

## **El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX**

Gabriela Mitidieri (\*)

### **Resumen**

*El presente artículo se interroga acerca del ámbito teatral como un espacio de trabajo y, en particular, de trabajo femenino a mediados de siglo XIX. Al seguir la trayectoria de algunas compañías teatrales o de actores y actrices que realizaron giras entre la ciudad de Cádiz y la ciudad de Buenos Aires, esta exploración propone acercarse a dicha actividad artística con preguntas sobre experiencias laborales migrantes, contratos de trabajo, remuneraciones, nociones de derechos y deberes establecidos con el empleador en los distintos sitios donde comprometieron su labor. La afición que despertó en el público sudamericano, la zarzuela – pieza teatral de origen español que incluía partes cantadas, recitadas e instrumentales- pudo haber funcionado como incentivo para que distintos elencos dramáticos españoles dedicados a aquel género arribaran. Este escrito planea indagar en la escena teatral que se consolidó en la ciudad de Buenos Aires en los años posteriores a la Batalla de Caseros (1852), para distinguir cuáles eran los establecimientos teatrales existentes, qué distintos espectáculos exhibían qué consideraciones sobre estas actrices y sus compañeros de escena eran volcadas en la prensa local y qué tan restrictivo era el acceso. ¿Era posible para los trabajadores y trabajadoras asistir a esas piezas teatrales? ¿Había experiencias diferenciales para hombres y mujeres en tanto que espectadores? A través de un análisis de fondos documentales diversos –censos de población, prensa periódica, documentación municipal de Buenos Aires y de Cádiz- este escrito planea abordar esas preguntas y abrir otras nuevas para conectar mundos del trabajo en clave atlántica.*

**Palabras clave:** Trabajo; Teatro; Buenos Aires; Cádiz; Siglo XIX.

**The Andalusian theater and its artists in Buenos Aires. Work, gender and Atlantic connections in the mid-19th century**

### **Abstract**

*This article addresses the theatrical field as a work space and, in particular, a female work place in the mid-19th century. By following the trajectory of some theater companies or actors and*

---

(\*) Doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Su investigación se centra en los mundos del trabajo en la ciudad de Buenos Aires del siglo XIX desde una perspectiva de historia social y género. Es docente y miembro del Instituto de Investigaciones en Estudios de Género (Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires). Correo: [gmitidieri@gmail.com](mailto:gmitidieri@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0039-8720>

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

*actresses that toured between the city of Cádiz and the city of Buenos Aires, this research approaches that artistic activity with questions about migrant work experiences, work contracts, payment and notions of rights and duties established with the employer in the different places where they committed their work. The attraction that zarzuela generated among the South American public – a theatrical piece of Spanish origin that included sung, recited and instrumental parts – could have functioned as an incentive for different Spanish dramatic casts dedicated to that genre to arrive. This paper plans to investigate the theater scene that was consolidated in the city of Buenos Aires in the years after the Battle of Caseros (1852), to distinguish which were the existing theater establishments, what different shows exhibited what considerations about these actresses and their scene partners were covered in the local press and how restrictive access was. Was it possible for workers to attend these plays? Were there different experiences for men and women as spectators? Through an analysis of diverse documentary collections – population censuses, periodical press, municipal documentation of Buenos Aires and Cádiz – this paper plans to address these questions and open new ones to connect worlds of work in an Atlantic key.*

**Key Words: Work; Theater; Buenos Aires; Cádiz; 19th Century.**



**El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX**

*Introducción*

“Nos transportó, quizá en extasis al suelo de Andalucía con su clima y sus mujeres. (...) La Sra. Matilde y los Sres. Torres y Lopez han sido los héroes de esta representación por sus roles y por sus talentos. (...) En la noche del sábado había bailado la bien formada y agilísima Paca; ayer bailó la morena andaluza, la zalamera, Encarnación con sus ojos de vesubio, su esbelta talla y su esquisita su arrebataadora sal.”

*El Nacional*, Crónica Teatral. 10/3/1856, p. 2

“Alzóse el telón y apareció Valentina con ese rumbo y ese garbo, con ese desenfado y picaresca desenvoltura que caracteriza al tipo de la manola. Aquello fue un bravo continuado. (...) No quedó flor en el prendido de las señoras que no fuese arrojada al escenario ni confite que no cayera al pie de los actores”

*El Nacional*, Teatro Argentino. 4/5/1856, p. 2.

A comienzos de 1856, los cronistas teatrales del diario *El Nacional* anticipaban la llegada a Buenos Aires de la Compañía Dramática Española que se encontraba haciendo temporada en la ciudad de Montevideo. Matilde La Rosa, Valentina Rodríguez, José García Delgado, Diego Jiménez, entre otros, eran un grupo de actores y actrices oriundos en su mayoría de la ciudad de Cádiz que ya eran viejos conocidos del público porteño aficionado al teatro.<sup>1</sup> Dos años atrás habían sorprendido con numerosos espectáculos y el rumor era que la troupe iba a superarse a sí misma en diversidad de atracciones en aquella nueva temporada: no sólo pondrían en escena distintas piezas dramáticas y cómicas, también habría un lugar central para números de baile y zarzuelas y presentarían incluso un gran espectáculo musical y de magia titulado “Pata de Cabra”. Como elemento adicional, se esperaba una competencia ya que estarían frente a frente con aquella Compañía también originaria de España, cada una con su respectiva primera actriz - Matilde La Rosa y Matilde Duclós-, presentándose una en el Teatro Argentino y la otra en el Teatro de la Victoria.

Pero, ¿quiénes eran estas actrices y actores? ¿Qué bagaje traían de otras tierras y cómo era resignificado en suelo bonaerense? ¿Qué trabajos implicaba ser parte de una Compañía Dramática? ¿Qué conflictos y tensiones existían con los empresarios que les contrataban, con los distintos hombres y mujeres que asistían como espectadores y con los impiadosos cronistas

---

<sup>1</sup> Este artículo es parte de una investigación que tuvo origen en una estancia post-doctoral en el Instituto de Género e Historia de la Universidad de Cádiz gracias a una beca de movilidad auspiciada por la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP). Agradezco a la Dra. Gloria Espigado Tocino, directora del mencionado Instituto, por su guía y recomendaciones para encarar esta temática.

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

teatrales? Este artículo busca responder esas preguntas entendiendo al teatro como un arte, pero también como una forma de subsistencia; una muy particular, no sólo por la combinación de talento -dramático, cómico, musical, danzante-, esfuerzo físico y disciplina que suponía para estos trabajadores. También por su itinerancia constante, por la existencia de contratos laborales por escrito -en un contexto en el cual esto no era habitual- y por la presencia estelar de mujeres en sus filas. Buenos Aires era una ciudad que valoraba la escena teatral, como ventana al mundo civilizado y como un espacio de sociabilidad de élite donde ver y dejarse ver. En ese sentido, explorar palcos y antesala es también una oportunidad para discutir acerca de quiénes entraban y quiénes no en ese mundo y qué consideraciones sobre ciudadanía atravesadas por género, raza y clase marcaban esas fronteras materiales y simbólicas.

Distintas pesquisas han puesto el foco en teatros y espectáculos novedosos en la Buenos Aires de mediados de siglo XIX. La historiadora Guillermina Guillamón, con una investigación de largo aliento sobre la escena musical en la ciudad a lo largo del 1800, reconstruyó los espacios teatrales, sus actores, actrices y empresarios en las décadas centrales del siglo, con un interés especial en las funciones líricas (Guillamón, 2018; 2021; 2022). Por su parte, Paula Bruno Garcén, se ocupó de la Galería Óptica y el Museo Diorámico -sitios donde el público acudía a conocer vistas fotográficas de sitios distantes como el Palacio de Versailles o retratos de la nobleza europea- enmarcando su actividad en un circuito de atracciones urbanas vistosas entre las cuales también se encontraban los espectáculos de teatros como el de la Victoria y el Argentino (Bruno Garcén, 2019).

El presente artículo reconoce el aporte específico que especialistas en el mundo de los teatros y espectáculos públicos han hecho, pero busca centrar la mirada específicamente en actrices y actores en tanto que personas que se ganaron la vida con un oficio cómico – dramático. En esa línea, es deudor de investigaciones que desde la historia social en perspectiva de género se interrogaron por el espectáculo como trabajo y como ocio de otros trabajadores y trabajadoras y por los circuitos e itinerancias de artistas de espectáculos (Schettini, 2011; 2012; Ulivarri, 2020; González Velazco, 2011). Aunque dichas pesquisas abordaron períodos históricos posteriores al aquí analizado, sus preguntas y abordajes metodológicos sirven de referencia ineludible a los propósitos de este artículo.

La Compañía Española dirigida por Francisco Torres estaba en buena medida compuesta por actrices y actores gaditanos. Es por ello que, en clave de historia conectada, este escrito recupera algunas pistas de la historia social de Cádiz y de investigadores del mundo teatral andaluz, así como también ciertas reflexiones en torno a los orígenes del flamenco y el modo en el que estos cruces atlánticos incidieron en su construcción (Espigado Tocino, 1993; Romero Ferrer, 1998;

1999; Romero Tobar, 1998; Núñez, 2018). A su vez, en términos metodológicos, estas conexiones se rastrean siguiendo la pista del nombre propio de algunas artistas, directores, bailarinas, actores dramáticos, coreógrafos y empresarios a través de distintos fondos documentales, componiendo una “microhistoria en movimiento”. Expedientes del gobierno provincial de Cádiz entre los cuales se hallan contratos laborales de compañías teatrales itinerantes, prensa periódica española y de Buenos Aires, autobiografías y censos de población son la evidencia explorada aquí con preguntas ligadas al teatro como mundo del trabajo.

El artículo se organiza del siguiente modo. En un primer apartado, nos situamos en el puerto de Cádiz a comienzos de la década de 1850 para obtener algunas pistas acerca de la conformación de compañías dramáticas y sus desplazamientos. Cómo eran sus teatros, quiénes eran estos actores y actrices, cómo ingresaban al mundo del arte dramático, qué se esperaba que hicieran y cuánto ganaban son algunas de las preguntas que esperan ser respondidas. Nos embarcamos hacia Buenos Aires en el apartado dos para conocer la oferta teatral porteña promediando esa misma década y así reconstruir la puesta en marcha de los espectáculos ofrecidos por una de las dos compañías, aquella dirigida por el Sr. Francisco Torres. Interesa en particular identificar los distintos trabajos en los que se involucraban actrices y actores, sus ritmos y exigencias, pero también distinguir si acaso existían trabajadores y trabajadoras entre el público que asistía al teatro. En un tercer apartado, rastreo diferentes conflictos laborales en los que se vieron envueltos actores y actrices y las estrategias que pusieron en marcha para dirimirlos en su favor frente a las desplegadas por directores y empresarios. En una última sección, ofrezco una síntesis de los aportes de investigación y comparto preguntas abiertas que guiarán futuras exploraciones.

### ***Actores y actrices en un puerto andaluz***

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”



Fotografía de la ciudad de Cádiz tomada por Jean Laurent en la segunda mitad del siglo XIX. Se distingue al fondo la Catedral con sus dos torres y el amplio espacio costero que rodea la ciudad.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/C%C3%A1diz\\_desde\\_la\\_torre\\_Tavira\\_%28Juan\\_Laurent%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/C%C3%A1diz_desde_la_torre_Tavira_%28Juan_Laurent%29.jpg)

En 1846, el escritor francés Alexandre Dumas visitó Cádiz, uno de los últimos puntos en su recorrido por Andalucía. Allí, en el sudoeste de España, se levantaba esa ciudad modesta, con un puerto abierto hacia el Atlántico y con el Mar Mediterráneo a sus espaldas. Dumas anotó en su correspondencia, luego de haber recorrido la Alhambra en Granada y monumentales iglesias sevillanas, que en comparación no había demasiado que ver en la capital gaditana. “*Pero lo que venimos a buscar a Cádiz, como en Nápoles es el cielo azul, el mar azul, este aire limpio, este sople de amor que corre en el aire*”.<sup>2</sup> Aquella ciudad pequeña, de amplios paseos marítimos y una gran fábrica de tabacos que empleaba a muchas mujeres en la manufactura de cigarros, contaba con alrededor de 50.000 habitantes y distintos espacios que ofrecían espectáculos

---

<sup>2</sup> Alexandre Dumas, *Impressions de Voyage. De Paris à Cadix*. Paris: Michel Lévy Freres, Libraires-Éditeurs, 1861, pp. 278-280.

## Gabriela Mitidieri

públicos.<sup>3</sup> El Principal, construido en 1780, y El Balón, creado en 1811 durante el cerco napoleónico al gobierno español refugiado en San Fernando, cerca de Cádiz, eran los teatros más grandes. En sus memorias, una habitante gaditana recordaba que hacia la década de 1840 El Principal era el único teatro “al que concurría la gente decente”.<sup>4</sup> De todos modos, destacaba que aquel sitio “carecía completamente de elegancia arquitectural”, y que “*pasado el umbral era ciertamente algo sofocante encontrarse envuelto en densa nube de humo de tabaco*”.<sup>5</sup> Pero además del Balón y del Principal, había otros espacios como el Teatro del Circo que a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se popularizó por exhibir piezas breves, zarzuelas y especialmente cantos y bailes andaluces, en los que distintos historiadores de la música reconocen los orígenes del flamenco (Núñez, 2018).



Litografía de Eugène Giraud, ca. 1830 en la que se ilustra un jaleo, tipo de baile que solía presentarse por compañías coreográficas en Cádiz el Teatro del Circo, entre otros.

Tres años antes de su debut en la ciudad de Buenos Aires, los nombres de algunas actrices y actores de la Compañía Dramática Española dirigida por Francisco Torres aparecían en una nómina de artistas que darían función en el Teatro del Circo. En el contrato que cada actor y actriz firmó en aquella oportunidad con el empresario teatral Gabriel Sánchez de Castilla se

<sup>3</sup> Adolfo de Castro, *Manual de Viajero en Cádiz*. Cádiz: Imprenta de la Revista Médica, 1859, p.145.

<sup>4</sup> Fulana de Tal, *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*. Paris: Librería de Garnier Hermanos, 1899, p. 93.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 94.

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

destacaban los montos estipulados de sus salarios, jerarquizados en orden de importancia escénica, pero también los deberes ineludibles de cada artista para con el director de la compañía. Valentina Rodríguez, por ejemplo, se comprometía a “desempeñar la parte de primera graciosa en comedias, dramas, piezas y tragedias y cantar en las zarzuelas las partes principales que el director de ella le designe”, percibiendo 210 reales vellón semanales por su trabajo. En las décadas centrales del siglo XIX, un artesano gaditano bien pagado podía ahorrar ese monto luego de trabajar entre 10 y 15 jornadas. Comprar un litro de aceite, un litro de vino un kilo de carne de carnero y 1 kilo de harina costaba alrededor de 14 reales vellón (Espigado Tocino, 1993: 89-91). Los buenos salarios, de todos modos, no siempre compensarían el nivel de sujeción que actores y actrices tenían en relación al director de la compañía teatral en cuestión. En el contrato se estipulaba que actores y actrices “estarán obligados a cantar en las zarzuelas y óperas cómicas, sin que el día que lo ejecuten puedan excusarse de trabajar en la declamación o baile, cobrando por el canto la cantidad que conste en las cláusulas particulares de esta contrata.”<sup>6</sup> A los ensayos se asistiría sin percibir retribución ninguna “en la hora y parages que fueran citados” y cada cual se conformaría con el rol escénico que le designe el director, maestro o compositor de ellas (art. 11° y 12°). Se enfatizaba además que “por ningún pretexto podrá ningún individuo de la sociedad excusarse de trasladarse a otro punto ni teatro, sea este de la clase o categoría que fuere, a ejecutar funciones, bien sueltas o por temporada, siempre que el Director de la compañía lo ordene.” Se preveían traslados frecuentes y, en ese sentido, se dejaba constancia de que “los viajes serán por mar o tierra y en la clase de buques, cabalgaduras o carruages que el espresado Director determine, y en la hora que combine y mande hacerlo”. La cantidad de funciones también estaba sujeta a la voluntad del director: “Si se ofreciere ejecutar dos funciones en un día en el mismo o distinto teatro, ningún individuo podrá negarse a ello, ni percibirá más retribución que la asignada en las cláusulas particulares de esta contrata. Así como tampoco ningún actor se ausentará del pueblo donde resida la sociedad sin permiso del Director de ella y en caso contrario será multado según la gravedad y los resultados de la falta” (14°). Los contratos estaban firmados de puño y letra por los actores y en el caso de las actrices quienes firmaban eran sus parejas o hermanos varones, a menudo parte también de la Compañía Dramática. Lo mismo ocurría con niños y niñas que se desempeñaban en roles cómicos, dramáticos o coreográficos: quienes suscribían el documento eran sus padres. Que en la Compañía existieran vínculos filiales entre artistas resulta indicio de aquello que en otras pesquisas sobre el mundo teatral español del siglo XIX se afirma: el ingreso a las tablas y el

<sup>6</sup> Archivo Provincial de Cádiz, Gobierno Civil, Caja 157, expediente 12. 1851, Don Gabriel Sanchez de Castilla solicita permiso para dar funciones dramáticas en el Teatro del Circo.



aprendizaje del arte dramático solía transmitirse a menudo de padres y madres actores a sus hijos de ambos sexos (Soria Tomas, 2021: 295).

Otros actores que llegarían años más tarde a Buenos Aires y que no habían sido empleados por el empresario Sánchez de Castilla también tenían recorrido por los teatros gaditanos y sus bailes andaluces. El 27 de febrero de 1851 en el diario El Comercio de Cádiz se comentaba que en el Teatro del Balón iba a ejecutarse “a beneficio de doña Matilde de la Rosa y doña María Speron”-es decir, percibiendo aquellas actrices el producto neto recaudado en aquella función como un complemento salarial- “La comedia en tres actos EL SI DE LAS NIÑAS. Se bailará La flor de la canela.- Se cantará la canción de La contrabandista, por la señorita Speron. Baile. La canción de El torero, por la señorita La Rosa.- Dando fin con el sainete, EL SOLDADO FANFARRÓN (segunda parte), en el que se bailará Jaleos andaluces, y la señorita Speron cantará la canción La Soledad.”<sup>7</sup> Uno de los principales bailarines de la Compañía que llegaría a Buenos Aires, Diego Jiménez, en 1849 actuó también en El Balón. El día de su función de beneficio en Cádiz tendría lugar “la comedia en un acto de costumbres andaluzas *Los dos extremos sociales* o el *Pincho de Jerez* y luego cuatro parejas de aficionados bailarían el *Jaleo de la Jeniana*.<sup>8</sup> Quien también gozaba de alto renombre en los principales teatros andaluces era Carlos Atané, el coreógrafo principal de la Compañía Dramática Española rival a aquella de Torres, la que llevaría a escena a Matilde Duclós en el Teatro Porteño de la Victoria.<sup>9</sup>

¿Por qué llegaría este puñado de actores y actrices andaluces a la ciudad de Buenos Aires? Distintos autores y autoras señalaron que esta ciudad puerto sudamericana, junto con la vecina Montevideo, se volvieron en la segunda mitad del siglo XIX puntos de atracción de compañías teatrales italianas y españolas (Steingress, 2013). En particular, especialistas en historia del teatro andaluz, destacan que el crecimiento de su popularidad a nivel internacional tuvo que ver con la circulación de ciertas imágenes arquetípicas de Andalucía como un territorio exótico, de frontera con el mundo árabe y con presencia de población gitana (Romero Ferrer, 1998: 130-137; 1999: 77-79; Romero Tobar, 1998: 152-157) A su vez, la afición que generó en el público bonaerense la zarzuela –pieza teatral de origen español que incluía partes cantadas, recitadas e instrumentales- pudo haber funcionado como incentivo para que más elencos dramáticos

<sup>7</sup> El Comercio (Cádiz), 27/2/1851. Citado en el blog del historiador y musicólogo Faustino Núñez <https://elafinadordenoticias.blogspot.com/2010/04/la-cancion-la-soledad-en-1851.html> Consultado el 15 de enero de 2024.

<sup>8</sup> El Comercio (Cádiz), 30/7/1849. Citado en el blog del historiador y musicólogo Faustino Núñez <https://elafinadordenoticias.blogspot.com/2012/09/de-nuevo-con-la-geliana-hoy-jeniana-1849.html> Consultado el 15 de enero de 2024.

<sup>9</sup> El Comercio (Cádiz) 15/5/1843, Atané aparecía formando parte de la Compañía Dramática que tenía previstas funciones en Cádiz, Granada y Málaga. Citado en el blog del historiador y musicólogo Faustino Núñez <https://elafinadordenoticias.blogspot.com/2013/01/francisco-ruiz-el-jerezano-con-atane-en.html> Consultado el 12 de enero de 2024.

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

especializados en ese género arribaran. Pero, concretamente, la llegada de este grupo teatral embarcado en Cádiz con rumbo a Buenos Aires, no habría ocurrido de no ser por los contactos de un empresario español emigrado en 1849 de nombre Benito Hortelano. De oficio imprentero, rápidamente diversificó sus negocios y estableció una librería en la que ofrecía obras importadas de España.<sup>10</sup> Los contactos con su país de origen lo acercaron azarosamente al mundo del teatro. Hacia 1854, un compatriota le comunicó que había recibido “una carta del primer actor y director de una compañía dramática española, con baile y zarzuela, D. Francisco Torres, se ofrecía, con su compañía, a pasar al Río de la Plata si había una empresa que garantizase los pasajes y anticipase 2000 duros”. Así fue que Hortelano otorgó un poder en el Consulado español a favor del capitán de la Unión, José Pérez, para que contratase la compañía dramática, de zarzuela y baile que Torres había ofrecido, encomendando a dicho capitán para que anticipase hasta 2000 patacones “*los que yo le abonaría con intereses y comisión de contrato en Buenos Aires*”.<sup>11</sup> Y, ¿quién era Don Francisco Torres, el director de aquella Compañía dispuesta a zarpar hacia América? En una carta que hizo publicar en el diario El Nacional (Buenos Aires) al comenzar la temporada teatral del año 1856, Torres señaló que había empezado su carrera en teatros de primer orden en los que trabajó hasta el comienzo de aquella gira de 1854. Se había desempeñado también como primer actor y director en el Teatro El Balón de Cádiz.<sup>12</sup> Aparentemente, tal como reseñaba un periódico de Buenos Aires, la Compañía que arribó a nuestras costas había ejecutado algunas funciones en aquel teatro gaditano previo a emprender la gira bajo las órdenes de Torres.<sup>13</sup>

### ***La escena teatral porteña: espectáculos, trabajos y trabajadores***

---

<sup>10</sup> *Memorias de Benito Hortelano*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936, pp. 187-198.

<sup>11</sup> *Ibid.* p, 250.

<sup>12</sup> El Nacional (Buenos Aires), 17/5/1856, p. 2.

<sup>13</sup> El Nacional (Buenos Aires), 17/1/1856, p. 1.



Aviso publicado en El Nacional (Buenos Aires) al comienzo de la temporada teatral de 1856

Al momento de su primer arribo a la ciudad en el año de 1854, la ciudad de Buenos Aires contaba con una larga tradición de afición al teatro y a otros espectáculos públicos que se remontaba hacia fines de la etapa colonial. Ese puerto, ahora capital del Estado de Buenos Aires, separado de la Confederación Argentina luego de la caída del gobierno de Don Juan Manuel de Rosas en 1852, albergaba una población de 90 mil habitantes, 40% de la cual era de origen migrante (Massé, 2006). La nueva elite política en el poder buscó referenciarse en la cultura europea como un modo, tal vez, de conjurar la impresión de que las “capas bajas” de la sociedad -compuestas por criollos pobres, indígenas, afroporteños y mestizos trabajadores y trabajadoras- guardaban todavía cierta simpatía por el antiguo gobernador. La moda francesa, la ópera italiana y las zarzuelas españolas ayudaron así a reafirmar una posición étnico racial asociada al poder adquisitivo, revestida de consideraciones morales que habrían fundamentado un acceso privilegiado a nociones de derechos y ciudadanía. Teatros, tiendas de modas y librerías ofertando obras extranjeras como las de Hortelano, se localizaban en torno del centro político y económico de la ciudad de Buenos Aires, alrededor de la Plaza de la Victoria, cerca del antiguo Cabildo Colonial, a escasa distancia del puerto y de la ribera del Río de la Plata que desembocaba en el Atlántico. El Teatro Colón, el primer gran teatro de ópera de la ciudad de Buenos Aires, no estaría terminado hasta 1857. Y ese sería el año en el que también se

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

inauguraría la primera línea de ferrocarril de la provincia. Pero desde 1804 Buenos Aires contaba con una escena teatral y en las décadas siguientes iban a diversificarse los espectáculos y sus públicos. Como señala la historiadora Guillermina Guillamón, hacia mediados de la década de 1830, circos, prácticas ecuestres, bailes pantomímicos, pruebas de fuerza y agilidad, autómatas, panoramas, linternas mágicas, gabinetes ópticos y otros espectáculos fueron desarrollados en el Vauxhall o Parque Argentino, en el Jardín de la calle Esmeralda como en los teatros Coliseo, de la Victoria, del Buen Orden (Guillamón, 2021: 249).

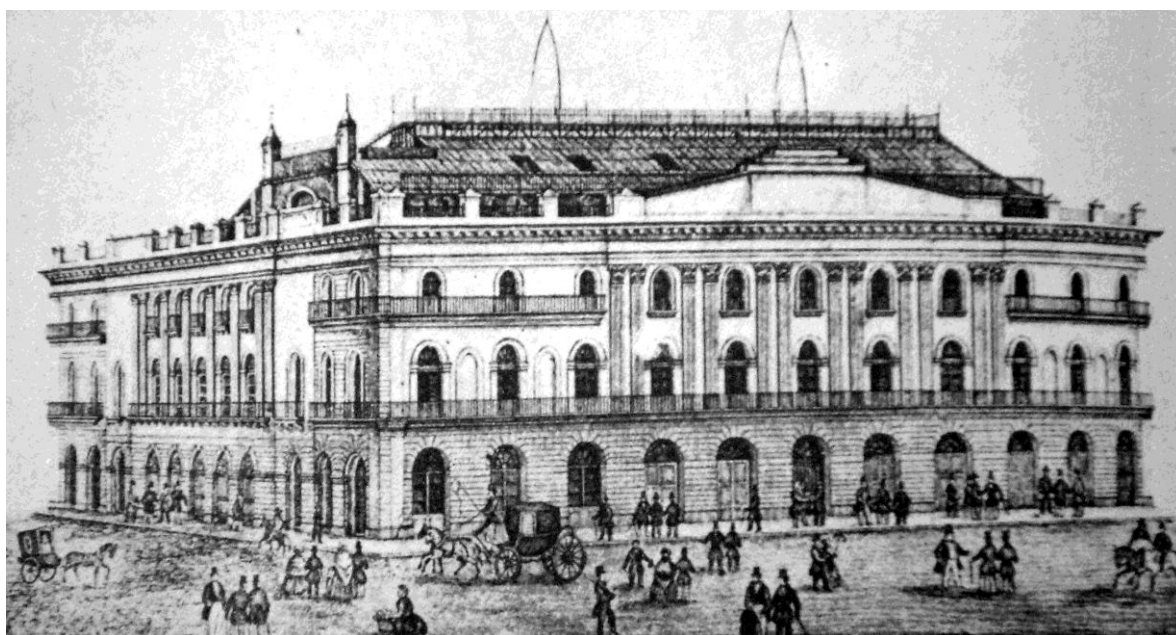


Ilustración del Teatro Colón original, emplazado frente a la Plaza de Mayo (de la Victoria) donde actualmente se encuentra el Banco de la Nación Argentina. C.E. Pellegrini, ca. 1857.

En su libro Buenos Aires desde 70 años atrás, José Antonio Wilde dejó por escrito hacia 1881 muchos de sus recuerdos acerca de la vieja ciudad en la que él había crecido. Allí, dedicó páginas enteras a describir con detalle los teatros porteños y su detrás de escena durante el siglo XIX. ¿Cómo sería aquel Teatro Argentino en el que descolló la Compañía Dramática Española de Torres en su segunda venida, en el año 1856? Wilde relataba que “*por muchos años no tuvimos otro teatro o Casa de Comedias que el Argentino, situado frente a la iglesia de la Merced (...) hasta que algunos años después de su construcción (...) se resolvió construir otro*

## Gabriela Mitidieri

*más céntrico, y se edificó el Teatro de la Victoria, por el año 33*".<sup>14</sup> Parecía ser que El Argentino -al igual que El Principal en Cádiz- no era precisamente un modelo arquitectónico:

El frente, completamente destituido de todo ornato, ostentaba por entrada un portón de pino, más aparente, sin duda, para una cochera, que para un teatro; y como nada hay que ver aquí, visitemos el interior. El proscenio tenía suficiente extensión para las representaciones de la época y para el personal de que se disponía. Las decoraciones, bastante pobres, fueron pintadas, en su mayor parte, por don Mariano Pizarro, argentino, maquinista del teatro. El telón de boca y cierto número de bastidores, eran obra de algún artista o aficionado extranjero que caía a la mano. El alumbrado se hizo, por mucho tiempo, por medio de velas de sebo, y más tarde con aceite. Por más de un año, una fila de candilejas que corría a lo largo de la orquesta, sobre el borde del proscenio, ofuscaba la vista del espectador, solamente por no haber tenido la previsión de colocar una tabla, o cosa semejante, delante de ellas, que defendiese de la desagradable impresión de la luz y la arrojase sobre el proscenio. La fila de candilejas, a más, era permanente y fija, por consiguiente, el proscenio no podía oscurecerse cuando el caso lo requiriese, lo cual hacía ridículas algunas escenas. (...) La platea contenía, más o menos, 250 asientos. Unos bancos largos, muy estrechos, divididos por brazos, formaban las lunetas, cubiertas con un pequeño cojín forrado de pana. Las señoras jamás concurrían, como lo hacen algunas hoy, a esta parte del teatro: esta innovación, no tiene, en nuestra opinión, inconveniente, y aun ofrece muchas ventajas. La Cazuela, vulgarmente llamada aquí el Gallinero (...) estaba colocado más arriba aún que los palcos altos (...) Allí se notaba más mezclada la concurrencia, viéndose algunas mujeres, aunque de color, muy señoronas, como se decía, en sus portes y modales. En efecto, entre las diosas de la Cazuela, había gente de todas las capas sociales, pero el modo de portarse era verdaderamente tan ejemplar, que hacía honor a nuestras costumbres. Muchas señoras y niñas de las familias principales, iban, pues, una que otra vez a la Cazuela, cuando no querían vestir como para ocupar un palco.<sup>15</sup>

Es preciso remarcar que para el momento en el que Wilde escribía sus memorias, es probable que el recuerdo del Argentino se viera eclipsado por su conocimiento del muchísimo más lujoso y distinguido Teatro Colón. No obstante, recuperamos elementos de esa materialidad, el pino, la pana, los distintos espacios para el público y el modo en el que cada uno de ellos implicaba diferentes códigos de vestimenta y con ella restricciones de acceso explícito signadas por marcas de clase, muchas veces racializadas.

También como en aquel teatro de Cádiz, se multiplicaban las quejas en El Argentino y en el de la Victoria por "*el humo que penetra por todas las puertas, y subiendo hacia la parte superior sofoca a la concurrencia*". Señalaba un cronista teatral que el hábito de fumar en los teatros parecía ser producto de la democratización en el acceso ya que "*esta falta de atención con el*

---

<sup>14</sup> José Eduardo Wilde, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, 1881, p. 16. Disponible online <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Wilde,%20Jose%20Antonio%20-%20Buenos%20Aires%20Desde.pdf>

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 18.

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

*público es una grosería de reciente data*”.<sup>16</sup> ¿Habría entre la concurrencia trabajadores y trabajadoras? ¿Quiénes serían esas “mujeres, aunque de color” a las que Wilde hiciera referencia? Los comentarios sobre la presencia femenina entre el público espectador son permanentes en las crónicas teatrales publicadas en la prensa. Evidentemente se trataba de un espacio donde distintas mujeres de la elite porteña buscaban tanto lucirse con sus mejores galas como disfrutar de un espectáculo. Pero ciertos códigos sociales que regulaban los comportamientos esperables en tales espacios parecían afectar de manera diferencial al público femenino. Tal como refería un cronista de El Nacional, aparentemente solo los hombres que asistían podían “*aplaudir o reprobar, dar silbidos o gritar bravo. ¿Pues que las señoras no pagan también su plata?*”.<sup>17</sup>

Pero antes de volver a analizar algunas cuestiones referentes al público espectador, me gustaría correr el telón y descubrir algunas de las piezas que pusieron en escena en el año de 1856 las compañías dramáticas españolas, del Argentino y del Teatro de la Victoria.

Aquella compañía dirigida por Francisco Torres arribó a Buenos Aires por primera vez en 1854. Dos años después, apenas iniciado el año, llegó al puerto la compañía que llevaba como figuras estelares a Matilde Duclós y a José Ortiz. Ambas ofrecían piezas teatrales, zarzuelas, números de baile y hasta espectáculos de magia. Cada una ocupó un teatro y la prensa y el público se dividieron su favoritismo. Mientras que el diario La Tribuna vivaba a la Duclós, el cronista teatral de El Nacional, aunque reconocía el mérito de aquella actriz, muy pronto tomó partido por la Compañía de Torres. Esta inició su temporada en el mes de marzo, luego de una gira por Montevideo. Tribuna y Nacional, ambos incluían en sus páginas avisos en los que se difundía el contenido de las funciones. Se trataba de espectáculos de mucha complejidad, que involucraban alrededor de 100 personas por noche entre artistas dramáticos, bailarines, músicos y trabajadores del teatro. Y, además, en cada función se exhibían entre 2 y 4 piezas diferentes. El 17 de enero, en El Nacional se comentaban los distintos espectáculos que el público vería en las noches siguientes en el Teatro de la Victoria:

El sábado 19 de enero comenzaba la función con un número sinfónico, para luego continuar con el drama español en cinco actos, “nuevo en esta capital”, titulado: LA LOCURA DE AMOR. Dirigido por el primer actor D. José Ortiz. Luego de ese extenso número, se daría fin a la función con Atendida la extensión del drama se dará fin a la función con el paso español EL DENGUE ejecutado por la Srta. Araceli Atané de 10 años de edad, hija del coreógrafo mencionado, Carlos Atané. Al día siguiente, el domingo 20 de enero, también se daría inicio a la

<sup>16</sup> El Nacional (Buenos Aires), 15/6/1856 p. 2.

<sup>17</sup> El Nacional (Buenos Aires), 22/4/1856 p. 2.

## Gabriela Mitidieri

función con una “brillante sinfonía” para luego ejecutar el drama en tres actos y un verso titulada “Sancho García”, también dirigida por José Ortiz. El lunes, también una obertura sinfónica que luego daba paso a una comedia en tres actos y en verso llamada “EL ARTE DE HACER FORTUNA”, dirigida por Ortiz. Finalizaba el espectáculo la zarzuela en un acto ES LA CHACHI.<sup>18</sup>

Entre tanto, unos meses más tarde, veamos cómo eran algunos de los números que presentaba en una función la Compañía Dramática de Torres:

TEATRO ARGENTINO. COMPAÑÍA ESPAÑOLA. Función Extraordinaria. Para el Domingo 6 de abril de 1856. Drama en 3 actos. FLOR DE UN DÍA. Dirijido por el Sr. Torres. Seguirá el espectáculo con la divertida peti-pieza. Los dos preceptores. Dirijida por el Sr. Fragoso. Dando fin con el baile titulado El rumbo macareno.<sup>19</sup>

La lista de piezas que la compañía había preparado para esa temporada era interminable: desde una versión de La dama de las Camelias al “melo-mimo-drama” La Pata de Cabra, un sofisticado espectáculo de magia, pasando por los mencionados bailes típicos andaluces, obras breves graciosas y hasta la Cabaña del Tío Tom, el drama anti-esclavista escrito por Harriet Beecher Stowe seis años atrás en Estados Unidos. Exhibida con éxito de público, daba pie para que el cronista teatral local se pronunciara sobre la distancia entre la esclavitud norteamericana y la hispánica y sobre el carácter benévolo de esta última. Mientras elogiaba lo verosímil del maquillaje con el que se “ennegrecieron” las principales figuras de la Compañía, pasaba por alto que en Buenos Aires habitaban hombres y mujeres que habían transitado buena parte de sus vidas como esclavos y su conquista de la libertad no había necesariamente implicado una movilidad social ni una mejora de sus condiciones laborales.

El negocio para los empresarios teatrales que invertían en la venida de estas Compañías radicaba en promover la compra de abonos para toda la temporada en lugar de ofrecer entradas para funciones aisladas. En los avisos era habitual observar esta estrategia y la promoción de descuentos si la compra se hacía antes del inicio de la temporada: “*Para la nueva temporada de veinte funciones cuyo abono se ha abierto desde hoy en la boletería del mismo con un 20% de rebaja, cuenta la compañía con un escogido y variado repertorio de dramas, comedias, zarzuelas y bailes fantásticos (...)*”<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> El Nacional (Buenos Aires), 17/1/1856, p. 3.

<sup>19</sup> El Nacional (Buenos Aires), 4/4/1856, p. 3.

<sup>20</sup> El Nacional (Buenos Aires), 4/4/1856, p. 3.

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

Es por esto que no era habitual que se repitieran funciones, a menos que la obra en cuestión tuviera éxito de público. Actores y actrices se desempeñaban en más de una pieza por noche, alternando el aprendizaje de diferentes libretos, canciones y coreografías, probándose todo tipo de trajes y comprometiéndose -en un ritmo semejante a aquel convenido por los y las artistas en Cádiz- a ensayos diarios. Esta infinidad de obras de diverso formato que se exhibían en los teatros porteños ese año de 1856 ponía de relieve la cantidad de trabajo involucrado. Invita a preguntarnos por la exigencia física que demandaba sostener ese ritmo constante a lo largo de una temporada que duraba alrededor de 6 meses. A su vez, directores coreográficos y de piezas dramáticas solían además tener roles protagónicos en las obras. En el caso de Torres, también era reconocido su talento como pintor y constructor escenográfico, labor que se desplegaba previo al estreno de cada nuevo espectáculo.<sup>21</sup> Esta descripción de un ensayo de “La Pata de Cabra”, brinda una idea aproximada de la cantidad y variedad de trabajo que condensaba cada función:

¡Y en el ensayo a puerta cerrada hubo más de 200 personas! El interior de la sala era un espectáculo más divertido, si cabe, que en un día de función. Todas las lunetas levantadas... muchos bastidores arrimados contra los palcos, en el suelo dos o 3 bambalinas acabándose de pintar... una de las arañas bajada y dando luz escasa... una tabla por encima del telón para no echar a perder la pintura... y luego los curiosos formando grupos, parados sobre la tabla o encaramados en los bancos. Los obreros del gas colocaban los candelabros, los tramoyistas ensayaban los juguetes de transformación... las bailarinas acababan de repetir sus últimos pasos... los coros empezaban el martilleo de las fraguas de Vulcano... los músicos cambiaban a toda prisa los papeles de baile por el de los coros. ¡Para el que no conoce el interior de un teatro qué confusión! ¡qué Babilonia! A eso hay que agregar las conversaciones y los diálogos que forman nuevo rumor. Allí se oía hablar en inglés a los obreros del gas, en francés a los músicos, en italiano a los tramoyistas y hasta en catalán a los coristas (...)<sup>22</sup>

Trabajos manuales, presencia de obreros de distintas nacionalidades, escenografías que esperaban secarse a tiempo antes de la función en una ciudad siempre húmeda, 114 personas integrantes de la Compañía yendo y viniendo sobre las tablas y todo eso en un escenario de 6 varas -menos de 10 metros de largo- cuando los teatros europeos de la época, de acuerdo al cronista, podían llegar a tener cinco veces esa extensión.<sup>23</sup>

¿Cuánto dinero ganaban actores y actrices de la Compañía de Torres? En sus memorias, el empresario Benito Hortelano compartió detalles sobre sus problemas financieros en el momento

<sup>21</sup> El Nacional (Buenos Aires), 5/4/1856, p. 2.

<sup>22</sup> El Nacional (Buenos Aires), 2/7/1856, p. 2.

<sup>23</sup> El Nacional (Buenos Aires), 5/7/1856, p. 2.



en el que pudo ponerse al frente de la contratación del grupo de artistas en el año de 1854. Más allá de los adelantos mencionados previamente, Hortelano señaló la existencia de gastos fijos y de algunos eventuales a los que tuvo que responder. \$96.000 mensuales se gastaban en los salarios de la compañía teatral; debía además pagarle cada mes a distintos trabajadores del teatro: un cajero, 2000 pesos; un escribiente, 1000; un sellador, 500; un boletero, 1000; un encargado del guardarropa, 3000 pesos. Además, la compañía contaba con los servicios de un “sastre de artistas” quien estaría a cargo del diseño, confección y remiendo de los trajes, al que también debería pagarle un sueldo Hortelano.<sup>24</sup> Hubo que contratar a una dama joven en cierto momento “porque la que había no servía” y por ello desembolsó 4500 pesos mensuales. Lo mismo ocurrió con un tenor, al que contrataron por un salario de 4 mil pesos. De acuerdo al empresario, hubo un mes en el que 12 actores enfermaron, “tan luego como cobraron la primera quincena anticipada”. Refirió además que, aunque la temporada fue un éxito -a comienzos del mes de abril, en una noche típica asistían al Argentino 1600 espectadores y 1000 al de la Victoria<sup>25</sup>- los gastos fijos ascendían a 240 mil pesos y “no llegó la entrada ningún mes a 200 mil pesos lo que muy pronto me hizo comprender lo ruinoso del negocio”.<sup>26</sup> Para dimensionar los volúmenes de dinero que se administraban en el negocio teatral en aquel momento, podemos señalar que el sueldo anual del gobernador del Estado de Buenos Aires en el año de 1857 ascendía a \$255.600.<sup>27</sup> Gracias a los cálculos del empresario es posible además reconstruir cuestiones ligadas a la subsistencia de actores y actrices, la modalidad de pago y también interrogarnos sobre el poder adquisitivo de quienes asistían a las funciones. Una dama joven, como Valentina Rodríguez, ganaría 4.500 pesos; probablemente roles menores percibirían la mitad y la primera dama tal vez hubiera recibido 6 mil pesos. Sabemos que esos montos eran percibidos divididos en dos quincenas. Vale la pena poner en relación esas cantidades y modalidades de cobro aquellas a las que se acostumbraban otros trabajadores y trabajadoras de la ciudad. Un sastre o un maestro de escuela podía ganar entre 1000 y 1200 pesos al mes. Un peón de chacra o una costurera recibían como jornal \$15; un albañil \$25.<sup>28</sup> ¿Qué compraba ese dinero? El alquiler de una casa rondaba los \$300<sup>29</sup>; un pantalón hecho por un sastre, \$40 y \$125

---

<sup>24</sup> Ver cédula del censo en la que aparece el sastre Laureano Avensati como parte del grupo perteneciente a la Compañía de Torres. Censo de Población de Buenos Aires de 1855 <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-6X73-F7?view=index&personArk=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AMW3B-6FQ&action=view>

<sup>25</sup> El Nacional (Buenos Aires), 7/4/1856, p. 2.

<sup>26</sup> *Memorias de Benito Hortelano*, op.cit., p. 261.

<sup>27</sup> Registro Estadístico del Estado de Buenos Aires para 1857, p. 75.

<sup>28</sup> Jornales de los trabajadores, El Nacional (Buenos Aires), 1/8/1855, p. 2.

<sup>29</sup> Monto que abonaba la Sociedad de Beneficencia en concepto de alquiler de cada casa que funcionaba como escuela para niñas. Registro Estadístico del Estado de Buenos Aires para 1857, p. 70.

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

un abrigo<sup>30</sup>; algunos de los productos que se adquirirían en el recientemente creado Mercado del Plata no superaban los \$10: una gallina de campo costaba \$8; \$6, la docena de huevos de campo; \$1, la libra de maíz pisado; 2 reales valían 3 atados de zanahoria. La libra de papa costaba 6 reales, y por \$1 podían comprarse 3 chorizos.<sup>31</sup>

Evidentemente, el trabajo como actriz o actor de estas compañías era muy bien remunerado. ¿Asistirían trabajadores de menor poder adquisitivo a estos espectáculos? ¿Cuánto se abonaba la función? En el diario referían con cierta sorpresa que la Compañía que se presentaba en el Teatro de la Victoria cobrara 1700 pesos por cada palco, “*siendo así que aun en el teatro lírico no han costado jamás más de 1600 pesos.*”<sup>32</sup> Sabemos de la existencia de otros espectáculos más económicos. El Salón de Recreo, en el que se exhibían vistas ópticas y en ocasiones había números musicales, tenía una entrada de valor de \$5, mientras que funciones gimnásticas o duelos de luchadores que solían tener lugar en teatros y sitios más pequeños, costaban alrededor de \$20. El Nacional publicó que en un espectáculo de lucha en julio de 1856 en el Teatro de la Victoria uno de los concurrentes murió súbitamente y sin explicación: Florencio Tolosa de oficio carpintero, “*fue atacado de repente de un accidente que le hizo caer sin sentido.*”<sup>33</sup> No sabemos cuántos artesanos de la ciudad habrían asistido esa noche, pero esa mención es un indicio de que trabajadores manuales podían dedicar un monto de dinero al abono de un espectáculo.

Si retomamos las descripciones de Wilde previamente referidas, parece entreverse que, en el espacio de la Cazuela o Gallinero, a cierta distancia de los distinguidos palcos donde se daba cita la élite política y económica de la ciudad, podía llegar a haber algunas personas de otra posición social. A mediados de julio de 1856, El Nacional refirió que el día domingo por la tarde había sido de mucha concurrencia en todos los espectáculos públicos. Esto le dio pie al cronista para hacer el siguiente comentario:

En Europa es una cosa corriente en todos los teatros principales dar espectáculos los días de fiesta por la tarde, pero a esta observación había quien decía entre nosotros que allí hay diferencia de clases más o menos elevadas y luego la del populacho para la cual hay sus medios de represión en caso de que se desmadre. En Buenos Aires, se decía que no había populacho propiamente dicho y la diferencia que existía no era de clases sino de razas. Por consiguiente era de desprestigiar un teatro si se daba facilidad para que concurriese cierto público... Todos estos eran temores pueriles, manifestados por personas que comprendían

<sup>30</sup> “Sastrería del Capricho”, El Nacional (Buenos Aires), 14/5/1856, p. 4.

<sup>31</sup> El Nacional (Buenos Aires), 6/12/1856, p. 2.

<sup>32</sup> El Nacional (Buenos Aires), 8/2/1856, p. 2.

<sup>33</sup> El Nacional (Buenos Aires), 29/7/1856, p. 2.

## Gabriela Mitidieri

mal lo que son ciertas diversiones para cierta clase de individuos. Ayer tarde en el Argentino no hubo mucamas ni mucamos ni gente de color: hubo sí muchas familias de las de mayor nota en los palcos y sobre todo multitud inmensa de chiquillos.<sup>34</sup>

Distintos elementos aparecían en sus reflexiones. Primero, la impresión de que en Europa el contacto de personas de diferentes clases sociales en un mismo espectáculo público podía generar conflictos que en última instancia se resolvían echando mano a la fuerza policial que garantizaba especialmente el bienestar de la elite política y económica que concurría al teatro. En segundo lugar, parecía ser que Buenos Aires -de acuerdo al periodista- no estaba organizado jerárquicamente por cuestiones de clase si no que más bien era el componente étnico-racial lo que segmentaba a la sociedad. Y la presencia de hombres y mujeres de color, mestizos, de origen indígena, habría sido motivo de desprestigio de los espacios en los que se recreaba la clase alta blanca. Pero, concluía el crítico teatral, se trataba de temores infundados ya que existía evidentemente un código social implícito, reforzado sin duda por el costo de las entradas. La dificultad de que hombres y mujeres no blancos accedieran a trabajos bien remunerados en aquel entonces no parecía, de todos modos, ser la razón principal de esa ausencia de “mucamas, mucamos o gente de color”. Había, aparentemente, distintas diversiones para distintos públicos. Y si ahí parecía haber una descripción de un estado de cosas, alejado de valoración, otras reflexiones similares en la pluma de probablemente el mismo cronista, despejan toda duda respecto del racismo específico que se asociaba a cierta idea de ciudadanía, civilización y cultura.

Mientras las compañías españolas se disputaban el favor del público porteño, el gobierno del Estado de Buenos Aires se encontraba en pleno proceso de consolidación de alianzas estables con los denominados “indios amigos”. La caída de Juan Manuel de Rosas en 1852 había sido también la de una serie de pactos de comercio pacífico y el gobernador Pastor Obligado trataba, a través de un diálogo regular con el cacique Yanquetruz, de sentar las bases para evitar el conflicto armado, los malones y el robo de ganado. Como señala la historiadora Susana Bandieri, el 24 de mayo de 1857 se suscribió el tratado en el que se establecía que Yanquetruz quedaba obligado a ponerse a disposición del gobierno de Carmen de Patagones para protegerlo y defenderlo de ataques enemigos. En contrapartida, se reconocía a Yanquetruz la posesión del sur del río Negro, nombrándolo como Comandante en Jefe de todo el territorio de la pampa adyacente a la jurisdicción de Patagones (Bandieri, 2022: 275).<sup>35</sup> Nos interesa Yanquetruz porque como parte de las reuniones previas al pacto, el cacique fue invitado a la ciudad de

<sup>34</sup> El Nacional (Buenos Aires), 14/7/1856, p. 2.

<sup>35</sup> Susana Bandieri, "Revisitando la 'Frontera Interna' en las márgenes del Río Negro. El rol de Carmen de Pagatones. *Anuario IEHS* 37 (2), 2022, 259-284. p. 275.

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

Buenos Aires con su comitiva. Y a uno de los sitios adonde asistió fue a la función de “La Cabaña del Tío Tom”, representada por la compañía de Torres en el Argentino. El cronista de El Nacional no se privó de comentar la escena de la que habría sido testigo:

Anoche en el Argentino ocupaban el palco del fondo el hermano del cacique Yanquetruz y demás indios de su comitiva. Tres son los tipos que nos llamaban la atención. El uno impasible, indiferente el otro, semi-risueño el tercero. El primero de cara cuadrada, facciones abultadas, ángulo facial casi chato, el cabello cubriendo media frente y medio ojo, sin expresión ninguna, pero de una atención fija y no interrumpida. el segundo, jovenzuelo, barbilampiño, guejeja desgreñada, vaga mirada, sin conciencia de lo que pasaba en su derredor, de vez en cuando impaciente y variando de postura. El último de una inteligencia más pronunciada, pero que indica en sus facciones diminutas, en sus ojos incisivos, en su bigote escano y su barbilla puntiaguda, que hay en sus venas mezcla de sangre que no es de la pampa. (...) **Cuando los vimos cruzar delante de nosotros su presencia nos sugirió la siguiente desconsoladora reflexión: "La civilización nace, no se adquiere".**<sup>36</sup>

Para el cronista había conexiones evidentes entre origen, color, fenotipo y disposición a la cultura. Y consideraba que eran rasgos que no podían ser modificados; aparecían como una suerte de sentencia de no-civilidad. El teatro se volvía así un espacio de sociabilidad abierto solo a aquellos que compartían ciertas marcas de privilegio: socio-económico, racial y de género. Ciertas mujeres tenían un lugar, pero debían ceñirse a un código de prácticas esperables “propias de su sexo”. Otros, aparecían como una presencia exótica y eran tolerables por el público selecto solo cuando se trataba de personificaciones arriba del escenario, hechas de disfraz y maquillaje.

### *Conflictos detrás de escena*

En enero de aquel concurrido año teatral de 1856, se rumoreaba entre las páginas de El Nacional que la Compañía Dramática Española que llevaba a Matilde Duclós como primera actriz no tenía contrato alguno. Que se habían hecho arreglos con las principales figuras pero que el resto del equipo debía trabajar a prueba y según el resultado se les firmaría -o no- el documento de compromisos recíprocos para la temporada.<sup>37</sup> Esta breve entrada permite abrir la pregunta acerca de las tensiones, dificultades y posibles penurias que atravesaban los y las artistas en

<sup>36</sup> El Nacional (Buenos Aires), 1/8/1856, p. 2. El resaltado es mío.

<sup>37</sup> El Nacional (Buenos Aires), 14/1/1856, p. 2.

aquel contexto, aun teniendo la suerte de percibir remuneraciones más elevadas que la mayoría de las personas que vivían de su trabajo en la ciudad.

Aún con un salario privilegiado, la existencia o no de un contrato hacía la diferencia para este grupo de personas. Como vimos para el caso de aquella compañía que se desempeñaba a comienzos de la década de 1850 en Cádiz, se trataba de documentos en los que se establecía con precisión el conjunto de deberes de actores y actrices y también se indicaba el monto que percibirían.<sup>38</sup> En ocasiones también era señalado el tipo de rol y tarea que se le asignaba a cada artista y esto resultaba clave para dirimir conflictos en los que actores o actrices eran obligados a desempeñar ciertos números no comprendidos en el acta firmada. Ese fue el caso de las bailarinas y bailarines que formaron parte de la Compañía en el Teatro de la Victoria. En junio de aquel año fueron obligadas por el empresario Colodro, quien administraba la concesión del teatro en ese momento, a efectuar bailes durante la función de la compañía lírica con quienes la española compartía la sala. El cuerpo de baile se resistió alegando que *“por nuestro compromiso solo debemos bailar con la compañía dramática”*.<sup>39</sup> El diario rival de El Nacional, La Tribuna, habría publicado una nota crítica respecto de este desaire que las y los bailarines habrían tenido para con el empresario y habría asegurado que *“la empresa de la Victoria tiene derecho a hacerlos trabajar siempre que le dé la gana”*. De acuerdo al periodista de El Nacional, se incluía un párrafo del contrato que indicaba que *“Las bailarinas tendrán obligación de bailar siempre en la referida compañía dramática ya sea que esta se amplíe disminuya o modifique”*.<sup>40</sup> Aparentemente la diferente interpretación sobre lo que aquel compromiso implicaba abrió un frente de disputa entre bailarinas y empresario, que terminó siendo resuelto en favor del cuerpo de baile.<sup>41</sup> Pero no solo dentro de la compañía Duclós había rispideces contractuales. Algunas semanas antes de que terminara la temporada teatral, el mismo diario que se había posicionado positivamente sobre el reclamo laboral de las bailarinas, arremetió en contra de la artista Francisca “Paca” Bueno, de 29 años<sup>42</sup>, en relación a su demanda

---

<sup>38</sup> En el contexto porteño de mediados de siglo XIX no era generalizada la práctica de suscribir contratos laborales por escrito. Entre las excepciones podemos mencionar los contratos de aprendizaje en los que un maestro artesano convenía con los padres del aprendiz deberes y responsabilidades recíprocas y los compromisos a la hora de pactar una “habilitación”. Con esta denominación se designaba el acto por el cual el dueño de un comercio designaba a una persona para que administrara el local, percibiendo esa persona un tercio de las ganancias netas generadas al mes. Otro ejemplo conocido, más de una década más tarde, fueron los contratos establecidos entre Domingo F. Sarmiento y las maestras norteamericanas que vinieron por su intermedio a trabajar en el país, en 1869. Ver Rodríguez, 2022 y Mitidieri, 2022: 10-14.

<sup>39</sup> El Nacional (Buenos Aires), 12/6/1856, p. 2.

<sup>40</sup> El Nacional (Buenos Aires), 13/6/1856, p. 2.

<sup>41</sup> El Nacional (Buenos Aires), 19/6/1856, p. 2.

<sup>42</sup> Ver cédula censal en donde figura al pie de la misma la bailarina. Censo de Población de Buenos Aires de 1855, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-6X73-F7?view=index&personArk=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AMW3B-6FQ&action=view>

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

contra la empresa del Argentino. Quien fuera en otro momento elogiada por el mismo cronista, por su especial desempeño en bailes típicos andaluces como “El Rumbo Macareno”<sup>43</sup>, ahora era atacada por aparentemente haber incumplido su contrato. El periodista reseñó que Bueno había sido empleada sin estar casada, y contrajo matrimonio luego de firmar su contrato. Una vez en Buenos Aires, habría quedado embarazada y dejó de bailar por su estado, según el periodista, después de haber cobrado su quincena por adelantado.<sup>44</sup> Resulta interesante el modo en el que el periodista refirió el episodio, porque por más que no hubiera una cláusula explícita respecto de la inconveniencia de casarse y quedar encinta, se daba por hecho que de ocurrir era una falta y un abuso por parte de la trabajadora. Cabe destacar que los contratos que suscribió la compañía establecían un compromiso de permanecer juntos brindando funciones por el lapso de 3 años.<sup>45</sup> Tiempo durante el cual imprevistos tales como un embarazo eran particularmente señalados como inconvenientes y la falta aparecía como total responsabilidad de la actriz y bailarina. Otro tipo de tensiones que tenían lugar en la escena teatral tenían que ver con los diferentes parámetros con los cuales la crítica evaluaba a actores y a actrices. Así como el desempeño de las grandes figuras no era medido del mismo modo que aquellas personas con roles menores, también existían criterios generalizados que ponderaban de diferente manera a la Primera Gran Dama y al Primer Galán. Matilde de la Rosa era elogiada en términos de su elegancia, pureza de dicción, en la suavidad de su tono, en su pronunciación y método de recitar versos, todo lo cual comprobaba, de acuerdo al crítico de El Nacional, que era una actriz que *tenía “escuela y mejor que escuela un alma que interpreta y un corazón que siente”*. A renglón seguido, se destacaba que

(...) esta distinguida artista en su género se encuentra en idénticas proporciones con esas mujeres dulces, inofensivas y que por instinto huyen de la publicidad y del bullicio pero que en cambio verdaderos tesoros en la vida doméstica, son el ángel tutelar que en la familia consuela, reforma y mejora cuanto los rodea, en virtud de las profundas emociones que producen muy al contrario de esas soberbias bellezas de salón que sublevan pasajeros huracanes de pasión que esterilizan lo que no destruyen.<sup>46</sup>

Es decir, el cronista precisaba recurrir a una analogía por la cual el talento y el mérito de Matilde era homologable al de la constancia laboriosa de una madre y no el de una apasionada, impredecible y coqueta mujer. Algo semejante ocurría contemporáneamente en la ciudad de

---

<sup>43</sup> El Nacional (Buenos Aires), 10/4/1856, p. 2. Sobre El Rumbo Macareno, véase la entrada del blog de Faustino Núñez historiador del flamenco quien rastrea

<sup>44</sup> El Nacional (Buenos Aires), 18/7/1856, p. 2.

<sup>45</sup> El Nacional (Buenos Aires), 16/8/1856, p. 2.

<sup>46</sup> El Nacional (Buenos Aires), 10/4/1856, p. 2.

Buenos Aires cuando frente a una medida de gobierno que buscaba gravar la actividad de costura, también un cronista de El Nacional distinguió de manera tajante entre modistas y madres costureras. El periodista consideraba que las primeras debían pagar el impuesto en tanto que artesanas autónomas. Pero obligar a las segundas a abonarlo era pasar por alto que se trataba ante todo de madres virtuosas, cuya virtud se acentuaba por su compromiso con el espacio doméstico y la familia y por no tener que recorrer las calles de la ciudad con el mismo desparpajo que aquellas otras artesanas.<sup>47</sup> La analogía empleada para hablar de los méritos de Matilde, no obstante, aparecía algo más forzada dado que se trataba de una artista con un despliegue en el espacio público, que gozaba de cierta autonomía y prestigio, así como de un salario. Artista que, de todos modos, como ocurría por esos años, también se encontraba a merced de ser considerada -por lo público de su oficio- como prostituta o mujer inmoral. Bastante mayor que Matilde, quien tenía en aquel entonces 28 años<sup>48</sup>, era la famosa actriz Trinidad Guevara (1798-1873), a quien la Compañía de Torres obsequió con una función a beneficio.<sup>49</sup> Guevara había sido blanco del Fraile Castañeda tres décadas atrás, cuando en junio de 1821 publicó en su periódico un anónimo contra Trinidad, donde decía que “todas las naciones han tenido mujeres prostituidas” y que “la Trinidad Guevara es una mujer que por su criminal conducta en esa materia ha excitado contra sí el odio de todas las matronas, la execración de todos sus semejantes”, calificándola finalmente de “cloaca de vicios e inmundicias”. Como se señala en la Antología del Teatro Argentino, se la acusaba de haberse presentado en el teatro con el retrato al cuello de uno “de sus aturdidos amasios”, un hombre casado, seguramente el abogado Manuel Gallardo y Planchon, padre de sus hijos. Trinidad respondió al “libelo infamatorio” con un volante impreso, donde menciona la “negra venganza” a que se la somete ante “un pueblo ilustrado” y cree que éste “por su penetración, reputará como una mujer no criminal, sino infeliz a Trinidad L. Guevara”. Se comenta que la actriz no subió a escena por varias funciones, pero su reaparición fue recibida con una salva de aplausos (Zuloga, 2008: 17)<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> El Nacional (Buenos Aires), 5/6/1855, p. 2. Esta figura de la modista como “mujer pública” -en la doble acepción de persona que se movía por fuera del ámbito doméstico y que por hacerlo se encontraba siempre próxima a actividades entendidas como inmorales como la prostitución, se alimentaban de ciertos arquetipos contemporáneos, reforzados por obras literarias de origen francés -la Rigolette en *Los misterios de París* de Eugène Sue o Fantine en *Los miserables* de Victor Hugo. Modistas francesas que ejercían el oficio en la ciudad de Buenos Aires, como Anastacia Thoulet, eran además madres de familia y vivían en el mismo taller en el que trabajaban. Ver Mitidieri, 2022: 14-17.

<sup>48</sup> Cédula censal en la que fue registrada Matilde La Rosa, Censo de Población de Buenos Aires, 1855 <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-6XQC-26R?i=72&wc=M6P5-Q38%3A45110701%2C45138301&cc=1469065>

<sup>49</sup> El Nacional (Buenos Aires), 5/7/1856, p. 2.

<sup>50</sup> [https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/Antologia\\_teatro\\_argentinoT2.pdf](https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/Antologia_teatro_argentinoT2.pdf) p.17

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

En contraposición, el señor Lutgardo Gomez, galán joven y apuesto de la Compañía y colega de Matilde era señalado en la prensa en términos bastante más sobrios y por fuera de consideraciones morales de cualquier tipo. En la misma reseña en la que se vertían aquellos comentarios sobre La Rosa, se comentó que Gómez había sido saludado “por toda la inmensa concurrencia. Era evidente que este artista goza de la predilección del público; su carácter fue sostenido con especial maestría siéndonos indispensable felicitarlo por el perfecto estilo y entonación artística”.<sup>51</sup> En tono similar también se elogiaba ampliamente la interpretación dramática de quien también fuera el director de la Compañía, Francisco Torres:

Las impresiones que este actor nos ha causado esa noche muestran la evidencia de su conocimiento del corazón humano y lo meditado de su estudio; momentos tuvo esa noche en que fue dueño de todo el auditorio, nuestro aliento en esos momentos estuvo comprimido por temor de perder una sola de sus palabras (...) Torres desembolvió ciertos conceptos de un modo tan artístico que no pudimos menos que dejarnos llevar del entusiasmo general aplaudiendo estrepitosamente.<sup>52</sup>

En suma, había contratos que no siempre se firmaban ahí cuando se esperaba que actores y actrices estuvieran a prueba. Otros que al firmarse constreñían la libertad de movimiento por tiempos prolongados, la libertad de decidir sobre la posibilidad de construir familia o dejaban lagunas de interpretación para obligar a realizar más trabajo que el pautado. Sesgos de género se solapaban también en las críticas teatrales y evaluaban de modo diferencial aquello que hombres y mujeres entrenados en el mismo oficio desplegaban noche a noche en el proscenio.

### ***Palabras finales***

A lo largo de este artículo, busqué seguir los pasos de un conjunto de actores y actrices dramáticos a mediados de siglo XIX, entre Andalucía y Buenos Aires. Fue una oportunidad para hacerme preguntas por un mundo laboral en movimiento, por la proliferación y éxito de ciertos espectáculos en dos ciudades y por los sentidos en torno al teatro en tanto que espacio de sociabilidad con un cierto componente de exclusividad y exclusión. En relación a lo primero, esta investigación pretende haber hecho un aporte al análisis de experiencias de trabajo muy peculiares -en lo que respecta a aprendizaje, ritmos, tareas y remuneración- a mediados del siglo XIX, poniéndolas en relación con otros oficios contemporáneos. Identificar la dimensión del conflicto, las situaciones vividas como injustas o abusivas, las consideraciones que la prensa tuvo sobre las mismas, hizo posible percibir que aun tratándose de trabajadores más

---

<sup>51</sup> El Nacional (Buenos Aires), 10/4/1856, p. 2.

<sup>52</sup> El Nacional (Buenos Aires), 10/3/1856, p. 2.



privilegiados que otros, se encontraban en una posición de subalternidad respecto de los empresarios con quienes suscribían sus contratos y que les pagaban el sueldo.

Luego, me propuse mostrar las conexiones transnacionales de este mundo, no sólo al destacar la cualidad itinerante de estas compañías dramáticas, sino también al repensar junto con especialistas del teatro español del siglo XIX en las razones del éxito de los bailes andaluces y la zarzuela y su difusión como motivo costumbrista en diferentes ciudades capitales del mundo atlántico. A su vez, la inquietud por mundos del trabajo me llevó a intentar distinguir presencia de trabajadores en tanto que público espectador de esas piezas teatrales. Se trató de una búsqueda a contrapelo por crónicas y críticas que ante todo centraron la mirada en la calidad de esos espectáculos y que cuando corrieron el foco hacia la concurrencia buscaron siempre resaltar el componente selecto de esa elite porteña aficionada al teatro. El modo en el que una gran mayoría de la población parecía quedar fuera de tales espacios se ponía de manifiesto cuando ocasionalmente aparecía alguna presencia extraña o indeseable -mujeres que quisieron aplaudir como sus pares varones, personas “de color”, indígenas-. Esto me permitió reparar en nociones de ciudadanía y civilidad, promovidas por un nuevo proyecto político liberal y difundidas por sus voceros de la prensa, que tomaban (o no) cuerpo en estos sitios de entretenimiento público. Se espera, en suma, haber podido poner de relieve el modo en el que relaciones de género y étnico-raciales, motivaron jerarquías y diferencias sobre el escenario y entre el público espectador.

Distintas preguntas permanecen abiertas para seguir explorando el devenir de estas compañías y sus espectáculos, así como los sentidos sociales que acompañaban al teatro en esa segunda mitad del siglo XIX: ¿regresaría la compañía a Cádiz con nuevos saberes y herramientas aprendidas en Sudamérica? Además de Montevideo, ¿continuarían viaje hacia Río de Janeiro como hicieron compañías líricas contemporáneas?<sup>53</sup> ¿Encontraríamos a alguno de nuestros actores, actrices y bailarinas en teatros de ciudad de México que contemporáneamente exhibieron “La Pata de Cabra” (Ingwersen, 2017: 122-153) ¿En qué diversiones públicas se entretendrían aquellos trabajadores y trabajadoras que no podían entrar al Argentino o al Victoria? ¿Qué opiniones tendrían hombres y mujeres africanos y afroporteños al saber que estaba exhibiéndose la Cabaña del Tío Tom en un teatro de la ciudad, en donde los esclavos eran interpretados por personas blancas maquilladas? Se trata de interrogantes necesarios para iluminar de modo más amplio y complejo estos mundos laborales, sus experiencias y significados sociales. Espero, de todas formas, haber podido ofrecer en estas páginas una mirada

---

<sup>53</sup> El Nacional (Buenos Aires), 11/3/1856, p. 2 y 26/3/1856, p. 2.

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

panorámica de lo que ocurría delante y detrás y más allá del telón en unos teatros durante la década de 1850.

### ***Bibliografía***

Bandieri, S. (2022) “Revisitando la 'Frontera Interna' en las márgenes del Río Negro. El rol de Carmen de Pagatones”. *Anuario IEHS* 37 (2), 2022, 259-284

Bruno Garcén, P. (2019) “Vistas urbanas en los salones y vistas ópticas. Un cruce medial en la conformación de la cultura visual en Buenos Aires (1852-1861)” en María Elena Lucero (coord.) *Imágenes en tránsito. Acciones y procesos*. Rosario: Editorial Universidad Nacional de Rosario, 235-243

Espigado Tocino, G. (1993) *La primera república en Cádiz. Estructura social y comportamiento político durante 1873*. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez.

González Velazco, C. (2011) “El teatro de género chico en Buenos Aires en los años '20. Una mirada de conjunto desde la historia social”. *Urdimento*, n° 16, 17-28.

Guillamón, G. (2018) *Música, política y gusto: Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Tesis doctoral en Historia. Universidad de Tres de Febrero.

------(2021). “Una modernidad en la periferia. La conformación de un circuito de espectáculos en el siglo XIX porteño”. *Claves. Revista de Historia*, vol. 7, n° 13, 241-263.

------(2022). “Divas, diletantes y críticos. La modernización del circuito lírico porteño a mediados del siglo XIX”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n° 18, 21-48.

Ingwersen, L. R. (2017) *Mexico City in the Age of Theater, 1830-1901*. Tesis doctoral en Historia. Universidad de Nashville.

Massé, G. (2006) “Inmigrantes y nativos en la Ciudad de Buenos Aires al promediar el siglo XIX”. *Población de Buenos Aires*, v. 3, n° 4, 9-25

Mitidieri, G. (2022) “Experiencias de trabajo y justicia en el tribunal de Comercio de Buenos Aires a mediados del siglo XIX”, *Revista Historia y Justicia*, n° 18, 1-28.

Núñez, F. (2018) *El Afinador de Noticias. Crónicas flamencas en la prensa de siglos pasados*. Sevilla: La Droguería Music.

## Gabriela Mitidieri

Rodríguez, L. G. (2022) “Las maestras norteamericanas que trajo Sarmiento y las que vinieron después: su trabajo en Argentina (1869-1910)”, *Revista Brasileira de História da Educação*, vol. 22, 1-29.

Romero Ferrer, A. (1998) “En torno al costumbrismo del Género Andaluz (1839- 1861): cuadros de costumbres, tipos y escenas” en *Costumbrismo Andaluz*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 149-168.

----- (1999). “La tradición del sainete andaluz en el teatro cómico del siglo XIX”. *Scriptura* 15, 77-88.

Romero Tobar, L. (1998) “Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: el género andaluz.”, en *Costumbrismo Andaluz*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 149-168.

Schettini, C. (2011) “Circuitos de trabalho no mercado de diversões sul americano no começo do século XX”. *Cad. AEL*, v. 17. n° 29, 102-128.

----- (2012) “South American Tours: Work Relations in the Entertainment Market in South America”, *IRSH* 57, Special Issue, 129–160.

Soria Tomás, G. (2021) “Construir y relevar a una gran dama de la escena: Concepción Rodríguez y Matilde Díez (1800-1836)”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, n°27, pp. 292-328.

Steingress, G. (2013) “La creación del espacio socio-cultural como marco de la performance híbrida: el género del canto y baile andaluz en los teatros de Buenos Aires y Montevideo (1832-1864)”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n° 17, pp. 1-44.

Ulivarri, M. (2020) “Berretín de boxeador. Trabajo, deporte y espectáculo en la entreguerra porteña”, *Revista de Estudios Marítimos y sociales*, n° 17, 297-323.

Zuloga, L. (2008) *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad: 1860-1877: obras de la organización nacional*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

### ***Fuentes editas***

Dumas, Alexandre (1861). *Impressions de Voyage. De Paris à Cadiz*. Paris: Michel Lévy Freres, Libraires-Éditeurs.

De Tal, Fulana (1899). *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*. Paris: Librería de Garnier Hermanos

Hortelano, Benito (1936). *Memorias de Benito Hortelano*. Madrid: Espasa-Calpe

“El teatro andaluz y sus artistas en Buenos Aires. Trabajo, género y conexiones atlánticas a mediados de siglo XIX”

Wilde, José Antonio (1881). *Buenos Aires desde setenta años atrás*. Disponible online <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Wilde,%20Jose%20Antonio%20-%20Buenos%20Aires%20Desde.pdf>

Recepción: 14/02/2024  
Evaluado: 9/06/2024  
Versión Final: 21/06/2024

