

**La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925).  
Algunas consideraciones preliminares**

**Matteo Paoletti**

## **La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares**

Durante el período de “emancipación cultural” (1884-1930), los empresarios europeos jugaron un rol tanto crucial como controversial en el desarrollo de las artes performáticas en Sudamérica. Usualmente conectados entre sí a través de contratos un tanto descuidados, manejaron la infraestructura transatlántica, liderando así el mercado a través de la provisión de la oferta y el desarrollo de la demanda cultural, como resultado de los cambios en las dinámicas económica, política y migratoria.

Si bien la importancia de estos *entrepeneurs* era clara en aquel entonces —generalmente enfatizada o halagada por políticos, intelectuales y competidores—, el rol del empresario europeo en el mercado teatral de Sudamérica aún necesita ser abordado dentro de una perspectiva más amplia. Este artículo pretende entonces contribuir a la comprensión de esta figura crucial dentro del desarrollo de las artes, a través de la perspectiva de algunos de los empresarios más destacados, cuyos negocios florecieron en Buenos Aires, ciudad de indiscutido capital cultural durante la *belle époque*. Ubicada en el centro del comercio musical transatlántico de comienzos de siglo XX, la metrópolis se transformó en el mercado más importante para la exportación de compositores italianos y franceses, al mismo tiempo en que las celebraciones por el centenario de independencia producían un profundo cambio en la actitud hacia los modelos europeos.

**Palabras clave:** empresario, relaciones transatlánticas, Angelo Ferrari, Cesare Ciacchi, Charles Séguin, Walter Mocchi, Faustino Da Rosa

## **The Network of European Impresarios in Buenos Aires (1880-1925). Some Preliminary Considerations**

During the period of “cultural emancipation” (1884-1930), European impresarios fulfilled a relevant and controversial role in the development of the performing arts in South America. Often connected to each other through underhanded agreements, they ruled the transatlantic infrastructure and thus led the market, conveying the offer and developing the cultural demand, as result of shifting political, economic and migratory dynamics.

Although the importance of these entrepreneurs was clear at the time - and often emphasised or praised by politics, intellectuals and competitors - the role of the European impresario in South American theatrical market still needs to be explored in a broad perspective. This paper aims to contribute to the understanding of this crucial figure in the development of the arts through the perspective of some of the leading impresarios whose business flourished in Buenos Aires, undisputable cultural capital of the *belle époque*. Set at the centre of the transatlantic musical trade, in the early 1900s the metropolis became the most important market for the musical exportation of Italian and French composers, in the same period in which the 'Argentine centennial' brought about a deep change in the attitude towards the European models

**Keywords:** Impresario, transatlantic relationships, Angelo Ferrari, Cesare Ciacchi, Charles Séguin, Walter Mocchi, Faustino Da Rosa

## Introducción<sup>1</sup>

Los empresarios europeos tuvieron un papel decisivo, controvertido y solo parcialmente explorado en el desarrollo del mercado teatral y musical sudamericano. Si, por cierto, se reconoce ampliamente que en el último cuarto del siglo XIX “El predominio de las compañías españolas, italianas y francesas, con sus repertorios de ópera, drama, comedia, zarzuela, opereta, varieté, se extiende en Argentina y en otros países latinoamericanos”,<sup>2</sup> menos conocida es la infraestructura empresarial, económica y financiera en la que este fenómeno pudo desarrollarse, mantenerse y afirmarse, realizando una importante “movilidad cultural”<sup>3</sup> a través del Atlántico. A pesar de algunos trabajos pioneros,<sup>4</sup> estos aspectos han permanecido durante mucho tiempo al margen de la musicología, así como de las vertientes consolidadas de la “*Atlantic history*”<sup>5</sup> [“Historia atlántica”] y de los “*Migration Studies*”<sup>6</sup> [“Estudios migratorios”].

- 
1. Investigación realizada en el marco del PICT N° 2015-3831, “Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación”, IR: Fernando Devoto, FONCYT. 2016-2019. Agradezco a José Ignacio Weber la traducción al español.
  2. Beatriz Seibel, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930* (Buenos Aires: Corregidor, 2002), 195.
  3. “La investigación literaria e histórica ha tendido a ignorar, con muy pocas excepciones, la medida en que en materia de cultura lo local siempre ha sido irradiado, por así decirlo, por el resto del mundo” [“*Literary and historical research has tended to ignore the extent to which, with very few exceptions, in matters of culture the local has always been irradiated, as it were, by the larger world*”]. Por el contrario, la noción de movilidad cultural hace referencia al “proceso continuo a través del cual los textos, imágenes, artefactos e ideas son movidos, disfrazados, traducidos, transformados, adaptados y reimaginados en el incesante e ingenioso trabajo de la cultura” [“*restless process through which texts, images, artifacts, and ideas are moved, disguised, translated, transformed, adapted, and reimagined in the ceaseless, resourceful work of culture*”] Stephen Greenblatt, “Cultural mobility: an introduction”, en *Cultural mobility: a manifesto*, ed. Stephen Greenblatt (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 4. Esta perspectiva puede ayudar a comprender las mutuas influencias artísticas entre ambos lados del Atlántico, que fueron conducidas por un variado conjunto de operadores, incluyendo —por supuesto— a los empresarios teatrales y musicales, como veremos en el curso de la narración.
  4. Sobre todo, los fundamentales trabajos de John Rosselli: “The opera business and the Italian immigrant community in Latin America 1820-1930: the example of Buenos Aires”, *Past & Present*, 127 (1990): 155-182; “Latin America and Italian opera: a process of interaction, 1810-1930”, *Revista de musicología*, 16 (1993): 139-145.
  5. Para un panorama ver: Bernard Bailyn, *Atlantic history. Concept and contours* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005); Brian Ward, Martyn Bone y William A. Link (eds.), *The American South and the Atlantic World* (Gainesville: University Press of Florida, 2013); David Armitage, “The Atlantic Ocean”, en *Oceanic Histories*, eds. David Armitage, Alison Bashford y Sujit Sivasundaram (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 85-110.
  6. La bibliografía relativa al fenómeno es interminable. Para un marco de las relaciones entre Europa y América (que también incluye los efectos de la migración de retorno en el desarrollo de los países europeos) ver: Frank Thistlethwaite, *The Great Experiment: an Introduction to the History of the American People* (Cambridge: Cambridge University Press, 1955); Frank Thistlethwaite, “Migration from Europe Overseas in the Nineteenth and Twentieth Centuries” y “Postscript” en *A Century of European Migrations 1830-1930*, eds. Rudolph J. Vecoli y Suzanne M. Sinke (Urbana: University of Illinois Press, 1991); Adam Walaszek, “Overseas Migration Consequences: The Case of Poles Returning from the USA, 1880–1924”, en *Eastern Europe and the West*, ed. John Morison (Londres:

Sin embargo, en los últimos años la circulación del teatro musical entre Europa y América ha sido objeto de un renovado interés historiográfico que evidenció el papel crucial de los comportamientos empresariales en el desarrollo de la escena teatral y musical.<sup>7</sup> Otros estudios han puesto de relieve la importancia de la ópera europea —y en particular del melodrama italiano del siglo XIX— para la penetración en la Argentina de modelos musicales de gran productividad, así como de fuerte controversia.<sup>8</sup> En esta línea, mi trabajo reciente acerca de la trayectoria del principal empresario activo en Europa y Sudamérica, el italiano Walter Mocchi (1871-1955), hace hincapié en las relaciones entre arte y mercado durante un período fundamental del desarrollo de la ópera en Argentina y Brasil.<sup>9</sup> Entre las numerosas iniciativas de Mocchi, las más conocidas fueron el estreno mundial de *Isabeau* de Pietro Mascagni en el Coliseo de Buenos Aires, la exportación a Europa de *Huemac* de Pasquale De Rogatis y las giras sudamericanas de la Wiener Philharmoniker dirigidas por Richard Strauss y Felix Weingartner, con la primera representación en lengua original del *Ring* y del *Parsifal*.

A partir de los hallazgos de aquella investigación, el presente trabajo busca arrojar luz sobre la evolución de la red empresarial que actuó en Buenos Aires durante los años fundamentales de la “emancipación cultural” (1884-1930),<sup>10</sup> centrándose en algunos de los protagonistas del comercio teatral transatlántico: si bien los nombres de Cesare Ciacchi, Angelo Ferrari, Charles Séguin, Walter Mocchi y Faustino Da Rosa —por nombrar los más célebres— resultan familiares para quienes estudian el teatro sudamericano de *fin de siècle*, las relaciones que vinculaban a estos empresarios con el

---

Palgrave Macmillan, 1992), 193-204; Dirk Hoerder, *Cultures in Contact. World Migrations in the Second Millennium* (Durham, NC: Duke University Press, 2002). Para una reconstrucción en profundidad de la emigración a Argentina: Fernando J. Devoto, *Historia de la inmigración en la Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2003); Fernando J. Devoto, *Storia degli italiani in Argentina* (Roma: Donzelli, 2007).

7. Entre las principales contribuciones: Christopher B. Balme, “The Bandmann Circuit: Theatrical Networks in the First Age of Globalization”, *Theatre Research International*, Vol. 40, N° 1 (marzo 2015): 19-36; Marlis Schweitzer, *Transatlantic Broadway. The Infrastructural Politics of Global Performance* (Londres: Palgrave Macmillan, 2015); Nic Leonhardt, *Theater über Ozeane. Vermittler transatlantischen Austauschs (1890-1925)* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018); Derek B. Scott, *German Operetta on Broadway and in the West End, 1900–1940* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).
8. Aníbal E. Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015).
9. Matteo Paoletti, “A huge revolution of theatrical commerce”. *Walter Mocchi and the Italian musical theatre business in South America* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020).
10. Ese es el período en el que “se concreta un sistema teatral, y a principios de siglo un campo intelectual teatral”. Osvaldo Pellettieri (ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)* (Buenos Aires: Galerna, 2002), 19.

entorno cultural de los lugares donde operaban permanecen más oscuras. A menudo blanco de la prensa, los empresarios europeos condujeron la oferta de espectáculos en Sudamérica con intereses muy amplios, desde el melodrama hasta las variedades, de los conciertos sinfónicos a la opereta, del circo hasta el *Musikdrama*, en un continuo intento por satisfacer y guiar el gusto del público y de los círculos intelectuales.<sup>11</sup> Esto fue posible gracias al control de la infraestructura de producción y de los principales engranajes de la máquina cultural: al monopolizar los contratos con editores de música, artistas y compañías, así como las concesiones de los principales teatros, los empresarios europeos lograron crear una red de distribución capaz de responder a los intereses de un amplio conjunto de *stakeholders* (periodistas, políticos, operadores culturales, industriales y, por supuesto, un público heterogéneo en términos de origen y condiciones sociodemográficas). Iniciado como un sistema de relaciones fuertemente ligado a las olas migratorias de la segunda mitad del siglo XIX, en el cambio de siglo el empresariado europeo en Argentina se convirtió en la expresión de un capitalismo maduro, que condicionó fuertemente la evolución del mercado de espectáculos: “Los directores italianos no son funcionarios, sino industriales libres y poderosos”,<sup>12</sup> declaró el director de la Opéra Comique de París, Pierre-Barthélemy Gheusi, “los italianos son, de hecho, en la música de hoy, lo que los genoveses eran en el mar en tiempos feudales. Tienen las llaves del mercado mundial en la industria del teatro universal”.<sup>13</sup> Se trata, sin duda, de un rol controvertido, que va mucho más allá de la identificación con Italia y su tradición: a través de elecciones siempre equilibradas entre el arte y la especulación, los empresarios extranjeros condujeron durante mucho tiempo el camino de la modernización artística de las naciones emergentes de América Latina, siendo ora elogiados por impulsar su evolución, ora acusados como responsables de su retraso, si no de su ruina.

Las críticas se hicieron especialmente duras a partir del centenario de la Revolución de Mayo (1910), cuando se afirmó en los círculos intelectuales el deseo —expresado tan claramente en la polémica publicada en la prensa por Gastón O.

---

11. Para la importancia de tales ambientes en la evolución cultural de Buenos Aires *fin de siècle*, cfr. José I. Weber, “Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)”, *Adversus*, X/25 (2014): 12-50; José I. Weber, *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*, tesis de doctorado presentada en 2016 en la Universidad de Buenos Aires.

12. “*Les directeurs italiens ne sont pas des fonctionnaires mais, industriels libres et puissants*”. Pierre-Barthélemy Gheusi, *Guerre et Théâtre* (Nancy, París, Estrasburgo: Berger-Levrault, 1919), 316.

13. “*Les Italiens sont, en effet, dans la musique actuelle, ce que les Génois étaient sur la mer aux temps féodaux. Ils ont les clefs du marché mondial dans l'industrie théâtrale universelle*”. *Ibid.*

Talamón— de promover “una música como nacional, es decir argentina, como continental, es decir americana”.<sup>14</sup> Sin embargo, como reconoció con lucidez Roberto F. Giusti en la controversia con Talamón sobre la licitación del Colón (1922), distinguir entre los méritos y las responsabilidades de estas ambiguas figuras es un reto complejo, hoy como ayer:

He estado un poco perplejo antes de dar mi voto a la firma Da Rosa-Mocchi, porque no me satisfacen del todo los antecedentes artísticos de estos señores. Declaro que los creo competentísimos organizadores de compañías y preparadores de espectáculos teatrales; así lo han demostrado en su larga actuación en los escenarios extranjeros y en los nuestros; pero no me satisfacen a mí, personalmente, y creo que mi opinión es compartida por mucha parte del público artista de Buenos Aires, algunos de los antecedentes de los dos empresarios, sobre todo del señor Walter Mocchi, porque han defraudado muchas veces las esperanzas que se pusieron en sus promesas. Y si es cierto que él ha representado en ciertos momentos un progreso evidente para el arte lírico en Buenos Aires, con sus iniciativas de hombre inteligente, también es cierto que muchas veces nos ha defraudado.<sup>15</sup>

Un breve recorrido por la evolución del empresariado europeo en Buenos Aires, centro irradiador del mercado teatral y musical sudamericano y plaza imprescindible para cualquier compañía que operara en las rutas transatlánticas,<sup>16</sup> puede ser, en mi opinión, un punto de partida para repensar críticamente la importancia de figuras a menudo

---

14. Vera Wolkowicz, “En busca de la identidad perdida: los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934)”, en *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, eds. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018), 34.

15. Roberto F. Giusti, “La licitación del Colón”, *Nosotros*, Año 16, N° 152 (enero 1922): 108.

16. La relación entre centro y periferia ha sido durante mucho tiempo objeto de un variado debate historiográfico [Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, “Centro e periferia”, en *Storia dell’arte italiana, I Materiali e problemi*, dir. Giovanni Previtali, Vol. I (Turín: Einaudi, 1979), 283-352; Christian G. De Vito, “Verso una microstoria translocale (micro-spatial history)”, *Quaderni storici*, 3 (diciembre 2015): 815-833], también siguiendo la investigación acerca de las vías navegables internas por el grupo de estudios coordinado por Fernando J. Devoto, en el que participé [*Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación* (PICT N° 2015-3831, FONCYT 2016-2019, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica)]. Ahora bien, entiendo que en el caso argentino, en lo que se refiere a la producción teatral, la capital ejerció toda su preeminencia sobre las provincias, tanto en lo que se refiere a los medios de producción como en la hegemonía que los empresarios europeos activos en Buenos Aires impusieron sobre los competidores activos en la organización de los circuitos provinciales, como lo demuestran las recientes investigaciones sobre las rutas fluviales en la cuenca del Río de la Plata [Aníbal E. Cetrangolo y Matteo Paoletti (eds.), *I fiumi che cantano* (Bologna: Università di Bologna, 2020)].

conocidas solo por el eco esquizofrénico de la prensa, donde las elogiosas crónicas de los partidarios contrastaban continuamente con los juicios infames de los detractores.

## La estructura empresarial en tiempos de las migraciones masivas

El último cuarto del siglo XIX se caracterizó, en gran parte de Sudamérica, por las masivas olas migratorias provenientes de Europa, cuya importancia para el desarrollo de la “Argentina plural”<sup>17</sup> es bien conocida desde el punto de vista socioeconómico y cultural. La emigración fue concebida durante mucho tiempo por algunos países europeos “en términos de hegemonía política” y fomentada por los gobiernos de finales de siglo con el objetivo de formar, por ejemplo en Argentina, “una ‘nueva y más grande Italia’ [y] hacer de ella la meta de un expansionismo mercantil e industrial”.<sup>18</sup> Desde el punto de vista teatral, para toda Europa continental, América del Sur representó a partir de los años ochenta una plaza muy interesante y en rápida evolución, capaz de 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).<sup>19</sup>

Esta crisis había dado un duro golpe al tradicional rol del empresario decimonónico, aplastado por el abrumador poder de las editoriales musicales —Ricordi y Sonzogno a la cabeza—<sup>20</sup> e incapaz de hacer frente a los crecientes recursos financieros necesarios para producir los espectáculos requeridos por un público cada vez más sofisticado.<sup>21</sup> Fue precisamente en este momento de profunda crisis que el mercado

---

17. Fernando J. Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1913*, Vol. II (Buenos Aires: Taurus, 2006).

18. “una ‘nuova e più grande Italia’ [e] farne la meta di un expansionismo mercantile e industriale”. Emilio Gentile, “L’emigrazione italiana in Argentina nella politica di espansione del nazionalismo e del Fascismo”, *Storia contemporanea*, Vol. 17, N° 3 (junio 1986): 357. En 1911, impulsado por un renovado nacionalismo, el gobierno dirigido por Giovanni Giolitti prohibió por decreto la emigración a Sudamérica.

19. Sobre el ascenso de los géneros ligeros: Carlotta Sorba, “The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth century in Italy”, *Journal of Modern Italian Studies*, 2 (2006): 282-302. Sobre la crisis de la edición musical: Roberto Zanetti, “Tradizionalismo, continuità, reazione, rinnovamento”, en *La musica italiana del Novecento*, Vol. I (Busto Arsizio: Bramante, 1985), 53-99.

20. Francesco Degrada, “Il segno e il suono. Storia di un editore musicale e del suo mondo”, en *Musica, musicisti, editoria: 175 anni di Casa Ricordi, 1808-1983* (Milán: Ricordi, 1983), 9-25; Marco Capra, “La Casa Editrice Sonzogno tra giornalismo e impresariato”, en *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, eds. Mario Morini, Nandi Ostali y Piero Ostali, Vol. I (Milán: Sonzogno, 1995), 243-290; Stefano Baia Curioni, *Mercanti dell’Opera. Storie di Casa Ricordi* (Milán: Il Saggiatore, 2011).

21. John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984); Fiamma Nicolodi, “Il teatro lirico e il suo pubblico”

sudamericano —y en particular el argentino— se convirtió en un recurso esencial para el sistema teatral europeo: las diversas comunidades de migrantes que se asentaron en masa en las principales ciudades de América Latina ofrecieron a las compañías provenientes de Europa un público fuertemente caracterizado por su origen, lengua y necesidades de consumo, a menudo indiferente a la evolución del gusto y deseoso de mantener una conexión con la patria de origen gracias a las artes escénicas. Por ello, los transatlánticos que unían los puertos de Génova y Marsella con Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro y San Pablo transportaban cada vez más compañías de zarzuela española, troupes francesas de prosa y opereta, “grandes actores” y escritores italianos, músicos y cantantes alemanes y, por supuesto, compositores y artistas de ópera aclamados en su país o en busca de fortuna, que inevitablemente influyeron en la evolución de la escena de los países en los que actuaron y, en muchos casos, se establecieron.<sup>22</sup>

A bordo de los buques de vapor también llegaron los primeros empresarios especializados: aunque muchos habían tenido carreras, más o menos afortunadas, como cantantes, actores o músicos, ahora su trabajo era exclusivamente de organización, ocupándose solo de los aspectos empresariales y de gestión, y distanciados de tareas sobre el escenario. Este fue el caso de Angelo Ferrari (1831-1897), pianista y violinista que llegó a la Argentina en 1857 y se estableció como uno de los líderes de la organización teatral intercontinental. Arrendatario del antiguo Teatro Colón entre 1869 y 1888, Ferrari dejó su impronta con una programación centrada en las grandes voces que requerían los

---

en *Fare gli italiani*, eds. Simonetta Soldani y Gabriele Turi, Vol. I (Bologna: Il Mulino, 1993), 257-339; Carlotta Sorba (ed.), *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro* (Roma: Carocci, 2004).

22. La bibliografía sobre estos temas es extensa. Entre los casos mejor estudiados pueden mencionarse la influencia de las comunidades migrantes italianas para el desarrollo de los géneros populares en las ciudades de la Argentina: Osvaldo Pellettieri (ed.), *Inmigración italiana y teatro argentino* (Buenos Aires: Galerna, 1999); el rol de las compañías extranjeras en la evolución de la escena teatral de Buenos Aires: María de los Ángeles Sanz y Laura Cilento, “Compañías extranjeras (1884-1930)”, en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, ed. Osvaldo Pellettieri (Buenos Aires: Galerna 2002), 532-555; las giras brasileñas de cantantes y actores europeos en el siglo XIX: Alessandra Vannucci, *Un baritono ai tropici. Diario di Giuseppe Banfi al Paraná* (Reggio Emilia: Diatabasis, 2008), Alessandra Vannucci, *A missão italiana. Histórias de uma Geração de Diretores Italianos no Brasil* (San Pablo: Perspectiva, 2014); el éxito argentino de la zarzuela: Kristen McCleary, “Performance, Nation, and Identity: The Spanish Zarzuela in Argentina, 1890-1900”, *Nineteenth Century Theater and Film*, Vol. 44, Nº 1 (mayo 2017): 28-53; y de la opereta: Luisa Cymbron, “Camões in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, circa 1880”, *The Opera Quarterly*, Vol. 30, Nº 4 (otoño 2014): 330-61; las travesías oceánicas de los “grandes actores” Tommaso Salvini y Adelaide Ristori: Eugenio Buonaccorsi (ed.), *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento* (Bari: Edizioni di Pagina, 2011); Luciana Pasquini, *Adelaide Ristori in America e a Cuba* (Lanciano: Rocco Carabba, 2015); y el papel de los estilos de composición europeos en el desarrollo de algunos himnos nacionales de América Latina: Federico Gon, “Gli ‘eroi dei due mondi’: Rossini, Donizetti, Verdi e gli inni nazionali sudamericani”, en *VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, ed. Roberto Iliano (Turnhout: Brepols, 2013).

géneros en boga del período (especialmente el melodrama de Verdi y la *grand-opéra* de Meyerbeer), para la que contrató a “los cantantes más perfectos y célebres, constituyendo sus compañías con personales que ningún teatro de Europa pudo agrupar en conjunto. La excelencia de esos elencos culminó de 1876 a 1881, en que hubo realmente un asombroso florecimiento de grandes voces”.<sup>23</sup> La disponibilidad de medios de Ferrari fue tal que una estrella del calibre de Francesco Tamagno fue continuamente reclutada durante los años en que era, en Italia, el primer intérprete de las nuevas óperas de Verdi, Gomes y Ponchielli.<sup>24</sup>

Las ambiciones de Ferrari no se limitaron al dominio del principal teatro lírico de Buenos Aires, sino que pronto se orientaron al intento de creación de una red de distribución a ambos lados del Atlántico, capaz de optimizar la “gira” de las compañías entre los principales puertos de las rutas navales. El proyecto se realizó en 1883. Primero, el empresario se adjudicó por ocho años el arrendamiento del Colón, obligándose a cambio el pago anual de “mil ochocientos sesenta pesos moneda nacional... [y] a tener anualmente una compañía lírica de primer orden que funcione cuando menos desde mayo a mediados de julio”.<sup>25</sup> Luego confirmó su control sobre el Teatro Imperial de Río de Janeiro y el Solís de Montevideo.<sup>26</sup> Finalmente, completó el proyecto del otro lado del océano, ganando la concesión del Teatro alla Scala de Milán para las temporadas 1883-1885.<sup>27</sup>

La gestión del principal teatro lírico italiano permitió al empresario proveerse de las nuevas producciones provenientes de Europa, garantizando contratos continuos con las principales estrellas. De este modo, Ferrari, por ejemplo, hizo representar por primera vez en el Colón el nuevo gran ballet *Excelsior* de Manzotti y Marengo poco después del estreno milanés (1881): en 1883 “el espectáculo deslumbró a Buenos Aires y tuvo 31 representaciones consecutivas, ya que nuestro público no conocía nada parecido en este

---

23. José Ojeda, “Francisco Tamagno en Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, N° 1535 (3 de marzo de 1928).

24. Tamagno fue elegido por Verdi para interpretar a Gabriele Adorno en la segunda versión de *Simon Boccanegra* (1881), la reescritura en italiano de *Don Carlos* (1884) y *Otello* (1887). En los años en que colaboró con Ferrari, el tenor fue también el primer intérprete de *Maria Tudor* de Gomes (1879) y de *Il figliuol prodigo* de Ponchielli (1880).

25. El contrato está transcrito en Antonio Galarce, *Bosquejo de Buenos Aires: Capital de la Nación Argentina* (Buenos Aires: Stiller & Laass, 1887), 666-668.

26. Véase Ricardo Johny Tuttmán, “Ópera en el Atlántico Sur: crónica de las compañías italianas en Río de Janeiro en el período final de la monarquía (1866-1889)”, tesis de doctorado, Universidad Católica Argentina, 2018.

27. La gestión fue confiada a un representante de Ferrari, el boloñés Augusto Bordoni. Véase *La Ilustración musical*, Año 1, N° 20 (18 de agosto de 1883).

género de espectáculos”.<sup>28</sup> Sin embargo, la operación intercontinental resultó ser demasiado temeraria para las arcas de una sola persona y Ferrari se vio obligado a afrontar un revés financiero, debido —según la prensa de la época— a unos ingresos por venta de billetes inferiores a los previstos. El empresario intentó enfrentar la crisis con una estrategia de gran interés, anticipando un comportamiento empresarial que se convertiría en la práctica usual en los años posteriores al Centenario argentino. Cuando Ferrari se percató de “que la compañía reclutada para nuestra temporada oficial resultó muy inferior a las que el mismo empresario solía organizar... la empresa anunció que iba a poner en escena una composición realizada en Buenos Aires por un músico que, si no era nativo del país, se había vinculado tan estrechamente a la vida artística nacional, que bien podía reclamar el privilegio de llamarse argentino”.<sup>29</sup> Ante la imposibilidad de encontrar rápidamente un nuevo libreto, Ferrari encargó al joven Eduardo Torrén —de origen español— la reescritura de *Il Pirata* de Felice Romani, “introduciéndole ligeras variantes escénicas” respecto a la antigua partitura de Bellini: “con el agregado de un prólogo y un epílogo orquestal y cambiándole el nombre, hizo con él su *Gualtiero*”. La recepción de la crítica de esta obra, aclamada como “argentina”, fue óptima, pero “la preparación musical y la escénica de la ejecución fue un poco precipitada” y “la ópera no consiguió sino la acogida de simpatía a que la hacía merecedora del esfuerzo considerable del autor y de los ejecutantes. Se representó dos veces, los días 4 y 7 de agosto de 1883, y no volvió a aparecer nunca más”. Se trata de un resultado que, treinta años después, será común a muchas obras nacionales argentinas que, producidas por empresarios extranjeros gracias a generosos fondos públicos, no pudieron sostenerse autónomamente en el mercado.<sup>30</sup>

En los anales argentinos, Ferrari es recordado a menudo como el principal promotor de la construcción del nuevo Colón, cuya concesión consiguió tras la promesa de “invertir la suma de tres millones quinientos mil pesos (3.500.000 pesos) en esta obra, entregándola con todas sus dependencias a la Nación después de cuarenta años”.<sup>31</sup> A la espera de la construcción del nuevo teatro, en 1887 Ferrari obtuvo el Teatro de la Ópera,

---

28. Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello (eds.), *Diccionario biográfico italo-argentino* (Buenos Aires: Dante Alighieri, 1976), 511.

29. José Ojeda, “La primera ópera argentina estrenada en el Colón”, *Caras y Caretas*, 1580 (12 de enero de 1929). Las citas siguientes están tomadas del mismo artículo.

30. Sobre el tema, en relación al caso de Walter Mocchi, remito a mi libro: Paoletti, “*A huge revolution of theatrical commerce*”.

31. Heraclio Mabragaña, *Los Mensajes. Historia del desenvolvimiento de la nación Argentina redactada cronológicamente por sus gobernantes*, Vol. IV (1881-1890) (Buenos Aires: Compañía General de Fósforos, 1910), 277.

que condujo hasta su muerte. A pesar del compromiso financiero, el empresario nunca vio su sueño hecho realidad: el nuevo Colón, terminado solo en 1908,<sup>32</sup> fue confiado al gran competidor de Ferrari, Cesare Ciacchi.

Figura de enorme peso en el desarrollo de la escena teatral y musical argentina, Ciacchi (1843-1913) se consolidó a partir de los años ochenta como uno de los más importantes empresarios del mercado sudamericano. Su imperio se gestó en Buenos Aires, donde en 1879 obtuvo la dirección del nuevo Teatro Politeama, que se caracterizó por una producción popular, pero capaz de atraer a los principales nombres de la escena internacional gracias a la generosidad de los cachés. Empresario inicialmente activo en el teatro dramático, Ciacchi consiguió los derechos exclusivos de algunos de los principales actores europeos de la época, desde Ernesto Rossi (1879) a Eleonora Duse (1885), de Ermete Novelli (1890 y 1894) a Sarah Bernhardt (1886), contratada en Francia en sociedad con su primo, Luigi Ducci, a cambio de un millón quinientos mil francos por cincuenta representaciones en los teatros gestionados por la pareja entre Argentina y Brasil.<sup>33</sup> Ciacchi prepotentemente entró en la arena lírica en 1887, cuando intentó arrebatarse a Ferrari los derechos de representación del estreno argentino del novísimo *Otello* de Giuseppe Verdi, iniciando una áspera disputa judicial en la que estaba implicado el editor Ricordi y que no terminó hasta 1895, con una sentencia que fundó las bases para la protección de los derechos de autor de las obras de compositores extranjeros en Argentina.<sup>34</sup>

En 1888 la competencia de Ciacchi con Ferrari se volvió despiadada: en el Politeama debutó la soprano Adelina Patti, que en las temporadas sucesivas retornó regularmente para actuar en los teatros de “Don César”. Las presentaciones de la Patti nos ofrecen un buen ejemplo de las estrategias comerciales de la época: para satisfacer las peticiones de un público compuesto principalmente por emigrados de diferentes orígenes, en las abarrotadas representaciones de *Il Barbiere di Siviglia* la soprano se vio obligada a repetir la *Lezione di canto* en cinco idiomas (inglés, francés, alemán, español e italiano) y “el empresario Ciacchi, después de esa escena fue llamado, veintiún veces

---

32. Sobre la compleja gestación del nuevo Colón, véase Roberto Caamaño, *La historia del Teatro Colón 1908-1968* (Buenos Aires: Cinetea, 1969).

33. *Gil Blas* (20 de octubre de 1882).

34. Ernesto Quesada, *La Propiedad Intelectual en el Derecho Argentino* (Buenos Aires: J. Menéndez, 1904), 314-319.

junto con la cantante”.<sup>35</sup> Además, Ciacchi intentó interpelar a un público más variado, ampliando la oferta y evitando la preeminencia de los agentes teatrales europeos mediante la contratación directa de compañías en Europa. A finales de 1889, por ejemplo: “Ha salido para París, Milán y Florencia el conocido y reputado empresario de Buenos Aires D. César Ciacchi. Tiene el propósito de contratar una compañía de ópera italiana y otra de zarzuela española”.<sup>36</sup>

A pesar de estar situados en segmentos de mercado diferentes —más institucional Ferrari, más ecléctico Ciacchi— los dos empresarios se vieron obligados a exponerse a riesgos financieros cada vez mayores para ganar la competencia:

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 inducir a volver, se llegaría quién sabe a qué excesos.<sup>37</sup>

La presencia del nombre del cartel se consideraba una prerrogativa esencial para atraer al público, pero el crecimiento exponencial de los cachés era un problema serio: para contener el aumento de los costos fijos, los precios de los boletos tenían que subir por encima de un umbral que ya no se podía tolerar, lo que generaba un estrechamiento de los márgenes de beneficio y altos riesgos de déficit. Como explicó la revista de Walter Mocchi unos años después:

Es bien sabido que en cuanto a sus salarios los artistas ya no tienen límites. Mientras que hace unos años se hablaba de miles de liras, hoy se habla de... cientos de miles. A medida que crecen las necesidades del público, crecen naturalmente las necesidades de los artistas y las dificultades, realmente duras, que los empresarios de América encuentran hoy en día para armar compañías que no sólo merezcan el elogio del público americano, sino también mantengan el prestigio de este arte nuestro en el extranjero.<sup>38</sup>

---

35. “*l’impresario Ciacchi, après cette scène, a été rappelé vingt et une fois avec la cantatrice*”. *Le Gaulois* (3 de septiembre de 1888).

36. “*Diversiones públicas*”, *El Liberal* (12 de diciembre de 1889).

37. José Ojeda, “*La compañía lírica del Noventa*”, *Caras y Caretas*, N° 1568 (20 de octubre de 1928).

38. “*Si sa che oramai in fatto di paghe gli artisti non hanno più limite. Mentre pochi anni fa si parlava di migliaia di lire, oggi si parla... di centinaia di migliaia. Con il crescere delle esigenze del pubblico crescono naturalmente le esigenze degli artisti e crescono le difficoltà, davvero asperime, che*

A pesar de que en 1889 Ciacchi había arrebatado a Ferrari el Solís de Montevideo, extendiendo su red también al Teatro Onrubia de Buenos Aires, en el “Pánico de 1890”<sup>39</sup> los dos rivales llegaron a la conclusión de que solo un acuerdo de cartel podría frenar el aumento de los costos. Aprovechando su posición dominante en la plaza de Buenos Aires, Ciacchi y Ferrari formaron una única gran compañía, dirigida por Marino Mancinelli, presentándola sucesivamente en el teatro de la Ópera y en el Politeama. En el teatro de Ferrari, el conjunto actuó en el marco de la temporada oficial, financiado con recursos públicos; mientras que en la sala más modesta de Ciacchi, privada, se pusieron en escena representaciones a precios populares. “La compañía así compuesta resultó, como bien se comprende, monstruosa” y realizó lo que en las crónicas argentinas se llamaría “la temporada más hermosa que se haya realizado nunca en ningún teatro del mundo”.<sup>40</sup>

El acuerdo entre Ciacchi y Ferrari fue la primera experiencia de colusión entre empresarios, anticipando un comportamiento que se convirtió en la norma en las décadas siguientes.<sup>41</sup> Con Ciacchi y sus socios, en efecto, el empresario sudamericano entró en plena era capitalista, implementando estrategias gerenciales y de mercadeo mucho más desprejuiciadas que en el pasado. En 1895, por ejemplo, con el fin de aumentar la expectativa del público, Ciacchi organizó en Montevideo “una corta temporada que sirvió para realizar la propaganda en Buenos Aires” inundando, entonces, “la ciudad de avisos y anuncios, en que resaltaban especialmente los retratos de Tina Di Lorenzo en sus trajes y gestos más atractivos; se ponderó una y mil veces su sorprendente belleza, austeridad incólume, la elevación de su cuna, y en cuarto o quinto lugar, como concesión a la necesidad, su admirable talento artístico”.<sup>42</sup> Y para demostrar la capacidad de los empresarios europeos para optimizar la transferencia de sus contratados dentro de una red, basta con señalar que en 1893 la compañía de Ferrari y Luigi Ducci organizó una gira coordinada entre el Politeama de Buenos Aires y las salas controladas en Brasil,

---

incontrano oggi gli impresari d'America a comporre delle compagnie che sappiano non solo meritare il plauso del pubblico americano, ma tener sempre più alto all'estero il prestigio di questa arte nostra”. “Le compagnie liriche in America”, *Il Teatro Illustrato*, N° 41 (15-30 de abril de 1907).

39. Para una mirada desde una perspectiva internacional véase Alec George Ford, “Argentina and the Baring Crisis of 1890”, *Oxford Economic Papers*, nueva serie, Vol. 8, N° 2 (junio 1956): 127-150.

40. José Ojeda, “La compañía lírica del Noventa”, *Caras y Caretas*, N° 1568 (20 de octubre de 1928). La compañía estaba integrada entre otros por las sopranos Adalgisa Gabbi, Elvira Colonnese, Margarita Baux y Zina Dalty; la contralto Amelia Stahl; los tenores Francesco Tamagno, Fernando De Lucía, Emilio De Marchi y Roberto Vanni.

41. Para un panorama véase Livia Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio* (San Miniato: Titivillus, 2012).

42. José Ojeda, “Tina Di Lorenzo en el Teatro Nacional”, *Caras y Caretas*, N° 1548 (2 de junio de 1928).

trasladando una compañía de no menos de doscientos dos personas entre músicos de orquesta, operarios y cuerpo de baile. A pesar de una cuidadosa planificación, el resultado económico de la gira se vio afectado por “el bombardeo de Río [de Janeiro] que impidió a la compañía Ducci ir a San Pablo donde tuvo que afrontar la bonita suma de 130.000 francos en suscripciones”.<sup>43</sup> El Politeama de Ciacchi cerró sus puertas el 17 de abril de 1900, para no volver a abrirlas nunca más.<sup>44</sup>

### **Séguin, Mocchi y Da Rosa: el capitalismo aplicado al teatro**

El nuevo siglo marcó una aceleración del cambio en la Argentina: “Se considera que entre 1905 y 1912 se produce el período más largo de prosperidad... la desocupación casi desaparece, aunque subsiste la distribución desigual de la riqueza”.<sup>45</sup> El crecimiento económico 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.

En este sentido debemos leer la entrada de Charles Séguin (1877-1930) en la arena teatral, enigmático empresario de origen francés al frente de un imperio económico muy diversificado,<sup>46</sup> construido con una velocidad prodigiosa ensombrecida según algunos detractores por vínculos con el crimen organizado.<sup>47</sup> Otros, en cambio, destacaron sus cualidades de “Hombre de progreso” y “*self made man*, como se dice en Norte-

---

43. “le bombardement de Rio [de Janeiro] qui empêche la compagnie Ducci de se rendre à San-Paolo où elle avait à encaisser cependant la jolie somme de 130,000 francs d’abonnements”. *Le Monde Artiste*, Año 33, N° 47 (19 de noviembre de 1893).

44. Esa noche se entregó al empresario una medalla con el escrito: “A César Ciacchi / Que al abandonar el Politeama / Deja su nombre ligado / A la historia del Teatro Argentino”. Crónica del evento en *Caras y Caretas*, N° 81 (21 de abril de 1900).

45. Seibel, *Historia del teatro argentino*, 381.

46. Séguin era propietario o participaba directamente en el capital de empresas editoriales (*Courrier de la Plata*), el Banco Francés del Río de la Plata, minas, compañías eléctricas, empresas de construcción e inmobiliarias, así como numerosas salas de teatro y locales de baile. Estas noticias las tomo de fuentes periódicas de la época (por ejemplo, *Caras y Caretas*, *Il Teatro Illustrato*), fascinado por una figura que acompañó el éxito económico con la fama de *playboy* y “rey de la noche”.

47. Recuerda el poeta Enrique Cadícamo: “En aquella época funcionaba en Buenos Aires una oscura organización del submundo del hampa cuyo cerebro actuaba en Marsella aparentemente como una pacífica Agencia Internacional de negocios artísticos para América Latina que no era otra cosa que una Agencia para promover el tráfico internacional de la trata de blancas”. Carlos Szwarczer, *Teatro Maipo. 100 años de historia entre bambalinas* (Buenos Aires: Corregidor, 2010), 25-26.

América”,<sup>48</sup> “que ha tenido la virtud de hacer que en la República Argentina, los asuntos teatrales tomaran proporciones de negocios para especular en grande escala”.<sup>49</sup> En una época en que el vertiginoso crecimiento del consumo cultural llevó a considerar el espectáculo teatral como un negocio rentable, Séguin invirtió vastos recursos en el sector: administrador desde 1894 del Teatro Casino de Buenos Aires, el empresario construyó numerosas salas en la Cuenca del Plata y fundó agencias con filiales en Francia (La Tournée Séguin, la South American Tour) para ocuparse directamente en Europa de la contratación de artistas y compañías. Los intereses de Séguin eran eminentemente comerciales y la programación de sus salas se basaba en todos aquellos géneros que pudieran generar beneficios rápidos, desde el circo a las novedades de la lírica, de conciertos a la lucha grecorromana. A partir de 1908 manejó el Teatro Scala de Buenos Aires (más tarde Esmeralda y, a partir de 1922, Maipo), que pronto se convirtió en la “catedral de las variedades”, “una de las manifestaciones artísticas que más público atrajo en el Buenos Aires finisecular entre 1890 y 1918”.<sup>50</sup>

Los empresarios de ópera se sintieron naturalmente atraídos por tan amplia disponibilidad de medios. A principios de 1907, Cesare Ciacchi se asoció a Séguin para convertir en teatro lírico el Coliseo y así evitar que el cierre temporal del Politeama dejara el campo abierto al rival Teatro de la Ópera, ahora dirigido por Camillo Bonetti. Pocos meses después, Séguin —asociándose con otros destacados exponentes del capitalismo argentino—<sup>51</sup> proporcionó la base financiera necesaria para establecer la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina (STIA), una de las operaciones teatrales más ambiciosas de la época. La empresa, fundada en Buenos Aires el 23 de septiembre de 1907 y autorizada para operar a partir del 27 de noviembre del mismo año,<sup>52</sup> fue promovida por Walter Mocchi, un personaje de rasgos románticos destinado a imponerse hasta su muerte como uno de los más influyentes organizadores activos entre Italia y Sudamérica: ex dirigente de la franja revolucionaria del Partido Socialista Italiano, a principios del siglo XX Mocchi se

---

48. “Una nueva empresa teatral - South American Tour”, *Caras y Caretas*, N° 655 (22 de abril de 1911).

49. “El nuevo Casino de Montevideo”, *Caras y Caretas*, N° 511 (18 de julio de 1908).

50. Susana Shirkin, “El artista de variedades en el Buenos Aires de principios del siglo XIX”, *Telónfondo*, Vol. 14, N° 27 (enero-junio 2018): 164. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5099>.

51. La STIA involucró en su consejo directivo a muchas figuras de la vida política, económica y cultural ítalo-argentina: el hombre de negocios y proyectista César González Segura (Presidente), el jurista y docente Antonio Tarnassi (Vicepresidente), ex asesor gubernamental para la formación del Registro Civil Argentino, Alejandro Olivero (Secretario), el periodista y fundador del *Corriere d'Italia* Andrés Luzio (Tesorero) y los consejeros León Forqués, Carlos Aubone, Ángel Alegría.

52. *Boletín Oficial de la República Argentina*, Año 15, N° 4212 (29 de noviembre de 1907).

convirtió en empresario teatral siguiendo los pasos de su esposa, la soprano Emma Carelli, y gracias a una gran habilidad política y para las relaciones públicas logró influir durante mucho tiempo en el desarrollo del mercado teatral y musical en Argentina.<sup>53</sup> La STIA marcó una diferencia decisiva con las empresas anteriores: constituida como una sociedad anónima, la empresa se reunió en torno a un capital de un millón de pesos, con el objetivo de “explotar a estilo inglés y norteamericano, los negocios teatrales de Sudamérica”.<sup>54</sup> Como el mismo Mocchi explicó,

La nueva Sociedad se perfija el objetivo de controlar el mayor número de teatros posible, con la intención. . . no de crear un monopolio, sino de conducir con criterios más modernos la industria teatral local, tanto de ópera, como de drama y opereta, eliminando comercialmente la competencia, que a menudo es desastrosa, sustituyendo el azar de una dudosa especulación por la certeza de beneficios constantes, asegurando artísticamente al público espectáculos de primerísimo orden en cada género de arte, presentadas con decoro y con elementos de incuestionable valor.<sup>55</sup>

Con el fin de optimizar la circulación de las compañías entre Europa y Sudamérica y reducir los costos de mediación, el 24 de julio de 1908 Mocchi fundó en Roma la Società Teatrale Internazionale (STIN) que, utilizando el considerable capital aportado por la STIA, involucró como accionistas a los principales protagonistas de la escena lírica italiana (en primer lugar al editor Sonzogno y, poco después, al propio Pietro Mascagni) y obtuvo la gestión de los principales teatros de ópera del Reino de Italia.<sup>56</sup> Se suponía que el acuerdo STIN-STIA debía aprovechar la complementariedad de las temporadas entre los hemisferios norte y sur para la circulación de compañías y repertorio, pero en

---

53. Paoletti, “*A huge revolution of theatrical commerce*”.

54. “Sociedad Teatral Ítalo-Argentina”, *La Revista Teatral de Buenos Aires*, Año 9, N° 11 (1 de octubre de 1907).

55. La nuova Società si prefigge lo scopo di esercire il maggior numero di teatri possibile, nell’intento... non di creare un monopolio, ma di avviare con più moderni criteri l’industria teatrale locale, sia lirica, che drammatica ed operettistica, commercialmente eliminando la concorrenza, che è spesso disastrosa, sostituendo all’alea di una dubbia speculazione la sicurezza di benefici costanti, artisticamente garantendo al pubblico spettacoli in ogni genere d’arte di primissimo ordine, presentati con decoro e con elementi di non dubbio valore”. “La grande Società teatrale Italo Argentina”, *Il Teatro Illustrato*, Año 3, N° 51 (15 de noviembre de 1907).

56. En 1908-1909 la STIN controlaba el Costanzi de Roma, el Regio de Parma, el Regio de Turín, el Petruzzelli de Bari y el Carlo Felice de Genova. Para los detalles sobre la STIN remito a M. Paoletti, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti* (Bologna: Università di Bologna, 2015). Disponible en: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/4235>.

pocos años razones de mercado y desacuerdos entre los socios llevaron a las dos sociedades a revisar profundamente sus estrategias.

Algunos meses después de su constitución, la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina ya controlaba los principales teatros sudamericanos, incluyendo siete de los nueve teatros de primera clase de Buenos Aires, la Ópera y el Olimpo de Rosario, el Sócrates de Valparaíso y los Municipales de Concepción, Santiago de Chile y Talca. A éstos, se sumaron en las siguientes temporadas el Solís de Montevideo, el Municipal y el Lyrico de Río de Janeiro y los dos principales de San Pablo. Estas salas se convirtieron en puntos de una red que optimizaba los movimientos de las compañías y racionalizaba los costos. La red se creó a través de una política muy agresiva hacia los empresarios, que transfirieron sus concesiones (y el correspondiente riesgo empresarial) a la STIA y la STIN, convirtiéndose de hecho en empleados excluidos de la gestión financiera. Esto fue una revolución, sustituyendo la iniciativa privada del empresario individual por el capital. El proyecto de Mocchi y Séguin involucró a las principales figuras de la organización del espectáculo en Sudamérica, incluyendo al histórico empresario teatral chileno Arturo Padovani, Luigi Carpentiero (activo en Rosario) y João Cateysson, líder en la plaza de Río de Janeiro. Ciacchi también intuyó las ventajas del trust y, gracias a un acuerdo subrepticio, le otorgó a la STIA la concesión del nuevo Colón de Buenos Aires en el mismo año de su tan esperada inauguración: el asunto creó, por supuesto, una vasta polémica en torno a “la ‘italianidad’ de la creación del Teatro Colón” y a la injerencia de los extranjeros en el mundo cultural argentino,<sup>57</sup> cuya intención, en ocasiones ingenuamente pedagógica, chocó con la realidad de un país complejo y en evolución.<sup>58</sup>

Entre los principales resultados artísticos alcanzados por Mocchi en Sudamérica se encuentran sin duda el estreno mundial de *Isabeau* de Mascagni en el Coliseo de Buenos Aires (1911), la amplia difusión de la opereta italiana a través de las grandes compañías de Caramba, el intento de exportar a Europa las obras de compositores

---

57. Weber, *Modelos de interacción de las culturas*, 214-225.

58. A propósito de intento pedagógico, léanse las páginas dedicadas al mercado sudamericano por el gran empresario francés Adolphe Branchard: “Hasta el momento, América del Sur no ha conocido sino apenas más que educación primaria y profesional. Creo que nuestros métodos de educación le pueden ser útiles. Si, por lo tanto, Francia puede ayudar a distanciar la barbarie de la civilización puramente industrial de América del Sur, no habrá prestado un servicio mediocre a la humanidad... [i] en particular a los artistas!” [“l’Amérique du Sud n’a guère connu jusqu’à présent qu’un enseignement primaire et un enseignement professionnel. Je crois que nos méthodes d’éducation peuvent lui être utiles. Si donc la France peut contribuer à éloigner de l’Amérique du Sud la barbarie d’une civilisation purement industrielle, elle n’aura pas rendu un médiocre service à l’humanité... en particulier aux artistes!"]. Adolphe Branchard, *Comment on organise une tournée mondiale* (París: Stock, 1913), 17.

argentinos (entre ellas *Aurora* de Héctor Panizza y *Huemac* de De Rogatis),<sup>59</sup> la producción de nuevas óperas para el mercado local (entre ellas *A bela adormecida* y *Um caso singular* de Carlos de Campos en 1924 y 1926) y el debut en Buenos Aires de las óperas de Wagner en lengua original con cantantes alemanes (1921), cumpliendo el deseo de la influyente Asociación Wagneriana presidida por Carlos López Buchardo. Mocchi logró estos resultados siguiendo la evolución de la demanda, explotando las conexiones políticas y asociándose con figuras influyentes. Entre sus principales socios se encontraba el portugués Faustino Da Rosa (1861-1936), propietario de las principales salas de prosa de Buenos Aires —el Odeón y el Avenida— y organizador de las giras sudamericanas de Eleonora Duse y María Guerrero, pero también interesado en el desarrollo de la escena teatral en zonas más remotas de Argentina.<sup>60</sup>

Nacido en Lisboa en 1861, Da Rosa fue iniciado por su padre, el empresario José Antonio, en los estudios de canto en Italia, comenzando una carrera como bajo, pero pronto se trasladaría a Madrid y de allí a Argentina para convertirse definitivamente en empresario.<sup>61</sup> Entre los primeros socios de Mocchi, Da Rosa colaboró continuamente con el empresario italiano: a principios de los años 20 obtuvieron juntos la concesión del Colón, construyeron teatros (el Independencia de Mendoza, en 1923), organizaron extraordinarias giras de artistas europeos (entre ellos Richard Strauss y la Wiener Philharmoniker); pero juntos también fueron acusados de arruinar a actores, cantantes y la propia evolución de la escena musical. El primer gran acusador de Mocchi y Da Rosa fue el director francés Lugné-Poe, que actuó en el Teatro Avenida en 1909: “queriendo ser el rey del teatro en Sudamérica, [Da Rosa] ha firmado demasiados compromisos con demasiadas troupes”,<sup>62</sup> lo que habría producido la escandalosa ruina de la compañía.<sup>63</sup> La disputa llevó al gran empresario Adolphe Branchard a afirmar:

---

59. Sobre el estreno en Italia de la ópera, véase Malena Kuss, “*Huemac* by Pascual de Rogatis: Native Identity in the Argentine Lyric Theatre”, *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, Vol. 10 (1974): 68-87.

60. Gracias a un acuerdo favorable con el gobierno local, en 1908 Da Rosa construyó, a su cuenta, el Teatro y Casino de Tucumán.

61. Antonio de Sousa Bastos, *Carteira do Artista. Apontamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brasileiro* (Lisboa: Bertrand, 1898), 382.

62. “voulant être le Roi du Théâtre en Amérique du Sud, [Da Rosa] a signé trop d’engagements avec trop de troupes”. Lugné Poe, *La Parade. Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)* (París: Gallimard, 1933), 248.

63. Véanse las numerosas críticas de la prensa francesa, en particular: Victor Demarzat, “Le trust des Théâtres à Buenos-Ayres”, *Comœdia*, Vol. 3, N° 702 (1 de septiembre de 1909); Léopold Valois, “Conversation avec M. Faustino Da Rosa”, *Comœdia*, Vol. 3, N° 750 (19 de octubre de 1909).

Los artistas que van a Buenos Aires con una reputación ya adquirida tienen que tratar con un público cuya educación artística es rudimentaria... Ofrezca actuaciones de primera clase en francés o italiano con artistas de reputación europea y universal, nunca pagará su precio.<sup>64</sup>

Mucho más graves fueron las acusaciones en 1921, cuando la propuesta de Mocchi y Da Rosa para la concesión del Colón fue preferida a la del “proyecto presentado por la *Sociedad Nacional de Música*, tendiente a crear un arte lírico argentino, bajo la dirección de verdaderos y competentes artistas argentinos, los únicos que tienen derecho de realizar esa obra”.<sup>65</sup> La polémica tuvo efectos positivos para el desarrollo de la cultura local: Mocchi y Da Rosa se reivindicaron dando espacio a los pedidos de los intelectuales cercanos a López Buchardo y —además de poner en cartel las obras de algunos compositores argentinos— produjeron las grandes giras de la Wiener Philharmoniker dirigidas por Felix Weingartner y Pietro Mascagni en 1922, y Richard Strauss en 1923,<sup>66</sup> incluyendo en sus compañías a artistas de la Berliner Staatsoper. El resultado obtuvo el favor del público y de la crítica:

Las representaciones de ópera alemana en Buenos Aires significaron un gran paso adelante. Walter Mocchi. . . corrió el riesgo de romper con el esquema tradicional de la ópera italiana. . . . Esto suponía un enorme riesgo artístico y financiero. Walter Mocchi merece el crédito de haber realizado las primeras actuaciones wagnerianas en Sudamérica dirigidas con estilo. Por primera vez Wagner encontró intérpretes dignos, por primera vez el *Ring des Nibelungen* y el *Parsifal*, liberados de las escorias de la tradición italiana, resonaron en la lengua original; por primera vez Wagner fue escuchado interiormente. . . . Las representaciones wagnerianas satisficieron un deseo largamente anhelado por un número importante de

---

64. “Les artistes allant à Buenos-Ayres avec une réputation déjà acquise ont à compter avec un public dont l’éducation artistique est rudimentaire.... Donnez en français ou en italien des représentations de premier ordre avec des artistes d’une réputation européenne, universelle, vous ne ferez jamais vos frais”. Branchard, *Comment on organise*, 16-18.

65. Gastón O. Talamón, “La licitación del teatro Colón”, *Nosotros*, N° 151 (diciembre de 1921): 543. Entre los veintisiete artistas firmantes del proyecto estaban Pascual de Rogatis (compositor de *Huemac*), Carlos Pedrell (*Ardid de Amor*), Floro M. Ugarte (*Saika*), Felipe Boero (*Tucuman* y *Arian* y *Dionisos*), Constantino Gaito (*Petronio*), y como directores de orquesta figuraban Ernesto Drangosch y nuevamente figura Constantino Gaito.

66. Richard Strauss ya había dirigido en Sudamérica en 1920, cuando “la situación financiera de la Opera Estatal de Viena era tan mala... que... llevaron a la Filarmónica de Viena a Sudamérica para recaudar dólares” [“the financial position of the Vienna State Opera was so bad... that... they took the Vienna Philharmonic to South America to raise dollars”]. Michael Kennedy, *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 215. Tres años más tarde, Mocchi dio al proyecto una base financiera más sólida.

intelectuales argentinos. El público llenó la sala espléndidamente desde la primera réplica de *Parsifal*, que abrió la temporada.<sup>67</sup>

El crédito dado a la ópera alemana, sin embargo, no puso a Mocchi y Da Rosa a reparo de la crítica y los intentos de condicionamiento. Escribió Giusti en respuesta a Talamón:

La Comuna no debe olvidar que el Teatro Colón se abre a todos y no solo a los socios de la Wagneriana, y que ya es conseguir mucho que millares de ciudadanos de esta ciudad enorme y cosmopolita, prefieran deleitarse con *Il Trovatore* cantado por Martinelli o *La Bohème* por Claudia Muzio, antes que con *La copa del olvido*, sollozada por cualquier divo nacional de “cabaret”.<sup>68</sup>

### **Nuevas épocas, nuevos mercados**

El protagonismo del empresariado europeo en la Argentina se fue agotando progresivamente en la segunda mitad de los años veinte, cuando los cambios políticos y culturales del país “produjeron una decantación de los conflictos sociales y políticos de la heterogénea sociedad del Centenario, que abrieron un nuevo horizonte de expectativa cultural”.<sup>69</sup> El fenómeno llevó al retorno a lo público (particularmente nacional) de la cuestión teatral: en 1924, por decreto del presidente Marcelo T. de Alvear, se refundó el Conservatorio Nacional, presidido por López Buchardo, que además del rol de formación académica de los compositores y de la renovación estética del campo musical, “puede pensarse como una demanda implícita de ‘rectificación’ de la carrera y del rol actoral”.<sup>70</sup> A pesar de su unificación en el Conservatorio, fuera del ámbito académico lírica y prosa tomaron caminos parcialmente diferentes: la institucionalización del teatro dramático argentino llevó a la afirmación definitiva de compañías independientes de las estructuras organizativas europeas, pero aún en diálogo con Europa para la renovación de su repertorio (piénsese en la importancia, en aquellos años, de Georg Kaiser, Henri Lenormand y sobre todo en el grotesco de Luigi Pirandello, “cuyo relativismo combinado con las variantes tragicómicas del sainete daría origen al grotesco criollo”).<sup>71</sup>

---

67. Johannes Franze, “Die erste deutsche Oper in Buenos Aires”, *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 89, N° 18 (16 de septiembre de 1922): 398-399.

68. Roberto F. Giusti, “La licitación del Colón”, *Nosotros*, N° 152 (enero 1922): 104.

69. Pellettieri, *Historia del teatro argentino*, 96.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*, 94.

Desde el punto de vista de la composición musical, en cambio, las escuelas compositivas del Centenario condujeron al alejamiento de los modelos europeos y a la búsqueda de caminos autónomos. En este escenario, los empresarios como Walter Mocchi resultaban demasiado comprometidos y su espacio se redujo considerablemente, al menos en las principales plazas de Argentina. A finales de los años veinte, Mocchi se trasladó a Brasil, donde en cambio logró reconectarse con el poder político y atender el deseo local de independencia cultural: durante otros treinta años, aportó su experiencia y su red de contactos para la gestión de los Teatros Municipales de Río de Janeiro y San Pablo, produciendo nuevas obras de compositores brasileños y fundando en 1932 la Associação Brasileira de Artistas Líricos, todavía activa hoy. También en Brasil, sus intervenciones fueron elogiadas, así como señaladas como un “factor limitante para el desarrollo de compositores, artistas y un proyecto de ópera nacional”.<sup>72</sup>

Situados en el centro de un debate público muy complejo, los empresarios europeos desempeñaron un papel esencial y controvertido en un período crucial para la evolución de la cultura sudamericana, del que este artículo pretende dar un sintético testimonio. Ese rol fue cambiando con el tiempo: aunque a principios de siglo “aún no se podía invocar la modernidad del teatro local, se podía en cambio celebrar la ilusión de participar de forma cada vez más inmediata en las culturas centrales a través de las comunicaciones y especialmente mediante esos artistas extranjeros que realizaban temporadas en Buenos Aires”.<sup>73</sup> Cuando, por el contrario, a partir de la década del 10, fue Sudamérica la que se impuso internacionalmente como centro autónomo de producción artística, los empresarios europeos adaptaron sus estrategias, continuando la gestión de la oferta y la demanda en función de proyectos de política cultural en los que, en ocasiones, las razones del arte y las de un mercado cada vez más globalizado pudieron coincidir.

## Bibliografía

Armitage, David. “The Atlantic Ocean”. En *Oceanic Histories*, eds. David Armitage, Alison Bashford y Sujit Sivasundaram, 85-110. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

Baia Curioni, Stefano. *Mercanti dell’Opera. Storie di Casa Ricordi*. Milán: Il Saggiatore, 2011.

---

72. “fator limitante para o florescimento de compositores, de artistas e de um projeto de ópera nacional”. Juliana Marília Coli, “O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo”, *Opus*, N° 22 (2016): 173.

73. Sanz y Cilento, “Compañías extranjeras (1884-1930)”, 533-534.

- Bailyn, Bernard. *Atlantic History. Concept and Contours*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005.
- Balme, Christopher B. "The Bandmann Circuit: Theatrical Networks in the First Age of Globalization". *Theatre Research International*, Vol. 40, Nº 1 (marzo 2015): 19-36.
- Branchard, Adolphe. *Comment on organise une tournée mondiale*. París: Stock, 1913.
- Buonaccorsi, Eugenio (ed.). *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*. Bari: Edizioni di Pagina, 2011.
- Caamaño, Roberto. *La historia del Teatro Colón 1908-1968*. Buenos Aires: Cinetea, 1969.
- Capra, Marco. "La Casa Editrice Sonzogno tra giornalismo e impresariato". En *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, eds. Mario Morini, Nandi Ostali y Piero Ostali, Vol. I, 243-290. Milán: Sonzogno, 1995.
- Castelnuovo, Enrico y Carlo Ginzburg. "Centro e periferia". En *Storia dell'arte italiana, I Materiali e problemi*, dir. Giovanni Previtali, Vol. I, 283-352. Turín: Einaudi, 1979.
- Cavaglieri, Livia. *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*. San Miniato: Titivillus, 2012.
- Cetrangolo, Aníbal E. *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- Cetrangolo, Aníbal E. y Matteo Paoletti (eds.). *I fiumi che cantano*. Bologna: Università di Bologna, 2020.
- Coli, Juliana Marília. "O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo". *Opus*, Nº 22 (2016): 173-192.
- Cymbron, Luisa. "Camões in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, circa 1880". *The Opera Quarterly*, Vol. 30, Nº 4 (otoño 2014): 330-361.
- Degrada, Francesco. "Il segno e il suono. Storia di un editore musicale e del suo mondo". En *Musica, musicisti, editoria: 175 anni di Casa Ricordi, 1808-1983*, 9-25. Milán: Ricordi, 1983.
- De Vito, Christian G. "Verso una microstoria translocale (micro-spatial history)". *Quaderni storici*, Nº 3 (dicembre 2015): 815-833.
- Devoto, Fernando J. *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- . *Storia degli italiani in Argentina*. Roma: Donzelli, 2007.
- Devoto, Fernando J. y Marta Madero (dirs.). *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1913*, Vol. II. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Ford, Alec George. "Argentina and the Baring Crisis of 1890". *Oxford Economic Papers*, nueva serie, Vol. 8, Nº 2 (junio 1956): 127-150.
- Gentile, Emilio. "L'emigrazione italiana in Argentina nella politica di espansione del nazionalismo e del Fascismo". *Storia contemporanea*, Vol. 17, Nº 3 (junio 1986): 355-396.

- Gon, Federico. “Gli ‘eroi dei due mondi’: Rossini, Donizetti, Verdi e gli inni nazionali sudamericani”. En *VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, ed. Roberto Iliano. Turnhout: Brepols, 2013.
- Greenblatt, Stephen. “Cultural mobility: an introduction”. En *Cultural Mobility: A Manifesto*, ed. Stephen Greenblatt, 1-23. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Hoerder, Dirk. *Cultures in Contact. World Migrations in the Second Millennium*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- Kennedy, Michael. *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Kuss, Malena. “Huemac by Pascual de Rogatis: Native Identity in the Argentine Lyric Theatre”. *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, N° 10 (1974): 68-87.
- Leonhardt, Nic. *Theater über Ozeane. Vermittler transatlantischen Austauschs (1890-1925)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018.
- McCleary, Kristen. “Performance, Nation, and Identity: The Spanish Zarzuela in Argentina, 1890-1900”. *Nineteenth Century Theater and Film*, Vol. 44, N° 1 (mayo 2017): 28-53.
- Nicolodi, Fiamma. “Il teatro lirico e il suo pubblico”. En *Fare gli italiani*, eds. Simonetta Soldani y Gabriele Turi, Vol. I, 257-339. Bologna: Il Mulino, 1993.
- Paoletti, Matteo. *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*. Bologna: Università di Bologna, 2015. Disponible en: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/4235>.
- . “A huge revolution of theatrical commerce”. *Walter Mocchi and the Italian musical theatre business in South America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Pasquini, Luciana. *Adelaide Ristori in America e a Cuba*. Lanciano: Rocco Carabba, 2015.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1999.
- . *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello (eds.). *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires: Dante Alighieri, 1976.
- Rosselli, John. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- . “The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: the Example of Buenos Aires”. *Past & Present*, N° 127 (1990): 155-182.
- . “Latin America and Italian Opera: a process of interaction, 1810-1930”. *Revista de musicología*, N° 16 (1993): 139-145.

- Sanz, María de los Ángeles y Laura Cilento. “Compañías extranjeras (1884-1930)”. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, ed. Osvaldo Pellettieri, 532-555. Buenos Aires: Galerna 2002.
- Schweitzer, Marlis. *Transatlantic Broadway. The Infrastructural Politics of Global Performance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.
- Scott, Derek B. *German Operetta on Broadway and in the West End, 1900–1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Seibel, Beatriz. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Shirkin, Susana “El artista de variedades en el Buenos Aires de principios del siglo XIX”, *Telóndefondo*, Vol. 14, N° 27 (enero-junio 2018): 163-175. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5099>
- Sorba, Carlotta (ed.). *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*. Roma: Carocci, 2004.
- . “The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth century in Italy”. *Journal of Modern Italian Studies*, N° 2 (2006): 282-302.
- Szwarczer, Carlos. *Teatro Maipo. 100 años de historia entre bambalinas*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- Thistlethwaite, Frank. *The Great Experiment: an Introduction to the History of the American People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1955.
- . “Migration from Europe Overseas in the Nineteenth and Twentieth Centuries” y “Postscript”. En *A Century of European Migrations 1830-1930*, eds. Rudolph J. Vecoli y Suzanne M. Sinke. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- Tuttman, Ricardo Johny. *Ópera en el Atlántico Sur: crónica de las compañías italianas en Río de Janeiro en el período final de la monarquía (1866-1889)*, tesis de doctorado, Universidad Católica Argentina, 2018.
- Vannucci, Alessandra. *Un baritono ai tropici. Diario di Giuseppe Banfi al Paranà*. Reggio Emilia: Diatabasis, 2008.
- . *A missão italiana. Histórias de uma Geração de Diretores Italianos no Brasil*. San Pablo: Perspectiva, 2014.
- Walaszek, Adam. “Overseas Migration Consequences: The Case of Poles Returning from the USA, 1880–1924”. En *Eastern Europe and the West*, ed. John Morison, 193-204. Londres: Palgrave Macmillan, 1992.
- Ward, Brian, Martyn Bone y William A. Link (eds.). *The American South and the Atlantic World*. Gainesville: University Press of Florida, 2013.
- Weber, José Ignacio. “Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)”, *Adversus*, Vol. 10, N° 25 (2014): 12-50. Disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-25/articulos/X-25-02.pdf>.
- . *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2016. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6037>.

Wolkowicz, Vera. “En busca de la identidad perdida: los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934)”. En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, eds. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente, 33-44. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.

Zanetti, Roberto. “Tradizionalismo, continuità, reazione, rinnovamento” en *La musica italiana del Novecento*, Vol. I, 53-99. Busto Arsizio: Bramante, 1985.

## Fuentes

*Boletín Oficial de la República Argentina*, Año 15, N° 4212 (29 de noviembre de 1907).

*Caras y Caretas*, N° 81 (21 de abril de 1900).

———. “El nuevo Casino de Montevideo”. *Caras y Caretas*, N° 511 (18 de julio de 1908).

———. “Una nueva empresa teatral - South American Tour”. *Caras y Caretas*, N° 655 (22 de abril de 1911).

Demarzat, Victor. “Le trust des Théâtres à Buenos-Ayres”. *Comœdia*, Año 3, N° 702 (1 de septiembre de 1909).

*El liberal*. “Diversiones públicas”. *El Liberal* (12 de diciembre de 1889).

Franze, Johannes. “Die erste deutsche Oper in Buenos Aires”. *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 89, N° 18 (16 de septiembre de 1922): 398-399.

Galarce, Antonio. *Bosquejo de Buenos Aires: Capital de la Nación Argentina*. Buenos Aires: Stiller & Laass, 1887.

Gheusi, Pierre Barthélemy. *Guerre et Théâtre*. Nancy, París, Estrasburgo: Berger-Levrault, 1919.

*Gil Blas* (20 de octubre de 1882).

Giusti, Roberto F. “La licitación del Colón”. *Nosotros*, Año 16, N° 152 (enero 1922): 103-104.

*Il Teatro Illustrato*. “Le compagnie liriche in America”. *Il Teatro Illustrato*, N° 41 (15-30 de abril de 1907).

———. “La grande Società teatrale Italo Argentina”. *Il Teatro Illustrato*, Vol. 3, N° 51 (15 de noviembre de 1907).

*La Ilustración musical*, Año 1, N° 20 (18 de agosto de 1883).

*La Revista Teatral de Buenos Aires*. “Sociedad Teatral Ítalo-Argentina”. *La Revista Teatral de Buenos Aires*, Año 9, N° 11 (1 de octubre de 1907).

*Le Gaulois* (3 de septiembre de 1888).

*Le Monde Artiste*, Año 33, N° 47 (19 de noviembre de 1893).

Lugné Poe. *La Parade. Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)*. París: Gallimard, 1933.

Mabragaña, Heraclio. *Los Mensajes. Historia del desenvolvimiento de la nación Argentina redactada cronológicamente por sus gobernantes*, Vol. IV (1881-1890). Buenos Aires: Compañía General de Fósforos, 1910.

Ojeda, José. “Francisco Tamagno en Buenos Aires”. *Caras y Caretas*, N° 1535 (3 de marzo de 1928).

———. “Tina Di Lorenzo en el Teatro Nacional”. *Caras y Caretas*, N° 1548 (2 de junio de 1928).

———. “La compañía lírica del Noventa”. *Caras y Caretas*, N° 1568 (20 de octubre de 1928).

———. “La primera ópera argentina estrenada en el Colón”. *Caras y Caretas*, N° 1580 (12 de enero de 1929).

Quesada, Ernesto. *La Propiedad Intelectual en el Derecho Argentino*. Buenos Aires: J. Menéndez, 1904.

Sousa Bastos, Antonio de. *Carteira do Artista. Apontamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brasileiro*. Lisboa: Bertrand, 1898.

Talamón, Gastón O. “La licitación del teatro Colón”. *Nosotros*, N° 151 (diciembre de 1921): 543.

Valois, Léopold. “Conversation avec M. Faustino Da Rosa”. *Comœdia*, Vol. 3, N° 750 (19 de octubre de 1909).