizada por J. Maribau para la revista de Quilmes ya mencionada, *La Democracia*, se lee:

> M— ¿Se atreve Ud. a cantar algunas noches más en el Colón?
> A— ¡Ya lo creo!
> M— ¿Y antes de irse Ud. a Europa a proseguir sus estudios no cantará en ese teatro?
> A— No lo sé, depende de las circunstancias, todo podría ser, pero…en el Colón existe una compañía de primer orden que presenta un elenco de artistas notables, y yo…

Luego de algunas palabras elogiosas hacia Adelina, Maribau introdujo su pensamiento crítico sobre los cantantes nacionales y extranjeros:

> M_ […] con los artistas nacionales sucede lo mismo que con todo lo demás...; se les abandona porque sí, les abandonamos nosotros mismos que nos damos alarde de grandes patriotas; sin saber si valen realmente o no, y los extranjeros tienen que venir a despertarnos de este entorpecimiento patriotero; poniéndonos lo bueno adelante de nuestros propios ojos, recién nos enteramos de que aquí en nuestro país, existen cosas buenas […].

Las expresiones de Maribau denotan el sentir común con relación a los artistas locales: que no eran valorados por sus compatriotas hasta no ser confrontados ante otro par extranjero; que solo así podían recibir la aceptación del auditorio. Estas declaraciones ayudan a entender algunas situaciones vividas también por Luisa Bertana. Vale resaltar, a riesgo de sonar reiterativa, que la situación particular de algunas cantantes argentinas que obtuvieron reconocimiento fuera del país y dejaron una carrera con rastros palpables aguarda aún que la historiografía musical local salde la deuda con ellas.

La temprana muerte de Adelina Bertana y la poca producción artística detectada en los archivos me llevaron a indagar sobre su vida a través del estudio de otras personalidades. Intenté entender por qué había desparecido de la escena lírica. Algunas

respuestas se obtuvieron a través de la correspondencia entre ella e Isidoro Fagoaga, un tenor vasco que brilló por sus interpretaciones wagnerianas durante la década de 1920 y que estuvo algún tiempo en Buenos Aires. La convivencia entre artistas en las diferentes producciones líricas y, en algunos casos, las relaciones más allá de lo profesional permiten saber acerca de los protagonistas en una faceta personal desconocida por el público. Si bien esta investigación no pretende profundizar en ese aspecto, resulta importante destacar que existe un archivo epistolar dedicado al tenor vasco en el Archivo General de Navarra (España), con materiales en los que se puede conocer el sentir de Adelina. Por otra parte, sus comunicaciones a través del tiempo con Fagoaga permiten obtener un panorama de ciertas situaciones vividas por su hermana Luisa, en un momento de ascenso profesional.

4.3.1.- Isidoro Fagoaga y algunas fuentes epistolares

El estudio de las trayectorias de las hermanas Bertana me llevó a conocer parte de un entramado en el que se mezcla la vida profesional con la privada. Las fuentes epistolares existentes en Navarra, en el Fondo Isidoro Fagoaga, incluyen algunas cartas de Adelina Bertana escritas desde Buenos Aires al cantante vasco.[38] Su lectura muestra algunos pensamientos, emociones y, a la vez, algunas respuestas a interrogantes sobre la joven soprano, como también sobre su hermana.

En tal sentido, antes de adentrarme en la correspondencia, realizo una breve trayectoria sobre Fagoaga, quien actuó durante las décadas de 1920 y 1930 en teatros de Argentina y Europa. Cantantes argentinas, entre las que se encuentran Hina Spani y Luisa Bertana, fueron algunas sus compañeras de elenco. En 1921 debutó Fagoaga en Italia en el Teatro San Carlos de Nápoles, en la *Walkyria* de Richard Wagner.[39] El 25 de diciembre, luego de un viaje en tren, llegó a Nápoles para debutar en el rol de Sigmundo. El propio Fagoaga relató como conoció a su *partner*:

> […] Dije mi primera frase y me tendí rendido, conforme reza la acotación, junto al hogar. En verdad, no tenía necesidad para

[38] Tras varios años de búsqueda, el melómano wagneriano Germán Ereña Mínguez halló baúles que pertenecieron al cantante vasco Isidoro Fagoaga Larroche. Se encontraron vestuarios, escritos, fotografías, hemerografía, fotografías, cartas, entre otros objetos. Con el apoyo del Gobierno de Navarra, del análisis del material se publicó un libro: Germán Ereña Mínguez, *Isidoro Fagoaga. El tenor olvidado* (Navarra: Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2018). Posteriormente, todo fue entregado para conservación y preservación al Archivo General de Navarra. Véase mi reseña: Silvina Martino, "Ereña Mínguez, Germán. Isidoro Fagoaga. El tenor olvidado" *Revista del IIMCV* Año 38, Vol. 38 Nº 1, 2024.

[39] Lo convocaron de urgencia en reemplazo del tenor Vaccari, quien había inaugurado la temporada el 21 de diciembre, pero no se encontraba a la altura de las circunstancias. Ante las quejas del público decidieron sustituirlo por el tenor vasco.

> identificarme con el fugitivo y famélico Sigmundo de ninguna acotación, ni de afectar cansancio, pues lo sentía hasta la extenuación. Abrióse en esto la puerta del fondo y apareció en el umbral, con la lámpara en alto, la blanca figura de Siglinda. Avanzó cautelosamente hacia mí, antes de recitar las palabras italianas del texto, díjome en tono muy quedo y castellano: «¡Valor, vasquito!». […] Luego, en uno de los silencios en que Siglinda y Sigmundo se miran intensamente, como buscando conocerse, ella, fuera de texto y como en un susurro, díjome en castellano: «Soy Hina Spani».[40]

En 1925, el tenor vasco se presentó en Buenos Aires en varias óperas de la temporada. Entre ellas, fue parte del estreno mundial de *Tabaré* de Alfredo Schiuma, junto a Luisa Bertana.[41] En ese año, según menciona Germán Ereña en su libro sobre Fagoaga, comenzó un corto amorío con Adelina.[42] Las cartas que localicé en el archivo de Navarra son de la joven soprano al tenor vasco y datan de 1925 y 1926, en algunos casos sin haber fechas precisas. Se puede destacar que el envío de la correspondencia desde Buenos Aires fue a diferentes destinos, según dónde se encontrara Fagoaga en ese momento.[43] En las cartas, se pueden observar varios cambios anímicos a través de la voz de Adelina; la joven manifiesta sus dolores físicos, de lo que se puede inferir la delicada salud que tuvo en los últimos años de su vida lo que, además, colaboró en el alejamiento de los escenarios.

En la primavera de 1925 luego de un tiempo de silencio, por haber pasado "momentos difíciles", Adelina se contactó con Fagoaga y le comentó cómo era su rutina de estudio. Por otra parte, aparece Luisa como una amiga del tenor e intermediaria entre él y ella. Le dice:

> Mi vida siempre igual. Transcurre con una monotonía implacable. Estudio bastante. Piano tres veces por semana. Canto cuatro veces —cuando mi garganta me lo permite; sigo mejor, pero tengo esperanza y creo que me sanaré del todo—. Francés, dos veces, así por lo menos pasa el tiempo con más rapidez de lo contrario esto sería matador. […] Luisa nos escribe diciéndonos de que no se sanaba con los baños termales. Es demasiado poco tiempo para curarse, querido amigo. Yo desearía pues que no tuviera nada, pues ya la fatalidad lo quiere así; tiene que tener un poco más de paciencia y sobre todo mucha y mucha esperanza de curarse. Piense que hace diez años que yo estoy en estas alternativas de seguir mejor y peor. […] Le mandé

[40] Ereña Mínguez, *Isidoro Fagoaga*…,124-125.
[41] Obra que obtuvo el Premio Municipal de óperas, correspondiente a 1923.
[42] Ereña Mínguez, *Isidoro Fagoaga*…,169.
[43] Detecté en el Archivo General de Navarra en Pamplona, España, quince esquelas enviadas por Adelina Bertana a Isidoro Fagoaga. Estas cartas se encontraron en junto a otras, atadas con cinta y rotuladas en lápiz rojo "Cartas de mujeres".

> una receta a Luisa para que se la diera. [¿]Ya la vió? A mí me hace muy bien. Consulte a un médico y si le dice que lo tome, hágalo que le dará espléndido resultado. […] Adelaida

La joven cantante con sus palabras devela que su salud vocal está inestable y el tiempo de padecimiento —diez años— coincide con su debut en julio de 1915. Por otra parte, las esquelas relevadas presentan diferentes nombres en la firma: Adelina, Adelaida o Graciosa. Acaso la frágil salud de Adelina haya incidido en un posterior alejamiento de Isidoro y, con el tiempo, la relación entre ambos devino en un trato entre confidentes. El desánimo fue en aumento, como puede leerse a continuación:

> Mi vida —me es poco agradable decirlo, pues es antipático quejarse siempre— mi vida le digo, más pior que ací [*sic*], no podría ser.[44] Hace tres meses que tengo dolor de garganta y lo que más me hace sospechar en algo triste es que los médicos me dicen que en la garganta no tengo nada, pero yo sufro horriblemente. Cuando estaba Luisa le ocultaba todo lo posible mi dolor porque la afligía mucho y usted, querido amigo, mi buen Isidoro, perdóneme si le cuento estas cosas poco agradables. Perdóneme y déjeme que me desahogue. Además del sufrimiento físico, tengo que agregarle el sufrimiento moral. Mi casa ya no es la de antes, a pesar [de] que aquí la alegría nunca se conoció y creo que la culpa la tenemos nosotras mismas con este maldito carácter que mi madre nos crio. Mi destino es un interrogante, con las alternativas de las cosas sucias que mi señor novio me hace. Pienso en el afecto de mis hermanas y déjeme creer en el de usted también y me da un poco de valor para hacer que desaparezca de mi cabeza una idea que se me ha metido y que a veces me asusta.
> En fin, Isidoro, no protesto más. Le pido que no me olvide, soy tan egoísta que quiero que me recuerde mucho. Tengo la esperanza ya de verlo pronto. Siga siendo bueno y escríbame. El mejor recuerdo, Adelina. (diciembre de 1926).

La crítica interpretativa también era algo que circulaba entre los artistas. En una de sus cartas, con fecha 1º de febrero sin precisar el año, Adelina le envió a Fagoaga un extracto del diario *La Prensa* y se quejaba de los críticos argentinos: “cada día me estoy convenciendo más, de la poca cantidad de materia gris que tienen nuestros llamados críticos teatrales. Para saber algo de cómo se hace crónica debemos siempre saberlo por los extranjeros”. A pesar de no estar en actividad, en varias oportunidades la soprano daba su opinión sobre situaciones del ámbito lírico y aportaba sus valoraciones como público asiduo a la ópera. En una de las cartas a Fagoaga, Adelina realizó apreciaciones sobre algunos integrantes del elenco de *Nerone*, de Boito —en la puesta

[44] Sin duda que no se trata de un yerro ortográfico sino de una imitación del habla popular, a manera de humorada irónica.

en que cantó su hermana Luisa—, estrenada en Buenos Aires en 1926. También, sobre *Carmen* de Bizet:

> […] Como segundo espectáculo se dio *Carmen*, que la pobre fue desafortunada. La Buades gustó escénicamente —pero vocalmente muy mala. Créame, Isidoro, que no exagero en lo que le digo— pero a todo el público le hizo la impresión, y es opinión de los críticos, que no es *Carmen* para el Colón, sino para el Politeama. Hay una diferencia muy grande en cantar en el Argentino de La Plata, por ejemplo, y en el Teatro Colón. […] Pobrecita, me da mucha pena y más aún por la madre —pero también no hay que tener demasiada pretensión y no creerse la mejor que existe. Desearía que cantara otra cosa para así poder rehabilitarse. Mi compatriota Marengo tuvo un buen suceso y por cierto merecidísimo. (28 de mayo, 1926).

En este relato se puede conocer sobre los repertorios y elencos en el Teatro Colón, pero también se distingue, ante el saber de Adelina como artista, que existía una jerarquización de los teatros y de la calidad de espectáculos. A la vez, su relato demuestra que asistió a la presentación de *Carmen* de Bizet, ópera en que debutó Isabel Marengo. A partir de estas fuentes primarias se puede contextualizar parte de la vida de Adelina y comprender que, por razones de salud, se alejó de la escena lírica. Por varios años sufrió afecciones y a pesar de sus esfuerzos no volvió a cantar en el Colón. A través de su mirada como cantante y espectadora y de la narración de las vivencias de su hermana Luisa, quien para esta época ya era reconocida por el público argentino y europeo, puede obtenerse una perspectiva estética distinta a los críticos musicales.

Como se dijo, Adelina Bertana falleció el 4 de febrero de 1928. En *Caras y Caretas* se la evocó con un hermoso retrato y unas breves palabras de despedida: “era una delicada belleza y un espíritu selecto. Su muerte, en plena juventud, ha sido sinceramente lamentada en los círculos donde su figura era un prestigio”. [45] El diario *Crítica* explicitó que “la extinta era prometida del doctor Horacio B. Oyhanarte, quien ha recibido con este motivo numerosas condolencias”, comentario que comprueba su vínculo afectivo con un representante destacado del ámbito político de Argentina, en este caso, perteneciente a la Unión Cívica Radical (UCR).[46] Hubo varias manifestaciones de desconsuelo ante la pérdida de la joven artista. A un año de su muerte, la prensa la recordó y entre las remembranzas, se reprodujeron las palabras de despedida que pronunció su prometido Horacio Oyhanarte en el sepelio.[47] El homenaje

[45] *Caras y Caretas*, 18 de febrero de 1928, s/n/p.
[46] “Falleció hoy la Srta. Adelina Bertana”, *Crítica*, 28 de febrero de 1928, 7.
[47] “¡Adelina Bertana ha muerto! En Grecia sus despojos yacentes se hubieran contemplado como un elogio a la muerte. A la muerte, embellecida en el embrujo de su gracia, a la gracia hechizada en el mármol para la Eternidad. / A nosotros, esa existencia breve que se va de la vida, sublimada con los óleos del encanto,

a Adelina se realizó en la iglesia de Balvanera; asistieron, según un álbum hemerográfico de Cirilo Grassi Díaz, personalidades del mundo social, político, ministros, diplomáticos y altos funcionarios de la administración.[48] Posteriormente, se realizó una visita a la bóveda donde descansan los restos de la cantante en el cementerio del Oeste.

A través de las fuentes primarias encontradas y conservadas en España y de algunas fuentes locales, se pudo aquí acceder a algunas opiniones y sentimientos de Adelina Bertana, de los últimos años de su corta vida. Sin duda que se ha evidenciado una vez más, la imposibilidad de obtener miradas comprehensivas cuando se trata de reconstruir historias de vida en base a fuentes huidizas o que, como en estas cartas, muestran la comunicación enviada en una única dirección. No obstante, con su mirada crítica plasmada en las epístolas, se conoce una perspectiva oblicua, pero complementaria, de la prensa local e italiana hablando de Luisa, como analizo enseguida.

4.4.- Etapa profesional de Luisa Bertana: entre la Scala y el Colón

Un inicio algo accidentado en el rol de Preziosilla, en el Teatro Colón, marcó la vida profesional de cantante de ópera de Luisa Bertana. Su debut en *La forza del destino*, de Verdi, en la temporada de 1921, con pocos ensayos y en un contexto de disputas de orden económico y político en ese teatro, fue recibido negativamente por el público.[49] Según una fuente familiar, Luisa tenía que viajar a Italia para una audición con Arturo Toscanini, pero lo ocurrido esa noche en el Teatro Colón habría llegado a oídos del director y, en consecuencia, le comunicaron desde Italia que se suspendía el viaje previsto. En una entrevista, Silvia Sacchiero me comentó que su madre Florinda Bertana de Sacchiero, prima hermana de Luisa y Adelina compartió varios momentos con ellas.

no puede cuajarnos en el párpado afiebrado la resignada lágrima, ni en el pecho doliente la cristiana conformidad de Dios. / Se nos crispa el brazo del sostén enloquecido de impotencia por querer defenderla sin remedio; por no poder, pobres nosotros, por no poder. Y sentirse pequeño, atónico: no tener en las manos sarmentosas de angustia, el puntal que sirviera para trancar la puerta del misterio, la puerta tras la cual huye esa vida, como una esencia o como una traición, o como una victoria trunca, o como una sortija encantada que se nos cae al mar. / Corazón de calandria y de Santa Teresa —modesta o magnífica como la semilla de un pino— pudo haberse coronado tibia de nido, verde de copa y piadosa de sombra: un avatar oscuro ha querido en cambio que como un ángel sobresaltado, nos aturdiera de un aletazo tosco para desaparecer desvanecida como un sueño hacia el Nunca Jamás. Adelina Bertana se ha ido: transparente como una gota de rocío, perfumando como una flor…". "Una sentida demostración de pesar motivó el sepelio de los restos de la Srta. Adelina Bertana", *Crítica*, 5 de febrero de 1928, 6.

[48] "Adelina Bertana", *La Calle*, s/f, s/n/p. Los datos fueron provistos a través del álbum hemerográfico de Cirilo Grassi Díaz, Fondo Dillon, IIET. Allí se encuentran los artículos recortados agrupados por año y en algunos casos se describe la fuente en letra manuscrita. Cabe mencionar que Cirilo Grassi Díaz (1884-1970) se desempeñó, entre otros cargos, como administrador del Teatro Colón.

[49] Sobre este asunto véase: Silvina Luz Mansilla,"Teoría versus praxis. Una polémica periodística en Buenos Aires en torno a ideas de identidad cultural, música y nación (1921)", *Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Musical - JOIM 2024* (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2025).

Florinda solía relatar a sus hijos algunos acontecimientos vividos con las artistas que se han convertido en verdaderas "historias de familia". La cito:

> Ella [Luisa] cuando recibió la carta ¡la rompió! Hizo como si no la hubiera recibido. Estaba decidida a viajar igual […] pero no tenía plata para poder ir […]. Entonces entre toda la familia reunieron dinero y ella viajó, se fue a Italia […]. Ya en Italia, decidida a verlo a Toscanini […] lo que hizo ella fue averiguar dónde estaba y se sentó a esperarlo en la puerta del hotel hasta que volviera del teatro […] cuando volvió [Toscanini] le dijo que lo estaba esperando […] y que lo único que le pedía es que la escuchara. Toscanini accedió, le dijo que fuera a la mañana siguiente […]. Después de escuchar a Luisa, Toscanini la abrazó y le dijo que no había escuchado en mucho tiempo una voz como la de ella.[50]

El debut adverso en el Teatro Colón sería, al poco tiempo, un evento anecdótico; la propia Luisa Bertana, años más tarde, recordó su viaje a Italia y cómo se sintió en aquella audición ante el maestro italiano. Tal vez esta circunstancia, veladamente, es la que recuerda Soiza Reilly en su artículo de 1933, cuando menciona su tenacidad.

4.4.1- Toscanini, el gran maestro

El diálogo con un familiar de Luisa Bertana pudo dar cuenta de algunos aspectos sobre sus inicios como cantante profesional. Si embargo, al confrontar estos recuerdos con los documentos se observó que hay otra versión de los hechos ya que, tal vez sin intención, algunas historias o situaciones se agregan u omiten.[51] Aquí, nuevamente el rol de la prensa cobra relevancia convirtiéndose en voz viva. En esta oportunidad, una entrevista publicada en el diario *Crítica* el 24 junio de 1925 permite conocer por qué Luisa no fue aceptada por el público argentino en su primera *performance* como cantante profesional en el Teatro Colón. Además, revela cómo llegó a Italia ante Toscanini para audicionar:

> Cuando llegué, ya sabía qué ambiente se me había hecho y cómo se explotaba en mi contra, el recuerdo de aquella velada en el Colón.
> Tan desanimada estaba que la noticia de que Toscanini me oiría junto a muchas otras me dejó indiferente. Ni preparé la voz con los ejercicios más elementales. Una tía mía me reprochaba: Luisa, ¿vas a presentarte así sin estudiar nada, sin prepararte?
> ¿Y para qué? Ha sido una de las pocas veces que he sentido decepción absoluta y pronosticaba mi propio fracaso. El día del ensayo privado, Toscanini estaba en la semipenumbra de la platea de la *Scala* y con un humor pésimo… ¡El humor de casi siempre! Una por una, las

[50] Entrevista realizada a Silvia Sacchiero el 17 de febrero de 2019 en Ranelagh, provincia de Buenos Aires.
[51] Esto es obviamente, esperable. Véase Jorge Aceves, "Las fuentes de la memoria: problemas metodológicos", *Voces Recobradas. Revista de Historia Oral* Año 3, Nº 7 (2000), 6-10.

> postulantes caían como derribadas por su silencio. Me tocó el turno... Me acuerdo de que canté “Safo” …. Apenas alcanzaba a distinguir al maestro; pero, al final, me pareció ver que discutía acaloradamente con los que tenía al lado suyo… ¡Movía las manos de un modo! ¡Estoy condenada a muerte! - me dije.
> Después supe que era Toscanini el que me defendía contra todo lo que de mí le habían dicho. Me dijo: “brava ragazza”, al pasar.
> Poco después era contratada por el mismo Toscanini.[52]

Conocer cómo sucedieron los eventos y estar al tanto de las sensaciones y emociones por parte de la protagonista permite reconstruir un momento, y a la vez, comprender situaciones y decisiones. Luisa, en su debut en *La forza del destino* de Verdi debió asumir un rol con poco ensayo. Padeció sentir que “el público elegante sonreía” y que “las almidonadas pecheras amenazaban estallar en el retorcimiento de las carcajadas”.[53] No obstante, el mismo diario *Crítica* había dicho sobre su actuación:

> Y ya que hablamos de lo que estuvo mal, tenemos que señalar a la señorita Bertana, cuya actuación fue deslucida e insuficiente. Nerviosa, insegura, dio la sensación de estar en camisa de once varas. Echó a perder el final del acto. […] Corrigiendo estos defectos que apuntamos, acortándosele la participación a la señorita Bertana, ¡Tijera, amigo Polacco!, pueden obtenerse buenas versiones de "Forza del Destino" para lo sucesivo.[54]

En consecuencia, su convicción y confianza le permitieron llegar a Italia y aquel traspié en un momento que parecía clave, sin embargo, logró constituirse en una motivación. Ese mismo año inició su carrera en Europa, como lo demuestra en una carta escrita en italiano enviada desde Padua a un tío, luego de su primer éxito en Italia. [Figura 47]:

> Querido tío Domenico: Mañana partiré para mi querida América y quiero enviarle mi afectuoso saludo; también para la querida tía Benedetta. Pronto, dentro de pocos días, veré a sus hijos y les hablaré largo de Uds. y de todas las gentilezas que tuvieron. He cantado en Padua y estuve aplaudidísima, por lo cual, muy contenta. Volveré a Milano hacia fines de noviembre porque debo cantar en La Scala. Hasta muy pronto, entonces. Un beso a la tía y a Ud. Los abraza vuestra sobrina, Luisa Bertana.

Una comunicación breve de la mezzo argentina permite conocer de forma íntima que la recepción por parte del público fue satisfactoria y también, su alegría ante esta respuesta. Además, anunció su regreso a Milán para noviembre de 1921 para cantar en la Scala. En efecto, debutó poco después en el Teatro Alla Scala de Milán en la

[52] “Al ir a Italia ‘a triunfar’, Luisa Bertana iba condena a muerte… “, *Crítica,* 24 de junio de 1925, 6.
[53] *Ibidem*.
[54] “Espectáculos del Colón”, *Crítica*, 17 de julio de 1921, 4.

temporada 1921-1922, en el rol de Maddalena, en *Rigoletto* de Verdi, bajo la dirección de Toscanini.[55]

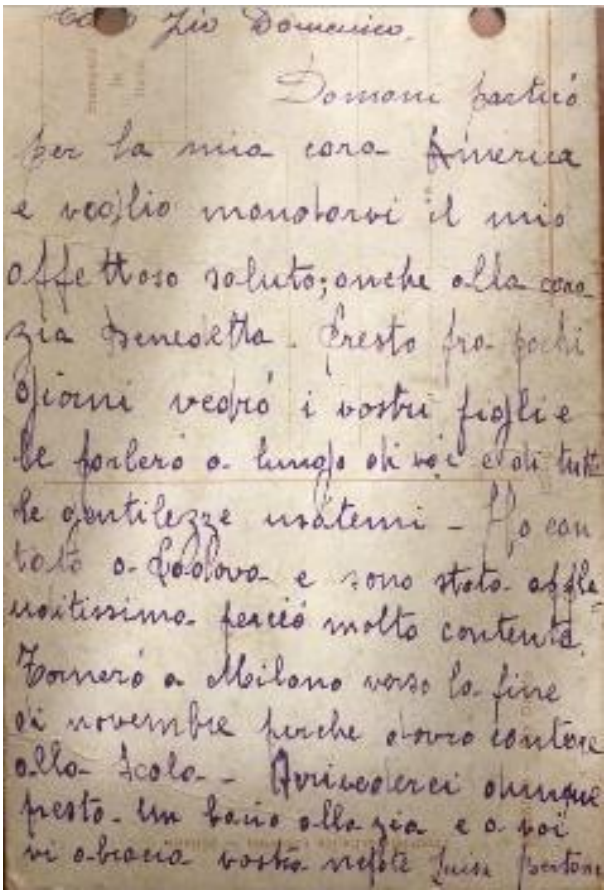


Figura 47. Postal enviada por Luisa Bertana a su tío Domenico anunciando que cantará en el Teatro Alla Scala. AF

A medida que pasaron los años, Luisa obtuvo reconocimiento y admiración por parte del público, como así también por parte de sus colegas y de la crítica nacional e internacional. El famoso tenor italiano Giacomo Lauri-Volpi, expresó: "Luisa Bertana fue elegida por Toscanini como la primera intérprete de Rubria, en el *Nerón* de Boito […]. La suavidad de los sonidos y la musicalidad del canto justifican la preferencia del maestro y dan una idea del carácter de aquella voz".[56] En algunas entrevistas, Luisa relató su vínculo con Toscanini y el reconocimiento que el director tuvo hacia ella, a pesar de su conocido mal genio:

[55] Elenco de Rigoletto: Dir.: Toscanini; Baracchi (Monterone); Bertana (Maddalena); Di Lelio (poi Gaudio); (Sparafucile); Galeffi (Rigoletto); Lauri-Volpi (poi De Paolis) (Duca di Mantova);Toti dal Monte (Gilda) e Sc.: Santoni. Vest.: Sartoria Teatrale Chiappa. M. coro: Veneziani. M. banda: Morrone.
[56] Lauri-Volpi, *Voces paralelas*…, 123.

> […] Desde entonces a acá, mi carrera solo se debe a ese hombre y a ese maestro insigne. ¡Cómo no he de sentir por él verdadera veneración, verdadero respeto filial! […]. Me ha llevado de la mano casi, a donde debía ir. Los artistas que nos hemos formado en varios años, seguidos con sus enseñanzas y consejos, queremos así a Toscanini. Por quererle, hemos soportado más de una vez sus gritos y sus indignaciones. Porque todo lo que les digan del mal genio de Toscanini es ciertísimo. ¡Como que cada vez está peor! En cambio, no encuentro palabras con qué expresar la gratitud con que se siente una sola de sus indicaciones, cuando completa o confirma nuestro modo de sentir el personaje, el momento, la frase.[57]

En 1926, la revista *Caras y Caretas* realizó una entrevista a Luisa Bertana para su sección *Álbum de artista* titulada "Con una estrella argentina". La conversación con el corresponsal se realizó desde el lugar de residencia de la cantante, en Milán. Allí, hizo un repaso de su trayectoria aún en ascenso.

> P— ¿Cuánto tiempo hace que entró Usted a formar parte del elenco del Scala?
> LB— Cinco años… Hago de cuenta que han sido cinco años de conservatorio, pues puedo asegurarle que bajo la dirección de Toscanini se aprende de veras.
> P—¿Y cuándo piensa levantar el vuelo y hacerse cargo de grandes papeles en teatros de la misma importancia de la Scala?
> LB— Creo que el momento ha llegado ya. He recibido ofertas muy ventajosas.
> P— ¿*Y* dejará usted el *Scala*?
> LB— Mientras le agrade al maestro mi cooperación, no puedo ni quiero negarla, tanto más cuanto que me parece que podré cumplir mis compromisos en otros teatros y atender al mismo tiempo el *Scala*, por lo menos durante unos meses. Toscanini encuentra que mi voz está muy bien "impostada", a pesar—dice él— de que no soy italiana. Muchas veces le he dicho al maestro que en nuestro país se ha hecho un gran progreso en materia de música durante estos últimos años. Mas él lo sabe, como puedo saberlo yo misma. Es que le gusta a veces dar bromas.
> P— Por lo visto, goza usted de la amistad de Toscanini.
> LB— El maestro tiene la bondad de manifestarme cierta deferencia. Pero también los otros son muy atentos conmigo, y eso que, por lo general, se manifiestan reservados; no hacen liga con nadie.[58]

En esa misma entrevista Bertana comentó su próximo proyecto, *Nerone* de Boito, programado para la temporada del Teatro Colón en Buenos Aires y no olvidó mencionar a su maestro Rinaldi, que había fallecido en 1915, diciendo: "Músico también como

[57] "Al ir a Italia 'a triunfar', Luisa Bertana iba condenada a muerte…", *Crítica,* 24 de junio de 1925, 6.
[58] "Álbum de artistas. Luisa Bertana, con una estrella argentina", *Caras y Caretas*, N° 1445, 12 de junio de 1926, s/n/p.

pocos. Alma de artista. Bueno…".[59] Evidentemente la artista no se olvidaba de sus inicios, su país y su maestro.

Fueron varias las óperas en las que Bertana estuvo bajo la batuta de Arturo Toscanini, no solo en la Scala de Milán sino también en otras presentaciones, como se puede dar cuenta a través de algunas reseñas sobre la trayectoria del director italiano. Por ejemplo, en el libro biográfico sobre Toscanini, su autor Freeman reprodujo un programa del Teatro Comunale de Bologna en el que se puede saber que Luisa fue la única cantante que participó el 14 de mayo de 1931 en el primer concierto conmemorativo a Giuseppe Martucci (1856-1909), dirigido por el director italiano. El programa se conformó con obras del compositor y director italiano del siglo XIX como la *Sinfonía en re menor op. 75* y luego "Le canzoni dei ricordi"," Notturno", "Noveletta" y por último "Tarantella".[60]

Más de tres décadas después del fallecimiento de Luisa, desde el número especial de la revista *Ars* en homenaje a Toscanini, Ferrucio Calusio recordó a la cantante argentina así:

> ¿No es también de particular significado que Luisa Bertana a poco de su desafortunado debut entre nosotros, hiciera admirar en Italia los acentos cálidos de su voz aterciopelada, la nobleza expresiva de su temperamento lírico, rivalizando muy pronto en competencia con las más famosas colegas de su cuerda?
> El teatro "La Scala" le abrió sus puertas y el maestro Toscanini, una vez más, prestigió a una joven artista de reales méritos, confiándole un rol de la importancia, el de "Rubria" en la ópera *Nerone* de Arrigo Boito, que se estrenó bajo su dirección el 1º de mayo de 1924 con un éxito de trascendencia mundial.[61]

A continuación, se profundizará sobre el rol que Luisa Bertana logró crear de la mano del reconocido y "temido" maestro italiano Arturo Toscanini.

4.4.2.- *Nerone*, estreno póstumo de Arrigo Boito

La ópera *Nerone* del compositor Arrigo Boito (1842-1918) fue una de las tantas obras que Luisa Bertana tuvo como desafío, al ser convocada para su estreno. En mayo de

[59] *Ibidem*.
[60] John W. Freeman y Walfredo Toscanini, *Portraits of Greatness: Toscanini* (New York: Trevers Pub Co., 1987), s/n/p.
[61] Ferrucio Calusio, "Mis recuerdos de Toscanini", *Ars. Revista de Arte. Número dedicado a Arturo Toscanini* Vol. 27, N° 105 (1967), s/p. El texto recupera la conferencia pronunciada por Calusio en el Teatro Colón, en el Homenaje a Toscanini realizado el 27 de abril de 1967, al cumplirse diez años de su fallecimiento. Agradezco la consulta de este número a Melisa Olivera, quien digitalizó esa revista para el proyecto "Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina" (UBACyT 2020).

1924 y ante una gran expectativa dentro del ámbito lírico, el Teatro alla Scala fue el escenario elegido para dar a luz la obra póstuma del compositor y libretista italiano.[62]

La convocatoria de la mezzo argentina para ser parte de ese proyecto procedió de Arturo Toscanini y se completó el reparto con grandes cantantes de ese momento como Rosa Raisa (Asteria), Aureliano Pertile (Nerone), Marcello Journet (Simon Mago), Carlo Galeffi (Fanuél) y Ezio Pinza (Tigellino), entre otros.[63]

A partir del estreno mundial en la Scala, varios teatros comenzaron sus negociaciones con el fin de subir a escena esta ópera. Para septiembre de 1924, el teatro Costanzi de Roma ya la tenía en cartelera. Al mismo tiempo, del otro lado del Atlántico, en Buenos Aires, el público porteño ya tenía conocimiento de la ópera de Boito desde el mes de abril (un mes antes de su estreno en Italia), a partir del diario *La Nación* que difundió el libreto de *Nerone* traducido al castellano. El 10 de julio, la Asociación Wagneriana de Buenos Aires convocó un público selecto en el salón La Argentina para una disertación a cargo del Commendatore Luigi Paletti, con ilustraciones musicales a cargo de Luisa Bertana y Víctor Damiani. [Figura 48]. Los acompañó al piano Ferruccio Calusio.[64]

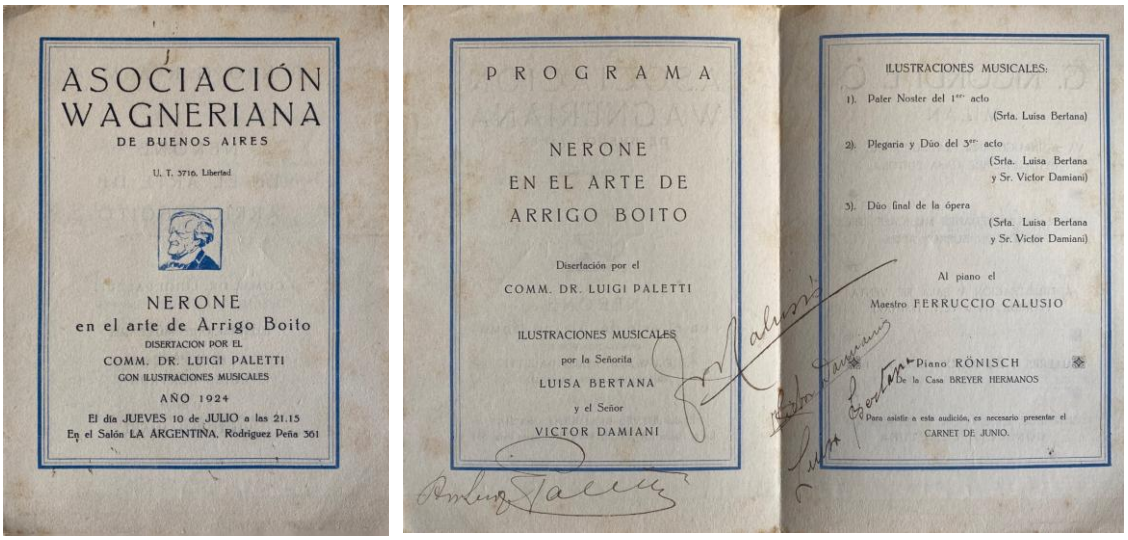


Figura 48. Conferencia-concierto sobre *Nerone.* Asociación Wagneriana. Programa autografiado por los intérpretes. Fondo César Dillon, IIET

[62] Arrigo Boito es reconocido como el compositor de *Mefistofele* y por su labor como libretista. Colaboró con músicos de la talla de Giuseppe Verdi y Amilcare Ponchielli. Entre sus libretos se destacan: *Otello* y *Falstaff* con música de Verdi.
[63] La muerte de Giacomo Puccini conmocionó el ámbito lírico el 29 de noviembre de 1924. Por eso, la Scala suspendió la quinta función de *Nerone*.
[64] César Dillon, *Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Historia y cronología* (Buenos Aires: Dunken, 2007), 98.

La recepción crítica en esta primera aparición de la joven Rubria fue positiva. Tal como describe el diario *Crítica*:

> Nos es muy grato consignar un nuevo triunfo para la señorita Bertana. Anoche su actuación en estos fragmentos del "Nerone" ha sido una real revelación de arte. El cuidado en la expresión, el cálido acento en la versión vocal, la exquisita sentimentalidad para decir, revelaron en la señorita Bertana a una cantante de muchos méritos. Su actuación en el "Nerone" elegida por Toscanini para estrenar el rol de Rubria en esa ópera, tiene que haber sido de primera calidad. La señorita Bertana, lejos de su marco habitual, el de la escena lírica, pudo ser la fiel y acertada intérprete de la emoción musical tan noble que se desprendía de la música de Boito.[65]

Se realizaron varias representaciones en Milán durante la temporada 1924-1925 como así también un registro fonográfico con fragmentos de la ópera en la que intervinieron los cantantes de este primer elenco. Luego de esta etapa inaugural de difusión europea, se organizó una gira sudamericana. El empresario italiano Ottavio Scotto fue el encargado de convocar a los cantantes y directores. Dentro del repertorio elegido se destacaron dos obras póstumas: *Nerone*, de Boito; y *Turandot*, de Puccini (ambas fueron estrenadas en el Teatro alla Scala).

En una entrevista realizada por *Caras y Caretas* a Luisa en Milán, el periodista consultó por la posibilidad de presentarse en Argentina:

> P— Sin duda, en Buenos Aires cantará usted en el "Nerone"... Ha sabido hacerse una Rubria indispensable.
> LB— La artista que conoce discretamente su papel en estas óperas nuevas goza de cierta preferencia. Las mismas casas editoras tienen interés en que los espectáculos resulten lo más perfectos posible, por lo menos hasta tanto las nuevas óperas no entren de lleno en el repertorio común. . . a pesar de que una ópera como "Nerone" no pueden darla más que en teatros de primerísima categoría... Aunque esta obra me ha costado muchas lágrimas, tuve también la satisfacción de verlo llorar a Toscanini.
> P— ¿Ah, sí? ¡ I n t e r e s a n t e ! . . . ¿Y cómo fue?
> LB— Estábamos ensayando al piano. Toscanini acompañaba el dueto entre yo y la Raisa (Asteria y Rubria). En el libreto no hay indicación ninguna, pero me pareció a mí que en el momento de morir Rubria, joven y hermosa, debía dar a su voz una expresión de llanto, de sollozos... Pero no me atrevía; tenía vergüenza. Me parecía que Toscanini iba a soltar la risa, y no hay cosa peor que ver reír a los demás cuando intentamos conmoverlos intensamente. Sin embargo, la Raisa accionaba como si estuviera en escena, y eso me animó un poco. Comprendí que era necesario dar realce a mi papel, si quería afianzarme para siempre en el concepto del maestro, y cuando llegó mi turno dije la frase como la había pensado.

[65] "Se cantaron trozos del "Nerone" de Boito en la Wagneriana", *Crítica,* 11 de julio de 1924, s/n/p.

> P— ¿Y?...
> LB— Y… no debió salir tan mal pues vimos llorar a Toscanini. Las lágrimas le rodaban por las mejillas. Le garanto que para mí fue aquella una satisfacción muy grande, un premio; a mis esfuerzos y también a mi paciencia. Pues sepa que para llegar en arte hay que tener mucha paciencia, mucha constancia…

El 22 de mayo de 1926 se inauguró la temporada del Teatro Colón de Buenos Aires con *Nerone*. Nuevamente fue el primer teatro en Sudamérica en estrenar una ópera anticipándose al teatro Metropolitan de Nueva York, que la tenía programada para fines de ese año. La gira sudamericana organizada por el empresario Scotto llevó para esta producción a Claudia Muzio, Luisa, Bertana, Aureliano Pertile, Cesare Formichi y Benvenuto Franchi, bajo la dirección de Gino Marinuzzi. Varias publicaciones periódicas se ocuparon de dar su parecer sobre la composición de Boito. En el diario *Crítica*, Luis Góngora realizó un análisis extenso donde recordó la trayectoria de Arrigo Boito, su dupla con Verdi como libretista de *Otello* y *Falstaff*, como así también un comentario de su *Mefistófele* y observó que: "Si *Mefistófele* peca de desigualdad en la desproporción que existe entre el rimbombante y efectista prólogo y el resto de los actos, esta desigualdad es más notoria aún en Nerone".[66] Por otra parte, el periodista mencionó que esta ópera podía subir a escena en teatros como la Scala, el Colón o el Metropolitan, por la complejidad escénica y cantidad de vestuarios, lo que invitó a preguntar ¿vivirá en estos escenarios? Este interrogante, apenas pasados los cien años del estreno en Italia, podríamos responderlo fácilmente si la confrontamos con *Turandot* de Puccini, sabiendo que ambas obras iniciaron su recorrido por teatros líricos de Europa y América conjuntamente.

En la actualidad, se puede comprobar que *Turandot*, a pesar de no ser considerada por algunos una composición íntegra del autor,[67] recibió la aceptación del público y la convirtió en una de las óperas de repertorio italiano, mientras que a *Nerone* —al igual que con muchas otras óperas— cada vez que se las repone, pareciera estar ante un

[66] "El Colón inauguró anoche su temporada con *Nerone*, impresionante como espectáculo, noble, y mediocre, como obra", *Crítica*, 23 de mayo de 1926, s/p.
[67] La muerte sorprendió a Puccini en 1924. La ópera *Turandot* que estaba para ese momento en proceso de creación fue concluida por Franco Alfano.

acto de exhumación para nuevamente pasar al olvido. Retomando la crítica de Luis Góngora sobre la mezzo argentina en el rol de Rubria, destacó:

> Luisa Bertana, nuestra compatriota, ha hecho anoche su verdadero "debut". Es decir, se nos ha presentado una artista transformada por el estudio y la aplicación. Su rol de Rubria, creado en la *Scala*, dejó una impresión óptima. Su éxito artístico ha sido señaladísimo. Como cantante lució una voz desconocida o poco aprovechada hasta hoy por los directores en anteriores presentaciones de la artista.[68]

Es interesante observar cómo el crítico describe la *performance* de Bertana y su lugar como "compatriota", en un momento en que la artista ya había sido consagrada en Italia y parte de esa evolución estuvo ligada a uno de los directores más reconocidos como fue Arturo Toscanini. Su debut fallido en 1921 no contó con la benevolencia del público y la crítica, y las oportunidades en que se presentó en el Teatro Colón entre 1923 y 1926 parecerían no haber sido tomadas en cuenta por el periodista, que considera este su debut.[69] En las palabras de Góngora se reconocen algunas experiencias poco gratas que manifestó la cantante en entrevistas reproducidas anteriormente. Debieron transcurrir cinco años de estudio junto a Toscanini, sumados a la experiencia en la Scala y la creación de un personaje como Rubria, para que públicamente se reconociera que en Buenos Aires su talento fue "poco aprovechado".

Así como la prensa se ocupó en dar opinión crítica públicamente, Adelina Bertana también ofreció su mirada crítica y sin reparos sobre el estreno en el Teatro Colón a su amigo Isidoro Fagoaga:

> Diviértase un poco con los chismes que le contaré de este Teatro Colón. Debutaron el *Nerone* teniendo la ópera un gran éxito y los intérpretes también. De Luisa, despojándome del cariño fraternal y jusgándola [*sic*] como una desconocida, le digo que ahora me explico todo lo bien que el público y crítica inteligente de Italia dijo de ella. Pertile tendría que contratarse para cantar solamente "Nerone" pues como … [palabra ilegible] malo en todo él lo es como tenor. Nunca pude hacer que este hombre me gustara un poco hasta yendo con la mejor voluntad, pero

[68] "El Colón inauguró anoche su temporada con *Nerone*", *Crítica*, 23 de mayo de 1926, s/n/p.
[69] Según refiere Valenti Ferro en *Voces del Teatro Colón*, Luisa Bertana se presentó hasta 1925 allí en los siguientes títulos: 1921: *El Ocaso de los Dioses* de Wagner (Gutrune y primera Norna) y *La forza del destino* de Verdi (Preziosilla); 1923: *Rigoletto* de Verdi (Maddalena), *Debora e Jaele* de Pizzetti, *Il Trovatore (*Azucena), *La vida breve* de Manuel de Falla (la abuela), *La leyenda de Sakuntala* (Priyamvada); 1924: *Norma* (Amneris), Falstaff. 1925: *Norma* de Bellini (Amneris), *Falstaff* de Verdi y *Tabaré* de Schiuma (Doña Luz). Valenti Ferro*, Voces del Teatro Colón*…, 111-112.

> después de haberlo oído en *Iris* me parece que hasta con demasiada benevolencia decía cosas de él. Formichi en Simón es simplemente una porquería —vocal y escénicamente—. Por más que quiera hacer ademán como si se tragara la gente, no convence a nadie. Creo que a este se debe, que el 2do acto haya gustado poco. Franchi me gusta de él la voz pero no me convence como cantante.[70]

Las palabras de Adelina escritas en la intimidad y en oposición a las publicadas por Góngora en el periódico me hacen reflexionar sobre la disparidad de criterios ante un espectáculo. En Buenos Aires, Luisa Bertana aún no era considerada una voz solista de importancia, a pesar de su trayectoria junto al director más influyente de ese momento, Arturo Toscanini. No obstante, la prensa italiana elogió sus *performances* y destacó sus dotes vocales y expresivas. Hacia 1926, Luisa tenía un recorrido por diferentes escenarios de Europa y Sudamérica y, además, contaba ya con varios discos grabados, lo que permite decir que considerar su verdadero "debut" interpretando Rubria de *Nerone* en el Teatro Colón, resulta un comentario, por lo menos, un poco audaz.

A poco del estreno de la ópera de Boito en Italia, el sello Victor convocó a los cantantes de la Scala para registrar algunos fragmentos con orquesta. Luisa fue parte del proyecto; de un total de tres discos dobles del llamado "sello rojo", la voz de la mezzosoprano argentina quedó impresa en dos. La revista *Caras y Caretas* en abril de 1925 publicitó: "Luisa Bertana y otros componentes del cuadro lírico que representó por primera vez la grandiosa ópera *Nerone*, permiten a Vd. escuchar algunas de sus partes más bellas en los siguientes discos dobles de sello rojo"[71] [Figura 49]. Por otra parte, en el catálogo del sello Fonotipia de 1926-1927, se observan otros dos registros con fragmentos de la ópera junto a la soprano Maria Carena y el barítono Mariano Stabile. Ambos discos tienen la particularidad de compartir en uno de sus lados el aria "Pater noster" en la voz de Bertana.[72]

[70] Carta de Adelina Bertana a Isidoro Fagoaga, mayo de 1926.
[71] Publicidad en *Caras y Caretas* N° 1383, 4 de abril de 1925, 148.
[72] En el catálogo de Fonotipia 1926-1927 aparecen publicados dos discos de *Nerone*. El primero con número de orden 6525, número de catálogo 74954 *Nerone* (Boito) – "Pater noster" y 74955 *Nerone* (Boito) – "La confessione" – Duetto con el barítono Mariano Stabile. El segundo lleva número de orden 6527 y número de catálogo 74956 *Nerone* (Boito) – "È il mio nume e l' adoro", con soprano Maria Carena y número de catálogo 74954 *Nerone* (Boito) – "Pater noster".



Figura 49. Publicidad del sello Victor. Grabación de Nerone, con Luisa Bertana, *Caras y Caretas* Nº 1383, 4 de abril de 1925, 148

La editorial Ricordi fue la empresa responsable en publicar la obra póstuma de Boito. Ante la expectativa del estreno, la sucursal argentina realizó estrategias publicitarias a través de, por ejemplo, los programas de mano de la Asociación Wagneriana, donde se anunciaba la inauguración de la temporada de 1926 con la ópera *Nerone*. Publicaban: "en nuestra Casa Florida 414, tenemos en venta: Partitura para canto y piano (Edición de lujo); Partitura para canto y piano (Edición común) y Partitura para piano solo".[73] La posibilidad de acceso a un ejemplar de la edición de lujo permite saber que se imprimieron un total de ciento veinte volúmenes numerados y se utilizó papel hecho a mano con marca de agua por la fábrica de Pietro Miliani de Fabriano. Además, la

[73] Referencia extraída del programa de mano de la Asociación Wagneriana del 26 de abril de 1926.

encuadernación estuvo a cargo de Giulio Cisari, quien dibujó los marcos del texto e ilustró la edición con dibujos inspirados en los bocetos escénicos de Lodovico Pogliaghi.[74]

Luego de comentar el estreno póstumo de la ópera de Boito y de destacar la importancia de Luisa Bertana perpetuada en el tiempo a través de estos registros fonográficos —asunto sobre el que volveré más adelante—, paso a otra instancia, nada menor, que fue su coincidencia protagónica en algunos roles operísticos con la gran soprano Claudia Muzio.

4.4.3.- La dupla Muzio–Bertana

Claudia Muzio (1889-1936) fue una de las cantantes más relevantes de las primeras décadas del siglo XX, que coincidió en varios tramos con la carrera artística de Luisa Bertana.[75] Testigo en 1921 del desafortunado debut de la mezzosoprano argentina, como se relató anteriormente, en 1923 Muzio cantó en Buenos Aires y, además, debutó en Rosario y en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba. Posteriormente, se presentó en el Teatro Municipal de San Pablo, Brasil, donde estuvo secundada por Luisa Bertana en *Il Trovatore* de Verdi.[76]

En junio de 1924, Bertana reapareció en el Colón junto a Muzio, en *Aida* de Verdi, luego de su triunfal *Nerone* en La Scala. La ópera de Verdi, que en tantas oportunidades fue representada en el Colón, volvió a subir a escena el 27 de junio, a beneficio de las Escuelas Talleres de Niñas Pobres. El diario *Crítica* manifestó lo siguiente ante la *performance* de la mezzo:

> Luisa Bertana nuestra aplaudida compatriota, acaba de triunfar en *La Scala*, en un triunfo rotundo y definitivo. Pocos triunfos podían sernos más gratos. Anoche hemos comprobado que esos éxitos eran merecidos. La señorita Bertana, a cuya evolución y progresos en el arte lírico hemos asistido en estos últimos años, ha vuelto más segura de sí misma, con más autoridad en el decir y mayor belleza en su cantar. Su Amneris ha sido una encomiable interpretación hecha con talento, buen gusto y voz.[77]

[74] Estos datos fueron obtenidos del ejemplar 50, numerado con el número romano L, propiedad del coleccionista Rudi Sazunic, a quien agradezco.
[75] "Desde 1919, en que se presentó en Buenos Aires, Claudia Muzio actuó en todas las temporadas que se sucedieron en el Teatro Colón hasta 1928 inclusive, con excepción de la de 1922 (año en que comenzó su larga vinculación con la ópera de Chicago). Luego volvió al gran escenario porteño en 1933 y 1934. […] cantó en once temporadas del Colón, veintitrés óperas y un total de doscientas treinta y dos representaciones (incluyendo algunas funciones especiales en que cantó un acto de alguna ópera)". Arnosi, *Claudia Muzio. La única*…, 59.
[76] *Ibidem*, 75-76.
[77] "Claudia Muzio, Crimi y reaparición de Luisa Bertana", *Crítica*, 28 de junio de 1924, s/n/p.

A partir de lo aquí expuesto y siguiendo su trayectoria, se puede afirmar que Luisa Bertana fue una mezzosoprano de excelencia al igual que su colega Gabriella Bezansoni, de quien se habló brevemente en el capítulo anterior.[78] Tanto la figura de Bertana como la de su colega italiana fueron comparadas por el tenor Giacomo Lauri-Volpi, quien estableció paralelismos vocales entre cantantes contemporáneos.[79] La breve reseña del tenor italiano sobre la cantante argentina da muestra de la importancia de sus *performances* en Argentina y su diferencia ante otras colegas en cuanto a los repertorios y rivalidades, como se demuestra a continuación:

> Cuando Toscanini marchó a América, la mezzosoprano argentina pasó el resto de su vida artística en el Colón de Buenos Aires, donde tuvo la suerte de cantar el repertorio adecuado para su cuerda, al cubierto de rivalidades, al lado de Claudia Muzio. Ni la Stignani ni la Anitúa, ni la Buades ni otras, podían allí, entre los suyos, hacerle sombra. Pero si su voz, más bien lírica, pudo sostener ágilmente la tesitura de «Mignon», del «Werther», de «La Wally», del «Fausto», de «Falstaff», los agotadores esfuerzos en roles más comprometidos, como «Aida» y «Trovador», terminaron de poner a prueba su resistencia, no inagotable, aunque estuviera sostenida por una voluntad tenaz.[80]

Así como Bertana logró ser reconocida por sus dotes vocales, en julio de 1924 en una función de *Falstaff* en el Colón, coincidió con su colega italiana Besanzoni. Las intervenciones de ambas fueron destacadas por la crítica especializada:

> […] Otro tanto hay que decir de Gabriela Besanzoni y de la señorita Luisa Bertana que figuraban entre las descollantes intérpretes femeninas. Las dos mediosopranos, luciendo la una el esplendor de sus notas graves que en su frase-estribillo adquieren un realce extraordinario, y la otra, su inteligencia musical; las señoritas Besanzoni y Bertana merecen destacarse de modo especial en esta versión de *Falstaff*.[81]

[78] Esto da cuenta también de la dinámica de las "duplas" exitosas entre sopranos y mezzos, conformadas por cantantes de ambos lados del Atlántico que, como se documenta en esta tesis, predominaban en la época. Ciertamente, auguraban el éxito de las compañías, como se vio ya con Capella-Bezansoni en el capítulo anterior y como se observa aquí con Muzio-Bertana. Asimismo, de cierta manera también desmitifica las rivalidades y divismos con los que la prensa construía discursivamente el lugar de los grandes cantantes de la lírica.

[79] El paralelo que propuso Lauri-Volpi para Bertana fue Myriam Pirazzini. El autor las describe como "voces gemelas" y resalta a Bertana con una voz más amplia, más aguda y brillante. Además, enfatiza sobre su escuela de canto cimentada "según un criterio de claridad y un método seguro de gimnasia vocal". Por otra parte, trae a la memoria del lector un paralelismo entre las compatriotas Luisa Bertana y Juanita Capella, por cómo fueron los desenlaces de sus vidas. Lauri-Volpi, *Voces paralelas*…,123-124.

[80] *Ibidem*.

[81] "La versión de *Falstaff* en el Colón resultó un brillante éxito de conjunto", *Crítica*, 4 de julio de 1924, 11.

Como se puede observar, en un breve lapso Bertana actuó ante el auditorio con diferentes repertorios y logró demostrar en su país sus aptitudes y versatilidad vocal destacándose al mismo nivel de las grandes figuras de la lírica italiana.

El binomio Muzio-Bertana no solo participó en el Teatro Colón de Buenos Aires, sino que se presentó en otros escenarios del mundo. El público argentino desde comienzo de los años 1920 adoptó a la soprano italiana como figura relevante de las temporadas líricas del Colón. Eduardo Arnosi en su libro dedicado a Claudia Muzio, "la única", replicó un fragmento de una entrevista en *La Nación*. Se le preguntó:

> — ¿Qué opinión le merecen los cantantes argentinos?
> Muzio— "Encuentro que son cantantes dignos del puesto que ocupan. Las señoritas, Luisa Bertana, Morelli y Marengo, el tenor Mirassou. Es claro que todos ellos tienen su cultura musical formada en Italia y de su tierra no conservan sino su nacionalidad. Que a veces es lo que menos cuenta".[82]

Ante esta declaración se advierte que, para la soprano, Italia era un lugar de formación para quienes pretendían realizar una carrera internacional. Si bien los cantantes mencionados por la diva tuvieron oportunidad de adquirir experiencia en Italia, no debe olvidarse que sus inicios en el arte del canto fueron en Argentina, guiados por maestros inmigrantes tal como se describió al inicio del capítulo.

Cabe destacar que, a comienzos del siglo XX, la ópera, al igual que su enseñanza en Argentina, tuvo un período de transición que provocó un cambio en el consumo teatral. Los repertorios *belcantistas* representados por Rossini, Donizetti y Bellini dejaron de prevalecer en las temporadas líricas para dar lugar al verismo y posteriormente a la incorporación de la música wagneriana. Estas nuevas expresiones provocaron un desafío vocal para aquellos cantantes de trayectoria de fines del siglo XIX; en algunos casos sin poder adaptarse a las nuevas exigencias. Por consiguiente, la música de cámara fue una alternativa para continuar en vigencia. En relación con este tema, el diario *Crítica* consultó a Muzio específicamente por la decadencia del arte y la falta de cantantes. La soprano italiana declaró que "la falta de grandes cantantes no se debe a la falta de voces, sino a que los artistas de hoy no estudian, no se someten al largo aprendizaje que el arte verdadero requiere, no aceptan la dura, prolongada y trabajosa tarea que es necesaria para dominar su voz como un gran violinista".[83] Por otra parte,

[82] Arnosi, *Claudia Muzio. La única...*, 99.
[83] "El arte *del belcanto* vive de tradiciones y se perpetúa por los buenos modelos", *Crítica,* 2 de julio de 1925, 13.

criticó a los compositores contemporáneos expresando que “no escriben ya para la voz humana con la destreza que escribían los antiguos; no saben ‘tratar’ la voz, este ‘instrumento’ tan patético como delicado”.[84]

Muzio, simultáneamente a estas declaraciones, se expresó en su idioma materno en relación con las escuelas de canto: “*O, Dio mio, non ci sono scuole di bel canto”* y, aludió a que “el *bel canto* vive de tradiciones y se perpetúa de buenos modelos”. Evidentemente, era una situación difícil de sostener ante las nuevas propuestas vocales y, a su vez, al hecho de que “los buenos maestros de canto van desapareciendo”.[85] Estas afirmaciones, observadas a la distancia, permiten inferir algunos aspectos de la escena de la educación vocal en Argentina, ya que contemporáneamente a ellas, en Buenos Aires se institucionalizaba la enseñanza oficial del canto lírico.[86]

En 1926, la dupla Muzio-Bertana se escuchó en varias funciones en el Teatro Colón como protagonistas de *Nerone* de Arrigo Boito, en su estreno sudamericano. Además, participaron del estreno de una ópera argentina y de puestas de *Il Trovatore* y *Andrea Chénier*.

El reconocimiento de la ópera argentina como parte del repertorio programado en las temporadas oficiales del Teatro Colón colaboró con el proceso de la construcción de la identidad por medio del llamado nacionalismo musical. Los compositores buscaban un nuevo lenguaje en el cual el público se sintiera reflejado a través de motivos musicales del folclore y con una historia localista. Intentaban dejar atrás la influencia italiana, que en el país era grande debido a las varias corrientes inmigratorias. Si bien se reconoce en la música este proceso de identidad nacional, el idioma no deja de ser un factor para tener en cuenta a la hora de analizar este período. Varios compositores argentinos e ítali-argentinos, como Héctor Panizza, Arturo Berutti y Constantino Gaito, dan cuenta con sus creaciones de este período musical de la composición de óperas categorizadas como argentinas, pero con texto en italiano. El concepto de ópera “nacionalista”, en algunos casos, se vio atravesado por la idea de una identificación americana con las

[84] *Ibidem*.
[85] *Ibidem*.
[86] La creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1924 contó en sus inicios con la experiencia de maestros de canto hombres, en varios casos inmigrantes. Con el pasar de los años, el número de docentes varones fue mermando y se crearon nuevas cátedras a cargo de mujeres, algunas de ellas, mencionadas en esta tesis. En instituciones públicas, trabajaron Hina Spani, Isabel Marengo y Nena Juárez. A través de los años se abrieron más posibilidades de perfeccionamiento para los jóvenes cantantes, lo que dio origen a nuevos espacios educativos, como se expondrá en los capítulos siguientes.

culturas indígenas precolombinas. Como expresa Malena Kuss, “este arsenal inagotable perpetúa el mito de la unidad latinoamericana en la percepción de un pasado común”.[87]

Varios musicólogos han tratado el tema del americanismo como tema de identificación nacional en Argentina. Según Vera Wolkowicz, “en los años 20 tanto entre los intelectuales peruanos como entre los argentinos el indigenismo fue abordado de diversas maneras, y […] el indigenismo peruano se resignificó en el contexto argentino”.[88] Continuando con esta idea en la que el indigenismo en el caso argentino es representado por la figura del indio, como ser mítico del pasado precolonial ya existente, la autora dice que “el indigenismo o indianismo argentino pasa por aportar aquello que represente lo autóctono o nativo y que se aleje de las imitaciones europeizantes”.[89] En consonancia, puede mencionarse el estreno de la ópera argentina *Ollantay* con libreto de Víctor Mercante y música de Constantino Gaito (1878-1945),[90] como una ópera argentina con tema incaico. Esta fue estrenada en julio de 1926 con la dupla protagónica Muzio-Bertana.[91] La revista *La Quena*, el órgano de difusión del Conservatorio de Música de Buenos Aires (de Alberto Williams), describió la actuación del elenco de la siguiente manera:

> El maestro Gaito tuvo a su disposición un grupo notable de intérpretes que hicieron la obra con entusiasmo y simpatía. En primer término, el director Gabriel Santini, quien concertó la partitura con su reconocida pericia, dándole todo el brillo y el relieve que exigía. Luego, en la escena la Sra. Claudia Muzio, tan admirable cantante como actriz que hizo el papel de Cussi-Cuillur; la Sra. Luisa Bertana, nuestra excelente compatriota, que se mostró tan eficaz como de costumbre; en Salia, los Sres. Aureliano Pertile, protagonista irreprochable en el canto y la acción. […]. El público dispensó una acogida muy cordial a «Ollantay» llamando repetidas veces el autor y los intérpretes a los honores de la escena.[92]

[87] Malena Kuss, “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* Vol.6 (1998), 139.
[88] Vera Wolkowicz, “Indigenismo imaginario: representaciones incaicas a través de la ópera y el teatro en Argentina en los años 20”. *Teatro XXI /36* (2020), 92-93.
[89] *Ibidem*, 94.
[90] El nombre *Ollantay* se ve modificado con la letra “y” o “i” final según las fuentes citadas, no corresponde a un error de tipeo.
[91] Las óperas de compositores argentinos presentadas en el Teatro Colón hasta este momento habían sido escritas en italiano. En el caso de *Ollantay* —como *Aurora,* entre otros—, se tradujo al español en 1945. Para esa oportunidad el elenco estuvo conformado por el maestro Ferruccio Calusio, el *regisseur* Otto Erhardt y los cantantes Isabel Marengo, Pedro Mirassou, Horacio G. Alisedo, Marcelo Urizar, Roberto Maggiolo, Tota de Igarzábal, Zaira Negroni y otros destacados artistas.
[92] “*Ollantay,* drama lírico en tres actos”, *La Quena* Año VII, Nº 32, julio de 1926, 5-6.

El estreno contó, además, con Rodolfo Franco en escenografía y vestuario y con la participación de los coros dirigidos por los maestros Rafael Terragnolo y César Stiattesi.[93] Por ese momento, el teatro aún era arrendado a empresarios teatrales, situación que se modificó en 1930, año de su municipalización.

Desde la inauguración del Colón en 1908 hasta 1926, las óperas de compositores argentinos fueron tema de discusión en la programación del teatro. El diario *La Prensa* en su recepción crítica sobre el estreno de *Ollantay* reflexionó a modo de prólogo acerca de esta problemática: "El Colón ha sido y es poco propicio a nuestro arte y a nuestros artistas, si por tales deben considerarse a los compositores y a sus obras y a los más más elevados puestos de su interpretación".[94] Uno de los motivos que condicionaba la puesta en escena de estas obras era dejarlas como últimas fechas de la temporada y como consecuencia, con un presupuesto menor. Mientras, las empresas extranjeras, al ser las primeras en ser programadas, consumían la mayor parte de los recursos económicos dispuestos. Hacia 1924 la situación se había profundizado ya que la Municipalidad había invertido más de un millón doscientos mil pesos y menos de la mitad ingresaron a las arcas municipales. Como justificación por las sumas elevadas, superiores a lo que los gobiernos nacional y municipal dedicaban a las demás artes —Conservatorio Nacional de Música y Declamación, Academia y Museo de Bellas Artes, premios de estímulo, etc.—, esta situación apuró la necesidad de contar con recursos humanos, tanto de interpretación como de creación musical, que fueran principalmente locales.[95]

Durante la década de 1920 convergieron varios acontecimientos sociales, culturales, políticos, tecnológicos que colaboraron al proceso de construcción de una identidad nacional, que había comenzado a gestarse a fines del siglo XIX. Como cita Plesch a Baily:

[93] En 1925 se crearon los cuerpos estables en el Teatro Colón, conformados por coro, orquesta y ballet, actualmente vigentes.
[94] "Anoche se estrenó *Ollantai*, tragedia lírica de ambiente incaico de Víctor Mercante y Constantino Gaito", *La Prensa*, 24 de julio de 1926, 15.
[95] Se crearon posteriormente escuelas de canto que devinieron en lo que hoy se conoce como el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. La municipalización del teatro llegó en la década de 1930. A partir de esos cambios, se logró profesionalizar asimismo a aquellos que se formaron en instituciones educativas públicas de Argentina y conformar elencos de cantantes nacionales.

> […] La música es en sí misma un poderoso símbolo de identidad, del mismo modo que el lenguaje [...] Es uno de aquellos aspectos de la cultura que, cuando surge la necesidad de ello, mejor sirven al propósito de afirmar la "identidad étnica". Su efectividad puede ser doble: no solo actúa como un medio eficaz para la identificación de diferentes grupos étnicos o sociales, sino que posee fuertes connotaciones emocionales y puede ser utilizada para afirmar y negociar la identidad de una manera especialmente poderosa.[96]

Otras producciones reunieron como protagonistas a Muzio y Bertana. En 1927, durante la temporada del Colón, se las escuchó interpretar *Il Trovatore*, *Andrea Chénier* y *La Wally.* Eduardo Arnosi menciona que en la temporada de 1928-1929, Muzio se presentó en la Ópera de Roma y "ofreció las mejores interpretaciones de su repertorio, algunas por primera vez allí".[97] Entre otras, estuvo *Norma* de Bellini, ópera con que se inauguró la temporada el 26 de diciembre de 1928 acompañada por los argentinos Pedro Mirassou y Luisa Bertana. En 1929, nuevamente se reunirían en Roma para interpretar los roles antagónicos en *Aida* de Verdi. Al mismo tiempo, este último evento se encontró reflejado en el álbum hemerográfico que perteneció a Cirilo Grassi Díaz, quien fuera miembro de la comisión administradora, administrador general, director e interventor del Teatro Colón a lo largo de treinta años.[98]

Entre varios recortes disímiles en una misma página podemos adquirir un panorama de la prensa ante diferentes situaciones. Por ejemplo, con fecha de enero de 1929 podemos saber que Luisa Bertana cantó en el Teatro Reale Opera de Roma, en el rol de Adalgisa, de la ópera *Norma*, y que se completó el elenco con Claudia Muzio, Mirassou y Nazareth. Además, se detecta a la cantante argentina en el mismo teatro como intérprete de *L´amico Fritz,* junto a su compatriota Isabel Marengo y dirigidas por su autor, Pietro Mascagni. Sin embargo, por esa misma página del álbum de Grassi Díaz, así como se da cuenta de algunas trayectorias y repertorios, también se observan recortes de prensa con una noticia que perjudicaba directamente a los artistas argentinos por parte del gobierno italiano. Sucede que hacia 1929, con el régimen fascista, se aplicaron políticas restrictivas tendientes a proteger el empleo de los italianos, en detrimento de quienes eran extranjeros. Esta medida promovió algunas reacciones en la prensa argentina, sobre todo porque las temporadas del Teatro Colón estaban mayormente protagonizadas por cantantes italianos y las óperas se cantaban

[96] Melanie Plesch, "La música en la construcción de la identidad. Argentina cultural: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo", *Revista Argentina de Musicología* N° 1*,* (1996), 58-59.
[97] Arnosi, *Claudia Muzio. La única*…, 102.
[98] Este material se encuentra en el IIET.

en la lengua del Dante.[99] Por otra parte, el gobierno argentino invertía una suma importante en becarios que viajaban a la península europea con la intención de estudiar canto y música.

Conocer aquel contexto me llevó, en contraposición a lo expuesto en los artículos, a indagar cómo eran las condiciones contractuales de Luisa Bertana en el Teatro Colón y compararlas con las de la cantante italiana Gina Cigna durante la temporada de 1932. Lo que las fuentes arrojan como resultado significativo es que ambas contaban con la misma cantidad de funciones durante el mismo período y con un cachet similar. Sin embargo, Bertana debía realizar dos funciones gratuitas mientras que la cantante extranjera estaba exenta.[100]

La temporada de 1933 en Argentina fue la última en la que participó Luisa Bertana. *Norma* de Bellini, la ópera con la que debutara Muzio como cantante profesional, fue el título que las reunió por última vez en el escenario del Colón, el 6 de junio.

La dupla Muzio-Bertana da cuenta de la relevancia de la mezzosoprano de Quilmes, al interactuar en el ámbito operístico de Italia y de Argentina. Por su registro vocal, como es obvio, no contó con papeles protagónicos en las temporadas junto a Claudia Muzio. No obstante, cumplió junto a ella con el importante rol de Rubria, en *Nerone* de Boito; y con otros, como Adalgisa, en *Norma* de Bellini; Preziosilla, en *La forza del destino* de Verdi; Azucena, en *Il Trovatore* de Verdi; "Músico", en *Manon Lescaut* de Puccini; y la antagonista Amneris, en *Aida* de Verdi.

Pero no fue solo en los escenarios de la ópera italiana donde se destacó Luisa Bertana. Como se explica a continuación, los avances tecnológicos en materia de grabación y difusión radiofónica agregarían a su trayectoria artística breve pero intensa, una faceta nueva que permite recuperar su voz hoy, en arias de ópera y en una canción argentina que trascendió en el tiempo.

4.5.- Incursiones de Luisa Bertana en la fonografía

La industria discográfica fue uno de los avances tecnológicos del siglo XX que permitió que cantantes de la lírica como Luisa Bertana grabaran repertorio operístico y canciones

[99] Es importante recordar que, salvo las de Boero, hasta 1929 las óperas argentinas fueron compuestas mayormente en italiano, situación que se modificó a partir del estreno de *El Matrero* de Felipe Boero (ópera que se abordará en el capítulo siguiente) y que Luisa Bertana interpretó en una de sus reposiciones, en el protagónico rol de Pontezuela, que es una mezzosoprano.
[100] Los contratos se pueden leer en el Anexo 1.

de cámara. En algunos casos, los registros fueron casi en simultáneo con los estrenos, como sucedió con *Nerone*, de Arrigo Boito, como expliqué anteriormente.[101]

Sin entrar en mayor detalle, debe comprenderse que la mayoría de las grabaciones que registró Luisa en la década de 1920 en Italia, para los sellos Victor, Fonotipia y Odeon, fueron fragmentos de óperas, algunos solísticos y otros en dúo o pequeños conjuntos con otros cantantes, tomados en estudio. Parte de su discografía está disponible gracias a algunas reediciones realizadas. Además, se puede acceder a registros fonográficos en formato original con acceso público en la Biblioteca Nacional de Francia, que tiene a su resguardo uno de esos discos.[102] De las grabaciones en las que figura Bertana, he podido relevar parte de su discografía en formato original (disco) gracias a la colaboración de coleccionistas especializados en ópera, lo que da cuenta de la importancia de su *performance* a través del tiempo. Además, una cantidad considerable de sus registros fueron encontrados ya compilados en un disco compacto del fondo Dillon, del IIET. En esa colección de fonogramas, se encuentran en su mayor parte, arias de las óperas *Aida*, *Il Trovatore*, *Nerone* y *L'Amico Fritz*.[103] En la siguiente tabla se muestra el catálogo Fonotipia-Odeon. [Tabla 1]

Al mismo tiempo, la única canción argentina que se encuentra grabada por Bertana para ese sello es "¡Mi ranchito viejo!", de 1925.[104] Esta composición, categorizada como canción tradicional argentina con acompañamiento de orquesta, fue considerada años más tarde para formar parte del segundo volumen *The Record of Singing*.[105] La canción sufrió modificaciones en cuanto al soporte; se reeditó, hasta donde pude comprobar, en formato de disco compacto y en disco de vinilo.

[101] Junto a Carlo Galeffi, baritono, registró el fragmento "Laggiù, tra I giunchi", de la ópera *Nerone.*

[102] Algunas intervenciones grupales de Bertana, están en la base Gallica, de la Biblioteca Nacional de Francia: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10806755

[103] El CD tiene diez *tracks* y la aclaración de la fuente (sello, número de matriz, etc.). El orden de las grabaciones es: 1. *Mi ranchito viejo!* M-152038 Pho 5720; 2. *¿Y por qué no me querís?* M-152039 Pho 5721; 3. "Fu la sorte chi mai dicesti", de *Aida*, N-N.74952/ 3Xxph 5571/2; 4. "Pater noster", de *Nerone*, 1567; 5. "La confesione", de *Nerone*, 1567B con M. Stabile; 6. "Stride la vampa!", de *Il Trovatore*, 1566 B; 7. "Condotta..." Odeon M6078 Mo 3416/7; 8. "Ai nostri monti", de *Il Trovatore*, 1566A con A. Pertile; 9. "Pater noster", de *Nerone*, Odeon N 6651 xxPh 6683 con A. Marcangeli; 10. "O pallida", de *L'Amico Fritz* Odeon F 5615 XXPh 6575.

[104] *¡Mi ranchito viejo!* (Canción argentina) (trad) 152038 Pho5720 Fonotipia. Si bien la canción figura como de autor anónimo, se pudo comprobar que el autor es Augusto Maurage.

[105] Trabajo de compilación y reedición de grabaciones antológicas que realizó Michael Scott en varios volúmenes. Se presentó al mercado en formato de disco y CD producido por la compañía EMI en el año 1979.

Número de orden	Serie	Número de Catálogo	Obra y compositor
6507	N	74944	***Il Trovatore*** (Verdi) – "Ai nostri monti"- con tenore Aureliano Pertile
		74945	***Il Trovatore*** (Verdi) – "Stride la vampa"
6526[106]	N	74952	***Aida*** (Verdi) – "Fu la sorte" – I Parte: con soprano Maria Carena
		74953	***Aida*** (Verdi) – "Che mai dicesti" – II Parte: con la soprano Maria Carena
6525	N	74954	***Nerone*** (Boito) – "Pater noster"
		74955	***Nerone*** (Boito) – "La confessione" – Duetto con Barítono Mariano Stabile
6527	N	74956	***Nerone*** (Boito) – "È il mio nume e l' adoro", con soprano Maria Carena
		74954	***Nerone*** (Boito) – "Pater noster"
6531	N	74983	***Faust*** (Gounod) – "Le parlate d'amour"
		74984	***Cavalleria rusticana*** (Mascagni) – "Voi lo sapete"
500	U	74973	***Un ballo in maschera*** (Verdi) – "È scherzo od è follia"
		74974	***Un ballo in maschera*** (Verdi) – "La rivedrò nell' estati", con Tenore Comm. Aureliano Pertile, Soprano Inés Maria Ferraris, Basso Antonio Righetti, Basso Cesare Baromeo e Coro

Tabla 1. Discografía Bertana según Catálogo Fonotipia-Odeon 1926-1927. Acompañamiento de orquesta (disco de 30cm de diámetro). Elaboración propia

Por otra parte, en la compilación encontrada en el IIET se detectó otra canción titulada *¿Y por qué no me querís*? Al escucharla, surgieron algunos interrogantes sobre el origen de la obra y el compositor. En la base de datos *Discography of American Historical Recordings* se encontró un registro de la misma canción, del compositor Osmán Pérez Freire,[107] interpretada por Consuelo de Guzmán y categorizada como

[106] El disco número 6526 de Fonotipia aparece en el catálogo general de Discos Odeon y Fonotipia de 1927, bajo número de catálogo 74952 y 74953 serie E.

[107] Osmán Pérez Freire (1878-1930) emigró de Chile luego de la revolución de 1891, vivió en Argentina y logró ser presidente de la Sociedad de Autores Argentinos. En entrevista a su hijo por el cincuenta aniversario de su muerte, Patricia Guerra publicó que "otra de sus canciones desconocidas y que él quiso mucho es *¿Por qué quieres morir?*". Ninon Vallin la cantó en francés en el Colón de Buenos Aires. Patricia Guerra, "Osmán Pérez Freire. El trovador criollo que conquistó Europa", s/f, s/n/p.

tonada chilena.[108] El hallazgo en 2020 del texto y la partitura en repositorios de Chile me permitió conocer la fecha de composición en 1920 y comprender detalles de su procedencia y circulación de los dos lados de los Andes. Así, supe que en Argentina se la denomina “canción provinciana”, mientras que en Chile se la reconoce como una tonada.[109] El acceso a la partitura permitió comparar las versiones grabadas por Bertana y Guzmán y así corroborar que se trata de la misma canción, interpretada por dos cantantes de géneros diferentes y perfiles disímiles.[110]

Gracias a estas grabaciones, la voz de Luisa Bertana quedó inmortalizada por alrededor de un siglo. En la actualidad es posible acceder a algunos de sus registros gracias a la figura del coleccionista que preservó parte de su discografía y la digitalizó, entregándola en formato CD a César Dillon. La escucha de estas canciones en idioma español, con acompañamiento de orquesta, muestra puentes entre la música de conciertos y la música popular mucho más transitados de lo que suele suponerse. Como dije antes *¡Mi ranchito viejo!*, se utilizó como representación de una canción argentina tradicional en una compilación de grandes cantantes de la lírica a través de los años, lo que coadyuvó a la resignificación de Bertana dentro del ámbito internacional. Sin embargo, a pesar de la circulación de esta obra a través del tiempo y los formatos, cabe destacar que la canción resulta poco conocida en el ámbito musical argentino, si bien la partitura fue publicada por la casa Breyer. [Figura 50]. En cuanto a la otra, *¿Y por qué no me querís?*, canción de compositor chileno grabada por la cantante argentina, resulta interesante para comprender la circulación de los repertorios durante la década de 1920.

[108] Sello Columbia 3612-X (97248).
[109] Se me permitió hacer una búsqueda de la partitura en el archivo de la Biblioteca Nacional de Chile y, a través de su responsable, Cecilia Astudillo, accedí al material digitalizado. Entre este, hay un libro de letras de canciones con el título *Canciones nuevas*, fechado en 1920 en la tapa, con lápiz. En él aparece publicado el texto de *¿Y por qué no me querís?*, categorizada en el índice como canción. La partitura fue localizada posteriormente a través de María Margarita Pavez Zapata de la ciudad de Talca, Chile quien, además, interpreta una versión de la obra disponible en Youtube. Se le solicitó la copia de la canción. Véase https://www.youtube.com/watch?v=TR7gghNYdyg
[110] Consuelo de Guzmán, artista chilena que hizo en Hollywood el primer cinedrama hablado en español, alrededor de 1930. https://www.memoriachile na.gob.cl/602/w3-article-77469.html



Figura 50. Augusto Maurage. Portada de la partitura de *Mi ranchito viejo*. En IIET

En contraposición con Nena Juárez, cuya trayectoria en relación con la industria discográfica se esclarece en detalle en el siguiente capítulo, Luisa Bertana no parece haber utilizado la grabación como plataforma para la divulgación de su arte vocal. Los homenajes y recuerdos que sobrevinieron después de su muerte —a mediados de 1933, ella estaba comprometida con un trabajo intenso en el Teatro Colón en aquella temporada en que hizo *Norma*, junto a Muzio; *L'amico Fritz*, junto a Marengo; y el papel protagónico de *Debora e Jaele*, de Hildebrando Pizzetti— permiten inferir que fueron el modo de compartir socialmente la tristeza generalizada que generó su precipitada desaparición.

4.6. Reconocimientos y homenajes póstumos

Luisa Bertana se casó con el director italiano Angelo Questa (1901-1960), con quien compartió parte de su vida artística y privada. En búsqueda de fuentes acerca de su

muerte, el antecedente de su estado civil se tornó relevante. Sucede que, en algunas publicaciones, se menciona que el cuerpo de la cantante descansa en el Cementerio de Ezpeleta (partido de Quilmes), lo que al inicio de la investigación provocó una contradicción con respecto a los anuncios obituarios rastreados en la prensa periódica. En el archivo del "Cementerio del Oeste", hoy conocido como Cementerio de la Chacarita, se encontró la inscripción bajo el nombre de "Luisa Bertana de Questa". Se pudo corroborar que sus restos descansan en la bóveda de la familia Imazio, sin siquiera tener una placa recordatoria debido al vandalismo.[111]

Desde 1930 las presentaciones de Luisa Bertana en Europa fueron más esporádicas, concentrándose en las temporadas de Sudamérica. Subió a escena por última vez el día del estreno de *L'amico Fritz* de Pietro Mascagni en el Teatro Colón de Buenos Aires, el 23 de junio de 1933. El 27 de julio, a poco más de un mes del estreno, se anunció la muerte de la mezzosoprano argentina; contaba con apenas algo más de cuarenta años. La prensa nacional e internacional se hizo eco de la noticia, como así también las instituciones, que le ofrecieron diferentes homenajes en la ciudad de Quilmes y en el Teatro Colón. De todos los homenajes póstumos, el más reciente es el nombramiento de una calle con su nombre en Quilmes, su ciudad natal, otorgado mediante Ordenanza Municipal Nº 4490 de 1978, durante la intendencia de Osvaldo Gally.

Por otra parte, se pudo observar que algunos de los honores realizados en conmemoración de su trayectoria y homenaje a su personalidad se encuentran desaparecidos, como es el caso de la placa realizada por el escultor italiano Troiano Troiani, descubierta en 1934 en el Teatro Colón para el primer aniversario del fallecimiento de la artista. En aquel momento, se asoció el homenaje a la asignación de su nombre al camarín Nº 5 de ese teatro, por ser el que ella utilizaba durante sus presentaciones.[112] [Figura 51].

[111] La familia Imazio sería familia política de Luisa por parte de su hermana Isabel, quien contrajo matrimonio con Pedro Imazio. La ubicación catastral de la bóveda en la Chacarita, según el informe del archivo, corresponde a: sección 9, manzana 3, tablón 1, lote 1, con fecha 29 de julio de 1933.
[112] Algunos de estos elementos del Teatro Colón están desaparecidos y se encuentran denunciados ante la Interpol, a partir de un recurso de amparo judicial, que disparó el problema de la pérdida de documentos originada hacia 2007, durante la restauración arquitectónica que se realizó del edificio.


El Hogar

57

Homenaje a la memoria de Luisa Bertana

El maestro Athos Palma, durante el discurso que pronunció en el acto de homenaje a la memoria de Luisa Bertana, cuya actuación en el escenario del Colón es siempre recordada.

El tenor argentino Pedro Mirassou, que pronunció en el homenaje a la artista sentidas palabras.

La placa del escultor Troiano Troiani es una verdadera obra de arte, que confirma los sólidos prestigios de su autor, consagrado por obras de significativo valor.

Figura 51. Fotografías del homenaje en el Teatro Colón, al cumplirse un año de la partida de Luisa Bertana. *El Hogar*, 10 de agosto de 1934, 57. Fuente: BN

Una esquela del artista Troiano Troiani deja ver que la madre de Luisa no pudo hacerse presente en el evento. [Figura 52].

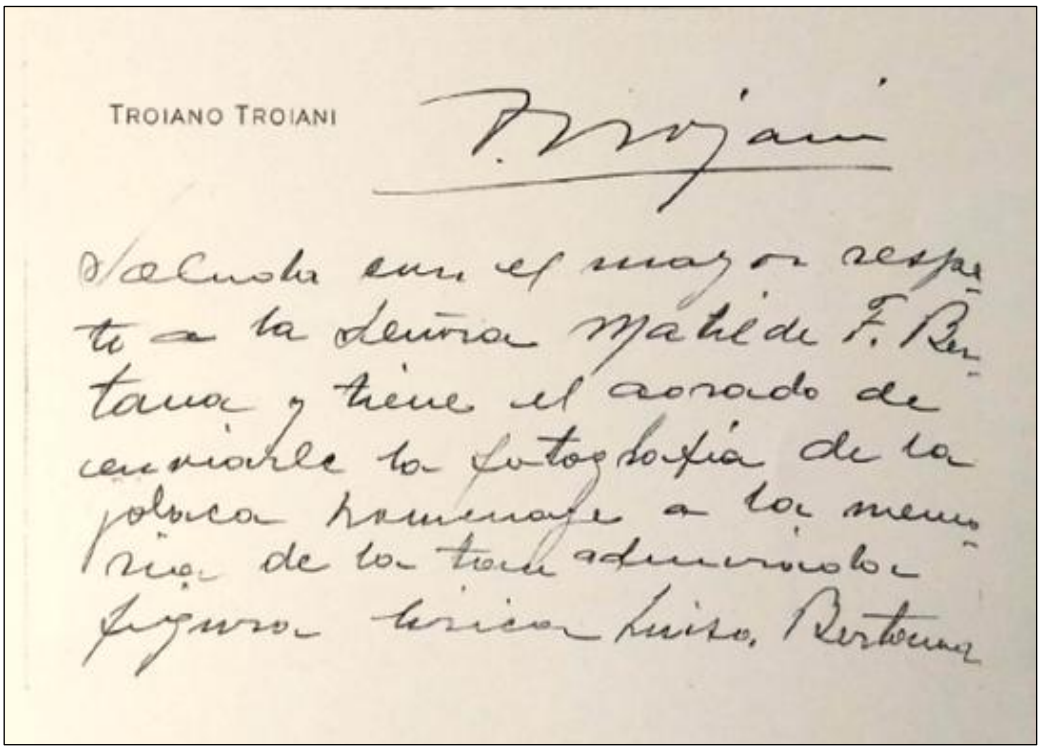


Figura 52. Carta enviada por el escultor Troiano Troiani a la madre de Luisa Bertana. Fondo César Dillon, IIET

Para el décimo quinto aniversario, amigos y compañeros de la cantante realizaron dos homenajes. El primero consistió en una ofrenda floral depositada en el Cementerio del Oeste. Dos días después, se realizó en el Teatro Colón otro tributo que describió en forma sucinta Julio Echeverría:

> La Dirección del teatro invitó a los concurrentes a desfilar por el camarín que fuera de la gran artista. ¡Y en ese solo pasar cuántos recuerdos se agolparon a la mente y cuántos ojos se humedecieron de lágrimas! Luego, en el escenario, donde se destacaba un hermoso cuadro de Luisa adornado con flores blancas, su compañera y amiga, la renombrada artista Sara César, dijo palabras muy sentidas que terminaron con un gran sollozo. Pedro Mirassou, con clara dicción, recordó las bellas actuaciones que tuviera Luisa Bertana en su patria y en el extranjero, y cómo su sola presencia conquistaba todas las simpatías. Terminó el acto con una sinfonía de Beethoven, bellamente interpretada por la orquesta del Teatro.[113]

[113] Julio Echeverría, “Luisa Bertana”, *Revista Mensual Belgrano Social*, Año V, Nº 51 (1949), s/n/p. Fondo Dillon, IIET.

El 11 de febrero de 1954 el Rotary Club de Quilmes recordó a la cantante en una conferencia pronunciada por Juan Biotti, quien fuera amigo de la cantante.[114] Los homenajes a la artista quilmeña se replicaron en el trascurso del tiempo. El 8 de noviembre de 2002, el Departamento de Cultura del Colegio de Abogados de Quilmes organizó un concierto homenaje a la mezzosoprano. En el programa de mano se anunció la participación del "elenco estable de maestros y solistas del Teatro Colón de Buenos Aires".[115]

En 2022, contemporáneamente al proceso de esta investigación, apareció un retrato sin referencias detrás de un armario en la Escuela Municipal de Bellas Artes "Carlos Morel" (EMBA), de Quilmes. Hoy se puede afirmar que esa imagen es de Luisa Bertana. Sin embargo, cuando fue descubierta, al no poseer referencias, se transformó en objeto de investigación para los estudiantes de la carrera de teatro,[116] quienes partieron de los siguientes interrogantes: ¿Quién era esa mujer? ¿A qué se dedicaba? La directora de la carrera de teatro, Silvina Sastre, tomó la fotografía como objeto de investigación y —a partir de algunas indagaciones y consultas— llegó a contactar a Chalo Agnelli (quien había escrito en el blog "El Quilmero", sobre Luisa Bertana); posteriormente, conocieron a la familia de Silvia Sacchiero. Como proceso final y en respuesta a estos interrogantes, los alumnos de teatro realizaron una *performance* evocando la vida de la artista, a la cual fui invitada cordialmente. Entre el público presente, estuvieron familiares de las hermanas Bertana. El acto se enmarcó en los festejos de los ochenta años de la Escuela Municipal de Bellas Artes. Hoy, la fotografía se exhibe en el décimo piso del edificio, justo frente al Departamento de Teatro. Ahora sí, cuenta con un pie de foto que informa la identidad de la ilustre personalidad de Quilmes.[117]

[114] El discurso proclamado por Juan Biotti se encuentra disponible en el Anexo 1.
[115] Los artistas a cargo del evento fueron la soprano Nuritza Kassapian, el tenor Jorge Giabanelli y la pianista Natalia Biffis. El repertorio electo para esta oportunidad fue dividido en dos partes y resultó diverso en cuanto a los estilos y compositores escogidos. Interpretaron arias antiguas, *lieder*, canciones de cámara argentinas, zarzuelas, arias y escenas de óperas del repertorio tradicional italiano y argentino.
[116] Una de las fuentes que consultaron los estudiantes para realizar su investigación, que les brindó conocimiento sobre la vida artística de la cantante quilmeña, fue mi ponencia en línea: "Las hermanas Bertana. Formación artística y trayectoria profesional de dos cantantes de ópera de inicios del siglo XX. Primera aproximación", leída en el *Congreso Argentino de Musicología*, CAM 2020-21 (realizado en formato virtual). https://www.youtube.com/watch?v=Khi6aBGCDes&t=17s
[117] Como comento en el capítulo siguiente, el Instituto Vocacional de Arte Labardén, en la Ciudad de Buenos Aires, tiene un espacio físico con el nombre de Luisa Bertana. Agradezco esta información a Susana Llahí.

A modo de conclusión

El estudio biográfico de las hermanas Bertana, en particular el de Luisa, permite observar, analizar y reflexionar sobre su intervención en el ámbito musical local e internacional y dar cuenta de su pasado como artista. Su pronta desaparición y la falta de descendencia por su parte y la de sus hermanas permiten resignificar el valor de los documentos hallados que colaboran a la reconstrucción de una historia pasada. Así como desaparecen objetos, desaparecen de la memoria del público las voces que ya no están entre nosotros. A partir de una mirada multifocal, la hemerografía conservada como huella del pasado institucional, entre otras fuentes, nos permite, mediante su análisis, descubrir un entramado complejo, dilucidar y reconocer espacios de formación, la figura del maestro y la discípula y la profesionalización en el ámbito de la lírica.

Maestros inmigrantes que trajeron sus tradiciones, formación y bagaje cultural han provocado en este período de aproximadamente medio siglo (1880-1930) el inicio de escuelas nacionales que hoy siguen formando artistas argentinos para los teatros del mundo. El aporte de una biografía sobre Luisa Bertana permite conocer el perfil de la mezzosoprano argentina que bajo la dirección y enseñanza de Arturo Toscanini supo brillar como una diva. Por sus cualidades vocales, interpretó roles protagónicos escritos para su cuerda y también fue reconocida como contrafigura de otras cantantes formando binomios que trascendieron con sus interpretaciones. La recepción en la prensa varió diametralmente, luego del traspié inicial, al volver de Italia convalidada por Arturo Toscanini y con contrato en firme para actuaciones en La Scala y otros prestigiosos teatros. Sin duda que sus presentaciones junto a célebres cantantes como Claudia Muzio ayudaron en esa transformación de la crítica porteña.

Luisa Bertana participó en varios estrenos a lo largo de su carrera en Europa y América. Entre ellos: *Nerone*, de Arrigo Boito (estreno póstumo); *La vida breve*, de Manuel de Falla y *L'amico Fritz*, de Mascagni en Buenos Aires, que fue la última ópera en la que cantó. Interpretó otros títulos del repertorio operístico como *Il Trovatore*, *Aida*, *Norma*, *Boris Godunov*, *Rigoletto, Falstaff, Manon Lescaut, Debora e Jaele*, entre otros. No solo cantó óperas del repertorio tradicional, sino que también abordó óperas argentinas como *Tabaré* de Alfredo Schiuma, *Ollantay* de Constantino Gaito y *El Matrero* de Felipe Boero. Algunas arias y fragmentos del repertorio operístico fueron grabadas para los sellos Odeon, Fonotipia y Victor y son consideradas hoy como versiones históricas que dan relevancia a su figura como intérprete-creadora, por ser algunas, las primeras impresiones sonoras de esas músicas. Su interpretación y registro de dos canciones en español, la canción *¡Mi ranchito viejo!* —considerada como representación

de la canción argentina— y el registro de una canción chilena, trascendió, perduró en el tiempo y se adaptó a nuevos formatos para su circulación y difusión. Ambas, se detectaron como únicas grabaciones en idioma español y de corte popular, lejos del mundo de la lírica italiana al que pertenecía Bertana.

La ópera no era solo una expresión artística, sino que actuaba también como una práctica social muy importante. Los teatros contaban con un público capaz de expresar la aprobación de un cantante, un director, y de dar la aceptación a un nuevo repertorio. Eran también ámbitos en los que se tejían historias de vida. Indagar sobre la trayectoria de Luisa Bertana invita a revisar, corregir, discernir y difundir una nueva voz sobre su figura, en diálogo con los escasos y acotados conocimientos que hasta hoy proporciona la historia de la música argentina.

Lo aquí presentado permite considerar a Luisa como un ícono de la cantante mezzosoprano operística en y de Argentina, con reconocimiento en Italia. Desde la perspectiva multifocal que implica una superposición de miradas, se logró dar respuesta a algunos interrogantes planteados al inicio del capítulo. Asimismo, lo expuesto hasta aquí demuestra las afinidades del colectivo de mujeres cantantes de ópera de comienzos del siglo XX.

La redacción final de este capítulo en el que indago y amplío sobre la figura de la mezzosoprano Luisa Bertana a través de su historia de vida, por las repercusiones ocurridas durante el proceso de investigación, no puede menos que alentar a una efectiva recolocación de su importancia dentro de la historiografía musical argentina. Parafraseando las ideas de Alejandro Madrid citadas al comienzo, aspiro a que la actuación y la vida misma de la cantante sigan articulando e interpelando una parte del presente.

CAPÍTULO 5

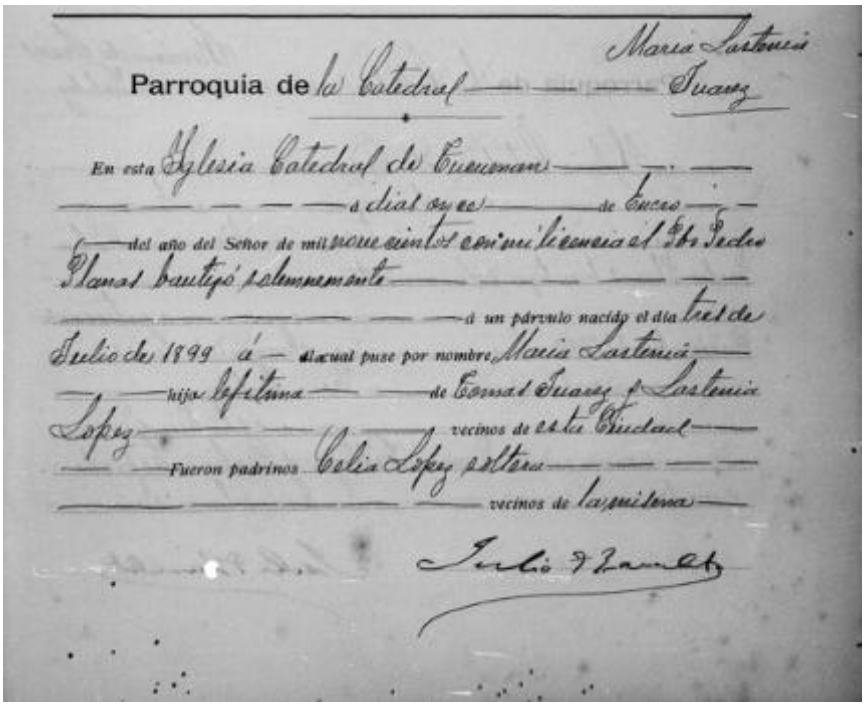
NENA JUÁREZ Y SUS DIFERENTES PERFILES DENTRO DEL ÁMBITO MUSICAL ARGENTINO

5.1.- Introducción

En este capítulo indago diferentes perfiles de la cantante Nena Juárez (1899-1974) dentro del ámbito musical argentino, para lo cual me centro, sobre todo, en algunas pautas derivadas de los estudios de recepción crítica.[1] A su vez, se combina el trabajo de relevamiento documental con el estudio de la *performance*, que por medio del análisis permite comprender a Juárez como intérprete de diversos repertorios y como compositora, como así también en su interacción con otros artistas del ámbito musical académico y popular del momento.[2] Se observa una participación en la radiofonía desde la década de 1930 y se presta atención a la representación a través de los *sponsors* publicitarios y el vínculo creado con el público, entre otros aspectos que permiten dilucidar su injerencia y aportes artístico-musicales entre el mundo lírico y popular.[3] Además, a partir de la década de 1940 se la vincula al ámbito educativo en el espacio del Teatro Infantil Labardén, lo que permite reconocer, en el panorama que va desde los años 20 hasta mediados de los 50, una personalidad multifacética que se fue desarrollando en distintos aspectos inherentes a la práctica del canto y de la creación musical.

La mezzosoprano María Lastenia Juárez, más conocida como "Nena" Juárez nació en la capital de la provincia de Tucumán.[4] Hija de Tomás Juárez y Lastenia López, en las entradas léxicas de los diccionarios consultados, se observa como fecha de nacimiento el año 1902.[5] Sin embargo, en la búsqueda de una información precisa, logré obtener una copia de su certificado de Fe de Bautismo, que permite establecer su nacimiento el 3 de julio de 1899. [Figura 53].

[1] Tengo presente que la recepción crítica del canto femenino, todavía en las primeras décadas del siglo XX apuntaba a narrativas imaginarias sobre las mujeres, cualquiera fuera el género musical de referencia. Véase Dezillio: "Mujeres para armar: narrativas y consumos…"
[2] Las fuentes utilizadas para este capítulo proceden sobre todo del IIET —álbum de Cirilo Grassi Díaz—, el IIMCV —fondo Felipe Boero— y el Instituto Vocacional de Arte "Manuel José de Labardén", todos de la Ciudad de Buenos Aires.
[3] Sobre el trabajo conjunto de la propia radio con las revistas especializadas, para educar progresivamente al oyente, véase Matallana, *Locos por la radio*…, 76.
[4] En la Fe de Bautismo figura "Lastenia". No obstante, en varios documentos se advierte "Lasthenia".
[5] Donozo, *Diccionario bibliográfico de la música argentina*…, 279.


Parroquia de la Catedral — — — — Juarez
María Lastenia
En esta Iglesia Catedral de Tucuman — — — —
— — — — — — a diez y seis — — de Enero — — —
— del año del Señor de mil novecientos cuatro — — — — —
Manuel bautizó solemnemente — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — á un párvulo nacido el día diez de
Julio de 1899 á — — — — — — — — — — — — —

eventos destacados, se infiere que circundó el ámbito lírico. Sin embargo, a partir del hallazgo y estudio exhaustivo de las fuentes, puedo enunciar a modo de presentación, que Nena Juárez —o María Lastenia Juárez— no ejerció solo el rol de cantante lírica; fue una artista polifacética.

5.2.- Nena Juárez, cantante lírica

5.2.1.- Antecedentes

Por medio de la hemerografía, se constata que Nena Juárez, al igual que otras cantantes estudiadas en capítulos anteriores, hizo sus primeros pasos en conciertos de alumnos. Si bien la información sobre su trayecto en el conservatorio de Williams procede de las fuentes secundarias mencionadas, la relación con Julián Aguirre, en cambio, puede probarse hacia 1919 con fuente de primera mano. De agosto de ese año, encuentro una pequeña noticia en el diario *Crítica,* en la que se anuncia una audición compartida en la Escuela Argentina de Música, que contaría con estudiantes de la cátedra de conjunto del profesor Edmundo Weingand.[8] Entre los trozos de música de cámara instrumental, aparece anunciada una parte vocal a cargo de María Lastenia Juárez. Las obras seleccionadas para esa ocasión fueron agrupadas en dos intervenciones, con su profesor de canto Faustino Alsina Castellanos al piano.[9] El conjunto de composiciones, todas de repertorio en francés, evidencia un desafío no solo por el idioma, sino por tratarse de *chansons* y arias de óperas que requieren un gran dominio técnico.[10]

A partir del hallazgo de esta fuente surgió un interrogante ¿Cómo fueron los inicios de esta joven tucumana que logró ser reconocida en Europa y Argentina? La propia Juárez en una entrevista publicada en *Caras y Caretas* relató cómo descubrió su vocación y quiénes colaboraron en su desarrollo artístico. Recordaba en 1928:

[8] "Conciertos. Julián Aguirre", *Crítica*, 15 de agosto de 1919, 4.
[9] Sobre este profesor de canto, mencionado en el capítulo anterior con relación a Brígida Frías, se sabe que integró el plantel docente de los primeros tiempos del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, como dije en el primer capítulo.
[10] Las obras seleccionadas fueron: la romanza de Robert Schumann "J'ai pardoneé" (en francés, como se estilaba en la época); "Comme la nuit", de Carl Bohm; "Après un rêve", de Gabriel Fauré; "Chanson triste", de Henri Duparc; Berçeaux", de Gabriel Fauré; y "La procession", de César Franck. Los trozos operísticos —"Mon coeur s'ouvre à ta voix" y "Samson recherchant ma presence"— corresponden a la ópera *Samson et Dalila*, de Camille Saint-Saëns. "Conciertos. Julián Aguirre", *Crítica*, 15 de agosto de 1919, 4.

> NJ— Fue durante una peregrinación a la Virgen de Itatí, en Corrientes… […] Se me ocurrió cantar. Imitaba yo a Lola Membrives, a las cancionistas más en boga, que en aquel entonces tenían un repertorio artístico. Hoy ya no sería posible hacer lo propio entre gente bien.
> P— ¿Había estudiado canto?
> NJ— Nunca. Fue una distinguida dama, la esposa de don Manuel Quintana, la que, quedando sorprendida por mi voz, insistió en que yo comenzara mis estudios en Buenos Aires. […] Apenas regresada a la Capital, me puso bajo la inteligente dirección del maestro Faustino Alsina Castellanos, que fue quien me inició en los secretos del "bel canto". […] Alentada por todos, con excepción tal vez de los míos, que no querían tomar en serio mi carrera artística, me fui a Europa a fin de perfeccionarme.[11]

Posteriormente, según su propio relato, la joven artista estudió con Emma Calvé, la creadora de Carmen, de la ópera homónima de Bizet y en 1925 debutó en Génova interpretando el rol de la ciega en *La Gioconda*, de Ponchielli.[12] En 1926, Nena Juárez ya integraba en España el elenco de la compañía del Teatro de la Zarzuela, de Madrid.[13] Ese mismo año, *La Correspondencia Militar* anunció un concierto a beneficio de la Casa Social Femenina, el cual contaría con la asistencia de sus Majestades y Altezas Reales. El programa de la Fiesta Artística publicado en el periódico dio cuenta de la participación de Nena Juárez con “cantos criollos” en los que se acompañaba con guitarra.[14]

5.2.2.- Inicios en el Teatro Colón

En abril de 1927, *Crítica* anunció en la sección Teatros: “La soprano Nena Juárez actuará en el Colón”; seguidamente, se refirió a las óperas *La Favorita* y *Sansón y Dalila*

[11] “Del elenco del Teatro Colón. Nena Juárez”, *Caras y Caretas* N°1557, 4 de agosto de 1928, 75.
[12] *Ibidem*.
[13] El diario *La Época* publicó el elenco de la compañía. Director artístico y de escena: Luis París. Directores de orquesta: Humberto Barretoni, Arturo Saco del Valle, Eugen Szenkar y Ricardo Villa. Maestros concertadores: Antonio Capdevila y Guillermo Cases. Maestro de coros: José Alvira. Organista: José Moreno Ballesteros. Sopranos: Gertrude Birdemagel, Olga Carrara, Augusta Concato, Bella Fortner-Halbart, Rosa Heilbronner, Anna María Laudisa, Augusta Oltrabella, Ada Sari, Isabel Soria, Gallyot Yzarié. Otras sopranos: Consuelo Bermúdez, Carmen Rábago, Lola Rivel, Julia Rosa Saroba. Medio sopranos y contraltos: Nena Juárez, Lydia Kindermann, Lise Landal, Antonieta de Souza, Conchita Supervia. Otra medio soprano: Manolita Guardiola. Tenores: Gennaro Barra, Erik Enderlein, Miguel Fleta, Pedro Lafuente, Manuel Paredes, Nino Piccaluga, etc. “La temporada de ópera en Madrid”, *La Época*, 23 de noviembre de 1926, s/n/p.
[14] Otra de las cantantes anunciadas para el evento fue Conchita Supervía quien interpretaría “canciones clásicas italianas, castellanas y catalanas”. “Fiesta artística”, *La Correspondencia Militar*, 3 de febrero de 1926, 3.

como los títulos que interpretaría.[15] Pero la noticia se dio a conocer de manera errónea ante el público argentino, al mencionar a Juárez como soprano, en lugar de mezzo.[16]

Su debut en el Colón, según Caamaño, fue en junio de 1928, en la ópera *Frenos* (versión italiana) del compositor argentino Raúl Espoile (1888-1958). La ópera, con libreto de Víctor Mercante y música de Espoile, se anunció en la prensa periódica al igual que los dos nuevos cantantes que debutaron en el Colón: el tenor Nino Piccaluga y "la mezzo soprano Nena Juárez, argentina, que hace tres años canta con éxito en los teatros de España y Francia".[17] Ese mismo año, la joven participó de una nueva presentación de ópera argentina: *Afrodita*, de Arturo Luzzatti (1875-1959), estrenada el 5 de agosto.[18]

Casi en paralelo, Juárez se presentó en *Hansel y Gretel* de Humperdinck, cantada en italiano junto a la soprano Lina Romelli.[19] Como se verá luego, un año más tarde colaboraría desde sus *performances* en un cambio de paradigma de la cantante lírica, al asumir un rol comprometido con la valorización de la ópera argentina y también con el abordaje de repertorios "no académicos" en el ámbito del Teatro Colón.

La apertura de la temporada de 1929 en el Colón se inauguró, según el diario *Crítica*, de una forma "anormal" con la Velada de Gala del 25 de Mayo, en la que el presidente Hipólito Yrigoyen parece haber fiscalizado personalmente el programa, al punto de ser considerado como "la figura central del espectáculo".[20] En efecto, ese diario manifestó su desagrado ante la intervención del mandatario, que consideró digna de una actitud dictatorial. El programa de la tradicional velada, que habitualmente era un título del repertorio italiano, fue modificado por trozos de diferentes actos de las óperas *Aida*, *Carmen*, *Rigoletto* y *La Dolores*. Además de este inusual *pot-pourri*, se sumó otro hecho que cobró relevancia: sobre la marcha, el presidente de la Nación dispuso que no cantara el Himno Nacional una voz solista —que, según la planificación, sería Nena Juárez— "sino todos los artistas argentinos". Esto parece haber sido, según el diario *Crítica*, "un secreto a voces", que influyó negativamente en el público, sorprendido por un coro de egipcios entonando el Himno Nacional.[21] La intervención por parte del

[15] "La soprano Nena Juárez actuará en el Colón", *Crítica*, 27 de abril de 1927, 15.
[16] Este error ha dificultado la búsqueda de fuentes, como sucede con la confusión de registros vocales entre las Bertana.
[17] "Mañana se estrenará *Frenos* en el Colón", *Crítica*, 18 de junio de 1928, 11.
[18] Valenti Ferro equivoca las fechas de los estrenos de estas dos óperas, que los ubica en 1927. Véase Valenti Ferro, *Historia de la ópera argentina*…, 93-95.
[19] Recuérdese que Lina Romelli es la soprano mencionada como alumna de Colonnese, según comenté en el capítulo segundo. De esa presentación se lee: "Juárez nos produjo mejor impresión que en su presentación en *Frenos*. Supo desempeñarse artística y vocalmente en el rol de Hansel". "*Hansel y Gretel* y *Pagliaci* han hecho contraste en un mismo cartel", *Crítica*, 27 de junio de 1928, 15.
[20] "Don Hipólito Yrigoyen ha dirigido anoche la velada del Colón", *Crítica*, 26 de mayo de 1929, 9.
[21] *Ibidem*.

presidente de la nación en la programación del Colón fue un hecho que se repitió para la Velada de Gala del 9 de julio.[22] Días previos, el diario *Crítica* advirtió nuevamente que:

> […] La tradición argentina era ofrecer en ese día el estreno de una de las óperas argentinas. ¡Qué cosa más bella y lógica que elegir el 9 de julio para rendir tributo al arte nacional! Estaban listas para estrenarse "El Matrero", de Boero, y "La Flor del Irupé", ballet de Gaito, pero el señor Yrigoyen insistió en su urgencia de asistir a un *pot-pourri*.[23]

La decisión tomada por parte del presidente provocó que las obras argentinas fueran postergadas y, en consecuencia, Nena Juárez como parte del elenco de la ópera *El matrero*, fue nuevamente privada de participar de una función de gala. ¿Pesaría en esa decisión el hecho de que la cantante manifestara haber sido patrocinada en sus inicios por una persona ligada al partido conservador como la esposa de Manuel Quintana, y que eso generara en el presidente Yrigoyen una forma de antagonismo?

No obstante, la mezzosoprano argentina se presentó en otras oportunidades en las que demostró sus cualidades interpretativas en el arte lírico como así también el "decir" del tango como canto popular. La yuxtaposición de tipos diferentes de música en una misma noche parece haber llamado mucho la atención del público y crítica en ese momento. Unos días antes de la fecha patria, el 27 de junio de 1929, se había realizado en el Teatro Colón, a beneficio del Círculo de la Prensa, una función de *Il Trovatore*. Cuestionada por la crítica periodística por una serie de improvisaciones y cuestiones escenográficas "indecentes" (a raíz de la presencia de una mula que arrastraba el carrito de los gitanos en el segundo acto que, al parecer, montó en cólera produciendo una serie de destrozos), la función no fue feliz.[24] El aditamento de una suerte de breve concierto posterior a la representación operística, que al parecer no estaba debidamente anunciado, llamó la atención sobre todo por el cierre de la noche a cargo de Nena Juárez interpretando dos tangos. En *Crítica*, se lee una referencia algo irónica pero no del todo negativa:

> Entre los que se presentaron, citaremos […] la nota criolla de la mediosoprano Nena Juárez, que después de cantar en forma ejemplar "Carretero", de Buchardo, la emprendió con dos indefensos tangos "Araca corazón" y "Que le vachaché", con resultado adverso. No se entiende lo que "chamuya" la señorita Nena Juárez. Tenemos que

[22] Resulta relevante recordar que el diario *Crítica*, dirigido por Natalio Botana y con gran influencia en la población, tenía una posición audaz, contraria al oficialismo de ese momento.
[23] "Nueva intervención presidencial en la Velada de Gala del 9", *Crítica*, 7 de julio de 1929.
[24] En esa complicada función participó Luisa Bertana, de quien el diario *Crítica* dijo: "La Señorita Luisa Bertana volvió a reeditarnos su Azucena que ya conocemos a través de tantos años, una de sus mejores y más perfectas creaciones vocales en la que la artista argentina vuelve a colocarse en el primer plano por sus muchos méritos". "El Teatro Colón ha ofrecido anoche una accidentada velada", *Crítica*, 28 de junio de 1929, 17.

> ponernos a tono en el estilo, con la nota de arte arrabalero que ofreciera. El más florido léxico tanguístico se entronizó en el Colón por vez primera gracias a esta coquetería de Nena Juárez.[25]

Asimismo, encontré en el álbum hemerográfico de Cirilo Grassi Díaz, un recorte suelto pero que se identifica como procedente del diario *El Mundo*,[26] con una breve mención y una fotografía en la que aparece Juárez abrazada a una guitarra, lo que permite suponer que su *performance* fue con acompañamiento de ese instrumento.[27] La fuente, con errores de imprenta y de categorización vocal, relevó a la cantante mencionándola como "Mena Juárez", "soprano argentina del Colón", que "llevó a esa sala austera de arte, la voz del arrabal" al cantar los tangos *Araca, corazón* y *Que le vachaché*.[28] Por el momento, dejo esta información sobre pequeñas intervenciones casi como "picardías de juventud". Volveré sobre el tema, puesto que se relaciona con una faceta de su actividad posterior.

5.2.3.- En la Asociación Wagneriana

Además de las actuaciones de Juárez en el Colón, el hallazgo de un programa de mano de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, de octubre de 1930, permite establecer información que no se pudo chequear por otros medios [Figura 54]. El documento da cuenta de su participación junto a Aldo Romaniello en un concierto de canto y piano realizado en la Sala de la Wagneriana.

Para este momento, la mezzosoprano Nena Juárez, al igual que otras de sus compatriotas, era considerada como una eximia representante del arte lírico. Su creación de Pontezuela en *El matrero*, de Felipe Boero, estrenada el año anterior, iba

[25] *Ibidem*. Me pregunto cómo sería la forma "ejemplar" de abordar la *Canción del carretero* para quien escribe en *Crítica*. ¿Iría por el lado de las convenciones del lied? Para Patricia Caicedo, el elemento continuo, casi monótono, de la rueda que va girando como "una alfombra sobre la que se apoya la melodía", se asemeja a *Margarita y la rueca*, de Schubert. Caicedo, *La canción artística latinoamericana*…, 84.
[26] El nombre del periódico está escrito a mano, como ocurre típicamente en los álbumes hemerográficos.
[27] El canto acompañado de guitarra por la misma intérprete registraba un antecedente en la música argentina con tendencia hacia el americanismo, ya legitimado en Francia para ese entonces: Ana S. de Cabrera, conocida como "el zorzal tucumano". Sobre sus inicios, véase Silvina Luz Mansilla, *Revista Tárrega (1924-1927). Música, guitarra, artes* (Buenos Aires: IIMCV, 2021), 44-45.
[28] Como ya se ha dicho, Juárez era mezzosoprano y el error en su nombre "Mena" al parecer fue un error de imprenta. *El Mundo*, 29 de junio de 1929, álbum hemerográfico de Cirilo Grassi Díaz, IIET.

ya cimentándose, tal vez, como uno de los hitos de su carrera, que colaboraría para que su arte trascendiera más allá del ámbito lírico, como se verá enseguida.

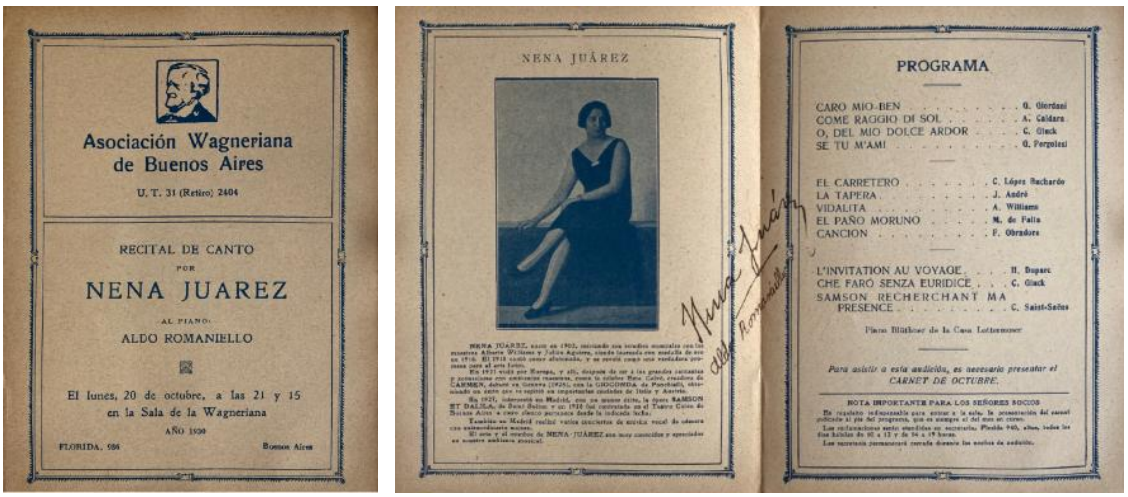


Figura 54. Programa de mano, Nena Juárez y Aldo Romaniello para la Wagneriana, 20 de octubre de 1930. Fondo Dillon, IIET

Interesa analizar el documento, que está firmado por ambos intérpretes. El repertorio, dividido en tres partes, comprendió arias antiguas, canciones de cámara de compositores argentinos y españoles y, para finalizar, música de cámara francesa seguida de un fragmento del segundo acto de *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns. Una breve información sobre la cantante permite acordar con Prat y Arizaga, quienes mencionaron que estudió con Williams y Aguirre y que se graduó en 1916. También aparece la mención de *La Gioconda* de Ponchielli en Génova en 1925 y la repetición de este rol, en Austria. Además, se menciona que desde 1928 pertenece al elenco del Teatro Colón.

En el programa se observa la convivencia de obras en italiano, francés y castellano. En lo que hace a la música argentina incluida en este concierto, se constata la presencia protagónica de dos canciones cuya canonización ha sido analizada por Mansilla: *Canción del carretero,* de Carlos López Buchardo; y *Vidalita*, de Alberto Williams.

5.2.4.- Pontezuela, *El matrero* y el Teatro Colón. Difusión y canon

Hacia 1929 la representación de la mujer argentina en el arte lírico contaba con las presencias de Luisa Bertana, Isabel Marengo y Nena Juárez. La crítica especializada

reconoció en ellas sus dotes vocales, como así también sus logros nacionales e internacionales.

> En el arte lírico, el público ha podido admirar, en el amplio escenario de nuestro primer teatro, a brillantes voces y excelentes actrices […]. Su arte y su exquisita feminidad han conseguido levantar bien alto el prestigio argentino en el concepto del arte lírico de todo el mundo.[29]

Como representante del arte lírico, Nena Juárez quedó instalada en la historiografía de la música argentina, como "la Pontezuela" de la ópera *El matrero* de Felipe Boero.[30] La obra logró subir a escena el 12 de julio de 1929, luego del fallido estreno para la Velada de Gala del 9 de Julio.[31] El personaje de Pontezuela creado por Juárez, contó desde su primera representación con la franca aceptación del público y la crítica.

> La señorita Nena Juárez, íntimamente compenetrada del papel de Pontezuela, fue una actriz expresiva y desenvuelta, animando con toda verdad al rebelde y apasionado personaje. Cantó con bella voz, de cálidos acentos e inflexiones muy expresivas, subrayando inteligentemente los momentos culminantes ya señalados.[32]

El matrero, si bien no es la primera ópera argentina con texto en español —la anteceden *Tucumán* y *Raquela* del mismo Boero, además de otras— se constituyó desde sus inicios como la ópera más lograda y con más éxito de taquilla, tanto en escenarios como en conciertos, dentro del repertorio nacional. Por su circulación profusa, estudiada minuciosamente por Esteban Sacchi,[33] podría afirmarse que para Juárez quedó, según algunos autores que historiaron la lírica argentina, como su mayor éxito.[34] No obstante ¿fue su mayor éxito realmente o podría sostenerse que el triunfo de esa ópera constituye una simplificación que ha contribuido al desconocimiento actual de otros aspectos de la actividad desplegada por Juárez a lo largo de sus setenta y cinco años de vida?

[29] "La mujer argentina en el arte lírico", *Caras y Caretas*, N° 1605, 6 de julio de 1929, s/n/p.
[30] Aquí no se profundizará sobre la ópera. Véase Deborah Schwartz-Kates, "Argentine Art Music and the Search for National Identity Mediated through a Symbolic Native Heritage: The "tradición gauchesca" and Felipe Boero's "El Matrero" (1929)", *Latin American Music Review* Vol. 20, Nº 1 (1999): 1-29. María Claudia Albini y Edgardo Cianciaroso, "El Matrero de Felipe Boero, una ópera nacional de proyección universal", *Actas de la Séptima Semana de la Música y la Musicología. La ópera: palabra y música* (Buenos Aires: IIMCV, 2007), 139-158.
[31] En la Velada de Gala del 9 de Julio de 1938, *El Matrero* se representó en el Teatro Colón y Nena Juárez fue nuevamente Pontezuela.
[32] "La ópera *El Matrero* fue calurosamente aplaudida por el público del Colón", s/d. Fondo Boero, IIMCV.
[33] Esteban Sacchi, "El matrero, de Felipe Boero", *Música e Investigación* Nº 2 (1998), 109-159.
[34] El caso, por ejemplo, de Valenti Ferro, *Las voces*…,155.

Sin desmerecer la importancia de esta ópera dentro del llamado nacionalismo musical argentino, intento desmontar en este segmento cómo el registro discográfico contribuyó a su difusión y canonización. A poco tiempo del estreno, la industria discográfica la anunciaba en la prensa como la primera grabación de una ópera argentina, en estos términos: "Victor ha puesto ya en circulación los tres discos que llamaríamos recordatorios de *El matrero*".[35] Así se iniciaría un acontecimiento único hasta ese momento: la difusión de una ópera nacional como música mediatizada en la radiofonía. También, continuaron con cierta periodicidad las representaciones en vivo. El mismo elenco que cantó en el Colón fue el que inmortalizó con sus voces fragmentos de la creación musical de Boero, en tres discos dobles de ese sello.[36] La voz de Juárez encumbró el rol de Pontezuela en el año 1929, junto a los cantantes Pedro Mirassou y Apollo Granforte y la orquesta del Teatro Colón bajo la dirección de Héctor Panizza. [Figura 55].



Figura 55. Hemerografía sobre la grabación de *El matrero*. Disco 9574-B. Fondo Boero, IIMCV

Con relación a la industria discográfica en Argentina, Marina Cañardo expone en su libro dedicado a los comienzos, que accedió y consultó en la empresa Sony algunos documentos de la Victor Talking Machine Co. De allí se desprende que, sobre un total de 2172 registros producidos durante la década de 1920, "solo trece temas corresponden a compositores considerados 'clásicos'." Los autores que figuran son Puccini, Verdi, Prokofiev, Albéniz, Granados y Boero (seis de esos temas pertenecen a la ópera *El matrero*).[37] En tal sentido, la grabación de esta ópera colaboró con la circulación de la misma, sumada al rol activo que los protagonistas y su compositor

[35] "El Matrero, Felipe Boero", s/d. Fondo Boero, IIMCV.
[36] Los discos de *El Matrero* del sello Victor se imprimieron bajo los números 9574, 9575 y 9576.
[37] Cañardo, *Fábricas de músicas*…, 149.

tuvieron en su legitimación, al promover diferentes reposiciones en el Teatro Colón y divulgarla en los nuevos medios de comunicación.[38] Como expone Esteban Sacchi en su artículo sobre Felipe Boero,[39] fue la primera ópera argentina en ser grabada, emitida por radio y también en ser llevada en adaptación al cine.[40]

En 1936, el espacio radial mismo se convirtió en el escenario de la ópera *El Matrero*. *Radiolandia* informó sobre una transmisión en vivo desde Radio Splendid, en la que Felipe Boero estuvo presente y Nena Juárez encarnó nuevamente el rol de Pontezuela.[41] Se resume así:

> Una brillante noche lírica ofreció Radio Splendid en la semana anterior, mediante la irradiación de *El matrero* de Felipe Boero, contándose con la presencia de tan destacado músico argentino. Nena Juárez, la brillante figura lírica, tuvo a su cargo la responsabilidad central de la obra, interviniendo también el tenor Pedro Somali y el tenor Oliverio Delluci. La orquestación, como de costumbre, estuvo bajo la prestigiosa batuta del maestro Eduardo Buccini. La ópera por excelencia de la lírica argentina tuvo en estos intérpretes una realización magistral.[42]

Como en todo éxito, Pontezuela fue el personaje de ópera con el que se asoció de inmediato a Nena Juárez, tanto en vivo como en la radio. Sin embargo, aunque la radio pueda ser vista como una herramienta de difusión y preservación de las fuentes sonoras, el rastreo de esos ejemplares del "sello rojo" sigue resultando esquivo. Con la tecnología actual del siglo XXI, no se ha podido escuchar la voz de Juárez en una copia del registro fonográfico de la ópera *El matrero*. Tal vez ¿podría pensarse en una remasterización a pocos años de cumplir su centenario? Ya en 1975 existió esta inquietud, motivada por un homenaje realizado al poco tiempo de fallecer Juárez. Una carta de lectores publicada en *La Prensa* decía que "desde hace años resulta imposible lograr la adquisición de discos de la mencionada ópera en la que ella dio brillo con su destacada intervención"; y que, en su interés por conseguir una copia del disco, la casa

[38] En la temporada de 1930 del Teatro Colón, Luisa Bertana interpretó el rol de Pontezuela. En la reposición de 1932 volvería a ser la protagonista Nena Juárez.
[39] Esteban Sacchi, "Felipe Boero: Buenos Aires, 1-V-1884; 9-VIII-1958", *Revista del IIMCV* Año XIV, Nº 14 (1995), 151-192.
[40] *El matrero* pasó al cine en una película homónima de Caviglia, en 1939. Según Chalkho, la adaptación musical estuvo a cargo de Mario Maurano, resultando una versión bastante diferente del original. Los diálogos entre los personajes están declamados a la manera del melodrama gauchesco y en las canciones interviene el protagonista Agustín Irusta, con un registro y color vocal claro, alejado del *bel canto*. Rosa Chalkho, "La música en el cine clásico argentino: modernidad, tradición y nación en las identidades en tensión representadas musicalmente (1934-1944)". Tesis Doctoral (Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2023).
[41] En los años 30, las estaciones más importantes de radio fueron adaptando sus estudios para posibilitar a la vez la presencia de un gran número de espectadores-oyentes; la radio comenzaba a recrear el teatro. Véase Matallana, *Locos por la radio*…, 113.
[42] "Nena Juárez cantó El Matrero", *Radiolandia*, N°452, 14 de noviembre de 1936, s/n/p.

editora le informó a ese lector “que las matrices respectivas se habían dañado y que, por ello, resultaba imposible su regrabación”.[43] Así como hay fuentes sonoras que se pierden o simplemente se rompen por su fragilidad, hay otras que como objetos de culto son preservadas por los coleccionistas que, en su afán de obtener parte de la historia discográfica, tal vez sin intención se van transformando en guardianes de un retazo musical grabado en el pasado.

Un destino similar corrió para los archivos de radio que quedaron sin preservación. A pesar de esto, se logró detectar para esta tesis un registro de Radio Municipal de 1968, con motivo del cincuenta aniversario de la inauguración del Teatro Colón. Entre las alocuciones de las artistas que se rescataron, está la de Nena Juárez quien, con su voz grave y aterciopelada, rememoraba el estreno de *El matrero* en el Colón a través de la radio. Transcribo:

> Una noche inolvidable. Porque de una ópera que se pensaba dar una noche, se dio en la temporada catorce veces. Tuve la satisfacción inmensa que teniendo el tercer acto como único acto importante donde volcaba toda mi emoción, ese gran abono del Colón —que no se molestó nunca en una ovación como no fuera para los grandes europeos— venía sobre el palco de la orquesta… y [escuché personas] gritar… muchas llorando, ¡Nena! y ¡nuestra Nena! y ¡Pontezuela! y levantarse catorce veces, según me dijo el señor Muzio que era encargado del telón, el telón del Teatro Colón.[44]

La figura de Nena Juárez en la radiofonía argentina durante la década de 1930 cobró relevancia como intérprete de la lírica que, además, abordó diversos repertorios de la llamada “música popular”. Su trayectoria en este medio llevó a que varias emisoras la contrataran como parte del elenco. Como otras, destacaría como una artista del ámbito de la música de conciertos cuya actividad se traslada al recinto de la música popular.

5.3.- De lo culto a lo popular[45]

Durante la década de 1920 la aparición de nuevas tecnologías como la fonografía y la radiofonía fueron herramientas que permitieron difundir, publicitar, comercializar y

[43] Armando E. Ledesma, “Nena Juárez y los discos de El Matrero”, *La Prensa*, 10 de enero de 1975, s/n/p. Fondo Boero, IIMCV.
[44] Agradezco a Boris Laures por facilitarme este registro sonoro, perteneciente a la actual LRA Radio Nacional-Clásica.
[45] Parte de esta sección, en un primer avance, fue presentada en *el Congreso Argentino de Musicología* (CAM) 2023, en la ponencia “De lo culto a lo popular: la cantante lírica Nena Juárez y su injerencia en la radiofonía de Buenos Aires en los años 30”. El evento, organizado por la AAM y el INM se realizó en el Centro Cultural Borges. (CABA, 16 al 19 de agosto de 2023).

legitimar, entre otras cosas, la actividad de los artistas, de los compositores y de las obras de manera masiva.[46] Juárez, durante un período de la historia, fue un eslabón más para que las músicas, en particular las de concierto, se difundieran por medio de la radio y el disco. En un análisis realizado por Andrea Matallana sobre la radiofonía, la investigadora toma el trabajo de Robert Claxon "De Parsifal a Perón: la temprana historia de la radio en la Argentina" y explica que: "Claxon tiene como hipótesis principal la idea de que la radio permitió consolidar una idea de identidad nacional".[47]

Si bien el tema acerca de la identidad nacional ha sido ampliamente estudiado y por ende no será aquí abordado,[48] quisiera mencionar puntualmente el debate acerca de la difusión de música académica a través de la radio, planteado por Alberto Williams, quien expresó sus ideas sobre la música en la radiofonía en una entrevista realizada en 1934 para la revista *El Hogar*. La antesala a la lectura del artículo sugería al lector prepararse para "conocer sus pensamientos, seguros de que ellos harán en nosotros el papel del dial cada vez que tratemos de sintonizar algo que no sean meras palabras sin sentido en el caótico y manoseado mundo de las ondas".[49] Alberto Williams expresó:

> Creo que en los momentos actuales nuestras estaciones radiodifusoras deberían propagar, siguiendo un principio cultural, la producción de los autores nacionales en primer término, en segundo término, la de todos los compositores contemporáneos, y, en tercer término, la de los antiguos. Pues la música representa tres aspectos distintos que se relacionan con la originalidad: la originalidad universal constituida por la invención técnica de los compositores, la originalidad nacional constituida sobre la base del folklore […] y la originalidad individual […].[50]

En ese mismo artículo, Williams mencionó como modelo a la *brodcasting* Municipal y a "La hora YPF", donde tenían como preferencia a los compositores argentinos; nombró a algunos como "los ases de nuestra producción musical", entre ellos, Carlos López Buchardo, Pascual de Rogatis, Floro Ugarte, Julián Aguirre, Felipe Boero y otros. Tomando las palabras de Williams y el trabajo realizado por Romina Dezillio en su artículo "Brígida Frías de López Buchardo. De 'cantatrice' a 'folklorista': una operación

[46] Cañardo, *Fábricas de músicas*…
[47] Matallana, *Locos por la radio*…,16.
[48] Melanie Plesch, "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo" *Revista Argentina de Musicología* N°1, (1996), 57-68. Lucía Elisa Engh, "La construcción de la identidad nacional en la Argentina. Hacia el Centenario de la Revolución de Mayo", *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires* (Buenos Aires: UBA, 2009). Alejandro Madrid, "Música y nacionalismos en Latinoamérica", *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, coord. por Albert Recasens Barberà y Christian Spencer (Madrid: Akal, 2010), 227-236.
[49] Alberto Williams, "La música en la radiofonía argentina", *El Hogar* (1934), 69.
[50] *Ibidem*.

radiofónica", puede decirse que una referente de la lírica que difundió la música de cámara argentina a través de la radio fue Brígida Frías, junto a su esposo Carlos López Buchardo. Dezillio explica que:

> […] Cuando el discurso radiofónico busca dirimir qué estilo imprimir a sus contenidos entre las antinomias que lo atraviesan (tradición-modernidad, pasado-presente, educación-entretenimiento, autenticidad-actualidad, selectivo-masivo… subsumidas todas en la opción culto-popular), los artistas resultan ser una estrategia para definir el perfil institucional.[51]

Continuando con su pensamiento y el ejemplo de Brígida Frías, daré cuenta a continuación sobre cómo Nena Juárez propaló también su arte en varias *Broadcasting* de Argentina.[52]

5.3.1.- Nena Juárez y las *Broadcastings*

A la hora de hablar de la radiodifusión, es importante saber que, desde la primera emisión realizada en Buenos Aires el 27 de agosto de 1920 con *Parsifal* de Wagner, hasta la época de la que se ocupa esta tesis, pueden definirse, como propone Matallana, dos etapas de desarrollo de la radiofonía. Una primera, dedicada a la experimentación; y una segunda, a partir de mediados de la década de 1920, de expansión en términos comerciales. Posteriormente durante los años treinta, "la radio sería claramente el nuevo medio de comunicación, polifuncional, capaz de educar, cultivar y entretener".[53]

Para dimensionar el fenómeno de la radio hacia mediados de los años 30, Matthew Karush sugiere que para entonces había aproximadamente un aparato cada diez personas, proporción que seguramente era bastante mayor en las áreas urbanas. El costo de una radio no era tan accesible, pero, en contraste con un tocadiscos, una vez que se la adquiría se contaba con la música gratis, además de las otras formas de entretenimientos que proporcionaba (radioteatro, deportes, noticias, comedia).[54]

[51] Romina Dezillio, "Brígida Frías de López Buchardo. De 'cantatrice' a 'folklorista': una operación radiofónica", *Lis. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada* Nº 17 (2017), 224.
[52] No quiero dejar pasar por alto una peculiaridad sobre los nombres de las artistas recientemente mencionadas, ligada tal vez, a un aspecto de su vida juvenil o a una pertenencia de clase. El público reconocía a Brígida Frías con el diminutivo de "Brigidita", dando una idea de mujer aniñada y a la vez su pertenencia a una familia patricia de Tucumán. Por otra parte, María Lastenia sería conocida como "Nena", un apodo que también puede hacer referencia a la niñez o a un trato llano, familiar. Capella, como se explicó, era "Juanita".
[53] Matallana, *Locos por la radio*…, 33.
[54] Matthew Karush, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires: Ariel, 2013), 189.

Las revistas de la época fueron otra herramienta de difusión de la programación radiofónica. Por ejemplo, publicitaban a las estrellas de las diferentes emisoras y, para captar la atención de más oyentes, anunciaban sorteos y votaciones donde se les daba la oportunidad de ser una Nueva Estrella a las cantantes del momento; a la vez, aquellos que votaran y resultaran ganadores obtendrían premios, entre ellos, aparatos de radio.[55]

Empresarios como Jaime Yankelevich y Julio Korn, no solo eran propietarios de emisoras radiales, sino que también ocuparon el rol de directores de revistas especializadas que daban cuenta de lo que sucedía en las diferentes *Broadcastings* como, por ejemplo: *La Canción Moderna, Sintonía, Radiolandia, Caras y Caretas,* entre otras.[56] Estas publicaciones, daban a conocer lo que acontecía en las emisoras. Nena Juárez fue una de las cantantes líricas del momento que participó en diferentes espacios radiales y, por ende, obtuvo repercusiones en los medios gráficos afines. Así, su actividad artística traspasó el ámbito teatral y logró acceder a un nuevo público dispuesto a sintonizar el dial a determinado día y horario para escuchar a los artistas elegidos. Actualmente, ante la falta de archivos radiales, para comprender el entramado producido entre artistas, *brodcastings*, público y repertorios abordados, debo recurrir a la prensa como fuente primaria. De esta manera, siguiendo la línea de Teresa Cascudo, "estas fuentes hemerográficas se constituyen en el centro de la investigación".[57] En este caso en particular, se pretenden sondear y detectar las intervenciones de Nena Juárez en el ámbito radiofónico a través de las revistas, advertir algunos recorridos en las diferentes emisoras de Buenos Aires y ver su presencia tanto como artista de la lírica, como también en tanto referente de la radio.

5.3.2.- Breve cronología del paso de Juárez por las radios

Respecto de la voz de la mujer en la radio, Christine Ehrick expresa: "vale la pena detenerse por un momento para considerar todo lo que implicaba en los años treinta y cuarenta. La radio fue la Internet de su época: revolucionó la forma en que las personas

[55] Se puede observar un plebiscito publicado en un número de *Caras y Caretas* de 1937 en el que se ve la promoción de las nuevas cantantes y los premios para los votantes que envíen mayor cantidad de votos.
[56] La *Canción Moderna*, dirigida desde 1928 por Julio Korn, devino después, en 1934 en *Radiolandia*, nombre relacionado con el interés específico por dedicarse al ambiente radiofónico y cinematográfico. Matallana, *Locos por la radio*…, 53.
[57] Cascudo, "Periodismo, prensa y música…"

recibían información y percibían su lugar en la comunidad".[58] En su investigación sobre radiodifusión en el Río de la Plata afirma que

> […] la voz radial femenina introdujo nueva disonancia en el paisaje de género sonoro, y la propia radio proporcionó a las mujeres un nuevo lugar desde el cual hablar y ser escuchadas, justo en el momento en que se daba en la sociedad la renegociación significativa de los roles de género.[59]

En este orden de ideas, a figuras como Nena Juárez se las puede considerar pioneras, en tanto fueron agentes necesarias que contribuyeron a algunas conquistas de género; adquirieron popularidad y trascendieron a través de este medio, logrando además traspasar del ámbito más bien privado, al público, al masivo. A su vez, las voces femeninas, sumadas al tipo de publicidad promocionada por la radiofonía, hacen pensar que la radio era ampliamente consumida por un público de mujeres.

Para lograr hacer una historización de nuestra cantante a través de este medio, las fuentes hemerográficas consultadas permiten tener un panorama de sus intervenciones como intérprete, figura pública en diferentes eventos y con vínculos con artistas de otros géneros.[60] En el artículo "Nuestras damas ante el micrófono", se encuentra reflejada la voz de Brígida Frías en la que se expresa sobre el porvenir de la radiofonía:[61]

> No solamente tengo confianza, sino que tengo la seguridad plena del grandioso porvenir artístico que le espera a la radio. Las más importantes *broadcastings* están evolucionando en ese sentido, quitando de sus programas números que distan mucho de reflejar la menor expresión de arte.[62]

En 1934, *La Canción Moderna* anunció en uno de sus números que el 25 de Mayo LR6, radio La Nación, inauguraría un "potentísimo equipo transmisor".[63] Comunicaba que "la política artística a seguir en este nuevo ciclo de actuación […] es claro [*sic*] y terminante: programas con la base de destacados elementos líricos, muchos consagrados mundialmente como celebridades".[64] Además, en otra página de la revista

[58] Ehrick, *Radio femenina: mujer, radiodifusión*…, 16.
[59] *Ibidem*.
[60] Quiero mencionar que los ejemplares de la revista *La Canción Moderna* conservada en la BN contienen varios números incompletos (faltan páginas y hay artículos que fueron recortados), lo que dificultó en parte mis búsquedas.
[61] Esta cita fue también reproducida por Romina Dezillio en "Brígida Frías de López Buchardo…", 224.
[62] Álbum López Buchardo, s/d, folio 93. En IIMCV.
[63] LR6 La Nación —o "Mitre" por haber sido fundada por esa familia—, había iniciado en 1925. Matallana, *Locos por la radio*…, 202.
[64] *La Canción Moderna* N° 318, 23 de abril de 1934, s/n/p.

se confirmaba la presencia de Juárez como parte del elenco de Radio Nacional, esto es, LR3. Teniendo en cuenta lo que había anunciado anteriormente radio La Nación, se puede deducir que la contratación de Juárez hacía contrapunto como un "destacado elemento de lo lírico", que colaboraría con sus intervenciones artísticas al cambio propuesto por la otra emisora.[65] A los pocos días, se lee en la misma revista:

> Podemos asegurar que la formidable soprano lírica Nena Juárez, que tuvo en el Colón de Buenos Aires una actuación brillantísima, se incorporará definitivamente al elenco del palacio, a fin de propalar por radio «La Nación» en cuanto se decida la inauguración del potentísimo equipo transmisor que está pronto para librarse al servicio.
> Con esta incorporación, la radiotelefonía hace una conquista verdaderamente notable y digna del mayor y más franco de los elogios.[66]

Tironeada entonces por la radio de los Mitre y la Nacional, su paso y el contacto con otros artistas de la época quedaron reflejados, por ejemplo, por el fotógrafo y el caricaturista de *Caras y Caretas*, en una nota de 1936 referida a un homenaje a Vicente de la Vega, el jefe de redacción de la sección "Radio Cocktail" de esa revista.[67] [Figura 56].



Figura 56. Nena Juárez junto a Vicente de la Vega y Ernesto Casadó, según *Caras y Caretas.* Fuente: BNE

[65] Las cantantes líricas fueron figuras de relevancia para la radiofonía de los años 30. Así, como Juárez fue figura para Radio Nacional, un acontecimiento de notoriedad resultó la convocatoria de Claudia Muzio a Radio Belgrano, la emisora de Jaime Yankelevich. Allí, la soprano italiana realizó dos conciertos en los que hizo escuchar romanzas y arias italianas. Los auspiciantes también formaron parte de este momento de auge, a través de espacios comerciales que se reflejaban al mismo tiempo en la prensa especializada. *La Canción Moderna* N° 398, 2 de noviembre de 1935, s/n/p.
[66] *La Canción Moderna* N° 319, 30 de abril de 1934, s/n/p.
[67] "Banquete ofrecido al señor Vicente de la Vega, jefe de Radio Cocktail", *Caras y Caretas* N°1987, 31 de octubre de 1936, 84.

Se trató de un Festival por el 39º aniversario de la publicación, que culminó con una cena, ocasión más que ideal para la toma de imágenes a difundir a posteriori. Juárez, por su ubicación central junto al homenajeado, apareció tanto en la foto como en el dibujo. La sección "Radio" se había agregado a la publicación a fines de 1933, lo que habla del ascenso de ese medio como forma nueva de divulgación de las noticias y los eventos culturales.[68] La caricatura fue realizada por Fresno, quien captó en la cabecera de la mesa principal a Vicente de la Vega, rodeado de las cantantes Nena Juárez y Kato-Keri. [Figura 57]. A la derecha de Nena estuvo el director de la revista, Carlos E. Mangudo Escalada; a su izquierda, el director gerente, doctor Ernesto Casadó, entre otras personas.[69]



Figura 57. Caricatura del banquete en homenaje a Vicente de la Vega, por Fresno. *Caras y Caretas*. Fuente: BNE

La sección "Radio Cocktail" de *Caras y Caretas* fue importante como instancia de reunión de los artistas de radio. En noviembre de 1936, se anunció la "feliz idea" de fundar una peña con el nombre de esa sección, con el fin de realizar reuniones "de camaradería y esparcimiento".[70] Realizaron el 14 de noviembre una asamblea y dieron por constituida "La Peña de Radio Cocktail". Con la idea de que los artistas se encontraran y conocieran entre sí, este proyecto acercó a Nena Juárez, una de las impulsoras, a nombres de la música popular como Ignacio Corsini, Raúl Marengo, Juanita Larrauri entre muchos otros adherentes.[71]

[68] Martínez Almudévar explica que esa sección "Radio" luego cambiaría a "Radio Cocktail". Véase Paula Martínez Almudévar, "Entre el acercamiento y la desconfianza. La radio en la revista *Caras y Caretas* en la década de 1930", *Anuario del Instituto de Historia Argentina* Vol. 21, Nº 1 (2021).
[69] "Radio Cocktail", *Caras y Caretas* N° 1987, 31 de octubre de 1936, 85.
[70] *Caras y Caretas*, 28 de noviembre de 1936, 85. En BNE.
[71] *Ibidem*. Juanita Larrauri (1910-1990) fue cancionista de tango que se destacó durante la década del 1930 en medios radiales. Se dedicó a la política a partir de la década de 1940. Ya con el voto femenino implementado en 1947 fue electa Senadora por la provincia de Entre Ríos, para el período 1952-1958,

Juárez no solo era noticia por sus intervenciones como intérprete. Además, fue una figura convocada en diferentes eventos, como sucedió en 1938 cuando se agasajó a Francisco Lomuto, el reconocido director de tango, por haber grabado doscientos discos junto al sello Victor. Se la puede ver en varias fotografías publicadas en diferentes medios e inferir que ella tenía vínculo cercano con los músicos populares del momento.[72]

En 1938, *Caras y Caretas* anunció un nuevo elenco de Radio Cultura para satisfacer a los oyentes y con el afán de levantar el nivel artístico de los programas radiales.[73] A los nombres del nuevo elenco, propone otros de gran prestigio contratados para LR10 por Del Ponte y Gregorio, entre los que aparece Nena Juárez.[74] A nuestra cantante, según refleja la prensa hasta aquí mencionada, se la podía escuchar en diversas emisoras. Ese mismo año, LS1, Radio Municipal, contaba con su presencia como una de las cantantes "internacionales".[75] Combinando la información que surge de la prensa especializada, que comunicaba el camino de los artistas entre las diversas radios, se puede saber también la programación semanal, gracias a revistas como *Radiolandia* y *Sintonía*.

La programación musical, como propone Matallana, "fue un componente esencial" desde el inicio hasta el afianzamiento de la radio.[76] A través de los años, diferentes propuestas de las emisoras variaron entre géneros como el tango, la música académica, así como la difusión de grabaciones o de música en vivo. La grilla semanal de *Radiolandia*, por ejemplo, muestra a Nena Juárez en septiembre de 1937 programada en la misma radio, LR 10, en dos momentos del día.[77] Por la revista *Sintonía,* del mismo mes y año, se puede refinar la información y ver la distinción de categorías, en este caso como cantante lírica en la radio.[78]

La asociación de cada artista con un auspiciante no era algo exclusivo del campo popular. Así como a Libertad Lamarque la patrocinaba *Cafiaspirina*, también Isabel Marengo, Brígida Frías de López Buchardo y Nena Juárez tuvieron publicidades ligadas a sus presentaciones radiales.[79] En un número de *Radiolandia* de 1939, puede verse

mandato que fuera interrumpido por el golpe de estado que destituyó al presidente Perón en 1955. Néstor Pinsón, "Semblanza". Fuente: https://www.todotango.com/creadores/biografia/781/Juanita-Larrauri/ Raúl Marengo se destacó como director de orquesta de jazz.

[72] *Radiolandia* N° 534, 1938, s/n/p. "Francisco Lomuto vive intensamente la tragedia de los hombres en acción", *Sintonía*, N° 269, 1938, s/n/p.

[73] Radio Cultura era LR10. Matallana, *Locos por la radio*…, 204.

[74] "Don Guillermo del Ponte trabaja activamente", *Caras y Caretas*, N° 2028, 1937, 87. En BNE.

[75] "Elenco artístico de LS 1 Radio Municipal para 1938", *Cara y Caretas*, N° 2058, 1938, 104. En BNE.

[76] Matallana, *Locos por la radio*…, 91.

[77] "Programación semanal", *Radiolandia* N°502, 1937, s/p. En BN.

[78] *Sintonía* N° 233, 1937, s/n/p.

[79] A Brígida Frías la patrocinaba la línea de perfumes femeninos Atkinsons. Dezillio, "Brígida Frías de López Buchardo. De cantatrice…", 227.

incluso la convivencia de los auspicios y los intérpretes de una misma emisora. Aparece Lamarque con la publicidad mencionada y páginas más adelante, Nena Juárez auspiciada por el conocido aceite *Cocinero*. [Figura 58]. Esta marca patrocinante afectaba no solo a la transmisión de LR3 Radio Belgrano. Por ejemplo, del 31 de marzo de 1939, se propalaba por toda la cadena de repetidoras que, en el caso puntual de Juárez llevarían su voz a través de LV3 de Córdoba, LT1 de Rosario, LU7 de Bahía Blanca, LV10 de Mendoza, LV1 de San Juan, LV11 de Santiago del Estero, LT7 de Corrientes, LV12 de Tucumán, LV4 de San Rafael (Mendoza), más las estaciones de onda corta LR3 y CXA8.



Figura 58. Juárez en concierto en LR3 Belgrano, en 1939, con el patrocinio de Aceite Cocinero. Fuente: BN

El ecléctico programa de "la gran cantante argentina Nena Juárez, una de las glorias más legítimas del arte lírico nacional", incluía, según el anuncio, obras del repertorio "clásico, canciones de boulevard y folclore argentino".[80] Se destacó que el repertorio era "clásico y popular", que estaría acompañado por la orquesta del maestro Kumok y que a las "composiciones folklóricas la secundarán arpa indígena y guitarra".[81] Asimismo, se la anunció como "la afamada contralto", lo cual estaría mostrando su ductilidad para

[80] "Un gran programa se presentará el sábado 31. Nena Juárez por R. Belgrano", *Radiolandia* N° 575, 1939, s/n/p.
[81] Se mencionaron como parte del programa algunas obras: "Che faro senza Euridice" de la ópera *Orfeo* de Gluck; "Sueño de amor", de Liszt; "Parlame d´amore, Mariú" y "La java". *Ibidem*.

afrontar distintos tipos de música y, tal vez, una estrategia para distinguirse vocalmente de sus colegas Marengo y Frías. Asimismo, como se lee, a diez años del éxito de la ópera de Boero, ese antecedente seguía pesando:

> Recital único, según se anuncia, significa, repetimos, un esfuerzo brillante del "Aceite Cocinero", rubro que está acostumbrado, digamos, por último, a brindar audiciones de alta calidad. Y una oportunidad nueva para que la notable creadora de "Pontezuela" se acerque hasta el micrófono que no le ha ofrecido su inmensa posibilidad en la medida y frecuencia que merece Nena Juárez.[82]

Además de canciones populares, Nena Juárez asumió en la radio cierto compromiso con la difusión de canciones del llamado nacionalismo musical argentino. Como Brígida Frías, había hecho suyas también canciones hoy consideradas canónicas dentro de ese repertorio, como las de Williams y López Buchardo que presentó en 1930 en el concierto para la Wagneriana, antes mencionadas. En noviembre de 1940, Radio del Estado LSA, programó un concierto de música argentina a cargo de dos mujeres. Se anunció en el diario *Crítica* así:

> […] Concierto consagrado a la música argentina en el que intervendrán la prestigiosa contralto Nena Juárez y una orquesta bajo la dirección de la compositora Anita Serrano Redonnet, a quien pertenece también la orquestación de varias piezas. Figuran en el programa “Oaci” y “Palomita del valle”, de Gilardo Gilardi, y “Mana sutioj” y “Piruca", de Serrano Redonnet.[83]

Resulta relevante indagar estas instancias que relacionan a dos mujeres músicas, ambas ligadas a la tendencia del nacionalismo musical argentino, ambas convocadas para salir de la estrecha sala de conciertos y lograr un alcance realmente nacional de sus actuaciones. Como bien dice Matallana, “la radio no solamente reproducía música, a través de la reproducción mecánica de discos, sino que producía su propia música a partir de las actuaciones en vivo, de acuerdo con el gusto de sus consumidores”.[84]

Figura escasamente estudiada, Ana Serrano Redonnet (1910-1993) era, para entonces, una discípula del compositor argentino Gilardo Gilardi, que tomaba clases también con el músico español exiliado en Buenos Aires, Jaime Pahissa.[85] Como directora de orquesta, seguramente, estaría en sus comienzos; las biografías explican que a partir de 1942 inició su derrotero en ese ámbito, tarea que llegó a desempeñar en el Teatro Colón, donde estrenó, entre otros, sus propios ballets *El niño alcalde* (1943) y

[82] *Ibidem*.
[83] “El teatro al día. Música argentina”, *Crítica*, 14 de noviembre de 1940, s/n/p.
[84] Matallana, *Locos por la radio*…, 96.
[85] Puede verse la biografía breve de Serrano Redonnet en Arizaga, *Enciclopedia*…, 277.

Vidala (1946).[86] Como Elsa Calcagno y Brígida Frías, practicó la crítica musical —en su caso, en el diario *Tribuna*— desde donde promovió la difusión de la música argentina.[87] No ahondo en mayores detalles sobre ella ahora, pero volveré más adelante para relacionarla nuevamente con Juárez.

Volviendo a Radio del Estado, resulta esclarecedor mencionar que desde 1937 había comenzado a retransmitir sus programas al interior del país. Así, la ópera de Boero aún era elegida para esa formación de los radioescuchas que se intentaba propiciar, como da cuenta Graciela Musri en una de sus tesis de maestría.[88] La cadena radial argentina estaba integrada en el interior del país por: LV10 Radio de Cuyo, Mendoza; LT3 Radio Soc. Rural, de Rosario; LT9 Radio R. Soler, de Santa Fe; LV3 Radio Córdoba; LU2 Radio Bahía Blanca; LU7 Radio Gral. San Martín, de Bahía Blanca; LU6 Radio Atlántica, de Mar del Plata; LV7 Radio Tucumán; y LV1 Radio Graffigna, de San Juan. Su programación seleccionaba especialmente la música de concierto, transmitiendo programas como este:

> Sintonice LRA Radio del Estado [...] Programa de música clásica. Selección de *El Matrero* de Felipe Boero y Yamandú Rodríguez, por Nena Juárez, Pedro Mirason [*sic*] y Apolo Grandfirt [*sic*], con la Orquesta del Teatro Colón, dirigida por Héctor Panizza.[89]

Como puede comprenderse, *El Matrero* con la voz de Nena Juárez atravesó las paredes del Teatro Colón para quedar impreso en formato disco y, así, circuló su música tanto en reproducciones mecánicas como en vivo en espacios radiales, en algunos casos, con la presencia de su intérprete, creadora del personaje de Pontezuela.

No obstante, de la misma manera en que Juárez se consolidó como cantante lírica a través del consumo popular por medio de la radiodifusión, su nombre también trascendería en el medio en trozos de música popular, como desarrollo a continuación.

[86] Véase Mariana Signorelli, "Los *ballets* con músicas de compositoras argentinas entre 1943-1964: Ana Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga, Silvia Eisenstein y Elsa Calcagno", *Música e Investigación* Nº 30 (2022): 143-186.
[87] Sobre los escritos de Elsa Calcagno en la revista *La Mujer*, véase Silvia Lobato, "Mujeres en escena: crítica musical y creación femenina en la prensa periódica de Buenos Aires (1939-1943)", *Música e Investigación* Nº 30 (2022): 103-141. En cuanto a los escritos de Brígida Frías, está el trabajo breve de Manuela Chávez, "La actividad de Brígida Frías como musicógrafa: sus columnas en *El Hogar*", *Actas de las IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (Buenos Aires: FFyL-UBA, 2020), 1-9.
[88] Fátima Graciela Musri, "Las prácticas musicales de conjunto en la sociedad sanjuanina, entre 1930 y el terremoto de 1944". Tesis de Maestría (Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2008).
[89] *Ibidem*, 40.

5.3.3.- Coleccionismo, discografía y dos "carreteros"

En esta sección comento algunos fonogramas conservados por coleccionistas, de los cuales no había indicios hasta ahora. Así, a través de ellos se logró conocer parte de la producción discográfica de Nena Juárez.[90] Por un lado, están los discos Nº 4200 y 4203, del sello Victor, que contienen repertorio vocal con acompañamiento de orquesta con ella como solista, que corresponde a músicas populares (tango, folclore, canción romántica).[91] La etiqueta del disco Nº 4200 presenta del lado A, *El carretero* de E. Bianco y A. de Nava; y del lado B, *Vidalita tucumana* de Tomás Juárez. Ambas piezas fueron consideradas en 1930 como "canciones típicas", según una publicidad hallada en el diario *Crítica*:

> Primicias de artistas de exitosa actuación en este país y triunfos resonantes de quienes la crítica extranjera ha glorificado hallará en los nuevos discos para este mes. Dos canciones típicas, *El carretero* y *Vidalita tucumana*, cobran nuevos valores ante la interpretación que de ellas hace Nena Juárez […].[92]

Según se pudo verificar, *El carretero* —subtitulada como "aire criollo"— lleva la autoría del payador uruguayo Arturo de Nava en letra y música. De esta canción, hay una versión de Carlos Gardel y Razzano con acompañamiento de tres guitarras, registrada para el sello Odeon disco 18047 A.[93] [Figura 59]. De la escucha comparativa que pude realizar, encuentro diferencias en el texto, aunque claramente se percibe que el tema musical es el mismo, lo que permite considerar que la música de Arturo de Nava fue utilizada para ambas versiones.[94] Sobre el contenido del lado B, *Vidalita tucumana*, no se han encontrado más datos, pero resulta muy sugerente que el autor llevara el

[90] Contacté al Dr. William Ponce en 2020, durante la pandemia. Coleccionista de Antioquia, Colombia, tuvo la gentileza de compartirme algunos de los registros sonoros imprescindibles para esta tesis y, a la vez, facilitarme el contacto con otro coleccionista argentino, Rudi Sazunic. En una visita personal bajo protocolo COVID, este señor me sumó parte de su colección. Lamentablemente, falleció en 2023, sin saber hasta el momento cuál será el destino de esas fuentes que quedaron en poder de sus hijos. Las fuentes relevadas por los diferentes coleccionistas están expuestas en anexo final.

[91] Estos discos me los facilitó el Dr. William Ponce, a quien agradezco por permitirme escuchar estos registros únicos.

[92] "Nuevos discos Victor ortofónicos" (publicidad), *Crítica* ,15 de mayo de 1930, 15.

[93] Versión en la voz de Carlos Gardel y guitarras de Aguilar y Ricardo, 25-10-1933 (París Odeon 18897 7579), consultada en Todotango.com. Cabe mencionar que Arturo de Nava fue un pionero en la fonografía y la cinematografía y registró su canción *El Carretero* en 1907 según, DAHR. Sus composiciones se caracterizan por ser "de naturaleza criolla". Otras versiones de *El carretero* fueron grabadas por José Randazzo en 1922 y Carlos Gardel en 1930. Fuente: Todotango.com Además, hay un cortometraje de la serie "Encuadre de canciones" en la que Nava dialoga primero con Carlos Gardel, quien luego interpreta esta canción. Nuevamente se puede observar que una canción es reconocida por registros de voces masculinas, mientras contemporáneamente Nena Juárez la imprimía con su voz.

[94] Véase también la pequeña diferencia en el apellido, que en un caso lleva una "s" final.

mismo nombre del padre de Nena, Tomás Juárez, además de la mención de su ciudad natal.[95]



Figura 59. *El Carretero* de A. de Nava(s), una versión de Juárez y otra de Gardel-Razzano. Colección personal del Dr. William Ponce (Colombia)

El disco Nº 4203, también con el llamado “sello rojo”, presenta del lado A *Por un cariño*, con letra de Gerardo Alcázar y música de J. Demón, canción; del lado B, se encuentra *Princesita*, canción con letra de Manuel L. Palomero y música de José Padilla.[96] La primera pieza es un tango, posteriormente registrado por Osvaldo Pugliese y otros músicos.[97] En cuanto a la segunda, no amerita comentario por ser muy conocida en el ámbito de las canciones populares españolas y llevadas al disco por numerosos artistas de diversas procedencias. Padilla, compositor y pianista español, residió en Argentina por un tiempo, donde trabajó y grabó junto a Carlos Gardel. Sorprende, sin embargo, que, siendo una canción preferida por los tenores, fuera en este caso asumida y llevada al disco por una voz femenina.

Siempre siguiendo el asesoramiento de los coleccionistas, pude deducir la existencia de un disco más de la ópera *El Matrero*, donde se encuentran dos arias que no están

[95] En SADAIC solo se registra con ese título un tema de Atahualpa Yupanqui con su esposa Antonieta (Nenette) Pepin, quien firmaba con el seudónimo Pablo del Cerro.
[96] *Princesita* tiene como antecedente el registro del cantante lírico italiano Tito Schipa para el sello Victor. Existen dos grabaciones de ese intérprete con acompañamiento de orquesta. La primera es de 1922 disco N° 827B y otra, de 1926 disco N° 1182A. Fuente: DAHR.
[97] Hay dos versiones del tango *Por un cariño* que refiere la página Todo tango.com. Una de 1959, con la orquesta de Pugliese. La otra, de 1962 con guitarras. Ambas versiones realizadas por artistas masculinos, sin mencionar ese valioso portal de tango, que Juárez sentó un precedente en 1930.

en la colección que circuló.[98] Me refiero al disco Nº 4205, etiqueta roja, de Victor, que presenta en ambos lados partes solistas del personaje de Pontezuela. El lado A muestra "No, que no güelva"; y el lado B, "Naides me vido los ojos".[99] Por otra parte, detecté que estas arias fueron interpretadas por Juárez en el Teatro Tres de Febrero de Paraná, en noviembre de 1930, junto a un repertorio casi idéntico al abordado en el concierto de la Asociación Wagneriana el mismo año, ya comentado.[100]

En síntesis, a través del contacto con coleccionistas, he ido esclareciendo parte de la discografía de Nena Juárez y comprendiendo cómo se puede activar una red de melómanos que pueden contribuir a esta investigación. Así, se vuelve a (re)conocer el trabajo discográfico de la cantante argentina producido entre 1929 y 1930, lo que permite demostrar que su trabajo discográfico circuló traspasando fronteras.

Respecto de los tipos de repertorio que encaró, resulta evidente que fueron en paralelo tanto su interés por el género lírico como su aprecio por las canciones populares. Esto, sumado al hecho inesperado de su aparición con dos tangos con guitarra en el festival del Teatro Colón —tomado por la prensa como una "coquetería"— y la mención como "guitarrista aficionada", por parte de Domingo Prat en su diccionario,[101] hace pensar en que contaba con nociones básicas para el acompañamiento armónico tanto en ese instrumento como en el piano. Pasaré ahora al examen del recorrido de algunas piezas de su propia autoría, lo que demuestra que su vínculo con la música popular iba más allá de la interpretación vocal.

5.4.- María Lastenia Juárez, compositora

En este apartado, intento dar luz a Nena Juárez como compositora, una faceta prácticamente desconocida de su actividad artística en el panorama de la historia musical argentina. La problemática de su invisibilización, en parte, se relaciona con las distintas formas en que se la menciona: a veces con su nombre original, a veces con su apodo "Nena"; esto dificulta el acceso a las fuentes. Además, como expliqué antes, en las breves menciones biográficas consultadas solo se reseña el aspecto de su vida profesional ligado al canto, sin referencias a sus incursiones en la creación musical.

[98] Esto me lo hizo notar el Sr. Rudi Sazunic, en la entrevista que tuvimos durante la pandemia.
[99] Existe una copia del disco N °4205 y la partitura en el Fondo Boero, IIMCV.
[100] Existe el programa de mano en el Fondo Boero, IIMCV.
[101] Prat, *Diccionario biográfico de guitarristas*…, 268.

5.4.1.- Su vínculo con Martínez Allende y la Guerra Civil Española

Conocer los vínculos más cercanos de las personas investigadas, en ocasiones abre la posibilidad de dar con fuentes que colaboren al propósito. En este caso en particular, el hallazgo surgió a través de la consulta de *Boletines Oficiales* de Uruguay, a los que llegué motivada por el tono sentimental de una nota de la revista *Radiolandia* de mediados de los años 30, que da a entender que la cantante atravesaba una situación personal difícil. Así, probando con las diferentes formas de escribir su nombre, detecté un edicto que me permite dar cuenta de una historia amorosa, a comienzos de 1930 en Uruguay, entre María Lastenia Juárez y Francisco Martínez Allende. El *Diario Oficial* de Montevideo notificó el 20 de marzo de 1930, cumpliendo con la gestión burocrática que exigía el contrato matrimonial en Uruguay:

> […] A petición de los interesados, hago saber: Que han proyectado unirse en matrimonio don Francisco Martínez Allende, de 24 años, de estado divorciado, de profesión actor dramático, de nacionalidad español, nacido en Oviedo, domiciliado en la avenida 18 de Julio número 1056 y doña María Lasthenia Juárez de 27 años, de estado soltera, de profesión artista lírica.[102]

Me pregunté enseguida quién había sido Martínez Allende, por qué aparecía ese casamiento anunciado en fuentes uruguayas y cuál había sido la naturaleza del vínculo entre ellos. A partir de esos interrogantes, entrecruzando datos, se detectó que se trataba de una etapa no explorada de la vida de la joven cantante tucumana y que el actor español, en efecto, había estado radicado en Sudamérica en esa época.

El tema de la compatibilidad del desarrollo profesional como cantantes en las mujeres de este estudio, con la decisión personal de formar una familia ha sido mencionado varias veces en el transcurso de esta tesis como una problemática social muy característica. Como se ha explicado, varias de ellas no dejaron descendencia. Esta situación era bastante habitual para las mujeres de la lírica, ya que formar una familia con hijos implicaba, según el caso en particular, dejar la escena por un tiempo. Por otra parte, estar encinta influye en la vocalidad: además de sufrir cambios corporales, luego de dar a luz se requiere un período de recuperación física y vocal para regresar al escenario, acorde con las exigencias del teatro lírico profesional.[103] En el caso de Nena

[102] *Diario Oficial*, Montevideo, 20 de marzo de 1930, s/n/p. Este edicto se publicó, como era habitual, en ediciones sucesivas con la intención de dar conocimiento del enlace, por si había alguna razón para impedirlo.

[103] La exigencia contractual, combinada con la autoexigencia, hacían padecer situaciones complicadas, como fue la de la soprano Clara Oyuela, cuando hizo de Susana en *Las bodas de Fígaro* de Mozart, en el Teatro Colón, en 1948. Según explica Díaz-Inostroza, la cantante argentina experimentó la interrupción de un embarazo horas antes de salir a escena. Sin embargo, optó por no cancelar su participación y, en una

Juárez, la prensa nuevamente resulta una fuente documental valiosa. En el artículo “Una emotiva Nena”, publicado en el mes de noviembre de 1936, *Radiolandia* reprodujo una fotografía de la mezzosoprano junto a su hija María Luisa. Como epígrafe, se lee: “Una tierna sonrisa maternal debe esconder a la pequeña la terrible verdad. —Papito vendrá pronto...—. Y la hijita de Nena Juárez espera el momento feliz, tal vez distante, de volver a abrazar a su padre”.[104] La nota toma como eje central la ausencia de “Paco” Martínez Allende del círculo familiar, quien había sido retenido en España durante una visita al país ante el estallido de la Guerra Civil, para servir a su patria. Mientras tanto, Nena Juárez continuaba en Buenos Aires, con sus compromisos artísticos. El periodista reflexiona:

> ¡Quién imaginaría, oyendo cantar a Nena Juárez, que su alma atraviesa por una verdadera tragedia sentimental...! / La escuchamos noches pasadas en "Dalila" y aún más: pudimos asistir a uno de los tantos éxitos de su brillante carrera artística, en que sus admiradores pujaban por ser los primeros en felicitar a la eximia contralto argentina. Ella respondía a todos con su tono afectuoso y ese don señorial que la distingue, subrayando su condición de mujer superior.[105]

La Guerra Civil se desarrolló entre 1936 y 1939, pero debieron pasar más años para que Martínez Allende retornara a Argentina. Para que se produjera su regreso, se realizaron manifestaciones y colaboraciones conjuntas entre artistas, en pos de concretar un primer viaje de acercamiento de Europa a América. En 1939 en Buenos Aires se organizó un festival en el que participaron personalidades relevantes del teatro, el cine y la radio, con el propósito de ayudar y posibilitar el regreso del actor español a América.

> La Asociación de Gente de Radio, Cine y Teatro, organiza para hoy, viernes, 11 de agosto, en el Smart, un festival con el objeto de hacer posible la venida a tierras de América del actor Francisco Martínez Allende, actualmente reclutado en un campo de concentración en Francia, contando para el caso con la siguiente nómina de artistas de nuestro teatro, cine y radio.[106]

situación de grave riesgo, afrontó la función completa, para sorpresa de su médico y de las autoridades del teatro. Díaz-Inostroza, *Clara Oyuela y el arte de cantar*, 146-147.

[104] “Una emotiva nena”, *Radiolandia* N° 451, 1936, s/n/p.

[105] *Ibidem*.

[106] “Hoy se realiza un gran festival”, *Radiolandia* N°595, 1939, s/n/p. La nómina de artistas que apoyaron esta causa fue: Ernesto Ochoa, Luisita Vehil, Blanca Podestá, Luis Arata, Orestes Caviglia, Miguel Faust Rocha, Santiago Gómez Cou, Iris Marga, Maruja Gil Quesada, Carmen Duval, Pedro Tocci, Florindo Ferrario, Orquesta Zerrillo, Jazz de Efraín Orozco, Consuelo Mallo López, Hilde Pirovano, Sexteto Tagliacozzo, Mario Danessi, Delfina Jouffre, Mauricio Bilevich, Hermanos Abrodos, Antonio Vela, Maruja Iniesta, José Vales, Coro Kubick, Antonio Maida, Pedrito Farías, Jazz Rudy Ayala, Clarita Imperio, Pablo Racioppi, Mario Pugliese, “Cariño”, Joaquín Ucles, Antonio Cardona, Nilda Eilson, Augusto Gauthier, Elsa, O'Connor, Hermanas del Valle, Carmen Montagut, Zorros Grises y Carmen Caballero Sánchez.

Algunas biografías de Martínez Allende dan cuenta de su activa participación antifranquista y su vínculo político con países de América como Cuba y República Dominicana que colaboraron, entre otros, con su regreso a la Argentina.[107] A partir de 1947, ya instalado nuevamente aquí, la figura del actor español se popularizó por su participación en el cine. *Vacaciones* fue el título del filme que protagonizó con Mecha Ortiz. Se lee en un periódico de Rosario: "esta vez la acompaña un galán nuevo en la cinematografía, que después de un paréntesis considerable en el teatro de nuestro país aparece en la escena del cine; se trata de Francisco Martínez Allende".[108]

Ciertas fuentes mencionan que el actor estuvo casado con otra mujer, sin aludir a su vínculo conyugal con Nena Juárez. Como es sabido, en Argentina no tenía valor "legal" contraer matrimonio en otro país. Allende falleció en mayo de 1954. Su recuerdo hoy es posible, en parte, por su producción artística como actor, escritor y dramaturgo. De su obra, rescato aquí un fragmento, que es el relacionado al ámbito musical, junto a su *partner* Nena Juárez, compositora.

5.4.2.- *A mate y marroco*

Así como se detectó un matrimonio por medio de números del *Boletín Oficial* de Uruguay, también los *Boletines Oficiales de la República Argentina* ofrecen información acerca de algunas composiciones musicales de Nena Juárez, publicadas en la década de 1930. Como mencioné anteriormente, su casamiento con el español Francisco Martínez Allende ocurrió a comienzos de esa década. Ese vínculo, a su vez, prosperó en el ámbito profesional como creadores de músicas, entre las que se destaca el género tango. Con su ADN particular, como expresa Pablo Kohan,

> […] independientemente de todas las miradas y las afirmaciones que se puedan arrojar o enunciar sobre el tango, hay una certeza que no admite discusión: el tango puede ser considerado como la creación cultural colectiva argentina más original y trascendente de nuestra historia y la que ha contribuido, con mayor significación, al establecimiento de una identidad cultural y musical argentina.[109]

[107] Luego de su estadía en Francia, Martínez Allende logró arribar a República Dominicana. Ver en anexo documental, la copia del permiso de residencia como inmigrante español.
[108] "*Vacaciones* y *La Mujer perdida* completan el cartel del Broadway", *Crónica*, Rosario, 8 de noviembre de 1947, 4.
[109] Pablo Kohan, *El ADN del tango. Estudios sobre los estilos compositivos* (1920-1935). 2da. ed. (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2019), 13.

Si se habla de tango como representación argentina, *A mate y marroco* es uno de ellos. Este tango se registró, según el *Boletín Oficial de la República Argentina*, el 9 enero de 1930 con el número 57.453; con letra de Martínez Allende y música de Nena Juárez.[110] Como explico a continuación, en su momento esta música resultó tener significativa circulación y recepción.

A principio de 1931, este tango se escuchó en los bailes de Carnaval y pocos meses después se grabó para la empresa de Discos Nacional-Odeon. Como describe Cañardo, "las grabaciones que se realizaban en Argentina a principios del siglo XX casi correspondían a la categoría amplia de 'repertorio nacional', que incluía, entre otros géneros, el tango, el vals, la zamba, el pasodoble, el *shimmy* y el *foxtrot*".[111] Cabe recordar que Juárez, para ese momento ya era reconocida por el público por su actividad como cantante y en especial a partir de 1929, por su interpretación del rol de Pontezuela en *El Matrero* de Felipe Boero.

El primer registro sonoro que se detectó del tango de Juárez estuvo a cargo de la orquesta típica de Francisco Canaro. [Figura 60]. El disco Nº 4719 era doble: del lado A, se podía escuchar *Las flores de tu balcón*. Pasodoble con estribillo. F. Catalán; y lado B, *A mate y Marroco*. Tango. Nena Juárez. Con un breve lapso intermedio, el mismo sello discográfico lanzó una nueva versión del tango, en la voz de Ignacio Corsini y con acompañamiento de tres guitarras (Pages, Pesoa, Maciel). Se puede observar en *Caras y Caretas* una publicidad de los discos Nacional-Odeon "la fiel expresión del arte criollo. El disco que reúne a los más valiosos intérpretes de la música popular argentina".[112] Esta propaganda presenta a varios artistas con sus correspondientes fotografías y los datos específicos de sus últimas grabaciones. Se advierten allí a Carlos Gardel, Roberto Firpo, Francisco Canaro, Ignacio Corsini, Ada Falcón y Anita Palmero como intérpretes populares; y en el centro de la página, se distingue la imagen de Ninon Vallin con la leyenda: "La gran cantante del Teatro Colón graba para discos Odeon".[113] El disco de Corsini se describe con el Nº 18632: de una cara, *A mate y marroco*. Tango. F. Martínez Allende-Nena Juárez; y en la otra, *Confesión*. Tango. E. S. Discépolo - L. C. Amadori. Resulta apropiado señalar que, en ambas versiones difundidas por *Caras y Caretas*, se mencionó a la compositora, mientras que al autor del texto solo se lo señaló en el registro de Corsini.

[110] En la página de SADAIC aparece *A mate y marroco* bajo el número #1231378 | ISWCT3305682439 y se declaran autores al Fondo Nacional de las Artes y Francisco Martínez Allende mientras que a Nena Juárez se la menciona como compositora.
[111] Cañardo, *Fábricas de músicas* …,149.
[112] Publicidad discos Nacional-Odeon, *Caras y Caretas,* Nº 1705, 6 de junio de 1931, s/n/p.
[113] *Ibidem*.

Como explica García Brunelli “el tango no está compuesto solo por música, sino también, como se dijo, por poesía (con características propias del género), que lejos de ser un complemento superfluo para la música, suele resultar de una gran calidad poética y de una llamativa densidad cultural”.[114] A saber, las dos grabaciones mencionadas sobre el tango de Juárez difieren entre sí; en la primera, que corresponde a la versión de Canaro, solo se escucha la música, mientras que en la de Corsini se puede escuchar también la “poesía”.

A mate y marroco (Francisco Martínez Allende)

Yo vivo en la gloria, con mate y marroco
Por todo manjar.
La pieza en que anido, pa’ mí es un palacio
Con un regio altar.
Altar en que adoro a mi prenda querida
Con todo fervor.
Sabiendo que es ella, aquí en este mundo
La dicha mayor.
Me río de la gente que sufre luchando
Por un porvenir.

De todos aquellos que hablando de penas
No dejan vivir.
El presente es lo que importa
Del mañana, Dios dirá,
No largándome mi dueña
Qué me importa lo demás.

No hay veneno que me alcance
Ni amargura que me llegue,
Yo les sé poner la proa
Apenitas se me acercan.
Y me encierro en ese mundo
Donde tengo las delicias,
La que brinda, generosa
La que todo me lo da.
El tesoro que yo escondo
No lo cambio por ninguno,
Porque en él tengo la dicha
Y el encanto de vivir.

Fortuna y honores serán muy hermosos
Si dan su favor.
Yo vivo sin ellos, feliz y contento
Y ajeno al dolor.
Que vengan si quieren, que yo ni los busco

[114] Omar García Brunelli, “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”, *El Oído Pensante* Vol. 3, N° 2 (2015), 1-32.

Ni siento el vaivén,
Que tanta desdicha produce en la gente
Con hambre de bien.
A mate y marroco yo gozo la vida
Con toda fruición.
Y nada me falta teniendo conmigo
La diosa "ilusión".

El presente es lo que importa
Del mañana, Dios dirá,
No largándome mi dueña
Qué me importa lo demás.

A mate y marroco fue entonces un tango grabado a inicios de la década de 1930 por referentes de la música popular como Francisco Canaro e Ignacio Corsini.[115] El acceso a las dos fuentes sonoras fue posible por la colaboración de algunos coleccionistas para lo cual cabe destacar la importancia de ellos en este tipo de investigación histórica. Como explica Gracía Brunelli, "en referencia al tango, el coleccionismo privado ha preservado las grabaciones de tango sobre todo de las épocas más vulnerables, con más riesgo de pérdida, que son las tres primeras décadas del siglo XX. Gracias a los coleccionistas, la gran mayoría de los discos se ha conservado".[116]



Figura 60. Izq: Partitura de *A mate y marroco*, de editorial A. Perrotti (Museo-Biblioteca, AGADU). Der: Disco Nº 4719, Orquesta Típica de Francisco Canaro (gentileza de Christoph Lanner)

[115] Cabe mencionar que la fábrica Victor se había instalado en Argentina a comienzos de la década de 1920 y como explica Cañardo "seguía un modelo compartido por otras empresas discográficas como la angloamericana Gramophone Company". Además, el "Repertorio Nacional" era considerado importante para la empresa. Cañardo, *Fábricas de músicas*…, 53.
[116] Cañardo, *Fábricas de músicas*…, 13.

A mate y marroco no fue la única obra compuesta por el binomio Juárez-Martínez Allende. Como se verá a continuación, la actividad compositiva de Nena Juárez en el género del tango abarca un período breve, de dos o tres años, con un total de siete títulos, hasta donde ha podido rastrearse.

5.4.3.- Tangos de 1930 y algo más

Como se mencionó antes, Nena Juárez fue compositora de varias músicas. Algunas se encuentran hoy disponibles en plataformas digitales y otras aún permanecen inéditas, ya que no ha sido posible encontrar las partituras o las grabaciones. En SADAIC, se detectó una canción bajo el título *Mi querer*; en este caso Juárez y Martínez Allende comparten las categorías de autor y compositor sin tener declarado el porcentaje.[117] A pesar de los datos expuestos en el catálogo en línea, no se ha podido acceder a la partitura. Nuevamente, la prensa extranjera colabora como fuente y permite ampliar el conocimiento sobre esta obra. En ese sentido, se detectó en el periódico *O jornal* (Brasil) del 6 de enero de 1937, una publicidad de Radio Tupi (RPG3) que promocionaba los discos que arribaron por *PANAIR*. Entre las novedades, se encontraban dos canciones grabadas por Nena Juárez: *Mi querer* y *Dos corazones*. [Figura 61]. Como se puede observar, figura Martínez Allende como autor, sin mencionar a la cantante como partícipe de la creación de estas composiciones, pero sí visible ante el público en su rol de intérprete.

A partir del entrecruzamiento de esta información con el trabajo que realiza la Universidad de California disponible en línea, en la Discografía de *American Historical Recordings* (DAHR),[118] se puede saber que *Dos corazones* (zamba) pertenece al disco Victor 4208 (sello rojo de doble cara, de 10 pulgadas) que fue interpretado por Nena Juárez con acompañamiento de guitarra.[119] Con el mismo número de disco aparece *Mi querer* (estilo), también con acompañamiento de guitarra.[120] Es importante señalar que en 1926, la empresa Victor en Buenos Aires innovó utilizando tecnología eléctrica, lo que significa que se utilizó un micrófono como medio para grabar; por ese motivo, las

[117] *Mi querer* se encuentra registrado en SADAIC bajo los números #1710 | ISWC T0370019332.
[118] https://adp.library.ucsb.edu/
[119] Discografía de American Historical Recordings, sv "Victor matriz BAVE-60476. Dos corazones/Nena Juarez", https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800030998/BAVE-60476-Dos_corazones.
[120] En ambas canciones presentan una nota aclaratoria: “se cree que los libros de contabilidad de Victor que documentan esta grabación se han perdido. La fecha que aparece en la tarjeta azul de historia de Victor, el 19/2/1931, está marcada como ‘Fecha de derechos de autor’.”

grabaciones de Juárez con relación a registros previos a 1926 deben haber tenido mejor resultado que las de otras cantantes.[121]



Figura 61. Publicidad en Brasil de las canciones argentinas *Dos corazones* (zamba) y *Mi querer* (estilo), grabadas por Nena Juárez. *O Journal*, 6 de enero de 1937, s/n/p

Por medio de *Boletines Oficiales de la República Argentina* logré relevar otras composiciones, mayormente en colaboración con Martínez Allende, entre las que se observan diferentes categorías a saber: tangos (3), chacarera (1), zamba (1), estilo (1) y vals (1). [Tabla 2].

[121] Cañardo, *Fábricas de músicas*…, 54.

Obra	Compositor	Fecha de registro	Número	Fuente	Grabación	Observaciones
Diquero **(tango)**	Letra: Francisco Martínez Allende Música: María Lasthenia (Nena) Juárez	2/10/1930	55.773 (manuscrito)	Boletín Oficial 23/02/1931		
Corriendo la liebre **(tango)**	Letra: Francisco Martínez Allende Música: María Lasthenia Juárez	22/12/1930	57.202 (manuscrito)	Boletín Oficial 25/03/1931		
Tucumana **(chacarera)**	Letra: Francisco Martínez Allende Música: María Lasthenia Juárez	30/12/1930	57.315 (manuscrito)	Boletín Oficial 25/03/1931		
A mate y marroco **(tango)**	Música: María Lasthenia Juárez (Nena Juárez) Letra: Francisco Martínez Allende	9/01/1931	57.453 (manuscrito)	Boletín Oficial 25/03/1931	Orquesta de Francisco Canaro Nacional -Odeon Disco 4719 Ignacio Corsini, guitarras Nacional -Odeon Disco 18632	Aparece un registro en SADAIC. Atribuido al Fondo Nacional de las Artes Letra: Francisco Martínez Allende Música: Nena Juárez
Sortilegio **(vals)**	Nena Juárez	26/09/1932	62.458 (manuscrito)	Boletín oficial 15/10/1932		
Mi querer **(estilo)**	Letra: Francisco Martínez Allende Música: Nena Juárez			SADAIC DAHR	Nena Juárez, voz Acompañamiento de guitarra (no se puede especificar número) Victor Disco 4208	
Dos corazones **(zamba)**				DAHR	Nena Juárez voz Acompañamiento de guitarra (no se puede especificar número) Victor Disco 4208	

Tabla 2. Obras de autoría de Nena Juárez, según *Boletines Oficiales de la República Argentina*. Elaboración propia

Como queda demostrado, Nena Juárez no fue solo una cantante lírica sino también una compositora visibilizada en su tiempo. Interpretó y registró música de su autoría, para lo cual utilizó nuevas tecnologías de grabación. Además, personalidades destacadas del mundo del tango como Francisco Canaro e Ignacio Corsini imprimieron discos en dos versiones diferentes y popularizaron su tango *A mate y marroco*. (Re)conocer a Nena Juárez como compositora permite comprender su proximidad con los ámbitos de la música popular y consolida la idea de una artista que logró expandirse artísticamente tanto en ámbitos de las élites como en ámbitos populares, lo que marcó su impronta como artista.

5.5.- Nena Juárez, docente

5.5.1.- Su inserción en la Escuela de Teatro Infantil

Al trabajar sobre Nena Juárez como intérprete detecté su activa participación en la radiodifusión en Argentina, aspecto que fue expuesto en una comunicación científica, como ya se dijo antes. Gracias al intercambio con otra colega y de la lectura de su aporte publicado en la revista *Música e Investigación*, logré saber que Nena Juárez fue docente del Instituto de Teatro Infantil, hoy conocido como Instituto Vocacional de Arte Infantil "Manuel Labardén".[122] Aunque no era una faceta laboral que esperaba encontrar en la trayectoria de Juárez, me resonó de inmediato un texto reciente, que fue incluido en la sección temática del mismo número de la revista mencionada. Comprendí que esa novedad de mi pesquisa, un tanto azarosa, revestía un desafío. Como expone Pilar Ramos:

> Uno de los mayores retos a la hora de estudiar a una mujer compositora, intérprete, patrocinadora o consumidora de música es entender su papel como agente, como sujeto histórico, un papel que solo puede comprenderse entendiendo su contexto particular, pero también entendiendo su individualidad.[123]

Cada historia tiene su particularidad. En este caso, reconocer a Juárez como docente especializada a cargo de un coro, me incitó a querer detectar mayores detalles sobre su

[122] El Instituto se creó en 1913 con el nombre de Teatro Municipal Infantil y en 1928 pasó a llamarse Instituto de Teatro Infantil Labardén. Entre sus objetivos principales estaba la búsqueda de la profesionalización de los niños actores. En 1958, bajo la dirección de la pedagoga Blanca González cambió nuevamente su denominación para llamarse Instituto Vocacional de Arte Infantil. En contacto con Susana Llahi, autora de un capítulo referido el Instituto Labardén (en imprenta), me comparte que el cambio ortográfico en el apellido del escritor Lavardén que da nombre a la institución, se decidió con "b" a partir de la Ordenanza 3214, según consta en el expediente N°8615, Tomo 933, del 16 de julio de 1958 y en toda la documentación. (Comunicación personal con Susana Llahi).

[123] Ramos López, "Escribir hoy sobre la historia…", 96-97.

actividad. Signorelli menciona un concierto de fin de curso, organizado por el Instituto de Teatro Infantil Labardén en el Teatro Colón, en diciembre de 1943. Como parte del programa, explica que un coro a tres voces bajo la dirección de la profesora Nena Juárez interpretó "Media caña", de Felipe Boero.[124] Conocer la trayectoria de la mezzosoprano me permitió corroborar que se trataba de la misma persona y, adicionalmente, observar cómo fragmentos de la ópera *El Matrero* se fueron popularizando a través de los coros escolares. Como es sabido, el inicio del primer acto sucede en una fiesta de gauchos que están cantando una "Media caña", lo que da para un cuadro grupal del coro completo. Boero, desde luego, supo explotar ese número de folclore colocado en la escena y lo divulgó en adaptación para conciertos y otro tipo de presentaciones.[125] Con la creación de las Escuelas de Adultos y dentro de las políticas educativas de ampliación del nacionalismo de mediados de la década de 1930, este trozo se volvió un número recurrente de los coros.[126] Así, "Pontezuela" devenida ahora en una directora coral, a cargo de un fragmento de *El matrero*, significa un plus no esperado en mi ruta investigativa. Continuando con la idea de Ramos López:

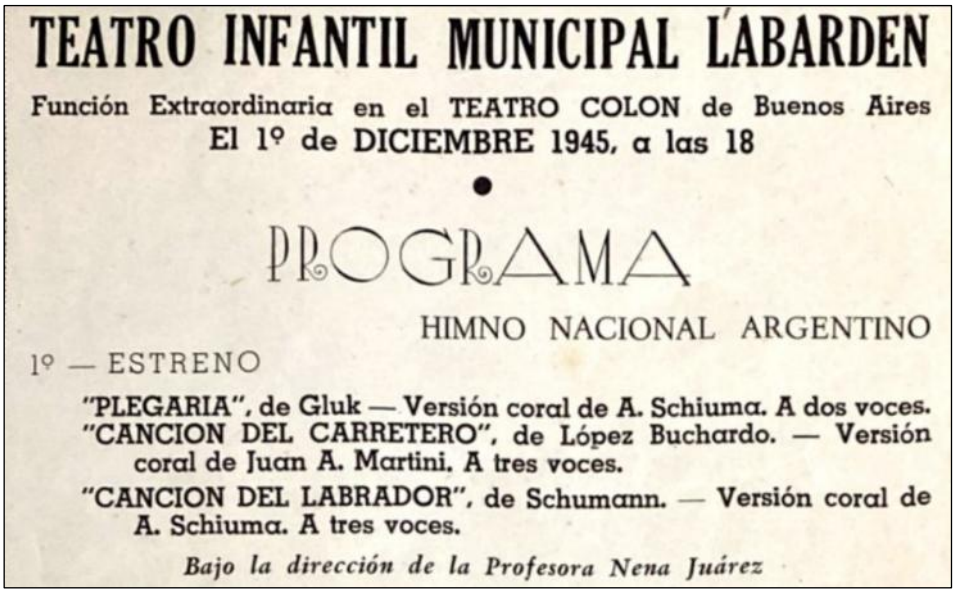
> El estudio de las instituciones docentes permite abordar diferentes prácticas: la transmisión de la música, la enseñanza, la consideración de los repertorios, las ejecuciones privadas y públicas, los mecenazgos, la representación social, la escucha, etc.[127]

Juárez trabajó en el Instituto de Teatro Infantil Labardén por más de quince años, hasta donde he podido establecer.[128] El acceso al archivo institucional reveló la presencia del nombre de Nena Juárez en varios programas, a lo largo de más de una década.[129] Estos documentos, con el cruce de fuentes hemerográficas, permiten dar un panorama de actuaciones, salas de conciertos y repertorios en los que intervino como

[124] Signorelli, "Los ballets con músicas de compositoras argentinas…", 154.
[125] En el libro escrito por su hija, "La media caña" figura como una obra para coro *a cappella* estrenada antes de la ópera *El matrero*, en 1927, en el Teatro Colón, bajo la dirección de César Stiatessi. Véase Carlota Boero de Izeta, *Felipe Boero* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1978), 190.
[126] Sobre la gestión de los coros en las Escuelas de Adultos y las grandes masas corales que se promovieron, véase Verónica Murray, "Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical argentino. La música coral en la ciudad de Buenos Aires en la década del '30", *Espacios de Crítica y Producción* Nº 44 (2010), 74-79.
[127] Ramos López, "Escribir hoy sobre la historia…", 93.
[128] No se ha podido verificar el arco temporal en el que Nena Juárez se desempeñó como docente del Instituto Labardén. En el archivo del Instituto se preservan algunos programas en los que se puede identificar a Juárez como profesora hasta 1959. Además, se realizó una búsqueda en el Centro Documental de Información y Archivo Legislativo (ex CEDOM) y solo se logró obtener algunos decretos referidos a la institución. De la información compartida gentilmente por Susana Llahi (actualmente en imprenta), accedo a una nómina de docentes a partir de 1938, en la que se menciona a Nena Juárez. Entre otras profesoras, aparecen mencionadas Alfonsina Storni, para "Escritura y dicción" y Blanca de la Vega, para Declamación y arte escénico.
[129] He realizado consultas y relevamiento de fuentes en el archivo del Instituto Labardén (en la Avda. Garay 1684, CABA). El vicedirector Damián Barrera, quien trabajó en el archivo durante algunos años, aseguró en un primer contacto que la documentación sobre Juárez era casi nula. Por fortuna, en este caso, se equivocó.

docente.[130] A su vez, los programas de fin de año presentaban números en los que se veían representadas las diferentes disciplinas artísticas que desarrollaban los alumnos en el Instituto, por lo que puede notarse que se trataba de una labor mancomunada.

Se puede observar, por ejemplo, un programa del 1° diciembre de 1945, en el Teatro Colón donde se menciona a la Profesora Juárez como directora del coro. [Figura 62] Inmediatamente luego de la interpretación del Himno Nacional argentino, el grupo de niño estrenó arreglos corales, al parecer, novedosos. Fueron tres piezas: 1) *Plegaria*, de Gluck, en versión de A. Schiuma, a dos voces; 2) *Canción del carretero*, de López Buchardo, en versión de Juan A. Martini, a tres voces;[131] y 3) *Canción del labrador*, de Schumann, en versión también de A. Schiuma, a tres voces.[132]



TEATRO INFANTIL MUNICIPAL LABARDEN

Función Extraordinaria en el TEATRO COLON de Buenos Aires
El 1º de DICIEMBRE 1945, a las 18

PROGRAMA

HIMNO NACIONAL ARGENTINO

1º — ESTRENO

"PLEGARIA", de Gluk — Versión coral de A. Schiuma. A dos voces.
"CANCION DEL CARRETERO", de López Buchardo. — Versión coral de Juan A. Martini. A tres voces.
"CANCION DEL LABRADOR", de Schumann. — Versión coral de A. Schiuma. A tres voces.

Bajo la dirección de la Profesora Nena Juárez

Figura 62. Fragmento de un programa de mano del Teatro Colón. Fuente: Archivo del Instituto Vocacional Artístico Labardén

Algunos interrogantes como el idioma en el que se cantaron estos trozos quedan por el momento sin respuesta. Sin embargo, conocer el programa colabora a reconocer los repertorios aprendidos por los niños del Labardén, en los que convivían piezas europeas

[130] Se aclara que los nombres de los docentes no aparecen mencionados en todos los programas a diferencia de los alumnos participantes de las obras. Los maestros, generalmente figuran en los programas de mano, de cierres de ciclo lectivo o de funciones especiales. Las salas utilizadas fueron el Teatro Colón, el Luna Park y otras.
[131] Mansilla reconoce la intervención de Juan Emilio Martini en la edición de la canción en versión coral con piano. Silvina Luz Mansilla, "La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX. *El carretero* de López Buchardo", *Revista del IIMCV*, Año XXX, Nº 30 (2016), 109.
[132] El programa se completó con *El niño estrella*, comedia en tres actos y seis cuadros, original de Germán Berdiales y puesta en escena por la Profesora Blanca C. de la Vega. A continuación, se realizó "Polonesa en la Mayor", de Chopin por la orquesta, bajo la dirección del Maestro José Lepore. Como número final *Escenas danzantes*, de Tchaikowsky, con coreografía de Ernestina del Grande. Programa en anexo.

y argentinas dispuestas especialmente para coro, por músicos en actividad de esa época.

Un programa del 6 de julio de 1946, cercano al festejo del día de la independencia argentina, permite reflexionar sobre el eje temático, que se elegía siguiendo el calendario escolar y las convenciones de los rituales patrióticos. El concierto se realizó en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, hoy Teatro Municipal San Martín.[133] Luego de entonar el "Himno Nacional Argentino", el coro asumió nuevamente "La media caña" de Felipe Boero y *El Carretero* de López Buchardo, ambas cantadas a tres voces. De esta manera, Nena Juárez y su coro del Labardén colaboraban en lo que Mansilla ha destacado como un modo de canonización de la canción del fundador del Conservatorio Nacional de Música: "la inclusión […] en listas de cantos escolares aprobados por el Consejo Nacional de Educación, [que] se distribuían entre los profesores de música", obrando como recomendaciones de repertorio para abordar en determinadas ocasiones.[134]

Con respecto al repertorio, es significativo mencionar que en el archivo institucional se encontraron cinco partituras que se presupone pudieron ser utilizadas por Juárez: *Vidalita* de Armando Schiuma, para canto y piano (firmada por el autor); *Paja brava* de Francisco Canaro (pericón); y de la compositora argentina Lía Cimaglia, las canciones: *Vidita*, *La razón de mi cariño* y *La canción del chingolo*.[135]

5.5.2.- La década de 1950 y algunos cambios políticos

El período de la década de 1950 ofrece cambios en el rol docente de Nena Juárez dentro del Instituto Labardén, así como algunas diferencias en los repertorios interpretados por los niños en sus presentaciones públicas. A partir de 1950, año del Libertador Gral. San Martín,[136] un nuevo reglamento organiza las funciones institucionales a partir del Decreto

[133] Según el decreto N°1912 del 14 de junio de 1944, el "Teatro Lavardén" [*sic*] debía ofrecer "funciones dedicadas a la población infantil de la Ciudad, que se realizarían el primer y tercer sábado de cada mes en el teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, creado por decreto el 17 de diciembre de 1943" *(Boletín Municipal* 7022). Posteriormente, por el decreto municipal N°2121 del 22 de junio de 1944, se ampliaron los días de funciones. Además de los sábados, se agregaron el segundo y cuarto domingo del mes por la tarde. Una nueva modificación al decreto inicial N°1912 se produjo en septiembre del mismo año, indicando que las funciones debían suceder todos los domingos en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, en función matinée. Centro Documental de Información y Archivo Legislativo (ex CEDOM). El teatro San Martín actualmente forma parte del Complejo Teatral de Buenos Aires, que depende del Gobierno de CABA y dispone de dos elencos teatrales estables, el Ballet Contemporáneo y el Grupo de Titiriteros.

[134] Mansilla, "La cambiante biografía…", 115.

[135] *La canción del Chingolo* de Cimaglia está dedicada a Enriqueta Basavilbaso de Catelín, cantante aficionada y gestora cultural cuyos aportes traté en el segundo capítulo.

[136] Como ha estudiado Corrado, en el año del Libertador San Martín se concretaron celebraciones que pueden ser leídas como homenajes dobles, a dos Generales (San Martín y Juan Domingo Perón). Si bien no ofrece detalles, el musicólogo menciona la obra *La Gloria de Yapeyú*, interpretada por el Teatro Infantil

Municipal N° 27424. En su artículo cuarto de la sección “Actuación de los elencos”, se anuncia que podrán realizar presentaciones en público a partir del 15 de mayo de cada año, “en las salas de espectáculos y lugares que determine la Superioridad, previa la tramitación de rigor”.[137] Luego, se hace mención del cierre lectivo, que tendrá como espacio la sala del Teatro Colón.[138]

Algunas fuentes documentales dan cuenta de las salas en que se presentaron los alumnos del Teatro Infantil durante el primer lustro de la década y de la adhesión a las prácticas educativas vigentes en la coyuntura política y sociocultural de esa época.[139] Así, no sorprende en 1954 la interpretación coral de la *Marcha peronista* programada al inicio de un espectáculo y, en cercanía con el segundo aniversario de la muerte de la esposa del presidente de la Nación, la inclusión de un poema alusivo, declamado por una niña.[140] [Figura 63]. El texto del *Canto a Eva Perón*, de Alberto Franco, habrá conmovido a los asistentes al Teatro General Belgrano.[141]

Estas manifestaciones no fueron fortuitas dentro de los espacios institucionales: formaban parte de un proyecto de Estado.[142] El antecedente a este nuevo período histórico fue el 17 de octubre de 1945, momento en que comienza una nueva organización política que se desarrolló desde 1946, al asumir el poder presidencial el coronel Juan Domingo Perón. Como explica Sebastián Hildbrand, en la década que comprende sus dos gobiernos, se observa una clara intervención gremial en instituciones antes gestionados de otro modo. El Teatro Colón, como otros espacios, “se convirtió en un verdadero púlpito de doctrina peronista”.[143]

Labardén en los últimos días del mes de diciembre de 1950. Véase Omar Corrado, *Sonografía de la pampa. Música argentina durante el primer peronismo (1945-1955)* (Santa Fe: Ediciones UNL, 2024), 198.

[137] “Reglamentación de funciones del Teatro Infantil Labardén*”, Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, N°9011, 3714 -3715.

[138] En 1953 por decreto municipal N°7649 la dirección del Teatro Labardén solicitó la cesión de sala del Teatro Municipal General San Martín y el Anfiteatro “Eva Perón” además de contar con la “colaboración del Teatro Colón. *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, N°9011, 3714 -3715.

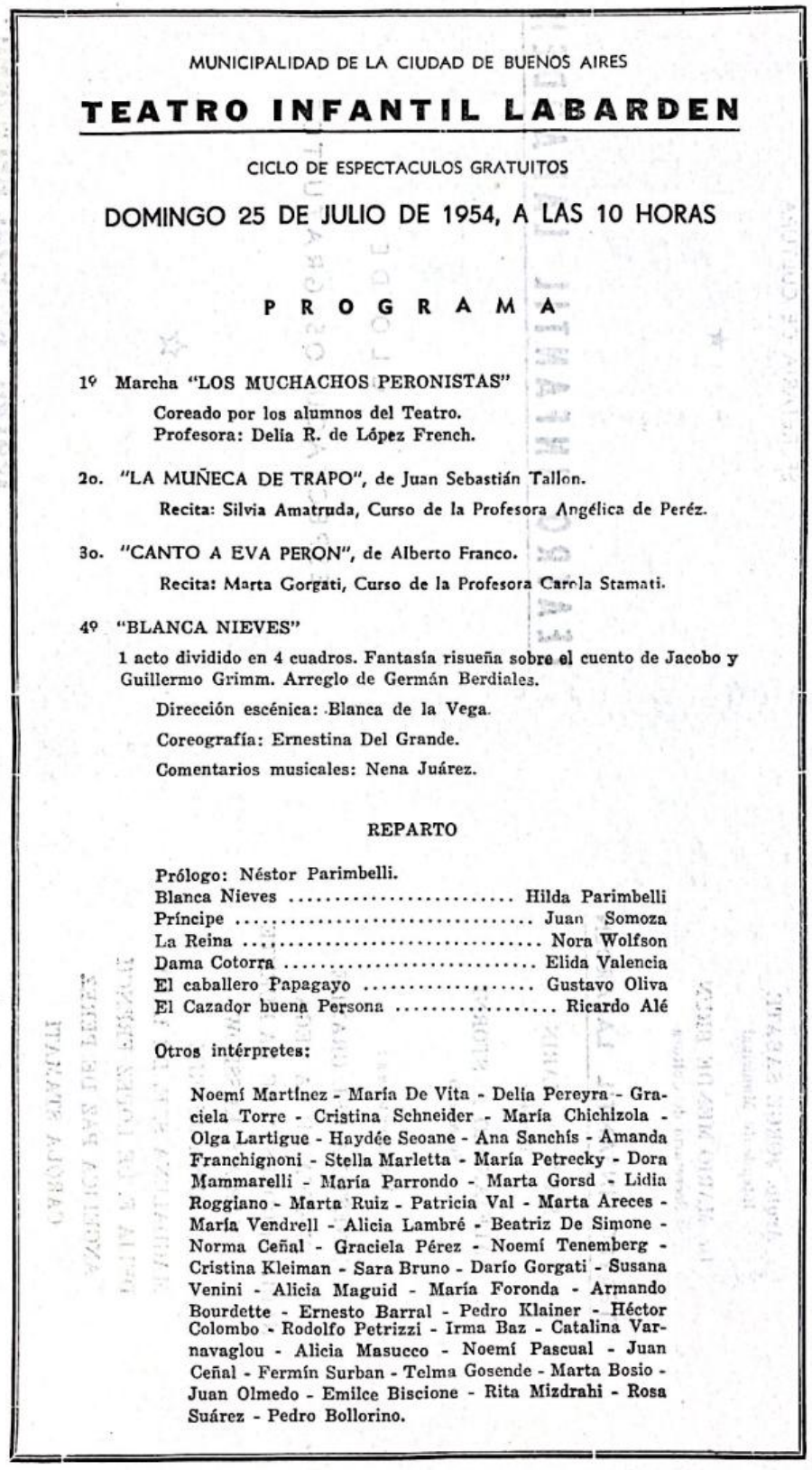
[139] El Teatro Municipal de Buenos Aires es mencionado por Dubatti como uno de los “espacios fundamentales de desarrollo de la política teatral peronista”, en el que se presentaban espectáculos diversos como teatro para niños, a cargo del Instituto Labardén. Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino* (Buenos Aires: Biblos, 2012), 111.

[140] Eva Perón falleció el 26 de julio de 1952. Sobre el culto a su persona y los rituales que se fueron cimentando —que se identificarían como parte de una religión secular—, pueden verse los argumentos de Corrado. Corrado, *Sonografía de la pampa*…, 254.

[141] “Canto a Eva Perón” de Alberto Franco fue publicada el 28 de agosto de 1952 en el diario *Democracia*, según informa el Centro de Documentación e Investigación acerca del Peronismo, de la Universidad Nacional de San Martín (CEDINPE) https://cedinpe.unsam.edu.ar/autores/2369/franco_alberto

[142] Para ese momento, el proyecto estaba explicado en el llamado “Segundo Plan Quinquenal”.

[143] Sebastián Hilbrand, “*Todos unidos triunfaremos*… La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo”, en *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI,* comp. por Omar Corrado (Buenos Aires: FFyL-UBA, 2019), 290.



MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

TEATRO INFANTIL LABARDEN

CICLO DE ESPECTACULOS GRATUITOS

DOMINGO 25 DE JULIO DE 1954, A LAS 10 HORAS

P R O G R A M A

1º Marcha "LOS MUCHACHOS PERONISTAS"

Coreado por los alumnos del Teatro.
Profesora: Delia R. de López French.

2o. "LA MUÑECA DE TRAPO", de Juan Sebastián Tallon.

Recita: Silvia Amatruda, Curso de la Profesora Angélica de Peréz.

3o. "CANTO A EVA PERON", de Alberto Franco.

Recita: Marta Gorgati, Curso de la Profesora Carola Stamati.

4º "BLANCA NIEVES"

1 acto dividido en 4 cuadros. Fantasía risueña sobre el cuento de Jacobo y Guillermo Grimm. Arreglo de Germán Berdiales.

Dirección escénica: Blanca de la Vega.

Coreografía: Ernestina Del Grande.

Comentarios musicales: Nena Juárez.

REPARTO

Prólogo: Néstor Parimbelli.
Blanca Nieves ..... Hilda Parimbelli
Príncipe ..... Juan Somoza
La Reina ..... Nora Wolfson
Dama Cotorra ..... Elida Valencia
El caballero Papagayo ..... Gustavo Oliva
El Cazador buena Persona ..... Ricardo Alé

Otros intérpretes:

Noemí Martínez - María De Vita - Delia Pereyra - Graciela Torre - Cristina Schneider - María Chichizola - Olga Lartigue - Haydée Seoane - Ana Sanchís - Amanda Franchignoni - Stella Marletta - María Petrecky - Dora Mammarelli - María Parrondo - Marta Gorsd - Lidia Roggiano - Marta Ruiz - Patricia Val - Marta Areces - María Vendrell - Alicia Lambré - Beatriz De Simone - Norma Ceñal - Graciela Pérez - Noemí Tenemberg - Cristina Kleiman - Sara Bruno - Darío Gorgati - Susana Venini - Alicia Maguid - María Foronda - Armando Bourdette - Ernesto Barral - Pedro Klainer - Héctor Colombo - Rodolfo Petrizzi - Irma Baz - Catalina Varnavaglou - Alicia Masucco - Noemí Pascual - Juan Ceñal - Fermín Surban - Telma Gosende - Marta Bosio - Juan Olmedo - Emilce Biscione - Rita Mizdrahi - Rosa Suárez - Pedro Bollorino.

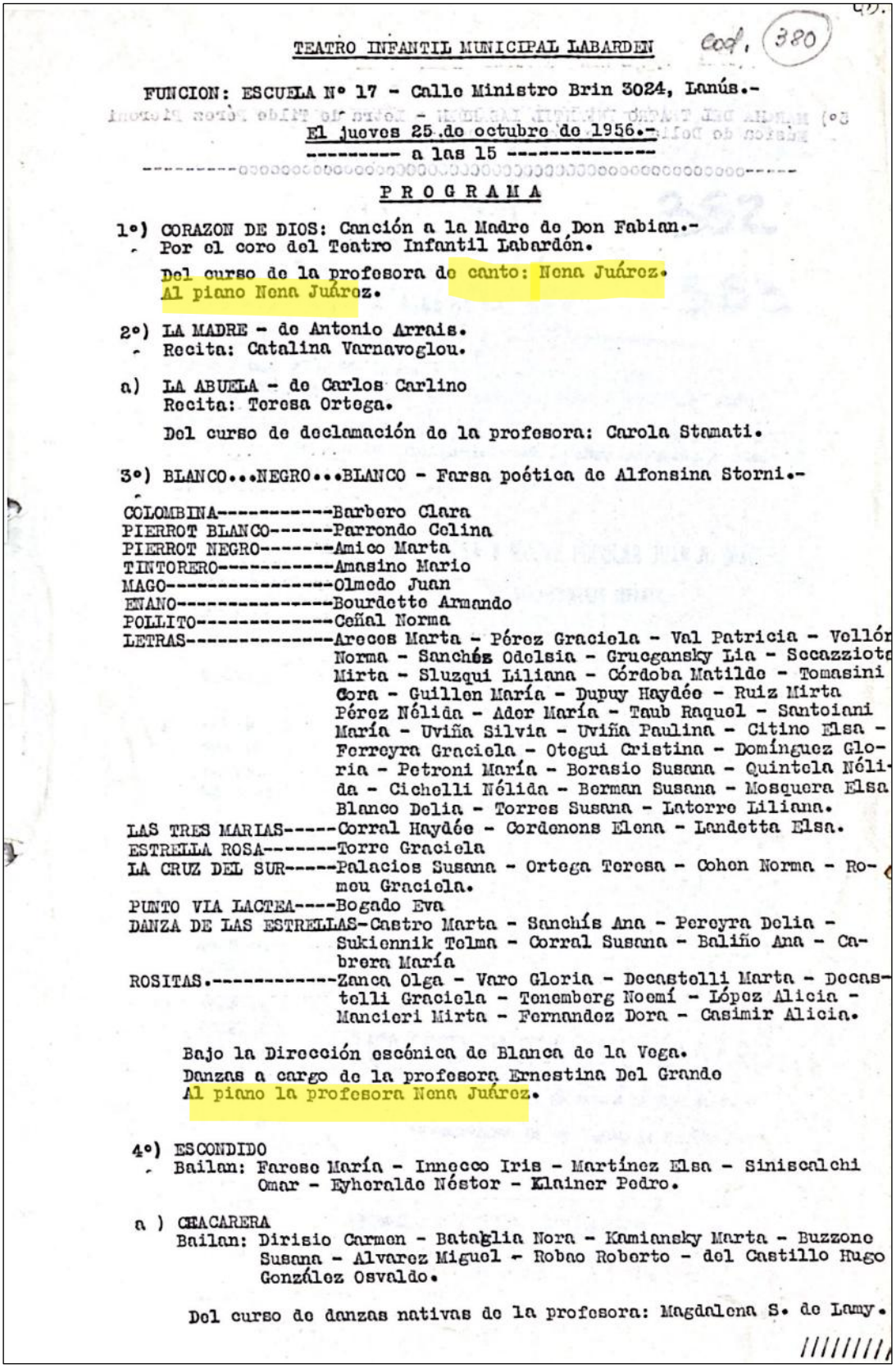
Figura 63. Programa de mano del Teatro Infantil Labardén. Teatro General Belgrano, 25 de julio de 1954. Fuente: Archivo del Instituto Vocacional Artístico Labardén

En relación con este tema, se pudo verificar que Nena Juárez y el Teatro Infantil participaron en 1950, en los festejos del Día de la Lealtad. Para la ocasión, se presentó por primera vez en Sudamérica *La ópera del mendigo* de John Gay, en una versión traducida al castellano por Adolfo Morpurgo.[144] La cita fue el 18 de octubre en la sala del Teatro Nacional Cervantes, donde "el cuadro de intérpretes, integrado por cantantes, bailarines y actores y actrices, realizó un trabajo de notable homogeneidad, que mereció la más cálida aprobación del público".[145] Luego de varios años, reapareció el nombre de Nena Juárez en la prensa periódica mencionándola como parte del elenco.[146]

Los niños del Teatro Infantil Labardén no quedaron exentos y también formaron parte de los festejos. Días previos al evento, el diario *Crítica* promocionó diferentes espectáculos que se desarrollarían entre el 14 y 21 de octubre de 1950 y anunció que los niños del Larbardén presentarían una "gira por los parques de recreación y establecimientos dependientes de la Dirección de Asistencia Social y Cultura Física".[147]

Pasado este período, ya posterior a la llamada Revolución Libertadora que derrocó al Peronismo en 1955, bajo la denominación Teatro Infantil "Municipal" Labardén se hallaron varios programas de mano de 1956. Cada uno de ellos está mecanografiado y refiere el lugar en que se desarrolló la función, la fecha y hora y las obras que se presentaron.[148] Un programa del 25 de octubre muestra a la mezzosoprano cumpliendo dos roles, uno como profesora de canto y el otro como pianista acompañante [Figura 64].

[144] La obra, de tono satírico, se compuso en 1728 como ironía acerca de la ópera italiana. Tuvo muchas versiones y relecturas a lo largo del tiempo.
[145] "*La ópera del mendigo*, se ofreció anoche en el Cervantes", *La Época*, 19 de octubre de 1950, s/n/p.
[146] "Los papeles más destacados del extenso reparto fueron animados por Gerardo Rodríguez, Francisco Rullán, Carlos Ciusti, Virgilio Tavini, Nena Juárez, Bordignon Olarra, Olga Chelavine, Renato Cesari, Amalia Britos, Lotte Clemens, Marta Benegas, Haydée Vegazzi, Nicolás Taricano, Ricardo Moreno, Julio Vial, Domindo Agüero, Carlos Feller, Emma Brizzio, Billy Carbone y Mario Caravallo". *Ibidem*.
[147] "Con actos de alta jerarquía artística se conmemorará el Día de la Lealtad. Los festejos empezarán el 14 y terminarán el 21", *Crítica*, 3 de octubre de 1950, 5.
[148] Se mencionarán solo algunas fuentes, ya que su tratamiento excede este trabajo.



TEATRO INFANTIL MUNICIPAL LABARDEN Cod. 380

FUNCION: ESCUELA N° 17 - Calle Ministro Brin 3024, Lanús.-

El jueves 25 de octubre de 1956.-

--------- a las 15 ----------

P R O G R A M A

1°) CORAZON DE DIOS: Canción a la Madre de Don Fabian.-
Por el coro del Teatro Infantil Labardén.

Del curso de la profesora de canto: Nena Juárez.
Al piano Nena Juárez.

2°) LA MADRE - de Antonio Arrais.
Recita: Catalina Varnavoglou.

a) LA ABUELA - de Carlos Carlino
Recita: Teresa Ortega.

Del curso de declamación de la profesora: Carola Stamati.

3°) BLANCO...NEGRO...BLANCO - Farsa poética de Alfonsina Storni.-

COLOMBINA----------Barbero Clara
PIERROT BLANCO------Parrondo Celina
PIERROT NEGRO-------Amico Marta
TINTORERO----------Amasino Mario
MAGO----------Olmedo Juan
ENANO----------Bourdette Armando
POLLITO----------Coñal Norma
LETRAS----------Arecco Marta - Pérez Graciela - Val Patricia - Vellón Norma - Sanchéz Odelsia - Grueganský Lia - Secazziotti Mirta - Sluzqui Liliana - Córdoba Matilde - Tomasini Cora - Guillen María - Dupuy Haydée - Ruiz Mirta Pérez Nélida - Ader María - Taub Raquel - Santoiani María - Uviña Silvia - Uviña Paulina - Citino Elsa - Ferreyra Graciela - Otegui Cristina - Domínguez Gloria - Petroni María - Borasio Susana - Quintela Nélida - Cichelli Nélida - Berman Susana - Mosquera Elsa Blanco Delia - Torres Susana - Latorre Liliana.
LAS TRES MARIAS-----Corral Haydée - Cordenons Elena - Landetta Elsa.
ESTRELLA ROSA-------Torre Graciela
LA CRUZ DEL SUR-----Palacios Susana - Ortega Teresa - Cohen Norma - Romeu Graciela.
PUNTO VIA LACTEA----Bogado Eva
DANZA DE LAS ESTRELLAS-Castro Marta - Sanchís Ana - Pereyra Delia - Sukiennik Telma - Corral Susana - Baliño Ana - Cabrera María
ROSITAS.----------Zanca Olga - Varo Gloria - Decastelli Marta - Decastelli Graciela - Tenemberg Noemí - López Alicia - Mancieri Mirta - Fernandez Dora - Casimir Alicia.

Bajo la Dirección escénica de Blanca de la Vega.
Danzas a cargo de la profesora Ernestina Del Grande
Al piano la profesora Nena Juárez.

4°) ESCONDIDO
Bailan: Farese María - Innocco Iris - Martínez Elsa - Siniscalchi Omar - Eyheralde Néstor - Klainer Pedro.

a) CHACARERA
Bailan: Dirisio Carmen - Bataglia Nora - Kamiansky Marta - Buzzone Susana - Alvarez Miguel - Robao Roberto - del Castillo Hugo González Osvaldo.

Del curso de danzas nativas de la profesora: Magdalena S. de Lamy.

////////

Figura 64. Programa de mano del Teatro Infantil Municipal "Labardén". Escuela N°17, 25 de octubre 1956. Fuente: Archivo del Instituto Vocacional Artístico Labardén

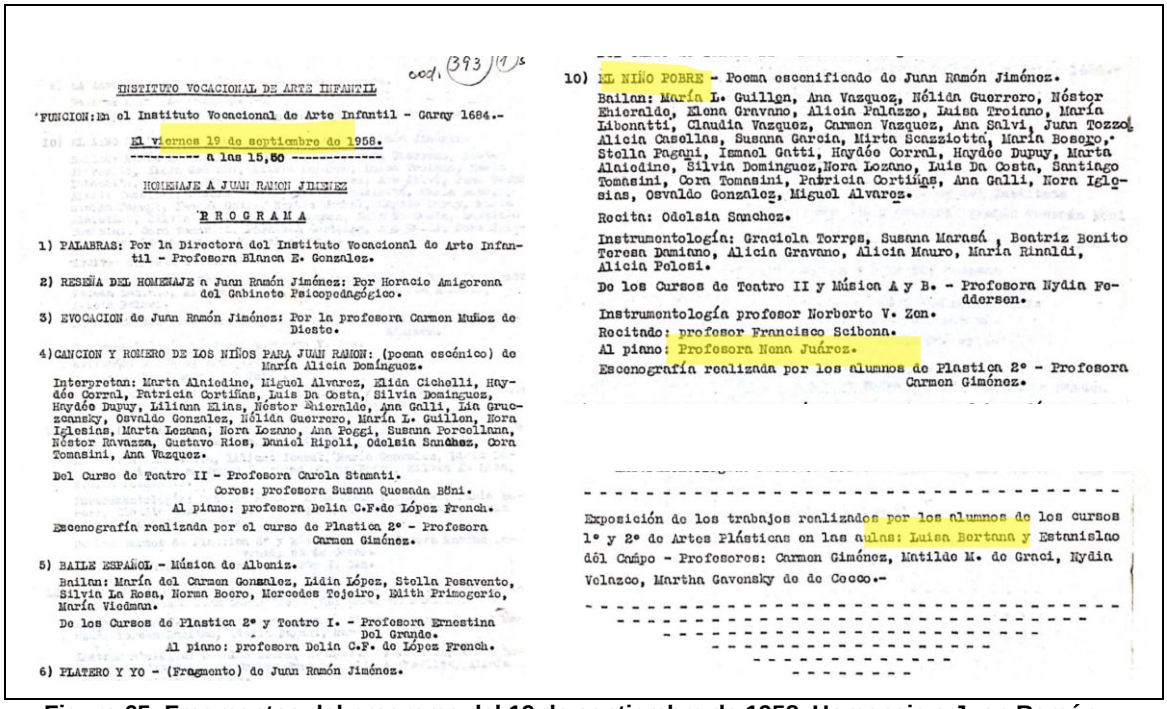
Para este momento, Nena Juárez aparece mencionada como pianista del curso de la profesora de danza Ernestina del Grande, nominación que se reiteró en varias representaciones a lo largo del año.[149] Conforme transcurría la década de 1950, según los documentos, Juárez parece haber ido mutando de cargos, acompañando las transformaciones que sucedieron con la institución. En 1958, por el Decreto Ordenanza N° 4322 de la Municipalidad de Buenos Aires se aprobó el plan de reestructuración del Teatro Infantil "Labardén", por el cual se modificó el nombre nuevamente. Llamado desde entonces Instituto Vocacional de Arte Infantil, se generó mediante esa normativa "una nueva organización funcional técnica y docente sobre la base de los siguientes departamentos: de Artes Teatrales, Teatro Infantil Labardén; de Artes Musicales, Conservatorio Mínimo de Música; y de Artes Plásticas, Escuela Mínima de Bellas Artes".[150]

La cantante parece haber asumido el rol de pianista acompañante en el último período de su trabajo en el Instituto Labardén. En un programa del 14 de agosto de 1958, se la ve acompañando una *Danza colonial* (estilizada), con música de Schubert, para de los cursos de Teatro II y Música B de la profesora Nydia Feddersen. Asimismo, ejecutó *Triunfo*, de Gómez Carrillo, para los cursos Teatro II y Plástica 2°. Otras fuentes dan cuenta, en el mismo año, de Nena Juárez participando con otros cursos, desde el piano. No hay evidencia de ella como docente más allá de 1959. Tal vez, ya era el tiempo de retirarse de la escena para comenzar una nueva etapa sin obligaciones laborales ni contractuales.

Sin embargo, el recorrido por los documentos institucionales me tenía una sorpresa final. Siguiendo con la lectura detallada de esos extensos programas tipeados a máquina, en los que ya se estilaba mencionar a todos y cada uno de los niños participantes, encuentro uno del 19 de septiembre de 1958 realizado en la misma casa, en la Avda. Garay. El programa indica que el acto se hizo "en homenaje a Juan Ramón Jiménez", sin duda por el fallecimiento del escritor, ocurrido ese mismo año en San Juan

[149] Los programas de 1956 presentan como lugares de función salas como el Teatro "Tamagni" de San Fernando, Policlínico Lanús, Policlínico Avellaneda, Escuela N°2 "Domingo Faustino Sarmiento" de Capital Federal, entre otras.
[150] "Apruébase el plan de reestructuración del Teatro Infantil Labardén", Decreto-Ordenanza N° 4322, *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, 8 de abril de 1958.

de Puerto Rico. [Figura 65]. Fue un evento extenso con alocuciones, evocaciones, danzas españolas y recreaciones de obras y fragmentos del intelectual español, entre las que se incluyó una escenificación del poema *El niño pobre.* Reuniendo la actividad de las clases de teatro, música y artes plásticas, Nena Juárez aparece nuevamente musicalizando desde el piano, junto a un conjunto de otros instrumentos musicales no especificados. El detalle hace imaginar que el evento funcionó como un espectáculo escénico que, a la vez, fue una exhibición, puesto que se indica la presencia de trabajos de artes plásticas que podían ser visitados en dos aulas del instituto. Una de ellas, para mi sorpresa, llevaba el nombre de Luisa Bertana, homenaje póstumo en honor a la mezzosoprano argentina tratada en el capítulo precedente. Así, un espacio de formación artística reúne en esta historia sociocultural que me empeño en narrar, a dos mujeres de la lírica argentina; a dos mujeres cantantes mezzosopranos que, entre sus varios personajes protagónicos supieron llamarse "Pontezuela". [Figura 65].



INSTITUTO VOCACIONAL DE ARTE INFANTIL

FUNCION: En el Instituto Vocacional de Arte Infantil - Garay 1684.-

El viernes 19 de septiembre de 1958.

---------- a las 15,50 ----------

HOMENAJE A JUAN RAMON JIMENEZ

PROGRAMA

1) PALABRAS: Por la Directora del Instituto Vocacional de Arte Infantil - Profesora Blanca E. Gonzalez.

2) RESEÑA DEL HOMENAJE a Juan Ramón Jiménez: Por Horacio Amigorena del Gabinete Psicopedagógico.

3) EVOCACION de Juan Ramón Jiménez: Por la profesora Carmen Muñoz de Diesto.

4) CANCION Y ROMERO DE LOS NIÑOS PARA JUAN RAMON: (poema escénico) de María Alicia Domínguez.

Interpretan: Marta Alaiedine, Miguel Alvarez, Elida Cichelli, Haydée Corral, Patricia Cortiñas, Luis Da Costa, Silvia Dominguez, Haydée Dupuy, Liliana Elias, Néstor Fhieraldo, Ana Galli, Lia Gruczansky, Osvaldo Gonzalez, Nélida Guerrero, María L. Guillen, Nora Iglesias, Marta Lozana, Nora Lozano, Ana Poggi, Susana Porcellana, Néstor Ravanza, Gustavo Rios, Daniel Ripoli, Odelsia Sanchez, Cora Tomasini, Ana Vazquez.

Del Curso de Teatro II - Profesora Carola Stamati.

Coros: profesora Susana Quesada Béni.

Al piano: profesora Delia C.F.de López French.

Escenografía realizada por el curso de Plastica 2º - Profesora Carmen Giménez.

5) BAILE ESPAÑOL - Música de Albeniz.

Bailan: María del Carmen Gonsalez, Lidia López, Stella Pesavento, Silvia La Rosa, Norma Boero, Mercedes Tojeiro, Edith Primogerio, María Viedman.

De los Cursos de Plastica 2º y Teatro I. - Profesora Ernestina Del Grande.

Al piano: profesora Delia C.F. de López French.

6) PLATERO Y YO - (Fragmento) de Juan Ramón Jiménez.

10) EL NIÑO POBRE - Poema escenificado de Juan Ramón Jiménez.

Bailan: María L. Guillen, Ana Vazquez, Nélida Guerrero, Néstor Fhieraldo, Elena Gravano, Alicia Palazzo, Luisa Troiano, María Libonatti, Claudia Vazquez, Carmen Vazquez, Ana Salvi, Juan Tozzo, Alicia Casellas, Susana Garcia, Mirta Scazziotta, María Boscro, Stella Pagani, Ismael Gatti, Haydée Corral, Haydée Dupuy, Marta Alaiedine, Silvia Dominguez, Nora Lozano, Luis Da Costa, Santiago Tomasini, Cora Tomasini, Patricia Cortiñas, Ana Galli, Nora Iglesias, Osvaldo Gonzalez, Miguel Alvarez.

Recita: Odelsia Sanchez.

Instrumentología: Graciela Torres, Susana Marasá, Beatriz Benito Teresa Damiano, Alicia Gravano, Alicia Mauro, María Rinaldi, Alicia Pelosi.

De los Cursos de Teatro II y Música A y B. - Profesora Nydia Fedderson.

Instrumentología profesor Norberto V. Zon.

Recitado: profesor Francisco Scibona.

Al piano: Profesora Nona Juárez.

Escenografía realizada por los alumnos de Plastica 2º - Profesora Carmen Giménez.

Exposición de los trabajos realizados por los alumnos de los cursos 1º y 2º de Artes Plásticas en las aulas: Luisa Bertana y Estanislao del Campo - Profesores: Carmen Giménez, Matilde M. de Graci, Nydia Velazco, Martha Gavensky de de Cocco.-

Figura 65. Fragmentos del programa del 19 de septiembre de 1958. Homenaje a Juan Ramón Jiménez. Fuente: Archivo del Instituto Vocacional Artístico Labardén

5.6.- A modo de reflexión

Mediante el recorrido por documentos ofrecidos por la prensa periódica, las instituciones y en parte —cómo no reconocerlo— el azar que brinda la tecnología actual para las búsquedas remotas, esta aproximación a la figura de Nena Juárez, planteada como un capítulo casi interdisciplinar que desborda la consideración principal del canto lírico, permite visibilizar una personalidad multifacética que hasta el momento no había sido reconocida por la historia de la música argentina.

En tal sentido, se conformó la trayectoria de una mujer que conjugó en su persona los perfiles de cantante, compositora y pedagoga en un arco temporal de más de cuatro décadas, lo que permite trazar una periodización de su actividad en tres etapas. Como cantante lírica durante la década de 1920, el nombre de Juárez trascendió fronteras formando parte de elencos en teatros como La Zarzuela de Madrid, para luego darse a conocer ante el público argentino. Además, la interpretación de Pontezuela en la ópera *El Matrero* de Felipe Boero, estrenada en 1929 fue un factor que colaboró al reconocimiento de su persona, lo que la catapultó al ámbito popular como a ninguna otra cantante lírica argentina. La obra de Boero, como primera ópera grabada por el elenco creador, consiguió difundirse por fuera del teatro casi en simultáneo con su estreno en el Teatro Colón. Así, gracias a la industria discográfica que el mismo año 1929 hizo circular discos que posteriormente se reprodujeron desde las radios, se produjo una verdadera mediatización hacia todo el país a través de los años, no experimentada por otros títulos de óperas argentinas.

Paralelamente, a partir de la década de 1930 se avizora la presencia activa de Nena Juárez en el ámbito radial, como representante de la lírica en diferentes emisoras de la época, lo que podría marcarse como una segunda etapa. Además, se puede observar que, como representante del mundo clásico participó de eventos en los que su presencia cobraba preponderancia por ser parte del círculo íntimo de los agasajados. Por otra parte, al mismo tiempo en que sus *performances* eran escuchadas por los radioaficionados, sus composiciones de tango comenzaron a formar parte del acervo popular. Representantes claves de ese repertorio, como Francisco Canaro e Ignacio Corsini, grabaron y propalaron distintas versiones del tango *A mate y marroco*, escrito por una mujer que, además, supo interpretar el estilo arrabalero, por primera vez, en el ámbito “sacrosanto” del Teatro Colón. Junto a Nena Juárez, otras cantantes coetáneas formaron parte de la historia de la radiofonía argentina. Sus intervenciones en ese medio

y el estudio a través de fuentes hemerográficas permiten seguir sus recorridos artísticos en distintos ámbitos; en su caso particular, se la ve como intérprete en varias emisoras y en espacios de sociabilidad con los diferentes artistas de la radio, sin distinción de categorías. Así, propongo que su arte, al repercutir a través de las nuevas tecnologías de aquella época, rebasó los límites entre lo culto y lo popular.

A partir de la década de 1940, una tercera etapa nos muestra que Juárez sumó a su modo directo de llegada al público de las nuevas generaciones, la incidencia en la formación de nuevos artistas canalizada a través de su labor docente en el Teatro Infantil Labardén. Entonces, se hizo eco de la cercanía con las músicas argentinas líricas y de cámara, al enseñar y dirigir coralmente algunos trozos célebres del nacionalismo como la *Canción del carretero* de López Buchardo y "La media caña", de Felipe Boero.

Podría decirse, para concluir, que María Lastenia Juárez supo imponer su presencia artística con su nombre "Nena" Juárez y mostró la labor de una mujer polifacética que debió valerse de sus propios medios para lograr sus objetivos. Estimo haber ofrecido, no un panegírico, sino un primer acercamiento documental que la visibilice con su trayecto de la destacada cantante lírica que fue, pero también con las particularidades de su historia vital y del contexto social e histórico nada fácil en el que se desarrolló. Como expresé antes, ese ha sido, en este capítulo, mi mayor desafío.

CAPÍTULO 6.
ISABEL MARENGO, LEGITIMADORA DE LA CANCIÓN DE CÁMARA ARGENTINA Y PEDAGOGA

Hablar del pasado no resulta sencillo si no queda registro de él. La historia de la música del siglo XX, sucesivamente, se ha nutrido de fuentes de diversa índole, entre las cuales las grabaciones, los registros fonográficos, son una parte fundamental. Muchos artistas, particularmente de la lírica, fueron decisivos para la circulación de las músicas. En Argentina, en varios casos, no han sido todavía reconocidos, a pesar de haber tenido gran incidencia en la historia de la lírica nacional.

El presente capítulo investiga la carrera internacional de la soprano argentina Isabel Marengo (1893-1977) y se centra en su rol como intérprete, pedagoga, colaboradora y legitimadora del canon de la canción de cámara nacionalista. Dividido en cuatro secciones, indago en primera instancia, algunas de sus interpretaciones de la célebre *Vidalita* —del opus 45—*,* de Alberto Williams (1862-1952), y de otras canciones, así como su circulación a través de algunos conciertos, registros fonográficos y emisiones radiofónicas. En su calidad de cantante, particularmente en el ámbito fonográfico y de la canción nacional, exploro luego el rol de la *performance* como modo de creación, a través del análisis de la partitura de la canción *Picaflor* y el estudio comparativo de los registros fonográficos realizados por la propia Marengo y otros intérpretes. En una tercera sección, observo la circulación de sus grabaciones por fuera del ámbito local/nacional a partir de las canciones *¿Dónde estás corazón?* y *Aquellos ojos verdes*. Me interesa sobre todo ver los recorridos latinoamericanos de esos fonogramas. Respecto de su labor pedagógica y su trayectoria en el ámbito de la lírica, examino sus inicios como maestra de canto en el Teatro Colón y su rol como profesora de la cátedra de canto en el Conservatorio de Música y Arte Dramático de la ciudad de La Plata inaugurado en 1949.

Gracias a las diversas fuentes consultadas para este capítulo, entre las que destacan la hemerografía y la discografía, se puede reconstruir parte del repertorio de músicas académicas y populares argentinas más frecuentado por la cantante, desde su circulación transnacional. Asimismo, la entrevista personal que pude realizar a la soprano Irma Zaffino, alumna de Marengo en el Conservatorio de La Plata, suma al entrecruzamiento de estos materiales para configurar el particular perfil artístico de Isabel Marengo.

6.1.- La contribución de Marengo a la canción de cámara argentina

6.1.1.- Algunos estudios sobre canciones canónicas[1]

En sus trabajos sobre *Canción al árbol del olvido*, de Ginastera, y *Canción del carretero*, de López Buchardo,[2] Silvina Mansilla manifiesta que "poco se ha estudiado la influencia de los modos de circulación y las variantes de recepción estética que tuvo la canción de cámara escrita a lo largo del siglo XX".[3] Motivada por esa vacancia y por el hecho de que Isabel Marengo registró ambas canciones para el sello RCA Victor en la década de 1930, surgieron algunas preguntas para esta investigación. Una nada menor, como expliqué en la introducción de esta tesis, es la relacionada con el rol de la docencia especializada en la circulación del repertorio vocal de cámara y en la formación del canon. Otra, va enfocada hacia el papel de ciertas intérpretes mujeres como figuras colaboradoras que, mediante sus conciertos y registros fonográficos, coadyuvaron a la formación de futuros cantantes.[4] En suma, me interpeló la circulación, sobre todo la mediatizada. ¿Podría inferirse a partir de esa problemática, que el "modelo" Marengo formó una suerte de cadena legitimante con eslabones que fueron replicando la divulgación de ciertas canciones hasta llamarlas hoy canónicas?

Canon y nacionalismo musical en Argentina son categorías que han sido de interés para la musicología desde distintas perspectivas.[5] Como propone Omar Corrado citando a Jan Gorak: "el canon puede convertirse en foco de debate en cualquier período en el que artistas, críticos, filósofos o teólogos traten de adaptar un cuerpo heredado de textos, prácticas o ideas a sus necesidades culturales percibidas, presentes y futuras".[6]

Con el propósito entonces, de establecer la importancia de la interpretación musical en los procesos de legitimación artística, en este segmento tomo el caso de *Vidalita,* de

[1] Una versión fragmentaria de este segmento del capítulo fue incluida dentro del dossier "Canon y pedagogía en músicas latinoamericanas de tradición escrita", publicado en la revista *Sonocordia* de la Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador). Véase Silvina Martino, "La soprano Isabel Marengo y su contribución en la formación del canon musical argentino a través de Vidalita, de Alberto Williams", *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical* Vol. 3, Nº 6 (2022), 33-47.
[2] Mansilla, "La cambiante biografía…", 101-128.
[3] Silvina Luz Mansilla, "*Canción al árbol del olvido* de Alberto Ginastera. Una música, muchas músicas". En *Malambo, truculencia y legado. Apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera,* comp. Gerardo Guzmán (La Plata: Ediciones CGG, 2019), 16.
[4] Resulta inspirador para este capítulo el modo como Virginia Sánchez sitúa a figuras como María Malibrán y Pauline Viardot-García, en lo que hace a la difusión modélica de los repertorios, heredados por otras cantantes. Sobre la presencia de ellas y otras artistas españolas, véase el capítulo "Música y mujer. Una aproximación a la presencia femenina a través de la historia". Sánchez Rodríguez, *La soprano María Barrientos*…, 33-65.
[5] Silvina Luz Mansilla, "Introducción. Travesías pedagógicas del canon en músicas de Latinoamérica", *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical* Vol. 3, Nº 6 (2022), 9-20.
[6] Jan Gorak, citado en Corrado, "Canon, hegemonía…", 19.

Alberto Williams,[7] canción canónica argentina grabada en la voz de Isabel Marengo para el sello Victor en los años 30 y me detengo en algunas muestras de cómo circuló la obra en la voz de esta soprano en diferentes ámbitos.[8] Previamente, realizo una breve presentación biográfica que describe su trayectoria en el ámbito de la lírica argentina. Analizo secundariamente, también, otras canciones del repertorio del nacionalismo argentino.

6.1.2.- Marengo en la ópera y en la canción de cámara argentinas

Isabel Angélica Marengo, soprano argentina nacida en Buenos Aires en 1893,[9] estudió canto, piano y violín.[10] Debutó en 1926 en el Teatro La Fenice de Venecia, en el rol de Margherite de la ópera *Fausto*, de Gounod.[11] De allí, pasó a Milán, donde actuó bajo la batuta de Arturo Toscanini en el Teatro alla Scala. Estos inicios la llevaron a expandir su carrera al plano internacional para desarrollarla en los teatros más reconocidos de la lírica, que abarcaron otras salas de Italia y Francia y hasta el Covent Garden, en Londres. En la Arena de Verona, actuó ante un público de treinta mil personas junto a Beniamino Gigli.[12] A lo largo de su trayectoria, participó en varios estrenos de óperas argentinas en el Teatro Colón de Buenos Aires durante más de quince años, entre las que pueden citarse *La Magdalena*, de Juan Bautista Massa (1929); *Tabaré,* de Alfredo Schiuma (1930); *La sangre de las guitarras*, de Constantino Gaito (1932); *La novia del*

[7] *Vidalita* pertenece al ciclo *Canciones incaicas* (en el estilo popular), opus 45, de Alberto Williams. La primera publicación de este ciclo en 1909 se tituló *Canciones incásicas.*

[8] Hay varios estudios musicológicos sobre la *Vidalita,* de Alberto Williams. De ellos, mis referencias principales son dos: Silvina Luz Mansilla, "La *Vidalita* opus 45 Nº 3 de Alberto Williams como caso paradigmático de canonización en el nacionalismo musical argentino", *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* Nº 68 (2013), 28-43. Silvina Luz Mansilla, "Travesías de la recepción musical. Una emblemática canción de cámara de Alberto Williams en versión para dos guitarras de Jorge Gómez Crespo", *Música e Investigación* Nº 22 (2014), 19-31.

[9] Como en casos anteriores, esta tesis rectifica la fecha de nacimiento de la cantante, errada en la bibliografía existente. La deduje en este caso de su Fe de Bautismo (donde dice que nació el 27 de noviembre de 1893, en Buenos Aires, y que sus padres fueron el italiano Santiago Marengo e Isabel Mosso, argentina). Consta todo en el Acta 511 del Libro de Bautismos de la Parroquia Santa Lucía, disponible en el sitio electrónico Family Search.

[10] Esta aproximación biográfica se basa principalmente en cuatro fuentes secundarias que, en orden cronológico, son las siguientes: Otto Mayer Serra, *Música y músicos de Latinoamérica* (Ciudad de México: Atlante, 1947), 588; Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina*…, 212-213; Valenti Ferro, *Las voces* …, 139; Héctor Goyena, "Marengo, Isabel", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* dir. Emilio Casares Rodicio, Vol. 7 (Madrid: SGAE, 2002), 161. La fecha de nacimiento tiene una discrepancia de tres años, desde 1894 hasta 1897, según la fuente consultada. 1894 se indica en Valenti Ferro y Goyena. Mayer Serra y Arizaga mencionan 1897. Los datos censales de 1895 la identifican con un año de vida y la Fe de Bautismo presenta, como dije antes, la fecha de nacimiento el 27 de noviembre de1893.

[11] Así se afirma en un libro realizado para las Bodas de Plata del Teatro Colón. Véase Ernesto de la Guardia y Roberto Herrera, *El arte lírico en el Teatro Colón* (Buenos Aires: Zea y Tejero, 1933), 405. Por otro parte, el diccionario alemán *Grosses Sängerlexicon* indica que el debut habría sido con la ópera *Carmen* de Bizet, interpretando a Micaela. Kutsch y Riemens, *Grosses Sängerlexicon*…, 2215. Puedo afirmar que este dato hace referencia al debut de 1926 en Buenos Aires, hecho que se puede verificar por la fuente epistolar de Adelina Bertana presentada en el capítulo 4, quien fue testigo de ese evento.

[12] De la Guardia y Herrera, *El arte lírico*…, 405.

hereje, de Pascual de Rogatis (1935); *La ciudad roja*, de Raúl Espoile (1936); *Siripo*, de Felipe Boero (1937);[13] *Lin Calel*, de Arnaldo D'Espósito (1941); y *Pablo y Virginia*, de María Isabel Curubeto Godoy (1946).[14]

En los años 30, Marengo realizó algunos registros fonográficos, entre los que se encuentran tres canciones argentinas consideradas actualmente —siguiendo los estudios de Mansilla— piezas canónicas: C*anción al árbol del olvido*, de Alberto Ginastera y Fernán Silva Valdés; *Canción del carretero*, de Carlos López Buchardo y Gustavo Caraballo; y *Vidalita*, de Alberto Williams.[15] Además, en su producción discográfica se pueden encontrar otras obras de compositores argentinos que tuvieron en comparación una divulgación más acotada: *Serrana* o *Llueve en el campo*, de Felipe Boero; *Vidalita*, de Juan Bautista Massa; y *Picaflor,* de Emilio Napolitano, que obtuvo el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1937 y que trabajaré más adelante, en este mismo capítulo. Por otra parte, algunos de estos compositores —como Napolitano y Massa— dedicaron a Isabel Marengo algunas piezas.[16]

6.1.3.- La *Vidalita* y su registro fonográfico

El primer trabajo de Mansilla sobre la *Vidalita,* de Williams, propone que su "inclusión en *La mejor música del mundo* de 1918 permitiría hacer sospechar de otros canales de circulación, paralelos y no europeos"; y cita como referencia la grabación de Marengo RCA Victor (4221-A, 78 rpm) realizada en Buenos Aires.[17] Tomé esta mención y corroboré en el catálogo *Discography of American Historical Recordings* que, en efecto, existe dentro de la música grabada por ella, un registro de la *Vidalita* de Williams, del año 1931, para el sello mencionado.

Indagué en el mundo del coleccionismo y llegué al Dr. William Ponce, de Colombia, quien colaboró con esta investigación al permitirme acceder a una copia del disco 4221 grabado por la soprano. Así, he podido confirmar que corresponde al llamado Sello Rojo,[18] y que *Vidalita,* presente en el lado A, se acompañó, del lado B, con *Serrana*, de Felipe Boero. Al mismo tiempo, se corroboró que el acompañamiento fue de una orquesta. En entrevista con Ponce pude saber que contaba con dos ejemplares de esa

[13] Sobre la intervención de Marengo en *Siripo*, de Boero, véase Delgado, *La ópera argentina*…, 111.
[14] Pude obtener algunos de registros grabados de esas óperas, gracias a la colaboración de coleccionistas.
[15] *Canción al árbol del olvido* pertenece al opus 3. Es un ciclo de dos canciones que se completa con *Canción a la luna lunanca*. Fue estrenada en agosto de 1939 por la soprano Amanda Cetera y Roberto Locatelli y dedicada a la soprano argentina Brígida Frías de López Buchardo. Mansilla, "Canción al árbol del olvido…", 9.
[16] *Picaflor* de Emilio Napolitano, y *Coplas indígenas* de Juan Bautista Massa, contienen dedicatorias a Marengo.
[17] Mansilla, "La 'vidalita' de Alberto Williams" …, 40.
[18] Sobre los tipos de sellos, ver más adelante en este mismo capítulo.

grabación y, para sorpresa de ambos, observamos que las copias reflejan una diferencia que permite deducir una reedición —o al menos, una reimpresión— del disco 4221 [Figura 66]. Presumo que, en su momento, fue necesaria la reimpresión de discos, posiblemente por causa de la demanda. Ponce señala que, como se puede ver en las fotografías, los discos tienen grabados —además del número que los identifica en el marbete rojo—, otro número diferente, que mostraría que el segundo fue reimpreso desde la matriz.



Figura 66. *Vidalita*, de A. Williams, por Isabel Marengo. Discos 4221-A de RCA Victor, original y reimpresión. Fuente: Gentileza del Dr. William Ponce (Colombia)

6.1.4.- La *Vidalita*: del Teatro Colón a LU7, de Bahía Blanca, con otras canciones

Como mencionara en el capítulo anterior, desde la década de 1930 la radiofonía como nueva tecnología de la época fue utilizada para la divulgación y circulación de las músicas y contaba con la difusión de música grabada o la actuación en vivo de artistas y orquestas. Sucedía así una multiplicación de canales de circulación ya que, a la presencia corpórea y la vivencia de la escucha en vivo por parte del público que podía asistir a una sala, se sumaba la transmisión mediatizada —a veces, con sus repetidoras, lo que permitía llegar a más y más personas, como ha estudiado Musri para el caso de Cuyo—.[19]

Explico a continuación, tres eventos que he podido documentar, sucedidos los dos primeros en 1932 y 1934 en Buenos Aires; y el último en 1935, en Bahía Blanca. Por el modo en que se entreteje la difusión de las canciones argentinas, los espacios de

[19] Musri, “Las prácticas musicales de conjunto…”, 193.

legitimación, las premiaciones y las personas intervinientes, resulta una muestra representativa de la injerencia de Marengo en la construcción canónica, asunto que quiero demostrar.

El primero presenta a la soprano en cercanía con dos compositoras de su época: Ana Carrique (1886-1979) y Celia Torrá (1884-1962).[20] Se trata de un concierto en el que junto al pianista Aldo Romaniello interpretaron *Copla*, de Carrique, y *Cantar de arriero*, de Torrá, como parte de un programa dedicado al repertorio argentino.[21] Realizado en el Teatro Cervantes por la Sociedad Nacional de Música el 18 de octubre de 1932, importa destacar estas composiciones por varias razones: *Copla*, por ser tal vez la más difundida obra vocal de Carrique y que obtuvo el Premio Municipal de Buenos Aires en 1931;[22] *Cantar de arriero*, de Torrá, porque formaría parte de la discografía de Marengo.[23]



TEATRO COLON

Martes 7 de Agosto, a las 21.30 horas

GRAN FUNCION ORGANIZADA POR EL CIRCULO DE LA PRENSA
Y A BENEFICIO DE SU CAJA SOCIAL

Con el desinteresado concurso de LILY PONS, ISABEL MARENGO Y TITO SCHIPA

PROGRAMA:

Obertura de "Tannhauser" ... Wagner.
(Por la orquesta).
Director: Fritz Busch.
Studio ..... Rubinstein.
Al piano: Alessio Iannaccone.

CANTO POR LA SOPRANO ISABEL MARENGO:

Copla ..... Ana Carrique.
Canción del Arriero ..... Celia Torrá.
Vidalita ..... A. Williams.
Al piano: Amleto D'Espósito.
Mignón (Ah! non credevi tú). Thomas.
Elixir de amor (Una furtiva lágrima) ..... Donizetti.
Werther (Versos de Osian) ... Massenet.
Al piano: Alessio Iannaccone.

CANTO POR EL TENOR TITO SCHIPA:

I trebbiatori (Canción popular) A. Schiuma.
Al piano, el autor.

Kaiserwalzer (Por la orquesta) Strauss.
Director: Fritz Busch.

Polonesa ..... Chopin.
Al piano: Alessio Iannaccone.

CANTO POR LA SOPRANO ISABEL MARENGO:

Stornellatrice ..... O. Respighi.
Canción del carretero ..... C. López Buchardo.
Torna a me ..... Bettinelli.
Al piano: Amleto D'Espósito.

CANTO POR EL TENOR TITO SCHIPA:

Jota ..... Falla.
Granada ..... Palacios.
La vuchella ..... D'Annunzio-Costi.
Al piano: Alessio Iannaccone.

CANTO POR LA SOPRANO LILY PONS:

Aria de Pamina (Flauta mágica) Mozart.
La rosa y el ruiseñor ..... Rimsky-Korsakoff.
Aria "Charmant oiseau" ..... David.
Al piano: Aldo Romaniello.
Flauta: Angel S. Martucci.

Figura 67. Programa de mano del Teatro Colón, función organizada por el Círculo de la Prensa, 7 de agosto de 1934. Fuente: Álbum Carrique en AF

[20] Para información fehaciente sobre ambas, empezando por estas fechas, tengo en cuenta dos aportes recientes. Silvina Luz Mansilla (comp.), *Ana Carrique. Su trayectoria, su música* (Buenos Aires: EDAMus, 2023). Romina Dezillio, "Primeras compositoras profesionales en Buenos Aires: historias, mundos poético-musicales y legados feministas". Tesis doctoral (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, inédita —citada con autorización de la autora—, 2024).

[21] Los intérpretes estrenaron tres canciones premiadas de Carrique: *Caminito de la sierra*, *Canción de cuna* y *Canción serrana*, con letra de Isabel Cascallares Gutiérrez. También hicieron *Caballito criollo*, de Floro Ugarte, otra obra canónica estudiada por Mansilla. *Cantar de arriero*, de Celia Torrá, fue acompañada por la compositora. Se señaló que se debieron "repetir varias de ellas". "La Sociedad Nacional de Música ha ofrecido un concierto de música argentina", *La Prensa, c.* 19 de octubre de 1932 (Álbum Carrique en AF, fotografía digital gentileza de Romina Dezillio).

[22] Mansilla (comp.), *Ana Carrique. Su trayectoria*…, 42-43.

[23] Véase el Anexo 2, sobre discografía.

El segundo concierto documentado tuvo lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires el martes 7 de agosto de 1934. [Figura 67]. Como demuestra un programa conservado en el álbum de recuerdos de Ana Carrique,[24] además de su *Copla*, con texto de Rafael Jijena Sánchez, Marengo cantó en aquella función organizada por el Círculo de la Prensa a beneficio de su caja social, *Vidalita*, de Williams, y *Canción del carretero*, de López Buchardo —obra esta última que también grabaría para el sello Victor—.

Junto a Marengo, participaron también cantantes reconocidos por el público del Teatro Colón como el tenor italiano Tito Schipa y la soprano de coloratura, la francesa Lily Pons. [Figura 68]. Se trató de una colaboración desinteresada, en un concierto misceláneo a favor del gremio de los periodistas que, desde fines del siglo XIX, mediante esa entidad que llamaban el Círculo de la Prensa, gestionaba ayudas sociales para sus socios, así como una enérgica defensa de la libertad de expresión.



Figura 68. Foto de Isabel Marengo, junto a Tito Schipa y Lily Pons, en un camarín del Teatro Colón (1934). Fuente: AGN

[24] Otra obra, *Canción serrana*, de Ana Carrique, fue dedicada a Marengo según informa Mansilla. Véase Mansilla, *Ana Carrique. Su trayectoria*…, 41.

A unos seiscientos kilómetros de Buenos Aires, la ciudad de Bahía Blanca contaba por esos años con dos radios: LU2 y LU7. Ambas emisoras estaban ligadas a instituciones culturales. A la primera se la vinculaba con la Asociación "Bernardino Rivadavia" y a la segunda, con la Asociación Cultural que, como describe la historiadora Noelia Caubet, era desde 1919 la principal promotora de audiciones musicales en esa ciudad. Su programa de actividades también incluía, en menor medida, espectáculos de danzas y conferencias sobre temas literarios y artísticos. A diferencia del período inicial en el que había prevalecido la actuación de artistas extranjeros, en la etapa de su reorganización se incrementaron las contrataciones de intérpretes argentinos.[25] Por otra parte, en lo que hace a los tipos de públicos, manifiesta Caubet:

> […] Mientras que la conducción de ambas asociaciones era monopolizada por los reductos tradicionales de la sociedad bahiense, el público destinatario era más restringido en la Asociación Cultural que en la Asociación Bernardino Rivadavia. La gratuidad de los conciertos de esta última contrastaba con la exclusividad de las presentaciones de la Asociación Cultural.[26]

La visita de Marengo a la ciudad de Bahía Blanca en 1935 permitió que se presentara en vivo en la radio LU7 de esa ciudad. Según reflejó la prensa, las dos radios publicitaron el concierto de la soprano, lo que provocó un problema contractual. Finalmente, fue LU7 Radio General San Martín la que logró —con el auspicio de la empresa General Motors Argentina SA— la actuación de Marengo en sus estudios. El representante de la empresa fabril pronunció unas palabras referidas a la cantante para el diario *La Nueva Provincia*, publicadas el 22 de agosto de 1935. Allí aclaró que, en este caso en particular, la soprano venía invitada por la Asociación Cultural y la radio LU7. Marengo ofreció en esa oportunidad dos conciertos: uno para la Asociación Cultural, en la sala de la Asociación "Bernardino Rivadavia"; el otro, en la radio LU7, donde se presentó en vivo el 21 de agosto de 1935 a las 21.30 horas, acompañada por el pianista Roberto Locatelli.[27] El repertorio estuvo conformado por arias y canciones de cámara francesas e italianas. Asimismo, incluyó dos canciones argentinas que ya estaban en su repertorio: *Copla,* de Ana Carrique; y *Vidalita*, de Alberto Williams. [Figura 69].

[25] María Noelia Caubet, "Civilizar el oído". Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)", *Estudios del ISHIR*, Vol. 10, Nº 27 (2020), 11.
[26] *Ibidem*, 21.
[27] Con este mismo pianista, grabó la mencionada *Canción al árbol del olvido*, de Alberto Ginastera.

La crítica reflejó lo acontecido esa noche y destacó, entre otras, las dos obras argentinas interpretadas. Leemos la repercusión:

> Ante lo insistente de los aplausos del público, Isabel Marengo repitió la breve y expresiva pieza de Paisiello y fuera de programa cantó dos veces "Copla", de la señorita Carrique, y "Vidalita", de Williams; esta última, en verdad con el hondo, pero al mismo tiempo noble sentimiento que satura y confiere carácter a las expresiones líricas más características del cancionero autóctono, así haya sido sometido a una labor de estilización para conferirle jerarquía musical.[28]



L.U. 7 Radio General San Martín

Programa de Hoy 21 de Agosto

A LAS 21.30 HORAS

GRAN CONCIERTO RADIOTELEFONICO POR LA CELEBRE SOPRANO

ISABEL MARENGO

PRIMERA PARTE

Canzone ... Donaudy
Arietta ... Paisiello
Minuetto ... Caldara
Aria ... Cimarosa

SEGUNDA PARTE

Melodía ... Strauss
Romance ... Debussy
Canto d'Amore ... Pizzetti
Copla ... Carrique

TERCERA PARTE

L'Amico Fritz ... Mascagni
Vidalita ... Williams
Manón ... Massenet
Gironetta ... Sibella

Acompaña al piano el Concertista ROBERTO LOCATELLI

Los intervalos serán amenizados por la Orquesta Clásica que dirige el profesor Juan Ippolito, que desarrollará el siguiente programa:

1.—Mosaico sobre motivos de Mozart, un arreglo por Emil Tavan.
2.—Azul y Blanca, fantasía argentina original de Clemente Planas.
3.—Córdoba y Sevilla, de Albéniz

Figura 69. Programa publicado en *La Nueva Provincia,* 21 de agosto de 1935, 12. Fuente: Biblioteca Rivadavia (Bahía Blanca)

Se evidencia entonces que no solo las radios contarían con una grabación de *Vidalita* para ser escuchada en cualquier programación, sino que también existía, por la forma de trabajo empresarial de la época, la posibilidad de contar con la presencia de los músicos en las emisoras. Como se ha señalado, hacia mediados de la década de 1930 era muy habitual la contratación de artistas para programas en vivo, en este caso, para destacar la canción de cámara argentina.[29] Por otra parte, si bien la Capital Federal aglutinaba gran número de emisoras radiales, la periferia bonaerense y otras provincias

[28] "El recital de Isabel Marengo", *La Nueva Provincia,* 21 de agosto de 1935, 9.
[29] Dezillio, quien —como ya se comentó— estudió el caso de Brígida Frías en la radio, afirma que esa cantante no llegó a grabar comercialmente. Dezillio, "Brígida Frías…", 230. Aunque no se pudo constatar específicamente con el disco en físico, encontré no obstante una mención de 1938 que anuncia el disco Odeón 196.335 (de 25 cms), en el cual ella y su esposo grabaron *Si lo hallas* y *Prendiditos de la mano*, ambas canciones de cámara de autoría de Carlos López Buchardo. "Crónica de discos", *Mercurio Musical*, Año VII, Nº 90, septiembre de 1938, 14-15.

de la Argentina promocionaron diferentes músicas por medio del disco, como así también mediante la contratación de intérpretes para transmitir por radio sus conciertos.

Además de sus presencias teatrales y radiofónicas, las *performances* de Marengo han quedado registradas en diversos formatos que de algún modo le confirieron a su aporte artístico un carácter polisémico, que excede los límites de la interpretación vocal. Como se verá a continuación, algunos casos permiten pensarla incluso como "creadora".

6.2.- *Picaflor.* Isabel Marengo como intérprete-creadora de una canción

6.2.1.- El hallazgo de la canción[30]

La serendipia estuvo presente durante el proceso heurístico en el IIET, donde una fotocopia de la portada de la partitura *Picaflor* del compositor argentino Emilio Napolitano resultó ser objeto de indagación, ya que la partitura no se halló en el archivo.[31] Sin embargo, se pudieron extraer algunos datos necesarios para localizar la fuente. Se trataba de una edición de Ricordi, que categorizó la canción como una "zamba (al estilo popular)". Además, un detalle que llamó la atención fue la imagen de Isabel Marengo y un epígrafe revelador "grabada por su 'creadora' Isabel Marengo en Disco Víctor Nº 4558" y, escrito a mano en el margen superior derecho, la firma de Carlos Manso.[32] [Figura 70].

El análisis de ese ejemplar arrojó algunos interrogantes: ¿Por qué la foto de la cantante en la portada? ¿cómo habría interpretado esta zamba al estilo popular, tratándose de una cantante lírica? ¿estaría el registro sonoro en algún archivo? Concuerdo con lo que propone Hermann Danuser:

> Los compositores tienden a asegurar una interpretación adecuada de su música a través de ciertas medidas, como las indicaciones de ejecución inscritas en el propio texto de la obra (que son a un tiempo elementos constitutivos del texto y explicaciones del mismo), la instrucción oral o escrita acerca de su ejecución, la realización de

[30] Sobre esta canción y tema, presenté uno de mis primeros avances, en la ponencia "La interpretación como creación de una canción. *Picaflor*, por Isabel Marengo", en el *V Congreso ARLAC-IMS* (Buenos Aires: UCA, del 5 al 9 de noviembre de 2019).
[31] Emilio Napolitano (1907-1989). Según García Muñoz, se formó con Edmundo Weingand, Arturo Luzzatti, Floro Ugarte, José Gil y Constantino Gaito. Participó muy tempranamente en la Orquesta Estable del Teatro Colón, del que llegó a ser director Artístico hacia 1948. Como violinista, formó parte desde los inicios, del cuarteto de la Sociedad Nacional de Música, hoy Asociación Argentina de Compositores. Carmen García Muñoz, "Napolitano, Emilio", *DMEH*, dir. por Emilio Casares Rodicio, Vol. 7 (Madrid: SGAE, 2000), 970.
[32] Carlos Manso, como ya se escribió, es un músico argentino, pianista acompañante de cantantes, entre ellas Helena Arizmendi; también, pintor e investigador. Es autor de libros dedicados a algunas cantantes y músicos argentinos.

ejecuciones “modélicas” y, ya en el siglo XX, mediante la fijación de reproducciones sonoras en forma de grabaciones sonoras.[33]



Figura 70. Portada de la partitura de *Picaflor*, de Emilio Napolitano. Fuente: Fondo Dillon, IIET

En este caso, al considerarse en la misma portada a la intérprete como creadora, mis preguntas también surgieron en relación con la figura del compositor ¿Qué rol habrá cumplido? ¿podríamos estar frente a una interpretación histórica que fue modélica? Estos interrogantes motivaron la búsqueda de la partitura, sus antecedentes y el registro sonoro como fuente.

6.2.2.- La canción *Picaflor* y algunas ediciones

[33] Hermann Danuser, “Interpretación”, *Revista de Musicología*, Vol. 39, Nº 1 (2016), 24-25.

A través de Carlos Manso, quien aparecía como posible propietario de un ejemplar editado de la obra de Napolitano, supe que la partitura de *Picaflor* ya no la tenía. A pesar de esta información, logré obtener tres ediciones de la canción y saber de la existencia de otras. La primera está integrada al fascículo 7 de la *Antología de compositores argentinos*, publicado en 1944; se acompaña con una breve biografía y foto del compositor. La segunda es de la editorial Ricordi Americana, publicada en 1953, con la foto de Marengo en la portada. La tercera, de 1967, ya no tiene la foto de la intérprete y fue publicada nuevamente por Ricordi.[34]

Disponer de estas tres ediciones me permitió analizarlas y en un primer intento comparativo noté la modificación sufrida por las portadas en el tiempo. ¿Por qué se habrá modificado la tapa de la edición de 1967 con respecto a la de 1953? Si no hubiera sido por este trabajo de investigación no habría detectado la importancia de la edición de 1953, en la que se brindan datos relevantes como es el registro fonográfico y se pone a la mujer intérprete en el rol de creadora.[35] Una segunda observación fue que en la partitura de 1944 no aparece una nota al pie de página, que sí está presente en las otras ediciones y dice: "el espíritu de la Introducción de esta obra está inspirado en 'Vida mía',[36] de Manuel Gómez Carrillo". [Figura 71].



Figura 71. Introducción de *Vida mía*, de Manuel Gómez Carrillo, y de *Picaflor*, de Emilio Napolitano

[34] Las partituras se obtuvieron en la biblioteca de SADAIC y, además, el pianista Juan Pablo Scafidi me aportó dos versiones, una de ellas para coro a tres voces y la otra, la edición Ricordi con la fotografía de Marengo, según Figura 66.
[35] Se entiende que la denominación formaba parte de la estrategia comercial de la editorial. Era habitual en las portadas de partituras de música popular (tango o folclore), atribuir los roles con cierta maleabilidad, lo cual difiere de la modalidad más categórica, presente en la tradición académica. Agradezco esta observación a Julián Mosca.
[36] Manuscritos de esta obra se encuentran en el INM, en el fondo documental Gómez Carrillo.

Al cotejar ambas canciones, sin duda se advierte que la introducción de la zamba de Napolitano está tomada de *Vida mía*, de Gómez Carrillo. Como se sabe, el músico santiagueño realizó un aporte significativo con su trabajo de recopilación folclórica centrado especialmente en el noroeste de la Argentina. Produjo como compositor una serie de obras en las que lo folclórico está estilizado y resulta en una fusión entre lo académico y lo popular.

A partir de la partitura, se observó que *Picaflor*, con texto de Ataliva Herrera, forma parte del Op. 2 N° 4, lo que sugiere que es parte de un ciclo.[37] Además, cabe destacar que esta canción fue dedicada a Isabel Marengo y obtuvo el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1937.[38] Ese mismo año, la Asociación Wagneriana organizó un recital de canto en el Teatro Cervantes a cargo de la soprano y la obra de Napolitano formó parte del programa junto a otras canciones de compositores argentinos.[39] A su vez, fue presentada en 1938 en un Certamen Hispanoamericano realizado en Nueva York, organizado por la International General Electric.[40]

6.2.3.- La interpretación a través de la grabación

Ante el análisis de la partitura de *Picaflor* de las tres ediciones que hallé y las diferencias encontradas, recordé el paralelismo que realiza Juan Francisco Sans cuando expresa que “la edición es análoga a la interpretación, dado que fija un estadio único e irrepetible de una pieza”; y remata que “así como resulta imposible hacer dos interpretaciones de la misma pieza, tampoco existen dos ediciones iguales”.[41]

[37] Según lo relevado, el Op. 2 está conformado por cuatro canciones, todas con texto de Ataliva Herrera. “Canción de cuna”, Op. 2 N°1, “La canción del Saldán”, Op. 2 N°2 (para canto y orquesta de cámara), “Flor de cardón” (vidala) Op. 2 N°3; y “Picaflor” (zamba) Op. 2 N°4. El texto de las canciones N° 1 y N°2 pertenece al poema “Bamba” de Ataliva Herrera. Mabel Senillosa, *Compositores argentinos* (Buenos Aires: Lottermoser, 1956), 313.

[38] Ana María Mondolo, “Premios de música otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires”, *Revista del IIMCV* Año 10, Nº 10 (1989), 9.

[39] El recital se realizó el 26 de julio de 1937 y el programa estuvo dividido en tres partes. Primera: A. Caldara: Minueto *Alma del core*; G. Paisiello: a- “Aria di Rachelina”; b- “La bella molinara: Arietta”; F. Schubert: *La rosellina*; N. Jommelli: *Canzone della Calandrina*; D. Cimarosa: Aria "Resta in pace idolo mio". Segunda: L. Cimaglia-Espinosa: *Canción de cuna* (1ª aud.); E. A. Napolitano: *El picaflor*; R. H. Espoile: *Collares de perlas: Perlas blancas*; A. Palma: *Sueño del atardecer*; F. Boero: *Lluvia en el campo*; F. M. Ugarte: a- *Ofrenda*; b- *La schulca*. Tercera: R. Strauss: Melodía "Sul capo mi sciogli"; R. Glière: “Aria”; I. Pizzetti: Canto d'amore: "Oscuro e il ciel" (Leopardi dal Greco di Saffo); 0. Respighi: “Recitativo”; A. Arensky: Romanza *L'ora del sogno*; E. Halffter: *La corza blanca*; R. Hahn: *Si mis versos tuvieran alas*; J. Turina: *Madrigal*. Isabel Marengo, soprano; Roberto Locatelli, piano. Dillon, *Asociación Wagneriana…,* 203. Obsérvese que en el programa reproducido por Dillon el título de la canción de Napolitano aparece acompañado con el artículo.

[40] *Ibidem*.

[41] Juan Francisco Sans, “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación”, *Música e Investigación* N° 23 (2015), 21.

La primera grabación de la canción *Picaflor* estuvo a cargo del sello Victor en 1941, según se consignó en la portada de la edición de 1953. Continúo mi reflexión metodológica, siguiendo esta vez a James Grier, citado por Sans:

> Los intérpretes y los editores toman constantemente decisiones en respuestas al mismo estímulo (la notación) sobre la base de los mismos criterios (el conocimiento de la pieza y el gusto estético). Solo difieren los resultados: los intérpretes producen sonido mientras que los editores generan una página escrita o impresa.[42]

En consecuencia, surgió mi pregunta acerca de la creación de una obra, cuando los intérpretes afrontan su propia interpretación. En el capítulo anterior, al hablar de Nena Juárez y su "creación" del personaje de Pontezuela, no dudé en considerar que una ópera completamente nueva tiene que haber ameritado la "composición" de cada personaje desde cero. Asimismo, en el ámbito teatral es ciertamente frecuente escuchar que alguien con su actuación, "compone el personaje" de tal o cual manera. No resulta habitual, en cambio, pensar a un intérprete como el "creador" cuando se trata de canciones.

Ahora bien. Ante la escucha del fonograma y la lectura de la partitura, se observó que la intérprete repite la primera parte, aunque no se encuentra barra de repetición. Sea este asunto parte de su creación, o bien una decisión de la discográfica para extender algunos segundos más la pieza, estimo que, por ser la primera grabación, el asunto puede haber cobrado un valor de referencia importante para otros intérpretes posteriores. Entonces: ¿se habría considerado esta creación de la intérprete como un ejemplo de recreación de la obra?

Se detectaron otras grabaciones de esta canción registradas en la década de 1990; entre ellas la que realizó el tenor argentino Eduardo Ayas (1957-2010), acompañado por la pianista Susana Frangi. Se trató de un registro para la colección patrimonial conocida como *Panorama de la música argentina,* proyecto realizado por el Fondo Nacional de las Artes y curado por Iván Cosentino, del sello IRCO.[43] En una entrevista con Frangi, le consulté sobre la preparación de la obra; concretamente, si indagaron acerca de la canción de Napolitano y si habían accedido a la escucha del registro fonográfico de Isabel Marengo de 1941.[44] La respuesta fue por la negativa y destacó la imposibilidad de saber de su existencia. Como mediadora, le di acceso a la escucha de aquella

[42] *Ibidem*, 22.
[43] AAVV. *Panorama de la música argentina. Compositores nacidos entre 1904-1907* (Disco compacto) (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes - IRCO, 1999).
[44] Entrevista a Susana Frangi. Buenos Aires, 4 de septiembre de 2019.

grabación de Marengo con la partitura y la pianista advirtió inmediatamente la repetición y algunas diferencias en las dinámicas, con respecto a la grabación realizada junto al tenor.

Con el advenimiento del disco compacto en la década de 1990, una nueva forma de soporte para hacer circular la música alentó también la digitalización de grabaciones conservadas en formatos anteriores, para recuperar registros históricos y volver a poner en la palestra a intérpretes y creadores de otros tiempos. En Buenos Aires, el sello Piscitelli programó en 1997 un homenaje a Isabel Marengo por los veinte años de su fallecimiento. Así se recuperó, entre otras obras, la primera grabación de la zamba *Picaflor*, de 1941. En entrevista con el productor, Fabián Piscitelli me explicó cómo surgió la idea de hacer un homenaje a Isabel Marengo:

> Era la época de oro del disco compacto; comienzos de los años 90. Vimos que se estaban reeditando cosas en todo el mundo, de cantantes antiguos. Es un fenómeno que se dio desde los 80 hasta el 2000. Decidimos rescatar cantantes argentinos y empezamos por las sopranos. El primer disco fue a Delia Rigal, seguido por Helena Arizmendi y luego Marengo. Yo no la conocía, pero Dillon siempre decía: "hay que hacer un homenaje a Marengo", que había sido una gran cantante. Dillon consiguió las grabaciones porque la mayoría no se conseguían en la Argentina.[45]

La búsqueda de información sobre la realización del disco compacto me permitió acceder a algunas fuentes primarias en el fondo Dillon del IIET y comprender que él fue quien aunó los esfuerzos con otros colaboradores para lograr este homenaje sonoro, que trajera a la vida contemporánea de nuevo la voz de Isabel Marengo.[46] [Figura 72].

[45] Entrevista a Fabián Piscitelli. Buenos Aires, 19 de septiembre de 2019.
[46] Contenido del disco compacto: 1) "Voyons Manon, plus de chimères", de *Manon*, de Massenet; "Vissi d'arte", de T*osca*, de Puccini; 3) "Si, mi chiamano Mimì", de *La Bohème*, de Puccini; 4) *Canción del carretero*, de López Buchardo; 5) *Vidalita, Op. 45 Nº 3*, de Williams; 6) *Serrana*, de Boero; 7) *Vidalita*, de J. B. Massa; 8) *Donde estás corazón*, de A. P. Berto; 9) *Aquellos ojos verdes*, de N. Menéndez; 10) *Juierio*, de E. M. Casella; 11) *Triste estoy*, de A. Serrano Redonnet; 12) *Campanita*, de A. D'Esposito; 13) *Cantar de arriero*, de C. Torrá; 14) "Ave María", de *Lin Calel*, de A. D'Esposito; 15) *Lluvia en el campo*, de F. Boero; 16) *Canción al árbol del olvido*, de A. Ginastera; 17) *Picaflor*, de E. Napolitano; 18) *Non t'accostare all'urna*, romanza de Verdi; 19) *Lo spazzacamino*, romanza de Verdi; 20) "Via, cosi non mi lasciate", de *Il segreto di Susanna*, de Wolf-Ferrari; 21) "Oh gioia la nube leggera", de *Il segreto di Susanna*, de Wolf-Ferrari; 22). "Quest'asil", de *Orfeo ed Euridice*, de Gluck.



Figura 72. CD Isabel Marengo. Homenaje. (Piscitelli Producciones P-008). Fuente: Fondo Dillon, INM

La musicología permite descubrir, redescubrir y visibilizar historias. Los métodos utilizados auxiliaron de modo diverso. Con la comparación de las partituras editadas, se supo de una mujer intérprete reconocida como creadora de una canción, como modo de compartir con el autor su prestigio y, tal vez, como estrategia de difusión. Con la reconstrucción documental, se conoció la admiración de un melómano hacia una cantante y cómo encaró el proceso de restauración de un registro histórico, lo que nos permite hoy apreciar con bastante nitidez un sonido que lleva, en ciertos casos, casi noventa años desde que fue grabado. Por otra parte, se evidenció la figura de Emilio Napolitano, un creador que también amerita contar con algún reconocimiento hacia su obra, más allá de su canción *Picaflor*, que en algún tiempo se ha transformado también en canción escolar.

A su vez, Marengo, al igual que Nena Juárez, participó activamente en la grabación de repertorios locales, tanto líricos como de corte popular, siendo este último el que pareciera haber tenido más trascendencia por fuera del ámbito nacional. Sin embargo, a diferencia de Juárez, la incursión de Marengo en canciones populares no la desligó de su lugar central como cantante lírica.

6.3.- La circulación transnacional de un disco grabado por Isabel Marengo

La circulación y transformación estilística de dos canciones grabadas a lo largo de los años propician pensar a estas músicas como transnacionales. Como propone Ramón Pelinski, "el tango porteño itinerante es una voz en el diálogo intracultural de la comunidad latina en la diáspora".[47] A partir de esta premisa, abordo dos canciones grabadas por Marengo que, al difundirse a través de discos, tanto su materialidad como el producto sonoro se convirtieron en nómades y pasaron a formar parte de una comunidad sonora supranacional o "latinoamericana".

Como mencioné anteriormente, los coleccionistas de discos son informantes fundamentales para la investigación de fuentes sonoras y necesarios para este tipo de trabajo realizado desde la musicología histórica. A partir de algunas indagaciones, detecté una copia del disco número 4222 del sello Victor grabado en la década de 1930 en Argentina por la cantante lírica Isabel Marengo. El disco está conformado con una canción por lado, como es típico en las grabaciones de la época; en su lado A, contiene *Dónde estás corazón*; y en el lado B, *Aquellos ojos verdes*.[48] Este disco llegó a Colombia, y en el año 1997 fue utilizado para formar parte de un nuevo disco en formato de 78 rpm editado por el coleccionista Gustavo Arteaga con motivo del 40º aniversario del histórico Salón Málaga, fundado en Medellín en la década de 1950. Por el sitio electrónico dedicado a este espacio cultural, sabemos que allí se oye

> […] música de los Andes colombianos, argentina y ecuatoriana, la que se escuchó en todos los bares de Medellín en la primera mitad del siglo XX. Se oyen óperas, bambucos, zarzuelas, habaneras, boleros, criollas, gaitas, porros, valses y hasta villancicos. Hay una colección de siete mil discos originales de 78 RPM —revoluciones por minuto—, que el cliente puede programar en cualquiera de las siete rocolas del Salón Málaga.[49]

El musicólogo chileno Juan Pablo González propone una reflexión sobre el análisis de la canción popular. Considerando varios teóricos —entre ellos, Philip Tagg, con su mirada aguda respecto de la música popular—, señala que el problema es que no se

[47] Ramón Pelinski (comp.), *El tango nómade: Ensayos sobre la diáspora* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000), 30.
[48] Se expusieron sendas comunicaciones sobre el disco N° 4222, la primera publicada y la segunda inédita. Silvina Martino, "¿*Dónde estás corazón?* Tango nómade con voz de mujer. Circulación de la canción a través de una grabación desde Argentina a Colombia", en *Memorias de las Jornadas de Investigación Musical 2022,* ed.por Chemary Larez Castillo, Verónica Pardo Frías y Luis Pérez-Valero (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2023), 315-330. Silvina Martino, "La circulación de dos canciones interpretadas por Isabel Marengo durante los años 1930 a través de la fonografía", *IV Congreso Internacional MUSAM. Autenticidad, hibridación, transculturalidad: intersecciones y discursos en las músicas iberoamericanas* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 26 al 28 de octubre de 2023).
[49] https://salonmalaga.com

sabe demasiado cómo operan los procesos de transmisión, recepción y construcción de significados en momentos históricos y espacios sociales específicos.[50] Esta reflexión me permitió interpelar: ¿por qué una grabación histórica de una cantante lírica argentina forma parte de una selección de canciones populares para un disco aniversario en Colombia? ¿Es posible llegar a la fuente sonora que se utilizó para el disco editado en Colombia en los años 90? ¿Cómo circuló esta música grabada entre los coleccionistas?

6.3.1.- *Dónde estás corazón*

El tango *Dónde estás corazón*, grabado por Isabel Marengo para la Victor, se presentó el 16 de septiembre de 1931.[51] A su vez, como mencioné arriba, ese registro fue la fuente de origen de un nuevo disco editado en los años 90 en Medellín, Colombia. Es importante destacar que el tenor italiano Tito Schipa (c.1888/1889-1965) grabó el mismo tango para el sello Victor poco más de un mes antes, el 6 de agosto de 1931.[52] Como bien señala Danuser:

> La historia de la interpretación de una obra accesible en documentos sonoros refleja no solo el desarrollo de la evolución de las técnicas de grabación y reproducción o los diversos talentos e intenciones de los intérpretes, sino que en esencia documenta como ha sido la transmisión de una obra que resulta accesible no solo a partir de fuentes testimoniales verbales sino también de fuentes sonoras.[53]

Por medio de los catálogos y el material discográfico preservados por los coleccionistas, se pudo acceder a diversas fuentes que permiten comprender algunos eventos del pasado. Así, por ejemplo, se ha establecido que en la década del 20 los discos se seleccionaban según el país de origen, géneros musicales y etiquetas. La Victor, en 1926, contaba con las etiquetas rojas, negra y azul (según el color, una categoría). Como explica Cañardo:

> En la Argentina, las publicidades y catálogos de discos durante la década de 1920 anunciaban separadamente la música clásica y la música popular. No se las denominaba de esta manera, sino que por ejemplo Victor Talking Machine distinguía bajo títulos como “sello rojo” o “artistas internacionales” los discos de música clásica mientras que

[50] Juan Pablo González, “De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular”, *Revista del IIMCV* Año 23, N°23 (2009), 196.
[51] https://adp.library.ucsb.edu. Véase el Anexo 2.
[52] Schipa fue otro referente de la lírica internacional que adoptó, de alguna forma, el repertorio popular argentino. Grabó como intérprete varios tangos y registró algunas de sus composiciones como el tango *El coquetón*. Véase: www.todotango.com La fecha de nacimiento aparece como 1888 o 1889, según las fuentes. Donozo, *Diccionario bibliográfico*…, 456.
[53] Danuser, “Interpretación…”, 36.

> “etiqueta negra” o “repertorio nacional” precedían aquellos registros que podrían considerarse música popular.[54]

El disco en estudio pertenece a la categoría de “etiquetas rojas” o “artistas internacionales” con número de disco 4222. [Figura 73]. Resulta llamativo que dos canciones de tipo popular se incluyeran dentro de la etiqueta roja utilizada para los discos de música clásica, lo que implica que la asociación tiene que ver con Marengo como artista lírica o internacional.[55]



Figura 73. Disco Victor N° 4222. Lado A, *Dónde estás corazón* (tango). Lado B, *Aquellos ojos verdes* (canción). Fuente: gentileza del Dr. William Ponce (Colombia)

Si bien la lectura de la etiqueta de un disco provee de cierta información, más aún puede obtenerse a partir de las personas en posesión de la fuente sonora. En este caso particular, a partir de entrevistas se ha podido comprender parte de la circulación que la canción tuvo en Colombia, para llegar a convertirse en parte de un disco en homenaje al Salón Málaga. Como bien explica Pelinski, siguiendo ideas de Benedict Anderson:

[54] Cañardo, *Fábricas de músicas*…, 147.
[55] Se puede escuchar a Marengo en *¿Dónde estás corazón?* aquí: https://www.youtube.com/watch?v=B-qLgTGRQ30

> […] En el caso del tango, sus "comunidades imaginadas" se reterritorializan en la forma de clubes, ateliers de danza, asociaciones que son centros de la difusión como mediadoras entre el "tango itinerante" de Buenos Aires o el tango nómade local, y la "comunidad imaginaria" de los autóctonos amantes del tango.[56]

Como Buenos Aires, Medellín es considerada la ciudad del tango. Tal vez la trágica muerte de Carlos Gardel el 24 de junio de 1935 en esa ciudad sea lo primero que se piensa para asociar esta idea de "ciudad del tango" en conmemoración al cantante. Pero, es bien sabido que desde la musicología hay trabajos que demuestran que el tango y Colombia estaban ligados desde mucho antes, gracias a la circulación de discos y artistas en la región y en aquella ciudad en particular.[57] Ante la aparición de *Dónde estás corazón* en un disco colombiano, me pregunté por qué un tango grabado en 1931 en Argentina se reprodujo en Colombia en 1997. Para dar respuesta, debe saberse que el Salón Málaga, situado en el centro de Medellín, se inauguró en 1957 con la intención de continuar valorizando la música de antaño. Entre las atracciones que ofrece, sobresalen los pianos y las rocolas con una cantidad total de doscientos discos de 78 rpm, que suman cuatrocientas melodías, más la colección de más de siete mil discos de su dueño, Gustavo Arteaga.

De la colección de Arteaga se pueden disfrutar varias obras musicales: desde trozos de ópera, zarzuela, danzas, boleros, rancheras, hasta música colombiana como pasillos, bambucos, torbellinos, pasajes y joropos junto con géneros de la música tropical como potros, cumbias y gaitas. Además, dentro de las atracciones del Salón Málaga hay litografías del Medellín antiguo que corresponden al fotógrafo antioqueño Melitón Rodríguez.[58]

En el año 1997 como celebración de su 40º aniversario, Gustavo Arteaga decidió realizar un disco de 78 rpm con diferentes repertorios, entre ellos un tango y una canción argentina [Figura 74]. En una entrevista realizada a César, hijo del Sr. Gustavo Arteaga, pregunté sobre la idea, elección del repertorio y producción del disco, entre otros asuntos:

> SM— ¿Recuerda dónde o cómo obtuvo el disco de Marengo?
> CA— Hace cincuenta años mi padre viajó a Bogotá con un amigo y fue a una emisora que se llamaba Nueva Granada. Allí había varios discos

[56] Pelinski, *El tango nómade*…, 41.
[57] Egberto Bermúdez, "Un siglo de tango en Colombia: 1913-2013", en *El tango ayer y hoy*, ed. Coriún Aharonián (Montevideo: Centro de Documentación Musical "Lauro Ayestarán", 2014), 244-326.
[58] Reseña obtenida del disco 40º aniversario del Salón Málaga, 1997.

arrumbados, compró un lote y ahí estaba el disco de Isabel Marengo; ya lo había escuchado y le resultaba muy bonito.
SM— El disco 40º aniversario del Salón Málaga ¿Fue el primer disco realizado por ustedes? ¿Quién eligió el repertorio? ¿Aún tienen el disco de Marengo?
CA— Sí, fue el único disco de 78 rpm editado como celebración del Salón Málaga. Luego se editaron CDs con otros géneros musicales. El repertorio del disco fue íntegramente elegido por Gustavo Arteaga. El disco de Marengo lo cambió con el coleccionista Carlos Pinto, hoy fallecido, y después pasó a manos del Dr. William Ponce quien compró toda la discoteca de Pinto.
SM— ¿Conoció a la cantante argentina? ¿Por qué incluir estas canciones interpretadas por Marengo?
CA— No conoció a Marengo ni su trayectoria. La elección de las canciones para formar parte del disco aniversario fue su decisión [Arteaga padre], sin una razón en particular más que porque le gustaba la canción.[59]



Figura 74. Disco aniversario 40 años del Salón Málaga, 1997. Fuente: César Arteaga (Colombia)

Conocer cómo circuló un registro sonoro a través de los años y qué uso se le dio permite descubrir historias personales ligadas a la música grabada. Además, conduce a conocer diferentes versiones, en este caso de intérpretes de la lírica como Tito Schipa o Isabel Marengo que imprimieron en formato disco la canción *Dónde estás corazón*, en un momento de la historia en el que el tango comenzaba a asociarse con la música de tradición escrita y producía un cruce de estilos entre lo lírico y lo popular. Mientras tanto, la industria discográfica y los nuevos medios de difusión, como la radio, la prensa especializada y el cine habilitaron una mayor popularidad de los intérpretes, además de generar un nuevo mercado y nuevas audiencias.

[59] Gustavo y César Arteaga, comunicación personal, 22 de enero de 2021.

6.3.2.- *Aquellos ojos verdes*

La canción *Aquellos ojos verdes*, de los cubanos Adolfo Utrera y Nilo Menéndez, constituye el lado B del disco N°4222, que también fue seleccionado para formar parte del disco homenaje al Salón Málaga. En esta sección, indago su origen y circulación a partir de un manuscrito de la canción que localicé en la biblioteca de la Universidad EAFIT, de Colombia. En esa fuente, de seis páginas, se pueden observar varios aspectos. En primer término, se advierte en la primera carilla una dedicatoria "A Conchita Utrera que sabe lo que aprecio el valor de unos ojos verdes. Nilo Menéndez".[60] A continuación, se encuentra la partitura manuscrita, sin título, y en la última página se puede observar el texto de la canción escrita en tinta color negro y algunas modificaciones con tinta azul. Agregado al texto, se exhibe "letra de: Adolfo Utrera, Nueva York 1930" y, a modo de aclaración, se describe "este es el original de 'Aquellos ojos verdes', cuando aún no tenía título", con firma de Conchita Utrera.[61]

Según el manuscrito, la canción se compuso en 1930, lo que permite inferir el corto lapso que hubo desde su creación a su primer registro fonográfico. En el sitio *Discography of American Historical Recordings*, se anota que la primera versión de la canción fue en junio de 1930, por el sello Columbia en Nueva York. En la etiqueta, aparece Adolfo Utrera como vocalista y al piano Nilo Menéndez y Ernesto Lecouna. Asimismo, se verificó en ese mismo sitio que el sello Columbia grabó *Aquellos ojos verdes* en dos discos con la misma matriz: el disco etiqueta verde número 4267-X y el disco etiqueta roja número 6129 -X.[62]

El registro de la soprano Isabel Marengo, según figura en el catálogo de la *DAHR*, fue realizado en Argentina en 1931 para el sello *Victor*, lo que permite presumir que fue el primer registro femenino de la pieza, en la voz de una cantante lírica. Al igual que las grabaciones, la letra circuló en la prensa periódica argentina, como se puede observar en la revista *La Canción Moderna,* de 1933.[63] En la sección "La canción americana" aparecen reproducidos textos de varias canciones, entre ellos *Aquellos ojos verdes*, subtitulada como "rumba"; se indican como autores de la música a Utrera y Menéndez, de la letra a Juan Pueblito, y a Henri Binstok como arreglador.[64]

[60] Puede verse el manuscrito completo en el Anexo 1.
[61] Ídem.
[62] Ambos registros pertenecen a la matriz Columbia W703304 y comienzan con un recitado en la voz de Nilo Menéndez. Columbia utilizó el color verde por algún tiempo para identificar sus discos de música clásica, si bien también los hubo etiqueta azul y etiqueta gris, hasta pasar al color bronce, a comienzos de la década de 1960. Se pueden escuchar en: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/objects/detail/460524/Columbia_6129-X; https://adp.library.ucsb.edu/index.php/objects/detail/458682/Columbia_4267-X
[63] "La canción americana", *La Canción Moderna*, 2 de octubre de 1933, s/n/p.
[64] Se verifica una mínima discrepancia entre el texto original y la publicación de la revista. Estas diferencias de texto coinciden con los versos modificados sobre el manuscrito. En el original se cambió la palabra

Colombia, Argentina, México y Cuba son algunos de los países en que *Aquellos ojos verdes* se difundió, circuló y fue registrada por cantantes de trayectoria internacional. Por lo tanto, ¿habrá sido reconocida como "latinoamericana"? Esta canción ha sido interpretada y grabada en diferentes versiones por artistas populares como el Trío Los Panchos, Ibrahim Ferrer, Nat King Cole y Xavier Cougat,[65] entre otros. Además, su recorrido transnacional —compuesta en Nueva York, grabada por primera vez por sus autores Utrera y Menéndez para el sello Columbia en 1930 y registrada en Argentina por la cantante Marengo para el sello Victor en 1931, además de sus sucesivas grabaciones a lo largo y ancho del continente americano—, puede que haya sido un componente para que la industria cinematográfica se interesara en ella y fuera inspiración para crear una película de título homónimo. Esta, de origen mexicano, protagonizada por Ramón Armengod y dirigida por Zacarías Gómez Urquiza, se estrenó en la década 1950. En ella, se puede ver y escuchar una escena en la que aparece Armengod como "supuesto creador" y en la que interpreta *Aquellos ojos verdes* en forma de serenata.

Además, intérpretes de la lírica internacional que incursionaron en registros de canciones latinoamericanas eligieron esta canción como referente de lo latino. Algunos ejemplos más recientes de los que puedo dar cuenta son los registros de Alfredo Kraus, José Carreras, Plácido Domingo y Juan Diego Flórez.[66] Se trata en este caso, de cantantes líricos de habla hispana que abordaron géneros populares con representación latina, tal vez con la intención de cautivar a nuevas audiencias.

A lo largo del siglo XX se han realizado varios arreglos y transformaciones estilísticas de la canción en la que se puede encontrar, por ejemplo, como *fox trot*, rumba, bolero. Como ya mencionara antes, los rasgos de la lírica no quedaron ajenos a la grabación de esta canción. Así, *Aquellos ojos verdes* se volvió una canción que, a no muchos años de cumplir su centenario —y respondiendo a mi pregunta inicial—, podría considerarse

"anhelo" por "anhelos" y el verso "no saben las tristezas que en mi alma han dejado" por "no saben las tristezas que a mi alma le dejaron". Considerando el manuscrito, en *La Canción Moderna* figura de la siguiente manera: "anhelo" y "no saben las tristezas que en mi alma han dejado", lo que hace pensar que fue una decisión tomada por Juan Pueblito, quien aparece como autor de la letra.

[65] Sobre Xavier Cugat, véase Luis Pérez-Valero, "La producción discográfica de Xavier Cugat (1933-1950)", tesis doctoral (Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2022).

[66] Véase, por ejemplo, Plácido Domingo en su trabajo *Passion (The Love Album)* sello EMI en 2010. Posteriormente esta versión fue compilada en 2014 para *The Latin Album Collection* (compilado de ocho Cds), producido por Sony Classical. Otro caso para citar es el del tenor peruano Juan Diego Flórez, quien incluye esta canción en su CD *Sentimiento latino,* de 2006, para el sello DECCA.

representativa de “lo latino”, como categoría homogeneizante pensada para públicos no latinoamericanos. A juzgar por los registros producidos en el tiempo por artistas líricos de reconocimiento internacional, la industria discográfica parecería haberla reconocido como una canción latinoamericana romántica. No quiero dejar de destacar que la grabación que dio origen a esta investigación es, hasta el día de hoy, la única realizada por una cantante lírica mujer referente del siglo XX.

En síntesis, podría decirse que el disco 4222 del sello *Victor* con las canciones *Dónde estás corazón* y *Aquellos ojos verdes*, grabado por la soprano argentina Isabel Marengo en la década de1930, cobra nueva relevancia en la actualidad. El disco con obras de corte popular trascendió las fronteras y se convirtió en objeto preciado por varios coleccionistas. Así, uno de sus custodios lo utilizó como fuente sonora de un nuevo disco en 1997 como homenaje a los 40 años del Salón Málaga en Medellín (Colombia) y lo transformó en un disco nómade. Además, podría considerarse a este registro, a partir de las múltiples grabaciones de la lírica internacional producidas en los últimos años, como una fuente que disparó la circulación de dos canciones populares como referentes de lo latinoamericano. Los registros fonográficos de Marengo, de los años 30, colaboraron en la diseminación de estas músicas no solo en el país sino también en otros países de la región.

6.4.- Isabel Marengo como profesora modélica de canto

> “La música es una de las artes que tiene más influencia en el pueblo y cuya proyección puede irradiarse a gran distancia”.[67]

La participación de Marengo interpretando repertorio argentino durante los años 30 en diferentes emisiones radiales favoreció, junto con otros intérpretes de la época, la circulación y legitimación de un grupo de canciones de cámara argentinas que conformaron el llamado canon musical. Como propone Corrado:

[67] Palabras del compositor Alberto Ginastera. “Solo cuando el folklorismo se convierte en la esencia de los nacional alcanza una proyección universal”, *Lyra*, extraordinario, año XI, N°128-130 (1954), s/n/p.

> Los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon. En primer lugar, el espacio académico lo establece y lo preserva a través de los repertorios de las obras analizadas, de las selecciones, cortes y filtros en los programas de historia y/o de análisis, de los modelos compositivos que instaura —con sus reglas y exclusiones—, de los *programas recurrentes de las cátedras de instrumento*. *En estas últimas se consagran no solo repertorios, sino tradiciones interpretativas, también canónicas*.[68]

Como mencionara antes, me valgo de estos préstamos teóricos para observar a través del análisis de la trayectoria de Marengo como docente, su colaboración en la legitimación y consolidación de un grupo de obras de corte nacionalista.

6.4.1.- Sus inicios como profesora de canto en el Teatro Colón

En 1937, con la idea de formar nuevos artistas, fue creada la Escuela de Ópera del Teatro Colón, que posteriormente se denominaría Escuela de Ópera y Arte Escénico. La organización estuvo a cargo de Erich Engel (1891-1966).[69] Su objetivo era formar artistas que se incorporaran al ámbito profesional del teatro. Ya en esa época, el Colón dependía de la Municipalidad de Buenos Aires. En una publicación de la revista *Lyra,*[70] Erich Engel hizo referencia a los diferentes espacios de formación, conservación y difusión del Colón y expresó que la escuela, no era "la única empresa" que dependía del Teatro, ya que también estaban la Radio Municipal y el Museo-Biblioteca. La Escuela de Ópera contó con varios cantantes destacados como maestros, entre ellos las sopranos María Barrientos, Isabel Marengo e Hina Spani.[71]

[68] Corrado, "Canon, hegemonía…", 24. El énfasis me pertenece.
[69] La Escuela de Ópera, según el reglamento Funcional ISATC, contaba con tres secciones: Escuela de Artistas Líricos, Escuela de Coristas y Escuela de Baile. En 1942, se produce una modificación con la creación de la Escuela de Canto y Arte Escénico, pensada para formar artistas de ópera. En 1960, esta escuela se restructuró y dio origen al Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (ISATC), como se lo conoce hasta hoy. Guillermo Stamponi, *El Instituto Superior de Arte del Teatro Colón* (Buenos Aires: el autor, 2016), 147-158.
[70] Revista *Lyra* Nº 2 (1943).
[71] En la Escuela de Coros contaron con la soprano Hina Spani como maestra de canto y con Arnaldo D'Espósito (1907-1945), como profesor de Teoría y Solfeo.



Figura 75. *Revista Lyra* Nº 2 (1943). Fuente: Biblioteca del Teatro Colón

Las escuelas del Colón eran, según lo expresado por Engel en la revista *Lyra*, fundamentalmente distintas a todas las otras escuelas, academias y conservatorios [Figura 75]. En lo referente a la formación lírica, la Escuela de Canto y Arte Escénico fue considerada la primera academia de ópera de Sudamérica. Además, era gratuita, lo que la hacía única a ambos lados del Atlántico. Su creación permitió el afianzamiento de varios estudiantes en el ámbito profesional y provocó, además, que se redujera la cantidad de cantantes extranjeros contratados para las nuevas producciones de la época.[72]

6.4.2.- Despedida del escenario del Teatro Colón

La presencia de Marengo como profesora en la Escuela de Canto del Teatro Colón puede considerarse como antecedente a la labor pedagógica que desarrollaría posteriormente a su retiro como solista.[73] En pleno desarrollo de sus cualidades vocales, la soprano dictó clases en el Colón y paralelamente continuó con su desarrollo artístico

[72] Los reglamentos de las Escuelas de Canto y Baile presentados por Raúl Espoile fueron aprobados en 1939. Stamponi, *El Instituto Superior de Arte*…, 18.
[73] Según la *Enciclopedia de la música argentina*, de Arizaga, Marengo se retiró en 1946. Sin embargo, en 1949 figura en el Teatro Colón interpretando *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini.

profesional. Su reconocimiento artístico trascendió el ámbito de este Teatro y, al igual que otras cantantes coetáneas como Juárez y Frías, su imagen y su voz formaron parte de la radio y de la publicidad como una soprano consagrada. [Figura 76].



Figura 76. Publicidad de Geniol. *Radiolandia*, 18 de noviembre de 1939. Fuente: BN

En 1946, Marengo participó del estreno de *Pablo y Virginia*, ópera premiada de la compositora argentina María Isabel Curubeto Godoy (1896-1959).[74] Su presencia en el escenario del Teatro Colón fue más bien esporádica, hasta 1949, en que finalmente se despidió con la ópera *Madame Butterfly,* de Puccini. La crítica periodística manifestó:

> Isabel Marengo ha sido siempre una cantante estimable, de buena conducta vocal, de mucha experiencia operística y de poca capacidad dramática. Su voz ha perdido aquella nitidez y claridad muy característica de sus mejores años, pero conserva su línea de canto, su corrección musical y su atractiva escuela.[75]

Esa noche de despedida ante el público del Teatro Colón, Isabel Marengo dejó una impresión imborrable en el recuerdo de la mezzosoprano Tota de Igarzábal, quien

[74] Dezillio, "Primeras compositoras profesionales…", 29.
[75] "Seducción y mediocridad", *Crítica*, 9 de julio de 1949, 10.

interpretó junto a ella el rol de Suzuki. En entrevista radial con Carlos Manso, la mezzo recordó:

> M— Pero cantaste con tu maestra [se refiere a Marengo]…
> TI— Sí, tuve el gran honor de cantar *Madame Butterfly*, que fue la última vez que ella cantó. Porque en realidad, se retiró joven. Bueno, digamos joven, en esta época. Tenía cincuenta y tantos años. Y siempre me dijo a mí (cosa que seguí al pie de la letra), me dice: "Tota, nunca esperes a tener decadencia en tu voz para retirarte. Retirate siempre a tiempo". Esto quizá sea una vanagloria ¿no? Pero yo me retiré con mi voz sana, perfecta y por mi cuerda podría haber cantado mucho más; pero no, dije no, mi maestra que era sabia …
> M— El consejo…
> TI— Voy a llevarme por el consejo de ella.[76]

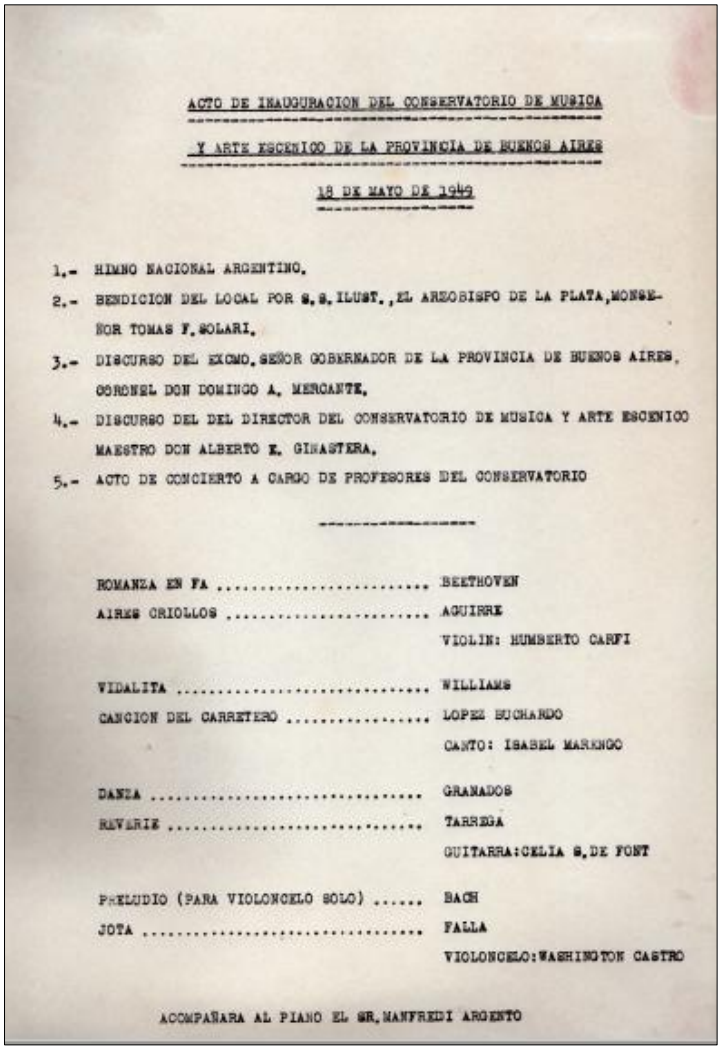
Si bien Marengo se despidió de los escenarios en 1949, esto no representó el final de su carrera, sino el comienzo de otra. Así, simultáneamente empezó una nueva labor como pedagoga vocal en el Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico, en la ciudad de La Plata.

6.4.3.- El Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico, en la ciudad de La Plata

En 1948, Alberto Ginastera inició la organización del Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico en la ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires (Ley 5322, 25/10/1948). Con la presencia de los profesores fundadores, el 18 de mayo de 1949 se realizó el acto inaugural en la sede ubicada en la calle 7, N° 1141.

Entre las personas participantes de aquel acto, se contó con la asistencia del Gobernador Domingo Mercante, el arzobispo de La Plata Monseñor Tomás J. Solari, funcionarios, profesores, alumnos y público en general. Luego de los discursos programados, hubo interpretaciones musicales a cargo de los maestros Humberto Carfi, Washington Castro, Isabel Marengo y Celia S. de Font.[77]

[76] Entrevista para el programa radial de LRA1 Nacional-Clásica "Un puente al pasado", idea y conducción de Carlos Manso. Conservada en Fondo Manso, del INM.
[77] Talía Gutiérrez y Silvia Lobato, "Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral: el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata (1948 -1952)", en *Malambo, truculencia y legado*…



ACTO DE INAUGURACION DEL CONSERVATORIO DE MUSICA

Y ARTE ESCENICO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

18 DE MAYO DE 1949

1.- HIMNO NACIONAL ARGENTINO.

2.- BENDICION DEL LOCAL POR S.S.ILUST., EL ARZOBISPO DE LA PLATA, MONSEÑOR TOMAS F. SOLARI.

3.- DISCURSO DEL EXCMO. SEÑOR GOBERNADOR DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES, CORONEL DON DOMINGO A. MERCANTE.

4.- DISCURSO DEL DEL DIRECTOR DEL CONSERVATORIO DE MUSICA Y ARTE ESCENICO MAESTRO DON ALBERTO E. GINASTERA.

5.- ACTO DE CONCIERTO A CARGO DE PROFESORES DEL CONSERVATORIO

ROMANZA EN FA ..... BEETHOVEN
AIRES CRIOLLOS ..... AGUIRRE
VIOLIN: HUMBERTO CARFI

VIDALITA ..... WILLIAMS
CANCION DEL CARRETERO ..... LOPEZ BUCHARDO
CANTO: ISABEL MARENGO

DANZA ..... GRANADOS
REVERIE ..... TARREGA
GUITARRA: CELIA S. DE FONT

PRELUDIO (PARA VIOLONCELO SOLO) ..... BACH
JOTA ..... FALLA
VIOLONCELO: WASHINGTON CASTRO

ACOMPAÑARA AL PIANO EL SR. MANFREDI ARGENTO

Figura 77. Programa de mano del acto inaugural del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia de Buenos Aires. Fuente: Biblioteca del Conservatorio "Gilardo Gilardi", La Plata

Cabe destacar que las obras ofrecidas por Marengo en aquella ocasión pertenecían a dos compositores argentinos que fueron referentes como directores de instituciones de formación musical [Figura 77]. Uno de ellos, Alberto Williams, creador de su propio conservatorio en 1893 con más de un centenar de sedes distribuidas por el país. El otro —fallecido un año antes de este evento—, Carlos López Buchardo, director-fundador del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1924 y director también, ese mismo año de 1924, de la Escuela Superior de Bellas de la Universidad Nacional de La Plata. Isabel Marengo interpretó en aquella oportunidad la *Vidalita*, de Williams (analizada al comienzo de este capítulo), y la *Canción del carretero*, de López Buchardo, gesto que admite varias lecturas. Por una parte, la de un homenaje a esas dos figuras consagradas de la música académica argentina. Por la otra —y al mismo tiempo—, una contribución a la consolidación de esas dos canciones en el repertorio. No debe

olvidarse que desde 1948 estas canciones habían sido incorporadas junto a otras como contenidos obligatorios del programa de Cultura Musical de los ciclos básico y superior del magisterio.[78] Como ya se aludió, en la década de 1930 Marengo realizó registros fonográficos de ambas obras para el sello Victor. Así, se llega a casi mediados del siglo XX, con la evidencia de que continuaban en su repertorio frecuentado, asociadas a su rol relevante como intérprete de la música argentina que las seguía convalidando con su voz en diferentes ámbitos y medios de difusión.

Puede afirmarse entonces que Isabel Marengo fue una de las primeras profesoras de canto del Conservatorio de La Plata.[79] Convocada por Alberto Ginastera para integrar el primer cuerpo docente, se desarrolló allí como formadora de nuevas generaciones de cantantes y, a través de la enseñanza del repertorio de compositores nacionales, se produjeron eslabones de circulación de la música de cámara argentina. Varias personalidades del ámbito musical asistieron al evento, entre ellas Brígida Frías,[80] tal como lo refleja un "Libro de Oro" que atesora como recuerdo en La Plata, el hoy Conservatorio "Gilardo Gilardi", con los autógrafos de algunos presentes.

La inminente inauguración del Conservatorio de Música y Arte Dramático de la ciudad de La Plata tuvo repercusión en la prensa periódica de la época. Durante varios días se publicó información referente a la institución. Se anunciaron las fechas en que se realizarían los exámenes de ingreso a las diferentes carreras, quiénes conformarían las mesas evaluativas, como así también se difundió el programa previsto para el acto inaugural y los artistas participantes.[81]

Desde el ámbito oficial, la política educativa fue expresada por el mismo Domingo Mercante en aquel primer evento del Conservatorio. La prensa reprodujo el discurso del gobernador, quien mencionó la posibilidad de una salida laboral para los nuevos músicos a través de una titulación y explicó:

[78] Como expone Hildbrand, a partir de 1948 "el Dr. Paulino Musacchio, Inspector General de Enseñanza dependiente de la Secretaría de Educación del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, dispone de forma obligatoria dentro programa de Cultura Musical del 1° año del Ciclo Básico y 4° del Ciclo Superior del magisterio, las siguientes obras: *El zorzal* (Julián Aguirre), *La canción del carretero* (Carlos López Buchardo), *Vidala* (Gilardo Gilardi) y *La media caña* (Felipe Boero)", Sebastián Hildbrand, "«Con fuerza de ley». Música y nación a través de las instituciones del primer peronismo (1946-1955)", *Revista del Instituto Superior de Música* Nº 16 (2016), 74.

[79] El Conservatorio Nacional de Música y Declamación inaugurado en 1924, a diferencia del posterior Conservatorio de La Plata, no contó con presencia femenina en su cuerpo docente inicial. Como mencioné antes, la asignatura Canto estuvo a cargo de Tulio Quercia, mientras que Canto Coral fue asumida por César Stiattesi y Faustino Alsina Castellanos.

[80] Para ese momento, la soprano (esposa de López Buchardo, mencionada varias veces a lo largo de esta tesis), era reconocida como una eximia cantante cuyas actuaciones resultaban modélicas en la música de cámara vocal argentina.

[81] "El 16 quedará inaugurado el C. de Música y Arte Escénico", *El Argentino*, 12 de mayo de 1949, 8.

> En este Conservatorio gratuito podrán los niños y los jóvenes seguir los impulsos de su vocación artística por medio de la música, el canto y el arte escénico […] Un título que el gobierno se preocupará de que les sea de utilidad. Con él podrán obtener cátedras en los establecimientos de enseñanza, podrán los instrumentistas ingresar a la orquesta de nuestro Teatro Argentino,[82] obtener plazas en las bandas militares y, los que terminen el profesorado de Arte Escénico, servirán de plantel para nuestro Teatro Provincial de la Comedia […].[83]

Posteriormente a su discurso, pronunció unas palabras el flamante director Alberto Ginastera, que fueron replicadas en la prensa:

> […] Será un Conservatorio argentino, y no es esta una redundancia, pues quiero que desde el comienzo el joven alumno se familiarice con los grandes maestros de todas las épocas y al mismo tiempo aprenda a conocer a nuestras cosas y a respetar a nuestros creadores.[84]

Las palabras de Ginastera ciertamente enfatizan el rol que Marengo cumpliría como legitimadora del repertorio musical argentino, ya no desde su rol como intérprete, sino de aquí en más, como profesora de futuras cantantes profesionales.

6.4.4.- Ser alumna de Marengo en el Conservatorio de Música y Arte Escénico

La actividad pedagógica de Marengo en el Conservatorio de Música y Arte Escénico se desenvolvió en el marco del Departamento de Interpretación Musical, particularmente en la carrera Canto y Arte Lírico.[85] Una entrevista realizada a la soprano Irma Zaffino, quien fue su alumna de canto allí, permite conocer desde otra perspectiva su actividad docente. Actualmente, Zaffino es prosecretaria en la misma institución, hoy denominada Conservatorio de Música "Gilardo Gilardi".[86] Le pregunté:

[82] Debe recordarse que el Teatro Argentino, en la ciudad de La Plata —situado a unos 60 km de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde se encuentra el Teatro Colón— fue inaugurado en 1890, ocasión en la que participó Elvira Colonnese. Como se mencionó en capítulos anteriores, luego del incendio ocurrido el 18 de octubre de 1977, se construyó un nuevo edificio, inaugurado en 1999. Su arquitectura es de vanguardia, de arquitectura "brutalista". Cuenta con tres salas: la principal, denominada "Alberto Ginastera", con una capacidad de dos mil doscientas localidades; la sala "Astor Piazzolla", con capacidad para unas trescientas personas; y la sala "Emilio Pettoruti", utilizada para muestras y exposiciones.

[83] "Con asistencia del gobernador y otras autoridades se inauguró el Conservatorio de Música y Arte dramático", *El Día*, 19 de mayo de 1949, 3.

[84] *Ibidem*.

[85] La carrera allí contaba con una duración de seis años divididos en dos ciclos: básico y superior. A este último correspondían las dos especializaciones: "Arte lírico" y "Lied, cantata y oratorio". El plan de estudios consistía en Canto I, II y III para el ciclo básico. El ciclo superior se dividía en Especialización "Arte Lírico", con tres años complementando Canto IV, V y VI, y Especialización "Lied, Cantata y Oratorio", también con tres años de duración y complementando hasta VI año de canto.

[86] Acerca de la trayectoria de la entrevistada, quiero destacar que luego de su formación en el Conservatorio, ingresó por audición, en 1964, al coro del Teatro Argentino de La Plata como soprano primera. Desarrolló

SM— ¿Cómo era Marengo como maestra?
IZ— Marengo era exigente ¡demasiado! pero aprendimos un montón de cosas. Las "cosas" que uno no se imagina por qué: vos vas al teatro, te sentás y los oís cantar y uno no conoce todo lo que pasa, el entorno, la preparación que ha tenido esa gente. Tuve la suerte de tenerla siempre de profesora.
SM— En la carrera de canto, ¿tenían la materia Repertorio? ¿Quiénes fueron sus maestros?
IZ— Mis maestros fueron Vicente La Ferla, Carlos Berardi (director del Teatro Argentino), Juan Carlos Zorzi, Alfredo Rossi y un maestro alemán para música de cámara.
SM— ¿Recuerda qué repertorio le daba para estudiar Marengo?
IZ— En la formación básica se cantaban las *Arias antiguas*, de Parisotti. Después, Mozart, dúos, conjuntos y en el profesorado se estudiaban los roles que correspondían a cada uno según el registro.
SM— ¿Los roles los estudiaban en Repertorio o en Canto?
IZ— Los estudiábamos en Repertorio, pero era lo que la Sra. Marengo nos mandaba.[87]

Conociendo la trayectoria de Marengo como intérprete del corpus académico de música argentina, quise indagar si difundió parte del repertorio que ella interpretaba y, de ser así, cómo lo habría hecho circular entre sus estudiantes:

SM— Además de roles de ópera ¿le daba material de música de cámara argentina?
IZ— Ella nos traía partituras, porque en las casas de música no estaba todo; y menos en La Plata. No eran fotocopias, nos traía partituras, sobre todo a los hombres que no conseguían material. Por ejemplo: de las canciones argentinas *Lluvia en el campo*, de Felipe Boero, *Picaflor*, *Álamo serrano*… la *Canción del carretero.* De Ginastera, [Canción al] *árbol del olvido*. Música argentina había en programa.[88]

Y Zaffino agregó, recordando:

IZ— Una vez nos trajo el *Ave María* de [la ópera] *Lin Calel*, de D'Espósito. Esa la habíamos cantado todas las chicas. Otra, no recuerdo… eran las canciones que se cantan hasta el día de hoy.

SM— ¿Recuerda si Marengo les hizo escuchar alguna de sus grabaciones?
IZ— No recuerdo.[89]

Con el tiempo, durante la entrevista, la Sra. Zaffino siguió rememorando y dijo: "Marengo llevó al conservatorio un 'disquito'. Cantó … *Aquellos ojos verdes*… una

su carrera en esa institución como coreuta y participó como solista en algunas óperas por más de veinticinco temporadas. Nunca se dedicó a la enseñanza del canto.

[87] Realicé la entrevista en formato virtual, por lo que conservo un registro audiovisual (Buenos Aires, 19 de noviembre de 2021).

[88] *Ibidem*.

[89] *Ibidem*.

belleza de canción". Posteriormente, me acercó elocuente material fotográfico, de su propiedad [Figura 78].



Figura 78. Isabel Marengo rodeada de alumnos y una fotografía con dedicatoria de una maestra de canto a su discípula. Fuente: Irma Zaffino, archivo personal

El rol del docente de canto en instituciones musicales formativas colabora con la conformación de un repertorio pensado para cada estudiante, el que se amplía a lo largo de su trayecto pedagógico, acorde a las características vocales de cada cantante. Las obras sugeridas en particular por quienes fueron los primeros en ocupar cargos en instituciones de formación musical, como los conservatorios de música, han pervivido en parte, gracias a la promoción de ciertos repertorios. De hecho, el fomento de la música argentina parece haber estado específicamente pautado dentro de las clases de canto, si se atiende a lo que consta —acaso como un "temario a tratar"— en un documento que, a la vez, servía como control de asistencia con las firmas de los profesores.[90] [Figura 79].

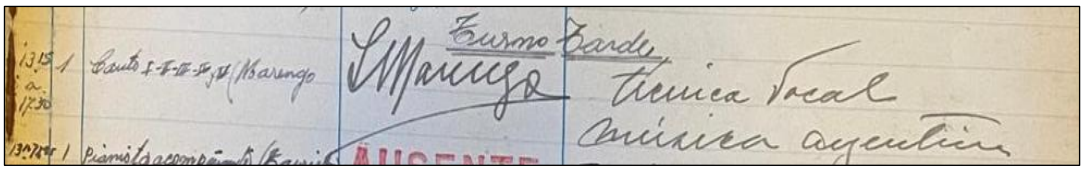
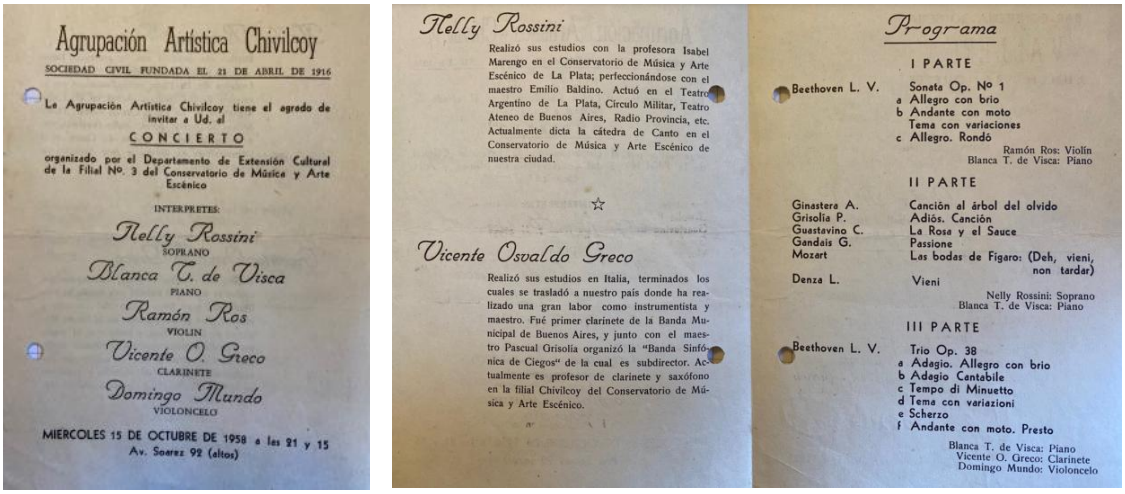


Figura 79. Autógrafo de Isabel Marengo en el Libro de Firmas de docentes (años 1952-1953) del Conservatorio de La Plata. Fuente: Biblioteca del Conservatorio "Gilardo Gilardi"

[90] No se logró conocer hasta qué fecha se desempeñó como profesora del Conservatorio. Sin embargo, un programa de 1964 permite confirmar que hasta ese momento ejerció su labor pedagógica en la institución.

Otro ejemplo que permite verificar cómo se produjeron los procesos de transmisión, diseminando determinadas obras vocales, es el concierto llevado a cabo el 15 de octubre de 1958, organizado por el Departamento de Extensión Cultural Filial Nº 3 del Conservatorio de Música y Arte Escénico, en la Asociación Artística Chivilcoy. En ese acto participó, entre otras personas, la soprano Nelly Rossini, profesora de canto en ese Conservatorio, que había estudiado con Isabel Marengo en La Plata. En el programa de mano se encuentran canciones de compositores argentinos, entre ellas, las ya entonces canónicas *Canción al árbol del olvido*, de Ginastera, y *La rosa y el sauce*, de Carlos Guastavino. [Figura 80].



Agrupación Artística Chivilcoy

SOCIEDAD CIVIL FUNDADA EL 21 DE ABRIL DE 1916

La Agrupación Artística Chivilcoy tiene el agrado de invitar a Ud. al

CONCIERTO

organizado por el Departamento de Extensión Cultural de la Filial Nº. 3 del Conservatorio de Música y Arte Escénico

INTERPRETES:

Nelly Rossini
SOPRANO

Blanca T. de Visca
PIANO

Ramón Ros
VIOLIN

Vicente O. Greco
CLARINETE

Domingo Mundo
VIOLONCELO

MIERCOLES 15 DE OCTUBRE DE 1958 a las 21 y 15
Av. Suarez 92 (altos)

Nelly Rossini

Realizó sus estudios con la profesora Isabel Marengo en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata; perfeccionándose con el maestro Emilio Baldino. Actuó en el Teatro Argentino de La Plata, Circulo Militar, Teatro Ateneo de Buenos Aires, Radio Provincia, etc. Actualmente dicta la cátedra de Canto en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de nuestra ciudad.

☆

Vicente Osvaldo Greco

Realizó sus estudios en Italia, terminados los cuales se trasladó a nuestro país donde ha realizado una gran labor como instrumentista y maestro. Fué primer clarinete de la Banda Municipal de Buenos Aires, y junto con el maestro Pascual Grisolía organizó la "Banda Sinfónica de Ciegos" de la cual es subdirector. Actualmente es profesor de clarinete y saxófono en la filial Chivilcoy del Conservatorio de Música y Arte Escénico.

Programa

I PARTE

Beethoven L. V. — Sonata Op. Nº 1
a Allegro con brio
b Andante con moto
Tema con variaciones
c Allegro. Rondó
Ramón Ros: Violín
Blanca T. de Visca: Piano

II PARTE

Ginastera A. — Canción al árbol del olvido
Grisolía P. — Adiós. Canción
Guastavino C. — La Rosa y el Sauce
Gandais G. — Passione
Mozart — Las bodas de Figaro: (Deh, vieni, non tardar)
Denza L. — Vieni
Nelly Rossini: Soprano
Blanca T. de Visca: Piano

III PARTE

Beethoven L. V. — Trio Op. 38
a Adagio. Allegro con brio
b Adagio Cantabile
c Tempo di Minuetto
d Tema con variazioni
e Scherzo
f Andante con moto. Presto
Blanca T. de Visca: Piano
Vicente O. Greco: Clarinete
Domingo Mundo: Violoncelo

Figura 80. Programa de mano de un concierto en Chivilcoy, 15 de octubre de 1958. Fuente: Biblioteca del Conservatorio "Gilardo Gilardi"

El rol de Marengo como pedagoga y su compromiso con la transferencia de saberes y experiencias artísticas para los cantantes se vio reflejado, además, con el aporte de al menos dos volúmenes de arias de óperas europeas para soprano, que seleccionó para una antología de la editorial Ricordi en Buenos Aires.[91] Allí dijo: "para esta selección he tratado de reunir algunas páginas menos difundidas fuera del teatro y otras hoy muy raras de encontrar en el comercio o ausentes desde largos años en los catálogos".[92]

De la misma manera en que Marengo escogió arias poco frecuentadas con la intención de difundirlas para que no las alcanzara el olvido, ella también dejó su legado a través de los registros fonográficos. Sus interpretaciones y creaciones trascienden en el tiempo a través de nuevas generaciones de cantantes que, como eslabones de un

[91] Isabel Marengo (selec.), *Mozart. 12 arias de óperas* (Buenos Aires: Ricordi, 1951). Isabel Marengo (selec.), *15 arias célebres de óperas* (Buenos Aires: Ricordi, 1953).
[92] Marengo, *Mozart, 12 arias* …, Prefacio.

vínculo cercano transmitido desde la pedagogía, recuerdan las enseñanzas de su maestra de canto. También perduran, gracias a aquellos amantes de la música que resguardan como tesoro la voz impresa en discos de la soprano Isabel Marengo; algunos incluso, comparten en distintos formatos actuales ese patrimonio a través de las redes sociales.

6.5.- A modo de síntesis

En este capítulo, se reconoció en la figura de Isabel Marengo un aporte significativo como legitimadora de la canción de cámara argentina a partir de sus creaciones y registros fonográficos de los años 30, los cuales colaboraron en la circulación de esas músicas, no solo en el país sino también en otras regiones de Latinoamérica. Además, como pedagoga colaboró desde las Escuelas de Canto del Teatro Colón y, a partir de 1949, fue la primera profesora de canto en el plantel docente del Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata, convocada por el compositor y primer director de esa institución, Alberto Ginastera. En su trayectoria abordó repertorio de ópera tradicional y participó de no pocos estrenos de compositores argentinos (De Rogatis, D'Espósito, Boero), así como de la primera ópera de una compositora argentina que subiera al escenario del primer coliseo: *Pablo y Virginia*, de María Isabel Curubeto Godoy. Asimismo, imprimió su inconfundible sello vocal y su dicción perfecta a canciones hoy consideradas canónicas del nacionalismo musical argentino, como es el caso de *Vidalita*, de Williams; *Canción del carretero*, de López Buchardo y *Canción al árbol del olvido*, de Ginastera. Adicionalmente, como en el caso de la ópera nacional, no dejó pasar la oportunidad, dentro de las condiciones de posibilidad, de llevar también a las tablas del ámbito de legitimación musical por excelencia de la Argentina, un par de canciones de mujeres relevantes de la composición argentina: la *Copla*, de Ana Carrique, y *Cantar de arriero*, de Celia Torrá. No escapa a la conformación canónica de ciertas obras, la consideración del espacio físico en que circularon desde una dimensión trascendental, que liga determinados lugares a un imaginario sacralizado, como lo explica Gustavo Fernández Walker con relación al Teatro Colón.[93]

Sin duda que los medios de propagación como la radiofonía fueron instancias de circulación de la música de cámara argentina en los que referentes de la lírica colaboraron no solo mediante la difusión de sus interpretaciones, grabadas o en vivo, sino también en la formación de los oyentes, de los consumidores de estas

[93] Gustavo Fernández Walker, *Colón: teatro de operaciones* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015).

mediatizaciones. Así, gracias al aporte de coleccionistas, se han podido hacer evidentes procesos como la reimpresión del disco 4221 que contiene la *Vidalita*, de Alberto Williams, interpretado por Isabel Marengo para el sello Victor; o sus grabaciones de repertorios más afines a lo popular, quizás como forma de tender un puente entre géneros disímiles, como se observó con las canciones *Dónde estás corazón* y *Aquellos ojos verdes*, grabadas para el mismo sello, pero con vistas a ampliar el público (y su consumo).

Además, Marengo colaboró en la formación superior de nuevos cantantes y su proceso de transferencia de conocimientos como profesora de canto admitió el reconocimiento de quienes se desarrollaron profesionalmente como así también de otros que continuaron con su legado pedagógico.

De esta manera, el aporte de la soprano Isabel Marengo como intérprete, creadora, divulgadora y legitimadora de la música argentina merece ser (re)valorizado y amerita (re)contextualizarse en un período de la música argentina que hasta el momento solo visibilizó y estudió en profundidad a una cantidad poco significativa de cantantes líricos. Solo así se podrá comprender un entramado que resulta ser más complejo que la sola interpretación vocal.

CONCLUSIONES

El recorrido expuesto a lo largo de esta tesis me ha permitido visibilizar un entramado de prácticas, tensiones y continuidades que amplía la comprensión del rol de las mujeres en la historia de la lírica argentina y aporta nuevas perspectivas sobre los procesos de legitimación, formación y difusión del arte vocal en el país. A partir del corpus focalizado en las cantantes Elvira Colonnese, Ida Gobbato, Juanita Capella, Luisa Bertana, Nena Juárez e Isabel Marengo —y la compleja red con otros cantantes, músicos, empresarios teatrales, prensa, crítica, público y audiencias—, se observa que las artistas no solo participaron activamente en la vida musical de su tiempo, sino que también desempeñaron un rol fundamental en la transmisión del saber a nuevas generaciones, mediante la docencia, la composición y la elaboración de repertorios pedagógicos. En ciertos casos, su labor trascendió los escenarios y permitió tender puentes entre lo lírico y lo popular, inscribiendo sus voces en instituciones emblemáticas como el Teatro Colón y los conservatorios de música.

Son diversas las herramientas teórico-metodológicas que se consideraron para el desarrollo de este trabajo. Principalmente, la hemerografía —y más en particular el álbum hemerográfico, con la asistencia de otras fuentes documentales—, fue fundamental en el proceso de reconstrucción de las historias de vidas. El análisis y estudio del corpus evidencian la riqueza del desarrollo de la lírica en la Argentina a través de las trayectorias de diversas mujeres que, desde distintos contextos sociales y artísticos, contribuyeron además de manera significativa a la construcción de una identidad operística nacional. Desde las primeras incursiones en proyectos transatlánticos analizados a partir de álbumes hemerográficos hasta la consolidación de figuras como Juanita Capella, Luisa Bertana, Nena Juárez e Isabel Marengo, se observa un recorrido marcado por la búsqueda de profesionalización, la circulación internacional y la incorporación de tecnologías emergentes como la radio y la grabación sonora.

He intentado dar cuenta del cumplimiento de los diferentes objetivos planteados y, de igual manera, demostrar las hipótesis iniciales. A partir de la selección de las cantantes realizada, se construyeron distintos perfiles artísticos del quehacer vocal de la primera mitad del siglo XX mediante el análisis de sus *performances*, sobre todo desde la recepción crítica de sus actuaciones. Asimismo, se examinaron las condiciones del contexto para que algunas acciones resultaran en un refuerzo del repertorio canónico,

sea formándolo o, en ocasiones contribuyendo a su consolidación. Se pudo verificar, asimismo, hasta donde más se pudo, la creación y secuencia de redes de actividad pedagógica que fueron convalidando, a uno y otro lado del Atlántico, la carrera de nuevas generaciones de cantantes.

Cada capítulo de la tesis muestra un derrotero diferente, con perfiles de artistas que se adaptaron en simultaneidad a los cambios propios de cada momento histórico. Los álbumes hemerográficos como fuente principal contribuyeron, a modo de retazos de recuerdos, en la reconstrucción de las figuras de Colonnese y Gobbato, dos mujeres que decidieron, luego de ser reconocidas en el exterior, migrar y continuar sus carreras desde el ámbito pedagógico en una época en que las instituciones de formación musical en Argentina estaban a cargo de institutos, conservatorios o academias privadas, hasta la creación del Conservatorio Nacional de Música en 1924. En este sentido, el archivo institucional del Conservatorio Thibaud-Piazzini reveló fuentes documentales que permitieron identificar trayectorias en estadios de formación y reconocer cadenas de transferencia de saberes. A su vez, los papeles conservados allí llevaron a detectar instituciones, salas de conciertos, repertorios, maestros y alumnos hasta conectar algunos casos con una cadena formativa que llega hasta la actualidad.[1] En esta misma dirección, los álbumes han permitido visibilizar otras formas de aproximación a la lírica, como se observa en la figura de Enriqueta Basavilbaso de Catelín. La categorización de cantantes “aficionadas” —cuya actividad convivía con la de las “profesionales”— demuestra haber sido una forma elegante de diferenciación que las alejaba del mundo del trabajo asalariado, pero a la vez validaba su arte dentro de las normas y convenciones del sector social ligado a la élite. Como se ha demostrado, en realidad compartieron trayectos similares: maestros de canto, espacios de formación en ámbitos institucionales, salas y teatros, como así también acompañamientos de músicos y compositores.

[1] Detecté en el archivo del Conservatorio Thibaud-Piazzini programas que dan cuenta de la participación de Myrtha Garbarini como alumna de la institución. Este detalle está vinculado directamente a mi formación musical, ya que Garbarini fue mi maestra en la cátedra de canto del ex Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo, hoy Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la UNA. Trabajé bajo su guía hasta que se jubiló en la institución y, posteriormente, continué perfeccionándome de forma particular. Desde 2010 hasta la actualidad ocupo un cargo de profesora titular en la cátedra de canto de dicha institución.

En sintonía con las historias transatlánticas de Colonnese y Gobbato, el capítulo sobre Juanita Capella revela el perfil de una cantante argentina que supo trascender internacionalmente y formar parte de las empresas teatrales que organizaron temporadas transatlánticas. A través de su repertorio también se logró visibilizar el cambio de consumo en los repertorios del *belcanto* al verismo, y cómo, en consecuencia, surgió la necesidad de nuevas voces y con ello un cambio de paradigma. Así, la categoría de soprano dramática será reconocida como la nueva *prima donna* representada en la figura de Capella.

Siguiendo la cronología, a partir de la década de 1920 emergieron nuevas figuras de la lírica nacional como Luisa Bertana, Juárez y Marengo. Se pudo demostrar que, aunque las entradas léxicas de los diccionarios las clasificaran hasta ahora simplemente como cantantes líricas, sus trayectorias parecen haber impactado en la vida musical más allá de sus *performances* artísticas. En la figura de Bertana se visibiliza el perfil de cantante lírica de trayectoria internacional vinculada a la Scala de Milán, uno de los teatros más importantes de ópera hasta la actualidad. Se pudo historiar cómo, a pesar de una crítica inicial desfavorable, su talento fue advertido por nada menos que Arturo Toscanini, quien fuera uno de los directores de orquesta más reconocidos del momento y más trascendentes en la historia de la música occidental. Aunque al igual que Capella su trayecto vital fue breve, la recepción crítica solo se revirtió a su favor en Argentina cuando se tomó nota de sus triunfos en Europa de la mano de Toscanini.

Contemporáneamente, durante la década de 1920 se crearon en el Teatro Colón los cuerpos estables y se fueron delineando los principios administrativos y legales para que a partir de 1930 fuera la Municipalidad de Buenos Aires la que continuara con la programación de las temporadas. Se daría entonces por concluida la etapa de arrendamiento de la sala a empresarios teatrales. Así, con el devenir del tiempo, las cantantes argentinas comenzaron a tener un lugar preponderante en la escena lírica que hasta el momento había sido monopolizada por cantantes extranjeras. La necesidad de profesionalizar a los aspirantes formados en el Conservatorio Nacional de Música y al coro estable creado en el Teatro Colón colaboró en la fundación de escuelas especializadas que contaron con la presencia de cantantes profesionales reconocidas como maestras.

Paso a paso, se produjo otro cambio vinculado a la formación y la participación de artistas locales en la lírica. Uno de los factores que contribuyó a esa transformación fue la Segunda Guerra en Europa entre 1939 y 1945. Como bien lo señaló unos años después el crítico Gastón Talamón, "la necesidad obligó al Teatro Colón a recurrir a los nativos, egresados de su recién fundada escuela de canto y discípulos de maestros particulares, algunos de ellos excelentes, surgiendo en corto plazo un nutrido número de buenos elementos, en su mayoría mujeres".[2]

Una trayectoria que pareciera similar a la de Bertana fue la de Nena Juárez, cuyo perfil se cristalizó por mucho tiempo en función del recuerdo colectivo por su creación de Pontezuela —en *El Matrero*, de Felipe Boero—, además, de su registro fonográfico. Sin embargo, a partir de la profundización en su estudio, se ha podido demostrar que la categoría de cantante en su caso particular se amplía a la de compositora de obras ligadas al ámbito popular, una faceta ausente en la historia de la música argentina hasta la presentación de este trabajo de investigación. A la vez, se reveló el perfil docente de Juárez desempeñado por más de quince años en el Teatro Infantil Labardén, donde su labor como profesora y pianista coadyuvó a la circulación de repertorios llamados canónicos, en versiones corales para las voces de los niños. Abordar su historia de vida permitió reconocer a una artista multifacética que estuvo ligada siempre —desde la interpretación, la composición y la pedagogía— a un campo de intersecciones entre lo lírico y lo popular.

Conocer, visibilizar, (re)contextualizar estas trayectorias aporta una nueva mirada no solo al rol del intérprete vocal sino también a sus aportes como divulgadores que hicieron circular músicas del llamado nacionalismo musical argentino. Podría decirse que los compositores sin los intérpretes no tienen la posibilidad de poner en valor o hacer "escuchar" su creación. Esto se patentiza en el estudio sobre Isabel Marengo y su lugar como creadora, legitimado en una partitura y a partir de un registro sonoro. Ella, al igual que las diferentes personalidades del corpus, fue parte importante de un engranaje más complejo que permitió transformar a un grupo de canciones argentinas en parte del canon musical nacional. ¿Cuál fue su intervención en este proceso? Puedo afirmar, como cantante y docente en una institución pública, que el maestro desde la

[2] Gastón Talamón, "¿Cantantes argentinos?", *Polifonía* N° 29 (1949), 7.

elección de ciertas obras puede fomentar la circulación de determinados repertorios, lo que contribuye tanto a construir y perpetuar un canon como también a incentivar nuevos cambios de paradigma. Es decir, así como algunas políticas educativas colaboraron en este proceso, el rol del docente —y en el caso en particular de Marengo, como primera intérprete y referente de algunas obras— es una condición que legitima a la obra ante el público y el alumnado. Asimismo, el estudio de la discografía de Isabel Marengo ha permitido mostrar otros procesos que también favorecieron la divulgación de su trabajo. Este, mediado por las nuevas tecnologías de entonces, como la grabación, la radio y la prensa especializada, circuló más allá de las fronteras al punto que algunas fuentes sonoras, en ciertos casos, lograron convertirse en nuevos registros adaptados a nuevos formatos.

La musicología se ha centrado históricamente en el rol de los creadores (es decir, los compositores) y sus obras, más que en los intérpretes, agentes imprescindibles en el desarrollo y circulación de los repertorios. Este trabajo exhibe nuevos conocimientos que contribuyen a la historia de la música nacional —íntimamente ligada con la historia de la música regional y transatlántica— de un grupo representativo de cantantes líricas del comienzo del siglo XX. Espero entregar un aporte significativo, que complemente otros estudios referidos al canon como así también que estimule a indagar nuevos temas de investigación vinculados a los intérpretes, *performances*, instituciones, repertorios y registros fonográficos. Estos últimos —como ha quedado demostrado— son fuentes que se encuentran en peligro de extinción y nos demandan como musicólogos a trabajar interdisciplinariamente con archivos, bibliotecas y coleccionistas con la intención de preservarlos y, a su vez, realizar una aproximación histórica más acabada.

Por último, este estudio recupera y resignifica a un grupo de mujeres cantantes que, por diversas razones, fueron recordadas muy parcialmente en la historiografía musical argentina. A raíz del estudio de sus trayectorias, y desde una perspectiva que combina la musicología histórica con mi experiencia como cantante y docente, me permito finalizar con esta reflexión: el rol del maestro de canto es preponderante en la formación de los futuros artistas; sea de manera voluntaria o inconsciente, su trabajo incide en la selección de los repertorios y, como consecuencia, en la transferencia de saberes que quedarán como huella para las generaciones siguientes. Al mismo tiempo, es desde ese

posicionamiento privilegiado que se genera la posibilidad de aceptar el reto de colaborar como agentes formadores de nuevos y más amplios e inclusivos cánones musicales. Aunque parezca un horizonte al que nunca se llega, hacia esa meta es esperable que la educación avance.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía

Aceves, Jorge. “Las fuentes de la memoria: problemas metodológicos”, *Voces Recobradas. Revista de Historia Oral* Año 3, Nº 7 (2000): 6-10. https://revistavocesrecobradas.blogspot.com/p/revista-de-historia-oral-n-7.html

Agnelli, Héctor. “Luisa Bertana, la ópera en Quilmes”, *Blog El Quilmero*, 13 de diciembre de 2010. https://elquilmero.blogspot.com/2020/01/luisa-bertana-la-opera-en-quilmes

Albini, María Claudia y Edgardo Cinaciaroso. “El Matrero de Felipe Boero, una ópera nacional de proyección universal”, *Actas de la Séptima Semana de la Música y la Musicología. La ópera: palabra y música,* 139-158. Buenos Aires: IIMCV, 2007. https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1114

Albini, María Claudia. “El Conservatorio Nacional de Música entre 1924 y 1959, Buenos Aires, Argentina”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Año 27 Nº 46 (2025): 197-228. https://doi.org/10.19053/uptc.01227238.19284

Arizaga, Rodolfo. *Enciclopedia de la música argentina.* Buenos Aires: FNA, 1971.

Arnosi, Eduardo. *Claudia Muzio. La única.* Buenos Aires: Ars Lyrica, 1986.

Bermúdez, Egberto. “Un siglo de tango en Colombia 1913-2013”. En *El tango ayer y hoy*, coordinado por Coriún Aharonián, 243- 326. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical “Lauro Ayestarán”, 2014.

Boero de Izeta, Carlota. *Felipe Boero.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1978.

Britos, Roberto. *La voz como instrumento. Manual básico para el uso profesional de la voz en escena*. Buenos Aires: Melos, 2017.

Caamaño, Roberto. *Historia del Teatro Colón. 1908-1968*. 3 vols. Buenos Aires: Cinetea, 1969.

Caicedo, Patricia. *La canción artística latinoamericana. Historia y desarrollo en el contexto del nacionalismo musical*. 2da. ed. Barcelona: Mundo Arts, 2021.

Camerata, Pedro Augusto. “Matteo Paoletti. A Huge Revolution of Theatrical Commerce: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America. Reseña bibliográfica”. *Revista Argentina de Musicología* Vol. 22, Nº 1 (2021), 206-211. https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/321

Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919 -1930*). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017.

Canuyt, Georges. *La Voz*. Colección Saber. 6° ed. Buenos Aires: Librería Hachette S. A., 1958.

Casares Rodicio, Emilio. “Gobbato, Ida”. En *DMEH*, Vol. 5, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 667. Madrid: SGAE, 1999.

Cascudo, Teresa. “Periodismo, prensa y música: Recetas para una ensalada musicológica contemporánea”, *Anais do I Simpósio Internacional Música e crítica: lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabarino (2017)*, coordinadas por Amanda Oliveira y Luiz Guilherme Goldberg, 27-43. Pelotas: Universidad Federal de Pelotas, 2019. https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/files/2019/02/Teresa-Cascudo.pdf

Cascudo, Teresa. “Lucrecia Arana, una cantante extraordinaria”. En *Haro histórico*, coordinado por José Luis Gómez Urdáñez (texto inédito, en línea). http://www.gomezurdanez.com/haro/arana.pdf?i=1

Caubet, María Noelia. “*Civilizar el oído*. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)”. *Estudios del ISHIR*, Vol. 10, Nº 27 (2020): 1-27. https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/revistaISHIR/article/view/1133

Caubet, María Noelia. “¿Treinta años sin ópera? Políticas culturales y programas musicales durante el primer peronismo en Bahía Blanca, Argentina (1946-1947)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* Nº 54 (2023): 199-216. https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/28639

Cetrangolo, Annibale E. “Ópera e identidad en el encuentro migratorio: el melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920”. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2010. http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3783

Cetrangolo, Aníbal E. *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920).* Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

Cetrangolo, Aníbal E. *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani del loro melodramma nel rio de la Plata.* Isernia, Italia: Cosmo Iannone Editore, 2018.

Chalkho, Rosa. “La música en el cine clásico argentino: modernidad, tradición y nación en las identidades en tensión representadas musicalmente (1934-1944)”. Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2023. https://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/4160

Chávez, Manuela. “La actividad de Brígida Frías como musicógrafa: sus columnas en *El Hogar*”, *Actas de las IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo.* Buenos Aires: FFyL-UBA, 2020, 1-9. http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2020/paper/viewFile/5266/3132

Corrado, Omar (coord.), Luis Merino, Gerard Béhague y Carolina Robertson. “Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa”. *Revista Argentina de Musicología,* Nº 5-6 (2004-2005): 189-231. https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/189

Corrado, Omar. “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, Nº 5-6, (2004/2005): 16-44. https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/183

Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010.

Corrado, Omar (comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI.* Buenos Aires: Editorial de la FFyL-UBA, 2019. https://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Recorridos_interactivo.pdf

Corrado, Omar. *Sonografía de la pampa. Música argentina durante el primer peronismo (1945-1955).* Santa Fe: Ediciones UNL, 2024.

Danuser, Hermann. "Interpretación", *Revista de Musicología*, Vol. XXXIX, Nº 1 (2016): 19-45.

De Filippi, Sebastiano y Varacalli Costas, Daniel. *Alta en el cielo. Vida y obra de Héctor Panizza.* Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura, 2017.

De Filippi, Sebastiano. *Ensayos de ópera. De la música a la musicología*. Buenos Aires: Biblos, 2022.

De la Guardia, Ernesto y Roberto Herrera. *El arte lírico en el Teatro Colón.* Buenos Aires: Zea y Tejero, 1933.

Devoto, Fernando y Marta Madero. *Historia de la vida privada en la Argentina.* Tomo II. Buenos Aires: Taurus, 1999.

Devoto, Fernando. *Historia de los italianos en la Argentina.* Buenos Aires: Cámara de Comercio Italiana en la República Argentina, 2006.

Dezillio, Romina. “Mujeres para armar: narrativas y consumos ’imaginarios’ de una música corporizada en *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902). *Revista Argentina de Musicología* Nº 11 (2010): 75-98. https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/88

Dezillio, Romina. “Brígida Frías de López Buchardo. De ‘cantatrice’ a ‘folklorista’: una operación radiofónica”. *Lis. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, Nº 17 (2017): 215-233. https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3861

Dezillio, Romina. “Primeras compositoras profesionales en Buenos Aires: historias, mundos poético-musicales y legados feministas”. Tesis doctoral, FFyL-UBA, inédita, 2024.

Díaz-Inostroza, Patricia. *Clara Oyuela y el arte de cantar.* Santiago de Chile: Memoriarte, 2017.

Dillon, César A. y Juan Andrés Sala. *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Doria. Teatro Marconi.* Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone,1997.

Dillon, César A. y Juan Andrés Sala. *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907-1937/1961-1998.* 2 vols. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone,1999.

Dillon, César A. *Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Historia y cronología.* Buenos Aires: Dunken, 2007.

Dillon, César A. *El teatro de la Gran Aldea. Antiguo Teatro Colón, Historia y cronología 1857-1872*. Dos tomos. Buenos Aires: Sinopsis, 2019.

Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina).* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006.

Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino.* Buenos Aires: Biblos, 2012.

Engh, Lucía Elisa. "La construcción de la identidad nacional en la Argentina. Hacia el Centenario de la Revolución de Mayo", *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la UBA.* Buenos Aires: UBA, 2009. https://cdsa.aacademica.org/000-062/436.pdf

Ereña Mínguez, Germán. *Isidoro Fagoaga. El tenor olvidado*. Navarra: Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2018.

Erick, Cristine. *Radio femenina: mujer, radiodifusión y paisaje sonoro en Buenos Aires y Montevideo, 1930-1950.* Buenos Aires: Prometeo, 2021.

Fernández Calvo, Diana. "Una reforma de la notación musical en la Argentina: Ángel Menchaca y su entorno". *Revista del IIMCV,* Año XVII, N°17 (2001): 61-130. https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM/article/view/6223

Fernández Walker, Gustavo. *Colón: teatro de operaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

Ferrer, Horacio. *La epopeya del tango cantado. Tomo I. Historia.* Buenos Aires: Manrique Zago, 1998.

Freeman, John W. y Walfredo Toscanini. *Portraits of Greatness: Toscanini.* New York: Trevers Pub Co., 1987.

Frega, Ana Lucía. *Mujeres de la música* (Colección Mujeres Argentinas, Dir. Félix Luna). Buenos Aires: Editorial Planeta, 1994.

Frith, Simon. *Ritos de la interpretación. S0bre el valor de la música popular*. (Trad. Fermín A. Rodríguez). Buenos Aires: Paidós, 2014.

García Acevedo, Mario*. La música argentina durante el período de la Organización Nacional.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

García Brunelli, Omar. "Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile". *El Oído Pensante*, Vol. 3, N° 2 (2015): 1-32. http://revistascientificas2.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7463

García Muñoz, Carmen. “Apuntes para una historia de la música argentina”. *Revista del IIMCV*, Año VII, Nº 7 (1986): 109-136. https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM/article/view/6365

García Muñoz, Carmen. “Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la “Sociedad Nacional de Música” entre 1915 y 1930”. *Revista del IIMCV*, Año IX, Nº 9 (1988): 149-194. https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM/article/view/6344

García Muñoz, Carmen. “Napolitano, Emilio”, *DMEH*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. 7, 970. Madrid: SGAE, 2000.

García Muñoz, Carmen. “Spani, Hina”. En *DMEH,* dirigido por Emilio Casares Rodicio. Vol. 10, 55. Madrid: SGAE, 2002.

Gentili, Barbara. “A Project of her Own: Emma Carelli’s Enactment of Femininity in Early Twentieth-Century Italy”. *Cambridge Opera Journal,* 36, Vol. 1 (2024): 1-16. https://doi.org/10.1017/S0954586723000228

Giménez, Alberto Emilio y Juan Andrés Sala. “La interpretación musical”. En *Historia general del arte en la Argentina*, Tomo III, 49-106. Buenos Aires: ANBA, 1984.

González, Juan Pablo. “De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular”, *Revista del IIMCV*, Año 23, N°23, (2009),195-210.

González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*, 2da ed. revisada, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021.

Goyena, Héctor. “Marengo, Isabel”. En *DMEH,* dirigido por Emilio Casares Rodicio. Vol. 7, 161. Madrid: SGAE, 2002.

Guerra Cotta, André “Archivología musical. Conceptos, principios, futuro”, en *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*, editado por Marita Fornaro, 11-36. Montevideo: Universidad de la República, 2011.

Guevara, Martina. “Una reconsideración sobre los debates historiográficos de la identidad nacional en Argentina (1930-1943)”. *Revista de la Red de Inter Cátedras de Historia de América Latina Contemporánea*, Año 5, N° 9 (2018): 1-22. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/22119

Gutiérrez, Talía y Silvia Lobato. “Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral: el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata (1948 -1952)”. En *Malambo, truculencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera*, compilado por Gerardo Guzmán, 87-106. La Plata: Ediciones CGG, 2019. https://gilardogilardi.files.wordpress.com/2019/05/e-book-ginastera-ediciones-gg-1.pdf

Herrera, Roberto A. *El arte lírico en el Teatro Colón (temporada de 1933).* Buenos Aires: Zoe y Tejero Editores, 1934.

Higueras, Ana. *Lola Rodríguez Aragón. Crónica de una vida (1910-1984).* Madrid: Higueras Arte, 2004.

Hildbrand, Sebastián. "«Con fuerza de ley». Música y nación a través de las instituciones del primer peronismo (1946-1955)". *Revista del Instituto Superior de Música* Nº 16 (2016): 62-83.

Hildbrand, Sebastián. "*Todos unidos triunfaremos…* La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo", en *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI,* compilado por Omar Corrado, 273-309. Buenos Aires: FFyL-UBA, 2019. https://publicaciones.filo.uba.ar /sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Recorridos_interactivo.pdf

Jackson-Menaldi, María Cristina A. *La voz normal.* Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana, 1992.

Karush, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946).* Buenos Aires: Ariel, 2013.

Kingsbury, Henry. *Music, Talent, and Performance: Conservatory Cultural System.* Philadelphia: Temple University Press, 1988.

Kohan, Pablo. *El ADN del tango. Estudios sobre los estilos compositivos (1920-1935).* 2a. ed. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2019.

Korn, Francis y Martín Oliver. *En Buenos Aires, 1928.* Buenos Aires: Sudamericana, 2017.

Kutsch, Karl J. *Grosses Sängerlexicon*, Band 3, München: Saur, 1997.

Kuss, Malena. "Lenguajes nacionales de Argentina, Brasil y México en las óperas del siglo XX: hacia una cronología comparativa de cambios estilístico", *Revista Musical Chilena*, Vol. XXXIV, N° 149-150 (1980): 61-79. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1564

Kuss, Malena. "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 6 (1998): 133-149. https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/ article/view/61245

Lacquaniti, Héctor. *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina. Tomo I.* Buenos Aires: el autor, 1912.

Lauri-Volpi, Giacomo. *Voci parallele.* Trad. Manuel Torregrosa Valero. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.

Lawson, Collin y Robin Stowel. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Levatti, Ariel y Lea Lvovich. *Radio: ¿con la música a otra parte? De la galena a la era digital.* Concepción del Uruguay: Editorial de la Universidad Nacional de Entre Ríos, 2013.

Lobato, Silvia. “Mujeres en escena: crítica musical y creación femenina en la prensa periódica de Buenos Aires (1939-1943)”. *Música e Investigación* Nº 30 (2022), 103-141. https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/musica-e-investigacion-30-2022/

Madrid. L. Alejandro. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". *TRANS, Revista Transcultural de Música*, Nº 13 (2009): 1-9. https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=82220946004

Madrid, Alejandro L. “Música y nacionalismos en Latinoamérica”, *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, coordinado por Albert Recasens Barberà y Christian Spencer, 227-236. Madrid: Akal, 2010.

Madrid, Alejandro L. “Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical”. *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 22, Nº 1 (2021): 19-43. https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/347

Manchado Torres, Marisa. *Música y mujeres*. *Género y poder*. 2da. ed. Madrid: Ménades, 2019.

Mansilla, Silvina Luz. “Música y prensa periódica en la Argentina”. *Espacios de Crítica y Producción,* Nº 41 (2009): 51-56.

Mansilla, Silvina Luz. (dir.) *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina 1848 -1943*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012.

Mansilla, Silvina Luz. “La *Vidalita opus 45 Nº 3* de Alberto Williams como caso paradigmático de canonización en el nacionalismo musical argentino”. *Boletín de la AAM,* Nº 68 (2013): 28-43.

Mansilla, Silvina Luz. “Travesías de la recepción musical. Una emblemática canción de cámara de Alberto Williams en versión para dos guitarras de Jorge Gómez Crespo”*. Música e Investigación*, Nº 22 (2014): 19-31.

Mansilla, Silvina Luz. “La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX. *El carretero,* de López Buchardo”. *Revista del IIMCV*, Año 30, Nº 30 (2016): 101-128. https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM/article/view/5888

Mansilla, Silvina Luz. “*Canción al árbol del olvido,* de Alberto Ginastera. Una música, muchas músicas”. En *Malambo, truculencia y legado. Apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera,* compilado por Gerardo Guzmán, 15-32. La Plata: Ediciones CGG, 2019. https://gilardogilardi.files.wordpress.com/2019/05/ e-book-ginastera-ediciones-gg-1.pdf

Mansilla, Silvina Luz. “Los inicios de la Banda Sinfónica Municipal en las fiestas del Centenario”. En *Banda sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. 110 años*, editado por Bibiana Palmieri y Daniel Varacalli Costas, 12-35. Buenos Aires: Dirección General de Música, 2021.

Mansilla, Silvina Luz. *Revista Tárrega (1924-1927). Música, guitarra, artes.* Buenos Aires: IIMCV, 2021.

Mansilla, Silvina Luz. “Introducción. Travesías pedagógicas del canon en músicas de Latinoamérica”. *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical* Vol. 3, Nº 6 (2022): 9-20.

Mansilla, Silvina Luz. (comp.), *Ana Carrique. Su trayectoria, su música.* Buenos Aires: EDAMus, 2023.

Mansilla, Silvina Luz. “Teoría versus praxis. Una polémica periodística en Buenos Aires en torno a ideas de identidad cultural, música y nación (1921)”. En *Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Musical-JOIM 2024*, editado por Chemary Larez Castillo, Verónica Pardo Frías y Luis Pérez-Valero. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2025.

Manso, Carlos. *Delia Rigal.* Buenos Aires: El Francotirador,1998.

Manso, Carlos. *Helena Arizmendi*. Buenos Aires: De los Cuatro Vientos, 2003.

Manso, Carlos. *Del Teatro de la Ópera a Carmen Piazzini.* Buenos Aires: De los Cuatro Vientos, 2012.

Marín López, Javier. "Investigar la performance". *Revista de Musicología,* vol. XXXIX, Nº 1 (2016): 11-16. https://www.jstor.org/stable/24878535

Martínez, Ovidio. *Historia del teatro en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Imprenta Duco, 1913.

Martínez Almudévar, Paula. “Entre el acercamiento y la desconfianza. La radio en la revista *Caras y Caretas* en la década de 1930”. *Anuario del Instituto de Historia Argentina,* Vol. 21, Nº 1, (2021): 1-16. https://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/aihae136

Martínez Beltrán, Zoila*. Voces poliédricas: la contribución de las sopranos de coloratura española a la Edad de Plata.* Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2023. https://igualdad.ayto-alcaladehenares.es/wp-content/uploads/2023/06/VOCES-POLIEDRICAS-LA-CONTRIBUCION-DE-LAS-SOPRANOS-DE-COLORATURA-ESPANOLAS-A-LA-EDAD-DE-PLATA.pdf

Martino, Silvina. “La soprano Juana Capella. Primeros apuntes para una historia de la interpretación vocal femenina operística en la Argentina de inicios del siglo XX”. *Revista del IIMCV*, Vol. 33, Nº 2 (2019): 73-89. https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM/issue/view/387/359

Martino, Silvina. “La interpretación como creación de una canción. *Picaflor*, por Isabel Marengo”, ponencia leída en el *V Congreso ARLAC-IMS.* Buenos Aires: UCA, del 5 al 9 de noviembre de 2019.

Martino, Silvina. “Sobre *El teatro de la Gran Aldea. Antiguo Teatro Colón. Historia y cronología*, de César Arturo Dillon”. *Revista 4’33’’* Año IX, Nº 18 (2020): 77-81. https://revista433.ar/index.php/revista433/article/view/64/64

Martino, Silvina. “Las hermanas Bertana. Formación artística y trayectoria profesional de dos cantantes de ópera de inicios del siglo XX. Primera aproximación”, ponencia leída en el *Congreso Argentino de Musicología*, CAM 2020-21 Buenos Aires: AAM-INM julio de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=Khi6aBGCDes&t=17s

Martino, Silvina. ““El fondo documental César Dillon del IIMCV-UCA como fuente para la historia de las cantantes líricas en la Argentina”, comunicación leída en la *Jornada de Investigadores del IIMCV y la FACM-UCA*. Buenos Aires: Sala Ginastera, UCA, 24 de noviembre de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=XrSLAuoxORU

Martino, Silvina. “La soprano Isabel Marengo y su contribución en la formación del canon musical argentino a través de *Vidalita,* de Alberto Williams”. *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical*, Vol. 3, Nº 6 (2022): 33-48. https://www.uartes.edu.ec/sitio/sonocordia/2022/11/01/volumen-3-n-6/

Martino, Silvina.“*¿Dónde estás corazón*? Tango nómade con voz de mujer. Circulación de la canción a través de una grabación desde Argentina a Colombia”. En *Memorias de las Jornadas de Investigación Musical 2022,* editado por Chemary Larez Castillo, Verónica Pardo Frías y Luis Pérez-Valero, 315-330. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2023.

Martino, Silvina. “De lo culto a lo popular: la cantante lírica Nena Juárez y su injerencia en la radiofonía de Buenos Aires en los años 30”, ponencia leída en *el Congreso Argentino de Musicología* (CAM) 2023. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, del 16 al 19 de agosto de 2023.

Martino, Silvina. “La circulación de dos canciones interpretadas por Isabel Marengo durante los años 1930 a través de la fonografía", ponencia leída en el *IV Congreso Internacional MUSAM. Autenticidad, hibridación, transculturalidad: intersecciones y discursos en las músicas iberoamericanas.* Oviedo: Universidad de Oviedo, 26 al 28 de octubre de 2023.

Martino, Silvina. “Ereña Mínguez, Germán. Isidoro Fagoaga. El tenor olvidado. Reseña bibliográfica”. *Revista del IIMCV* Año 38, Vol. 38, Nº 1 (2024): 133-137. https://erevistas.uca.edu.ar /index.php/RIIM/article/view/5440

Matallana, Andrea. *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923–1947*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

Mayer Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica.* México: Atlante, 1947.

Mondolo, Ana María. “Premios de música otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires”. *Revista del IIMCV* Año10, Nº 10 (1989): 295-312.

Murray, Verónica. “Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical argentino. La música coral en la ciudad de Buenos Aires en la década del ‘30”. *Espacios de Crítica y Producción* Nº 44 (2010): 74-79.

Musri, Fátima Graciela. “Las prácticas musicales de conjunto en la sociedad sanjuanina, entre 1930 y el terremoto de 1944”. Tesis de Maestría. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2008. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/18770/musri-ftima-graciela-tesis-maestra-en-arte-latinoamericano.pdf

Nougués de Monsegur, Clara Helena. “Regina Pacini de Alvear: de soprano lírica a primera dama”. En *Los días de Marcelo T. de Alvear*. Tomo 1, coordinado por Alberto David Leiva, 79-87. San Isidro: Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, 2006.

Otero, Gustavo Gabriel y Daniel Varacalli Costas. *Puccini en la Argentina, junio-agosto de 1905.* Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura, 2006.

Oyuela, Clara*. Técnica y arte del canto*. Buenos Aires: El Francotirador, 1997.

Pahlen, Kurt. *Grandes cantantes de nuestro tiempo.* Buenos Aires: EMECÉ, 1973.

Paiva, Vanina. “Alberto Williams y la configuración de la música nacional. La institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952”, Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura, Universidad Nacional de San Martín, 2019. https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/1228/1/TMAG_IDAES_2019_PVG.pdf

Panizza, Héctor. *Medio siglo de vida musical. Ensayo autobiográfico*. Buenos Aires: Ricordi Americana,1952.

Paoletti, Matteo. *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti.* Colección Arti della Performance: Orizzonti e Culture, Nº 4, a cargo de Matteo Casari e Gerardo Guccini. Bologna: Università di Bologna, 2015. https://amsacta.unibo.it/id/eprint/4235/

Paoletti, Matteo. “La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares”. *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 21, Nº 1 (2020): 51-76. https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/304

Paoletti, Matteo. *A Huge Revolution of Ttheatrical Commerce. Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

Pasolini, Ricardo O. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales". En *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II. La Argentina plural: 1870-1930*, compilado por Fernando Devoto y Marta Madero, 227-273. Buenos Aires: Taurus, 1999.

Pelinski, Ramón (comp.). *El tango nómade: Ensayos sobre la diáspora.* Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000.

Pérez-Valero, Luis. “La producción discográfica de Xavier Cugat (1933-1950)”, tesis doctoral. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2022. https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/14389

Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello (eds.). *Diccionario biográfico ítalo-argentino*. Buenos Aires: Dante Alighieri, 1976.

Pierotti Cei, Lia. *Il signore del golfo mistico*. *Gino Marinuzzi un artista e un uomo dall Italia umbertina alla caduta del fascismo.*Firenze: Sansoni Editore, 1982.

Primelles, León. *Crónica cubana 1915-1918. La reelección de Menocal y la Revolución de 1917. La danza de los millones. La primera guerra mundial*. La Habana: Editorial LEX, 1955.

Pujol, Sergio. *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016.

Plesch, Melanie. “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”. *Revista Argentina de Musicología,* N°1 (1996): 57-68. https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/8

Plesch, Melanie. “De mozas donosas y gauchos matreros. Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera”. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, N°2 (2002): 24-31. https://bdigital.uncu.edu.ar/1273

Prat, Domingo. *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, laudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología.* Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.

Puckett Sasser, Patricia. “A Recording Artist: Enrico Caruso and his Scrapbooks”. *Fontes Artis Musicae,* Vol. 65, Nº 3 (2018): 157-169.

Ramos López, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica.* Madrid: Narcea, 2003.

Ramos López, Pilar**.** "Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres". *Brocar*, Nº 37 (2013): 207-223.

Ramos López, Pilar**.** “Escribir hoy sobre la historia, la música y las mujeres”. *Música e Investigación,* Nº 30 (2022): 79-102. https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/musica-e-investigacion-30-2022/

Roldán Fidalgo, Cristina. “Una aproximación a las investigaciones musicológicas en torno a la Rioja”, *Berceo. Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades*, Nº 183 (2022), 9-20.

Romero, Luis Alberto. *Argentina Una crónica total del siglo* XX, Buenos Aires: Aguilar, 2000.

Roselli, John. *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1900).* Trad. Paolo Russo. Bologna: Società edritrice il Mulino, 1993.

Roselli, John. *Singers of Italian Opera. The History of a Profession.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Rota Rinaldi*,* Ernesta. *Mio padre e storia di Nino,* Francesco Lombardi (ed.) Reggiolo: Comune di Reggiolo, 1999.

Sacchi, Esteban. "Felipe Boero: Buenos Aires, 1-V-1884; 9-VIII-1958". *Revista del IIMCV* Año XIV, Nº 14 (1995), 151-192. https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1054

Sacchi, Esteban. "El matrero, de Felipe Boero". *Música e Investigación* Nº 2 (1998): 109-159.

Sacchiero, Silvia. *La familia Bertana.* Quilmes: Ediciones Independientes Rubén Sada, 2022.

Salgado, Susana. *Teatro Solís. 150 Years of Opera and Ballet in Montevideo.* Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003.

Saltalamacchia, Homero R. *La historia de vida: Reflexiones a partir de una experiencia de investigación.* Caguas, Puerto Rico: Ediciones CIJUP, 1992.

San Cristóbal Opazo, Úrsula Pilar. "¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol.13, N°1 (2018): 207-231. https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/16999

Sánchez Rodríguez, Virginia. *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905–1906)*. Málaga: UMA Editorial, 2018.

Sanguinetti, Horacio. *La ópera y la sociedad argentina*. Buenos Aires: MZ Ediciones, 2001.

Sans, Juan Francisco. "La edición musical como ocasión extrema de la interpretación". *Música e Investigación*, N° 23, (2015): 17-42.

Sanz Hernández, Alexia. "El método biográfico en investigación social: Potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales", *Asclepio,* Vol. LVII, 1 (2005): 99-115. https://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/32

Salgado, Susana. *Teatro Solís. 150 Years of Opera and Ballet in Montevideo*. Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003.

Schwartz-Kates, Deborah. "Argentine Art Music and the Search for National Identity Mediated through a Symbolic Native Heritage: The "tradición gauchesca" and

Felipe Boero's "El Matrero" (1929)". *Latin American Music Review* Vol. 20, Nº 1 (1999): 1-29.

Segre, Renato y Susana Naidich. *Principios de foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción.* Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana, 1981.

Seguí, Gabriel Julià. *Diva. La soprano Juanita Capella*. Lecce: Istituto di Culture Mediterranee della Provincia di Lece, Congedo Editore, 2006.

Senillosa, Mabel. *Compositores argentinos*. Buenos Aires: Lottermoser,1956.

Signorelli, Mariana. "Los *ballets* con músicas de compositoras argentinas entre 1943-1964: Ana Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga, Silvia Eisenstein y Elsa Calcagno". *Música e Investigación*, Nº 30 (2022), 143-186.

Sosa de Newton, Lily. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas.* Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

Stamponi, Guillermo. *El Instituto Superior de Arte del Teatro Colón*. Buenos Aires: El autor, 2016.

Steane, J. B. "Spani, Hina", *Grove Music Online*, 2001.

Suárez Urtubey, Pola. "La musicografía después de Caseros (II)". *Revista del IIMCV* Año VII, Nº 7 (1986), 45-74.

Suárez Urtubey, Pola. *La ópera: cuatrocientos años de magia*. Buenos Aires: Claridad, 2010.

Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impresos Ediciones, 2015.

Tulián, Sergio. *El nuevo maestro de canto*, *50 años de investigación sobre la voz cantada*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2017.

Ulanovsky, Carlos; Merkin, Marta; Panno, Juan José; Tijman, Gabriela. *Días de radio (1920 -1959). Historia de los medios de comunicación en la Argentina.* 4ta ed. Buenos Aires: Emecé, 2015.

Valenti Ferro, Enzo. *Las voces. Teatro Colón 1908-1982.* Buenos Aires: Gaglianone, 1983.

Valenti Ferro, Enzo. *Cien años de música en Buenos Aire*s. Buenos Aires: Gaglianone, 1992.

Velásquez, Juan Fernando. "Seis piezas del álbum de música de Ana y Cristina Echeverría". *Ricercare,* Nº 17 (2024): 146-162.

Vera Malhue, Fernanda. "La Biblioteca Musical de Isidora Zegers (1803-1869) y el Álbum Musical de Ángela Peralta (1845-1883): ópera y tópicos sentimentales durante el siglo XIX en Latinoamérica". *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, Vol. 28, Nº 54 (2024): 147-166.

Waisman, Leonardo. “La biografía musical en la era post-neomusicológica”. *Revista del IIMCV*, Año XXIII, Nº 23 (2009): 177-194. https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM/article/view/6139

Waisman, Leonardo. “Grandes relatos sin metarrelatos”. *Revista Argentina de Musicología,* Nº 18 (2017): 17-26. https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/212

Weiss, Allison. “Argentina”, *A Guide to the Latin American Art Song Repertoire: An Annotated Catalog of Twentieth Century Art Songs for Voice and Piano*, editado por Maya Hoover, 1-55. Indiana University Press, 2010.

Weber, José Ignacio; Yanet Gericó y Pedro Camerata. “Historia de la ópera y publicaciones periódicas. Avances en el conocimiento acerca de fuentes hemerográficas para el estudio de la lírica en Buenos Aires (1870-1910)”. *Revista Musical Chilena,* Año LXXVIII, Nº 242 (2024): 31-70.

Wolkowicz, Vera. “La recepción de la ópera italiana en Buenos Aires a fines de período rosista: una polémica entre el *Diario de la Tarde y el Diario de Aviso* (1848-1851)”. En *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina 1848 -1943*, dirigido por Silvina Luz Mansilla. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012.

Wolkowicz, Vera. “Indigenismo imaginario: representaciones incaicas a través de la ópera y el teatro en Argentina en los años 20”. *Teatro XXI /36* (2020): 91-106. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/8803

Wolkowicz, Vera. “Opera as a Moral Vehicle: Situating Bellini’s *Norma* in the Political Complexities of Mid-Nineteenth-Century Buenos Aires”. *Nineteenth-Century Music Review* Vol. 19/3 (2021): 403-425.

Zicos, Lucía. *Tradiciones interpretativas sobre* Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi: estudio comparativo a partir de grabaciones históricas y de la edición crítica de la partitura.* Buenos Aires: EDUCA, 2020. https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/10772

Hemerografía

Belgrano Social (Buenos Aires)
Bibelot (Buenos Aires)
Bohème (La Habana)
Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires
Boletín Oficial de la República Argentina
Caras y Caretas (Buenos Aires)
Crítica (Buenos Aires)
Crónica (Rosario)

Diario Nuevo (Buenos Aires)
Diario Oficial (Montevideo)
El Argentino (La Pata)
El Comercio (Buenos Aires)
El Diario (Buenos Aires)
El Día (La Plata)
El Globo (Madrid)
El Hogar (Buenos Aires)
El Mosquito (Buenos Aires)
El Mundo (Buenos Aires)
El Siglo (Montevideo)
El Siglo Futuro (Madrid)
Fray Mocho (Buenos Aires)
Il Popolo Romano (Roma)
Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)
La Canción Moderna (Buenos Aires)
La Correspondencia Militar (Madrid)
La Democracia (Quilmes)
La Época (Buenos Aires)
La Nación (Buenos Aires)
La Nueva Provincia (Bahía Blanca)
La Patria degli Italiani (Buenos Aires)
La Prensa (Buenos Aires)
La Razón (Buenos Aires)
La Revista Teatral (Buenos Aires)
La Tribuna (Buenos Aires)
La Quena (Buenos Aires)
Lyra (Buenos Aires)
Medina (Madrid)
Mercurio Musical (Buenos Aires)
Mundo Gráfico (Madrid)
Musical America (Nueva York)
Musical Courrier (Nueva York)
PBT (Buenos Aires)
Polifonía (Buenos Aires)
Proyecciones (Bahía Blanca)
Radiolandia (Buenos Aires)
Revista Artística y Teatral (Buenos Aires)
Revista Comercial (Bahía Blanca)
Revista Teatro Colón (Buenos Aires)
Sintonía (Buenos Aires)
Vida Aristocrática (Madrid)

Partituras

Boero, Felipe. *El matrero* (reducción para canto y piano). Buenos Aires: Lottermoser, 1937.

Canaro, Francisco. *Paja brava*, pericón. Buenos Aires: Editorial Argentina de Música Internacional, 1942.

Cimaglia, Lía. Tres poemas argentinos: 1) *Vidita*. 2) *La razón de mi cariño.* 3) *La canción del chingolo.* Buenos Aires: s/d.

Carrique, Ana. *Copla* (manuscrito en INM). Buenos Aires: inédita, *c*. 1930.

Carrique, Ana. *Canción serrana* (manuscrito en AF). Buenos Aires: inédita, 1931.

Delgado, Gerardo. *La ópera argentina. Arias para soprano. Antología.* Buenos Aires: Barry Editorial / IIET, 2019.

Ginastera, Alberto. *Canción al árbol del olvido, opus 3*. Buenos Aires: Ricordi, 1938.

Gómez Carrillo, Manuel. *Vida mía*, zamba. Buenos Aires: Ricordi, 1954.

Juárez, Nena. *A mate y marroco*, tango. Buenos Aires: Perrotti, s/f.

López Buchardo, Carlos. *Seis canciones al estilo popular*. Buenos Aires: Ricordi, 1925.

López Buchardo, Carlos. *Canción del carretero*. Buenos Aires: Ricordi, 1927.

López Buchardo, Carlos. *Pampeana*. Buenos Aires: Ricordi 1949.

Marengo, Isabel (selección). *Mozart. 12 arias de óperas.* Buenos Aires: Ricordi, 1951.

Marengo, Isabel (selección). *15 arias célebres de óperas.* Buenos Aires: Ricordi, 1953.

Maurage, Augusto. *¡Mi ranchito viejo!*, Triste (para canto y piano). Buenos Aires: Breyer Hnos., *c*. 1925.

Menéndez, Nilo. *Aquellos ojos verdes* (manuscrito en Universidad EAFIT, Colombia).

Napolitano, Emilio. *Picaflor*. En *Antología de compositores argentinos.* Fascículo 7. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, 1944.

Napolitano, Emilio. *Picaflor*, zamba (al estilo popular). Buenos Aires: Ricordi, 1953.

Napolitano, Emilio. *Picaflor,* zamba (al estilo popular). Buenos Aires: Ricordi, 1967.

Schiuma, Armando. *Vidalita*. Buenos Aires: Ortelli Hnos., 1939.

Torrá, Celia. *Cantar de arriero*. Buenos Aires: Ortelli Hnos., 1930.

Ugarte, Floro. *Caballito criollo*. Buenos Aires: Lottermoser, s/f.

Williams, Alberto. *Vidalita, opus 45, Nº 3.* Buenos Aires: La Quena, 1933.

Archivos y repositorios consultados

Archivo de la Catedral de Quilmes, Provincia de Buenos Aires.

Archivo de la Catedral de San Miguel de Tucumán, Provincia de Tucumán.

Archivo del Cementerio de la Chacarita, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Archivo del Conservatorio Thibaud-Piazzini, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Archivo histórico de Conservatorio San Pietro A Majella, Italia

Archivo de la familia Biotti.
Archivos de las cantantes (familiares de las hermanas Bertana y otros).
Archivo del Instituto Vocacional de Arte "Manuel José de Labardén" (Sede Central).
Archivo del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Universidad Católica Argentina (Fondos Dillon, Franze y Boero).
Archivo del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", (Fondo Sala, Dillon, Gómez Carrillo).
Archivo del Teatro Colón, Buenos Aires.
Archivo del Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires.
Archivo del Teatro alla Scala, Milán.
Archivo General de la Nación.
Archivo General de Navarra, España.
Archivo hemerográfico de Leandro Donozo.
Archivo Paganini en el Conservatorio de Génova, Italia.
Archivo Sonoro de LRA Radio Nacional, Buenos Aires.
Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica Argentina
Biblioteca, archivos, fonoteca y fondo documentales del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (partituras, registros sonoros, fondo Dillon).
Biblioteca de la Escuela Superior de Canto de Madrid.
Biblioteca del Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes.
Biblioteca Gallica, de Francia. (registros sonoros, hemerografía).
Biblioteca Nacional de Cuba “José Martí”.
Biblioteca San Pietro a Majella, Italia.
Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Medellín, Colombia.
Biblioteca y Archivo de Música de Cámara de SADAIC.
Biblioteca del Teatro Colón de Buenos Aires.
Biblioteca del Teatro Nacional Cervantes
Biblioteca Bernardino Rivadavia, Bahía Blanca.
Centro de Documentación AGADU, Uruguay.
Centro de Estudios Históricos de los Trabajadores y las Izquierdas (CEHTI)
Fondo documental Dillon y otros, disponible en el Instituto de Investigación en Etnomusicología, IIET, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
Fondo documental Nino Rota, en Venecia, Italia.
Fundación Cini, Venecia, Italia (hemerografía).
Hemerografía especializada sistematizada por el proyecto UBACyT F-831 (2006-2009).
Hemeroteca de la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno" (física y digital).
Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Maestro.
Hemeroteca de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica Argentina.
Hemeroteca del Congreso de la Nación.
Hemeroteca digital, de la Biblioteca Nacional de España, disponible en línea.
Hemeroteca digital, de la Biblioteca Nacional de Roma, disponible en línea.

Entrevistas y comunicaciones personales

Comunicación personal con Enrique Prémoli. Quilmes, 6 de enero de 2019.

Entrevista a Silvia Sacchiero. La Plata, 17 de febrero de 2019.

Comunicación personal con Gloria Martínez, 23 de febrero 2019 (correo electrónico).

Comunicación personal con Carla Díaz (IIET), 10 de marzo de 2019.

Comunicación personal con Roberto Marocci. Italia, 4 de abril de 2019.

Entrevista a Gabriel Julià Seguí. Islas Baleares, 5 de abril de 2019 (correo electrónico).

Comunicación personal con Máximo Parpagnoli. CABA, 9 de abril de 2019.

Entrevista a Susana Frangi. CABA, 4 de septiembre de 2019.

Entrevista a Fabián Piscitelli. CABA, 19 de septiembre de 2019.

Comunicación personal con Julio Lagos, 22 de diciembre de 2019.

Comunicación personal con Germán Ereña, 29 de enero de 2020 (correo electrónico).

Comunicación personal con Juan Dzazopulos, 2 de febrero de 2020.

Comunicación personal con Diana Napolitano, 30 de abril de 2020.

Entrevista al coleccionista Dr. William Ponce. Antioquia (Colombia), 17 de agosto 2020. (videoconferencia).

Comunicación personal con Boris Laures. CABA, 28 de agosto de 2020.

Comunicación personal con Chemary Larez. Ecuador, 9 de noviembre 2020.

Entrevista al coleccionista Rudi Sazunic. CABA, 21 de noviembre 2020.

Comunicación personal con Guillermo Elías. CABA, 7 de enero de 2021.

Entrevista a César Arteaga. Medellín, 22 de enero de 2021 (videoconferencia).

Comunicación personal con Silvia Lobato. La Plata, 2 de julio de 2021.

Comunicación personal con Agustina Herrera. CABA, 16 de septiembre de 2021.

Comunicación personal con Cristina López. CABA, 16 de septiembre de 2021.

Comunicación personal con Rozita Zozulia. CABA, 27 de septiembre de 2021.

Comunicación personal con Carlos Manso. CABA, 31 de octubre de 2021.

Entrevista a Irma Zaffino. La Plata, 10 de noviembre de 2021 (videoconferencia).

Comunicación personal con Fabricia Malán. Montevideo, 17 de enero de 2022.

Entrevista a Diana Napolitano. CABA, 28 de marzo de 2022.

Comunicación personal con Silvina Sastre. Quilmes, 28 de octubre de 2022.

Comunicación personal con Asdrubal Valencia. Colombia, 28 de diciembre de 2022 (correo electrónico).

Comunicación personal con Marcos Nápoli. La Plata, 21 de marzo de 2023.

Comunicación personal con Omar García Brunelli. CABA, 5 de abril de 2023.

Comunicación personal con José Ignacio Weber. CABA, 20 de abril de 2023.

Comunicación personal con Andrea Matallana. CABA, 23 de abril de 2023.

Comunicación personal con Santiago Zapata Restrepo, coordinador de Sala de Patrimonio Documental y Cultura, Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Colombia, 12 de mayo de 2023.

Comunicación personal con Claudia Vicario, SADAIC. CABA, 13 de octubre de 2023.

Comunicación personal con Germán Ereña. Pamplona, España, 31 de octubre de 2023.

Comunicación personal con Mariana Signorelli. CABA, 26 de febrero de 2024.

Comunicación personal con Mariano Zemborain. 25 de marzo de 2024.
Comunicación personal con Damián Barrera. CABA, 15 de mayo de 2024.
Comunicación personal con Silvia Trachcel. CABA,12 de junio de 2024.
Comunicación personal con Graciela Musri. San Juan, 9 de julio de 2024.
Comunicación personal con Lucía Boero. CABA, 12 de agosto de 2024.
Comunicación personal con Romina Dezillio. CABA, 23 de agosto de 2024.
Comunicación personal con Susana Llahi. La Pampa, 24 de marzo 2025.
Comunicación personal con Christoph Lanner. 8 de mayo de 2025.

ANEXO 1

HEMEROGRAFÍA, DOCUMENTOS, PARTITURAS

Capítulo III - Juanita Capella

- Página del diario italiano *La Tribuna*, 6 de noviembre de 1915. A la derecha, la nota necrológica sobre Juanita Capella, en columna 6.

Capítulo IV - Luisa Bertana

- Contratos Teatro Colón: Cigna / Bertana temporada 1932, fondo Dillon del IIET.

Capítulo IV - Homenajes a Luisa Bertana

- Discurso a cargo de Biotti en homenaje a Luisa Bertana. Rotary Club de Quilmes, 11 de febrero de 1954.
- Ordenanza Municipal de Quilmes N° 4490, nominando calle Luisa Bertana

Capítulo V - Nena Juárez

- Francisco Martínez Allende, solicitud de residencia a República Dominicana
- Publicidad de *A mate y marroco,* en *Caras y Caretas,* 25 de abril de 1931
- Publicidad de *A mate y marroco,* en *Caras y Caretas*, 6 de junio 1931

Partituras

- Manuscrito de *Aquellos ojos verdes*. Biblioteca de la Universidad EAFIT, Colombia
- *A mate y marroco*, Nena Juárez. Museo-Biblioteca AGADU (Uruguay)

Página del diario italiano *La Tribuna*, 6 de noviembre de 1915. A la derecha, la nota necrológica sobre Juanita Capella, en columna 6.



LA TRIBUNA — 6 Novembre 1915 — 3

Gabriele D'Annunzio e la guerra

Con i soldati del mare, dell'aria e della terra

ASCONA, 5.

L'Ordine d'oggi pubblica una corrispondenza da C., che contiene una conversazione avuta da Ivan Cucciar con d'Annunzio.

Chiesto al D'Annunzio quali sono le sue impressioni sulla sua avventurosa serie di viaggi, così rispose:

— Se Telete — nome d'Annunzio — volesse un giorno fare una piccola impubblicabile, avrebbe davvero materia.

Si vedrebbero le strade e le piazze deserte, i cittadini per bene della città si nascondono completamente dalla scienza. Mentre a noi capita un cordiale saluto, benevolenze e fischi. Vanno i proletti, dei poveri soldati e le persone della mitragliatrici. Quale città del sole, quella città dei nostri desideri e delle nostre speranze, che io contemplavo coi miei occhi di vecchio, quale nave mostruosa, quale nave di vecchio fiera che finalmente continuamente su di noi, quei velieri che avevano assorto con un imbocchi formava una meravigliosa, emozionante, il più bello trono che io abbia visto, e si che ne ho visti dei belli!

— Mi hanno detto che delle pacifiche si sono potuti assai vicino ed oltri che un

— Ebbene, risponde d'Annunzio. Ieri ho ottenuto il mio premio ed è subito a casa. Ho il fucile del sopravvivo sollevando soltanto di legno e vi si è contentato.

E fondo fuori della tenda un mucchio di autocarro in pelle, ne estrasse una palla tutta cominciò nella sua parte superiore, aprì, cendola da un filo d'erba, riserrato in mezzo di un cerchietto di ceo sul quale erano fissate queste parole: Trieste, 7 agosto 1915.

— Quali emozioni potrete aver provato! — dice Vettori.

— Oh, la vera emozione l'ho avuta già tardi al ritorno. Avevamo portato a Brindisi per aviatore sulle navi da guerra e col forte. Ora, la sera prima bombe erano cadute qui sui, ben, nei luoghi designati, e secondo i nostri calcoli, ma quando venne la volta dell'ultimo, non so perchè, il dispositivo funzionò male e le bombe non caddero. Era rimasto a mezz fuori e non volle cadere nulla. Ora i nostri aerei, ma invece potevo andare se so ad ogni istante. La gravezza

Ma ieri ho volute, tanto più che i soldati aviatori ci davano la caccia e bisognava tornare a Venezia. Ora, un bruscolio poteva fare scoppiare l'esplosivo e sarebbe rimasto in mezzo alle irrimediabilmente perduti. Ma vi erano dei pericoli anche più gravi. Ci avvicinavamo a tutta velocità a Venezia e la bomba avrebbe potuto cadere nel momento in cui l'aviatore passava sulle case della città marina. Questa idea mi rodeva e mi torturava.

E, mi veduta voli io, l'innamorato di Venezia, il poeta appassionato di Venezia, io che volevo essere tra i suoi difensori, provocare la distruzione d'una sola delle sue case, o la morte di uno solo dei suoi figli!

— Vi perdono che nulla mia vita non ho mai provato una sensazione simile. Allora, mentre colle mani sinistre continuavo a sostenere la bracciuta, con la destra spinsi il tubi metallici contro il tubo lanciabombe verticale, inclinai con forza di velocità discendente. Finalmente passando sopra il lido, sopra le calli di Venezia, a grande altitudine inaccessibile del tetto, potemmo discendere dolcemente sull'acqua chiara, di un bianco tra rosseato. La bomba non riuscette alcun grave urto e lanciò salvi, alle quali momenti avevo vissuti i giorni amici ed il popolo di Venezia che volevo darmi una simpatica ovazione soltanto che ci vide. Ma non sapevano che

D'Annunzio ci parla poi del suo viaggio su Trento:

Il volo su Trento fu meno movimentato. Si giunse su Trieste, in questo senso: chi vuol fa attraversare da sentimenti importanti ma fa assai difficile perchè soffiava un gran vento; grosse nuvole correvano nel cielo e fummo obbligati per evitare i cannoneggiamenti, di elevarci fino a 4200 metri, mentre su Trieste non arrivano anche di più alti di 2500. Non ho bisogno vivo la città della montagna con direttamente come arrivo vado la città del mare, inoltre, arrivo circa le 5 quando arrivammo su Trieste, il giorno declinava. Non ho potuto distinguere nè le strade nè le piazze, ho soltanto che i nostri aerei ne giunsero sul centro della città. Io riconobbi in essi la forma Italico nella nostra di monoplano: Sirio che il artiglio ricciuti.

Divenuto sicuro prima che scendesse completamente, il ritorno fu impressionante. Grandeggiava dall'alto ingrandendo la Alpi che la coloravano sotti occhi chiaroveggenti tutte le ricchezze di pensieri sociali di storia italiana e specialmente della storia alpina.

— Sapranno — gli dice Vettori — che avete partecipato a spedizioni di soldatini? e temperamento. — Quale è stata la vostra più forte impressione? in cielo o in mare?

— E' veramente assai difficile di fare un paragone di due emozioni così differenti. Tutta tutta dell'una all'altra. La materia, l'elemento, l'ambiente, la forma, persino l'ardimento.

— Certo, il velivolo, con largo spazio e certe inattesi e sè; col fremito dell'aria libera e della luce, con la visione nuovissima della terra che sfugge ai vostri piedi, è un lusso che di rachide che da di pericolo stesso vino splendore dell'andrante. Ma le torpedimene che strozzato la notte solla schiuma delle onde e il sobbalzare che si inabissa lungi da ogni luce, hanno momenti che sono di corrispondenza nel fremente e nel tante, per cui il pericolo di morire prende la terribile bellezza del mistero e del silenzio.

— E poi, sul mare a sento il mare in sè, nell'orgoglio l'orgoglio, sicchè di considerare sè stessi come che mi circondavano. Se anche potrei che sei e l'abisso parevano terribile terribilmente e nei solamente invece come i semplici figli del paese, presi a cuor dalla terra, lungo le coste e il loro compagno e ben più significative.

Ad Come mi hanno colpito questi soldati marinai della nostra razza! Erano in in mezzo ai pericoli silenziosi, tranquilli, venne se avessero perciò luogo le loro virtù naturali. Una sera che tornavamo in condizioni pericolose da una ricognizione avvenuta a Pola, un radiotelegrafista ci segnalò che dei sottomarini ci attendevano all'agguato. Si vedeva persino ondolarsi sulle onde il baraccone d'una d'essi: rimase al posto come che vendono cuginati rimboccati sulla sua di pirosciafi, osservano fare un grande sarà per cui entrano a vendita più bassi e fa un altro canale. Subito, durante tutta questa manovra, difficile e pericolosa non ho visto uno solo di quei giovani perdere il sangue freddo la calma ed il buon umore. Così silenziosi nella vedova come in questa parata nel porto, non si preoccupavano che del loro ufficiali e di me e quando finimmo finalmente questi sani e salvi bisognò di essi abbandonare a dimostrazioni di contentezza e di gioia. Essi trovarono tutto ciò naturalissimo e si misero tranquillamente a mangiare.

D'ammirato [illegible] del suoi cari italiani vittime e la sua voce si fa insolita più vibrante e più dolce.

— Confessate — gli dice — che simile una esagerata predilezione per tutto ciò che concerne la Marina in generale e l'Adriatico in particolare.

— Sì, perdio negarlarne — replica D'Annunzio, sorridendo — ne io non ho preferenze, ed ho amato ugualmente Cadorna, [illegible]

Si parla con D'Annunzio della guerra, sua inoltre di letteratura e argomento di storia. E la storia che offre il principale argomento alla conversazione, la storia, questo arma incomparabile di forze e di vita, questo Oceano di umanità senza riposo.

E accenna, ad un dato momento in barca la bella sorpresa piovuta sulla scoperta durante il suo viaggio le ragioni della [illegible] Venezia, giustificava che divisa anche dalle montagne del Trentino, dal Cadore, dalla Carnia e dallo stesso Friuli, dal Veneto.

— Caro amico, dice D'Annunzio, voi avete visto questa sera volta perchè siete riuscito in questi giorni attraverso una forte vita. Non si comprende in Sicilia perchè alle [illegible] sia stata assai [illegible]. E per questo che io [illegible] Venezia e le rive del mare per venire a vedere la [illegible] gloria, in mezzo a quei bravi Alpini, Bersaglieri e Artiglieri e a quegli umili ed eroici fantaccini che sono l'anima della Patria e che il fianco schermo dei loro giovani petti.

— Quale guerra e quali coloculi debbono vincere! Direte bene di lassù! anche se [illegible] perchè sappiamo quella del loro. Si, bisogna vedere da vicino questo [illegible] per vivere a specialmente [illegible] come una fortuna la cosa di bisogna. Ma vinceremo, siatene sicuri: vincerano perchè il popolo lo vuole, perchè l'Esercito lo vuole, perchè la Storia lo vuole, perchè bisogna vincere!

— E sentite, soggiungo perchè abbia, ma alla nostra sorta quel grande sentimento d'energia, che è Cadorna, il nostro Joffre.

E d'Annunzio, che è andato a trovare il generalissimo, mi fa il suo elogio calmo e mi spiega, citando parole e fatti che non pesano, altrui, ripetere, come si debba considerare avere [illegible] genio creatore e in qualche modo anticipatore del Comandante italiano.

Il nuovo anno accademico all'Ateneo di Padova

Il discorso d'un professore soldato

PADOVA, 4.

Oggi si è inaugurato l'anno accademico all'Università.

Il Professor Castelnuovo, che è ancora in pensione come maggiore di fanteria, ha letto la prolusione inaugurale sul tema: « La costruzione della dottrina e le ricostruzioni della storia ». Dopo aver ricordato che 1200 anni prima di Cristo un Italo [illegible] scrisse, come Omero ai è fatto in Europa, sulla pace terrestre, o che allora come ora una Guerra terribile venne a destare i profondi del loro sonno. Parlare illustre con varie esempi narrando come una contemporanea, l'eterno conflitto delle aspirazioni e della realtà. Questa considerazione egli ha fatto nel modo di apprezzare così i rapporti fra il cittadino e lo Stato in pace e in guerra, come i rapporti fra gli Stati nella Società Internazionale. Determinati i caratteri specifici della Società Statì, e caratteri e le imperfezioni del Diritto Internazionale. Passando poi alla vita interna del Angelo Stati, dimostrò come [illegible] le conflitto abbia dato occasione a discussioni cosmopolita elevate contro la verità del sentimento ed abbia confuso i pacifisti assoluto e straziato via [illegible]dittatoriale. Sulla dimostrazione della continuità della politica estera, tanto economicità per condurre altri concetti volgari circa la nostalgia di accordi mavi e perfetti, e con l'Austria dalla Via Interna degli Stati e della Federazioni dimostrò la necessità dell'uso della forza. Accennando poi alla [illegible] derivata dal fatti e molti, eroici relativi alla vita e nelle [illegible] dei grandi rappresentanti, di [illegible] fra le classi e le Patrie, dimostrò altrettanto vivo il culto della guerra professato dai nazionalisti estremi. Indicato da ultimo il progressivo cammino dell'umanità verso la formazione di Stati più vasti e di Federazioni più numerose, e l'inutilità tendenza verso forme più perfette, concluse accennando come dalla realtà dei nervi anche in questi tragici momenti una confortatrice [illegible] nascimbene consiglio e come questo possa ancora aiutare temporale da un [illegible] di speranza!

Contro i violatori di Venezia

Nuove proteste

SENZA, 4. — Il nostro giudaco ha inviato al Sindaco di Venezia dopo la rovina degli scalzi, un telegramma casi concepito: « A nobile illustre città, che ha comune con Siena il culto per il [illegible] suo patrimonio artistico giunga l'espressione del dolore più vivo, della riprovazione più profonda per l'orrendo [illegible] di [illegible] aviatori, da voi al Governo, perchè a queste [illegible] si risponda immediatamente con la conferma del Palazzo Venezia di Roma e di tutti gli altri [illegible] austriaci d'Italia ».

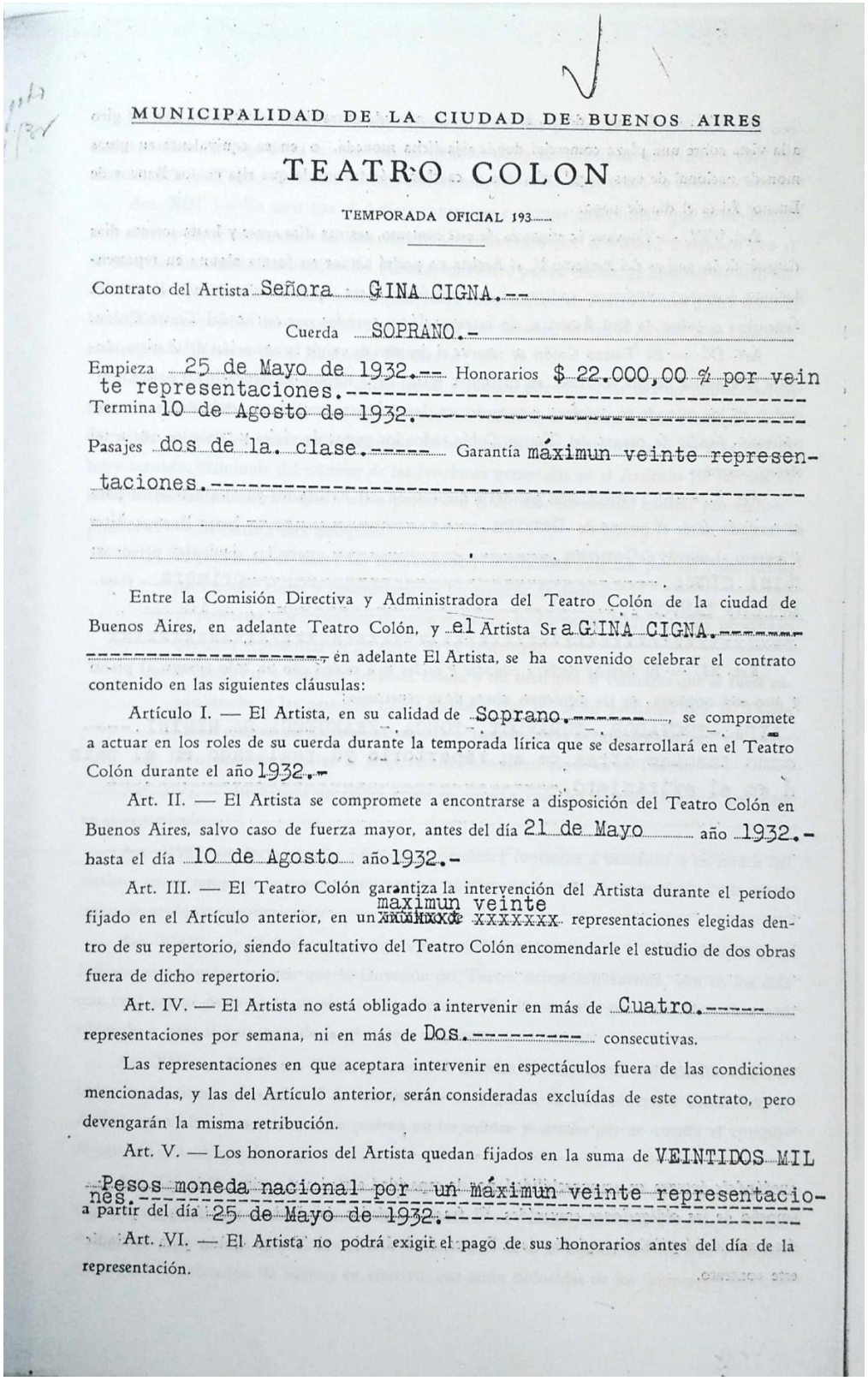
La morte di Juanita Capella

L'arte lirica si veste oggi di gramaglie. Juanita Capella non è più. L'ottima celebrità, che presso di noi era [illegible] come l'gnor nessun altra. Da [illegible] sempre, dopo una lunga [illegible] malattia di fronte alla quale si arrese [illegible] impotente. Ella ha lasciato l'arte e la vita mentre tutto intorno a lei era sorriso, mentre la stella polare [illegible] un astro d'altro magnifico.

Quale carriera per la scena lirica! E quale splendido per chi ha conosciuto da presso la creatura buona, ancora nella sua ancora, generosa verso i [illegible] di ogni sacrificio verso la propria famiglia! Poche volte a tanto merito artistico è stato compagno un simile quantità di doti personali. Vera diva e un cuore d'angelo. Juanita Capella aveva rivali, ma amici non mici. E la sua tomba, sarà coperta di numerosi fiori, e [illegible] di tutti coloro che ebbero la fortuna di avvicinarla e di conoscerne l'anima eletta.

Convenne ora constatare i suoi trionfi che furono così numerosi, nei teatri anche della sua carriera. E cominciarono [illegible] che ci [illegible] la memoria nel pubblico romano e [illegible] e durevole. Darà appena accennare alla stupenda vittoria conseguita da Juanita Capella nella [illegible] rappresentazione [illegible] alla Scala, sotto la direzione di Pietro Mascagni. Ci sembra ancora di vederla in [illegible] quel palcoscenico e [illegible] ora il [illegible] della [illegible] nella [illegible] sacra, piccina alla [illegible] paradisiacamente l'altro e O cieli azzurri... e l'ondeggiare [illegible] accolse nella gradinata [illegible] stadio, segnavano il suo canto con [illegible] [illegible] e abbandonarsi con [illegible] il momento in cui sarebbe stato loro [illegible] di prorompere in [illegible] [illegible]. Quale indimenticabile ricordo! E l'[illegible] di cui sopravvissuta [illegible] [illegible] [illegible]

Contratos Cigna / Bertana temporada 1932, fondo Dillon del IIET. Cuadro comparativo en Fondo Dillon – IIET



MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

TEATRO COLON

TEMPORADA OFICIAL 193...

Contrato del Artista Señora GINA CIGNA.--

Cuerda SOPRANO.-

Empieza 25 de Mayo de 1932.-- Honorarios $ 22.000,00 % por veinte representaciones.----------

Termina 10 de Agosto de 1932.----------

Pasajes dos de la. clase.----- Garantía máximun veinte representaciones.----------

Entre la Comisión Directiva y Administradora del Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires, en adelante Teatro Colón, y el Artista Sra GINA CIGNA.---------, en adelante El Artista, se ha convenido celebrar el contrato contenido en las siguientes cláusulas:

Artículo I. — El Artista, en su calidad de Soprano.-------, se compromete a actuar en los roles de su cuerda durante la temporada lírica que se desarrollará en el Teatro Colón durante el año 1932.-

Art. II. — El Artista se compromete a encontrarse a disposición del Teatro Colón en Buenos Aires, salvo caso de fuerza mayor, antes del día 21 de Mayo año 1932.- hasta el día 10 de Agosto año 1932.-

Art. III. — El Teatro Colón garantiza la intervención del Artista durante el período fijado en el Artículo anterior, en un ~~máximo de~~ maximun veinte ~~xxxxxxx~~ representaciones elegidas dentro de su repertorio, siendo facultativo del Teatro Colón encomendarle el estudio de dos obras fuera de dicho repertorio.

Art. IV. — El Artista no está obligado a intervenir en más de Cuatro.----- representaciones por semana, ni en más de Dos.---------- consecutivas.

Las representaciones en que aceptara intervenir en espectáculos fuera de las condiciones mencionadas, y las del Artículo anterior, serán consideradas excluídas de este contrato, pero devengarán la misma retribución.

Art. V. — Los honorarios del Artista quedan fijados en la suma de VEINTIDOS MIL Pesos moneda nacional por un máximun veinte representaciones.---------- a partir del día 25 de Mayo de 1932.----------

Art. VI. — El Artista no podrá exigir el pago de sus honorarios antes del día de la representación.

Art. VII. — El pago de los honorarios en moneda extranjera, se efectuará con un giro a la vista sobre una plaza comercial donde rija dicha moneda, o en su equivalente en pesos moneda nacional de curso legal calculado al cambio más favorable que rija en los Bancos de Buenos Aires el día de pago.

Art. VIII. — Durante la vigencia de este contrato, sesenta días antes y hasta sesenta días después de las fechas del Artículo II, el Artista no podrá actuar en forma alguna en representaciones teatrales, conciertos, audiciones, radiotelefónicas, etc., que se realicen en la República Argentina o países de Sud América, sin intervención o permiso por escrito del Teatro Colón.

Art. IX. — El Teatro Colón se reserva el derecho de exigir la actuación del Artista, durante la vigencia de este contrato, en cualquier teatro de la República Argentina o países limítrofes, en los roles de su cuerda y repertorio, en las mismas condiciones estipuladas en este contrato, siendo de cuenta del Teatro Colón todos los gastos de viajes y traslados que a tal efecto ocurran.

Art. X. — El Teatro Colón pondrá a disposición del Artista los pasajes necesarios para su traslado desde el puerto de Genova.---------- hasta Buenos Aires y regreso al puerto de Genova.---------- para las siguientes personas:
GINA CIGNA.----------en primera clase.
ATILIO LAMPONI.---------- ,, id ,,
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Art. XI. — El Artista declara conocer y poder ir a escena con un solo ensayo al piano y uno con orquesta, en las siguientes obras de su repertorio:
AIDA.-TROVADOR.-TURANDOT.-TOSCA.-FRANCESCA DA RIMINI.----
como tambien otras de su repertorio yá realizado en el pais ó en el extranjero.----------

quedándole íntegra su responsabilidad por la capacidad artística y aptitud física para el desempeño de las obligaciones contraídas. El fraçaso artístico del Artista, manifestado por el descontento del público y opinión de la Prensa, dará derecho al Teatro Colón para rescindir este contrato.

Art. XII. — El Artista no podrá oponerse a que las partes de su repertorio sean confiadas a otros Artistas de su misma cuerda, estando obligado a hacerse nuevamente cargo de ellas cuando el Teatro Colón lo estime conveniente.

Art. XIII. — En caso que el Artista contrajere cualquier enfermedad que le imposibilitara desempeñarse normalmente, ésta deberá ser constatada por el Médico designado por el Teatro Colón, siendo facultativo del Artista consultar, por su cuenta, la opinión de otro médico. Si la opinión de los dos médicos no fuera concordante, el Teatro Colón podrá solicitar la decisión inapelable de un tercero designado de común acuerdo con el Artista o en caso contrario por el Director de la Asistencia Pública.

Art. XIV. — Constatada la enfermedad, y cuando por ello el Artista no pudiera actuar durante Cuatro ----- días al mes, aun discontinuos, el Teatro Colón se reserva la facultad de rescindir este contrato, disminuir los honorarios correspondientes a los días que no haya actuado, disminuir del número de las funciones garantidas en el Artículo III las que no hubiera ejecutado, o bien llegar a otros pactos con el Artista, haciéndolo constar por escrito.

Art. XV. — El Artista está obligado:

a) A proveerse de todos los documentos y certificados exigidos por las Autoridades para poder viajar y desembarcar en los puertos de destino.

b) A proveerse por su cuenta de todo el vestuario correspondiente a los personajes que debe representar en las obras de su repertorio.

c) A conservar y restituir en buen estado y sin deterioro el vestuario que le fuese suministrado, y las partes de canto o música que le fueren prestadas por el Teatro Colón y en su defecto reponer su valor, aparte de los eventuales daños.

d) A conocer y respetar el Reglamento Interno en vigor en el Teatro.

Art. XVI. — El Artista no podrá exigir en ningún caso localidades, tome o no parte en el espectáculo.

Art. XVII. — Bajo ningún pretexto se permitirá funciones a beneficio o en honor del Artista, como tampoco la presentación ante el público de la sala de espectáculos, de obsequios de cualquier proveniencia.

Art. XVIII. — El Artista se obliga a intervenir regularmente y a las horas que se le indique en todos los ensayos que la Dirección del Teatro estime conveniente, aun en los días que deba tomar parte en la representación nocturna. En los ensayos generales, el Artista está obligado a usar el vestuario de la obra que se ejecuta.

Art. XIX. — El Teatro Colón se reserva el derecho de transmitir radiotelefónicamente todas las funciones que realice el Artista durante la vigencia de este contrato, declarando el Artista que dichas transmisiones no podrán ser impedidas y siendo por su cuenta el cumplimiento de esta obligación.

Art. XX. — La falta de cumplimiento de cualquiera de las cláusulas estipuladas, la inobservancia del Reglamento Interno, o la inasistencia sin causa justificada a los espectáculos o ensayos en que tenga que intervenir el Artista, autoriza a la Comisión Directiva y Administradora la aplicación de Multas en efectivo, que serán deducidas de los honorarios que co-

rrespondan al Artista. Las multas por cada violación no podrán exceder de ..... % de sus honorarios por función.

Art. XXI. — Son a favor del Teatro Colón todos los casos de fuerza mayor o los casos fortuitos de uso y costumbres teatrales, y especialmente: incendio del teatro; estado de guerra y movilización; sublevación o revolución; estado de sitio; epidemias; calamidades públicas; huelga general; cierre del teatro por orden superior; interrupción de servicios marítimos o ferroviarios; declaración de moratorias; suspensión de pagos de depósitos en los Bancos, como también cualquier otro caso fortuito o de fuerza mayor en la persona de los Artistas. En estos casos el Teatro Colón tendrá derecho a suspender sin más este contrato y rescindirlo en caso de fuerza mayor irremediable o que impida el funcionamiento regular del teatro.

Art. XXII. — Cualquier diferencia en la interpretación o aplicación de las cláusulas de este contrato o controversia que se suscitara por causas imprevistas, las partes se someterán sin apelación a la decisión de las Autoridades competentes para resolverlo que elegirá el Departamento Ejecutivo Municipal.

A los efectos legales de este contrato, el Artista Sr a GINA CIGNA..... constituye su domicilio legal en la ciudad de Buenos Aires, calle Callao 297 Saboy Hotel..... y se somete a la jurisdicción de los Tribunales Argentinos.

Leído y aprobado, se firman dos ejemplares de igual tenor en Buenos Aires á Veintiun dias del mes de Mayo de 1932.----------

Por la Comisión Directiva y Administradora del Teatro Colón

El Artista

Gina Cigna

MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

TEATRO COLON

TEMPORADA OFICIAL 193...

Contrato del Artista Señora LUISA BERTANA.----------

Cuerda Mezzo Soprano.----------

Empieza 25 de Mayo de 1932.--- Honorarios $ 21.600,00 %.------

Termina 10 de Agosto de 1932.----------

Pasajes dos de primera clase.--- Garantía Minimun Diez y seis funciones.----------

Entre la Comisión Directiva y Administradora del Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires, en adelante Teatro Colón, y el Artista Sra LUISA BERTANA.---------, en adelante El Artista, se ha convenido celebrar el contrato contenido en las siguientes cláusulas:

Artículo I. — El Artista, en su calidad de mezzo soprano, se compromete a actuar en los roles de su cuerda durante la temporada lírica que se desarrollará en el Teatro Colón durante el año 1932.-

Art. II. — El Artista se compromete a encontrarse a disposición del Teatro Colón en Buenos Aires, salvo caso de fuerza mayor, antes del día 21 de Mayo año 1932.- hasta el día 10 de Agosto año 1932.-

Art. III. — El Teatro Colón garantiza la intervención del Artista durante el período fijado en el Artículo anterior, en un mínimo de --16-- representaciones elegidas dentro de su repertorio, siendo facultativo del Teatro Colón encomendarle el estudio de dos obras fuera de dicho repertorio.

Art. IV. — El Artista no está obligado a intervenir en más de cuatro.------- representaciones por semana, ni en más de dos.--------- consecutivas.

Las representaciones en que aceptara intervenir en espectáculos fuera de las condiciones mencionadas, y las del Artículo anterior, serán consideradas excluídas de este contrato, pero devengarán la misma retribución.

Art. V. — Los honorarios del Artista quedan fijados en la suma de Un mil trescientos cincuenta pesos m/n de c/l por representación.---- a partir del día 25 de Mayo de 1932.-

Art. VI. — El Artista no podrá exigir el pago de sus honorarios antes del día de la representación.

Art. VII. — El pago de los honorarios en moneda extranjera, se efectuará con un giro a la vista sobre una plaza comercial donde rija dicha moneda, o en su equivalente en pesos moneda nacional de curso legal calculado al cambio más favorable que rija en los Bancos de Buenos Aires el día de pago.

Art. VIII. — Durante la vigencia de este contrato, sesenta días antes y hasta sesenta días después de las fechas del Artículo II, el Artista no podrá actuar en forma alguna en representaciones teatrales, conciertos, audiciones radiotelefónicas, etc., que se realicen en la República Argentina o países de Sud América, sin intervención o permiso por escrito del Teatro Colón.

Art. IX. — El Teatro Colón se reserva el derecho de exigir la actuación del Artista, durante la vigencia de este contrato, en cualquier teatro de la República Argentina o países limítrofes, en los roles de su cuerda y repertorio, en las mismas condiciones estipuladas en este contrato, siendo de cuenta del Teatro Colón todos los gastos de viajes y traslados que a tal efecto ocurran.

Art. X. — El Teatro Colón pondrá a disposición del Artista los pasajes necesarios para su traslado desde el puerto de Genova.---------- hasta Buenos Aires y regreso al puerto de Genova.---------- para las siguientes personas:
Luisa Bertana.---------- en primera clase.
Angel Questa.---------- ,, -id- ,,
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Art. XI. — El Artista declara conocer y poder ir a escena con un solo ensayo al piano y uno con orquesta, en las siguientes obras de su repertorio:
AIDA.-SANSON Y DALILA.- TROVATORE.- RIGOLETTO.-MATRERO.-
BORIS GODUNOFF.- COCQ D´OR.- y otras de su repertorio ya
realizado.----------

quedándole íntegra su responsabilidad por la capacidad artística y aptitud física para el desempeño de las obligaciones contraídas. El fracaso artístico del Artista, manifestado por el descontento del público y opinión de la Prensa, dará derecho al Teatro Colón para rescindir este contrato.

Art. XII. — El Artista no podrá oponerse a que las partes de su repertorio sean confiadas a otros Artistas de su misma cuerda, estando obligado a hacerse nuevamente cargo de ellas cuando el Teatro Colón lo estime conveniente.

Art. XIII. — En caso que el Artista contrajere cualquier enfermedad que le imposibilitara desempeñarse normalmente, ésta deberá ser constatada por el Médico designado por el Teatro Colón, siendo facultativo del Artista consultar, por su cuenta, la opinión de otro médico. Si la opinión de los dos médicos no fuera concordante, el Teatro Colón podrá solicitar la decisión inapelable de un tercero designado de común acuerdo con el Artista o en caso contrario por el Director de la Asistencia Pública.

Art. XIV. — Constatada la enfermedad, y cuando por ello el Artista no pudiera actuar durante cuatro días al mes, aun discontinuos, el Teatro Colón se reserva la facultad de rescindir este contrato, disminuir los honorarios correspondientes a los días que no haya actuado, disminuir del número de las funciones garantidas en el Artículo III las que no hubiera ejecutado, o bien llegar a otros pactos con el Artista, haciéndolo constar por escrito.

Art. XV. — El Artista está obligado:

a) A proveerse de todos los documentos y certificados exigidos por las Autoridades para poder viajar y desembarcar en los puertos de destino.
b) A proveerse por su cuenta de todo el vestuario correspondiente a los personajes que debe representar en las obras de su repertorio.
c) A conservar y restituir en buen estado y sin deterioro el vestuario que le fuese suministrado, y las partes de canto o música que le fueren prestadas por el Teatro Colón y en su defecto reponer su valor, aparte de los eventuales daños.
d) A conocer y respetar el Reglamento Interno en vigor en el Teatro.

Art. XVI. — El Artista no podrá exigir en ningún caso localidades, tome o no parte en el espectáculo.

Art. XVII. — Bajo ningún pretexto se permitirá funciones a beneficio o en honor del Artista, como tampoco la presentación ante el público de la sala de espectáculos, de obsequios de cualquier proveniencia.

Art. XVIII. — El Artista se obliga a intervenir regularmente y a las horas que se le indique en todos los ensayos que la Dirección del Teatro estime conveniente, aun en los días que deba tomar parte en la representación nocturna. En los ensayos generales, el Artista está obligado a usar el vestuario de la obra que se ejecuta.

Art. XIX. — El Teatro Colón se reserva el derecho de transmitir radiotelefónicamente todas las funciones que realice el Artista durante la vigencia de este contrato, declarando el Artista que dichas transmisiones no podrán ser impedidas y siendo por su cuenta el cumplimiento de esta obligación.

Art. XX. — La falta de cumplimiento de cualquiera de las cláusulas estipuladas, la inobservancia del Reglamento Interno, o la inasistencia sin causa justificada a los espectáculos o ensayos en que tenga que intervenir el Artista, autoriza a la Comisión Directiva y Administradora la aplicación de Multas en efectivo, que serán deducidas de los honorarios que co-

rrespondan al Artista. Las multas por cada violación no podrán exceder de ..... % de sus honorarios por función.

Art. XXI. — Son a favor del Teatro Colón todos los casos de fuerza mayor o los casos fortuitos de uso y costumbres teatrales, y especialmente: incendio del teatro; estado de guerra y movilización; sublevación o revolución; estado de sitio; epidemias; calamidades públicas; huelga general; cierre del teatro por orden superior; interrupción de servicios marítimos o ferroviarios; declaración de moratorias; suspensión de pagos de depósitos en los Bancos, como también cualquier otro caso fortuito o de fuerza mayor en la persona de los Artistas. En estos casos el Teatro Colón tendrá derecho a suspender sin más este contrato y rescindirlo en caso de fuerza mayor irremediable o que impida el funcionamiento regular del teatro.

Art. XXII. — Cualquier diferencia en la interpretación o aplicación de las cláusulas de este contrato o controversia que se suscitara por causas imprevistas, las partes se someterán sin apelación a la decisión de las Autoridades competentes para resolverlo que elegirá el Departamento Ejecutivo Municipal.

A los efectos legales de este contrato, el Artista Sra Luisa Bertana.---- constituye su domicilio legal en la ciudad de Buenos Aires, calle .... y se somete a la jurisdicción de los Tribunales Argentinos.

Leído y aprobado, se firman dos ejemplares de igual tenor en Buenos Aires á Veintiun dias del mes de Mayo de 1932.----------

Por la Comisión Directiva y Administradora del Teatro Colón

El Artista

Luisa Bertana

Queda entendido que la Artista Señora Bertana se compromete á intervenir gratuitamente en dos funciones independientes de este contrato.----------

Buenos Aires, 21 de Mayo de 1932.-

Luisa Bertana

Discurso a cargo de Biotti en homenaje a Luisa Bertana.

Rotary Club de Quilmes, 11 de febrero de 1954

00071

- LUISA BERTANA -

(En colaboracion con algunos familiares)

Conferencia pronunciada en el ROTARY CLUB de Quilmes el 11/2/54.-

Dijo un poeta francés - Teofilo Gautier, para ser mas preciso - que "el arte sobrevive a la Ciudad".-

La afirmacion adquiere caracter de verdad absoluta.-

La filosofía popular suele decir "que los pueblos felices no tienen historia".- Agreguemos nosotros "pero desdichados los pueblos que no han dado un artista a la humanidad".-

Y este pueblo nuestro, Camaradas, en el que transcurre nuestra pálida vida de burgueses, fué elegido por el destino para ser el lugar donde iba a nacer una artista, cuyo nombre estaba ya elegido para la inmortalidad: LUISA BERTANA.-

En frecuentes instantes de evocacion, llegan a mi reminiscencias de otras horas y escucho aun la resonancia de aquella voz, que cumplirá para la eternidad la sentencia del poeta: ha de sobrevivir a la Ciudad.-

---

Durante los entreactos de los grandes teatros liricos del mundo, ante esos "debuts" muy pregonados por las agencias de publicidad, es muy frecuente oir decir: "Cómo cantaba la BERTANA..."

Y es entonces que yo comienzo a alternar con mis recuerdos.-

Veo su figura estatuaria; oigo su risa clara y cristalina... Aun me parece sentir su mano sobre mi brazo, por que tuve la íntima satisfaccion de contarme entre sus mejores amigos.-

(Sigue)

LUISA BERTANA: - II - 00072

Conocí a LUISA BERTANA antes que el hada de los sueños extendiera sobre ella su velo encantado.- La veo transitar sencilla y despreocupadamente por esta Ciudad, entonces un simple pueblo.-

La muchacha que logra sólo interesar a los "donjuanes" del paseo dominguero, por sus ojos negros y por su andar airoso, comienza a ser dueña de sus propios sueños... Sabe lo que quiere: tiene - como alguien diría - el sentido de su "circunstancia".-

Ella sueña..... pero ¿quién llega a interpretar su sueño en un pueblo de nobles artesanos y comerciantes en su gran mayoría, para quienes los sueños, sueños son....?

Sin embargo, algunos - pocos, tal vez - saben que esa mujer ha emprendido ya un camino donde va a dejar en la huella, su alma de mujer!!

Ha sentido ya el llamado de su vocacion, que ilumina el verde recien pintado de su esperanza.-

Es un llamado que no puede desoír !

Su instante, es el instante que aguardaba.....

En toda biografía, dicen, no solo hay que estudiar lo que fué, sino lo que quiso ser: en este caso, asoma la biografia perfecta: LUISA BERTANA fué lo que quiso ser.-

Este camino que la artista emprende, era lo único que no podia engañarla, por que era ya la verdad y no escondia la amenaza de la decepcion, propia a la realizacion de todo sueño.-

(Sigue)

Ella siente que no puede renunciar al llamado de la esperanza, por que era entregarse a una vida que entendía no valía la pena vivirse.-

---

Se comienza a oir su voz: alguna corporacion pueblerina la busca para funciones benéficas.-

La vieja maestra de música vé en la niña dotes que estan mas allá de su modesto saber.-

Y llega el primer instante.....

El primer recodo del camino: la presentacion al maestro Adolfo Rinaldi.-

Y comienza el ascender hácia las estrellas !

No es el artista lírico un astro fulgurante de trayectoria rápida en el espacio, sino la culminacion de una carrera lenta, esforzada, de dura formacion.-

El camino del arte es áspero y duro, y es camino de renunciamientos, de ese renunciamiento parcelado y mimísculo; si se quiere, el heroismo de cada minuto.- Llega a tódas las horas la tentacion de la claudicacion fácil, a la que hay que oponer la grandeza de un destino difícil.-

Comienzan los primeros triunfos: recitales y conciertos.-

Ha llegado el instante elegido por la vida para que LUISA BERTANA comprenda que su nombre vá a ser grabado mas allá del término de su trayectoria humana.-

---

(Sigue)

LUISA BERTANA: - IV - 00074

Luisa Bertana marcha a Italia.-

No es una viajera sin equipaje: lleva sus sueños y su voluntad en ese viaje hácia el infinito, que se convertirá en la gloria.-

Es escuchada con atencion.-Los empresarios y representantes piensan en el futuro.-

Debuta con "Il Trovatore" en el Teatro de Padua.-

Ha entrado a la lírica por la puerta grande.-

Es uno de los pocos casos en que una carrera se inicia sin el peregrinaje de la ópera barata.-

Y LUISA BERTANA llega a cantar en el "Scala" sin pasar por el "Dal Verme" de Milan.-

Despues de su debut auspicioso, vuelve a su patria y en su presentacion en el "Colon" la artista fué sacrificada, como bien lo dijo un crítico argentino.-

No faltó en ese episodio un oficioso informante: un músico y director argentino, que aun maneja la batuta, trata de desbaratar la exitosa presentacion de su compatriota en Milán:

Ante la infamia, LUISA BERTANA no duda un instante: marcha a Italia por segunda vez y, como una simple postulante, se anota para rendir una audicion ante Arturo Toscanini.-

En una entrevista aparecida en el diario "Crítica" el 24 de Junio de 1925, la artista ya en pleno ascenso hácia la celebridad, lo recuerda:

"Tan desanimada estaba, que la noticia de que Toscanini
"me oiría, junto a muchas otras, me dejó indiferente.-
"Ha sido una de las pocas veces que he sentido una de-
"cepcion absoluta y pronosticaba mi propio fracaso".-

(Sigue)

LUISA BERTANA: - V -

El dia del ensayo, Toscanini estaba en la semi-penumbra de la sala y con un humor pésimo.-

Es fama que éste es su estado normal.-

Las postulantes caían derribadas por su silencio.-

Le toca el turno a LUISA BERTANA, que se acerca con el aire indiferente del que sabe que lleva todo a ganar, por que ya no tiene nada que perder.-

La identificacion del todo y la nada.....

Canta la romanza de "Safo", de Gounod, y se produce el milagro: Arturo Toscanini, el terrible Toscanini, comienza a gesticular y a mover las manos con entusiasmo.-

La jóven desciende por la escalerilla que comunica el escenario con la platea: "Brava ragazza", dice Toscanini.-

En ese momento LUISA BERTANA debe haber dado gracias a Dios y debe haber sentido la felicidad de haber nacido.-

Y desde entonces se convierte en alumna dócil y sumisa del genio.-

Tarea que no ha de ser fácil.-

Llega 1924.- Arturo Toscanini prepara un extraordinario acontecimiento artístico para Italia y para el mundo: el estreno de la ópera "Nerone", de Arrigo Boito.-

Durante mas de 20 años se hablaba de la obra y de su estreno, siempre demorado.-

La obra en sí era un enigma, pues, el autor, inexorable auto-crítico, iba construyendo y destruyendo los distintos pasajes de la partitura.-

(Sigue)

En un artículo publicado en el diario "La Prensa" el Viernes 2 de Mayo de 1924, firmado por el eminente crítico Nappi, al referirse al estreno en Milan del "Nerone", el gran diario argentino dice asi:

> "El hecho de que uno de los principales papeles de "Ne-
> "rone" esté confiado a una joven cantante Argentina, la
> "Señorita Luisa Bertana, agrega un nuevo interes para
> "nosotros al gran acontecimiento musical"

y en el artículo se transcriben palabras de aquel crítico italiano:

> "Me complace anunciaros que vuestra conciudadana, la
> "eximia artista Señorita LUISA BERTANA tendrá el ho-
> "nor de crear la importante parte de "Rubria".-

No olvidemos que Toscanini elige a LUISA BERTANA, argentina, y que en ese momento figura en el "cartelone" del "Scala" el nombre de la mas célebre contralto italiana del momento: Gabriela Besanzoni.-

Decididamente Toscanini buscó el arte y no la nacionalidad de los intérpretes.- Asi junto a un tenor Pértile, un barítono Galeffi y un bajo Pinza, italianos, el cuadro fué integrado por una argentina: LUISA BERTANA; una polaca Rosa Raisa y un francés Marcel Journet.-

El éxito fué extraordinario y ya nada se opone a la consagracion de LUISA BERTANA.-

Grandes teatros, grandes roles.-

Aparecen los primeros discos.- En el año 1935 la "Victor" lanza las primeras grabaciones de la jóven diva en un recuadro en el que se anuncian cinco estrellas del arte lírico grabando para ese sello: Beniamino Gigli - Claudia Muzio - Gabriela Besanzoni - Giácomo Lauri Volpi y Luisa Bertana.-

(Sigue)

LUISA BERTANA: - VII -

Son las cinco voces mas cotizadas del momento.-

Los triunfos se suceden: de Milan va a Roma, donde inaugura el Teatro Reale de l'Opera y en cuyo elenco es la estrella de su cuerda.-

La crítica italiana la menciona y la elogia, no ya como una promesa sino como a un valor consagrado.-

Junto al repertorio corriente encarna roles que requieren algo mas que su voz extraordinaria.-

Recordemos su inolvidable creacion de la protagonista de "Khovántchina", de Musorgsky, rol que encarna tipicamente la superstición y el fanatismo del pueblo ruso.-

Tenia la versatilidad que solo es don de los grandes intérpretes.-

Su "Ammeris" en Aída; su "Azucena" en "Il Trovatore"; su "Adalgisa" en "Norma"; su "Dalila" en "Sanson", tenían sin duda el sello de su personalidad inconfundible.-

Uno de sus últimos sucesos en Italia fué la interpretacion de esta última ópera, donde el público y la crítica la consagraron como a la mas grande mezzo-soprano de entonces.-

---

Los siete sabios de Grecia decían "que la vida es breve, el arte largo....."

La vida de LUISA BERTANA fué demasiado breve.-

Falleció a los 35 años de edad en la ciudad de Buenos Aires el dia 27 de Julio de 1933.-

---

(Sigue)

00073

LUISA BERTANA: - VIII -

Camaradas:

No pretendí hacer un estudio crítico sobre el arte de LUISA BERTANA, consagrada ya por las mas eminentes críticas del mundo.-

Solo pretendí, como quilmeño, evocar un recuerdo, que viene de lo mas hondo del sentir, a una artista nacida en esta Ciudad y que pasó triunfalmente por los principales escenarios líricos.-

" Las empresas de amor y de arte, no se pierden " - dicen - y el recuerdo sube siempre desde las raíces de las cosas que creíamos muertas, pero que viven por que no pueden morir.-

Solamente estan dormidas, como esta voz por mí evocada, que no morirá nunca por que fué la voz que hizo posible la realizacion de un sueño de mujer, de una mujer a quien la Naturaleza la eligió para dotarla de esas excepcionales cualidades que la cubrieron de fama y de gloria en su feliz y brillante carrera artística.-

Nada mas.-

Rotary Club de Quilmes,
- 11/2/54 -

Ordenanza Municipal de Quilmes N° 4490, nominando calle Luisa Bertana

QUILMES, 11 AGO. 1978

Intendencia Municipal
Quilmes

EL INTENDENTE MUNICIPAL EN EJERCICIO DE LAS FACULTADES DE DEPARTAMENTO DELIBERATIVO MUNICIPAL, SANCIONA Y PROMULGA CON FUERZA DE

O R D E N A N Z A

Artículo 1°.-IMPONESE a las calles que a continuación se detallan, los .....nombres que en cada caso se indican:

Calle 337 -Dr.JULIO FERNANDEZ VILLANUEVA
Calle 339 -Dr. LUIS AGOTE
Calle 340 -Dr. SALVADOR MAZZA
Calle 342 -Dr. PACIFICO DIAZ
Calle 343 -Prof. JOSE SOSA DEL VALLE
Calle 345 -LUISA BERTANA
Calle 346 -General MANUEL SAVIO
Calle 347 -Dr.JUAN VUCETICH
Calle 348 -Ing. ENRIQUE BUTTY
Calle 349 -General TORIBIO DE LUZURIAGA
Calle 382 bis -EDUARDO BRADLEY
Calle 383 bis -ARTURO CAPDEVILA
Calle 384 bis -PABLO MOLINARI
Calle 385 -Prof. CARLOS G.MAIER
Calle 385 bis -Dr.CARLOS SAAVEDRA LAMAS

Artículo 2°.-Comuníquese, etc.

AGUSTIN [illegible]
SECRETARIO DE GOBIERNO Y CULTURA

INTENDENCIA MUNICIPAL QUILMES

Comodoro (R) OSVALDO GALLY
INTENDENTE MUNICIPAL

ORDENANZA N°: 4490 -

FUNDAMENTOS

Es intención del Departamento Ejecutivo Municipal imponer nombre oficial a calles del Partido designadas con número, honrando de este modo a quienes a través de su actuación, tuvieron destacada trayectoria en el ámbito local y/o nacional e internacional. En tal sentido, se han tenido en cuenta los pedidos formulados por distintas entidades representativas del Distrito. En mérito a lo expuesto, es que se dicta la presente en virtud de las facultades conferidas por la Ley N° 8613 y su modificatoria N° 8851.-

Capítulo V – Nena Juárez

Francisco Martínez Allende, solicitud de residencia a República Dominicana

Form. C-1

REPUBLICA DOMINICANA

SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA

NEGOCIADO DE INMIGRACION

SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE ACUERDO CON LA LEY No. 95.

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, Francisco Martínez Allende (escriba el nombre completo), he sido admitido en la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 14061, serie de inmigración, por los derechos que en la presente se detallan: _____ (si o no);

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la ley: _____ (si o no);

Envío mis fotografías de frente y una de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud. Los detalles relativos a mi llegada á la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada, Ciudad Trujillo; fecha de entrada 18 de Enero 1940;
Procedencia Bordeaux (Francia) medio de transporte, Vapor "Cuba"
edad 34 años raza Caucásica color Blanco profesión Director escénico (y Autor teatral)
sexo, Masculino peso 70 kilos estatura 1,78 Mts. nacionalidad Español
estado Casado país de origen España color
de los ojos, Castaños; color del pelo, Castaño
señas particulares visibles Ninguna
Residencia Calle Hostos, No. 24, Hotel Hostos
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Cód. No. _____ Fecha _____

V. Martínez Allende
(firma del solicitante)

Valor del impuesto $ 6.00

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE





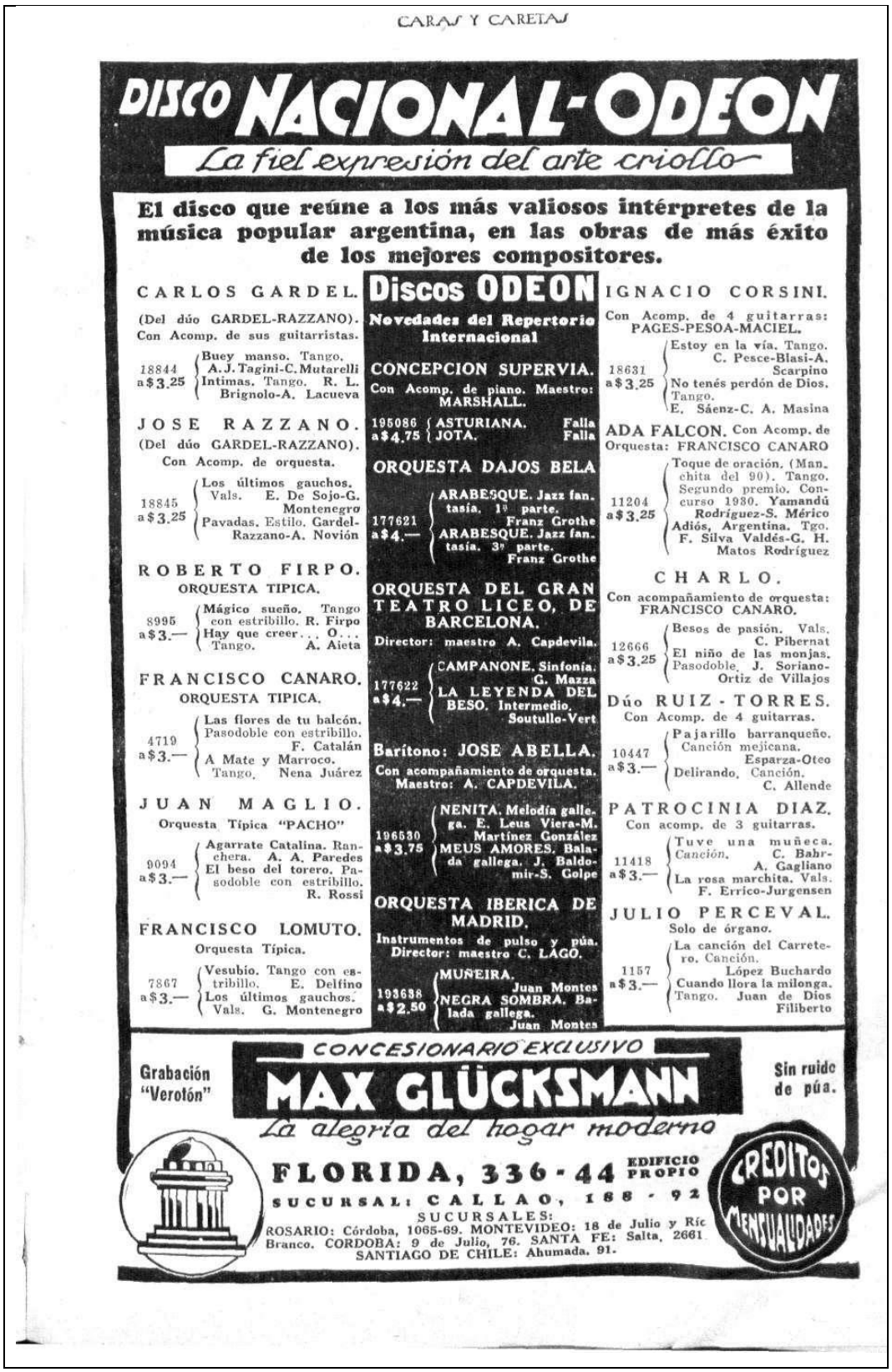
Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita y jurada ante mí en Febrero 8 1940

(Inspector de Inmigración)

en Ciudad Trujillo

15 FEB 1940
03549

Publicidad de *A mate y Marroco*, de Nena Juárez, *Caras y Caretas*, 25-4-1931



CARAS Y CARETAS

DISCO NACIONAL-ODEON

La fiel expresión del arte criollo

El disco que reúne a los más valiosos intérpretes de la música popular argentina, en las obras de más éxito de los mejores compositores.

CARLOS GARDEL.
(Del dúo GARDEL-RAZZANO). Con Acomp. de sus guitarristas.

18844 a $3.25 — Buey manso. Tango. A. J. Tagini-C. Mutarelli
Intimas. Tango. R. L. Brignolo-A. Lacueva

JOSE RAZZANO.
(Del dúo GARDEL-RAZZANO). Con Acomp. de orquesta.

18845 a $3.25 — Los últimos gauchos. Vals. E. De Sojo-G. Montenegro
Pavadas. Estilo. Gardel-Razzano-A. Novión

ROBERTO FIRPO.
ORQUESTA TIPICA.

8995 a $3.— — Mágico sueño. Tango con estribillo. R. Firpo
Hay que creer... O... Tango. A. Aieta

FRANCISCO CANARO.
ORQUESTA TIPICA.

4719 a $3.— — Las flores de tu balcón. Pasodoble con estribillo. F. Catalán
A Mate y Marroco. Tango. Nena Juárez

JUAN MAGLIO.
Orquesta Típica "PACHO"

9094 a $3.— — Agarrate Catalina. Ranchera. A. A. Paredes
El beso del torero. Pasodoble con estribillo. R. Rossi

FRANCISCO LOMUTO.
Orquesta Típica.

7867 a $3.— — Vesubio. Tango con estribillo. E. Delfino
Los últimos gauchos. Vals. G. Montenegro

Discos ODEON

Novedades del Repertorio Internacional

CONCEPCION SUPERVIA.
Con Acomp. de piano. Maestro: MARSHALL.

195086 a $4.75 — ASTURIANA. Falla
JOTA. Falla

ORQUESTA DAJOS BELA

177621 a $4.— — ARABESQUE. Jazz fantasía. 1ª parte. Franz Grothe
ARABESQUE. Jazz fantasía. 3ª parte. Franz Grothe

ORQUESTA DEL GRAN TEATRO LICEO, DE BARCELONA.
Director: maestro A. Capdevila.

177622 a $4.— — CAMPANONE. Sinfonía. G. Mazza
LA LEYENDA DEL BESO. Intermedio. Soutullo-Vert

Barítono: JOSE ABELLA.
Con acompañamiento de orquesta. Maestro: A. CAPDEVILA.

196530 a $3.75 — NENITA. Melodía gallega. E. Leus Viera-M. Martínez González
MEUS AMORES. Balada gallega. J. Baldomir-S. Golpe

ORQUESTA IBERICA DE MADRID.
Instrumentos de pulso y púa. Director: maestro C. LAGO.

193638 a $2.50 — MUÑEIRA. Juan Montes
NEGRA SOMBRA. Balada gallega. Juan Montes

IGNACIO CORSINI.
Con Acomp. de 4 guitarras: PAGES-PESOA-MACIEL.

18631 a $3.25 — Estoy en la vía. Tango. C. Pesce-Blasi-A. Scarpino
No tenés perdón de Dios. Tango. E. Sáenz-C. A. Masina

ADA FALCON. Con Acomp. de Orquesta: FRANCISCO CANARO

11204 a $3.25 — Toque de oración. (Manchita del 90). Tango. Segundo premio. Concurso 1930. Yamandú Rodríguez-S. Mérico
Adiós, Argentina. Tgo. F. Silva Valdés-G. H. Matos Rodríguez

CHARLO.
Con acompañamiento de orquesta: FRANCISCO CANARO.

12666 a $3.25 — Besos de pasión. Vals. C. Pibernat
El niño de las monjas. Pasodoble. J. Soriano-Ortiz de Villajos

Dúo RUIZ-TORRES.
Con Acomp. de 4 guitarras.

10447 a $3.— — Pajarillo barranqueño. Canción mejicana. Esparza-Oteo
Delirando. Canción. C. Allende

PATROCINIA DIAZ.
Con acomp. de 3 guitarras.

11418 a $3.— — Tuve una muñeca. Canción. C. Bahr-A. Gagliano
La rosa marchita. Vals. F. Errico-Jurgensen

JULIO PERCEVAL.
Solo de órgano.

1157 a $3.— — La canción del Carretero. Canción. López Buchardo
Cuando llora la milonga. Tango. Juan de Dios Filiberto

Grabación "Verolón"

CONCESIONARIO EXCLUSIVO

MAX GLÜCKSMANN

Sin ruido de púa.

La alegría del hogar moderno

FLORIDA, 336-44 EDIFICIO PROPIO

SUCURSAL: CALLAO, 188-92

SUCURSALES:
ROSARIO: Córdoba, 1065-69. MONTEVIDEO: 18 de Julio y Río Branco. CORDOBA: 9 de Julio, 76. SANTA FE: Salta, 2661
SANTIAGO DE CHILE: Ahumada, 91.

CREDITOS POR MENSUALIDADES

Publicidad de *A mate y Marroco*, intérprete Ignacio Corsini, *Caras y Caretas*, 6-6-1931

DISCO NACIONAL-ODEON

La fiel expresión del arte criollo

El disco que reúne a los más valiosos intérpretes de la música popular argentina



CARLOS GARDEL.
(Del dúo GARDEL-RAZZANO).
Con acomp. de sus guitarristas.

18837 a$3.25
- Caprichosa. Fado. J. M. Aguilar
- No llore, viejita. Tgo. J. Aparicio-A. Scarpino



ROBERTO FIRPO.
Orquesta Típica.

8997 a$3.—
- ¡Qué me contás! Tango con estrib. R. Firpo
- La entrerriana. Ranchera con estribillo. L. M. Brandán



FRANCISCO CANARO.
Orquesta Típica.

4725 a$3.—
- PARISINA. Fox Trot con estrib. A. Mondino
- Milongada. Tgo. Zatzkin-Montellano-Mallo

PARISINA. Por CHARLO con orquesta Canaro.
Disco número 16267 $ 3.25



NINON VALLIN
La gran cantante del Teatro Colón, graba exclusivamente en DISCO ODEON.

125011 a$6.—
- MIGNON. "Connais-tu le pays". A. Thomas
- MIGNON. "Elle est aimée". A. Thomas

125012 a$6.—
- FAUST. "Le roi de Thule". Gounod
- FAUST. "Air des bijoux". Gounod

125014 a$6.—
- LOUISE. Dúo del 4º acto. Charpentier
- FAUST. Trío final. Gounod

125022 a$6.—
- LA SERENATA. (En francés). Braga-Cartier
- CHERE NUIT. (En francés). Bachelet-Adenis

125036 a$6.—
- CHANSON INDOUE. Rimsky-Korsakof
- CHANSON DE PRODIGUE. (Con acomp. de piano: Mme. D'alemán). E. Grieg

125040 a$6.—
- NORMA. Cavatina. "Casta Diva". Bellini
- L'ENFANT PRODIGUE. "Recit et air de Lia". Debussy

195007 a$4.75
- SEGUIDILLA MURCIANA. Falla
- JOTA. Falla



IGNACIO CORSINI.
Con acomp. de 3 guitarras: PAGES-PESOA-MACIEL.

18632 a$3.25
- A mate y marroco. Tgo. F. Martínez Allende-Nena Juárez
- Confesión. Tango. E. S. Discépolo-L. C. Amadori



ADA FALCON.
Con acompañamiento de orquesta: FRANCISCO CANARO.

11207 a$3.25
- Consuelo. Pasodoble. V. Soliño-A. Mondino
- Chistando. Tango. F. Canaro



ANITA PALMERO.
Con acompañamiento de orquesta.

13603 a$3.—
- Rezá por mí. Vals. Pérez Ruiz-Peressini
- Burrero. (Seco). Tango. J. Di Cicco-A. Palmero

Grabación "Verotón"

Sin ruido de púa.

CONCESIONARIO EXCLUSIVO

MAX GLÜCKSMANN

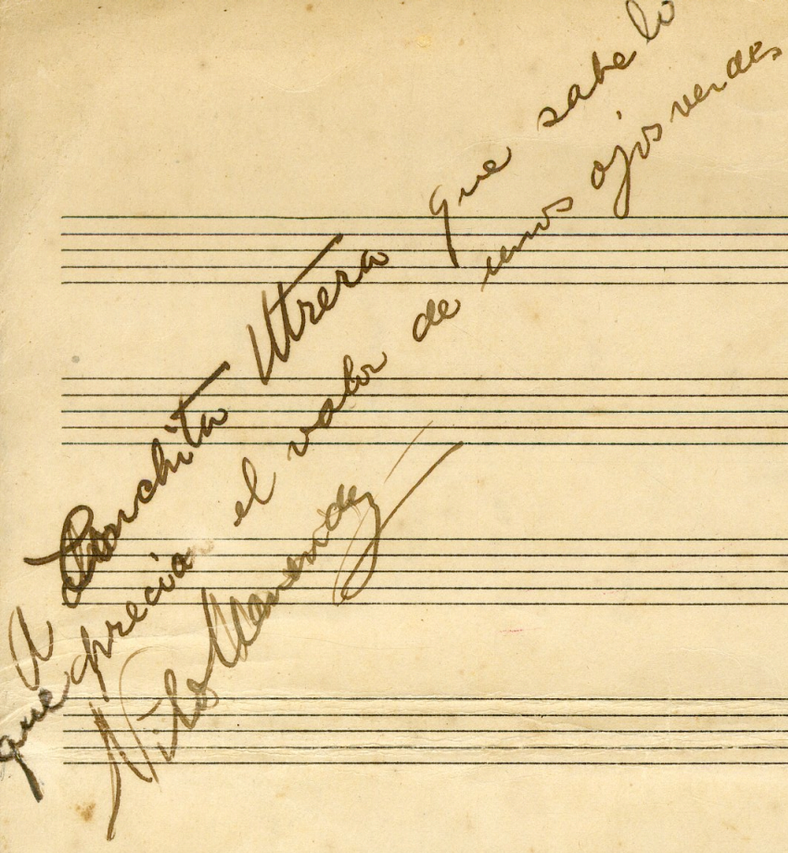
La alegría del hogar moderno

FLORIDA, 336 - 44 EDIFICIO PROPIO

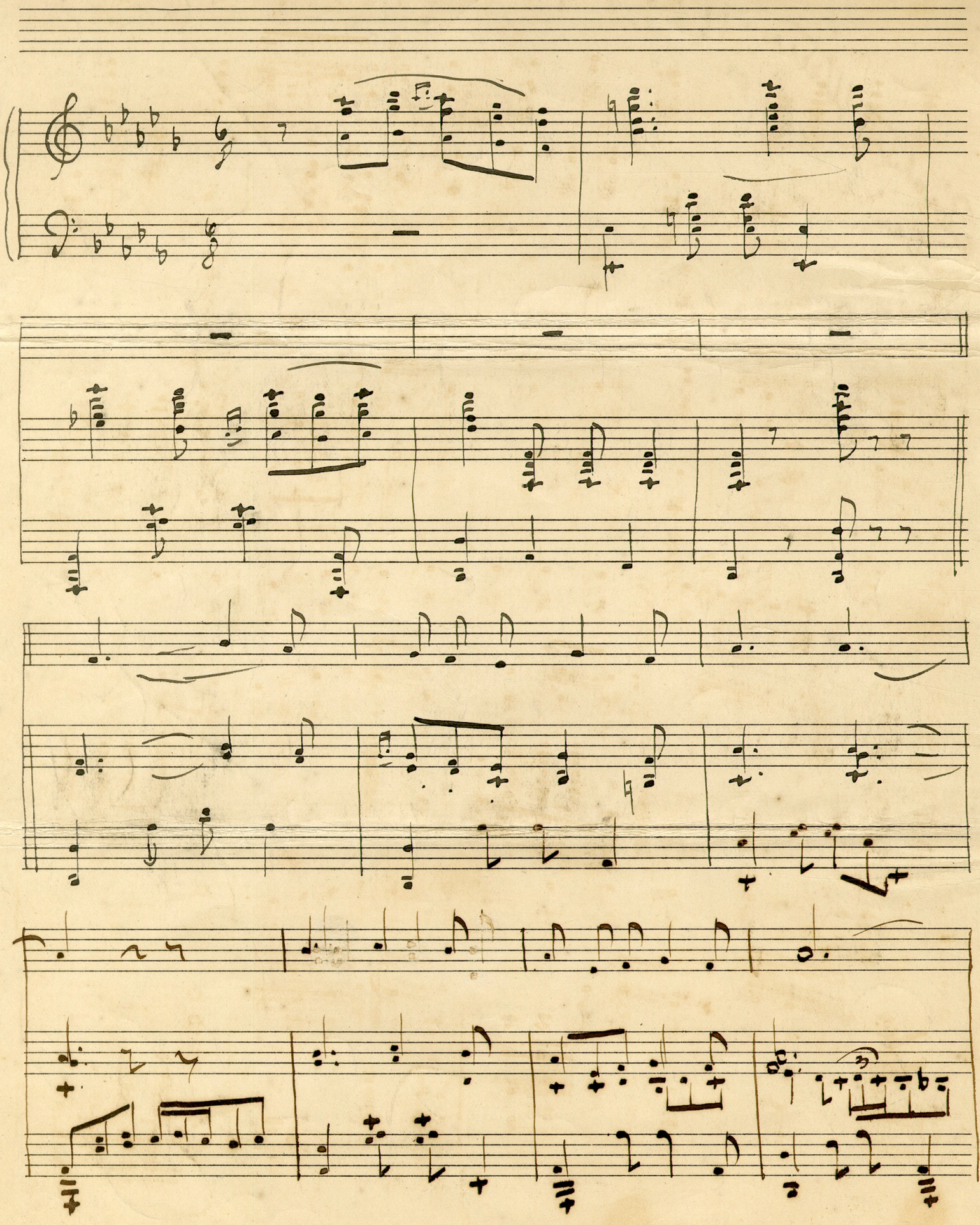
SUCURSAL: CALLAO, 188 - 92

SUCURSALES:
ROSARIO: Córdoba, 1065-69. MONTEVIDEO: 18 de Julio y Río Branco. CORDOBA: 9 de Julio, 76. SANTIAGO DE CHILE: Ahumada, 91.

CREDITOS POR MENSUALIDADES



Manuscrito de *Aquellos ojos verdes*. Biblioteca de la Universidad EAFIT, Colombia





PASSANTINO BRAND

fueron tus ojos los que me dieron
el tema bello de mi canción -
- tus ojos verdes, claros, serenos,
ojos que han sido mi inspiración
- Aquellos ojos verdes de mirada serena
dejaron en mi alma
eterna sed de amar;
anhelos de caricias, de besos y ternuras
de todas las dulzuras
que sabían brindar. -
Aquellos ojos verdes, serenos como un lago
en cuyas quietas aguas
un día me miré,
no saben las tristezas que en mi alma dejaron
Aquellos ojos verdes que fue
Mimica Pesará!

Letra de — Adolfo Altera

New York 1930

Este es el original de la canción "Aquellos Ojos
Verdes", cuando aún no tenía mi título.
Conchita Altera

A G A D U
MUSEO — BIBLIOTECA

A Mate y Marroco

Tango

Editorial A. PERROTTI

Letra de: F. MARTINEZ ALLENDE
Música de: NENA JUAREZ

INTROD.

PIANO

Canto

Yo vi__voen la glo__ria con ma_teyma_rro_co por to do man_jar la pie__zaenquea ni do pa mies un pa_la_cio con un re gioal _tar Al_tar en que a_do_roa mu pren_da que_ri_da con to__do fer_vor Sa_bien_do quees e_lla de to_doeste mun_do la di_cha ma_yor Me_rio de la gen_te que su_fre lu_chando por un por_ve__nir De to_dos a que_llos quehablandode pe_nas nos de_jan vi__vir El presentees loquein



A MATE Y MARROCO

I

Yo vivo en la gloria con mate y marroco
Por todo manjar.
La pieza en que anido pa mi es un palacio
Con un regio altar.
Altar en que adoro a mi prenda querida
Con todo fervor
Sabiendo que es ello de todo este mundo
La dicha mayor.
Me río de la gente que sufre luchando
Por un porvenir.
De todos aquellos que hablando de penas
No dejan vivir.

II

El presente es lo que importa,
Del mañana Dios dirá.
No largándome mi dueña
¿Qué me importa lo demás?
No hay veneno que me alcance
Ni amargura que me llegue;
Yo les sé poner la pron
Apenitas se me acercan.
Y me encierro en ese mundo
Donde tengo las delicias
Que me brinda generosa
La que todo me lo dá
El tesoro que yo escondo
No lo cambio por ninguno
Porque en él tengo la dicha
Y el encanto de vivir.

I (bis)

Fortuna y honores serán muy hermosos
Si dan su favor;
Yo vivo sin ellos feliz y contento
Y ajeno al dolor
Que vengan si quieren que yo ni los busco
Ni siento el vaivén
Que tantas desdichas produce en la gente
Con hambre de bien
A mate y marroco yo gozo la vida
Con toda fruición
Y nada me falta teniendo conmigo
La Diosa ilusión.

II (bis)

#021

ANEXO 2

TABLAS DE DISCOGRAFÍA EN PODER DE COLECCIONISTAS

(SOPORTES ORIGINALES)

Coleccionista Rudi Sazunic (RS)

(RS) Discografía Nena Juárez

Sello	Disco Número	Nombre de la obra	Acompañamiento	Autores	Intérprete/s	En poder de
Victor - Argentina	4200 - A	El carretero- Canción		E. Bianco A. de Nava	Nena Juárez	Rudi Sazunic
	4200 - B	Vidalita tucumana	Solo con orquesta	Tomás Juárez	Nena Juárez	Rudi Sazunic
Victor - Argentina	4203 - A	Por un cariño- Canción	Solo con orquesta	G. Alcazar J. Demón	Nena Juárez	Rudi Sazunic
	4203 - B	Princesita	Solo con orquesta	Palomero – Padilla	Nena Juárez	Rudi Sazunic
Victor - Argentina	4205 - A	El Matrero No, que no güelva (solo de Pontezuela)	Solo con orquesta	Felipe Boero Yamandú Rodríguez	Nena Juárez	Rudi Sazunic
	4205 - B	El Matrero Naides me vido los ojos	Solo con orquesta	Felipe Boero Yamandú Rodríguez	Nena Juárez	Rudi Sazunic
Disco Nacional Odeón	18632- A	A mate y marroco Tango	Tres guitarras	F. Allende Nena Juárez	Ignacio Corsini Guitarras: Pagés-Pesoa-Maciel	Rudi Sazunic
	18632- B	Confesión Tango	Tres guitarras	E.S. Discepolo C. Amador	Ignacio Corsini Guitarras: Pagés-Pesoa-Maciel	Rudi Sazunic

(RS) EL MATRERO (1929, ópera) (Yamandú Rodríguez - Felipe Boero)

Sello	Disco Número	Nombre de obra	Acompañamiento	Autores	Intérprete/s	En poder de
Victor Argentina	9574 - A (44700)	El Matrero	Orquesta del Teatro Colón Dir. Héctor Panizza	Yamandú Rodríguez-Felipe Boero	Apollo Granforte	Rudi Sazunic y Martín Biotti
	9574 - B (44708)	El Matrero Terceto tercer acto	Orquesta del Teatro Colón Dir. Héctor Panizza	Yamandú Rodríguez-Felipe Boero	Nena Juárez Pedro Mirassou Apollo Granforte	Rudi Sazunic y Martín Biotti
Victor Argentina	9575 - A (44701)	El Matrero El canto del Hornero	Orquesta del Teatro Colón Dir. Héctor Panizza	Yamandú Rodríguez-Felipe Boero	Pedro Mirassou Apollo Granforte	Rudi Sazunic y Martín Biotti
	9575 - B (44702)	El Matrero Dúo final	Orquesta del Teatro Colón Dir. Héctor Panizza	Yamandú Rodríguez-Felipe Boero	Pedro Mirassou Apollo Granforte	Rudi Sazunic y Martín Biotti
Victor Argentina	9576 - A (44709)	El Matrero Terceto tercer acto	Orquesta del Teatro Colón Dir. Héctor Panizza	Yamandú Rodríguez-Felipe Boero	Nena Juárez Pedro Mirassou Apollo Granforte	Rudi Sazunic y Martín Biotti
	9576 - B (44710)	El Matrero Terceto segundo acto	Orquesta del Teatro Colón Dir. Héctor Panizza	Yamandú Rodríguez-Felipe Boero	Nena Juárez Pedro Mirassou Apollo Granforte	Rudi Sazunic y Martín Biotti

(RS) Discografía Isabel Marengo

Sello	Disco Número	Nombre de obra	Acompañamiento	Autores	Intérprete/s	En poder de
RCA Victor - Argentina (etiqueta roja)	4209 – A (SADAIC)	Canción del carretero	Solo con orquesta	Gustavo Caraballo Carlos López Buchardo	Isabel Marengo	Rudi Sazunic
	4209 – B (SADAIC)	Vidalita	Solo con orquesta	Félix E. Echeverry- Juan Bautista Massa	Isabel Marengo	Rudi Sazunic
RCA Victor - Argentina (etiqueta roja)	4221 - A	Vidalita	Solo con orquesta	Alberto Williams	Isabel Marengo	Rudi Sazunic
	4221 - B	Serrana	Solo con orquesta	César Carrizo- Felipe Boero	Isabel Marengo	Rudi Sazunic
RCA Victor - Argentina (etiqueta roja)	4222 - A	Dónde estás corazón	Solo con orquesta	L.M. Serrano A. P Berto	Isabel Marengo	Rudi Sazunic
	4222 - B	Aquellos ojos verdes- canción	Solo con orquesta	Adolfo Utrera Nito Menéndez	Isabel Marengo	Rudi Sazunic
RCA Victor - Argentina (etiqueta roja)	4557- A	Ave María – *Lin Calel*	Con Orquesta de arcos del Teatro Colón. Dir. Bruno Mari	C. de Narke Arnaldo D´Esposito	Isabel Marengo	Rudi Sazunic
	4557-B	Lluvia en el campo	Piano	F. de la Fuente Felipe Boero	Isabel Marengo Roberto Locatelli (piano)	Rudi Sazunic
RCA Victor - Argentina (etiqueta violeta)	10-1122- A	Campanita	Piano	Arnaldo D´Esposito	Isabel Marengo - Arnaldo D´Esposito (piano)	Rudi Sazunic
	10-1122- B	Cantar de arriero	Piano	Rafael Jijena Sánchez Celia Torrá	Isabel Marengo - Arnaldo D´Esposito (piano)	Rudi Sazunic

(RS) Discografía Luisa Bertana

Sello	Disco Número	Nombre de obra	Acompañamiento	Autores	Intérprete/s	En poder de
Victor - Europa	6483 - A	*Nerone* - Padre nostro che sei nei Cielo (Acto 1)	orquesta	A. Boito	Luisa Bertana	Rudi Sazunic
Victor - Europa	6485- A	*Nerone* - Or tutto é confesato	orquesta	A. Boito	Luisa Bertana Carlo Galeffi	Rudi Sazunic
	6485- B	*Nerone* - Laggiú tra i giunchi di Genezareth	orquesta	A. Boito	Luisa Bertana Carlo Galeffi	Rudi Sazunic

Coleccionista William Ponce (Colombia) (WP)

(WP) Discografía Nena Juárez

Sello	Disco Número	Nombre de obra	Acompañamiento	Autores	Intérprete	En poder de
Victor Talking Machine Co. Suc. Argentina	4200 - A	El carretero-Canción	Solo con orquesta	E. Bianco A. de Nava	Nena Juárez	William Ponce
	4200 - B	Vidalita tucumana	Solo con orquesta	Tomás Juárez	Nena Juárez	William Ponce
Victor Talking Machine Co. Suc. Argentina	4203 - A	Por un cariño-Canción	Solo con orquesta	G. Alcazar J. Demón	Nena Juárez	William Ponce
	4203 - B	Princesita	Solo con orquesta	Palomero – Padilla	Nena Juárez	William Ponce

(WP) Discografía Isabel Marengo

Sello	Disco Número	Nombre de obra	Acompañamiento	Autores	Intérprete/s	En poder de
RCA Victor - Argentina (etiqueta roja)	4209 – A (No aparece SADAIC en esta copia)	Canción del carretero	Solo con orquesta	Gustavo Caraballo - Carlos López Buchardo	Isabel Marengo	William Ponce
	4209 – B (No aparece SADAIC en esta copia)	Vidalita	Solo con orquesta	Félix E. Echeverry - Juan Bautista Massa	Isabel Marengo	William Ponce
RCA Victor - Argentina (etiqueta roja)	4221 - A	Vidalita N° 3	Solo con orquesta	Alberto Williams	Isabel Marengo	William Ponce
	4221 - B	Serrana	Solo con orquesta	César Carrizo- Felipe Boero	Isabel Marengo	William Ponce
RCA Victor - Argentina (etiqueta roja)	4221 – A **Reimpresión** 60911-2	Vidalita N° 3	Solo con orquesta	Alberto Williams	Isabel Marengo	William Ponce
	4221 – B **Reimpresión** 60928-2	Serrana	Solo con orquesta	César Carrizo- Felipe Boero	Isabel Marengo	William Ponce
RCA Victor - Argentina (etiqueta roja)	4222 - A	Dónde estás corazón	Solo con orquesta	L.M. Serrano - A. P Berto	Isabel Marengo	William Ponce
	4222 - B	Aquellos ojos verdes- canción	Solo con orquesta	Adolfo Utrera - Nito Menéndez	Isabel Marengo	William Ponce
RCA Victor - Argentina (etiqueta roja)	4557- A	Ave María – *Lin Calel*	Con Orquesta de arcos del Teatro Colón Dir. Bruno Mari	C. de Narke - Arnaldo D´Esposito	Isabel Marengo	William Ponce

Sello	Disco Número	Nombre de obra	Acompañamiento	Autores	Intérprete/s	En poder de
	4557-B	Lluvia en el campo	Piano	F. de la Fuente - Felipe Boero	Isabel Marengo Roberto Locatelli (piano)	William Ponce
RCA Victor - Argentina (etiqueta roja)	4558-A	Canción del árbol del olvido	Piano	F. Silva Valdéz - Alberto Ginatera	Isabel Marengo Roberto Locatelli (piano)	William Ponce
	4558-B	Picaflor-Zamba	Piano	A.Herrera-Emilio A. Napolitano	Isabel Marengo Roberto Locatelli (piano)	William Ponce
RCA Victor - Argentina (etiqueta roja)	10-1111-A	Juierio	Piano	Enrique M. Casella	Isabel Marengo - Arnaldo D´Esposito (piano)	William Ponce
	10-1111-B	Triste me voy - Aire Yaraví	Piano	Rafael Jijena Sánchez – Ana Serrano Redonnet	Isabel Marengo - Arnaldo D´Esposito (piano)	William Ponce
RCA Victor - Argentina (etiqueta roja)	10-1112- A	Campanita	Piano	Arnaldo D´Esposito	Isabel Marengo - Arnaldo D´Esposito (piano)	William Ponce
	10-1112- B	Cantar de arriero	Piano	Rafael Jijena Sánchez – Celia Torrá	Isabel Marengo - Arnaldo D´Esposito (piano)	William Ponce

Discografía Fondo César Dillon – IIET*

Sello	Disco Número	Nombre de obra	Acompañamiento	Autores	Intérprete	En poder de
RCA Victor	4222 - A	Dónde estás corazón	Solo con orquesta	L.M. Serrano A. P Berto	Isabel Marengo	Fondo César Dillon – IIET
	4222 - B	Aquellos ojos verdes	Solo con orquesta	Adolfo Utrera Nito Menéndez	Isabel Marengo	Fondo César Dillon – IIET
RCA Victor	4559 - A	Non t' accostare all ' urna	Piano	Giuseppe Verdi	Isabel Marengo Roberto Locatelli (piano)	Fondo César Dillon – IIET
	4559 - B	Lo spazzacammino	Piano	Giuseppe Verdi	Isabel Marengo Roberto Locatelli (piano)	Fondo César Dillon – IIET

*Los discos se encontraron en sobres impresos con la inscripción “LRA, SERVICIO OFICIAL DE RADIODIFUSIÓN” y un número identificador.

Discografía Fabián Piscitelli*

Sello	Disco Número	Nombre de obra	Acompañamiento	Autores	Intérprete	En poder de
Estudios San Martín LEMO. Industrias Eléctricas y Musicales Odeón S.A.I.C		Herminia (ópera)	Orquesta Sinfónica L.R.A Dir. Bruno Bandini	Arriaga	Isabel Marengo	Fabián Piscitelli

*Esta grabación es inédita. Intenté recuperarla para digitalizar, pero los discos necesitan ser tratados por estar con hongos.

ANEXO 3

ENLACES A REGISTROS SONOROS DISPONIBLES EN INTERNET

Algunos registros sonoros disponibles en YouTube

Luisa Bertana
"Or tutto è confessato", de *Nerone*, de Arrigo Boito.
Luisa Bertana - Carlo Galeffi
https://www.youtube.com/watch?v=8D0hFaYmbWI

Luisa Bertana
Laggiù, tra I giunchi", de *Nerone*, de Arrigo Boito.
Luisa Bertana - Carlo Galeffi
https://www.youtube.com/watch?v=F7ZMYVzmOeQ&t=14s

Nena Juárez (compositora)
A mate y marroco. Ignacio Corsini
https://www.youtube.com/watch?v=Ir5wtCjT35c

Nena Juárez (compositora)
A mate y marroco. Francisco Canaro
https://www.youtube.com/watch?v=JAlluBUp5dk

Nena Juárez
Trío del Acto II, *El matrero*, de Felipe Boero
Orquesta Estable Del Teatro Colón
Nena Juárez - Apollo Granforte
https://www.youtube.com/watch?v=FSOp6fnFt4I

“Isabelita” Marengo
"Vissi d'arte", de *Tosca*, de Puccini
https://www.youtube.com/watch?v=PZfETYN2_Yc

Isabel Marengo

"Si. Mi chiamano Mimì…", de *La bohème*, de Giacomo Puccini

https://www.youtube.com/watch?v=YakavtuLd7E

Isabel Marengo

Canción del carretero, Carlos López Buchardo

https://www.youtube.com/watch?v=-Jd4zJq93YQ

Isabel Marengo

Canción al árbol del olvido, de Alberto Ginastera

Con Roberto Locatelli

https://www.youtube.com/watch?v=QMQnvDpkClA

Isabel Marengo

Vidalita Op 45, Nº 3, de Alberto Williams

https://www.youtube.com/watch?v=nLxYQNhzKNA

Isabel Marengo

Aquellos ojos verdes, de Nilo Menéndez

https://www.youtube.com/watch?v=8IxvG9ZUIt0

Isabel Marengo

Cantar de arriero, de Celia Torrá

Con Arnaldo D'Espósito

https://www.youtube.com/watch?v=s_Ss0b9ewP8

Isabel Marengo

Picaflor, de Emilio Napolitano

Con Roberto Locatelli

https://www.youtube.com/watch?v=rY8hkBc5qHY

Isabel Marengo

¿Dónde estás corazón?, de Augusto Berto

https://www.youtube.com/watch?v=B-qLgTGRQ30

Tito Schipa

¿Dónde estás corazón?, de Augusto Berto

https://www.youtube.com/watch?v=KhJ_XRPTl1o&t=42s

La tesista

Silvina Martino es Licenciada en Artes Musicales, Orientación Canto, graduada de la Universidad Nacional de las Artes. Asimismo, egresó como Cantante Lírica del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Doctoranda en Música, Área Musicología, en la Pontificia Universidad Católica Argentina, es Profesora Titular Ordinaria en la asignatura Técnica Vocal-Canto, en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo", de la Universidad Nacional de las Artes, donde también enseña Fonética Italiana. Ha sido jurado en concurso para cátedra universitaria. Docente-investigadora por la Subsecretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Capital Humano, ha codirigido proyectos PIACyT acreditados por esa universidad desde 2018, así como también Becas del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) y tesis de licenciatura. Actualmente, codirige el proyecto 2023-2025 "Trayectorias II. Nuevos estudios en torno al Conservatorio Nacional de Música" (Código 34/0712-UNA). Entre 2022 y 2024 fue Investigadora Invitada del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", con carácter *ad honorem*. Como investigadora, ha presentado ponencias en congresos nacionales e internacionales y ha publicado artículos y capítulos de libros. En octubre de 2023 realizó una estancia de investigación en España, donde relevó archivos, fue docente invitada de la Escuela Superior de Canto, de Madrid, y presentó ponencias en las Universidades de Oviedo y La Rioja. Como intérprete, obtuvo becas de perfeccionamiento (una de ellas de la Fundación Antorchas) y realizó giras europeas y por Argentina, con distintos repertorios. Fue miembro fundador de Argentmúsica, entidad para la que actuó como cantante solista en conciertos y en registros fonográficos dedicados a Ernesto Drangosch (Premio TRIMAG-UNESCO), Pascual de Rogatis y Enrique Casella. Es socia activa de la Asociación Argentina de Musicología.