



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

G

# El reinado teatral de María Guerrero en el contexto hispanoamericanista del entresiglo (1897-1928)

Autor:

Shirkin de Testado, Susana

Tutor:

Pellettieri, Osvaldo

2007

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia.

Grado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS

12-9-28

12-9-28

FACULTAD DE	FILASOFA Y LETRAS
Nº 833.738	MESA
13 MAR 2007	
Agr.	ENTRADAS

*El reinado teatral de María Guerrero en el contexto hispanoamericanista del entresiglo (1897 – 1928)*

Tesis de Licenciatura

Susana Shirkin de Testado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

Directores: Dr. Osvaldo Pellettieri – Dr. Mariano Eloy Rodríguez Otero.

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

2007

Bs A. 7/06/07

En la fecha, la profesora  
Susana Shirkin de Testado  
depongo su tesis de licenciatura

Prof. BEATRIZ S. DIAZ PEREYRA  
DIRECTORA TÉCNICA de ALUMNOS

TESIS

12-9-28

## Index

1. <i>Introducción</i> .....	1
2. <i>Estado de la cuestión</i> .....	6
3. <i>España y el hispanoamericanismo</i> .....	8
3.1 <i>El panhispanismo</i> .....	10
3.2 <i>El hispanoamericanismo progresista</i> .....	13
3.3 <i>La hispanidad</i> .....	17
4. <i>América, Argentina y el hispanismo</i> .....	21
5. <i>La compañía Guerrero – Díaz de Mendoza en Buenos Aires (1897-1928)</i> ... .....	37
6. <i>La batalla de las sociedades de autores por la representación de los dramaturgos españoles: la fisura más visible de hispanoamericanismo argentino en el campo teatral</i> .....	94
7. <i>El Teatro Cervantes de Buenos Aires (1921-1929)</i> .....	109
8. <i>La pérdida del Teatro Cervantes y su conflictivo traspaso al Estado argentino.</i> .....	127
9. <i>Conclusiones</i> .....	154
10. <i>Agradecimientos</i> .....	160
11. <i>Bibliografía</i> .....	161

## 1. Introducción

Las últimas décadas del siglo XIX argentino verían llegar a un punto crítico las problemáticas sociales, económicas y políticas de una sociedad compleja. Las tensiones que como consecuencia se produjeron, derivarán en una transformación de la estructura ideológica argentina. En forma casi paralela, España atravesaba una profunda crisis que, agravada desde la derrota de su última guerra colonial ultramarina, podría definirse como la manifestación de un problema subyacente de identidad nacional<sup>1</sup>. Después de 1898, la península se sumiría en un “clima” general de pesimismo y decadencia que excedía largamente lo meramente político o económico y exageraba la sensación de desastre.

La aspiración española de regenerar al país encontraría una vía de concreción a través del acercamiento a sus antiguas colonias americanas, pretendiendo asumir un liderazgo, ya que no económico, cultural y político. La llamada generación española del 98<sup>2</sup> sería el instrumento decisivo de un operativo rehispanizante<sup>3</sup>

Casi simultáneamente, parte de la elite dirigente argentina se alarmaba por el peligro de una supuesta disgregación de la identidad nacional amenazada por el aluvión inmigratorio

---

<sup>1</sup> Ortiz García, Carmen *Ideas sobre el Pueblo en el imaginario nacional español del 98* en *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Casa de Velásquez, Madrid, 1999.

<sup>2</sup> El concepto de *Generación del 98* lo perfila por primera vez Azorín titulado así unos artículos publicados en *ABC* e insertos en *Clásicos y Modernos*. Inmediatamente surgía una encendida polémica: entre las figuras más importantes de la pretendida generación, Baroja y Maetzu negaron su existencia. Otros la afirmaron. El presente trabajo sigue la línea interpretativa de Dolores Franco para identificarla: *con el término generación del 98 nos entendemos todos hoy y designamos la innegable unidad, superior a los extremos de la polémica, de que todos los escritores englobados por la citada denominación reciben aproximadamente a la misma edad la huella del fracaso español del 98. Fracaso que modula su mundo de inquietudes y anhelos y que (...) recogen las ondas espirituales de la derrota, son aquellos que las transmiten en las páginas encendidas de su pluma. Este es un hecho más fuerte que su no constituir una escuela literaria, sus diferencias de temperamento, su formación aislada, sus preferencias genéricas y estilísticas*. Al respecto, véase: Franco, Dolores *España como preocupación* Alianza Editorial, Madrid, 1998, p.248 y 249.

<sup>3</sup> Terán, Oscar *El dispositivo hispanista en Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España* Bs. As., 1992.

y, por la amenaza más real del avance estadounidense sobre América. La revitalización del pasado hispánico como dique de contención de lo foráneo, tanto en la dimensión cultural identitaria como en la política, parecía ser un conjuro eficaz.

La dimensión cultural fue decisiva a ambos lados del Atlántico en el intento de forjar y afianzar un liderazgo espiritual español en América. El modernismo contribuiría a anudar los dos procesos identificando a Hispanoamérica con los valores espirituales contrapuesta al materialismo imperialista de Estados Unidos. La literatura y el teatro serían parte de sus instrumentos más eficaces<sup>4</sup>.

El presente trabajo pretende demostrar la adscripción del llamado “reinado teatral” de la trágica española María Guerrero y la génesis del *Teatro Cervantes* de Buenos Aires, hasta su paso al Estado Argentino a fines de los años veinte del pasado siglo XX, en la corriente progresista del hispanoamericanismo<sup>5</sup>. También, poner de relieve el decisivo protagonismo material y simbólico de parte de la elite porteña - adherente a hispanismo local - tanto en la recepción argentina de la artista española y su marido, Fernando Díaz de Mendoza, miembro de la aristocracia peninsular, como en el emprendimiento del *Teatro Cervantes* y su polémico paso al Estado argentino, durante el gobierno radical de uno de los miembros de esa clase alta, vinculado estrechamente al ambiente teatral de la época: Marcelo T. de Alvear.

Las fuentes utilizadas son diarios y revistas de la época: *La Nación*, *La Vanguardia*, *El Diario*, *La Época*, *Crítica*, *El Telégrafo*, *El Pueblo*, *Diario del Plata*, *El Diario Español*, *El Correo de Galicia* y *Comoedia*, *PBT*, *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, *Nosotros*, *Plus Ultra*. Se enfatizarán los dichos de *La Vanguardia* y *La Nación*, representativos de dos sectores sociales e ideológicos antagónicos. También se utilizaron fuentes del Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y los *Diarios de Sesión* de la *Cámara de Diputados* correspondientes a 1926, año de la subasta del *Teatro Cervantes* y 1928, año de la reposición del proyecto de ley del Ejecutivo sobre la compra del teatro.

<sup>4</sup> También se llevaron a cabo conferencias, congresos, cursos y festejos de diversa índole que contribuyeron a la difusión y afianzamiento en ciertos sectores de la ofensiva hispanizante.

<sup>5</sup> Ya con la llegada al poder del gobierno liberal español en febrero de 1881, y el comienzo de la gestión de Julio Argentino Roca en la Argentina en 1880, se había abierto una etapa en las relaciones bilaterales caracterizada por los mutuos acercamientos. Por el lado español, el gobierno liberal piloteado por el ministro de Estado marqués de la Vega de Armijo, se decidió avanzar respecto del destino de las comunidades españolas en la Argentina, firmando con las autoridades argentinas un tratado de extradición en Buenos Aires, el 7 de mayo de 1881. El gobierno argentino, decidía ese mismo mes la creación de una legación en Madrid poniendo al frente de ella al subsecretario del Ministerio de Relaciones Exteriores, Roque Sáenz Peña, como encargado de negocios. Pero este paso no llegaría a concretarse.

Se analizó también el expediente originado por la subasta y posteriores avatares burocrático – administrativos respecto del dominio del inmueble del *Teatro Cervantes* que consta en su Archivo Histórico.

El arco temporal de trabajo abarca desde 1897, año de la primera temporada en Buenos Aires<sup>6</sup> de la Compañía Guerrero – Díaz de Mendoza hasta 1928, en que entra a la *Cámara de Diputados* la reposición del Proyecto de Ley presentado por el Ejecutivo en 1926 respecto a la compra del teatro, y su posterior giro a la *Comisión de Instrucción Pública*.

En el presente trabajo se destacan tres momentos dentro de su arco temporal a los efectos de acotar el análisis. El primero se centra entre 1897-8 y 1921: el año 1897 sería el del primer contacto de la compañía teatral española con el público de Buenos Aires y con el máximo exponente del modernismo, Rubén Darío, espectador y crítico del estreno en el teatro *Odeón*. El año siguiente, 1898, vería concretarse el quebranto colonial que marcaría un punto de quiebre político, social e intelectual en la península y potenciaría el desarrollo del hispanoamericanismo<sup>7</sup>. En 1921<sup>8</sup> se enfatiza especialmente el análisis del hispanoamericanismo en campo teatral, a través del conflicto sostenido por los dramaturgos argentinos, nucleados en distintas asociaciones y los representantes de la asociación de autores españoles. También en aquel año, se analiza la compleja génesis que culminaba con la inauguración del *Teatro Cervantes* fundado por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, hito en la historia cultural y social argentina.

La profundización de esta vía de análisis permitirá establecer la existencia de vínculos entre la actividad cultural y social desplegada por María Guerrero y su marido en Buenos Aires y los postulados de la corriente progresista del hispanoamericanismo. También pretende establecer la funcionalidad de aquella actividad cultural con los intereses de parte de

---

<sup>6</sup> Si bien esta investigación se circunscribe a Buenos Aires, los actores españoles realizaron también numerosas giras por el Interior del país, visitando especialmente las capitales provinciales. Según recuerda Rafael Oscar Ielpi en su trabajo *Vida cotidiana de Rosario en el siglo XX*, la ciudad en el nuevo siglo estaría arrebatada por una pasión unánime, una verdadera “borrachera teatral” que la convertiría entre 1900 y 1930 en la Meca de una constelación de actores y actrices, divos y divas del canto lírico, así como cuanta figura de relieve internacional llegara al país en gira americana. Los Guerrero – Díaz de Mendoza se convirtieron, en los tiempos del Centenario, en los “mimados” de la sociedad rosarina. En 1910 llevarían como invitado de su compañía a don Ramón del Valle Inclán y su estadía en el Hotel Italia se recordaría, también, por su estilo glamoroso de vida y por los habanos cubanos que, especialmente fabricados para él, fumaba don Fernando Díaz de Mendoza.

<sup>7</sup> Al año siguiente, 1899, el intelectual y político Miguel Cané iniciaría en Argentina una campaña xenófoba contra los “agitadores inmigrantes” que culminaba en 1902 con la sanción de la *Ley de Residencia* que autorizaba al gobierno a deportar “indeseables”, dentro de los tres días y sin juicio.

<sup>8</sup> También 1921 sería rico en acontecimientos significativos en el ámbito internacional. Un hecho que repercutiría en la comunidad intelectual argentina lectora de la producción de los escritores españoles, sería la muerte de Emilia Pardo Bazán

la elite porteña<sup>9</sup>, involucrada *decididamente* en la construcción, impulsada por los actores españoles, del *Teatro Cervantes* en la capital argentina.

En la presente investigación se utiliza indistintamente “elite”, “clase alta” y “oligarquía”: sin pretender incursionar en polémicas conceptuales, se hace referencia - en todos los casos - a una minoría selecta, regida por específicos criterios de selección para la incorporación de nuevos miembros, que en ciertos aspectos de la vida social, política y cultural, marca pautas al ser percibida como poseedora de ciertas cualidades diferenciales.

El segundo momento que se privilegiará en el análisis se centra en 1926, año clave para esta investigación ya que, producido el quebranto económico de la empresa original, el *Teatro Cervantes* era subastado y se iniciaba su agitado paso al Estado argentino. La reconstrucción de la polémica respecto a la suerte del teatro se efectuará recurriendo a los medios de prensa de la época. También en 1926 se producía un significativo giro ideológico en el contexto de los vínculos argentinos con España anudados en el hispanoamericanismo: el jesuita español Zacarías de Vizcarra, de larga actuación en la Argentina, aportaba al concepto de *hispanidad*<sup>10</sup> las acepciones geográfica y espiritual - católica; ambas prefigurarían el concepto de hispanidad adoptado luego por Ramiro de Maetzu<sup>11</sup> quién la definiría como sinónimo de cristiandad<sup>12</sup>. El fortalecimiento de la cosmovisión que planteaba la *hispanidad* plasmada en los acontecimientos políticos de ambas orillas del Atlántico, significarían el declive del hispanoamericanismo progresista.

El tercer momento se centra en 1928 cuando culminaba el mandato presidencial de Marcelo T. de Alvear, amigo de la pareja de actores y artífice del paso del teatro al Estado

<sup>9</sup> Y parte de la provincial por medio de sus vinculaciones políticas, familiares y económicas con la porteña.

<sup>10</sup> Evolución radicalizada del hispanoamericanismo conservador en detrimento del progresista.

<sup>11</sup> Ramiro de Maetzu y Whitney, había nacido de padre vasco y madre inglesa, el 4 de mayo de 1875 en Vitoria. Observador de la realidad española, al arruinarse la familia tras hundirse los negocios en Cuba, sería ensayista, corresponsal y conferenciante. Casado con una inglesa, viviría 15 años en Gran Bretaña. El gobierno del General Primo de Rivera lo nombraría en 1928 embajador de España en la Argentina, donde sería muy cercano del P. Zacarías de Vizcarra, introductor en 1926 de la idea de *Hispanidad*. En enero de 1931 propuso llamar *Hispanidad* a la revista que planeaba junto con el marqués de Quintanar y Eugenio Vega Latapie, en los días previos a la proclamación de la República. Aunque la revista se llamaría finalmente *Acción Española*, se abrió con su artículo *La Hispanidad* (15 de diciembre de 1931), primero de los que allí publicaría en 1932 y 1933. Maetzu escribió también la presentación de la revista que se publicaría sin firma y recibió el Premio Luca de Tena, otorgado por el diario monárquico ABC. Maetzu figuraría formalmente como director de *Acción Española* desde su número 28, hasta el último de junio de 1936. En abril de 1934 los artículos que había publicado en la revista sobre la *Hispanidad*, sirvieron para conformar el libro en que consolidaría definitivamente el término reformulado por el jesuita Zacarías de Vizcarra, y que se convertiría en la obra más difundida de Maetzu: *Defensa de la Hispanidad*. Ramiro de Maetzu fue fusilado el 29 de octubre de 1936 en Aravaca, después de ser sacado de la cárcel madrileña de las Ventas, donde permanecía desde el 30 de julio detenido por el gobierno de la República.

<sup>12</sup> Cf. Sepúlveda, Isidro *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Edit. Marcial Pons, Madrid, 2005.

argentino, un importante jalón en la política cultural de su gobierno. También en 1928 fallecía María Guerrero responsable, junto a su marido Fernando Díaz de Mendoza, de la fundación del *Cervantes* en Buenos Aires y considerada en ambos continentes símbolo del renacimiento del teatro español<sup>13</sup>.

El análisis está contextualizado en la etapa del surgimiento, desarrollo y declive del movimiento hispanoamericanista progresista español y americano, que dejaría paso en los años treinta a la instalación, en ambas orillas del Atlántico, del concepto de *hispanidad* como núcleo de la corriente conservadora nacionalista del hispanismo. La aparición de esta concepción, significaría la consolidación de una cosmovisión antagónica al hispanoamericanismo progresista que acabaría suplantándolo en la derecha republicana y en el franquismo, tiñendo las relaciones entre España y América.

El teatro, espacio privilegiado de lo político, también albergaba los giros discursivos de intelectuales como Ernesto Quesada. Este, entonces miembro correspondiente de la *Real Academia Española*, en la pieza publicada luego con el título de *Nuestra Raza*, celebraba el “memorable descubrimiento de América” contrastante por su nobleza con “las pretensiones arrogantes de otras razas, enriquecidas y ensoberbecidas, con sus garras clavadas en los rincones más apartados del globo, sin más fe que en el éxito y el dinero” las que amparadas en un presunto “destino manifiesto” creían llegado el fin de la misión española en el mundo”<sup>14</sup>.

En España también será el teatro, ámbito propicio para la política de gestos que jalonarían el acercamiento con los pueblos de habla hispana: el ponerse de pié la reina española en el *Teatro Real* al oír los acordes del himno nacional argentino en abril de 1900, causaría una profunda impresión en el país, reflejada en el informe del ministro español en Buenos Aires. Sus palabras pintarían con claridad las expectativas que, en el inicio del siglo XX, se tenían a ambos lados del Atlántico:

*Sin adulación de ningún género y sin temor de la menor contradicción en lo que es de la más absoluta evidencia, puedo afirmar que en el acto de ponerse de pié S. M. la Reina en el Teatro Real<sup>15</sup>, al oír los acordes del Himno*

<sup>13</sup> Afirmación en la que hay coincidencia unánime en la prensa de la época.

<sup>14</sup> Discurso pronunciado en el teatro *Odeón*, el 12 de octubre de 1900, en *Nuestra Raza*, Buenos Aires, Librería. Bredahl, 1900, págs. 7, 8 y 9. Citado en Terán Oscar *El aparato Hispanista*

<sup>15</sup> Este gesto de la reina sería el complemento de otro: la extraordinaria recepción del pueblo y las autoridades españolas al buque escuela *Presidente Sarmiento* de la Marina de Guerra argentina el 16 de marzo de 1900. El Ministro argentino en España, Vicente G. Quesada, comunicó al Presidente del Consejo de Ministros español su regocijo y el del pueblo argentino por el espectáculo y la calidez con que la reina recibiera a los marinos. La respuesta oficial argentina a este gesto de España llegaría el 30 del mismo mes: un decreto presidencial suprimía



*argentino, ha inspirado tal gratitud, conmoviendo tan profundamente la opinión pública, que constituye el suceso histórico más notable y de mayores proyecciones en las relaciones internacionales entre España y los Estados Hispano-Americanos, no ya sólo la República Argentina (...)*

16

El presente trabajo plantea la operatividad de la Guerrero y su marido como eficaces agentes del hispanoamericanismo progresista, a través de su larga vinculación con el país, así como el paralelo entre la génesis del *Teatro Cervantes* y la de aquella corriente de pensamiento.

## 2. Estado de la cuestión

El hispanoamericanismo propiamente dicho ha sido poco frecuentado en la historiografía contemporánea española con excepción del trabajo de Isidro Sepúlveda *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y Nacionalismo*. Tampoco ha sido explorado en la argentina - salvo excepciones en el campo literario - dónde pueden hallarse referencias tangenciales en artículos especializados y también en biografías y memorias de la época.

El hispanoamericanismo en el campo teatral en general y la contribución a la génesis del movimiento de la actriz española María Guerrero y su marido Fernando Díaz de Mendoza, tanto respecto de la significación y repercusión de sus numerosas giras argentinas como de la fundación del *Teatro Cervantes* en Buenos Aires, permanece hasta hoy inexplorado.

---

el canto de las estrofas del Himno Nacional argentino consideradas ofensivas para la Madre Patria por la colectividad española y sus representantes en la República Argentina. El decreto decía en sus *considerandos* que el Himno Nacional contenía frases escritas con propósitos transitorios, las que hace tiempo han perdido su carácter actual; tales frases mortifican el patriotismo del pueblo español y no son compatibles con las relaciones internacionales de amistad, unión y concordia que hoy ligan a la Nación Argentina con España, ni se armonizan con los altos deberes que el Preámbulo de la constitución impone al gobierno federal, de garantizar la tranquilidad de los hombres libres de todas las naciones que vengán a habitar nuestro suelo. Si bien el Poder Ejecutivo no podía alterar el texto oficialmente consagrado por una sanción legislativa, entra en sus facultades determinar cuáles sean las estrofas del mismo Himno que deben cantarse en los actos oficiales y festividades nacionales respecto de sus himnos en tiempo de paz, y que se armonizan con la tranquilidad y la dignidad de millares de españoles que comparten nuestra existencia, las que pueden y deben preferirse para ser cantadas en las festividades oficiales, por cuanto respetan la tradición y la ley sin ofensas de nadie.

<sup>16</sup>Escudé, Carlos y Cisneros, Andrés *Historia General de las Relaciones Internacionales de la República Argentina*. Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As. 1998.

Se pueden encontrar referencias dispersas en distintos textos biográficos españoles como el de Luis Antón del Olmet y José de Torres Bernal *Los grandes españoles. María Guerrero* y el de Rafael Manzano *María Guerrero* -de fuerte tono laudatorio - sobre la vida y trayectoria de la Guerrero, que incluyen referencias tangenciales a sus giras argentinas y a la fundación en Buenos Aires del *Teatro Cervantes*.

En el transcurso de esta investigación, no se ha podido localizar en la bibliografía española un texto específico y abarcativo sobre el circuito de las giras de la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza en España y América.

En la bibliografía argentina, el tema permanece inédito, con excepción del trabajo de María Florencia Heredia *María Guerrero embajadora cultural de España en Argentina* en la compilación dirigida por Pellettieri, Osvaldo *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*, donde se halla un panorama de las actividades de la actriz en el país.

Hasta hoy permanece inexplorada la relación de la Guerrero y Díaz de Mendoza con la elite argentina, tanto enrolada en el movimiento hispanista como ajena a él; tampoco se han encontrado textos específicos sobre la relación del matrimonio de actores con Marcelo T. de Alvear, ni sobre el peso político que significaría para el radicalismo y su oposición el paso al Estado del *Teatro Cervantes* durante la gestión alvearista. Tampoco existen trabajos respecto de la estrecha vinculación de la Guerrero con las sociedades de la colectividad española de Buenos Aires ni con las instituciones de beneficencia argentinas, relaciones claves para el acceso del matrimonio a determinados círculos políticos del país.

Importantes datos sobre el período en que la actriz española y su marido fueron propietarios del entonces llamado *Teatro de la Princesa* de Madrid, se halla en el trabajo de la española Natalie Cañizares Bundorf *Historia de un escenario. El Teatro María Guerrero (1985-2000)*.

El texto de Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante el porfirismo* aporta interesantes datos sobre la gira mexicana de la Guerrero a principios del siglo XX, sobre todo en cuanto a la recepción de su arte y de su figura por la clase alta azteca.

Un texto valioso por la intervención directa de su autor en todos los acontecimientos analizados en este trabajo, son los recuerdos de Enrique García Velloso *Memorias de un hombre de teatro*, donde consta abundante información sobre los inicios de la relación de la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza con el país.

Respecto del *Teatro Cervantes*, no existen trabajos históricos propiamente dichos, a excepción del clásico de Juan José de Urquiza – tampoco, pese a su título *El Cervantes en la historia del teatro argentino*, dedicado exclusivamente a la historia de la sala – y numerosos

textos informativos o de divulgación, dedicados en su mayoría al turismo o a presentar un panorama del patrimonio edilicio y cultural de la ciudad de Buenos Aires. También hay referencias al tema en *Enrique García Velloso*, trabajo biográfico del mismo autor.

En textos actuales, fundamentales sobre historia del teatro argentino y americano, producidos por Osvaldo Pellettieri pueden hallarse algunas referencias a la compañía Guerrero- Díaz de Mendoza cuando esta representó obras de autor argentino. Sin embargo, dado que se trataba de una compañía española, solamente se encuentran menciones más específicas en el texto *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*.

También se menciona brevemente la actuación de la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, antes y después de inaugurado el *Cervantes*, en el trabajo de Beatriz Seibel *Historia del Teatro Argentino*.

Finalmente, sobre el contexto teatral argentino entre 1897 y 1928 existen, además de los textos específicos de Mariano Bosch *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*, de Vicente Rossi *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, de Luis Ordáz *Historia del Teatro Argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad y El Teatro en el Río de la Plata*, se pueden hallar numerosas referencias - y también una colorida pintura del clima de época - en diversas biografías, recuerdos y apuntes autobiográficos, sobre todo - además de las de García Velloso - en las memorias de Federico Mertens *Confidencias de un hombre de teatro* y en las Manuel Gálvez *Recuerdos de la vida literaria*.

### 3. España y el hispanoamericanismo

En España, figuras gubernamentales como Emilio Castelar, propiciaron la política de acercamiento con América. Junto a personalidades públicas y a actuaciones desde el ámbito privado, se conformaría el surgimiento del *hispanoamericanismo*.

El movimiento hispanoamericanista reuniría las iniciativas, propuestas de programas individuales o colectivos y la participación coordinada y solidaria de la idea de una cualidad especial y superior en las relaciones hispanoamericanas. Para su promoción, se potenciarían elementos operativos con fines variados: culturales, religiosos, económicos o militares. Presentaba las características de los movimientos sociales: grupos de acción concertada,

elaboración ideológica y programas de acción. De sus discursos y elementos identificatorios, resulta su inclusión entre los nacionalismos, con matices inherentes a los pan-ismos conducentes a la unión transnacional.

En 1892, la conmemoración del descubrimiento del nuevo mundo, estaba destinada a ser el disparador del acercamiento entre España y las naciones americanas. Pero esta pretensión no se vería cumplida entonces: apenas se pasaría de gestos simbólicos y discursos<sup>17</sup>.

Si la conmemoración del IV Centenario trajo escasas ventajas para el acercamiento entre España y las repúblicas americanas, sería 1898 la fecha clave para el futuro del hispanoamericanismo. Del denominado “*desastre del 98*”<sup>18</sup> derivarían hechos significativos para las relaciones entre ellas: la salida definitiva de España como potencia colonial en América, la intervención estadounidense fuera de sus fronteras y el inicio del camino cubano hacia la soberanía nacional. Estos hechos potenciarían, en España, el descubrimiento de la importancia de América para redefinir su identidad en medio de la crisis de fin de siglo y en América, un vigoroso movimiento de solidaridad hacia ella y el crecimiento de la oposición a la política exterior estadounidense. Estas corrientes de opinión en ambos mundos conformarían y afianzarían el hispanoamericanismo.<sup>19</sup>

El imperialismo norteamericano y la pérdida española de Cuba y Puerto Rico, tuvieron como consecuencia la desaparición de los obstáculos entre España y los países americanos emancipados. La apropiación luego de Filipinas, Guam, Puerto Rico, las islas Hawai y el virtual protectorado sobre Cuba, como la serie de atropellos –segregación de Panamá, intervenciones en República Dominicana, Nicaragua, México – alarmarían profundamente a algunos sectores latinoamericanos respecto del peligro que les significaba la expansión yanqui.<sup>20</sup>

En el presente trabajo se sigue como definición de Hispanoamericanismo

---

<sup>17</sup> Sepúlveda, Isidro *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y Nacionalismo*. Marcial Pons Ediciones, Madrid 2005, págs. 70 y s.s.

<sup>18</sup> El 98 causaría profunda conmoción en la colectividad española residente en la Argentina que, movilizadas inmediatamente por la *Asociación Patriótica Española*, abrió una suscripción nacional para la compra de un buque de guerra con destino a la marina de España – el *Río de la Plata* – que generaría dramáticas alternativas entre los organizadores. La *Asociación Patriótica Española* recaudaría y giraría a España gran cantidad de fondos para repatriación y ayuda de innumerables compatriotas necesitados y prisioneros españoles de Filipinas, ayudaría a las familias de los voluntarios que fueron a Cuba, enviaría socorros a la *Cruz Roja Española* para las inundaciones de Galicia y Valencia y para paliar los daños de otras calamidades en la península. Sobre el tema, véase: Berenguer Carisomo, Arturo *España en la Argentina. Ensayo sobre una contribución a la cultura nacional*. Edición del *Club Español*, Bs. As. 1953

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Terán, Oscar *En busca de la ideología argentina* op. cit. pág. 89

*desencadenante*

*la creencia ideal de una comunidad común de los pueblos americano y español, basada en una subyacente comunidad cultural sostenida en vínculos históricos, idiomáticos, filosóficos y religiosos, que subyacía en las constituciones de los Estados americanos y de España, trascendiendo la división estatal nacida de las guerras de independencia”<sup>21</sup>.*

Ella implica la participación activa y creativa de agentes americanos y el proceso de retroalimentación americanista y nacionalista existente en ambas orillas del Atlántico.

La proyección del hispanoamericanismo hacia América incluía una marcada intención de promoción nacional, de proclamas comunitarias y puesta de relieve de una inalterable hermandad. Constituiría el componente español de un movimiento más amplio que promovía la comunidad de culturas.

El hispanoamericanismo toma el concepto de *raza*, uno de sus núcleos junto al idioma, no en sentido biológico o étnico sino definida como comunidad trasnacional, nexo entre España y el conjunto de repúblicas americanas.

Dos principales corrientes de opinión integrarían el movimiento de acercamiento español hacia América que, especialmente a partir de 1898, diferirán en sus caminos de búsqueda de una identidad española y en la percepción de la realidad americana: panhispanistas y progresistas.

### **3.1 El panhispanismo**

Tres componentes conceptuales de su programa definen fundamentalmente al panhispanismo: su fuerte contenido ideológico nacionalista y la reivindicación del pasado colonial español; la defensa y exaltación de la religión católica y la promoción de un orden social regulado por parámetros burgueses y con fuerte contenido jerárquico.

El objetivo básico del programa era la reconquista espiritual de América por España, comprendida esta como la proyección de una hegemonía moral de España hacia sus antiguas

---

<sup>21</sup> Sepúlveda, Isidro *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo* Edit. Marcial Pons, Madrid, 2005.

colonias. Una diferencia fundamental con el hispanoamericanismo progresista sería hacia quiénes iba orientada su campaña: principalmente los propios españoles.

Su componente ideológico inscriben al hispanismo en el contexto de un fuerte nacionalismo: esta corriente hispanoamericanista sería una de las manifestaciones más reconocibles del nacionalismo español.

Para el panhispanismo América constituía un elemento constitutivo, desde la óptica nacionalista, de la identidad española en tanto recuerdo de la grandeza pasada y contenedora de la herencia colonial. Al identificarse América con la España presente y aceptar un protagonismo dirigente de la antigua Madre Patria, permitiría a ésta afirmar su identidad en aquella prolongación española, funcional a objeto de proyección identitaria.

El panhispanismo enfatizaría la importancia de dos elementos centrales: la raza y la lengua. Junto al nacionalismo, fue fundamental componente de esta corriente el componente religioso, básico en el sentido providencialista de su interpretación histórica y la búsqueda de la base común de la unión comunitaria. La importancia de la religión estaba dada en las dimensiones histórica y social: la visión de una España instrumento divino de conquista y evangelización, herramienta para la expansión territorial y humana de la catolicidad. La “unidad de espíritu” era la consecuencia de este planteamiento que enfatizaba el acercamiento entre España y América desde la hermandad surgida de la práctica de una misma religión. De allí la importancia del clero, tanto regular como secular, en las relaciones entre España y América. Para el panhispanismo el nexo católico era el principal elemento aglutinante de ambas realidades y la base que sostenía la edificación de la comunidad hispana.

Junto al elemento religioso, se destacaba en el panhispanismo la vinculación de este a inquietudes de índole social en su transposición americana: tanto los conservadores alarmados por la agitación social como el clero, trabajaban en la recuperación del prestigio y la influencia de la Iglesia, superados los ataques anticlericales del último cuarto de siglo. El punto de despegue de esta tesitura sería el I *Concilio Plenario Latinoamericano* celebrado en la Roma de León XIII en 1899, hito en la historia religiosa pero también política y social americana<sup>22</sup> dadas sus proyecciones en las repúblicas del continente.

---

<sup>22</sup> Muy especialmente en la sociedad argentina finisecular, dado que marcaría el inicio del llamado proceso de “romanización” de la Iglesia argentina, con su fundamental componente de control central y censura. De la lectura de sus *Actas* se infiere la importancia, no solo institucional sino social, de la aplicación de sus disposiciones. El *Concilio Plenario Latinoamericano* fue ignorado casi por la prensa liberal de la época y existen pocos trabajos al respecto: véanse los del Dr. Pedro Gaudio en Uruguay y, en la bibliografía argentina sobre historia de la Iglesia, los de Roberto Di Stefano y Loris Zanatta, Cayetano Bruno y los del historiador de la cultura de Corrientes, Miguel Fernando González Azcoaga.

panhispanismo

La reactivación de la religiosidad en América no respondía exclusivamente a la iniciativa de sectores eclesiásticos: desde principios de siglo las corrientes filosóficas defensoras de la secularización de la sociedad y el alejamiento del elemento religioso de las manifestaciones de esta, estaban en abierta crisis. El materialismo y sobre todo, el positivismo, sufrían desde la última década del siglo XIX la oposición de corrientes, como el modernismo, que buscaban los aspectos trascendentes de la existencia.

La evangelización de América como logro universal de España sería tomada por el panhispanismo en sentido determinista, haciendo de ella el instrumento de Cristo para extender y afianzar su religión por el mundo. El refuerzo del vínculo con los países hispanoamericanos no solamente sería el medio para concretar esta misión española sino que conllevaría mayor influencia internacional y prestigio a la raza hispana<sup>23</sup>

El incremento de la influencia religiosa en las naciones sudamericanas se concretaría con la extensión de la Acción Católica con estructura similar al movimiento laical español, sus mismos objetivos y la influencia, en su segunda época, del jesuita español Gabriel Palau. El P. Palau activó la corriente católica vinculándola a los valores tradicionales hispanos. En los años veinte colaboraría con el sacerdote jesuita español Zacarías de Vizcarra<sup>24</sup> en el Centro Católico de Estudiantes: sería la toma de contacto con esta institución durante su estancia en Buenos Aires, la que inspiró a Ramiro de Maeztu su concepto de *caballeros de la hispanidad*. La importancia del componente religioso en el panhispanismo aumentaría con el paso del tiempo.

Ante la neutralidad española durante la Primera Guerra Mundial, el conflicto incidiría en el hispanoamericanismo mediante el enfrentamiento que dividió a los intelectuales ibéricos entre simpatizantes de las potencias centrales o del bando aliado. Sin perder de vista los importantes matices, se puede identificar en general a los panhispanistas con los germanófilos y a los hispanoamericanistas progresistas con el bando aliado. Ambas corrientes insistieron en un neutralismo activo, en coincidencia con la posición tomada por la mayoría de las repúblicas americanas.

La postura pro- germánica de los panhispanista coincidía con la hostilidad hacia la política estadounidense, por lo que fueron muy apreciadas las posturas neutralistas de Argentina, Chile y México. Fue puesta de especial relieve la defensa de la neutralidad que

neutralidad de España

<sup>23</sup> Este argumento encontraría su más visible concreción en la visita de Alfonso XIII y Primo de Rivera a Pío X.

<sup>24</sup> El P. Zacarías de Vizcarra, de relevante actuación en la Argentina presidiría a fines de los veinte la *Asociación del Clero Español* en Buenos Aires.

H. Irigoyen

hiciera el presidente argentino Hipólito Irigoyen<sup>25</sup>, tomándola como muestra de hispanismo. Ramiro de Maeztu elogiaría la posición del mandatario alegando que “defender la soberanía argentina era una defensa de la Hispanidad frente a la prepotencia de otras razas”.

Frente a los objetivos panhispanistas, el hispanoamericanismo progresista sostenía la posición contraria favorable a los aliados: comparado con la posición rival, tuvo menos predicamento.

Ramiro de Rivera 1923

Pasada la contienda, en España se producía en los años veinte el golpe militar que llevaba al general Primo de Rivera al poder. El nuevo régimen pronto – a solo un mes de asumir - evidenciaba la intención de aumentar los esfuerzos oficiales para el acercamiento con América: el 12 de octubre de 1923 Primo de Rivera puso de relieve las condiciones especiales que la unían a España. También, acompañado de Alfonso XIII, viajaba posteriormente al Vaticano para ratificar en audiencia con Pío XI, la idea de España como portavoz del bloque hispanoamericano de naciones.

Sin texto

Si bien se atribuye a Ramiro de Maeztu una destacada posición como principal ideólogo del panhispanismo durante la dictadura, de hecho colabora a la formación del pensamiento reaccionario mediante su formulación de *hispanidad* durante la República y su desempeño como embajador de España en Buenos Aires.

Durante la estancia de Maeztu en la capital argentina fue cuando elabora la construcción de la noción de hispanidad: esta denominación la tomó del P. Zacarías de Vizcarra, residente en Buenos Aires.

### 3.2 El hispanoamericanismo progresista

La segunda gran corriente del hispanoamericanismo, constituida por varios grupos y personalidades independientes sin una coordinación operativa entre ellas, pero coincidentes en sus inquietudes, veía la solución de la encrucijada finisecular española en la estrecha vinculación de España con Hispanoamérica.

<sup>25</sup> Irigoyen se había decidido por la neutralidad en la Primera Guerra Mundial, evitando todo compromiso militar o económico con las potencias aliadas, pese a la fuerte presión de Estados Unidos a partir de 1917. Ordenó el retiro de la delegación argentina de la asamblea de la Liga de las Naciones, disconforme con la política de extrema dureza de los vencedores que concluiría en el polémico Tratado de Versalles respecto de Alemania. Durante su gestión se convocaría también a un congreso latinoamericano de neutrales y se condonaría la deuda pendiente que tenía Paraguay con motivo de la Guerra de la Triple Alianza. El presidente radical reconocería la soberanía de Santo Domingo, negándose un barco argentino – por precisas instrucciones suyas – a saludar la bandera yanqui que ondeaba en el puerto.



Se diferenciaba de la corriente panhispanista, interesada en la recuperación de los valores tradicionales y del prestigio internacional español, en que no se originaba en planteamientos nacionales. Su origen era la estrategia de reactivación de los vínculos con América emprendida por una fracción de la burguesía liberal en la segunda mitad del siglo XIX.

Para esta corriente la España finisecular y la América Independiente eran herederas culturales de la España de los siglos XVI-XVIII. Su objetivo prioritario era el desarrollo de una nueva identidad nacional para recomponer un consenso que lograra la regeneración del país. Se buscaba sacar a España de la postración en que se hallaba, reposicionándola al nivel de los países desarrollados.

Las fuentes culturales y filosóficas que sustentaron las bases del hispanoamericanismo progresista fueron el positivismo y el krausismo<sup>26</sup>. La hermandad universal perseguida por el krausismo fue traducida por el americanismo progresista como un prioritario acercamiento entre pueblos de cultura común. A esto se añadiría la creencia en la necesidad de desarrollar elites capaces de generar valores superiores en la sociedad, debiendo las naciones más antiguas guiar a las más jóvenes.

América se convertía en el medio para sacar a España del anquilosamiento secular que padecía. El regeneramiento de España era posible para esta visión, mediante su proyección americana.

El positivismo sería la otra escuela inspiradora del hispanoamericanismo progresista: cambiaría la base de la identidad común trasladando el énfasis en la historia y poniéndolo en la lengua común, el derecho y la filosofía.

Durante los cincuenta años posteriores se activarían numerosos programas de acercamiento cultural y se celebraron innumerables congresos de todas las áreas comunes, estudios para armonizar sistemas educativos comunes a ambos lados del Atlántico y el incremento de las academias correspondientes de la *Real Academia de la Lengua Española*. Otro aporte del positivismo al nuevo americanismo, sería el nexo de pensamiento común,

<sup>26</sup> El origen del *krausismo español* se encuentra en el discurso pronunciado por el profesor Julián Sáenz del Río al inaugurarse en la Universidad de Madrid el curso académico 1857-1858. Sería el punto de partida del importante movimiento filosófico y cultural denominado *Krausismo español*. Sáenz del Río y sus discípulos reelaboraron con un sentido original las ideas del filósofo alemán Kart Christian Friedrich Krause (1781-1832). Tuvo el Krausismo gran penetración en la mentalidad española y se difundió extraordinariamente entre los intelectuales de aquel tiempo. En general, entre 1857 y 1876 el grupo krausista inspira el pensamiento dominante en las esferas de la intelectualidad de España y traza los rumbos de las actividades culturales tanto de la Universidad como de otros ámbitos. Sobre el krausismo español, véase: Mallo, Jerónimo *Los krausistas españoles en Cuadernos Americanos* Año XVI, n° 6 enero-diciembre, México 1957.

entre un amplio sector de intelectuales españoles y americanos. Se mantendría hasta la Guerra Civil Española (1936-1939).

El positivismo influenciaría en la preocupación del hispanoamericanismo por la inestabilidad social en cuanto a su intención de generar elites: minorías especialmente dotadas que irradiaran una influencia mentora sobre la sociedad en general y sobre las esferas de poder, aunque sus integrantes no participaran directamente en la política. Otra importante influencia la constituyó la necesidad de evitar una revolución desde abajo por medio del desarrollo cultural<sup>27</sup>. También se daba un cambio en la imagen del indio, ahora visto como un obstáculo para el desarrollo de la sociedad y la modernización en América<sup>28</sup>.

Ante la debilidad política tanto española como americana se necesitaba un medio aglutinante que generara una estrategia de independencia común respecto de Estados Unidos pero también de Inglaterra, Francia e Italia. En el campo político, los gobiernos liberales tenían intereses convergentes con estas potencias y en el económico, eran también dependientes de sus intereses comerciales. Al resultar ineficaces los campos económicos y políticos, sería entonces la *identidad cultural* el medio necesario para la conformación de una estrategia común de independencia.

El énfasis en lo cultural fue la base más sólida sobre la que sustentar las nuevas relaciones estrechas de España y las antiguas colonias. A fines del siglo XIX se adicionaba un clima reformista que procuraba, desde la visión de la burguesía liberal, poner al país a tono con las demás naciones europeas. También pesaba la necesidad de recuperar peso en el contexto internacional. Ante la imposibilidad de emular la práctica colonialista de las demás potencias, España se incorporaba muy modestamente al reparto africano, pero sobre todo dirigía la atención a Sudamérica. Hacia allí marchaban crecientes contingentes de inmigrantes españoles y desde allí le llegaban muchas muestras de solidaridad.

Un grave obstáculo para el hispanoamericanismo era la persistencia de la imagen que se tenía de España como un país atrasado y hostil al progreso, pese a los esfuerzos españoles para reflejar una apertura a la modernidad.

A diferencia del panhispanismo, el progresismo trataría de revertir esa imagen elaborando programas<sup>29</sup> que articularan la política española de proyección hacia América. Estos se dieron en los años anteriores a la conmemoración del IV Centenario del

---

<sup>27</sup> Incluyendo desde la Extensión Universitaria de la *Universidad de Oviedo* promovida por Altamira a las escuelas para adultos sostenidas por damas de la clase alta bonaerense.

<sup>28</sup> Argumento que contaría a fines de siglo con numerosos expositores.

<sup>29</sup> El primero serían los doce puntos desarrollados por la *Unión Iberoamericana* que incluían temas culturales y académicos. Rafael Altamira expondría en sus sucesivos trabajos una de las más sistemáticas elaboraciones del programa hispanoamericanista.

# Decadencia del progresismo

descubrimiento, en los años posteriores a la crisis del 98 y en la época de la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, esto no logró detener a fines de los años treinta un eclipse en España en el interés por América: un distanciamiento entre los progresistas cuyas razones no se explicitaron probablemente por el mismo desinterés de los miembros de esta corriente. Sepúlveda<sup>30</sup> considera una de las razones de fondo el apropiamiento de sus programas por los sectores más conservadores de la dictadura primorriverista, lo que hacía perder el elemento progresista del americanismo español, mantenido hasta el fin de la guerra mundial.

También se sumaba la situación regresiva de muchas de las repúblicas americanas: conflictos entre ellas, abundantes especialmente en los años treinta que la comunidad de lengua, cultura y raza no logró impedir. El avance de las dictaduras militares en los países americanos, el crecimiento del clericalismo en sus otrora sociedades laicas.

Numerosas voces tanto en España como en América se hicieron eco de los límites reales del hispanoamericanismo progresista. Entre los intelectuales españoles sería un ejemplo representativo las expresiones de Ramón del Valle Inclán en 1928 al decir:

*¿No ha advertido Ud. que nuestros gobernantes, periódicamente, buscan congraciarse con los de allende el mar, formulando declaraciones de hispanoamericanismo frenético? He ahí la prueba de lo mucho que importa el control de esos pueblos nuevos. Pero ¡pida Ud. pruebas de ese hispanoamericanismo oficial! Solo se hallan rastros de él en los discursos. Son expresiones nuevas de achaques viejos, hijos del champaña, de borracheras de tanto diplomático insustancial. El sentimiento oficial en ese orden no posee más calor que el que le presta el vino de los banquetes. Aún se mira a América pensando en "las Indias", en el "Dorado", etc. y nada más. Eso, allí se ignora, naturalmente. Carecemos de diplomáticos expertos.<sup>31</sup>*

*Clericalismo  
aumentar*

<sup>30</sup> Sepúlveda, Isidro *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo* op. cit. p. 156.

<sup>31</sup> Luque Lobos, Jorge *Con don Ramón del Valle Inclán, caballero del Greco* en *Gigantes y Cabezudos (recopilación de entrevistas)* Bs. As., Edit. Tour, 1929, p. 15 y ss. Las entrevistas que el periodista y escritor argentino Jorge Luque Lobos realizara en Europa a personajes destacados, comprenden a numerosos españoles de la época - en el caso de Italia, a Benito Mussolini - incluyendo a miembros del ambiente intelectual y artístico del período de entreguerras. El volumen contiene una interesante compilación de reportajes a figuras del mundo de las candilejas españolas, como Carmen Moragas - amante de Alfonso XIII y madre de dos hijos suyos, que formara parte de la compañía teatral de María Guerrero- Raquel Meller, Tórtola Valencia, la bataclana portuguesa Eva Stachino y la mexicana Celia Montalván

*avet*

La crisis internacional iniciada en 1929 haría desaparecer en los treinta la optimista visión de principios de siglo sobre la futura prosperidad y progreso del continente americano. Al contrario, generaría en su suelo situaciones de conflictividad social y subdesarrollo que persistirían.

La depresión traería como consecuencia un notable retroceso de posiciones progresistas en América (salvo quizás en México) y en Europa. En América los conservadores tomaban distancia del liberalismo mantenido en décadas anteriores, en muchos casos incrementando paradójicamente su identificación con una España que percibían comprometida con la defensa de los valores tradicionales y la religión y como ejemplo aplicables en sus países.

En este contexto surgirían numerosas muestras de adhesión a la dictadura primorriverista, con lo que se fortalecía el panhispanismo. Esta corriente conservadora del hispanoamericanismo creció a la sombra del resurgir del clericalismo, la defensa a ultranza de los valores tradicionales y de las medidas de control social.

La crisis en el hispanoamericanismo progresista significaría una reducción del interés por América, una disminución del discurso americanista al acapararlo el panhispanismo y un significativo descenso de su auditorio americano hacia dónde dirigir sus iniciativas.

El distanciamiento coincidiría con la compleja situación política en España: la proclamación de la República hizo que sus representantes más conspicuos, decepcionados del presente militarista de América, pasaran a ocupar cargos gubernamentales o legislativos en la península

### **3.3 La hispanidad**

En los años treinta, en el contexto de la compleja situación internacional agravada por la crisis económica, el movimiento hispanoamericanista entró en también en crisis. De las dos corrientes que lo componían, la conservadora se vería reforzada y revitalizada mientras que lo progresista languidecería.

Una globalidad de factores confluyeron: las consecuencias de la crisis económica en las repúblicas americanas, medidas restrictivas de la emigración, la presencia en ascenso en algunos países europeos y americanos del fascismo, influenciaron profundamente al

movimiento que a comienzos de los treinta reforzaba explícitamente la influencia nacionalista. Este nacionalismo - que paradójicamente iba en contra de la esencia básica del hispanoamericanismo que tendía a establecer vínculos supranacionales – no solamente se afianzaría durante toda la década sino que llegaría a desplazar al inicial hispanismo.

La proclamación de la nueva República española implicaría un viraje del interés peninsular hacia su propio desarrollo político interno, marcando el paulatino alejamiento respecto de América.

En este contexto, la aparición de la idea de *hispanidad* significó una decisiva oposición al hispanoamericanismo. Acabaría por suplantarse a este en la derecha republicana española y en el régimen surgido de la guerra civil como la filosofía de Estado que teñiría las relaciones con las naciones americanas.

Los cultores de la hispanidad la presentaron desde el principio como un concepto nuevo aplicable a una nueva realidad. Pese a que el origen de la acepción moderna de “hispanidad” no corresponde originalmente a la proposición del jesuita español Zacarías de Vizcarra<sup>32</sup>, este contribuiría significativamente a la reformulación del concepto.

Desde principios de siglo el significado era admitido por la Real Academia como sinónimo de “hispanismo” o peculiar modo de hablar el español fuera de las reglas castellanas. Vizcarra<sup>33</sup> incorporó en 1926 dos acepciones: una geográfica, como conjunto de

---

<sup>32</sup> Como se ha sostenido erróneamente, aún por sus mismos seguidores.

<sup>33</sup> El sacerdote Dr. Zacarías de Vizcarra y Arana SJ. había nacido en Abadiano, Vizcaya, en 1879 y falleció en Madrid en 1963. El P. Vizcarra fue uno de los difusores en Buenos Aires de un concepto de la cultura hispánica estrechamente vinculado al catolicismo y la idea de que la *hispanidad*, debía ser el principal nexo entre España, las naciones hispanoamericanas y, especialmente, la Argentina. Tuvo amplia actuación en el ámbito eclesial argentino de las primeras décadas del siglo XX: es posible rastrear las alternativas de su destino porteño en las designaciones que, en la sección “Movimiento del clero”, aparecen publicadas en la *Revista Eclesiástica del Arzobispado de Buenos Aires* de esos años. El P. Vizcarra fundaría el *Instituto Grafotécnico* en Buenos Aires. Sería profesor de los '*Cursos de Cultura Católica*', creados en 1922 dentro del programa de renovación del pensamiento católico que tenía lugar en Buenos Aires e integró el elenco inicial editorial de la revista '*Criterio*', dirigida en 1928 por Atilio Dell'Oro Maini, patrocinada por el episcopado de Buenos Aires. Su papel sería destacado en las filas de la ortodoxia reaccionaria en Argentina para luego seguir en España en las de la *Acción Española*. Las relaciones intelectuales y religiosas entre Vizcarra y Maeztu fueron muy estrechas, pues éste se replanteaba su posición religiosa, y el jesuita se convertiría en su director espiritual. Vizcarra estaba vinculado a los nacionalistas, quienes participaban de las actividades culturales católicas. Sobre todo César Pico, un biólogo con una fuerte vocación filosófica y sociológica, y dos filósofos del derecho: Tomás Casares y Faustino Legón. En el grupo también estaban el médico y ensayista político Juan D. Carulla, el poeta Lisardo Zía, el historiador Alberto Ezcurra Medrano y los ensayistas Alfonso de Laferrère y Mario Lassaga. En 1936 volvería a España y desde 1947 fue Obispo Consiliario de la *Acción Católica Española*, de la que era ya Secretario General, con el título de Obispo de Eresso. El cardenal Gomá lo elegiría como instrumento fundamental para la puesta en marcha del “nueva” *Acción Católica*, después de la victoria franquista. En su obra *Vasconia españolisima*, publicada en 1939, opuesta a las reivindicaciones nacionalistas vascas, pueden hallarse elementos que aportan más claridad a su visión de *hispanidad*. Sobre el P. Vizcarra y su trayectoria, véase Devoto, Fernando *Nacionalismo, Fascismo y tradicionalismo en la Argentina Moderna. Una historia*. Edit. Siglo XXI, Bs. As. 2002. También Zanatta, Loris *Del Estado Liberal a la Nación Católica* Universidad Nacional de Quilmes, 1996.

VJ

todos los pueblos hispanos, sinónimo de la común Hispanoamérica; otra ético-espiritual, como conjunto de cualidades que distinguen a estos pueblos. Estas tampoco eran originales: en 1909 ya hablaba Unamuno de una "hispanidad" trascendente de lo meramente geográfico, abarcativa de "todos los linajes, todas las razas espirituales...que han hecho el alma terrena y a la vez, celeste de Hispania"

Aunque Vizcarra probablemente conoció la formulación de Unamuno, a él se debe la incorporación de una dimensión espiritual de claros rasgos católicos, lo que prefiguraría el concepto utilizado posteriormente por Maetzu. Este, en ejercicio de sus funciones de embajador español en Buenos Aires, hablaba ya de *hispanidad* como representativa de comunidad espiritual de los pueblos hispanos en sus informes diplomáticos a Madrid.

La hispanidad se diferenciaba fundamentalmente del hispanoamericanismo en la negación de la superposición de identidades, en su calidad de pensamiento filosófico, religioso y espiritualista (mientras el hispanoamericanismo era básicamente cultural e ideológico). Maetzu definía a la hispanidad en analogía a la cristiandad: del mismo modo que esta abarcaba a todos los pueblos cristianos, la hispanidad comprendía a todos los de estirpe hispana. La comunidad no era racial, geográfica o lingüística sino espiritual.

Mientras el hispanoamericanismo buscaba el enlace entre la península y América, nacido en las dos últimas décadas del siglo XIX siendo todavía España una potencia colonial, la hispanidad se desarrolla en su decadencia, perdido su peso político en Europa y el mundo. Contra esa decadencia lucharían los adeptos a la nueva corriente: sería en el fondo un intento de retrotraer a España a su etapa de potencia privilegiada y dominante.

El hispanoamericanismo, nacido de la voluntad española de acercarse a sus colonias americanas ya hacía largo tiempo perdidas, no señalaba culpables de la decadencia ibérica. Para la hispanidad, en cambio, los responsables de los males de España y también de América eran el liberalismo y el materialismo.

Para el hispanoamericanismo, incluso para su corriente conservadora, existían varios componentes que fundamentaban la comunidad supranacional: el idioma, la cultura, la historia, la raza y la religión. Para la hispanidad solo uno conformaba la base comunitaria

hispana: la religión<sup>34</sup>. El elemento religioso integraba todos los demás, convirtiéndose en sinónimo de españolidad.

Una de las más significativas diferencias entre ambas cosmovisiones se hallaban en la interpretación de las relaciones sociales: a lo largo de su desarrollo y en sus distintas corrientes, el hispanoamericanismo era claramente elitista. El elitismo se manifestaba hacia la sociedad en un tono paternalista, alentando la integración social mediante la cultura y la educación. La hispanidad abandona sustancialmente ese planteamiento: las masas deben ser dirigidas por una elite.

Maetzu sostendrá que las masas españolas y americanas, perdida su dignidad, marchan hacia la revolución: el origen de esta aberración estaba en el liberalismo que conlleva la igualdad política. Para detener el proceso, proponía su reemplazo por el catolicismo humanista, pasando de un planteamiento político a uno religioso que enfatiza la igualdad de las almas ante Dios pero obvia la igualdad social y política.

Este planteamiento que reconoce solo dirigentes y dirigidos, alejaría a la sociedad americana del peligro de la revolución social y de la dictadura del dólar<sup>35</sup>

Estados Unidos era visto respecto a la América hispana como la prolongación de las prácticas imperiales británicas, que solo encubría tras su aparente respeto por su cultura, un desprecio racista por sociedades consideradas inferiores de las que no le interesaba más que su explotación económica.

La única salida para América era el retorno al ideal hispano, con el ejemplo de una España resurgida convertida en su guía espiritual, gobernada por una monarquía católica rectora de un imperio ecuménico. Tal sería el núcleo integrador de toda la comunidad

<sup>34</sup> El cardenal español Isidro Gomá y Tomás visitó la Argentina en 1934 para asistir al *Congreso Eucarístico de Buenos Aires*. El 12 de octubre de 1934 pronunciaba un discurso en el *Teatro Colón* titulado *Apología de la Hispanidad*, en la velada conmemorativa del *Día de la Raza* – se publicaría en *Acción Española* en su número de noviembre de 1934 – que es uno de los más significativos resúmenes de los postulados de esta posición. Por voluntad de Ramiro de Maetzu, que aún sin conocerlo todavía personalmente se sintiera complacido por las citas de que fuese objeto, fue incluido como epílogo de su obra *Defensa de la Hispanidad* - Maetzu visitó posteriormente al cardenal en Toledo y obtuvo su permiso para incluirlo a partir de la 2ª edición de su libro – fundamental para un acercamiento a esta visión del elemento hispánico y su relación con América basados en valores eminentemente espirituales. Entre otros conceptos, decía monseñor Gomá: *Ramiro de Maetzu acaba de publicar un libro Defensa de la Hispanidad, palabra que dice haber tomado del gran patriota señor Zacarías de Vizcarra (la negrita es nuestra) (...) América es la obra de España. Esta obra de España lo es esencialmente del catolicismo. Luego, hay relación de igualdad entre hispanidad y catolicismo, y es locura todo intento de hispanización que lo repudie (...) Con la fusión de lengua vino la fusión, mejor, la transfusión de la religión. Porque el español, hasta el aventurero, llevaba a Jesucristo en el fondo de su alma y en la médula de su vida y era por naturaleza un apóstol de su fe.(...) La obra de España fue ante todo obra del catolicismo... el secreto de la hispanidad que o es palabra vacía o es la síntesis de todos los valores espirituales que, con el catolicismo, forman el patrimonio de los pueblos hispanoamericanos. América es nuestra obra, es esencialmente del catolicismo. Luego, hay relación de igualdad entre raza o hispanidad y catolicismo (...)*

<sup>35</sup> “Entre los yanquis y el soviét” enfatizaba Maetzu en *Defensa de la Hispanidad* en *Obra* V. Marrero (ed.) Editora Nacional, Madrid, 1974, p. 879.

1934  
Ramiro  
de  
Maetzu

hispanica. Pese a su énfasis en el elemento religioso en los planteamientos de la hispanidad, no estuvo alejada de lo político: dada su militancia católica y su idea social, fue funcional a la ideología fascista<sup>36</sup>

#### 4. América, Argentina y el hispanismo

Una de las variantes de esta transformación fue el llamado por José Luis Romero “nacionalismo latino”<sup>37</sup> Será dentro de este movimiento intelectual, de amplias consecuencias culturales y políticas, que se inscribió el hispanismo. Este representaría una de las interpretaciones de la realidad nacional y subcontinental, que coexistieron en la época.

Sobre el hispanismo y sus correspondientes versiones americanas, Oscar Terán señala que fueron generados por un complejo dispositivo donde se entrecruzaron series provenientes de registros diversos. La instalación del hispanismo en nuestro medio implica no solo considerar la discursividad y las manifestaciones que lo contuvieron: también la tradición y la vinculación de los intelectuales con la sociedad, la política, el Estado y el campo intelectual del período<sup>38</sup>.

El modernismo cultural también opondría un hispanismo vinculado con los valores espirituales frente al materialismo de USA.

Entre los numerosos testimonios del cambio de percepción respecto de los Estados Unidos y de España derrotada, sería emblemático el de Rubén Darío, máximo representante del movimiento modernista. El nicaragüense que triunfaba en Buenos Aires con la publicación en 1896 de *Prosas Profanas*, se constituiría junto al cubano José Martí, uno de sus más conspicuos denunciantes. Su percepción del conflicto quedaba plasmada en su artículo *El triunfo de Calibán*<sup>39</sup> aparecido en *El Cojo Ilustrado* de Caracas, reseñando un acto de protesta contra USA. Aquella protesta se concretaba también en un teatro, el Victoria de Buenos Aires. También en 1905 con la *Salutación del optimista* conformaría dos núcleos

---

<sup>36</sup> La formulación de la *hispanidad* desde el fascismo español no tuvo un programa de actuación hacia América durante la República y Guerra Civil al no contar con un proyecto político y cultural: recién con la creación del *Consejo de Hispanidad*, terminada la contienda, se trataría de elaborar un proyecto viable.

<sup>37</sup> Romero, José Luis *Las ideas en el siglo XX* Edit. Siglo XXI, Bs. As. 1995.

<sup>38</sup> Terán, Oscar *El dispositivo hispanista en III Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España. Actas.* Tomo I Bs. As. 19al 23 de mayo de 1992.

<sup>39</sup> El poeta escribe *El triunfo de Calibán* mientras reside en Buenos Aires, el artículo data del 20 de junio de 1898, se publica en el diario *El Tiempo* y es reproducido por la revista venezolana *El Cojo Ilustrado* ese mismo año. El artículo de Darío fue escrito en plena guerra hispanoamericana.



temáticos claves para la prédica antiimperialista del período y la esperanza de que *la latina stirpe será la gran alba futura*.

Similares connotaciones, más elaboradas, se encontrarían en el *Ariel* de José Enrique Rodó<sup>40</sup>, de importante influencia en la intelectualidad latinoamericana<sup>41</sup>: la influencia y el creciente expansionismo, primero territorial y luego económico y cultural, de Estados Unidos, originarían en el ámbito hispano una tradición ensayística de denuncia y rechazo de la ingerencia del Norte<sup>42</sup>. En contraposición Ariel proponía un estilo de visa desinteresado que armoniza el mensaje moral del cristianismo con el espíritu de la cultura griega, constituyendo a la vez un programa ético y estético<sup>43</sup>

Rodó vería en Estados Unidos la encarnación del positivismo con su idea de progreso indefinido y su confianza ciega en la ciencia, por otra parte, la implícita imposición de una propuesta política de organización particular, la democracia norteamericana. Y aunque Rodó reconocería que “la democracia y la ciencia son los dos insustituibles soportes sobre los que nuestra civilización descansa” se alarmaba frente a lo que identifica como más característico del mundo moderno: la tendencia cuantificadora. Al tomar conciencia de que se cierra un ciclo histórico y sobreviene una renovación, se justificará una intervención intelectual destinada a orientar el sentido de las acciones futuras<sup>44</sup>.

Para José Luis Romero, sería Rodó quién definió con más precisión una actitud aristocrática y estetizante como postura espiritual frente a la turbulenta aparición de las masas populares. A partir de su publicación en 1900, *Ariel* adquirió tal importancia que el *arielismo* sería considerado la doctrina propia de los círculos cultos; se había instalado la polarización social en los países americanos, propia de las peculiaridades de sus procesos de desarrollo: las aristocracias se sintieron más aristocráticas, se retrajeron y cultivaron sus sentimientos minoritarios<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> José Enrique Rodó había nacido en Montevideo el 15 de julio de 1871, en una familia pudiente de padre español y madre uruguaya. Fundó en 1895 la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, fue profesor de Literatura en la Facultad de Letras de la Universidad de Montevideo. Dejaría la cátedra en 1901 para dedicarse a la política, militando en el partido de los liberales moderados. Fue director de un periódico partidario hasta que, decepcionado, se embarca en un destierro voluntario aceptando la comisión de la revista *Caras y Caretas* como corresponsal viajero: partió hacia Europa en julio de 1916. Visitó España y recorría Italia cuando lo sorprendió la muerte en Palermo, el 1° de mayo de 1917, a los 45 años. Véase el estudio de Gonzalo Zaldumbide *José Enrique Rodó en Boletín de la Biblioteca Nacional de Letras. Serie de Escritos III*, Montevideo, 1967.

<sup>41</sup> Terán, Oscar *En busca de la ideología* Catálogos Editora, Bs. As. 1986.

<sup>42</sup> Altamiranda, Daniel *Ariel y Calibán, personajes-metáforas para la construcción de “Nuestra América” en Fin (es) de Siglo y Modernismo Congreso Internacional Buenos Aires- La Plata Agosto de 1996*, Edición Universitat de les Illes Balears, Palma (Illes Balears) 2001. T. I, p. 425.

<sup>43</sup> Cf. Altamirano, Carlos y Sarlo Beatriz *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* Edit. Ariel, Bs. As. 1997, p.165.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 426.

<sup>45</sup> Romero, José Luis *La experiencia argentina y otros ensayos*. Edit. Taurus, Bs. As. 2004, p. 223.

Cuando España dejó definitivamente de lado sus intenciones de reconquistar sus antiguas colonias – alrededor de 1866- comenzaban a darse las condiciones necesarias para el inicio de un acercamiento. Sin embargo, a lo largo de todo el siglo, un obstáculo habría de dificultar las relaciones hispanoamericanas: la permanencia española en las posesiones caribeñas de Cuba y Puerto Rico.

La *Conferencia Panamericana* de 1889 ya traería las primeras prevenciones sobre la situación internacional: Argentina y casi toda Hispanoamérica experimentarían el recelo ante el avance del expansionismo estadounidense. La guerra hispano- norteamericana de 1898 significaría luego, un refuerzo del clima hostil hacia el vecino del norte y un hito para el hispanismo: se planteaba la necesidad de definir lo propio contrastando con lo del enemigo.

Una revalorización del legado hispánico en contraste con el desprecio del siglo XIX, que ya señalara Carlos Real de Azúa<sup>46</sup>, sería una de las novedades de las últimas décadas finiseculares. Esta nueva estimación se articulaba en la Argentina con la redefinición de una identidad nacional, necesitada de la invención de un linaje autóctono y la consolidación de un conjunto de valores. Se la consideraba un simbólico dique contenedor del aluvión inmigratorio y de una moral social crecientemente materialista y pragmática<sup>47</sup>. Se presentía y

---

<sup>46</sup> Carlos Real de Azúa (Montevideo 1916 – Montevideo 1977) fue abogado, profesor de Literatura y Estética, crítico literario, historiador y ensayista. Considerado uno de los iniciadores de la Ciencia Política en el Uruguay, manifestaría un profundo interés por los temas hispánicos. En 1950 su ensayo sobre *Ariel*, ganaba un concurso literario. En su obra, reflexionaba sobre la influencia que el discurso de Rodó pudo ejercer sobre el prestigio estético del cristianismo y sobre la renovación, provocada por la apología de lo griego, en los estudios clásicos en América.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

temía una disolución de la esencia identitaria argentina y la subversión del orden social<sup>48</sup> a través de la importación de ideologías foráneas<sup>49</sup>.

El crecimiento económico del país había traído también consecuencia que no habían sido previstas ni deseadas: la inmigración defendida por el liberalismo no se asentó mayoritariamente en el campo ni llegaron los inmigrantes a convertirse en pequeños propietarios rurales. El latifundio rural en manos de la clase alta y las mejores condiciones laborales de las ciudades, determinarían que fuera el ámbito urbano el que viera asentarse a la

---

<sup>48</sup> El 1° de mayo de 1909, la policía de Buenos Aires abrió fuego sobre una manifestación de trabajadores de la FORA, dejando numerosas víctimas. Según revelarían los informes policiales y la prensa de la época, casi todos los heridos y muertos eran inmigrantes rusos, italianos y españoles. Las asociaciones obreras – la FORA y la UGT – apoyadas por los socialistas, responsabilizaron al Jefe de Policía Ramón L. Falcón y organizaron una huelga general. La respuesta del gobierno fue clausurar locales obreros, deportar líderes por la *Ley de Residencia*, sancionada por ambas Cámaras en 1902 en base al proyecto de Miguel Cané, y mandar tropas a la Capital. La agitación de izquierda y de derecha llegarían a un clímax en 1910 de la elite: el gobierno, abocado a los festejos del Centenario, reforzaría sus mecanismos represivos. Una escalada creciente de violencia de todos los sectores culminaría en el estallido de una bomba, colocada en el *Teatro Colón* el 26 de junio de 1910, que hirió a cerca de 40 personas. El Congreso aprobaría la *Ley de Defensa Social*. La *Ley de Residencia*, considerada por los sectores populares y los socialistas como atentatoria de los principios constitucionales, también sería denunciada en el teatro por Roberto Payró en su obra *Marco Severi*, basada en un caso real de la época, estrenada en el *Teatro Rivadavia* el 18 de julio de 1905. Al inspirarse en un caso verídico muy conocido de un tipógrafo italiano, el caso Viscusi, el público se apasionó desde el primer momento. En el teatro, al finalizar las representaciones, oradores improvisados se dirigían al público para debatir el tema clamando por justicia social. La obra mereció elogiosas críticas, entre ellas la de José León Pagano, aparecida en *La Nación* el día del estreno, y el crítico Juan Pablo Echagüe opinó que *Marco Severi* inauguraba en la escena argentina el *teatro de ideas*. Al respecto, véase: Castagnino, Raúl H. *El teatro optimista de Roberto J. Payró* en *Boletín del Instituto de Teatro* Bs. As., 1978, p. 9 y s.s.

<sup>49</sup> La desconfianza y hostilidad hacia los inmigrantes extranjeros se incrementará después de la Revolución Bolchevique en 1917 en USA y en toda América: especialmente asociando “ruso” y “judío” a bolchevique y anarquista, enemigos mortales de la propiedad privada y del Estado como tal. En Argentina esta percepción del extranjero como peligroso para el Estado y agente diluyente de la esencia nacional, no se amortiguaba con los sangrientos sucesos de 1919, la *Semana Trágica*, ni con los de la Patagonia en 1921. El teatro también reflejó a menudo la xenofobia, a veces de forma sutil y otras explícitas: en 1922 el Dr. Pedro Benjamín Aquino estrenaba en el Apolo la obra *Y muerto el perro...* cuyo argumento se centra en la preparación de un atentado explosivo por parte del “Ruso”, quién planea arrojar una bomba sobre los niños de las escuelas el día en que, reunidos en la plaza del Congreso, entonen el himno nacional. Como final moralizador, la bomba le estalla al propio “Ruso” antes de lograr su cometido, causando su muerte instantánea. La crítica de la época destacaría la obvia xenofobia que destilaba la obra de Aquino. El ejemplo más gráfico es la de Nicolás Coronado quién, en el volumen *Crítica Negativa* publicado en 1923 por la Agencia General de Librería y Publicaciones, decía: *Y muerto el perro...es una manifestación literaria de la mentalidad de la Liga Patriótica Argentina y sobre todo, del odio al “extranjero invasor” que tanto distingue al mencionado organismo patriótico. La “Liga” se fundó para perseguir al extranjero en la ciudad; ‘Y muerto el perro...’ se estrenó para atacarlo en el teatro. El drama del señor Aquino es un producto de la “Liga” del Dr. Carlés. (...) el único perro que muere en esta pieza del doctor Aquino es el Ruso: no hay ninguna otra muerte, si se exceptúan la del sentido común, la del buen gusto y la de la corrección gramatical.* Es interesante recordar que Nicolás Coronado sostendría una breve polémica con Delfina Bunge de Gálvez - esposa de Manuel Gálvez virulento crítico de la inmigración - a raíz de haber publicado en la revista *El Hogar*, bajo el seudónimo de Alonso López, una crítica poco elogiosa de su libro *El alma de los niños*. La obra había sido leída por su autora en el Congreso Franciscano en la sesión del 6 de octubre de 1921. El libro era calificado por Coronado, haciendo uso de una fina ironía, de “mediano”. La escritora publicaba una semana después, una vehemente defensa de su libro, a la que Coronado respondería usando el mismo seudónimo, con una carta titulada *Sobre una crítica literaria*, incluida en el volumen *Crítica Negativa* de 1923. La defensa que de su obra hacía la sra. de Gálvez fue incluida en su libro *Los tiempos malos de hoy* que el editorial Buenos Aires publicara en 1926, junto con diversos artículos y otras contestaciones a críticas recibidas. Coronado también fustigaría obras de Manuel Gálvez, como *Nacha Regules*, pese a haber elogiado en su momento *El Solar de la Raza* del mismo autor.

mayoría de los extranjeros. Esos extranjeros que tampoco – excepto una minoría – serían los nórdicos deseados por los liberales defensores de la inmigración sino, sobre todo, italianos y españoles.

La instalación masiva de los inmigrantes en el entorno ciudadano traería notorios cambios que alteraron la tradicional estructura social: en el Buenos Aires finisecular los trabajadores extranjeros –comerciantes, pequeños empresarios, empleados en diversos oficios – representaban alrededor del 66% de los sectores medios. Los trabajadores manuales inmigrantes constituían casi el 86% de los sectores bajos de la ciudad<sup>50</sup>

La recuperación del vínculo hispánico, abandonando la hispanofobia de las elites argentinas del siglo XIX que manifestara casi toda la Generación del 37 y la del 80, fue planteada en la *Conferencia Panamericana* de 1889<sup>51</sup> por el representante argentino Roque Sáenz Peña, futuro presidente de la República, haciéndola coincidir con su rechazo a la hegemonía norteamericana. Parecía superada la visión profundamente antihispana de los argentinos Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi o Domingo F. Sarmiento, de los chilenos Francisco Bilbao, José Victoriano Lastarria y Benjamín Vicuña Mackenna o de los uruguayos Andrés Lamas o José Pedro Varela, extremadamente crítica respecto de la herencia española y de la España contemporánea.<sup>52</sup>

En la Argentina finisecular, señala Alfredo Rubione, un sector protagónico de la clase gobernante, en coincidencia con el proceso de organización y consolidación del Estado nacional, comenzaba a revalorizar la cultura española y a intentar situarla como fundamento del discurso institucional de la cultura oficial argentina<sup>53</sup>.

El Estado liberal necesitaba para afianzar su unidad, conferir un sentimiento cívico altamente emocional que se transformara en base y origen del poder político<sup>54</sup>

El deseo de unidad nacional se traducía, según el estudio de Sandra Mc Gee Deutsch<sup>55</sup> en una reacción contra el cosmopolitismo y en un intento por reivindicar la herencia cultural argentina, particularmente sus raíces hispánicas. El gaucho y el pasado hispánico tuvieron sus

---

<sup>50</sup> Scobie, James R. *Buenos Aires. Del centro a los barrios (1870-1910)* Edit. Solar – Hachette, Bs. As. 1977.

<sup>51</sup> Para un rico panorama de la Primera Conferencia Panamericana de 1889 y sus entretelones, véase las crónicas del poeta cubano José Martí, escribiendo para *La Nación* de Buenos Aires, *Argentina y la Primera Conferencia Panamericana* ordenada y prologada por Dardo Cúneo, Ediciones Transición, Bs. As. 1955

<sup>52</sup> De vega, Mariano, de Luis Martín, Francisco y Morales Moya, Antonio (Eds.) *Jirones de Hispanidad. España, Cuba, Puerto Rico y Filipinas en la perspectiva de dos cambios de siglo.* Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004. p. 45.

<sup>53</sup> Rubione, Alfredo *Retorno a España en Historia Crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas* Vol. V, Emecé Editores, Bs. As. 2006, p. 19.

<sup>54</sup> *Ibidem.*

<sup>55</sup> Mc Gee Deutsch, Sandra *Contrarrevolución en la Argentina (1900-1932). La Liga Patriótica Argentina.* Universidad Nacional de Quilmes Edit. Bs. As., 2003.

R. Rojas, M. Gálvez, L. Lugones

más importantes defensores entre los escritores a quienes los historiadores han denominado *nacionalistas culturales*: rechazaron los argumentos de la generación precedente a favor de la inmigración y pusieron énfasis en la contribución nativa a la cultura nacional. Su razonamiento se revelaba tan racista como el de sus antecesores pero a la inversa: los duros términos reservados antes a los criollos, ahora eran aplicados a los extranjeros<sup>56</sup>.

Los más importantes de aquellos intelectuales, Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones<sup>57</sup>, provenían de familias que, según Mc Gee Deutsch, habían conservado su poder político y económico hasta el Centenario, cuando otras figuras en el ámbito nacional comenzaran a amenazar su supremacía. También nuevas fuerzas políticas locales, vinculadas a la inmigración y el cambio económico – como la Liga del Sur – se perfilaban como rivales para patricios como los Gálvez<sup>58</sup>.

Manuel Gálvez<sup>59</sup> –siguiendo a Barrés y, de la generación del 98, especialmente a Ángel Ganivet y a Miguel de Unamuno<sup>60</sup> - adoptó gran parte del léxico que españoles y franceses tomaran de Taine, inclusive las ideas sobre “personalidad histórica de la nación”, su condición de “núcleo irreductible” y “estructura psicológica”. Se lamentaría de que el país permitiera la instalación de “hordas de campesinos italianos”, imitara la cultura francesa e inglesa y no impidiera la entrada de anarquistas y judíos<sup>61</sup>. Los recién llegados traían ideas materialistas y escépticas, “desnacionalizando” al país: no solamente había que gobernarlos sino que “argentinarlos”. Los inmigrantes no debían ser expulsados sino asimilados.

Gálvez visitaría España en 1905 y 1910. Su impresión fue indeleble y se reflejaría en su obra; se declaraba “fascinado por España, el país más intenso e inquietante que conocí, donde experimenté las emociones más profundas de mi vida y tomé de Castilla muchos preceptos”<sup>62</sup>.

La obra de Gálvez pretendería reivindicar a la España que, en la Argentina, los liberales había “olvidado y ridiculizado”; sería en las ciudades provincianas donde el escritor

<sup>56</sup> Ibidem. Op. cit. p.51.

<sup>57</sup> Después de abandonar su postura izquierdista.

<sup>58</sup> Mc Gee Deutsch, Sandra. Op. Cit. p. 51 y ss.

<sup>59</sup> Manuel Gálvez nacido en Entre Ríos en 1882 – pasaría parte de su niñez y adolescencia en Santa Fe – en una familia de notables que descendía de Juan de Garay, pasaría por una crisis de fe que lo llevaría al agnosticismo. Al volver a la práctica del catolicismo, incorporará esa condición de católico militante a la de miembro de la oligarquía: desde esta doble perspectiva escribirá sobre la sociedad argentina. Al producirse su muerte en 1963, dejaba una copiosa producción de poesías, novelas, novelas históricas, biografías noveladas y ensayos. Véanse al respecto, además de la profusa bibliografía sobre Gálvez desde el campo literario, los escritos autobiográficos del autor *Recuerdos de la Vida Literaria*, publicados por Taurus en 2002.

<sup>60</sup> Rock, David, Mc Gee Deutsch, Sandra, Rapalo, Ma. Ester y otros *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*. Javier Vergara Editor, Bs. As.2001.

<sup>61</sup> Véase sobre el nacionalismo y el antisemitismo: Senkman, Leonardo *El nacionalismo y los judíos: 1909-1932* en *Nueva Presencia*, 23 de julio de 1977.

<sup>62</sup> Citado en M. Quijada Gálvez p. 27.

encontraba que “todavía perduraba un sentido profundo y espiritual de raza, el antiguo espíritu nacional y el patriotismo a diferencia de Buenos Aires”<sup>63</sup>.

En 1910, como simbólico regalo a la patria en su *Centenario*, publicaba *El Diario de Gabriel Quiroga*, cuyo subtítulo *Opiniones sobre la vida argentina*, explicitaba las intenciones del autor: Gálvez deja sentados los principios fundamentales que guían sus reflexiones sobre la Argentina. Se presentaba, según un procedimiento común en la literatura universal, como el editor de las reflexiones de un amigo: Gabriel Quiroga – nombre de un antepasado suyo que era castellano, hidalgo y poderoso – aclarando que no es un nombre verdadero sino que encubre otra identidad.<sup>64</sup> En el prólogo al *Diario de Gabriel Quiroga*, decía Gálvez: “sus antepasados le transmitieron, sin saberlo, ese ¡tan criollo! rencor atávico al extranjero” que ya mostraría claramente un idealismo barresiano y la inauguración de formulaciones de un nacionalismo espiritualista a tono con el momento: “en estos momentos del Centenario patrio...cuando toda contribución al estudio de nuestra psicología social cobrará la importancia de una notoria oportunidad”<sup>65</sup>.

En 1913, al publicar *El solar de la Raza*<sup>66</sup>, Gálvez amplía sus formulaciones iniciales y, expresando su preocupación por el “espíritu nacional” se declaraba convencido de la urgencia de propagar en nuestro país “ideas y sentimientos idealistas” propiciando el ejemplo de una España ideal<sup>67</sup>. El escritor comenzaría a apoyar medidas restrictivas de la inmigración.<sup>68</sup>

David Rock concluye que en aquella generación la derecha argentina se manifestaría en forma de reacciones desordenadas frente al cambio y a la inmigración, pero abordaría estos problemas en forma elíptica en novelas y poemas. Aún no había desarrollado su culto por el autoritarismo militar ni podido articular su crítica radical del liberalismo.<sup>69</sup> Sin embargo, según el análisis de Viñas, aún cuando estas expresiones todavía no trascendían el plano de una xenofobia literaria, en los hechos existía una contraparte real que complementaba los

---

<sup>63</sup> Gálvez, Manuel *El espíritu español* Bs. As. 1921, p. 5.

<sup>64</sup> Díaz, Nilda *Hombres en Soledad de Manuel Gálvez* en Verdevoye, Paul (comp.) *Identidad y Literatura en los países hispanoamericanos* Ediciones del Solar, Bs. As. 1984, p. 42 y s.s.

<sup>65</sup> Viñas, David *Literatura Argentina y Política. De Lugones a Walsh*. Edit. Sudamericana, Bs. As. 1996, p. 79 y s.s.

<sup>66</sup> Para una interesante pintura de la génesis de *El Solar de la Raza*, véase lo que al respecto dice el propio autor en sus <sup>66</sup> Viñas, David *Literatura Argentina y Política. De Lugones a Walsh*. Edit. Sudamericana, Bs. As. 1996, p. 79 y s.s.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>68</sup> Rock, David, Mc Gee Deutsch, Sandra, Rapalo, Ma. Ester y otros *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales* Javier Vergara Editor, Bs. As. 2001.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

escritos: numerosos testimonios<sup>70</sup> daban cuenta de la violencia desatada en el último período del gobierno de Figueroa Alcorta, justificando la xenofobia como una defensa de la patria amenazada o incorporándola a la represión de los obreros. Era la culminación de la irritación causada a la clase alta por la masa inmigratoria<sup>71</sup>.

Ricardo Rojas, de similar origen provinciano hidalgo que Lugones - con la ventaja de que su padre Absalón había sido un antiguo caudillo roquista en Santiago del Estero: gobernador y luego senador nacional - sería uno de los más importantes nacionalistas culturales<sup>72</sup>.

En 1907, el gobierno de Figueroa Alcorta subvencionaba el viaje del escritor<sup>73</sup> a Europa<sup>74</sup> para estudiar la enseñanza de la historia en el viejo continente, encargo que combinaría con una corresponsalía para *La Nación*. El informe de Rojas, publicado en ese año bajo el título de *La Restauración Nacionalista*, se convertiría en un libro de fundamental importancia para esta corriente de pensamiento: hacía responsable a las escuelas privadas de las distintas colectividades inmigrantes de una supuesta disolución de la identidad nacional. Las escuelas “étnicas” eran consideradas instituciones colonialistas o imperialistas que atacaban el idioma y el carácter nacional, perturbando los fundamentos republicanos. El país debería tomar urgentes medidas para paliar tal situación, orquestando los medios de reafirmar el nacionalismo empezando, precisamente, en las escuelas.

*La Restauración Nacionalista*, recibida al principio con desinterés<sup>75</sup> despertaría al publicarse en 1909 reacciones polémicas: tajantes rechazos<sup>76</sup> y entusiastas adhesiones<sup>77</sup>. Entre las adhesiones recibiría dos significativas: a principios de 1910 *La Nación* publicaba varios artículos de Unamuno que comentaban el libro elogiosamente en estos términos “¿Cómo no he de aplaudir estas predicaciones idealistas de Rojas - decía el rector de Salamanca - yo, que apenas hago otra cosa que predicar idealismo? ¿cómo no he de aplaudir su nacionalismo, yo,

---

<sup>70</sup> Como el de Enrique Dickmann en *Recuerdos de un militante socialista*, Bs. As. vs. eds.

<sup>71</sup> Viñas, David *Literatura Argentina y Política. De Lugones a Walsh* op. cit. p. 81.

<sup>72</sup> Mc Gee Deutsch, Sandra *Contrarrevolución en la Argentina (1900-1932). La Liga Patriótica Argentina* op. cit. p. 53.

<sup>73</sup> Entonces funcionario del Ministerio de Instrucción Pública.

<sup>74</sup> Allí tendría contacto en Londres con Ramiro de Maetzu y en Bretaña con Rubén Darío.

<sup>75</sup> El mismo Rojas tendría que costear la impresión en la imprenta de la Penitenciería, como lo recuerda en el prólogo de la 2ª edición.

<sup>76</sup> Especialmente de los periódicos *La Vanguardia*, socialista, y *La Protesta*, anarquista. Desde la revista *Nosotros*, Roberto Giusti sostenía que los inmigrantes fervientemente incorporados al país desde la primera generación, no necesitaban ninguna educación nacionalista. En la *Revista Argentina de Ciencias Políticas*, Coriolano Alberini afirmaba que el verdadero peligro, que podía devenir en catástrofe, no eran los inmigrantes sino el mismo nacionalismo.

<sup>77</sup> Entre ellas, según comentará con sorpresa el propio Rojas en el prólogo de la 2ª edición, la adhesión de los socialistas Enrico Ferri y Jean Jaurés, ambos llegado al país para dar conferencias en el teatro *Odeón*, como era habitual en la época para los personajes de renombre que visitaban la Argentina.

que como él, he hecho cien veces notar todo lo que de egoísta hay en el humanitarismo? (...)<sup>78</sup>.

Después de los artículos de Unamuno en *La Nación*, aparecería en *La Prensa* un extenso y entusiasta estudio de Ramiro de Maetzu sobre el libro de Rojas, que ratificaba los juicios del pensador vasco. Decía, entre otros elogiosos conceptos: “El asunto de *La Restauración Nacionalista* es y será por muchos años el eje de la mentalidad argentina” y “¿necesitaré expresarle mi aplauso al verle alistarse en una bandera que es forzosamente la de cuantos hombres de cultura ha habido en el mundo?” (...)<sup>79</sup>

Leopoldo Lugones<sup>80</sup> de origen provinciano, proveniente de una familia arruinada, pertenecía a la misma generación de Rojas y Gálvez. A pesar de su éxito temprano, al que habían contribuido los elogios de Rubén Darío, durante su vida escribiría y trabajaría para organismos públicos para vivir. El poeta sostendría la postura antiizquierdista y antiliberal de sus discursos de 1923 y 1924, al publicar *La organización de la Paz* en 1925, diatriba contra el marxismo, el cristianismo, la democracia y toda otra noción de fraternidad universal. Como la antítesis de aquellas “abstracciones” Lugones exaltaba, exhibiendo un marcado darwinismo social, lo que veía como realidades concretas: raza, biología, nación, fuerza y jerarquía.

Los nacionalistas, aunque admiradores de su talento y con enemigos comunes, repudiaron dada su formación católica, el paganismo y extremismo del poeta. Recién a partir del golpe de Estado de 1930, las ideas nacionalistas comulgarían con las de Lugones, quién se sumaría a sus organizaciones e ingresaría a su campo ideológico.<sup>81</sup>

En parecida clave xenófoba, Emilio Becher fustigaría la inmigración: los extranjeros son “invasores” y por analogía con el imperio romano del siglo IV auguraba la desaparición de la Argentina como consecuencia de aquella infiltración bastarda. La solución provendría del “núcleo anterior y permanente” de la sociedad argentina<sup>82</sup>. En una nota publicada en *La Nación*, Becher hacía presente su animadversión contra el inmigrante, alegrándose que en los argentinos perdurara, pese a tantas influencias, el espíritu indestructible de sus antepasados hispánicos<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> Rojas, Ricardo *La Restauración Nacionalista* Peña Lillo Editor, Bs. As. 1971, 3° edición, p. 18.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>80</sup> Sobre Leopoldo Lugones y la tradición, véase Rojas, Ricardo *La Restauración Nacionalista* Peña Lillo Editor, Bs. As. 1971, 3° edición, p. 77 y s.s.

<sup>81</sup> Mc Gee Deutsch, Sandra *La derecha durante los primeros gobiernos radicales (1916-1930)* en Rock, David y otros *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*. Javier Vergara Editor, Bs. As. 2001.

<sup>82</sup> Viñas, David *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh* Edit. Sudamericana, Bs. As. 1996, p. 39-40.

<sup>83</sup> *La Nación*, 28 de junio de 1906.



El tema del “nacionalismo” en el arte argentino se instaló por primera vez en 1894 en el Ateneo de Buenos Aires, al polemizar el entonces presidente de la institución Calixto Oyuela y el pintor Eduardo Schiaffino con el, también escritor, Rafael Obligado. Oyuela desplegaba su veta hispanista sosteniendo nuestro indisoluble vínculo con la península, con el arte de “nuestra raza española, modificada, enriquecida, pero no desnaturalizada en su esencia”<sup>84</sup>

En Buenos Aires, un momento importante para los pronunciamientos hispanoamericanistas se había dado a mediados de 1898, materializándose también en un escenario. El 2 de mayo, en el teatro *Victoria* de Buenos Aires, Roque Sáenz Peña pronunciaba un discurso, *Por España*, en el que censuraba la declaración de guerra de Estados Unidos a España. Sostenía que ese país no intervenía para que nacieran las autonomías nativas, ni para animar la vida de una nueva nación sino para satisfacer sus “sensuales ambiciones territoriales”

...para demoler toda existencia política,  
sepultando en los abismo de una intervención armada a  
los peninsulares y a los insurrectos (...) tengo el  
sentimiento y el amor de mi raza (...) como hijo de una  
nación latinoamericana que presiente para el porvenir  
idénticos peligros a los que pesan sobre la Madre Patria  
(...)<sup>85</sup>

Paul Groussac, desde la oratoria y desde las páginas de *La Biblioteca*, se sumaba a la corriente de opinión que colocaba a la Argentina a la cabeza de la posición latinoamericana en contra de todo intento de potencia extranjera de invadir la soberanía nacional.<sup>86</sup> También desde el diario *El tiempo*, Rubén Darío daba a conocer su vehemente artículo *El triunfo de Calibán* y el militar y hombre de letras Lucio V. Mansilla se ofrecía para luchar junto a España.

---

<sup>84</sup> Sobre el tema del hispanismo en el arte argentino, véase el trabajo de Rodrigo Gutiérrez Viñuales *La pintura argentina. Identidad Nacional e Hispanismo (1900-1930)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2003.

<sup>85</sup> Citado en Querido, Leandro (Com.) *Roque Sáenz Peña. Americanismo y Democracia*\_ Grupo Editor Universitario, Bs. As. 2006. El mitin fue el más multitudinario de los numerosos organizados por la colonia española y tuvo gran repercusión en la prensa argentina y uruguaya.

<sup>86</sup> Sabatucci, María Rosa *La revista La Biblioteca (1896-1898) en Fin(es) de siglo y modernismo. Congreso Internacional Buenos Aires – La Plata (1996)* Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001.

Sin embargo el tiempo revelaría, pese a todos los discursos y textos favorables a los postulados hispanoamericanistas y a los innumerables festejos, banquetes y funciones, una serie de hechos que evidenciaban los límites reales de esta visión y las dificultades en concretar proyectos comunes. Hechos que parecían confirmar las opiniones<sup>87</sup> que denunciaban una mera “política de gestos” hueca de contenidos ciertos.

De parte de la Argentina, la negativa del ministro en España a asistir a la conferencia que daría pie a la convocatoria de un *Congreso Social y Económico Hispanoamericano*, organizado por la *Unión Iberoamericana* de Madrid para noviembre de 1900 sería un indicio revelador de esos límites. Una nota de marzo de dicho año del ministro argentino en Madrid expresaba:

*Paréceme que se piensa aquí que las naciones americanas están esperando las iniciativas de los españoles peninsulares para conocer sus intereses y la manera de resolverlos como les convenga, y se explica este hecho por la profunda ignorancia de lo que son nuestras naciones y por la pretensión de superioridad de los escritores y alborotadores españoles. Cualesquiera que sean los resultados, que desearía diesen lugar, por lo menos, a que se conociera someramente nuestra geografía política, nuestras riquezas y nuestro comercio, no me parece que la acción oficial diplomática deba ir en remolque de tanta bullanga propagandística (...)*<sup>88</sup>

El mismo año, el funcionario volvía a poner reparos respecto del proyectado *Congreso Social y Económico Hispanoamericano*:

*El programa está redactado por españoles, con miras españolas y en beneficio de los intereses españoles (...) Si el fondo y el objeto verdadero fuera discutir intereses para armonizarlos, paréceme que alguna voz pudieron tener los hispano – americanos para redactar el programa puesto que son discípulos que concurren al certamen de los maestros superiores. Los diarios aquí dicen que escritores y diplomáticos hispano – americanos vieron este congreso como un acontecimiento trascendental, y lástima fuera que el*

---

<sup>87</sup> Como la del escritor español Luis Echávarri y la del presidente Roca en la Argentina.

<sup>88</sup> Nota N° 50 del ministro argentino en Madrid fechada el 12 de marzo de 1900, AMRE, caja 719, exp. 9

*entusiasmo imprevisor guíe a los que puedan concurrir al proyectado congreso*<sup>89</sup>

En consonancia con lo señalado por el representante argentino en Madrid pese a haberse nombrado delegados argentinos para el citado congreso, éstos finalmente no concurrieron. El gobierno argentino tampoco cooperaría con fondos para la *Comisión Permanente* del Congreso, limitándose a expresar su "apoyo moral". En diciembre de 1900 el ministro argentino señalaba:

*estas generalizaciones que han caracterizado muchas de las declaraciones del Congreso tienen por origen el suponer los españoles que a ellos se reserva la dirección de nuestra vida internacional, cuando ni los propios problemas de la Península pueden desenvolverse con acierto y equidad (...) Parece ofuscamiento sensitivo creer que la comunidad en el idioma ha borrado las diferencias de propósitos entre una monarquía tradicional y las Repúblicas que son y no pueden dejar de ser democracias sin trabas, libres y soberanas*<sup>90</sup>.

Al mismo tiempo, el cónsul general argentino en Barcelona se sumaba a la visión crítica de la "política de gestos" impulsada por las autoridades españolas:

*No hay por qué ocultarlo; hasta ahora, de esos discursos en las Cámaras y banquetes, no ha quedado sino un pálido recuerdo de cómo fueron más o menos suntuosos; lo demás se volatilizó, y el objeto del banquete resultó como todo, un puro deseo que no llegó a realizarse mientras se siga en los mismos términos*<sup>91</sup>.

Como señal de la poca consistencia real de la relación bilateral, mientras en 1901 el ministro español en Buenos Aires, se congratulaba por los "éxitos" alcanzados por la legación de España en la Argentina "en poco más de dos años", al mismo tiempo solicitaba su cambio de destino a un puesto "cualquiera de los de Europa". El diplomático español se quejaba las como sus antecesores en el cargo, del estado de la legación y el consulado españoles en la

---

<sup>89</sup> Nota N° 121 del ministro argentino en Madrid fechada el 1° de junio de 1900, AMRE, caja 719, exp. 9

<sup>90</sup> Nota N° 248 del ministro argentino en Madrid fechada el 9 de diciembre de 1900, AMRE, caja 719, exp. 93

<sup>91</sup> Nota N° 1626 del cónsul general argentino en Barcelona fechada el 21 de diciembre de 1900, AMRE, caja 728, exp. 312

Argentina.

En 1901 y 1902 acaecieron dos hechos que grafican la contradicción de la "política de gestos" desde el lado argentino. El primero sería, en diciembre de 1901, la visita de la corbeta española *Nautilus* al puerto de Buenos Aires, ocasión propicia para que las autoridades y el pueblo argentinos manifestasen entusiastamente su simpatía por la Madre Patria.<sup>92</sup> El encargado de negocios de España en Buenos Aires diría:

*Puede decirse sin temor de que sea puesto en duda,  
que en este país han desaparecido por completo los recuerdos  
dolorosos que sus luchas dejaron en estos pueblos después de  
su emancipación de la Metrópoli.*

En octubre de 1902, el presidente Julio Roca protagonizaba un serio incidente al pronunciar un polémico discurso de inauguración de las obras del puerto de Rosario. La provincia de Santa Fe era la segunda ciudad más importante de la Argentina después de Buenos Aires, también en términos del número de residentes españoles afincados en ella. El párrafo del discurso de Roca, detonante del descontento de la comunidad española en la Argentina, decía:

*Decididamente los genios y hadas que rodearon la  
cuna de la República de Washington no fueron los mismos que  
presidieron el advenimiento de las democracias sud-  
americanas. Los fieros conquistadores cubiertos de hierro que  
pisaron esta parte de América, con raras nociones de la  
libertad y del derecho, con fe absoluta en las obras de la  
fuerza y la violencia, eran muy diferentes de aquellos  
puritanos que desembarcaron en Hymouth sin más armas que*

---

<sup>92</sup> En 1900 también nos había visitado el crucero español *Río de la Plata*, siendo su arribo motivo de grandes agasajos a los marinos hispánicos de parte de la colectividad española de Buenos Aires, liderada por la *Asociación Patriótica Española* que había recolectado fondos para su adquisición. La revista *Caras y Caretas* del 17 de febrero de 1900, reflejaría el acontecimiento con la primera de tres notas sobre la cálida recepción de la colonia española en Buenos Aires. La segunda nota, del 24 de febrero de 1900, con una nota de dos páginas, profusamente ilustrada, destacando la enorme afluencia de público que visitaba el crucero, el júbilo de la colectividad, la entusiasta recepción a los marinos de la *Asociación Patriótica Española* en sus salones y el banquete que les ofreciera en el *Café de París*, las recepciones en el *Club Español* y la *Casa de España* y el picnic en la cervecería *Quilmes*. Sin embargo, no se hace una sola mención de saludos, recepción o festejos de parte de las autoridades argentinas: la nota da cuenta exclusivamente de la colectividad española. La revista publicaba la tercera nota sobre el crucero *Río de la Plata*, en su número del 10 de marzo de 1900, también con abundantes muestras fotográficas, de la donación de una bandera de guerra por la comisión de damas de la *Sociedad Española de Socorros Mutuos para Mujeres*, sin que tampoco constara referencia alguna a autoridades argentinas.

*el Evangelio ni otra ambición que la de fundar una nueva Sociedad bajo la ley del amor y la igualdad. De ahí que las repúblicas latinas necesiten mayor suma de perseverancia de juicio y energía para lavar su pecado original, asimilarse las virtudes que no heredaron, formar una nueva educación y constituirse definitivamente.*

Los términos del discurso presidencial derivaron en el ofendido rechazo de los miembros de la colectividad española de todo el país. A pesar de las repercusiones negativas, no por ello se produjo una rectificación de los términos del discurso, ni por el canciller ni por el presidente argentino, quienes restaron importancia al cuestionado texto y a las reacciones adversas.

Otro claro indicio de la escasa voluntad para transformar los buenos gestos en acciones concretas fue el discurso del rector de la Universidad de Salamanca, Miguel de Unamuno, al descartar categóricamente el proyecto de fundar en dicha ciudad una universidad hispanoamericana, impulsado por la *Asociación Patriótica Española de Buenos Aires*. Entonces, Unamuno decía:

*Semejante proyecto me parece, hoy por hoy, fantástico y absurdo. Reconozco las buenas intenciones y los laudables propósitos de los que patrocinan la idea, pero creo firmemente que pierden el tiempo. La verdad es que ni aquí nos interesamos gran cosa de lo que a América respecta, hasta tal punto que la inmensa mayoría de los españoles que pasan por ilustrados ignoran los límites de Bolivia o hacia dónde cae la República de El Salvador. Ni los americanos sienten ganas de venir acá. Piensan que no hay cosa alguna que puedan aprender en España mejor que en Francia, Alemania, Italia o Inglaterra, ya que en cuanto al castellano saben el suficiente para entenderse y muchos de ellos repugnan, y con razón, nuestras pretensiones al monopolio de su pureza y casticismo. Lo que dije en el banquete al Dr. Cobos y ahora repito, es que movimientos como el que este entusiasta y benemérito español provoca nos deben servir para fijarnos en aquellas naciones de lengua española y estudiar las causas de su desvío, que no*

*son otras que el espíritu de intolerancia y exclusivismo que nos domina.*<sup>93</sup>

La crítica de Unamuno al hispanoamericanismo español, contaría con la coincidencia del ministro de Relaciones Exteriores argentino, quien al comentarlas, afirmaba que:

*De acuerdo con las ideas expuestas por V.E., pienso a mi vez que esa idea no prosperará ni tendrá el éxito que persiguen los iniciadores por las razones que muy bien estudia y expone V.E.*<sup>94</sup>

En 1931 la revista *Nosotros* publicaba un extenso artículo titulado *España en la Argentina. Los errores de hispanoamericanismo*, firmado por el español Luis Echávarri, donde se ponía de manifiesto los lugares comunes y las debilidades del movimiento. El articulista sostenía:

*El hispanoamericanismo ha venido siendo hasta hace poco tiempo el más infecundo de los lugares comunes. Ningún tópico fue nunca tan zarandeado ni destiló menos miel de eficacia. Si produjo provecho a sus explotadores, fue desoladamente estéril para las nobles apetencias de España. Y un canto de cigarra para las nuevas Repúblicas de América. Fruto de un conocimiento superficial y erróneo de las cosas, la realidad se encargó siempre de llevar la contraria a ese hispanoamericanismo y muchas veces de ponerlo en ridículo (...) Fueron los tópicos manidos de la raza, la historia, las tradiciones, la lengua y los vínculos afectivos, los que jugaron siempre en esa especie de capuchinada de los "juegos florales"<sup>95</sup> hispanoamericanos. Esos tópicos fueron aderezados muchas veces, en espesa salsa de erudición, en copioso diluvio de nombres retumbantes y de citas incontrovertibles. Pero nadie se puso a pensar en el real valor práctico de esos tópicos. "A priori" se los tenía por bases*

---

<sup>93</sup> Nota confidencial N° 9 del ministro argentino en Madrid fechada el 5 de enero de 1905, AMRE, caja 893, exp. 1.

<sup>94</sup> AMRE, caja 893, 1905, exp. 1.

<sup>95</sup> Los *Juegos Florales* fueron veladas literario-musicales en las que se premiaban obras en poesía y en prosa y se coronaba una reina. Por lo general su público pertenecía a las clases más acomodadas. Conocidos intelectuales – como Belisario Roldán – compitieron con sus obras en aquellas reuniones. A fines del siglo XIX, reunieron considerable público en distintos teatros de Buenos Aires y de las capitales del Interior y repercusión en la prensa de la época.

*inconmovibles para el mantenimiento del imperio espiritual de España sobre sus hijas de América. Y este léxico casero de “madres” e “hijas” y “hermanas” informó el estilo vacío y espumoso de las erupciones oratorias al final de innúmeros banquetes (...)*<sup>96</sup>

En su artículo Echávarri fustigaba, ya específicamente para el caso argentino, la base racial del hispanoamericanismo. Con una sólida argumentación descartaba de plano la posibilidad de demostrar la existencia de una raza española, ante el fundamental aporte inmigratorio con su consabida heterogeneidad. También señalaba que el concepto de raza era considerado ya anticuado e infecundo como base de las vinculaciones de los pueblos y debía ser desechado de todo hispanoamericanismo inteligente. El autor descalificaba también los vínculos de historia, tradición y afectivos que sostenía el hispanoamericanismo. Echávarri señalaba una realidad muy distinta: anhelo de los pueblos americanos de mirar al futuro y no hacia el pasado, la adulteración de usos y costumbres ligados a los antepasados españoles ante la avalancha inmigratoria. Los supuestos vínculos afectivos eran poco más que lugares comunes de la retórica: la gesta de la independencia no había dejado en estos pueblos estela de lazos afectuosos.<sup>97</sup> El afecto entre ambos pueblos no podría afirmarse mientras subsistiera, salvo en la superficie, un profundo desconocimiento mutuo. El hispanoamericanismo real parecía haber encontrado ámbitos receptivos en las páginas de los escritores, en la de los artículos favorables, en la de los proyectos de eventos pocas veces llevados a término. Ese universo “de papel” encontraría, sin embargo, un espacio de materialización: un espacio donde, desde siempre, cobra vida lo gestado en el papel. Huérfano de concreciones políticas relevantes, objeto de polémicas a ambos lados del Atlántico, basando su visibilidad en “gestos”, festejos, discursos, conferencias y declamaciones, un agente eficaz del hispanoamericanismo en la Argentina fue el teatro<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> *Nosotros* n°268, año XXV, Buenos Aires, septiembre de 1931,

<sup>97</sup> *Ibidem* p.17.

<sup>98</sup> Cf. Arrieta, Rafael *Literatura Argentina y sus vínculos con España*. Librería y Editorial Uruguay, Bs. As. 1957.

## 5. La compañía Guerrero - Díaz de Mendoza en Buenos Aires (1897-1928)

La trágica peninsular María Guerrero<sup>99</sup> (1867 -1928) y su esposo Fernando Díaz de Mendoza (1862-1930) iniciaban en 1897 su larga vinculación teatral con Hispanoamérica y, en especial, con la Argentina.

La pareja de actores se alineaba en la corriente que propugnaba en España un retorno a la tradición – acorde con la ideología conservadora del gobierno de Maura – derivando en una concepción unilateral y dogmática de la Historia con matices nacionalistas<sup>100</sup>.

El repertorio de la actriz trazaría un arco iniciado con el postromanticismo, el teatro realista de Pérez Galdós, la mirada escénica de la generación del 98 con Jacinto Benavente, la mirada modernista de Villaespesa y Marquina, el teatro costumbrista de los Quintero y terminaría a punto de recoger las nuevas corrientes europeas de López de Haro. Su despegar como actriz dramática coincidiría con la fecunda madurez de don José Echegaray.<sup>101</sup>

Durante 25 años establecieron un circuito teatral entre Argentina, el resto de Latinoamérica y España, que contribuyó a la revitalización del teatro del *Siglo de Oro* español y al estreno de obras de numerosos autores extranjeros de vanguardia en la época. Con frecuencia traerían a América obras que, luego de representadas entre su público y asegurada su recepción favorable, eran estrenadas en Madrid.

Como miembros de su compañía pasarían por Buenos Aires – y se harían conocidos del público tanto porteño como del Interior, gracias a las giras por provincias y a su aparición en la prensa y revistas de la época - numerosos actores españoles de reconocido prestigio como Emilio Thuillier, Pepe Santiago, Hortensia Gelabert. También Ernesto Vilches, quién se revelaría como gran intérprete de Benavente<sup>102</sup> La capital argentina sería también escenario de la consagración de Irene López Heredia - que debutara como meritoria en la compañía de la Guerrero – formando pareja con Vilches<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> Nacida en Madrid en 1867, el mismo año en que nacía también Rubén Darío, María Guerrero estaría ubicada cronológicamente en la generación española del 98.

<sup>100</sup> Heredia, María Florencia *María Guerrero embajadora cultural de España en Argentina* en Pellettieri, Osvaldo (Dir.) *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina* Edit. Galerna, Bs. As. 2006.

<sup>101</sup> Manzano, Rafael *María Guerrero*, Ediciones GP, Barcelona 1959, p. 5 y ss.

<sup>102</sup> Diago, Nel *Buenos Aires: Capital Teatral de España (1936-1939)* en Pellettieri, Osvaldo (Edit.) *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberamericano y argentino*. Edit. Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p. 20. El autor recuerda que Ernesto Vilches alcanzaría tal éxito entre nosotros que se permitió la extravagancia de pedir el %80 de la taquilla bruta.

<sup>103</sup> Ibidem.



El matrimonio había tenido la oportunidad de hacerse cargo del *Teatro Español* de Madrid – antes llamado *Teatro del Príncipe* - que, hasta aquel momento, padecía una lenta e inexorable decadencia que lo había transformado casi en una ruina.<sup>104</sup>

Don Ramón Guerrero, padre de María, presintiendo el brillante futuro en las tablas de su hija, había solicitado al Ayuntamiento madrileño encargarse del teatro: junto a María y a Fernando emprendía una reforma completa, dejando en pie solamente las paredes. El destartado teatro quedaría convertido en un suntuoso coliseo, del que “ya no se alejaban las clases pudientes”. Al resurgir el *Español*, los abonados aristocráticos que habían convertido – junto al arte de Emilio Mario – al vecino teatro de la *Comedia* en el primero de los nacionales, “mudaron sus reuniones a la casa de enfrente” y el revivir de uno significaría el inicio de una fase de eclipse para el otro.

Ya a cargo de la pareja, el *Español* reviviría sus viejas glorias con Galdós, Dicenta, Benavente, los hermanos Quintero y Linares Rivas. Durante sus estancias en Madrid, María y Fernando vivían en las instalaciones del teatro y llevaban un riguroso ritmo de ensayos y aprendizaje de obras nuevas, además de las funciones de todas las noches.<sup>105</sup>

La Guerrero se esforzaría por dar mayor realismo a la representación, acompañándola de escenarios y trajes de espléndido lujo. La actriz y su marido fueron los primeros en comprar muebles propios para la escenificación e incorporaron el cargo de “mueblista” para supervisar aquel aspecto. Posteriormente, las demás compañías seguirían su ejemplo.

En los últimos tramos del siglo XIX, don Ramón Guerrero – hijo de un carlista - había financiado desde Madrid la primera gira americana de su hija, al frente de la *Compañía Dramática del Teatro Español*, al desertar a último momento el empresario. César Ciachi - director del *Politeama* - como excepción a su fina intuición teatral, no confiaba en el éxito del negocio: su entonces apoderado en Madrid, Faustino Da Rosa – empresario teatral portugués, radicado en Buenos Aires, que viajaba periódicamente a Europa para contratar a las

---

<sup>104</sup> El *Teatro del Príncipe*, que a mediados del siglo XIX fuese frecuentado por ilustres artistas como Romea, Matilde Diez y Teodora Lamadrid (maestra de María Guerrero), después de la revolución de 1868 entraría en una fase de decadencia en la que las representaciones de dramaturgia española alternaron con otro tipo de espectáculos: para la presentación de “Miss Lurline” que nadaba “como un pez” se instaló un “acuarium” sobre las tablas del escenario. Sobre este y otros variados aspectos del teatro español de la primera década del siglo XX, véase *El Teatro en España (1908)* de J. Francos Rodríguez, Imprenta del Nuevo Mundo, Madrid, 1908. También se hallan numerosas referencias a la vida del teatro en las sabrosas memorias de don Emilio Gutiérrez Gamero – miembro de la *Real Academia Española* – *Mis Primeros Ochenta Años. Lo que me dejé en el tintero* Librería y Editorial Madrid S.A., Madrid 1926, t. II *passim*.

<sup>105</sup> *Ibid.* p. 140. Francos Rodríguez da cuenta del riguroso sistema de lectura y ensayos de nuevas obras y del arduo trabajo que significaba dirigir una compañía dramática de primer orden como la constituida por Guerrero-Díaz de Mendoza, que revitalizaría al ilustre coliseo madrileño.

compañías que actuarían en los teatros *Colón* y *Odeón* de la capital argentina - quedaría desde entonces vinculado a todas las giras de los Guerrero – Díaz de Mendoza.

La gira constituía una aventura arriesgada e implicaba la movilización de personas generalmente de distintas nacionalidades, tramitación de permisos y pasaportes, equipajes, reserva de alojamientos, escenografía, vestuario y todo tipo de elementos para materializar las distintas puestas: el traslado de ese pequeño universo demandaba prodigios de organización y pingües recursos económicos.

En la Argentina enfrentarían a un público volcado al llamado *Género Chico* y habituado a los intérpretes itálicos, al punto que para tener éxito las obras francesas debían representarse en italiano.

El Buenos Aires que recibiría a los actores españoles en 1897 todavía conservaba muchos aspectos de la gran aldea que convivían con incipientes rasgos de modernidad.<sup>106</sup> Apenas tres años antes – en 1894, bajo la intendencia de Federico Pinedo – había quedado totalmente abierta y liberada al público la *Avenida de Mayo* en la que habían trabajado día y noche más de 400 obreros. La avenida de 30 metros de ancho y 13 cuadras de largo, había costado 14 millones de pesos moneda nacional de la época y unía la *Plaza de Mayo* y el *Palacio del Congreso*: con sus edificios cuya altura variaba entre 20 y 24 metros, había quitado a ese núcleo central de Buenos Aires – baluarte hasta la actualidad de lo hispánico – su fisonomía colonial, dándole un aspecto europeo.<sup>107</sup>

En 1898 aparecía un nuevo tipo de publicación periódica fundada por el periodista burgalés Eustaquio Pellicer, el dibujante Manuel Mayol y José S. Álvarez (Fray Mocho)<sup>108</sup>: el semanario “festivo, literario, artístico y de actualidad” *Caras y Caretas* con la actualidad porteña como objetivo principal. A través de su sección “Teatros” presentaba al público de la época un panorama de los estrenos con críticas y fotografías de las representaciones. María y Fernando aparecerían frecuentemente en el semanario que pronto pasó a ser uno de los más populares del Buenos Aires finisecular.

A fines del siglo XIX el público porteño se acostumbraba a la llegada de una larga serie de compañías españolas que contribuirían al surgimiento y posterior desarrollo del teatro nacional: en sus repertorios – de sainetes, zarzuelas, género chico – se inspirarían Nemesio

---

<sup>106</sup> Un completo panorama del Buenos Aires de 1897 se halla en el *Mensaje del Gobernador de la Provincia*, Dr. Guillermo Udaondo, leído en la Asamblea Legislativa el 1° de Mayo de 1898 en *Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires de 1898*, Talleres de Publicaciones del Museo, La Plata, mayo 1898, p.40

<sup>107</sup> *Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires (Septiembre de 1904)* Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Bs. As. 1905

<sup>108</sup> Reemplazaba – desde el número inicial – a Bartolomé de Mitre y Vedia.

Trejo, Martín Coronado o García Velloso entre otros, para alumbrar lo que será luego el sainete criollo.<sup>109</sup>

Pese a existir en el país, entre los innumerables inmigrantes de distintas nacionalidades que constituían la mitad de la población, una numerosa colectividad hispana, el desfile teatral español también se verificaba en tierras dónde la inmigración ibérica no fue significativa como Chile, Perú o Colombia: no era aquel el público al que las compañías se dirigían exclusivamente sino uno más abarcativo.

En la Argentina de la época, todavía no estaba claramente definida aún la frontera entre lo español y lo autóctono: eran frecuentes las mezclas nacionales en los elencos teatrales, el tango formaba parte de los espectáculos hispánicos y hasta los Podestá llegarían a trabajar en una compañía española<sup>110</sup>

La narración más cercana al arribo en 1897 de la compañía española es la de Enrique García Velloso, entonces jovencísimo y novel cronista teatral del diario *El Tiempo* de Carlos Vega Belgrano. García Velloso – influido por los malos augurios de los corrillos del “comiqueriles” - esperaba la llegada del tren de Río Santiago con los pasajeros del *Perseo* en la extinta Estación Central del Paseo de Julio. También se impacientaban por la tardanza del tren dos personajes relevantes en el ámbito de la colectividad hispana de Buenos Aires: el conde de Casa Segovia, presidente de la *Asociación Patriótica Española* y Emilio Vera González, crítico del *Correo Español*.<sup>111</sup>

La demora en la llegada de los artistas se debía al retraso del buque en Santos y, finalmente, arribado el expreso de Río Santiago, pisan por primera vez Buenos Aires el matrimonio compuesto por la Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Donato Giménez, las actrices Gil y Bueno y los actores Felipe Carsí, Alfredo Cirera, Mariano Díaz de Mendoza, Allen Perkins, Torner, y Medrano, entre otros miembros de la compañía.

Los artistas se alojaron en el *Royal Hotel*, sitio que no podía estar mejor ubicado: funcionaba en los altos del teatro que albergaría aquella incierta temporada: el *Odeón* de Buenos Aires.

---

<sup>109</sup> Diago, Nel Buenos Aires: *la Capital Teatral de España (1936-1939)* en Pellettieri, Osvaldo (Editor) *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*. Edit. Galerna/Facultad de Filosofía y Letras/UBA. P. 18.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> García Velloso, Enrique *Memorias de un hombre de teatro* Edición del *Fondo Nacional de las Artes*, Bs. As. 1998. p.35 y ss.

El *Teatro Odeón*<sup>112</sup> había sido construido por el empresario cervecero alsaciano Emilio Bieckert en 1892: su inauguración - el 1° de septiembre de ese año - había estado a cargo de la compañía dramática italiana de Giovanni Emmanuel y Virginia Reiter con la interpretación de *La dama de las camelias*. Sería el coliseo preferido de los artistas españoles en Buenos Aires: estaba ubicado en la calle Esmeralda 357 al 375 entre Cuyo y Corrientes.

Durante varias generaciones albergó selectos espectáculos y al más granado público porteño. La demolición del *Odeón* sería autorizada muchos años después - en 1990 - después que quedaran sin efecto las normas que lo protegían: sus propietarios asumieron el compromiso de cumplir con la ley 14.800 - establece la obligación de construir otro teatro en ese predio - pero después de tres lustros, en la esquina de las actuales Corrientes y Esmeralda sigue funcionando una playa de estacionamiento.<sup>113</sup>

En el mismo lugar habían funcionado los llamados *Variedades, Bataclán y Edén Argentino*; Bieckert, tras la demolición de la vieja sala del *Variedades*, levantaba el *Odeón*.

Una detallada descripción del *Odeón* puede hallarse en el libro sobre la seguridad en los teatros del Coronel José María Calaza, Jefe de Bomberos de Buenos Aires. El texto fue publicado por el funcionario en el Centenario, como homenaje a su patria adoptiva - era español - dejando un valioso testimonio no solo de los teatros finiseculares sino varios capítulos sobre su historia.<sup>114</sup>

La construcción debida al ingeniero Fernando Mog, tenía una superficie techada de 1344 m., se habían empleado hierro, ladrillo de cerámica, yeso armado de caña de Castilla y madera. En el costado derecho (Norte) del teatro se hallaba el edificio ocupado por el *Royal Hotel*, sobre el cuál tenía varias puertas de escape: ambas construcciones formaban parte del mismo inmueble.

Los dos vestíbulos ocupaban junto con las escalinatas y oficinas, la cuarta parte de la superficie total del teatro. El suntuoso vestíbulo principal tenía tres puertas juntas en el centro y dos más a cada costado. Encima del vestíbulo principal había tres pisos de habitaciones

---

<sup>112</sup> Recuerda Ricardo M. Llanes en su trabajo *Los teatros de Buenos Aires*, publicado en *los Cuadernos De Buenos Aires* por la Municipalidad de la ciudad. De la lectura de la descripción del Cnel. Calaza, Jefe de Bomberos de Buenos Aires, se puede inferir el aspecto que debió haber tenido el teatro 13 años antes, en el debut de la Guerrero en Buenos Aires. También la peligrosidad material del espacio teatral para actores y público, reiteradamente denunciada por el Jefe de Bomberos. Pese a que el *toilette* del costado derecho del *Hall* había sido convertido en abril de 1910, en *Puesto de Socorros o Sala de Auxilios Médicos* convirtiéndose en el primer teatro que cumplía la prescripción del art. 54 de la *Reglamentación Municipal sobre Teatros*, la seguridad era precaria. Puede hallarse además en el trabajo de Calaza, una exhaustiva descripción de los aspectos netamente técnicos y gráficos reproduciendo los planos del teatro. Véase: Calaza, José María (Coronel de la Nación y Jefe del Cuerpo de Bomberos de la ciudad de Buenos Aires) *Teatros. Su construcción, sus incendios, su seguridad (análisis histórico del asunto)* Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, Buenos Aires, 1910, 3 ts.

<sup>113</sup> *La Nación*, 30 de mayo de 2006

<sup>114</sup> Véase nota 108.

ocupadas por el *Royal Hotel* – donde se alojaban los artistas - de modo que en este teatro no existía el clásico *foyer* con balcones a la calle. En el centro del *plafond* había una imponente claraboya circular de vidrios de colores armados en hierro, formando una cúpula que sobresalía en la parte central del interior de la sala.

En el escenario del *Odeón* daría sus conferencias el eminente político e intelectual francés George Clemenceau, leería sus versos el poeta Pedro B. Palacios (Almafuerte), *La Dolores* del maestro Tomás Bretón, se representaría por primera vez y el público argentino apreciaría – en 1903 – el talento de la notable Rosario Pino, entre tantos innumerables espectáculos que le otorgaron sólido prestigio<sup>115</sup>.

Faustino Da Rosa sería el más conocido y asiduo empresario del *Odeón*. De origen portugués y proverbial generosidad con sus compatriotas, originó en la jerga teatral la costumbre de llamar “portugués” a todos los que asistían a las funciones sin abonar la entrada: el empresario había ordenado que no se le cobrara a todo compatriota sin recursos que quisiera ver el espectáculo<sup>116</sup>.

El año del arribo de la *Compañía Dramática del Español de Madrid*, el público de Buenos Aires tenía oportunidad de ver la actuación del notable actor italiano Ermete Novelli: representaba *El marido de Babette* en el *Politeama*. La misma noche de su llegada la Guerrero acudiría al teatro, después de instalarse en el *Royal Hotel* y dejar con la nurse a su hijo “Fernandito” de pocos meses de edad.<sup>117</sup>

La actriz estaba interesada más en la reacción del público porteño, que en el espectáculo en sí. En su palco se dieron cita importantes personalidades del medio – como el crítico de *La Nación*, Enrique Frexas, Darío Nicodemi, Daniel Solier y César Ciacchi - y un futuro presidente de la Argentina: Marcelo T. de Alvear. La temprana vinculación de los Guerrero – Díaz de Mendoza con Alvear, sería decisiva en el futuro.

Enrique García Velloso, aporta sus recuerdos sobre la opinión desfavorable de todos los presentes, con excepción del crítico de *La Nación*, ante el anuncio de doña María sobre la obra con que debutarían en Buenos Aires.

La obra elegida por la compañía del *Español* de Madrid para el debut, el 26 de mayo de 1897, sería *La niña boba* de Lope de Vega (en el original de Lope se titula *La dama boba*).

---

<sup>115</sup> Llanes, Ricardo M. *Teatros de Buenos Aires. Referencias Históricas Cuadernos de Buenos Aires*, n° XXVIII, ediciones de la Municipalidad de Buenos Aires, 1968, p. 46.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> Con ese diminutivo sería conocido casi toda su vida Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero, hijo mayor del matrimonio nacido el 5 de marzo de 1897. Su hermano menor, “Carlitos” Díaz de Mendoza y Guerrero, nació el 4 de septiembre de 1898. También se dedicarían ambos a las tablas desde su juventud. Don Fernando tenía un hijo 10 años mayor, de su primer matrimonio con doña Ventura Serrano, también criado por doña María: Fernando Díaz de Mendoza y Serrano.

Ante el escepticismo general – se le objetaba su repertorio español, que no hiciera como la Duse o la Bernhardt los franceses e italianos - la actriz expresaba su confianza en la elección y adelantaba las obras que se proponía conquistar la difícil plaza sudamericana<sup>118</sup>

García Velloso se preguntaba sobre la reacción del público porteño ante la representación de una obra del *Siglo de Oro* en Buenos Aires: Rafael Calvo y Antonio Vico las habían puesto como excepción dentro de su repertorio y eran piezas de primer actor, no de primera actriz: ¿qué podría aportar aquella “dama boba” a la inquietud de la sociedad de fines del siglo XIX? Su padre, Juan José<sup>119</sup>, intelectual de renombre y profesor de lengua castellana en el *Colegio Nacional*, sería el que aportara una opinión clarividente: “será un éxito y una noche inolvidable para el público”

El éxito del 26 de mayo de 1897 fue extraordinario y unánimemente considerado por la crítica como una restauración del teatro español en América: una verdadera “reconquista teatral”. *El Tiempo*, opinaba al día siguiente:

*(...) la presencia en uno de nuestros teatros de la mejor compañía dramática española que hoy existe, no puede ser menos que un acontecimiento artístico importante, digno de la mayor atención. El teatro español, antiguo y moderno y señaladamente el antiguo, tiene conquistado su asiento de gloria en las más altas esferas de las creaciones del ingenio humano y la perspectiva de verle desplegarse ante nuestros ojos dignamente interpretado, es una de las más hermosas que en su género pueden ofrecerse hoy al público de Buenos Aires. A la excelencia en sí de tal programa, únese lo muy de tarde en tarde que logramos verle cumplido en relación a los de procedencia francesa o italiana, que son los más abundantes (...) tócanos la buena suerte de ver a cargo de una actriz tan notable como se ha revelado anoche María Guerrero los admirables tipos de mujer que tanto abunda en nuestro teatro (...) sobre el primer actor, sr. Díaz de Mendoza, nada puede decirse hoy, pues la pieza de estreno no permitía entrever sus*

---

<sup>118</sup> *El estigma* de Echegaray, *Consuelo* de Ayala, *La mujer de Lot* de Sellés, *La de San Quintín* y *La loca de la casa* de Benito Pérez Galdós, *Tierra baja* de Guimerá, *Mariana*, *Mancha que limpia* y *El Gran Galeoto* de Echegaray, *El desdén con el desdén*, *El vergonzoso en palacio* y *La Dolores* de Feliú y Codina.

<sup>119</sup> Casi simultáneamente con el estreno de la Guerrero en el Odeón, Juan José García Velloso publicaba un texto de gramática: *Lecciones de Gramática Castellana*, largamente utilizado en los colegios argentinos. Véase *El Tiempo*, 27 de mayo de 1897.

*verdaderas condiciones artísticas. Baste decir que todos se condujeron en ella discretamente. En cuanto al sr. Donato Giménez que hizo el papel de D. Manuel, es antiguo conocido nuestro (vino con Rafael Calvo) como actor correcto y de conciencia. Terminó la velada con La sota de bastos en que el actor cómico sr. Díaz, en el papel de soldado andaluz, se mostró graciosísimo y mantuvo al público en constante hilaridad. En suma, una representación exquisita e inolvidable, que el público ha saboreado con fruición (...)*<sup>120</sup>

Uno de los escépticos presentes en aquel debut sobre el que escribiría un artículo en *La Nación* al día siguiente, había entrado al *Odeón* con “prevención” y “mal ánimo”: se trataba de Rubén Darío, quien lideraba la revolución poética que significaría el modernismo para Hispanoamérica.

El poeta, nacido precisamente el mismo día que la Guerrero en 1867, estaba radicado en Buenos Aires desde 1893, ya se había consagrado con *Prosas Profanas* y *Los raros*. Después de la función, deslumbrado por el arte de la española, escribió para *La Nación* un extenso y elogioso artículo, diciendo sobre la actriz:

*Al aparecer María Guerrero en la escena, he entrevista la resurrección de España. La adorable ricahembra, con su traje esponjado, renovado de Velásquez, como una gran rosa viviente (...) el hechizo arcaico de la obra pura de la España grande. No; esa España no ha muerto. Está solo dormida, Esa España pobre, lo está, porque ha olvidado los diamantes que guarda en sus viejas arcas. Esa España está enferma por su perpetuo encierro, porque no sale de su casa de piedra secular, a respirar aire libre, a ver la luz nueva...Asomáos españoles sobre los Pirineos, ved el fervor de los pueblos extraños, aprended los ejercicios de las naciones que avanzan; vuestros músculos volverán a la antigua fuerza y vuestra lengua será oída por el mundo (...)*<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> *El Tiempo*, 27 de mayo de 1897

<sup>121</sup> *La Nación*, 12 de junio de 1897.

García Velloso recordaba que pese a ser María Guerrero una actriz prácticamente desconocida por el público argentino y por el de ese Buenos Aires de 722.000 habitantes<sup>122</sup> – ya había tenido ocasión de ver a la Duse, a la Ristori y a Sara Bernhardt – bastó que éste escuchara los versos de Lope con su inimitable dicción para que, olvidando el previo y tibio aplauso de cortesía, estallara en numerosas ovaciones.

En la sección *crónica dramática* del diario *El Tiempo* de Buenos Aires, se publicaría un extenso resumen crítico de las obras representadas por la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza durante aquella primera semana de 1897, “obras de diversa índole y mérito, en las cuales ha podido desplegarse holgadamente las facultades escénicas de la señora Guerrero y apreciarse el verdadero valor del primer actor Fernando Díaz de Mendoza”.

El cronista de *El Tiempo* opinaría sobre *El Estigma* de Echegaray – que había seguido a la representación de Lope - que la obra había mostrado a la Guerrero en otra faz de su talento: el vigor dramático, con el que había sabido conmover hondamente al público. Sin embargo, el crítico creía que su genialidad artística, lo que había en ella de más propio y característico, se mostraba mejor en la alta comedia, en la expresión de los matices más delicados del sentimiento y del carácter. Aquella finura exquisita de carácter había dado lugar a que se la encasillara en la escuela francesa, negándole sin más trámite el españolismo que ella confesaba: “sería pueril negar que la selección dentro de los elementos propios de una raza inteligente y civilizada (en cuyo arte escénico figuran apóstoles de la naturalidad y el buen gusto como Julián Romea y Matilde Diez) puede dar por resultado ejemplares exquisitos, sin dejar de tener carácter nacional.”

La representación de la obra de Echegaray había servido para revelar al público el sólido mérito del primer actor Díaz de Mendoza, de quien “no se esperaba por falta de noticias al respecto, un desempeño brillante.” Decía *El Tiempo* “es, sin duda un actor excelente en quién se aúnan la sobriedad y la elegancia con relieve e intensidad dramática: no busca ocasiones de lucimiento, sabe esperar que la ocasión le salga al encuentro para dar al pasaje el brillo o la fuerza que necesita”<sup>123</sup>

Al *Estigma* había seguido *Mariana* – el 28 de mayo de 1897 - drama escrito por Echegaray para María Guerrero y premiado por la *Academia Española*. El reparto se había

---

<sup>122</sup> Según el *Boletín de Estadística Municipal* de Mayo de 1897, p.21. Especialmente el público pudiente de la época, que viajaba regularmente a Europa desde su juventud, acostumbrado a los grandes espectáculos. Por ejemplo, el Dr. Benigno Ocampo recordaba la función del 30 de octubre de 1886 de la *Opera* de París la noche del estreno del ballet *Les Deux Pigeons*, cuando la empresa soltó, en plena representación en la sala, 200 palomas vivas portadoras de cajas de bombones para las damas abonadas. Citado por Pilar de Lusarreta en *Cinco Dandys porteños*, Ediciones Continente, Bs. As. 1999, 1º edición Editorial Kraft, Bs. As. 1943.

<sup>123</sup> *El Tiempo*, 2 de junio de 1897.



compuesto de la Guerrero como *Mariana*; srta. Bofill como *Clara*; srta. Cancio como *Trinidad*; Fernando Díaz de Mendoza como *Daniel Montoya*; Alfredo Cirera como *Don Pablo*; Felipe Carsí como *Don Cátulo*; Donato Giménez como *Don Joaquín*; sr. Calle como *Luciano*; srta. Bueno como *Claudia*; sr. Torner como *Felipe*; sr. Montenegro como *un criado*. El cronista del *Tiempo* opinaba, entre otros conceptos, que los primeros tres actos de la obra habían mostrado a un Echegaray “flexible, culto y elegante y aún cauteloso” con lo que no hacían preveer la tormenta que se aproximaba y habría de convertir la obra en “un melodrama tremendo”. Opinaba, sin extenderse sobre las actuaciones que Mariana era una obra tan artificial como brillante y no concebía “como la *Academia Española* había podido anteponeerla a la admirable *Dolores* “

*La loca de la casa* de Pérez Galdós llevaba, según el mismo diario, al mundo real. Los dos primeros actos demostraban que “la acción de un gran novelista sobre el arte dramático puede ser sumamente benéfica, por lo mismo que se atiende menos a los recursos del *oficio* y más a la íntima realidad humana. Y demuestran también que es vulgaridad flagrante condenar a un gran novelista por el hecho de serlo, a impotencia dramática. El teatro contemporáneo necesita sangre nueva.” Opinaba el crítico que - a fuerza de maestría escénica - se había concluido de forjar para él, en todo, un sistema especial, y así tenemos una moral de teatro, un amor de teatro y caracteres de teatro que poco o nada tienen que ver con sus similares del mundo. Por eso, “el mejor elogio que puede hacerse a una obra de teatro, es su *teatralidad*.” Y concluía enfáticamente: “Por mi parte, me quedo con la *realidad*.” No se pronunciaba sobre las actuaciones.

*El Tiempo* hallaba - en la misma crónica dramática - a *La tierra baja* de Guimerá poco adecuada a las condiciones artísticas de María Guerrero; la obra ofrecía en cambio, “un ancho campo a Díaz de Mendoza para lucir brillantemente las suyas”. Nadie había sospechado en *El Estigma* “que pudiese triunfar de tal modo de lo que parece más ingénito en él, y llegar a reproducir con tanto vigor y relieve el tipo inculto y cerril de *Manelich*. Sobre la obra, expresaba que era “más de apariencia que de sustancia, fundada en un dato repugnante, expuesto ante el público con el más absoluto descaro, dolorosa excepción a la tradicional decencia y decoro de la escena española.” El crítico opinaba que su mayor interés radicaba en la pintura, algo convencional, pero enérgica del pastor salvaje”

La compañía había inaugurado los lunes clásicos con la comedia de Moreto *El desdén con el desdén*, precedida de *Los dos habladores* de Cervantes. El crítico de *El Tiempo* consideraba que “dibujar y pintar esa miniatura psicológica con tanta delicadeza, ha sido una maravilla del arte. Hay en ella la rica y esbelta simplicidad del genio griego”. Aquella “joya”

había dado ocasión a un “nuevo y merecido triunfo de María Guerrero y sus discretos compañeros: había matizado su personaje “del modo más primoroso” y Díaz de Mendoza también había resultado un buen intérprete del suyo.

Por último se había representado *La segunda dama duende* “arreglada de no sé dónde por Ventura de la Vega”. Una elegante comedia de aventuras “amena y de buen gusto, sin mayor importancia, que dio ocasión a María Guerrero para cantar, en traje característico, algunas deliciosas canciones gallegas de melancolía infinita”<sup>124</sup>

Los pronósticos previos que dudaban sobre el éxito de la compañía de la Guerrero no habían sido descabellados ante la situación del Buenos Aires teatral de aquel 1897. Algunos autores ya eran conocidos por el público porteño y representados por otras compañías: la noche anterior del estreno de *Mariana* de Echegaray, Mariano Galé ofrecía una versión muy aplaudida de *Los rígidos* del mismo autor. La obra tuvo excelente recepción del público y Galé sería llamado varias veces a escena, así como la sra. Espinoza y los demás artistas. También la compañía Galé había ofrecido *La carcajada* en la que “se distinguió bastante Antonio Galé, destacándose en su papel”.

No solamente enfrentaría la Guerrero la competencia de otras compañías y el recuerdo de las actuaciones de las grandes figuras del teatro que visitaron Buenos Aires como la Bernhardt, sino la atracción de otro tipo de espectáculos que comenzaban a cautivar al público: en 1896, apenas un año antes - en el mismo *Odeón* - había empezado a funcionar un “curioso aparato óptico con el que los espectadores verán tan palpablemente como si asistieran a ellas las escenas más animadas de célebres parajes”: el cinematógrafo.

La primera proyección del cinematógrafo en el *Odeón*, con el aparato adquirido por el empresario Pastor - había sido algunos cortos de Lumière - constituyó un éxito que “tiene extraordinario atractivo por el precioso efecto de sus vistas, en las cuales el movimiento de personas y vehículos está representado con un grado de verdad<sup>125</sup> que maravilla y cautiva completando la impresión de realidad el tamaño natural de las figuras”<sup>126</sup> Se organizaron, ante el éxito obtenido, secciones cada media hora a 50 centavos: el operador era el periodista español Eustaquio Pellicer, futuro fundador de las revistas *Caras y Caretas* y *P.B.T.*

---

<sup>124</sup> *El Tiempo*, 2 de junio de 1897.

<sup>125</sup> La ilusión de realidad creada en el público por la novedad de cinematógrafo en sus primeros momentos, generaría también trágicos sucesos en el *Odeón*. Ante la “veracidad” de la vista *La llegada del tren a la estación*, un espectador que - sentado en la primera fila del paraíso - tenía intenciones de suicidarse, al ver en la pantalla una enorme locomotora que avanzaba a toda velocidad, se arrojó a la ilusoria “vía” saltando al vacío, ante el horror de los presentes, y cayendo sobre la platea. Aunque el tren de la pantalla nunca salió de ella, el suicida cumplió su propósito al fallecer en el *Hospital San Roque*, a causa de las lesiones internas producidas por la caída. Véase *La Prensa*, 11 de agosto de 1896.

<sup>126</sup> *La Nación*, 19 de julio de 1896.

Apenas arribada la compañía del *Español* de Madrid al país e iniciadas las funciones en el *Odeón*, doña María manifestaría su intención de dar una función a beneficio de los pobres de Buenos Aires. Para concretar el proyecto y después de informarse cuidadosamente, la actriz elegía a la más significativa asociación de la elite porteña dedicada a la caridad: la *Sociedad de Beneficencia*. La elección de la reconocida entidad - dirigida por las damas patricias de más elevada alcurnia del país - frustraría el propósito de otras numerosas asociaciones de menores recursos y prestigio, de solicitar un beneficio, tal como hacía notar sutilmente la prensa de la época en medio de los elogios de rigor.<sup>127</sup>

Entre los encomios hacia la noble iniciativa, surgían algunos aspectos negativos: *La Nación* señalaba, una semana antes de la función, que el *Odeón* no ofrecía el espacio necesario para una fiesta de esa clase. Por tal motivo, se deberían rechazar - probablemente - muchos pedidos de localidades y reducir el número de invitaciones “lo que sería de sentir teniendo en cuenta el móvil del beneficio”. Se aconsejaba otro teatro para la fiesta, en el cual “el éxito de la función sería doble, considerando el gran interés que despierta la compañía y las poderosas vinculaciones de las damas de beneficencia en nuestra sociedad”<sup>128</sup>

El consejo fue desoído y la función extraordinaria fuera de abono, a beneficio del “Fondo de Pobres” de la *Sociedad de Beneficencia de la Capital*, se daría la noche del 10 de junio de 1897. Las entradas habían podido adquirirse con anticipación en la *Casa de Huérfanas de la Merced* - Reconquista 269 - y la misma noche de la función, casi se había originado una batalla campal para adquirir las pocas restantes en la boletería del mismo teatro.

Encabezaba el programa *A Cadena Perpetua*, seguía la famosa comedia de Moreto *El desdén con el desdén* y terminaba con el entremés cervantino *Los dos habladores*. La velada sería brillante: doña María lucía una “distinguidísima *toilette* de raso negro y blanco que llamó vivamente la atención por su sencillez y elegancia”<sup>129</sup>. El evento sería animado por la elite porteña y del Interior, logrando la plana mayor de las damas<sup>130</sup> dedicadas a la caridad un suculento beneficio para su obra.

*La Nación*, que veía cumplida su advertencia de problemas, recogía en aquella fecha un incidente que presagiaba los disgustos que - muchos años después - les esperaban a los

---

<sup>127</sup> *La Nación*, 4 de junio de 1897.

<sup>128</sup> *La Nación*, 6 de junio de 1897.

<sup>129</sup> *La Nación* 8 de junio de 1897. En aquella época, no había mujeres trabajando en las redacciones de los diarios y los mismos cronistas teatrales debían también reseñar la vestimenta de las damas asistentes y de los artistas, como recuerda Enrique García Velloso en sus memorias.

<sup>130</sup> Entre ellas: Inés Dorrego de Unzué, Concepción Unzué de Casares, Carmen Videla Dorna de Lynch, Clara Cobo de Anchorena, María Teresa Llavallol de Atucha, Susana O’Gorman de López, Rosa Ocampo de Elía, Carolina Lagos de Pellegrini, Rosario Peña de Bosch y Carolina Ortega de Benítez. Según consta en *La Nación* y prácticamente en toda la prensa de la época.

futuros abonados del *Cervantes*: varios abonados del *Odeón* protestaban ruidosamente por no haberseles reservado, para esa brillante función, la opción a sus localidades tal como solía ser de práctica en esos casos.

Tal vez aquella temprana vinculación con las damas de la *Sociedad de Beneficencia* marcaba el inicio de la fluida relación entre los artistas y los círculos más influyentes del país, lo que aseguraba también su acceso a los espacios políticos – y a los capitales – más significativos de la *Belle Époque* argentina. Años después, numerosos apellidos patricios vinculados con la *Sociedad de Beneficencia*, como Harilaos de Olmos y Unzué de Alvear<sup>131</sup>, serían los adquirentes de los palcos y plateas y los “mecenas” del teatro fundado por los actores – el *Cervantes* de Buenos Aires – así como presencias habituales en los camarines.

En el Buenos Aires del primer contacto con el público argentino del elenco del *Español*, el diario *El Tiempo*<sup>132</sup> tildaba de “todo un acontecimiento teatral” el programa que se anunciaba la noche del 30 de junio de 1897 en ocasión del beneficio de la Guerrero en el *Odeón*. Se representaría el juguete cómico en un acto de José Fuentes *La Sota de Bastos*, la comedia en 3 actos de Echegaray escrita para la actriz *Sic vos non Boris*<sup>133</sup>, el monólogo del mismo autor también escrito para la beneficiada *El Canto de la Sirena* y el sainete en un acto de Ramón de la Cruz *El Fandango del Candil*. El mismo diario expresaba, al día siguiente, que el teatro estaba lleno “de bote a bote” gustando mucho la comedia y – en cuanto al monólogo *El canto de la Sirena* – el público ovacionó a doña María, que “canta *couplets* franceses con el chic propio de la más completa parisiense”<sup>134</sup>

Durante junio de 1897, la compañía dramática del *Teatro Español* de Madrid ofrecería sus representaciones con éxito sostenido<sup>135</sup>. El autor que más habría de figurar en cartel en aquella primera temporada del *Odeón* fue quien llenó con éxitos durante casi cuarenta años los teatros de España: don José Echegaray. Desde *La mancha que limpia*, el dramaturgo solo había escrito para María y Fernando: una o dos obras por temporada. Igual que la mayoría de

---

<sup>131</sup> Dos de las mujeres más ricas de la Argentina de la época.

<sup>132</sup> *El Tiempo*, 30 de junio de 1897.

<sup>133</sup> Decía sin embargo también el cronista de *El Tiempo* – en medio de los elogios para la actuación de la Guerrero y demás miembros de la compañía – que “bien se advierte a cada paso que ese no es el registro propio del autor”

<sup>134</sup> *El Tiempo*, 1 de julio de 1897.

<sup>135</sup> Estas serían *La Sota de Bastos* y *La Hija del Aire* (3 de junio), *La Primera postura*, *El Vergonzoso en Palacio* y *Los Dos Habladores* (4 de junio); *El sueño Dorado* y *La Niña Boba* (5 de junio); *Mancha que limpia* (6 de junio); *Los Asistentes*, *Marta la Piadosa* y *Me conviene esta Mujer* (7 de junio); *Mi misma cara* y *Lo Positivo* (11 de junio); *La Cuerda Floja* y *El Vergonzoso en Palacio* (12 de junio); *Los Pantalones* y *Mariana a las 8* (13 de junio); *Los Plebeyos*, *Boca de Fraile* y *Me conviene esta Mujer* (15 de junio); *El panadizo de Lola* y *La Mujer de Loth* (17 de junio); *Herir por los mismos filos* y *Mancha que limpia* (18 de junio); *Mi misma cara* y *María del Carmen* (20 de junio); *A cadena perpetua* y *La calle de la Notera* (22 de junio); *Don Álvaro o la fuerza del sino* (24 de junio); *Vestite de largo* y *La de San Quintín* (25 de junio)

los autores que escriben para una compañía determinada, don José procuraba siempre papeles a medida y buscaba la forma de que todos los actores pudieran lucirse.<sup>136</sup>

El dramaturgo fue asiduo concurrente a la tertulia que se armaba en el salón de la Guerrero, junto a Galdós, Guimerá, Sellés y Francos Rodríguez entre otros nombres conocidos. De aquella peña saldrían no solamente proyectos de obras y giras sino también las frases mordaces, chistes y chismes que luego se difundirían por todo Madrid.

Una estrecha relación amistosa los vincularía toda su vida: además de *La mancha que limpia* les daría: *El estigma*, *Malas herencias* – estrenada en Montevideo – *El hombre negro*, *La calumnia por castigo*, *El loco de Dios* que fuera estrenada en México, París y Barcelona antes que en Madrid y – la última, cuando ya había recibido en Premio Nobel – *A fuerza de arrastrarse*.

Echegaray era ya conocido en el país: *La Nación* seguía de cerca su carrera y publicaba numerosos comentarios sobre sus estrenos en España. El diario encargaría al mismo Echegaray una elogiosa nota sobre el arte de la actriz María Guerrero, publicada el 4 de junio de 1897<sup>137</sup>.

En aquella primera temporada en Buenos Aires la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza representaría en el Odeón 6 obras del autor: *La calumnia*, *Sic vos non vobis*, *El canto de la sirena*, *El estigma*, *El Gran Galeoto* y *Mariana*.<sup>138</sup>

Entre las obras representadas de otros autores, se ofrecía el 2 de junio de 1897 – 8º función de abono - la comedia de Tamayo *Lo positivo* que, según la crítica, era “una joya inapreciable a cuya valía los años no le hacían sino añadir quilates y refulgía con la discretísima ejecución de los intérpretes”. Sobre la actuación de la actriz, expresaba:

*Con sus dedos de hada, María Guerrero bordó literalmente el papel delicadísimo de Cecilia, enriqueciéndolo con profusión de primorosos detalles en todas las escenas (...) la peregrina artista produjo de continuo un arrobador deleite, que se reflejaba en la complacida sonrisa de todos los semblantes y en el afán con que los lentes de las señoras se*

---

<sup>136</sup> Del Olmet, Luis Antón y de Torres Bernal, *José María Guerrero* Colección Los Grandes Españoles, vol. XII, Renacimiento, Madrid 1920, p.74.

<sup>137</sup> Dubatti, Jorge *El teatro español de José Echegaray en Buenos Aires (1877 -1900)* en Pellettieri, Osvaldo (Editor) *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*. Edit. Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Bs. As. 1994. p. 33 y ss. El trabajo amplía los datos conocidos sobre la circulación y la recepción del teatro de José Echegaray en Buenos Aires, desde su primer estreno en 1877 hasta comienzos del siglo XX.

<sup>138</sup> Ibidem.

*fijaban en su bello y agraciadísimo rostro, tan lleno siempre de expresión y de vida.*

También *La Dolores* - drama de Feliú, con el matrimonio en los papeles de *Dolores* y *Lázaro* – se convertía en un suceso y los elogios fueron unánimes. El diario *El Tiempo* decía al día siguiente:

*En cuanto a la Sra. Guerrero, hizo una Dolores incomparable y toda de una pieza, acertando a expresar sin esfuerzo ni extremos de ninguna especie los verdaderos sentimientos y modo íntimo de ser de la desgarrada moza del mesón, a quién han dado fama sus favores; cosa más difícil de lo que generalmente se ha creído, pues la verdad es que el carácter de Dolores no es de los más claros y bien definidos del moderno teatro. Por su parte el Sr. Díaz de Mendoza supo acompañar la creación de la Sra. Guerrero personificando inmejorablemente a Lázaro (...)<sup>139</sup>*

La misma noche del estreno de *La Dolores* en el *Odeón* – el 3 de junio de 1897, 9º función de abono - el público porteño podía ver en el *Rivadavia* una revista de costumbres montevidéanas titulada *A vuelo de pájaro* del escritor oriental Enrique De María, con música del maestro Antonio Reynoso. El *Victoria*, dónde la noche anterior había cantado el barítono Cesarotto, ofrecía la zarzuela *El Diablo en el poder*.

Una crecida concurrencia atraía al *San Martín* la última creación del talentoso payaso inglés Frank Brown, director de la *Compañía Ecuestre y de Novedades*: un espectáculo alegórico dedicado a la República Argentina, *Un sueño de realidades*, protagonizado por personajes “en miniatura”: solo actuaban niños de corta edad representando cuadros con los principales avatares de la actualidad política de la época<sup>140</sup>.

La noche del viernes 4 de junio de 1897, 10º función de abono – dedicados los viernes a función clásica - se representaba en el *Odeón*, a sala llena, *El vergonzoso en Palacio* de Fray Gabriel Téllez (Tirso de Molina) con el matrimonio Guerrero – Díaz de Mendoza y Donato Jiménez; la comedia – de tres actos y en verso - era precedida por la pieza *La primera postura* y el entremés de Cervantes *Los dos habladores*

---

<sup>139</sup> *La Nación*, 4 de junio de 1897.

<sup>140</sup> *La Nación*, 3 de junio de 1897.

Un significativo comentario respecto de la composición del público que asistía a las funciones del *Odeón* con la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza, aparece en *La Nación* del 5 de junio de 1897. Decía el cronista de *Notas Sociales*:

*La función de moda que tuvo lugar anoche en el Odeón, reunió en el teatro a una buena parte de la concurrencia habitual de la Opera (...) El aspecto que presentaba la sala no podía ser más animado y brillante: la doble hilera de palcos principales así como las tertulias de platea, estaban ocupadas por un buen número de familias conocidas.*

Y sobre el espectáculo:

*Las tres piezas del programa alcanzaron una interpretación de primer orden, destacándose del conjunto la Guerrero y Díaz de Mendoza, a la altura de sus mejores noches. Los trajes de la Sra. Guerrero, modelos de sencillez y elegancia, fueron justamente admirados por la concurrencia femenina entre la cuál cuenta ya la artista con un poderoso núcleo de entusiastas admiradoras.<sup>141</sup>*

Una extensa lista de las damas asistentes a la representación revela la presencia - entre otras muchas<sup>142</sup> - a la condesa de Sena, Concepción Unzué de Casares, Carolina Lagos de Pellegrini<sup>143</sup>, Paulina Frers de Pellegrini, Clara Calvo de Anchorena, Elisa Roca, María Santamarina, Carmen Marcó del Pont de Rodríguez Larreta, Inés Salas de Cobo y Sara Lynch de Legarreta.

El comentario del cronista de *La Nación* revelaba el fenómeno de la captación por los intérpretes españoles del público de elite, la minoría selecta y adinerada que habitualmente consumía espectáculos considerados cultos, cuya recepción requería una cierta cultivada

---

<sup>141</sup> *La Nación*, 5 de junio de 1897.

<sup>142</sup> Entre ellas: Dolores Molina de Bermejo, Ercilia Lynch de Casares, Eduvigis de Santamarina, Casiana Luro de Rousix, Tiburcio Domínguez de Del Carril, Adela Quintana, Etelvina Ocampo de Schliepper, Teresa Llavallol de Atucha, Aurelia Saguier de González Moreno, Dolores Cobo, Rosalía Halbach, Julia Zapiola, Ramona Casado, Adela Rodríguez Larreta, etc. etc.

<sup>143</sup> Esposa del Dr. Carlos Pellegrini.

sensibilidad y percepción estética educada. Los habitués del *Opera*, salían del *Odeón* no menos satisfechos.

Entre tanto, en el *Teatro de la Comedia* se ofrecía con buena repercusión la zarzuela en un acto *Amor y Claustro*, el autor de cuyo libreto era Ezequiel Soria<sup>144</sup>

La variante italiana se hacía presente en el *Opera* (empresa Ferrari) con la *Gran Compañía de Ópera Italiana* dirigida por el maestro Mascheroni que ofrecía la ópera *Manon*; el *Olimpo* (empresa Cartocci y cia.) con la *Compañía Italiana de Operas y Operetas*, dirigida por José Bernini; en el *Apolo* con la *Gran Compañía Napolitana* dirigida por el primer actor Genaro Pantalena; el *Doria* (empresa G. Cavalli) con la *Compañía Cómica Italiana de Prosa y Canto* dirigida por el primer actor cómico Cayetano Cavalli. El toque francés lo ofrecía el *Eden* con la *Gran Compañía Francesa de Operetas, Comedias y Vaudevilles*.<sup>145</sup>

Los éxitos continuaban: la sección “Teatros y Fiestas” de *La Nación* del 12 de junio de 1897, revelaba la calurosa recepción del público, la noche anterior, de la comedia de Tamayo *Lo Positivo*, destacando – además de la Guerrero y Díaz de Mendoza – la actuación de Donato Jiménez y Alfredo Cirera; a petición de numerosos abonados esa noche se repetiría la comedia de Tirso de Molina *El Vergonzoso en Palacio* que “tanto había gustado”.

Otra obra de Tamayo, el mismo 11 de junio, se estrenaba en el *Teatro Mayo* (empresa Ibáñez): *Lances de Honor*, “concienzudamente interpretada por la compañía dramática española dirigida por Mariano Galé, que continuaba honrando su escenario con las mejores obras del repertorio corriente”. En el *Victoria* se estrenaban los sainetes de autores argentinos *Los interesados* y *¡Fuera!* En el teatro *Comedia* se había estrenado la noche anterior – 10 de junio – *Manolita la Prendera* con buena fortuna y seguiría, en la 2º sección del día 11, el juguete cómico titulado *¡Ay que Tío!* de Pérez Zúñiga.

Un innovador espectáculo se ofrecía el 11 de junio por primera vez en el *Teatro Rivadavia*: el *Fotorama Edison* que presentaba vistas instantáneas de los episodios más notables de la revolución uruguaya de ese momento.

Entre tanto en el tiempo libre que le restaba tras funciones y ensayos, doña María no descuidaba las relaciones públicas con sus compatriotas residentes en Buenos Aires: el 21 de junio de aquel año fundacional de su *reinado teatral*, le fue ofrecido por la colectividad española un almuerzo organizado en un club por las damas de la asociación “con los

---

<sup>144</sup> El cronista de “Teatros y Fiestas” de *La Nación* expresaba que Soria había puesto en el libreto, cediendo a su natural propensión, más intención dramática que cómica y no había acertado a enlazar el elemento serio con el jocoso de modo que no se dañase el uno al otro.

<sup>145</sup> *La Nación*, 10 de junio de 1897.



contornos de una gran recepción mundana”<sup>146</sup> A mediados del mismo mes se ofrecería en los salones del *Club Español* de Buenos Aires otro multitudinario homenaje a los intérpretes españoles. Al banquete asistieron la mayoría de los 25 concurrentes al *Odeón* que habían presentado una petición por escrito a la Guerrero solicitando que pusieran en escena el drama de Zorrilla *Don Juan Tenorio*<sup>147</sup>

En aquel 1897, sin embargo, no todas serían loas para las funciones de la compañía dramática del *Español* de Madrid. El cronista de *La Nación* expresaba el 25 de junio su desilusión sobre la compañía Guerrero – que por ser la del Español, era de todas las de España la más obligada a presentar lo más florida dramaturgia de su nación – al no componerse su repertorio solamente de obras clásicas, antiguas y modernas (“algunas hay calificables de clásicas entre estas últimas”).

*La Nación* continuaba diciendo que la dirección de la compañía “conceptúa clásicas o siquiera buenas algunas de las obras que ha presentado y otras que anuncia, cosa que no creemos de su buen criterio, o prescinde por completo de la calidad de las obras y se atiene solo a su novedad como podría hacerlo cualquier compañía de segundo orden, cosa que nos duele mucho admitir”.

El diario de Mitre calificaba de “desdichada” *La loca de la casa* no superado este concepto por la, sin embargo mejor hilvanada, *Los Plebeyos*, y *La de San Quintín* – en función clásica, el lunes 26 de junio – que tampoco pasaría, pese a las actuaciones, de estos conceptos. Y enfatizaba el crítico, discrepando aquí con el cronista de *El Tiempo*: “el sr. Pérez Galdós a quién *con razón se le discute todavía el título de verdadero autor dramático*<sup>148</sup>, ha ganado de un golpe no solo el título de autor sino el de autor clásico, puesto que en función llamada clásica se da su comedia *La de San Quintín*”

El 29 de junio la compañía española representaba *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. *La Nación* expresaba que la Guerrero había “caracterizado magistralmente a *Doña Inés de Ulloa*, descollando sobremanera en sus mejores escenas, particularmente las del tercer y cuarto acto en el que había “declamado con inspiradísima ternura su respuesta a las amorosas exhortaciones de *Don Juan*, mereciendo el nutrido aplauso con que el público respondió a su admirable interpretación”. Su marido también sería elogiado: “Díaz de Mendoza halló sin esfuerzo la manera de distinguirse en un papel que apenas se presta a ello por lo muy conocido, como es el del protagonista que caracterizó con su habitual desenvoltura y discreta

---

<sup>146</sup> *El Tiempo*, 18 de junio de 1897.

<sup>147</sup> *La Nación*, 22 de junio de 1897.

<sup>148</sup> La cursiva es nuestra.

originalidad, realizándolo no poco con su natural distinción, excelente dicción llena de sentido y de comunicativa expresión”. También elogiaba, en el elenco, a la sra. Revilla como *Brigida* y a Manuel Díaz como *Chutti*<sup>149</sup>

El 5 de julio de 1897 terminaba la temporada de la Guerrero y la compañía salía de gira rumbo a Rosario, Córdoba y Montevideo y - partir del 28 de agosto - regresaban por un mes al *Odeón*. La función del 5 de julio, representando *Marcela o cuál de los tres*, cerraba a sala llena la temporada en el *Odeón*. María y Fernando se despidieron con el recitado de los versos de Santero y Oyuela y - como gran final - la actriz declamó las estrofas especialmente escritas para la ocasión por Rubén Darío:

“Al partir justo es que os diga  
Cómo a mí no ha sido extraña  
Tierra en que renace España  
Por hidalga y por amiga...  
...la noble sangre latina  
Y la lengua castellana  
Juntan con el alma hispana  
La joven alma argentina.  
Y dichosa mensajera,  
Yo voy a decir a España  
Que en nuestra cordial campaña  
Flota la misma bandera.  
Mantengamos ese fuego  
Que caliente ambas naciones...  
Y, ¡hasta luego, corazones  
Argentinos, hasta luego!

La compañía partía al día siguiente para dos breves temporadas en Montevideo y Rosario. A partir del 28 de agosto volvería, solo por un mes, a la misma sala del *Odeón* – a partir del 20 quedaba abierto un último abono por 6 representaciones – a actuar para el público porteño. El 13 de septiembre el cronista de *El Tiempo* expresaba que doña María había estado “lucidísima como siempre” en *La villana de Vallecas*.

La compañía Guerrero continuaba su línea de colaboración con las asociaciones de caridad y étnicas de Buenos Aires: el 4 de septiembre ofrecía una función extraordinaria fuera

---

<sup>149</sup> *La Nación*, 30 de junio de 1897.

de abono en beneficio del *Hospital Español* que constaba de la comedia *La de San Quintín* de Pérez Galdós y de la pieza titulada *La pesquisas de mi suegro*. Aquí ya se anunciaba la ausencia de Fernando Díaz de Mendoza aquejado de una dolencia de la vista. El 6 de septiembre se ofrecía ante “la más distinguida concurrencia” a sala llena *La mancha que limpia*, con elogiosos comentarios sobre las actuaciones de los actores que debieron salir a saludar muchas veces ante los aplausos. Díaz de Mendoza no había sido de la partida por su problema de salud.<sup>150</sup>

El 7 de septiembre los artistas españoles dedicaban la función a beneficio del templo que “una comisión de distinguidas damas” erigía en el barrio de Nueva Pompeya. Las localidades se vendían primero en la propia casa de una de las filántropas – la señora de Dorrego – y luego en la boletería del teatro. Al haberse distribuido la mayoría de las localidades entre “familias de nuestra mejor sociedad” era muy limitado el número de las disponibles todavía: a fin de atender el pedido de palcos, las damas de la comisión resolvían asistir a la platea, dejando las demás localidades a disposición del público. El vestíbulo del teatro y el interior de la sala presentaban un espléndido golpe de vista al haber sido adornados con profusión de plantas y de flores. En cada palco había colocado ramos de violetas y helechos, obsequio de la comisión organizadora a los asistentes. Y bajo la faz artística, “las piezas puestas en escena no pudieron tener una interpretación más brillante; la señora Guerrero y todos los artistas fueron llamados reiteradamente a escena por los aplausos”.<sup>151</sup>

Al día siguiente, 8 de septiembre, se presentaba por la tarde en el *Odeón La de San Quintín* y *Las pesquisas de mi suegro*. Por la noche, *Los dos sordos*, *Pancho y mendrugo* y el drama *La Dolores* protagonizado por la Guerrero y el actor Robles en el papel de Lázaro.<sup>152</sup>

La pujante colectividad española celebraba también - el mismo día 8 -un importante acontecimiento societario: los 40 años de la fundación de la *Asociación Española de Socorros Mutuos*, festejados con grandes despliegues de recursos y entusiasmo. Se celebraron alegres fiestas en la *Recoleta* y los bosques de *Palermo*, previa solemne misa cantada en el Pilar, a gran orquesta y numeroso coro celebrada por el Arzobispo Uladislao Castellano, concurriendo además el clero español, el ministro de España Juan Durán y Cuerdo, el cónsul general de la legación española y comandante y oficialidad del cañonero español *Temerario* especialmente invitados.

---

<sup>150</sup> *La Nación*, 6 de septiembre de 1897.

<sup>151</sup> *La Nación*, 7 de septiembre de 1897.

<sup>152</sup> *La Nación*, 8 de septiembre de 1897.

La ciudad amaneció con un deslumbrante día primaveral que contribuyó a la afluencia de público: las autoridades esperaban una concentración multitudinaria y se habían tomado las correspondientes medidas de refuerzo de servicios y vigilancia. A las 10 de la mañana salió un tranvía hacia la *Recoleta* transportando la banda de música al son de marchas y aires españoles, allí se encontraría con otras bandas de las asociaciones y orfeones españoles. Después de la misa, la multitudinaria comitiva se trasladaba a *Palermo* para inaugurar los festejos populares, al son de gaitas y dulzainas. Las empresas de tranvías reforzaron el número de coches, lo mismo que el *Ferrocarril Central Argentino* que agregaba trenes entre *Palermo* y *Recoleta*. En muchos discursos, especialmente los de la dirigencia de las numerosas asociaciones españolas intervinientes, se mencionaba a María Guerrero como “la rosa de oro del hispanoamericanismo”<sup>153</sup>

La noche siguiente de los festejos de la colectividad hispana, la compañía del *Español* ofrecía *El tanto por ciento* de Ayala, según *La Nación* “uno de los papeles más hermosos del teatro español moderno y digno del talento de la señora Guerrero”. Por la noche se representaría *Los amantes de Teruel* con el actor Robles en el papel de *Diego* por continuar indispuerto Díaz de Mendoza. Sobre la última obra opinaba el crítico de *La Nación* que la Guerrero - en le papel de *Isabel de Segura* - demostró haberlo estudiado y penetrado bien, acertando a triunfar” y consideraba que la eminente actriz “tuvo arranques soberbios”

El 16 de septiembre de 1897, en su despedida del público bonaerense, la Guerrero elegía para su beneficio *El vergonzoso en palacio* y el entremés *Los dos habladores*, precedidos de la pieza *Este cuarto no se alquila*. El teatro estaba lleno y la ovación fue –según *El Tiempo* - “entusiasta y merecida, atestiguando una vez más las simpatías que la eminente actriz se ha conquistado durante su estadía en Buenos Aires”. La diva recibió valiosos regalos<sup>154</sup> y se le arrojaron hermosas flores”. La compañía española partiría luego hacia Montevideo para ofrecer otras tres últimas funciones.<sup>155</sup> Sin María y Fernando: ambos se quedaron en Buenos Aires hasta que el actor se repuso de su dolencia oftalmológica, para luego alcanzar al resto del elenco.

---

<sup>153</sup> Folleto del *Orfeón Galaico* (Archivo Lateranense) 8 de septiembre de 1897. También *La Nación* dedicaba ese día extensas columnas a la celebración del aniversario de la asociación española, describiendo el esplendor de las romerías de *Palermo*, el concurrido almuerzo para las personalidades en el *Pabellón Argentino* y las dificultades del transporte ante la enorme cantidad de asistentes, pese a lo cuál no se había tenido que lamentar el menor incidente: “cuanto medio de locomoción existente en Buenos Aires no dio abasto para transportar a la gente a la fiesta”. También muchos en Buenos Aires se preocupaban, aquel mismo día, por la salud de Lisandro de la Torre quién convalecía de las heridas recibidas dos días antes, en un duelo; la mayoría de los medios publicaban su mejoría.

<sup>154</sup> Lo mismo ocurriría en sus giras por México.

<sup>155</sup> *El Tiempo*, 17 de septiembre de 1897.

Al terminar la *Compañía Dramática del Teatro Español de Madrid*, se esperaba en el *Odeón* el debut de una compañía de zarzuela “seria” con la empresa de Valentín Garrido; el elenco lo formaban las señoras Carlota Millanes y Matilde Cevallos y los señores Romeu, Tapias, Cabro y Carbajo y los precios fueron significativamente más reducidos<sup>156</sup>.

El 21 de octubre de 1897, Buenos Aires volvía a recibir a célebre transformista romano Leopoldo Frégoli, que había llegado por primera vez a la ciudad en mayo de 1895 y debutado con un impresionante éxito en el *Teatro Nacional*<sup>157</sup>. El artista había causado sensación en el público porteño finisecular.

En esta ocasión Frégoli actuaría en el escenario del *Teatro de la Zarzuela*, donde debutaba en octubre de 1897: el 26 subía a escena la *Historia de un Pierrot*. Después de pasar al *Victoria* a partir del 1º de noviembre, estrenando su creación *Milagrón* con escenas de su propia vida y efectuar allí su beneficio, el 7 del mismo mes partía a Italia para regresar al país ya entrado el siglo XX.

Frégoli fue el último artista que actuó en el *Teatro de la Zarzuela*, de corta pero brillante vida en manos del empresario Francisco Pastor<sup>158</sup>. Ya bajo la dirección del empresario Becario, la sala permaneció cerrada varios meses para abrir luego, renovada y con

---

<sup>156</sup> *El Tiempo*, 14 de septiembre de 1897.

<sup>157</sup> Toda la prensa de la época recogía el éxito de las actuaciones de Frégoli, el joven – cumplió 28 años en Buenos Aires, el 2 de julio de 1895 – transformista y prestidigitador que hasta impuso modas en el vestir: un sombrero flexible como el que él usaba llegaría en la época a conocerse como el “sombrero Frégoli”. Sus números de transformismo promovieron en Buenos Aires un verdadero furor, generando atronadoras ovaciones y llenando teatros “de bote a bote” con palcos tan colmados que se debía seguir el espectáculo de pie, mientras multitudes luchaban por conseguir entradas. Las recaudaciones alcanzaron elevadísimas cifras y el artista hizo de la Argentina su segunda patria, visitándola 19 veces para regocijo también de la gran colectividad italiana: fue actor, autor, transformista, escenógrafo, imitador, bailarín, prestidigitador, caricaturista, músico y políglota. Realizó innumerables funciones a beneficio de entidades de caridad y de socorros mutuos de sus compatriotas y también del país. De similares estilos de vida, es muy probable que haya frecuentado a los Guerrero-Díaz de Mendoza cuando coincidían en el país. Leopoldo Frégoli visitó otra vez la Argentina en 1924 y, de regreso en Italia, se retiró a Viareggio donde fallecería el 26 de noviembre de 1936. Existen numerosos escritos y publicaciones sobre Frégoli. Para el presente trabajo se ha consultado el texto de Mauro Fernández : *Historia de la Magia y el Ilusionismo en la Argentina. Desde sus orígenes hasta el siglo XIX* que proporciona un revelador panorama de los espectáculos que - además de las obras propiamente dichas - se podían apreciar en nuestros teatros hasta los años finiseculares. Agradezco al Dr. Mauro Fernández sus comentarios y datos sobre el tema, así como el estimulante intercambio de ideas. También en el trabajo de Rafael Ielpi sobre el Rosario de fin de siglo, se hallan numerosas referencias a la sensación que causara Frégoli en 1902 y en las sucesivas visitas a la ciudad hasta 1924. El *Teatro Olimpo*, regentado por el empresario napolitano Luis Carpentiero, vería en su escenario los 60 personajes en que se convertía cambiando de indumentaria en pocos segundos ante el asombro y entusiasmo del público, que seguramente ignoraba que el artista de las increíbles mutaciones, las había ideado y practicado por primera vez para entretener a sus compañeros de armas, en sus tiempos de soldado en la primera guerra italiana en África. Véase *Rosario del 900 a la “década infame”*, Ediciones Homo Sapiens, Rosario 2006, T. IV.

<sup>158</sup> *La Nación*, 4 de noviembre de 1897.

otro nombre: *Teatro Argentino*. Así se la conoció hasta que - muchos años después - fue destruida por un incendio en 1973<sup>159</sup>.

Aquel mismo año, la compañía Galé acometía producciones argentinas de tal modo que en la opinión del cronista de *El Tiempo* “parecía que quisiera alborear el teatro nacional, bueno es tenerlo en cuenta para cuando llegue la protección oficial”<sup>160</sup> La empresa Galé había hecho conocer previamente *Justicias de Antaño* de Martín Coronado y ofrecía entonces *Cuestión Femenina* de Barón de Arriba, enseguida planeaba representar *Atahualpa* de Nicolás Granada.

La Guerrero y su marido, al frente de su numerosa compañía, recorrerían durante muchos años las más importantes ciudades de toda América. En Argentina, trabajarían en distintas ocasiones en Buenos Aires, La Plata, Rosario, Mendoza, Córdoba, Tucumán, Río Cuarto, Corrientes, Paraná, Santa Fe, Salta, Jujuy, Santiago del Estero, Bahía Blanca, Chivilcoy y Lomas de Zamora.<sup>161</sup>

La escritora peruana Perla Minuchín de Breyter expresa en su trabajo los conceptos compartidos por la rotunda mayoría de la crítica de la época: el arte interpretativo de la Guerrero era capaz de alcanzar las cúspides de la pasión y de expresar los sentimientos más suaves y delicados, que podían plasmarse lo mismo con el grito desgarrador que con el murmullo apenas susurrado. No era considerado aquel talento producto de un impulso anímico inspirado por su genio, sino respondiendo a un profundo estudio, al dominio de la técnica que, gracias a su especial disposición espiritual, se revelaba en los géneros más dispares. Lo que más llamaba la atención y maravillaba a todos los públicos era su voz, de cualidades netamente teatrales y de modulación perfecta, que manejaba con arte incomparable y era capaz de abarcar casi todos los registros.<sup>162</sup>

Al ser el arte de la Guerrero de raigambre netamente nacional, en su repertorio faltaban grandes nombres de la dramaturgia universal y no aparecían ni Shakespeare ni Molière ni los trágicos franceses e italianos. Ello no era índice de una limitación de la actriz

---

<sup>159</sup> Fernández, Mauro *Historia de la Magia y el Ilusionismo en la Argentina. Desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Producciones Gráficas, Bs. As. 1996, p.376. Leopoldo Frégoli compartiría con doña María Guerrero y don Fernando Díaz de Mendoza una proverbial generosidad: nunca faltaban a su mesa menos de 15 o 20 comensales y, también, ayudó espléndidamente - al igual que los españoles - a compañeros artistas en desgracia. También sería un célebre mujeriego. Sobre todos estos aspectos existe un poblado anecdotario.

<sup>160</sup> *El Tiempo*, 11 de septiembre de 1897.

<sup>161</sup> Del Olmet, Luis Antón y de Torres Bernal, José *María Guerrero* Colección Grandes Españoles, vol. XII, Renacimiento, Madrid 1920, p.134. También la compañía actuaría en Uruguay, Paraguay, Perú, México, Cuba, Panamá, San Salvador, Puerto Rico, Brasil y Venezuela.

<sup>162</sup> Minuchín de Breyter, Perla *Actores Célebres*, Central Peruana de Publicaciones, Lima 1947, p. 107 y ss.

sino de su tendencia artística netamente ibérica, que la convertiría en el portaestandarte de la dramaturgia de su país en otros países europeos y, sobre todo, americanos.<sup>163</sup>

Además, en aquella primera gira de 1897 figuraban solamente obras españolas dadas las imposiciones que pesaban en la época sobre el arrendamiento de los teatros oficiales españoles, donde por excepción se representaban obras extranjeras. Después de 14 años de trabajo, decididos los esposos a recuperar la libertad que la explotación del *Español* les escatimaba, darían por terminada su etapa de concesionarios del mismo.

Don Fernando se presentaría ante el concejo madrileño expresando la intención de renunciar a seguir siendo usufructuario del coliseo: junto a su esposa planeaba largas giras por América, lo que hacía imposible cumplir con las obligaciones contraídas.

Pese al intento de los directores del teatro de retener al matrimonio, reduciendo de 200 a 100 el número de representaciones anuales –lo que generaría una polémica que recogida por la prensa de la época - que la cláusula correspondiente del contrato exigía, no hubo acuerdo. Se terminó aceptando su renuncia a la explotación del teatro madrileño, al que dejaban renovado edilicia y artísticamente. Mientras se preparaba un nuevo concurso, el ayuntamiento de Madrid concedió provisoriamente el teatro al escritor y empresario Ceferino Palencia<sup>164</sup>

Recién al regreso a España de su tercer viaje a América – en 1908 - el matrimonio comprará el *Teatro de la Princesa* dónde podrán trabajar sin las restricciones arcaicas de un reglamento oficial.

Durante más de dos décadas doña María instauraría una suerte de “reinado teatral”<sup>165</sup> especialmente en Buenos Aires. La otra cara sería el, cuidadosamente cultivado, “reinado social” sobre la clase pudiente vernácula ávida de blasones verdaderos.

A través de las funciones a beneficio de instituciones de caridad o fraternidad étnica<sup>166</sup> - que se dieron regularmente durante todas las giras argentinas - el matrimonio conocería a las damas más encumbradas de la sociedad porteña, quienes ocupaban los cargos jerárquicos, actividad propia de las mujeres de clase alta de la época<sup>167</sup>. Aquella sería la vía propicia para

---

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> Palencia realizaría numerosas temporadas en el *Teatro de la Princesa* y emprendería también largas giras por América.

<sup>165</sup> De acuerdo a la expresión de Juan José de Urquiza en *El Teatro Cervantes en la historia del teatro argentino*, p. 58.

<sup>166</sup> Las numerosas y activas asociaciones españolas del Buenos Aires de la época eran, según el *Censo de la Ciudad de Buenos Aires* de 1904: *Asociación Española de Socorros Mutuos, Sociedad Española de Beneficencia, Montepío de Monserrat, Unión Española, Orfeón Español, Centre Catalá, Orfeón Gallego Primitivo, Unión Española de Mozos y Cocineros, La Española de Socorros Mutuos, Centro Aragonés, Asociación Española de S. M. de San José de Flores, Unión Gallega y Orfeón Gallego.*

<sup>167</sup> Sobre las coincidencias con la clase alta española en cuanto a su relación con el teatro, véase el trabajo de René Andioc *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII* Edit. Castalia, Valencia 1976, *passim*

acercarse, también a través de sus maridos y parientes masculinos, a los más altos círculos políticos del país de los que lograrían los artistas ventajosas concesiones.

Un ejemplo sería el caso del diputado Antonio Santamarina - artífice años más tarde del proyecto de exención de impuestos para el teatro que construiría el matrimonio - y donante también de una suma de \$1.000 de la época a los Guerrero - Díaz de Mendoza. También accederían, ya sin intermediarios - en la segunda década del siglo XX argentino - al propio Presidente de la República: Marcelo T. de Alvear fue titular de un palco en el *Odeón* y habitué de las funciones de los artistas españoles desde su arribo a Buenos Aires.

El matrimonio ya era en su tiempo considerado, en especial Doña María, como innovadora del hecho teatral<sup>168</sup>: con un concepto naturalista de la puesta en escena, inspirado en los criterios de André Antoine, entendían que el espacio escénico debía reproducir fielmente el medio social evocado en la obra. La búsqueda de una refinada verosimilitud del decorado<sup>169</sup> se plasmó en los montajes que el matrimonio hizo de la comedia benaventina y sus imitadores en el *Teatro de la Princesa*

El origen aristocrático de Fernando Díaz de Mendoza y los estrechos vínculos que mantendría durante toda su vida con su los miembros de los círculos más selectos de la nobleza española, contribuiría a la fastuosidad de los decorados: su cercana relación le permitía solicitar del Duque de Tames, muebles, tapices y valiosas antigüedades<sup>170</sup>.

La compra del *Teatro de la Princesa* le reportó al matrimonio un espacio propio, liberándolo de los condicionamientos impuestos por el Ayuntamiento de Madrid, adecuado para la adopción de nuevas propuestas teatrales<sup>171</sup>.

En sus giras americanas, Buenos Aires era uno de sus destinos más visitados. La elite argentina, no solamente porteña sino la del Interior del país<sup>172</sup>, se vincularía estrechamente

---

<sup>168</sup> Uno de sus aportes al hecho teatral fue la obligación de apagar las luces en la sala al momento de alzarse el telón. Se implantó por primera vez en el *Teatro Español* de Madrid el 27 de octubre de 1900, como medio de concentrar la atención de los espectadores en el escenario pues, generalmente se distraían observando con sus "impertinentes" a la concurrencia aristocrática que ocupaba los primeros palcos. La iniciativa pronto se oficializó en todos los teatros de Madrid. Es interesante recordar que, en Buenos Aires, según el art. 86 de la *Ordenanza General de Teatros y demás espectáculos públicos*, promulgada el 19 de diciembre de 1910 por la Municipalidad de la Capital, no estaba permitido "dejar la sala a oscuras ni a media luz durante la representación, debiendo mantenerse la iluminación en toda su amplitud". Véase al respecto el *Anuario Oficial de la República Argentina*, T. 1 año 1912, p.568.

<sup>169</sup> También sus puestas en escenas suscitaban juicios adversos: sus decorados no buscaban una expresión creativa o la exteriorización de una idea, se limitaban a ser la reproducción suntuosa de un palacio, un salón o un medio rural, carentes de interés artístico. Según el escenógrafo Manuel Abril en sus artículos sobre la escenografía moderna, publicados en *La Ilustración Española y Americana* "...es pecado de ostentación inoportuna...querer maravillar con apariencias, sin substancia..."

<sup>170</sup> Cañizares Bundorf, Natalie *Memorias de un escenario. Teatro María Guerrero (1985-2000)* Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2000.

<sup>171</sup> Heredia, María Florencia *María Guerrero embajadora cultural de España en la Argentina* en Pellettieri, Osvaldo (Dir.) *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina* Edit. Galerna, Bs. As. 2006.



con la pareja de actores en el ámbito profesional y social. Esa misma aristocracia de Fernando Díaz de Mendoza, conde de Balazote y Lalaing y marqués de Fontanar, transmitida por su matrimonio a la Guerrero<sup>173</sup>, sumada a su talento y al fastuoso y exótico estilo de vida<sup>174</sup>, harían que no se aplicara en su caso la tácita y, en muchos casos explícita, regla de la sociedad conservadora finisecular: la marginalidad social de la gente de teatro<sup>175</sup>.

El teatro, asociado desde siempre a la mala vida<sup>176</sup>, era a la vez objeto de fascinación y recelo por la sociedad pacata de la época. Se lo consideraba un mundo no solo desconocido sino poco recomendable no solamente entre los miembros de los círculos porteños<sup>177</sup>: pese a que la España isabelina ya había reconocido la profesión de actriz y otorgado el título de

---

<sup>172</sup> El tema de la recepción del arte de la Guerrero por parte de las familias poderosas del Interior - en especial las salteñas y santafecinas (en especial de Rosario) vinculadas por lazos de parentesco a las porteñas - si bien exceden los objetivos y posibilidades de la presente investigación, es una línea de trabajo para continuar a futuro.

<sup>173</sup> En el presente trabajo se utiliza al referirse a la actriz, según la tradición del teatro respecto de las consagradas, el artículo "la" precediendo al apellido.

<sup>174</sup> Existe total coincidencia en la prensa argentina y en las referencias españolas sobre la pareja en resaltar su señorío y el saber vivir como tal. Numerosas anécdotas hablan de su fastuoso tren de vida y sus gustos exóticos como también de su proverbial generosidad con sus actores y con los muchos amigos que contaban en ambas orillas del Atlántico.

<sup>175</sup> El mismo prejuicio contra las mujeres procedentes del ambiente artístico, aunque en otro contexto, incidiría en los desplantes y marginación de los círculos sociales de su tiempo a dos de ellas que alcanzaron el rango de "Primera Dama" de la República: Regina Paccini de Alvear y Eva Duarte de Perón. En su trabajo *La sexualidad vergonzante* incluido en *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Cátedra, Madrid 2006, Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar señalan a las "**mujeres de teatro**" (la negrita es nuestra) entre las prostitutas, presas y viudas jóvenes que higienistas, ginecólogos y alienistas, asociaban en la España finisecular a desviaciones sexuales y ninfomanía. María Rosa Lojo señala en uno de sus trabajos sobre Eduarda Mansilla, escritora y miembro de la sociedad porteña del siglo XIX, *Los hermanos Mansilla: género, nación, barbaries* en *Abanico de la Biblioteca Nacional. Revista de Letras*, agosto 2004: *Eduarda tiene dos claras vocaciones públicas: la música y las letras. Dedicarse profesionalmente a la música y al canto la hubiera colocado en el borde mismo de la "vida airada" para el estrecho criterio de la sociedad porteña* (la negrita es nuestra). Lojo cita la carta de Manuelita Rosas, prima de los Mansilla, desde su exilio en Inglaterra a Antonino Reyes, donde le recomienda una "prima donna" que se dirige al Río de la Plata y se cuida bien de advertirle que en Europa los artistas famosos son recibidos por la alta sociedad y que viaja acompañada por su madre. También hace referencia al repudio de aquella misma sociedad, muchos años más tarde, a la cantante lírica Regina Paccini, esposa del presidente Alvear, pese a sus reconocidos méritos artísticos. Sobre el explícito desprecio y hostilidad de la clase alta argentina hacia Regina Paccini, véase el trabajo de Ovidio Lagos *La Pasión de un aristócrata. Regina Pacini y Marcelo T. de Alvear* Emecé Editores, Bs. As. 1994.

<sup>176</sup> No solamente en cuanto a los cómicos: numerosas obras teatrales reflejarían el tema de la mala vida en sus argumentos, captando una de las problemáticas sociales más significativas de la sociedad migratoria finisecular y constituyéndose en verdaderos documentos para el estudio de la realidad argentina. Ejemplos de esto son las piezas *Morriña, morriña mía* (1921) de Enrique García Velloso y *El malón blanco* (1912) de Vicente Martínez Cuitiño, alegatos ambos contra la trata de blancas. Véase al respecto el estudio de Domingo F. Casadevall *El tema de la mala vida en el Teatro Nacional*, Edit. Kraft, Bs. As. 1957. Sobre la relación estrecha entre teatro y prostitución, para el caso de Rosario, véase el ya clásico trabajo de Rafael O. Ielpi y Héctor N. Zinni *Prostitución y Rufianismo*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario 2004, *passim*.

<sup>177</sup> Los porteños no eran los únicos: José María Fernández Saldaña en su trabajo *Historia del viejo Montevideo* Editorial Arca, Montevideo 1967, p. 9 (recopilación de sus crónicas del suplemento dominical de *El Día* entre 1926 y 1947) recuerda "el Alcázar Lírico o *Theatre Francais* horrorizó a las virtuosas matronas, trajo disputas a más de un hogar y nubló por periodos más o menos largos el cielo azul de los enamorados de hace setenta años"

Doña a las que se destacaron<sup>178</sup>, el peso de la tradición era tal que las familias preferían para sus hijas el escenario de la domesticidad al del teatro<sup>179</sup>.

El palco, la platea, el abono, se convertirían en símbolos de status y poder social, inmateriales ventanas desde donde mirar, desde afuera, un universo artificial donde no contaban las convenciones propias de la vida real<sup>180</sup>. Ambos universos, el real y el ficticio, tenían límites claros y sacralizados cuya trasgresión la sociedad no toleraba<sup>181</sup>: los *cómicos* y los *señores* solo establecían vínculos interpersonales en la clandestinidad o, efímeros, en alguna reunión social<sup>182</sup>. Era impensable una relación sentimental entre miembros de ambos universos fuera del ámbito del *affaire* o la *liason* clandestina<sup>183</sup>.

---

<sup>178</sup> Como a Matilde Diez o a las dos hermanas Lamadrid.

<sup>179</sup> Arias de Cossio, Ana María *Escenas de la vida doméstica* en Morant, Isabel (Dir.) *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Edit. Cátedra, Madrid, 2006, T. III

<sup>180</sup> Donde frecuentemente, como en el Carnaval, imperaban efímeros códigos de inversión social.

<sup>181</sup> En los círculos sociales que concurrían habitualmente al teatro, la práctica religiosa pesaba mucho y era fundamental en el caso de las mujeres, generalmente involucradas en sociedades y obras de caridad de la Iglesia. El P. Luis Duprat, futuro monseñor, escribía en el n° 14 de la revista *Artes y Letras* el 7 de mayo de 1893: *Estos teatritos baratos son por regla general y en definitiva, muy caros; no porque se llevan nuestro dinero, pero si nuestra moralidad, nuestras buenas costumbres, la virilidad de nuestra juventud y la inocencia de nuestros niños (...)* (la negrita es nuestra). También en *Artes y Letras*, en el n° 6 del 7 de enero de 1894, Manuel Derqui firmaba una indignada nota titulada “La zarzuela en nuestra sociedad”, entre otras expresiones, decía: “*Bajo la más dolorosa de las impresiones, trataremos de hacer notar una mancha negra, que repugna al sentido moral de las sociedades cultas y que destaca en los más aristocráticos paseos, en las fiestas de caridad y los salones y toma parte activa en nuestras grandes reuniones y torneos sociales. Nos referimos al desfile de siluetas, todas inaceptables, a quienes más tarde uno puede ver en nuestros teatros plebeyos (...) pero ¿por qué se los admite? ¿Por qué se permite que ellos o ellas, violando la línea sanitaria que les manda y obliga a permanecer aislados, vengán a tomar parte activa y directa en nuestras fiestas de caridad, dónde no deberíamos ver sino miembros de la sociedad, dentro del círculo limitado y ya caracterizado de ella?* (la negrita es nuestra).

<sup>182</sup> . Ovidio Lagos recuerda en su trabajo sobre Regina Paccini y M. T. de Alvear que este recibió, pocos días antes de su boda celebrada el 29 de abril de 1907 en Lisboa, un telegrama de Buenos Aires firmado por 500 personas, pidiéndole que desistiera de casarse con la cantante portuguesa. Su sobrino, Adams Benítez Alvear, fue el único pariente - y el único argentino - que asistió a la boda, realizada en riguroso secreto. La idea de que el teatro conformaba un espacio a la vez fascinante y peligroso para la gente “respetable” perduraría en el siglo XX. La actriz mexicana Celia Montalbán relataba en 1929, en una entrevista concedida al escritor y periodista Jorge Luque Lobo, que su entrada al teatro le había costado el divorcio a su madre en el México de principio de siglo y que “teatro y matrimonio no armonizan”. Muchos años después del debut de María Guerrero en el *Odeón* de Buenos Aires, podía leerse en la sección “Código Social” de la revista femenina *Para Ti* del 24 de julio de 1934: *una señorita jamás debe concurrir sola al teatro, salvo que se trate de una señorita muy mayor. Y deberá hablar de los artistas más bien con indulgencia que con desdén.* (la negrita es nuestra). La revista *Para Ti* era una de las revistas femeninas de mayor circulación de la época.

<sup>183</sup> Agradezco al P. Antonio Mallea Madariaga, canónigo regular lateranense, cura párroco de la Medalla Milagrosa de Salta, sus divertidos recuerdos de la vieja generación de clérigos de su Orden respecto a la concurrencia al teatro. Sobre todo, de los consejos dados a los *señoritos* de clase alta durante sus estadias en Buenos Aires y el peligro de “frecuentar” actrices y bailarinas. Los *Canónigos Regulares del Santísimo Salvador de Letrán* forman parte de una antiquísima orden de clérigos agustinianos cuyo origen se remonta al siglo VIII. En 1899, dos años después del arribo de la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza, se instalaba en la Argentina la rama vasca de la congregación procedente del monasterio de Oñate en Guipúzcoa. Los padres lateranenses – como son conocidos – euskera parlantes y con una profunda vinculación con la música y todas las expresiones del arte, producirían ilustres compositores y músicos como el P. Francisco de Madina crl y el P. Luis de Mallea (tío del P. Antonio Mallea) quién sería el impulsor del coro vasco-argentino Lagun Onak. También literatos y profesores que, desde el Colegio Belgrano de Salta, educarían a varias generaciones de la clase alta de la provincia. A aquellos primeros curas vascos, aficionados a las producciones del *Siglo de Oro*, les resultaba difícil

El teatro se llenaba con cada función con los pobladores de su pluralidad de universos que coexistían en espacio y tiempo pero no se mezclaban. En su ámbito se superponían distintas dimensiones: la artística desarrollada en el escenario y tras bambalinas; la dimensión social desarrollada en los palcos, la platea, el *foyer*, la confitería, con la posibilidad potencial de alianzas matrimoniales, políticas y económicas entre los miembros de la clase patricia y de la alta burguesía de los negocios<sup>184</sup>.

Otro espacio, menos visible pero también eficaz, para encuentros productivos entre los espectadores distinguidos – tanto damas como caballeros – que frecuentemente serían el disparador para otros, fuera ya del teatro, era el guardarropa<sup>185</sup>. En especial después de la sanción de la *Ordenanza General de Teatros y demás Espectáculos Públicos* promulgada en

---

conciliar en su discurso moralizador a los jóvenes salteños, el tradicional recelo de la Iglesia de la época sobre el ambiente teatral, con su propia admiración por el arte de la Guerrero. El “problema” se presentaba especialmente en las estadias porteñas en casa de parientes, fuera del más riguroso control de padres y familiares en una sociedad conservadora como la salteña.

<sup>184</sup> Agradezco a Mariana Spratt Castex las enriquecedoras conversaciones sobre los recuerdos de su abuela, Susana Anabia Bescochea de Castex Lainford, respecto a las veladas pasada por ella y su círculo de amigas en el *Cervantes*: la cuidadosa preparación de las *toilettes*, las expectativas de encuentro con jóvenes “festejantes”, el “ponerse al día” con chismes y comentarios de sus conocidos y los negocios de venta de campos y componendas políticas que se armaban entre los caballeros que salían a fumar en los entreactos. La señora de Castex Lainford rememoraba códigos no escritos: ante el rumor del inminente divorcio de algún matrimonio, la pareja supuestamente mal avenida se mostrara públicamente especialmente cariñosa en su palco. Lo mismo ocurría cuando se trataba de desmentir una situación financiera calamitosa o una quiebra: las esposas e hijas del sospechado de “ruina” concurrían al teatro luciendo una profusión de pieles y joyas que intentaban – generalmente con poco éxito – acallar a las malas lenguas. La exhibición de trajes y abrigos importados de París, lucidos por las damas asistentes a las representaciones, marcaron muchas veces una tendencia en aquellos círculos. Un tema recurrente era la prevención de las madres respecto al “ambiente” y la prohibición a sus hijas de llegar a los camarines a saludar a los actores. El motivo no quedaba nunca demasiado explicitado pero a ninguna de las *señoritas* se le escapaba. También el recuerdo del asombro e indignación de su abuelo, el Brigadier Pedro Castex Lainford, ante el “despojo” de los palcos y plateas sufrido por numerosos amigos y compañeros de armas ante el remate del teatro. Pedro Castex Lainford fue pariente de Susana Torres Castex, casi el único miembro de la clase alta argentina que aceptaría recibir a la cantante lírica Regina Paccini, a su arribo al país con su marido Marcelo T. de Alvear. El testimonio de su actitud, así como de la sólida amistad que surgiría entre ambas, también consta en el trabajo de Ovidio Lagos sobre Alvear y Regina Paccini: *La pasión de un aristócrata* publicado en 1995 en Editorial Sudamericana.

<sup>185</sup> La sra. Susana Anabia Bescochea de Castex Lainford recordaba jocosamente como eludía la prohibición de su estricta madre de acercarse a determinadas niñas “poco piadosas que no iban a misa”, concertando encuentros y paseos “furtivos” para tomar chocolate, al encontrarse con sus amigas en el guardarropa para damas del *Cervantes*. También había presenciado, en 1922, un violento cruce entre una esposa engañada – casada con un General - y la supuesta amante de su marido – otra dama patricia, esposa de un senador de la Nación – que terminó con ambas señoras tomándose a golpes de abanico y tirones de pelo ante la mal disimulada hilaridad de las empleadas del guardarropa. Al rodar ambas damas por el piso y desgarrar sus vestidos, quedaron impresentables para salir de las instalaciones de la dependencia sin provocar un escándalo. Se debió buscar al empresario Da Rosa – presente en la sala – quién montaría un verdadero operativo secreto, para dar discretamente una excusa inventada a ambos maridos (ya ocupando sus asientos) y sacar subrepticamente a las señoras por la salida de artistas. Las precauciones serían inútiles: los pormenores del hecho correrían como reguero de pólvora entre el personal de servicio – las empleadas del guardarropa, los cocheros, las mucamas de ambas damas, etc. – y llegarían a los caballeros. El incidente daría lugar a un sonadísimo escándalo social que culminó con el duelo a sable de ambos maridos.

el año del Centenario<sup>186</sup>, en la que se establecía la prohibición de la permanencia de personas de ambos sexos en las tertulias altas, cazuela y demás secciones en común de los teatros, con sombrero puesto una vez empezada la función y también, la obligación de disponer la empresa de los guardarropas necesarios.

La cuestión de los sombreros había dado lugar a variados incidentes entre los espectadores, tanto en los teatros de Buenos Aires como en los de Montevideo, algunos terminados en escandalosa batahola. *Caras y Caretas* publicaba ya en 1908 una nota - con fotografías de funciones plagadas de emplumados sombreros puestos entre el público - sobre el tema candente. Un edil uruguayo presentaría un proyecto con el objeto de “prohibir la concurrencia de señoras y señoritas a las plateas de los teatros con sombrero”, lo que provocó la airada reacción de las damas montevidéanas que organizaron, como protesta, el “meeting de los sombreros”<sup>187</sup>. Las funciones de la compañía Guerrero - Díaz de Mendoza padecieron más de una vez incidentes entre el público de las plateas por el mismo tema<sup>188</sup>.

Un relevante testimonio de la importancia empírica y simbólica de esa dimensión del fenómeno teatral en el Buenos Aires de la época, se halla en los numerosos escritos publicados sobre los diarios personales de Delfina Bunge de Gálvez, distinguida dama de la sociedad porteña y escritora de relieve de conocida militancia católica, casada con Manuel Gálvez. Al recordar el atentado de un anarquista contra el Presidente Quintana - en 1905 - decía: “pero estos graves sucesos no impidieron que la temporada teatral continuase en su plenitud y reservara a la elite momentos de extraordinario placer estético” y rememorando la tercera visita, en ese mismo año, de la gran Sarah Bernhardt a cuyas funciones en el *Teatro de la Opera* había sido invitada al palco del General Roca por sus hijas:

*Bajo la marquesina del teatro de la calle Corrientes  
casi esquina Suipacha estacionaban unos instantes las  
elegantes coupés con sus troncos de caballos. Descendían las  
familias habitués de las veladas artísticas. Para ellas la*

---

<sup>186</sup> La ordenanza se había promulgado el 19 de diciembre de 1910, ante los innumerables incidentes que en teatros, cinematógrafos y todo tipo de locales de espectáculos, producían espectadores reacios a quitarse los elevados sombreros que usaban los caballeros y los emplumados que lucían las damas de la época. Puede consultarse en el *Anuario Oficial de la Republica Argentina del año 1912*, T. I.

<sup>187</sup> El proyecto del concejal Piera - asiduo público de plateas teatrales - había provocado las iras de las damas montevidéanas deseosas de lucir sus voluminosos sombreros importados de París, adornados con profusión de plumas y flores: en casa de una familia tradicional, se llevaría a cabo el “meeting de los sombreros” al que concurren numerosas señoras luciendo las más extravagantes y abultadas creaciones, para luego partir - todas juntas - a una función teatral. Véase *Caras y Caretas*, 25 de mayo de 1908, año XI, n°503.

<sup>188</sup> Como se comentara, llamando a la buena voluntad del público - entre elogiosos conceptos sobre las actuaciones de la compañía - en *Folleto del Orfeón Galaico*, 1909 (Archivo Lateranense).

*asistencia a las funciones era el cumplimiento de un rito que tenía el carácter de grata imposición social. (...) Los numerosos miembros de esa gran familia constituida por la mejor clase social porteña se apresuraban a entrar por las grandes cinco puertas de la planta baja. Y por las impolutas escaleras de mármol blanco diseñadas por Julio Dormal se veía subir un mar de galeras y enormes sombreros con amazonas o valiosos aigrettes. El constante rumor de los saludos y las conversaciones rápidas atestiguaban que el encuentro se producía entre gente que se conocía desde su nacimiento*<sup>189</sup>

En su diario, Delfina dejaría constancia de que cada uno de los palcos del teatro era conocido por el apellido de la familia que lo alquilaba todos los años. Desde el palco de los Roca - próximo al escenario y vecino al de Marcelo T. de Alvear - dispondría de un estratégico lugar para observar la dimensión social de aquel gran estreno: *La Samaritana* de Edmond Rostand

*Los muchachos desde sus asientos iniciaron el ya clásico juego de miradas buscando la respuesta en los ojos de aquella a la que habían elegido. Si encontraban aceptación la joven sostendría con sus ojos este diálogo iniciado por su admirador: diálogo que sería tanto más prolongado, repetido y vehemente cuanto más fuera la intención puesta en él*<sup>190</sup>

La misma diarista estaba inmersa en aquel juego de códigos no explícitos pero conocidos y claros para todos los presentes: en otro de los palcos se sentaba Manuel Gálvez, su futuro marido.

Delfina Bunge describiría en su diario el éxito de aquella noche, en su tercera visita a Buenos Aires, de la ya madura diva francesa – tenía 60 años – que recibía al periodismo recostada sobre almohadones y abrigada con pieles y caloríferos por temor a la inestable primavera porteña. Sobre la ciudad, la gran trágica diría al cronista de *El Diario* de Láinez:

---

<sup>189</sup> Cárdenas, Eduardo José y Payá, Carlos Manuel *La Argentina de los hermanos Bunge. Un retrato íntimo de la elite porteña del 1900* Editorial Sudamericana, Bs. As. 1997, p. 252.

<sup>190</sup> *Ibidem.*

*Nunca una ciudad que viera por tercera vez me ha dado la sorpresa de Buenos Aires. Todavía conservo la estupefacción de mi arribo al encontrarme con una capital transformada en sus líneas principales en un período relativamente corto. La misma Chicago, con sus grandes mudanzas, no me causó este asombro. La valoración general de este país es una severa lección para ciertas naciones europeas cuyo progreso ha quedado estacionado y que hoy ocupan un lugar muy inferior al de esta república.*<sup>191</sup>

También existía en el teatro la dimensión tecnológica y sus operarios, oculta a los espectadores, pero fundamental para el desarrollo de la función: los aparejos, maquinaria, reflectores, tableros y todo tipo de instalaciones para el manejo extra-actoral de la escena y las instalaciones de seguridad que prevenían el flagelo más temido del teatro: el incendio.

El límite entre esos universos múltiples se había diluido para Doña María y Don Fernando: los cómicos construirían un puente a la vez simbólico y material por el que transitarían unos y otros.

Era habitual que el matrimonio de actores recibiera a lo más granado de la sociedad porteña, durante los entreactos y al final de la representación. Esta práctica - frecuente en Europa - no era común en Buenos Aires, especialmente entre el elemento femenino de los sectores pudientes muy influenciado por los discursos religiosos de la época. María Guerrero sería la primera actriz que, en Buenos Aires, viera llegar a su camarín a las distinguidas damas presentes entre el público<sup>192</sup>.

La clase alta vernácula<sup>193</sup> desde el primer momento vería a los Guerrero-Díaz de Mendoza como a pares, no solo por la indiscutible fama que les diera relieve mundial, sino por considerarlos modelos de distinción social<sup>194</sup>.

---

<sup>191</sup> "Sarah at home", *El Diario*, 14 de septiembre de 1905,

<sup>192</sup> De Urquiza, Juan José *El Cervantes en la historia del teatro argentino* Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As. 1968.

<sup>193</sup> No existen prácticamente crónicas sobre las representaciones de la cía. Guerrero-Díaz de Mendoza donde no se mencione extensamente la pertenencia de los espectadores a la clase alta, su distinción propia de las mejores familias de Buenos Aires (lo mismo ocurría en las giras por el Interior). Se daba generalmente los nombres de los concurrentes a la función y se describía con profusión de detalles la "toilette" de las damas, descripción que a veces abarcaba varias columnas, como la publicada por *La Nación* del 7 de julio de 1914. Una interesante visión de la elite argentina puede hallarse en el trabajo de David Viñas *El apogeo de la oligarquía* edic. Siglo XX, Bs. As. 1975.

<sup>194</sup> Innumerables testimonios, notas y artículos avalan esta visión de la oligarquía argentina, plasmada en toda la prensa de la época y en las revistas de Buenos Aires como *Caras y Caretas*, *PBT*, *Fray Mocho*, *La Revista Popular*, *El Magazine*, *Plus Ultra*, etc. entre 1898 y 1928.

En 1899 - en medio de los preparativos para los festejos del fin de siglo - el matrimonio estrenaba en el *Odeón*, *La Hija del Mar* del dramaturgo catalán Ángel Guimerá, en primicia para el público de Buenos Aires que la vería antes de su puesta en Europa. La crítica, unánimemente elogiosa hacia la actuación de doña María, la consagraría como un éxito así como la afluencia de público.<sup>195</sup> En agosto llevarían su compañía a otra de las capitales importantes del Interior: ofrecieron una exitosa temporada en el *Teatro Rivera Indarte* de la ciudad de Córdoba.

Casi simultáneamente, en el *Politeama*, el empresario Nino Bernabei había apostado al éxito de la cantante lírica que acaba de cautivar al público del *Teatro Solís* de Montevideo: Regina Paccini.<sup>196</sup> La *prima donna* portuguesa, en el papel de *Rosina* en *El Barbero de Sevilla*, cosecharía numerosas ovaciones de una concurrencia selecta que incluía al presidente Julio A. Roca y sus hijas.

Después de la función de la noche del debut Diego de Alvear, asiduo contertulio del círculo de María y Fernando, llegaría al camarín de la diva acompañado de su primo Marcelo T., uno de los solteros más cotizados de la elite argentina. El encuentro de aquella noche marcaría el inicio de uno de los romances más sonados de la primera mitad del siglo XX, que terminaría en boda y aportaría – en 1922 - una artista extranjera al elenco de *Primeras Damas* de la República Argentina. También reforzaría los vínculos que con la futura pareja presidencial serían fundamentales para el, también futuro, *Teatro Cervantes*.

No pocos recordarían en la época que este no había sido el único *affaire* que terminaba en matrimonio entre un miembro de la aristocracia porteña y una *prima donna* “aventurera”<sup>197</sup>: todavía perduraban los ecos del escándalo mayúsculo que conmovió a

---

<sup>195</sup> De las unánimemente favorable crítica de los medios gráficos de la época, tal vez la más interesante sea la de la sección “Notas Teatrales” de *Caras y Caretas* del 16 de septiembre de 1899: autorizados por María y Fernando, los cronistas de la revista habían podido tomar – a la luz del magnesio – instantáneas de la noche del estreno y del interior de del camarín de Díaz de Mendoza. La nota de dos páginas, decía sobre la actuación sobre la obra y la interpretación: *Sobria y violentamente dramática la acción, bien hecha y fácil con la sólida trabazón de los episodios realistas que Guimerá elige para asuntos de sus sombríos y recios dramas. La Hija del Mar fue un éxito franco y completo y volverá a Europa consagrada para recibir el homenaje de la alta crítica. La ejecución fue amorosa y fiel, un primor de verdad dramática, de propiedad escénica (...)*. La nota estaba ilustrada con profusión de fotos: la última escena del primer acto, con la Guerrero en el papel de *Águeda* y Díaz de Mendoza en el de *Juan Pedro*; los intérpretes repasando sus líneas en su camarín y una instantánea obtenida en el camarín de don Fernando que lo muestra ataviado con su traje de escena, en compañía de varios distinguidos visitantes: Nicolás Granada, Calixto Oyuela y Diego de Alvear (primo hermano de Marcelo T. de Alvear, *bon vivant* y viajero, perteneciente a la rama más rica de la familia)

<sup>196</sup> Decía *Caras y Caretas* del 16 de septiembre de 1899 sobre el debut de la Paccini: *Esta diva joven y graciosa, dueña de una belleza delicada y de una voz celeste que viene a recoger la gloriosa herencia lírica del ave Adelina (Patti), moviéndose frente a la formidable comparación con la soltura briosa y natural de su potentísima complexión artística*. La revista publicaba una de las menos conocidas fotos de la soprano, con un elaborado sombrero de la época. En numerosos textos, el apellido de la soprano portuguesa también aparece escrito “Pacini”

<sup>197</sup> Como casi unánimemente se tildó a la Paccini en los círculos patricios, al casarse con Alvear en 1907.

Buenos Aires en 1869, cuando Fabián de Gómez y Anchorena futuro conde del Castaño contrajo matrimonio - clandestinamente y con ribetes policiales - con la cantante italiana Josefina Gavotti de la compañía lírica del viejo teatro *Colón*<sup>198</sup>.

En agosto de 1899, el círculo de los aficionados al teatro se enlutaba- en España y Buenos Aires - con la muerte del ilustre actor peninsular Emilio Mario, profusamente cubierta por la prensa porteña<sup>199</sup>.

Ya en 1900, otro acontecimiento conmovía al ambiente teatral: el cierre del *Politeama*. El empresario Ciacchi, estrechamente ligado durante tanto tiempo al arte escénico en Buenos Aires, fue objeto de una demostración de simpatía en la que se le entregó una medalla de oro que reproducía su barbada imagen y decía en el reverso: “A César Ciacchi que al abandonar el *Politeama* deja su nombre ligado a la historia del teatro argentino. Buenos Aires 17 de abril de 1900”.

La última noche que el teatro abrió sus puertas, la compañía de ópera que en él actuaba, en honor a la solemnidad de la ocasión, cantó el tercer acto de *La Bohème*, el prólogo de *Mefistófeles* con 100 profesores de la *Sociedad Orquestal Bonaerense*, el tercer acto de *La*

---

<sup>198</sup> El caso, de ribetes sensacionalistas, conmocionó a la sociedad porteña: el joven millonario de 18 años Fabián de Gómez y Anchorena, sujeto a la curaduría de su abuela doña Estanislada Arana de Anchorena, contrajo matrimonio clandestino en agosto de 1869 – amenazando de muerte al Cura Párroco de la Merced - con la soprano italiana Josefina Gavotti (una rubia piamontesa que pasaba los 40 años). El hecho se producía después de un largo asedio del joven a la diva, cubriéndola de costosísimos regalos: la hábil *prima donna* solo accedió a concretar el romance previo matrimonio, lo que aceptaría el inexperto Fabián. La reconstrucción del proceso entablado por la horrorizada Sra. de Anchorena para anular el matrimonio de su nieto, la acusación ante la Justicia del Párroco de la Merced, así como la defensa de los abogados del “romántico dieciochesco” pueden verse en *La Revista de Buenos Aires* de noviembre de 1869, también en *El Hogar* del 17 de agosto de 1928 puede hallarse un breve comentario de Jorge Lubari sobre el caso y este es más extensamente tratado por Pilar de Lusarreta en *Cinco Dandys Porteños*, Ediciones Continente, Bs. As. 1999, 1° edición de Editorial Kraft, Bs. As. 1943. El proceso judicial terminó con un fallo a favor del joven Fabián, que negaba la personería de los curadores para acusar, no hallaba convincentes las pruebas aportadas por el cura y negaba que la boda fuese clandestina y la bendición forzada. Al fin, Fabián y la Gavotti fueron liberados – habían terminado presos – y partieron hacia Florencia, ya legítima la esposa y facultado el joven para la libre administración de su inmensa fortuna. No sorprendió a nadie – salvo quizás al propio Fabián – cuando pocos meses después de la boda se descubre que nada era lo que parecía ser. El 14 de enero de 1870 *La Nación* publicaba la noticia de que en Roma “el caballero argentino Fabián de Gómez y Anchorena ofrece un millón de pesos a quién descubra el paradero del Sr. Fiori, marido de la Gavotti, con quién contrajo matrimonio en Buenos Aires, creyéndola soltera”. No se sabe si apareció el marido de la bigama pero, un año después, el abogado argentino Dr. Pirán obtenía la disolución del matrimonio y la nulidad papal. Fabián de Gómez y Anchorena dedicaría gran parte del resto de su vida a dilapidar en Europa su enorme fortuna – estimada en más de setenta millones de pesos en 1874 – en un desenfreno de fiestas y delirantes lujos, en los círculos de la aristocracia francesa y española. Siempre cercano al ambiente teatral, a las actrices y cantantes, envuelto en aventuras escandalosas y duelos, su existencia adquiriría ribetes novelescos y lo convertía en una leyenda. Viudo de una aristócrata española, amigo íntimo y compañero de juerga del Rey Alfonso XII – había contribuido generosamente a la causa alfonsina – este le concedería el título de “conde del Castaño”. Después de años de ese estilo de vida, completamente arruinado y distanciado de su familia, volvería al país y encontraría refugio en el campo. Pasó sus últimos años, casado con una mujer del pueblo, en General Pirán y luego en Santiago del Estero, donde falleció el 25 de junio de 1918.

<sup>199</sup> *Caras y Caretas* del 23 de septiembre de 1899, le dedicaba una nota con fotos al concurrido sepelio del actor, señalando la magnificencia de la enorme corona de la compañía del *Teatro de la Comedia* de Madrid



*Gioconda*, el cuarteto *Gli Ugonotti* y la sinfonía de *Tannhauser*. El maestro Giovanelli dirigía la orquesta e hizo uso de la palabra entre otros, el senador Andrés del Pino<sup>200</sup>.

También en aquel 1900 la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza admitía, durante su estadía en Madrid mientras planeaba nuevas giras americanas, a un nuevo meritorio recomendado por el poeta Federico Balart. Después de trabajar en tres obras de aquella temporada, podría más la inclinación por las letras del novel actor<sup>201</sup>: era el joven Antonio Machado, destinado a ser uno de los más finos poetas de su generación.

Al partir para sus giras americanas, México era una plaza importante. Los artistas españoles fueron parte relevante del 900 teatral mexicano: su actuación en enero y febrero de 1900 y la recepción del público y sociedad mexicana, representan una aproximación al fenómeno artístico y social que significó la Guerrero en el período finisecular americano.

El 1° de enero de 1900 la compañía inició su temporada en el *Teatro Nacional* de México con críticas elogiosas, pocas adversas y mucho revuelo social. El trabajo de Luis Reyes de la Maza sobre el teatro en México durante el *porfirismo* da cuenta del éxito y sobreabundancia de adjetivos admirativos de la crítica respecto a la Guerrero, como también de la polémica que se generara al respecto.<sup>202</sup>

En el beneficio de la Guerrero en México es un buen ejemplo de la dimensión de la empatía de la clase pudiente con la actriz: causaría sensación - además de las actuaciones ante “un lleno colosal” en la comedia de Echegaray *Sic vos non Boris* - la fastuosidad y el costo de los regalos que la actriz recibiera. Algunos ejemplos, de la lista que se publicaba en *El Diario del Hogar* el 13 de enero de 1900, fueron: portamonedas de oro con brillantes y rubíes, una diadema de brillantes por parte de la colonia española, con placa de oro de dedicatoria y bandeja de plata; medalla de oro con iniciales de brillantes y rubíes en bandeja de plata; cadena de oro con brillantes, turquesas y perlas; perfumero de cristal de roca con tapa de oro, topacios y brillantes; la redacción del *Correo Español*, placa de plata con reproducción en oro macizo del calendario azteca, entre otros valiosos obsequios de la extensa lista difundida.

Otros medios mexicanos juzgaron como exageración que rozaba el ridículo al “grupo de literatos que se ha empeñado en sublimar hasta lo infinito los merecimientos artísticos de

---

<sup>200</sup> *Caras y Caretas*, año III, n° 81, 21 de abril de 1900. Cantaron la Botti, la Gori Pascuali, Ferrari y Poggi. El bajo Mori en el prólogo de *Mefistófeles*. La nota está ilustrada con una interesante foto de la última función del *Politeama*, a sala llena, y una pintoresca instantánea de César Ciacchi despidiéndose de sus empleados más antiguos con un brindis improvisado.

<sup>201</sup> Antonio Machado viajaría a París en 1902 donde tuvo oportunidad de conocer a Rubén Darío, iniciando ambos una amistad que duraría hasta la muerte del poeta nicaragüense en 1916.

<sup>202</sup> Reyes de la Maza, Luis *El teatro en México durante el porfirismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1968, T. III, p. 9 y ss.

María Guerrero”. Se recordaba que solo la Ristori fue obsequiada con una fiesta parecida en el *Teatro del Conservatorio* pero no así en la *Cámara de Diputados*

La idea del homenaje en la *Cámara de Diputados* fue abandonada por los propios organizadores y, al respecto, expresaba *La Patria*: “la idea de hacer el homenaje en la *Cámara de Diputados* fue tan absurda que sus mismos autores convinieron en su inoportunidad y será en el *Conservatorio* donde se tribute este homenaje de galantería a la señora Guerrero donde dará vuelo a su elocuencia el cantor de Cánovas del Castillo y Castelar, nuestro admirado Justo Sierra”<sup>203</sup>

La compañía dramática Guerrero – Díaz de Mendoza, “arrastrando regia cauda de honores nunca vistos”, continuaría luego su gira hacia Monterrey no sin que antes afirmara don Fernando Díaz de Mendoza que México se había convertido en “su nueva patria”<sup>204</sup>

Pese a sus éxitos en Argentina y en el *Teatro Solís* de Montevideo, por aquellos años del 900 sudamericano, también en Uruguay se levantaban esporádicas voces críticas de la actuación de los artistas españoles:

*El récord de los llenos teatrales correspondió en el Río de la Plata a la compañía Guerrero. ¡Vaya uno a saber el verdadero motivo de esta preferencia! ¿por qué se opinaba que los artistas españoles son superiores a los italianos? ¡vamos!. Con todo el talento que tiene la señora Guerrero, no hay posibilidad de destruir el efecto desagradable que produce, hasta que al final se habitúe la gente, el acento, ese tono peculiar de su voz, adquirido - según dicen algunos - a fuerza de estudiar la interpretación de La niña boba, cosa que se está por averiguar y que averiguada no nos satisfaría quizás. Díaz de Mendoza, aparte de ese tic que le obliga a tener al cabeza siempre enhiesta, como amenazada con ser guillotizada por los indefectibles cuellos a la Lord Palmerston, es un actor de alta distinción y de él refleja sobre su consorte ejemplar, uno que otro destello de esa beneficiosa idiosincrasia de hombre de vuelo social y artístico, como de ella sobre él los efluvios de la gracia que le baila en los ojos y en los labios...En fin, dejemos todas esas*

---

<sup>203</sup> Ibidem.

<sup>204</sup> Lo que muchas veces repetiría sobre la Argentina, según profusión de testimonios y reportajes.

*consideraciones a un lado y concordemos en estas dos cosas muy probadas: 1º) que los esposos Guerrero – Mendoza han dominado Buenos Aires y Montevideo y 2º) que si hicieron buen negocio, hicieron también arte.*<sup>205</sup>

Sobre la actividad en España de la compañía en el primer año del siglo, el trabajo de Francisco Linares sobre la vida escénica en Albacete a principios del siglo XX, permite reconstruir parcialmente el itinerario de la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza en aquella ciudad española – especialmente las puestas en el *Teatro Circo* – y un panorama de la composición de la misma.

El 14 de marzo de 1901 inauguran la temporada interpretando en aquel teatro *La niña boba*, con María Guerrero en el papel de Clara, Julia Martínez como Inés, Concepción Ruíz como Blasa, Felipe Carsí como don Manuel, además de Juste, Calle, Díaz y Urquijo. En segundo lugar, en la misma función, y – según la crítica – despertando la completa hilaridad del público – se representó el juguete cómico en un acto *De la China*, original de Abati y Emilio Mario; los principales papeles estuvieron a cargo de Concepción Ruíz, Fernando Díaz de Mendoza, Urquijo, Juste y Fernández. A aquella función había concurrido “lo más selecto de la sociedad albacetense, lleno total en el teatro y las localidades costaban una peseta.”<sup>206</sup> También representarían *El loco de Dios* de Echegaray, con teatro lleno y elogios de la crítica al “gran aparato escénico de la obra”, *La mancha que limpia* del mismo autor y *Lo positivo* de Manuel Tamayo y Baus.

Ya retornados a la Argentina, el semanario *Caras y Caretas*, en cuyas páginas aparecería con regularidad en sus estadias en el país, publicaba en su número del 5 de octubre de 1901 una espléndida caricatura en colores de María Guerrero por Cao: la actriz aparecía en la representación de una obra del *Siglo de Oro*, vistiendo un elaborado traje de escena. La caricatura se acompañaba de estos versos:

*Si Tirso sus comedias escribía  
Y Calderón sus obras componía,  
Pasmo y admiración del mundo entero,*

---

<sup>205</sup> Soff, Adalberto “Arte teatral en Montevideo” en revista *Vida Moderna*, año I, s/nº, Montevideo, citado en *Color del 900. Capítulo oriental*, Centro Editor de América Latina, Bs As. 1968.

<sup>206</sup> Linares Valcárcel, Francisco *Representaciones teatrales en Albacete (1901-1923). Cartelera, compañías valoración*. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” de la Diputación Provincial, Albacete 1999, passim.

*Fue porque ambos pensaban en que un día  
Iba a representarlas la Guerrero.207*

La partida de la Guerrero – al finalizar su temporada en el *Odeón* - a bordo del buque *León XIII* también quedaba documentado por *Caras y Caretas* en noviembre de 1901<sup>208</sup> en una fotografía de doña María y parte de su compañía - todos vestidos de negro, las damas con emplumados sombreros con velo y los caballeros con elevados sombreros y bastón – en la cubierta del barco. Numerosos amigos argentinos y españoles concurrían al puerto para despedir a los actores. El matrimonio fue fotografiado junto con su hijo Fernando – niño de aproximadamente 4 años entonces.

También otro importante personaje hispánico sería pasajero de la travesía junto a los Guerrero- Díaz de Mendoza: en el mismo barco partían también el ministro de España Arellano y Arrózpide y su esposa. El diplomático regresaba a la península llamado por su gobierno para “finalizar algunos proyectos de tratados entre España y la Argentina”: lo despedían importantes autoridades del país, miembros de las asociaciones españolas y gran cantidad de amigos de los más representativos círculos porteños como los Roca, Quintana y Pearson<sup>209</sup> entre otros.

La revista resaltaba el importante “acontecimiento social” en que se había convertido la partida del *León XIII* con tan relevantes pasajeros: el asiento de honor en la mesa donde se celebró el almuerzo lo ocupaba el Presidente de la República Gral. Julio A. Roca - que permanecería en el vapor hasta la señal de levar anclas – junto a miembros del cuerpo diplomático, el Dr. Quirno Costa, Monseñor Sabatucci, Monseñor Espinosa, los ministros Dr. Alcorta, Dr. Civit y Tte. Gral. Campos entre otras personalidades. La revista no lo precisaba pero - dada su cercanía a los representantes diplomáticos y a las instituciones españolas en Argentina - sumado a su ya sólida fama, se podría conjeturar dentro de lo verosímil<sup>210</sup> que doña María y don Fernando integraron también aquel almuerzo de personalidades de ambos países.<sup>211</sup>

<sup>207</sup> *Caras y Caretas*, año IV, n°157, 5 de octubre de 1901.

<sup>208</sup> *Caras y Caretas*, año IV, n°162, 9 de noviembre de 1901.

<sup>209</sup> Samuel Hale Pearson, propietario de uno de los palcos del futuro *Cervantes* mantendría una larga vinculación amistosa con los Guerrero – Díaz de Mendoza.

<sup>210</sup> Considerando factible - allí donde no hay registros - recuperar lo que no se inscribió en base a determinados indicios, que llevan a que se pueda efectuar una reconstrucción con los elementos disponibles. Según el concepto de “verosímil” expresado en el trabajo de Patricia Leyak *La letra interrogada. Leer y Escribir en literatura y psicoanálisis* Edit. Escuela Freudiana de Buenos Aires, Bs. As. 2006, p.50.

<sup>211</sup> Uno de los que fuera a despedir a la Guerrero al puerto era Alejandro Obeille, inmigrante francés, empleado en la sección “telas” de la prestigiosa tienda porteña *A la ciudad de Londres*. Poco ante de terminar su estadía en Buenos Aires en 1901, doña María Guerrero visitaba el establecimiento en busca de cierto brocado, difícil de

El panorama del Buenos Aires teatral de 1903 vería en cuanto al arte lírico, negociar el empréstito para las obras del *Teatro Colón* que, iniciadas por una empresa particular, fueron transferidas a la Municipalidad en 1897 con la aprobación del gobierno nacional. En 1899 se había autorizado una ampliación para expropiar las propiedades adyacentes al teatro.<sup>212</sup>

Mientras tanto la compañía de la Guerrero seguía de gira en España y al llegar a Albacete, representaba - otra vez en el *Teatro Circo* el 16 octubre de 1903 - la comedia dramática en cuatro actos *Mariucha* de Pérez Galdós: el autor estaba presente y “fue llamado muchas veces a escena junto con doña María y don Fernando, siéndole obsequiado un pergamino en nombre del pueblo de Albacete”. También ofrecerían el drama de Manuel Tamayo y Baus *Locura de Amor* -el 17 de octubre - y el drama de tres actos de Echegaray *Malas herencias* al día siguiente.<sup>213</sup>

De regreso de sus giras americanas, Fernando Díaz de Mendoza estrenaba en España - en 1904 - el drama galdosiano *El Abuelo*: Galdós había intentado en vano que lo hiciera - en Italia - el considerado uno de los mejores actores de entonces: Ermete Novelli.<sup>214</sup> El estreno sería un éxito clamoroso que se pondría en *El Español* durante más de cincuenta noches consecutivas con lleno total. A continuación la compañía estrenaría *Bárbara y Alceste*, esta última con menor éxito que llevó a dejarla poco tiempo en cartel.<sup>215</sup>

La presencia de lo hispánico en Buenos Aires, se realizaba también en el ámbito de lo político por la trascendencia que - en 1905 -adquirían los avatares del carlismo. Los numerosos carlistas españoles residentes en la ciudad, hacían una activa propaganda para la causa y celebraban una concurrida fiesta en los salones de *El Legitimario Español*, donde el

---

hallar, para un traje escénico: fue atendida por Alejandro Obeille quién, con paciencia y exquisita cortesía, extendió ante los ojos de la actriz todo el stock en existencia, bajó muchas veces a los depósitos y terminó recomendándole - confidencialmente - otro comercio, dónde con seguridad hallaría la tela buscada. Al salir doña María, preguntó al joven empleado de 22 años, si era casado. Obeille respondió que acababa de casarse con una muchacha también francesa y la Guerrero, al escucharlo, se quitó rápidamente un anillo de amatistas que lucía en su meñique y diciendo “Pues llévele Ud. algo bonito a su esposa” lo puso en el bolsillo del atónito dependiente. Años después, Alejandro Obeille emigraría a USA: su esposa había heredado una pequeña propiedad en Nueva Orleans. Allí se fue también el anillo de doña María, que permanecería en la familia durante 104 años, a pesar de haber pasado por una situación económica muy difícil durante la crisis de 1929. Alejandro Obeille sería uno de los entusiastas espectadores de la gira norteamericana de la compañía Guerrero - Díaz de Mendoza, poco antes de la muerte de la actriz. El anillo de doña María Guerrero, así como una valiosa colección de programas teatrales, afiches y fotos de la *belle époque* porteña, se perdieron en la inundación de Nueva Orleans en 2005, al ser completamente arrasada la casa familiar. Agradezco a Catherine Mac Pherson Obeille y al Dr. Courtney Obeille su narración de los recuerdos de su abuelo.

<sup>212</sup> *Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Capital Federal (Septiembre de 1904)*. Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Bs. As. 1905.

<sup>213</sup> Linares Valcárcel, Francisco *Representaciones teatrales en Albacete (1901-1923)*. Cartelera, compañías y valoración Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” de la Diputación Provincial, Albacete, 1999. Passim.

<sup>214</sup> Sin embargo sería Tomás Borrás el que obtendría un éxito clamoroso con este drama en enero de 1910.

<sup>215</sup> Del Olmet, Luis Antón y Torres de Bernal, José *María Guerrero* Colección Grandes Españoles vol. XII, Renacimiento, Madrid 1920, p.79 y ss.

representante de Don Carlos en América – y también presidente de la comisión de propaganda carlista – Francisco de Paula Oller, pronunciaba una serie de fogosos discursos en honor del pretendiente de la corona española.<sup>216</sup>

En 1906 vuelven a Buenos Aires los artistas españoles a bordo del *Ile de France*: las fotos que la propia doña María enviara a *Caras y Caretas*, muestra descansando en cubierta y a las actrices Nieves Suárez y María Cancio departiendo con la directora y a las institutrices uniformadas que cuidaban de sus dos hijos de corta edad, vestidos con trajecitos de marinero, propios de la moda infantil de la época.

La nota del semanario también mostraba – tomando apuntes sobre sus impresiones de viajero – a un pasajero ilustre que han traído los Guerrero – Díaz de Mendoza en esa gira americana: don Jacinto Benavente. Y ya instalados, se veían las fotos de los actores entrando al teatro: la Guerrero envuelta en pieles, Díaz de Mendoza, Nieves Suárez y José Santiago.

La compañía estaba de regreso en el *Odeón* de Buenos Aires: el 8 de julio se anunciaba en la matinée *La niña boba* y por la noche *El gran galeoto*, además del estreno de la comedia en un acto *El cuarto de hora* o *Los dos derechos* de Gregorio de Laferrère que permanecería poco tiempo en cartel. Fiel a su costumbre de cumplir con los autores argentinos, la Guerrero presentó el monólogo *Honrar al compañero* de Laferrère que fue leído por Benavente. Don Jacinto asistiría a una función del *Circo Anselmi*, donde fue reconocido y homenajeado por los artistas.<sup>217</sup>

La función ofrecida en el *Odeón* en honor de Benavente, se constituyó también en un acontecimiento de brillo intelectual y social: confraternizaron los actores del *Teatro Español* con los del *Nacional*. También asistieron prestigiosos autores nacionales con los que el matrimonio de artistas mantendría una fluida relación profesional y amistosa durante toda su trayectoria; entre ellos, se fotografiarían para *Caras y Caretas* posando vestidos de gala, con la compañía y la Guerrero, Gregorio de Laferrère y Ezequiel Soria.<sup>218</sup>

El dramaturgo hispano fue agasajado especialmente por sus compatriotas radicados en Buenos Aires: uno de los más concurridos sería el de la *Asociación Patriótica Española*

Benavente sería también reiteradamente homenajeado por los círculos intelectuales y sociales de Buenos Aires: el 9 de junio de 1906 se le ofrecería una fiesta en el palacete de

---

<sup>216</sup> *Caras y Caretas*, 11 de septiembre de 1905.

<sup>217</sup> Seibel, Beatriz *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Edit. Corregidor, Bs. As. 2002, p. 395.

<sup>218</sup> *Caras y Caretas*, 9 de junio de 1906, año IX, n° 401. En la fotografía puede reconocerse también a un casi adolescente Francisco Collazo.

Alberto del Solar en la calle Libertad<sup>219</sup>. Del Solar, amante de las letras y autor también de algunas obras teatrales – algunas representadas y otras inéditas – había querido sumarse a los agasajos que se le venían tributando al dramaturgo.<sup>220</sup> El *five o'clock tea* en la elegante mansión sería cubierto también por *Caras y Caretas*, señalando el prestigioso núcleo de intelectuales argentinos que se habían congregado para agasajar al dramaturgo: los discursos estuvieron a cargo de Belisario Roldán, Fernando Díaz de Mendoza y el dueño de casa. Benavente respondió a las amabilidades con una frase que luego saltaría a la fama entre los españoles radicados en la ciudad: “me siento menos extranjero en Buenos Aires que en ciertas regiones de mi país.”<sup>221</sup>

El gobierno argentino comenzaba con anticipación a organizar los imponentes festejos que se preparaban para el *Centenario* de 1910, que tan ligado estaría a lo hispánico al simbolizar la reconciliación definitiva con la madre patria aunada con la exhibición del progreso y la pujanza de la joven república. Parte de los caballeros reunidos en la residencia del Solar - en el homenaje a Benavente - integraban la recién inaugurada *Comisión Nacional del Centenario* cuya sesión inaugural se llevaría a cabo en los fastuosos salones del *Jockey Club* el 20 de junio de 1906.<sup>222</sup>

También ese año se inauguraba a principios de abril, el nuevo *Teatro Nacional* en la calle Corrientes. En el nuevo coliseo actuaría la compañía de Jerónimo Podestá, con la dirección artística del distinguido crítico de *La Nación* Roberto J. Payró. El teatro había visto retrasada su inauguración por no haber cumplido las disposiciones municipales de seguridad, problema recurrente en las salas porteñas de la época.<sup>223</sup>

El público porteño de 1907 esperaba con grandes expectativas a la célebre trágica italiana Eleonora Duse. La actriz – cuya primera visita se remontaba a 1885 – “llegaba en la cincuentena, cuando parte de su encanto juvenil y sus amores con D’Annunzio, el poeta y dramaturgo del fascismo, habían pasado”, generaría sin embargo en la sociedad porteña numerosos artículos por parte de la prensa y movilizaría al público hacia sus representaciones

---

<sup>219</sup> En *Caras y Caretas* figura la mansión de Alberto del Solar como ubicada en la calle Cerrito.

<sup>220</sup> *La Nación*, 9 de junio de 1906.

<sup>221</sup> *Caras y Caretas*, 16 de junio de 1906, año IX, n° 402. Don Jacinto Benavente recorrería también las instalaciones de la revista, como lo atestigua la foto publicada junto a los redactores, así como la mayoría de las redacciones de los grandes diarios de la época, como era usual en las visitas prestigiosas.

<sup>222</sup> *Caras y Caretas*, 23 de junio de 1906, año IX, n° 403.

<sup>223</sup> *Caras y Caretas*, 7 de abril de 1906, año IX, n° 392.

en el *Odeón*. En su primera presentación en Buenos Aires, habían prevalecido los nombres de Dumas y Sardou y en la visita de 1907 se incorporarían Sudermann e Ibsen.<sup>224</sup>

La Duse actuaría también en Rosario dónde, acapararía la atención de la prensa durante septiembre de 1907: los juicios críticos contuvieron la respetuosa admiración que despertaban entonces los “monstruos sagrados” pero también sería recordada por varios célebres desplantes.<sup>225</sup>

También en 1907 llegaba otra vez la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza, durante su gira por las ciudades españolas, a Albacete. En el *Teatro Circo*, escenario de muchos de sus éxitos de público y crítica, el 9 de abril, representaban la comedia en prosa de tres actos de Jacinto Benavente *Rosas de otoño*

La vinculación de los actores con la colonia española de Buenos Aires nunca dejaría de hacerse presente en sus estadías en la ciudad. La compañía Guerrero – Díaz de Mendoza, otra vez en Buenos Aires, tendría a su cargo la inauguración del *Teatro Avenida*<sup>226</sup> - entonces llamado *Teatro de la Avenida* - el 3 de octubre de 1908 con la empresa de Faustino Da Rosa. La función inaugural sería el acontecimiento teatral y social de la temporada: se representó *El castigo sin venganza* drama en tres actos de Lope de Vega, seguida de la *petit pieza El flechazo*. Como señalaba el cronista de *El Tiempo* la noche fue “punto de reunión de toda

---

<sup>224</sup> Sobre la recepción de Eleonora Duse en Buenos Aires, véase Sikora, Marina F. *Compañías y actores italianos en la Argentina (1900-1930)* en Pellettieri, Osvaldo *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino (1790-1990) Cuadernos del Getea* N° 4, Edit. Galerna, Bs. As. 1994

<sup>225</sup> El empresario rosarino Carpentiero recuerda en sus apuntes biográficos inéditos, citados por Rafael Ielpi, la noche en que debía representar en el *Colón* de aquella ciudad *La dama de las camelias*, con todas las entradas vendidas, la diva anunció a la tarde que no se presentaría a trabajar debido a un malentendido con el empresario Faustino Da Rosa (se había ausentado a Buenos Aires sin avisarle). Inútiles fueron las gestiones de Carpentiero: la Duse se negó a recibirlo; el empresario no tuvo más alternativa que suspender la función y devolver al decepcionado público el valor de las entradas: catorce mil pesos de la época. El *Colón* de Rosario fue demolido en 1958.

<sup>226</sup> El *Teatro Avenida* se hallaba – como hasta hoy – ubicado en la Avenida de Mayo n° 1218,1224, 1228 y 1242 entre las calles Salta y Santiago del Estero. El teatro lindaba con el *Hotel Castilla*; había sido construido por los arquitectos Poblet y Ortúzar. La noche de la inauguración, numerosos huéspedes del Hotel salieron a los balcones para ver el desfile de damas y caballeros vestidos de gala y pudieron comprobar la aglomeración que se formaría en la vereda del teatro, formada no solo por los concurrentes a la velada sino por curiosos del barrio, que debían conformarse con aquel espectáculo callejero. La entrada principal del teatro estaba constituida en la época por tres grandes puertas sobre la Avenida de Mayo, que daban acceso al vestíbulo principal cuyo sótano y pisos superiores lo ocupaban dependencias del *Hotel Castilla*. El vestíbulo principal de entrada era, por su forma único en su género: una disposición especial de emplazamiento de la sala, debido al mayor aprovechamiento del terreno. Esta era la razón por la que la sala estaba ubicada en sentido oblicuo y no en la posición longitudinal o paralela al eje del vestíbulo principal como en todos los demás teatros de la ciudad. Los ángulos del terreno dejados libres por la sala, habían sido empleados en escaleras para acceso a la misma o en casas para habitaciones y negocios. A ambos lados del vestíbulo principal había escaleras de mármol que conducían a palcos y tertulias. Las dependencias del hotel ocupaban la parte superior del vestíbulo.

<sup>191</sup> *El Tiempo*, 3 de octubre de 1908. Entre otros, los apellidos eran Videla Dorna, Tornquist, Alvear, Cobo, Llambí, Meyer Arana, Rocha, Marcó del Pont, Lynch, Harrington, Iburguren, O'Connor, etc.



nuestra haute y las veladas del nuevo teatro continuarán las reuniones elegantes del *Odeón* pues, con pocas diferencias, el abono es el mismo que en aquel teatro, figurando los apellidos conocidos de nuestra sociedad” La mayor parte de aquellos apellidos había figurado entre los asistentes la noche anterior la *dinner concert* efectuado en el *París Hotel* a beneficio del *Patronato de la Infancia*<sup>227</sup>.

*La Nación* hablaba de un espectáculo de “subyugadora nobleza” y de una sala que en conjunto “semejaba algo así como la del *Odeón*” También resaltaba que junto con la concurrencia se “ha trasladado al nuevo coliseo esa animación comunicativa y familiar que era la amable característica de las veladas del *Odeón*” La Guerrero había “evidenciado una vez más su arte de intérprete y de recitadora, logrando detalles sencillamente soberbios. Díaz de Mendoza fue su digno compañero, hizo una caracterización admirable”. La *miscé en scene* había sido “rica y suntuosa”.

*El País* expresaba que ha sido uno de los “acontecimientos teatrales del año” y que los artistas españoles habían querido inaugurar la sala con “una joya del teatro clásico, con alto criterio de arte. Con otra obra cualquiera del repertorio moderno el éxito habría sido acaso, más ruidoso; sin embargo hay algo de noble, de aristocrático, que nueve a la alabanza en esta consagración inicial del nuevo teatro con el nombre inmortal de no de los altos pilares de la dramaturgia española”. Sobre las actuaciones: “la Guerrero, Díaz de Mendoza, Cirera y Díaz, a cargo de los papeles principales, se desempeñaron correctamente, dando realce y colorido a los versos fluidos e ingeniosos de la tragedia”<sup>228</sup>.

El cronista de *La Nación* consideraba que el nuevo coliseo respondía a todas las expectativas: “era amplio y grandioso, sin ser desproporcionado, el aspecto general era muy grato y todo armonizaba con el carácter inconfundible de una sala de espectáculos moderna y distinguida”. Sin embargo, también destacaba la falta de algunos detalles de terminación arquitectónica y de decoración, que hablaban del apuro con que se llegaba a la fecha de la inauguración: “las impresiones se inician gratamente en el vestíbulo, aún cuando las paredes desnudas aguardan todavía la ornamentación pictórica que ha de revestirlas” y “puede afirmarse que cuando esté concluido será uno de los coliseos más cómodos”<sup>229</sup>. También coincidía la prensa en observar que a la sala llegaban los rumores externos, sobre todo a las

---

<sup>228</sup> *El País*, 4 de octubre de 1908.

<sup>229</sup> *La Nación*, 4 de octubre de 1908.

tertulias, perjudicando la audición de la obra, lo que tal vez podría subsanarse – aconsejaba – colocando cortinas de terciopelo en las puertas de entrada<sup>230</sup>

El 4 de octubre se anunciaban dos funciones: en la matinée se repetía *El castigo sin venganza* y por la noche – en función extraordinaria – se presentaba *El loco de Dios*, drama en cuatro actos de don José Echegaray. La función del 8 de octubre se daría a beneficio del *Asilo de Santa María* con la comedia de los hermanos Quintero *El genio alegre* (en lugar de *María Victoria* de Manuel Linares Rivas como antes se había anunciado). El 13 de octubre se llevaba a cabo una función a beneficio del *Conservatorio Labarden* donde la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza pondría en escena *El ladrón* “en la que tanto se distinguen los esposos”<sup>231</sup>

Entre otros espectáculos, con diverso éxito de público y crítica, se presentaban en Buenos Aires en octubre de 1908 – al tiempo que se inauguraba el *Avenida* – el transformista Frégoli en el *San Martín* con *Notti d'amore*, *Fregoloide* y *Fregoligraph*; *Otello*, *Cavalleria rusticana* e *I Pagiacci* en el *Marconi* con el barítono Galazzi y el tenor Giacchero; el *Festival Vieuxtemps* en el *Odeón* por el violinista León Fontova y una orquesta de 50 instrumentos; la compañía Serrador – Marí con el drama de Sardou *La Tosca* en el *Victoria*; las operetas *Primavera Scapigliata* e *Il topolino bianco* en el *Politeama*. Mientras tanto en el *Moderno*, el actor José Briebe celebraba su beneficio la misma noche de la inauguración del *Avenida* con *Juan José*, el drama de Dicenta, y la comedia en tres actos *El octavo no mentir* de Echegaray: también presentaba su concurso Florencio Parravicini, recitando un monólogo de su repertorio.<sup>232</sup>

En 1909 la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza viajaría, dentro de su gira americana, a Guatemala. Allí actuaría en el *Teatro Variedades* con un repertorio centrado en obras del *Siglo de Oro*, si bien el éxito de público fue *Locura de amor* de Manuel Tamayo y Baús (1829-98).

También representaría en el *Variedades* la obra *Los Conquistadores*, del escritor peruano radicado en Guatemala José Santos Chocanos (1875-1934): ya había sido estrenada en Madrid durante – los años en que el autor viviera en España – por otra compañía, el 7 de abril de 1906, recibiendo una pobre acogida tanto de crítica como de público. En Guatemala tendría la misma fría recepción que en España, pese a la lucida actuación de don Fernando. Díaz de Mendoza quién “daría en la pieza muestra de su dominio escénico” interpretaba a

---

<sup>230</sup> *El País*, 6 de octubre de 1908.

<sup>231</sup> *El País*, 10 de octubre de 1908.

<sup>232</sup> *La Nación*, *El País*, *El Tiempo*, octubre de 1908.

*Don García*, personaje que representa a un conquistador español del siglo XVI pero con la actitud y el discurso romántico del siglo XIX.

La compañía de la actriz mexicana Virginia Fábregas, al llegar por primera vez a actuar en Guatemala, tendría al año siguiente – 1910 – mayor demanda de localidades que la de María Guerrero, con obras de Echegaray, Sudermann y Bisson.<sup>233</sup>

El año del Centenario traería otra vez al matrimonio al país, en medio de los cuidadosamente preparados festejos con que la Argentina se mostraría al mundo. El optimismo ante las concreciones más notables de la *generación del ochenta*, se reflejaba en las palabras más empleadas en libros, artículos periodísticos y arengas oficiales: futuro, destino y porvenir. El presidente José Figueroa Alcorta colocaba la piedra fundamental de la Pirámide de Mayo y parecía flotar en el aire la idea de que era un privilegio haber nacido en esta región del planeta. Vicente Blasco Ibáñez lo resumiría llamando a Buenos Aires “la París sudamericana”. 1910 sería el momento culminante de la *belle époque* argentina y también el momento en que emergerían, pese al cuidado en disimularlos, los graves brotes de xenofobia por parte de la clase dirigente y se explicitaría la ideología del autoritarismo del siglo XX.<sup>234</sup>

El Rey Alfonso XIII enviaba en su representación para los festejos a su tía la Infanta Isabel de Borbón. El mismo día del paso del cometa Halley, miles de porteños olvidaron los reiterados anuncios de la llegada del fin del mundo y concurrieron al puerto, a recibir al *Alfonso XII* que traía a la Infanta, junto con varios comités de recepción formados por lo más granado de la aristocracia vernácula. Recordaba *La Razón*: “la actriz María Guerrero está ubicada en lugar preferencial esperándola, y la marinería forma expectante junto al desembarcadero”<sup>235</sup>

Además de la Capital, otra plaza fuerte – Rosario - contaría aquel año con la presencia de la compañía. Rafael Ielpi recuerda la sensación que causaron los actores al alquilar todo el primer piso del *Hotel Italia* de Pagliano para su alojamiento exclusivo y el de sus acompañantes, más otro piso entero para su personal de servicio, pagando sólo en alojamiento 200 pesos diarios, cifra por demás crecida en la época.<sup>236</sup>

---

<sup>233</sup> [www.geocities.com/TheTropics/Bay/7004](http://www.geocities.com/TheTropics/Bay/7004)

<sup>234</sup> Salas, Horacio *El Centenario. La Argentina en su hora más gloriosa*. Edit. Planeta, Bs. As. 1996, p. 11 y ss.

<sup>235</sup> *La Razón*, 18 de mayo de 1910.

<sup>236</sup> Ielpi, Rafael *Rosario del 900 a la “década infame”* Ediciones Homo Sapiens, Rosario 2006, t. IV p.93. El famoso hotel rosarino había sido construido por Albino Pagliano en 1886, en Maipú 1051 – hoy convertido en una dependencia de la *Universidad Nacional de Rosario* – y fue ampliado posteriormente por el ingeniero Religa, que viajara a Europa con el propietario para estudiar los grandes hoteles. También sirvió el viaje para comprar vajilla, 12 arañas de baccart, alfombras y muebles que lo convirtieron, en la época en que paraban allí doña María y don Fernando, en un hotel de gran categoría. En marzo de 1910, se incorporaba una orquesta de 14 profesores para amenizar almuerzos, cenas y banquetes en los que participaron el matrimonio de artistas

Era la compañía Guerrero- Díaz de Mendoza una de las más caras, pero también la que dejaba mayores utilidades. Por lo general era muy numerosa: además de los actores, 3 secretarios, un sacerdote<sup>237</sup>, la institutriz y la nurse de los niños “Fernandito” y “Carlitos” y el chofer, ya que traían su propio automóvil. En total, 57 personas y 40 toneladas de material escénico y equipaje. Era proverbial la generosidad de doña María y don Fernando: en el personal de la compañía seguían figurando y cobrando sueldo varios artistas que, por su avanzada edad o por enfermedad, habían tenido que quedarse en España o habían sido pensionados.<sup>238</sup> Entre ellos, el propio don Mariano Díaz de Mendoza, cuando por razones de salud, en 1920, ya no podía trabajar.<sup>239</sup>

De aquella generosidad e hidalguía tendrían numerosas pruebas los rosarinos de 1910: los invitados a su mesa eran siempre multitudinarios. Don Fernando Díaz de Mendoza regalaba pródigamente los exclusivos habanos cubanos marca “Monterrey – María Guerrero”, creada y registrada en su homenaje, enviados directamente desde La Habana. También los pequeños canillitas y lustrabotas rosarinos recibían profusamente monedas y billetes al cruzarse en las calles con don Fernando, de infaltable sombrero de copa y bastón.

Uno de los integrantes de la gira sudamericana de aquel año tan significativo para los argentinos, fue un personaje de figura barbada y pintoresca, a quién también había acogido la generosidad proverbial de los artistas: don Ramón del Valle Inclán. En Rosario las funciones de la compañía serían a sala llena y las tertulias del matrimonio en el hotel, concurrísimas e inolvidables. Los operarios del *Colón* rosarino recordarían a don Fernando Díaz de Mendoza como ajedrecista impenitente, absorto en una partida - en su camarín o en los pasillos detrás del escenario - en los entreactos, sin que nadie se atreviera a interrumpirlo para el llamado a escena de rigor. Ni la propia doña María.

El año del Centenario traía también la noticia de la muerte – el 2 de abril - a avanzada edad - en Madrid - del actor Donato Jiménez, ya retirado de las tablas, que dedicaba los últimos años de su vida a enseñar declamación como profesor del *Conservatorio* de esa ciudad. Jiménez había llegado al país con la compañía de la Guerrero en 1897 y vuelto en

---

españoles y, además, otras grandes figuras como Enrico Caruso, el presidente de Italia Giovanni Gronchi, Leopoldo Frégoli y Florencio Parravicini.

<sup>237</sup> Ibidem. Hay numerosos testimonios de la profunda devoción de doña María Guerrero, pese a no llegar a ser “beata” de misa diaria. Entre ellos los de Felipe Sassone, Luis Antón Olmet y José de Torres Bernal en sus trabajos biográficos sobre la actriz.

<sup>238</sup> Carpentiero, Luis A. *Apuntes autobiográficos* inéditos citado en Ielpi, Rafael *Rosario del 900 a la “década infame”* passim.

<sup>239</sup> Como recuerdan Luis Antón de Olmet y José de Torres Bernal en su biografía de la Guerrero.

varias ocasiones, haciéndose conocido del público argentino, que pudo apreciar su última temporada en Buenos Aires en la compañía de Carmen Cobeña y Agapito Cuevas<sup>240</sup>

Mientras numeroso público presenciaba las dos únicas presentaciones en Buenos Aires del guitarrista Miguel Llobet<sup>241</sup> - considerado como uno de los más eximios ejecutantes de su época - en los salones de la sociedad *La Argentina*, se preparaban lamentables sucesos que constituían la otra cara del *Centenario*.

Sosa Cordero recordaría que:

*Una patota de mozos chauvinistas, de aquellas que se hicieron famosas en el Buenos Aires de comienzos de siglo, cuyas hazañas rozaron con frecuencia el delito, bajo pretexto de encontrar el local del circo de Frank Brown (levantado en plena calle Florida) deficiente y antiestético, provocaba un incendio, en mayo de 1910 pocos días antes de los festejos centrales del Centenario, que lo arrasa todo: el episodio sume al artista en tremenda crisis moral y financiera. Todos sus ahorros convertidos en cenizas, la Municipalidad promete indemnizarlo pero la promesa se hace eterna (...)*<sup>242</sup>

El clown inglés se fue del país con su mujer la italiana Rosalía Riba - *Rosita de la Plata* - profundamente amargado, y el episodio provocaría la indignación y solidaridad de los actores nacionales y de los extranjeros presentes en el país<sup>243</sup>.

Aquel 1910, el público porteño vería ese año una abundante cantidad de funciones a beneficio de distintos artistas: resaltaba *Caras y Caretas* el fenómeno - uno o dos beneficios por noche - congratulándose de que, después de todo, el público también salía ganando: “en el interés de atraerlo, los beneficiados se encargan de confeccionar programas especiales algo

---

<sup>240</sup> *Caras y Caretas*, año XIII, n° 618, 6 de agosto de 1910.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> Sosa Cordero, Adolfo *Historia de las Varietés en Buenos Aires (1900- 1925)* Edit. Corregidor, Bs. As. 1978.

<sup>243</sup> Frank Brown había nacido en Brighton el 6 de septiembre de 1858, hijo del comediante Henry Brown. Había trabajado como aprendiz ecuestre en un célebre circo de la época: el de Henry Mankey en Glasgow y con el mismo viajó a Europa, antes de integrarse como jinete al *Cook* de Londres. Llegó a Buenos Aires en 1884, ofreciendo las primeras representaciones en el *Politeama*. Sería recordado en la capital y las ciudades del Interior dónde llegara con sus giras - como señalara *La Nación* - como un caballero británico de porte distinguido y aristocrático, hombre de alta cultura clásica inglesa, que recitaba Shakespeare “como lamentando no haber sido en un gran trágico”. En 1900 adquirió un velero en el que embarcó, con su compañía, en una gira hacia Sudáfrica, India y Ceilán. Después del episodio del *Centenario*, regresaría al país recién en 1917 con un circo propio el *Hippodrome Circus* que se ubicaría en Carlos Pellegrini y Corrientes y fue demolido años después para la construcción de la Avenida 9 de julio y la erección del Obelisco.

mejores que los de costumbre”<sup>244</sup> Para el beneficio de Blanca Podestá se estrenaba en el *Apolo* la obra de García Velloso *Eclipse de Sol* <sup>245</sup>

En el *Teatro de la Comedia* se estrenaba *Il contadino allegro* versión italiana de la opereta *Der fidele bauer* de Leo Fall por la compañía Lahoz.

En el *San Martín*, el actor cómico Falconi estrenó la noche de su beneficio la comedia *L'asino di Buridano* de los autores franceses Flers y Caillavet. En el mismo teatro la compañía de Tina di Lorenzo representó la obra de los Quintero *El amor que pasa*. Luego la actriz italiana emprendería una corta gira por provincias, para retornar en octubre de ese año al San Martín para realizar una temporada de 15 funciones: al ser las últimas de la di Lorenzo, ya se hallaba el abono casi totalmente cubierto.

También en el *San Martín* se anunciaba el estreno – en otra de sus visitas a Buenos Aires – del transformista Frégoli. En el ambiente de las candilejas se decía que aquella era la última temporada del artista italiano, al cual “parecía que no le pasaban los años” pero su éxito hacía poner en duda el rumor.

Lo hispánico estaba presente en 1910 con un énfasis renovado por los festejos del Centenario: una importante novedad en la lírica constituía el estreno de una temporada de ópera española en nuestro primer coliseo. En agosto ya se encontraba en Buenos Aires la compañía que – bajo la dirección del maestro Goula – se preparaba para acometer la empresa. *Caras y Caretas* señalaba lo arduo del emprendimiento, recordando que una tentativa semejante se había realizado años antes en Madrid, construyéndose hasta un teatro especial, pero graves inconvenientes que “no fueron precisamente de orden artístico” hicieron fracasar el proyecto.

El cronista descontaba el éxito del maestro Bretón dirigiendo sus óperas *La Dolores* y *Los amantes de Teruel* por la estima en que tenía el público bonaerense a las producciones del autor de *La Verbena*. Los maestros Felipe Pedrell y Emilio Serrano - que con él llegaron a la ciudad - tenían fama de autoridades musicales pero “nada se podía anticipar a causa de la índole de sus producciones” de la acogida que les dispensaría nuestro público”

La noche del 19 de agosto de 1910 un trágico suceso conmocionaba a Buenos Aires: la tradicional tienda *A la ciudad de Londres* – ubicada en la esquina de Perú y Victoria - fue arrasada por un voraz incendio. El antiguo establecimiento donde se proveyeran varias

---

<sup>244</sup> *Caras y Caretas*, año XIII, n°619, 13 de agosto de 1910.

<sup>245</sup> Decía el cronista de la sección “Teatros” de *Caras y Caretas*: *Parece que quisiera producirse un resurgimiento en el tan venido a menos teatro nacional. De un tiempo a esta parte se han estrenado un par de obras buenas y se notan a seguir tendencias por este camino. El último éxito le ha correspondido al Sr. Enrique García Velloso (...)*

generaciones de familias porteñas y las diferentes compañías teatrales – nacionales y extranjeras – compraran telas, plumas y accesorios para la confección de vestuarios, ardió hasta los cimientos en un siniestro de proporciones colosales.

La prensa de la época no recordaba otro incendio semejante en Buenos Aires: no se pudo establecer a ciencia cierta el origen del fuego pero, como en casos similares, se hablaba de un cortocircuito. Los altos de la tienda *A la ciudad de Londres* estaban ocupados por el *Chester Hotel* – donde se habían alojado muchos actores y actrices – y varias oficinas comerciales y estudios de letrados, que quedaron también devastados por la acción de las llamas y el del agua.<sup>246</sup>

En 1913 se estrenaba en Madrid en el *Teatro de la Comedia* la primera obra criolla: *Fruta Picada* de García Velloso con éxito de público y crítica al igual que *Risa Misma* con Parravicini. Los Guerrero – Díaz de Mendoza “reunieron en su palacio de la calle Zurbano a lo más representativo del teatro español en honor al autor” y este es recibido por el Rey Alfonso XIII, al que le entrega un ejemplar de la *Historia del mundo*, editada en Barcelona por *La Nación*<sup>247</sup> cuya representación ostentaba<sup>248</sup>. También en 1913, el 12 de diciembre, la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza estrenaba en el *Teatro de la Princesa* de Madrid *La Malquerida* de Jacinto Benavente, que constituiría el máximo éxito de la temporada<sup>249</sup>.

Mientras tanto en Buenos Aires, se fundaba el vespertino *Crítica*, que modificaría de raíz todas las modalidades del periodismo rioplatense al configurar sus pautas y formato con destino a los sectores medios y populares y ser dirigido por profesionales y no por políticos: por su redacción circularían los más importantes intelectuales de la época<sup>250</sup>. El diario se ocuparía profusamente del desenvolvimiento del campo teatral y también de sus – eternos – conflictos<sup>251</sup>.

El quehacer teatral había estado siempre indisolublemente unido al periodismo y a todos los relacionados con el *metier*, sobre todo a la hora de la solidaridad: un ejemplo se

---

<sup>246</sup> *Caras y Caretas* le dedicaba en su n° 621, del 27 de agosto de 1910, 4 páginas – con impresionantes fotografías – a la cobertura del siniestro. La casa *Gath y Chaves* resolvió dar trabajo a buen número de empleados que, como resultado del desastre, quedaron en la calle y se levantaría también una suscripción entre la banca y el comercio. Los dueños de *A la ciudad de Londres* declararon su intención de reabrir su salón de ventas en otra ubicación.

<sup>247</sup> García Velloso había supervisado el tomo dedicado a la Argentina, escrito por Joaquín de Vedia.

<sup>248</sup> Mencionado por Juan José de Urquiza en su biografía *Enrique García Velloso* Cuaderno de las Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As. 1963, p. 88, donde recoge las elogiosas críticas de los diarios españoles *A.B.C.* y *El Liberal* entre otros testimonios, por *La Nación* del 11 de mayo de 1913 y profusamente recogido por la prensa de la época.

<sup>249</sup> Rodrigo, Antonina *Margarita Xirgu y su teatro* Edit. Planeta, Barcelona 1974, p. 96.

<sup>250</sup> Sarlo, Beatriz *Una modernidad periférica. Buenos Aires: 1920 y 1930* Ediciones Nueva Visión, Bs. As. 1988, p. 20.

<sup>251</sup> Como el enfrentamiento por los derechos de autor entre las entidades que agremiaban a nuestros dramaturgos y los representantes extranjeros, tratado en el presente trabajo.

daba en agosto de 1910, cuando el diario *Ultima Hora* había organizado en el *Nacional* una función a beneficio de los vendedores de diarios, con la calurosa adhesión de los gremios teatrales. En la concurridísima matinée tomaron parte los niños Podestá de la compañía del *Apolo*, Aída Negri, Appiani, la compañía francesa del *Moderno*, el caricaturista Blasco, el barítono Emilio Sagi Barba, Armando Falconi, entre muchos otros. Lo recaudado se destinaría a la adquisición de ropa, repartida al otro día en el hall de *La Prensa* entre 300 vendedores de diarios entre los que figuraban muchos niños “canillitas”. *Caras y Caretas* estuvo presente y publicó una nota con las fotos de los artistas solidarios y la sala del *Nacional* llena de bote a bote<sup>252</sup>.

Los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) desencadenados con el atentado de Sarajevo, acapararían la atención de todas las clases sociales y de todas las tendencias políticas.

La conflagración europea, iniciada el 3 de agosto de 1914, había conmocionado profundamente a Buenos Aires, dónde casi todos – fruto de la masiva incorporación de inmigrantes – tenían familiares o amigos. A todas horas, gran cantidad de gente se agolpaba ante las pizarras de los diarios para conocer las últimas noticias. Ante las puertas de *La Nación* y *La Prensa* una multitud obstaculizaba el tráfico, sobre todo a medio día y al anochecer. A la salida de los teatros, los espectadores pasaban por los diarios para enterarse de las últimas informaciones telegráficas<sup>253</sup>.

El gobierno de Yrigoyen – que mantendría la neutralidad argentina en el conflicto pese a las numerosas presiones para definirse por el bando aliado - dictaba un decreto suspendiendo las operaciones bancarias y comerciales entre el 3 y el 8 de agosto de 1918: los bancos cerrados debieron ser custodiados por la policía<sup>254</sup>. En los consulados alemán y francés se presentaban numerosos reservistas.

Para las compañías sería muy difícil mantener el circuito americano de giras, dado el peligro real de ataque de submarinos y el incremento de los costos. Muchos años después, en 1942 - en plena II Guerra Mundial - Fernando Díaz de Mendoza (h) perdería la vida al ser hundido por un torpedo, a la altura de la isla Martinica, el buque *Monte Gorbea* en el que regresaba a España<sup>255</sup>

---

<sup>252</sup> *Caras y Caretas*, año XIII, n° 619, 13 de agosto de 1910.

<sup>253</sup> *Fray Mocho*, año III, n° 119, 7 de agosto de 1914.

<sup>254</sup> Se vivieron escenas de un triste parecido a las del Buenos Aires de 2001, sin llegar a la gravedad de éstas.

<sup>255</sup> Manzano, Rafael *María Guerrero* Ediciones G. P. Barcelona 1959, p.125. Poco tiempo antes - al perfilarse en 1939 el triunfo de Franco en España – Fernando Díaz de Mendoza (h) y su esposa María Guerrero López, hijo y nuera (además de sobrina) de los originales doña María y don Fernando - al terminar una poco exitosa temporada en Buenos Aires - volvían a España dejando atrás y sin pagarles a los actores de su compañía. Lo



Los Guerrero – Díaz de Mendoza fueron una de las compañías que se arriesgaron a la azarosa aventura y estaban otra vez en el país. Mientras en el *Teatro de la Princesa* de Madrid, la actriz catalana Margarita Xirgu debutaba al frente de una compañía dirigida – también era el primer actor – por quién fuera el primer galán durante muchas temporadas de la Guerrero: Emilio Thuillier.

Pero en el Buenos Aires de la época, había poco espacio para otros temas y los teatros no eran frecuentados con tanta asiduidad como antes<sup>256</sup>: por primera vez el público no respondía a la Guerrero al nivel a que estaba acostumbrada.

La obra era *El destino manda*<sup>257</sup> y la temporada terminaba antes de lo previsto, el 6 de julio de 1914, con el beneficio de doña María que eligiera para la ocasión *El Rey trovador* de Eduardo Marquina. En una carta a Enrique García Velloso, don Fernando reflejaba la decepción:

*Ya habrá usted comprendido el porqué de nuestra rápida determinación de marcharnos: las circunstancias no son favorables y no me parecía delicado continuar cuando mi público no podía darme el cariñoso calor con que siempre nos acoge y yo no podía por agradecimiento conducirme de otra manera. Espero que nos veremos en Europa; espero volver en 1916 (...)*<sup>258</sup>

*La Nación* del 7 de julio de 1914 daba cuenta – al día siguiente - de la terminación de la temporada de la Guerrero, de las demostraciones de afecto recibidas por la actriz y su esposo y, en un extenso *racconto* que ocupaba una columna completa, reseñaba en la sección “Notas Sociales” las señoras y señoritas que ocuparon palcos y plateas con la descripción de las *toilettes* que lucieron para la ocasión<sup>259</sup>. Esa misma noche la compañía daría una función

---

recuerda Nel Diago en su trabajo *Buenos Aires: la Capital Teatral de España en la Argentina (1936-1939)* y también la prensa de la época señalando que “segundas partes nunca son buenas”

<sup>256</sup> *La Revista Popular* año II, n° 36, 4 de noviembre de 1918. La nota resaltaba el impacto de los años de guerra en el teatro. Además – señalaba el cronista - en los últimos meses de 1918, una persistente epidemia de gripe atacaba Buenos Aires y hacía estragos especialmente en los elencos teatrales y sobre todo entre las tonadilleras que estaban casi todas enfermas. *La Revista Popular* – dirigida por el escritor y periodista Juan José de Soiza Reilly - recogía los avatares de la “plaga” en los teatros a través de varios artículos en noviembre de 1918, consignando que solo algunos elencos se habían salvado de la epidemia, como el de *Las mujeres y la guerra* de Joaquín Grajales encabezado por Parravicini y el de *La casa de las fieras* de Saldías.

<sup>257</sup> Estrenada el 25 de marzo de 1914 en el *Teatro de la Princesa*.

<sup>258</sup> Carta de Fernando Díaz de Mendoza a Enrique García Velloso del 20 de julio de 1914 en *Boletín de Estudios de Teatro*, año II, n°6, T. II, Bs. As., Julio 1944.

<sup>259</sup> De la extensa lista de concurrentes basten, a título de ejemplo, las siguientes: Carolina Benítez de Anchorena de tafeta rosa, bordados acerados y strass con vincha de fantasía; Rosa Sáenz Peña de Saavedra Lamas de

en el *Odeón* a beneficio del *Patronato Español*, interpretando el drama de Villaespesa *Doña María de Padilla* y *Los Monigotes* de Guerra y Mota.

Federico Mertens<sup>260</sup> asiduo espectador de las funciones de los Guerrero- Díaz de Mendoza y visita frecuente en sus camarines, entrevistaba pocos días después - para *Fray Mocho* - a Felipe Carsí, el actor español más antiguo que entonces aún actuaba. Carsí – de 70 años entonces – cumplía sus *bodas de oro* con las tablas y hacía más de 20 años ininterrumpidos que formaba parte de la compañía de doña María Guerrero, en cuyas últimas temporadas había interpretado varios papeles dramáticos. El veterano cómico manifestaba ya no poder separarse de María y Fernando, a los que “profesaba, después de una admiración entusiasta, un cariño paternal”. La nota de *Fray Mocho*, profusamente ilustrada, mostraba al actor fotografiado en distintos personajes de las obras *Las olivas*, *María del Carmen*, *A cadena perpetua*, *La raza*, *El genio alegre*, *Tierra Baja* y *La Malquerida*.<sup>261</sup>

Otra de las compañías que - actuando en Buenos Aires - se preguntaba por el posterior destino de su gira, sería la de la mexicana Virginia Fábregas: se presentaba con el drama de Bissón *La mujer X* en el *Victoria*. Antes de concretarse el debut, había existido una tentativa de traer a la Fábregas al país por parte de Faustino Da Rosa – quién había ya iniciado una abundante publicidad – que resultó frustrada. La actriz llegaba precedida de elogiosas críticas española y de los países del norte de América, gozando - de esta forma - de fama considerable

---

terciopelo negro, mangas de tul y bordados de strass; Zulema Saavedra Lamas de Zuberbühler de tafeta lila, corsage de gaza y encaje, adornos de terciopelo negro; Mercedes Bengolea de Barrenechea de raso violeta, túnica de encaje chantilly negro y corsage de gaza, etc. etc. *La Nación*, 7 de julio de 1914.

<sup>260</sup> Federico Mertens, dramaturgo, periodista, fundador y primer director de la revista teatral *Bambalinas* y activo dirigente gremial de las asociaciones que nuclearon a los autores, fue un admirador y constante espectador de las funciones de la compañía, así como uno de los organizadores de los numerosos homenajes que dichas sociedades les ofrecieron a la pareja de actores. También sería testigo del fastuoso tren de vida que el matrimonio llevaba durante sus giras y de varios enfrentamientos entre ambos en camarines, debido al donjuanismo de don Fernando Díaz de Mendoza padre de varios hijos ilegítimos. Agradezco a la sra. María Inés Mertens su narración de los recuerdos de su padre. Entre los episodios conocidos respecto a las aventuras extramatrimoniales del actor, la joven actriz Catalina Bárcena, daría a luz un hijo de Díaz de Mendoza al que llamaría “Fernando” como su padre biológico: para evitar el escándalo, se concertó su casamiento con el actor Ricardo Vargas – también miembro de la compañía – quién reconocería al niño, en 1909. Años después, la Bárcena ganaría fama en el teatro español por sus interpretaciones y también por el escandaloso romance, que mantendría durante muchos años, con el dramaturgo Gregorio Martínez Sierra, estando ambos casados. Sobre Catalina Bárcena y su relación con Díaz de Mendoza, véase [www.elmundo.es/magazine/2004](http://www.elmundo.es/magazine/2004)

<sup>261</sup> *Fray Mocho*, año III, n° 115, 10 de julio de 1914. Felipe Carsí había comenzado su carrera teatral a los 17 años, como aficionado, en Valencia. Un empresario lo descubre y contrata, teniendo éxito en papeles cómicos, pese a su preferencia por los dramáticos. Llegaría a ser primer actor y como cabeza de compañía, llegaría a hacer en Zaragoza 17 temporadas en el *Teatro Principal*. Carsí llegó por primera vez a Buenos Aires en 1888, debutando en el *Teatro Onrubia*. Paró luego a La Plata y a Rosario. De regreso a Madrid, se incorporaría tiempo después a la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza, a la que ya no abandonó. Recuerda Felipe Sassone la hilaridad de los Guerrero – Díaz de Mendoza al comentarse en su casa de Madrid muchos años después, en 1926. que el viejo comediante pese a ser calvo, se dibujaba una línea en la frente para darle la sensación al público de que su ausencia capilar era debido al maquillaje. Recoge la anécdota Rafael Manzano en su trabajo *María Guerrero* de 1959.

con anterioridad a su presencia<sup>262</sup> Gerardo de Nieva era el primer actor y director de la compañía Fábregas. Da Rosa también traía aquel año al *Odeón* – después de finalizar Lyda Borelli – al actor francés Brulé, pese a la difícil travesía desde Europa.

El 31 de julio de 1914 otra noticia sacudía Buenos Aires y agravaba el clima de desasosiego generalizado por los acontecimientos europeos: el asesinato del líder del socialismo republicano Jean Jaurés, a manos de un estudiante francés. Los artistas franceses que se hallaban trabajando en varias operetas en Buenos Aires, participantes de la conmoción general, trataban de obtener información sobre la situación en Francia en su - ya desbordada - legación diplomática.<sup>263</sup>

Se asombraba la crítica de una “rara fluorescencia lírica aparecida en el *Teatro de la Ópera*: después de una larga clausura que guardaba recuerdos gloriosos, abrió sus puertas a un modesto *Otello*- surgido sin saberse como – en esta época tan poco propicia a iniciativas teatrales, sobre todo cuando ellas no presentan un singular valor de interés o excelencia”. El tenor Di Giorgio era el responsable de la aventura que no obtuvo el concurso del público ni de la crítica.<sup>264</sup>

En el *Apolo* la compañía Pagano representaba *¡Adios, Juventud!*, traducida por Joaquín de Vedia: la comedia ya había sido un éxito al hacerla conocer Tina di Lorenzo al público de la *Opera*. También estrenaba *La solterona*, comedia en tres actos de Pedro E. Pico con buenas críticas<sup>265</sup> y bastante éxito de público, dadas las circunstancias adversas.

También volvía al país aquel año del inicio de la guerra, entre los muchos que - ante el complicado panorama político - apresuraban su regreso, el dramaturgo Tito Livio Foppa<sup>266</sup>. Como resultado de un extenso viaje “periodístico” por distintos países de la América tropical – México, Cuba, Guatemala - y luego a España, Foppa había contratado con casas editoriales la publicación de dos libros que se adelantaban como éxitos. También había enviado a *Fray Mocho* una serie de crónicas sobre la actualidad americana. Foppa, que había salido soltero,

---

<sup>262</sup> *Fray Mocho*, año III, n° 123, 4 de septiembre de 1914. Afirmaba el cronista que su debut en el Victoria había venido a afirmar la legitimidad de esa fama previa. Se trataba de una actriz que se destaca de lo común; tiene bella presencia, elegantes modales, pronunciación muy pura, dicción muy educada y completo dominio de sus recursos artísticos. Tal se mostró en la obra, pieza melodramática de vasta concepción y no más refinada realización, pero bien elegida para mostrar la eficacia personal de la actriz. Compartió los aplausos en las partes principales, el Sr. Gerardo de Nieva.

<sup>263</sup> Balfour, Michel *Recuerdos diplomáticos* Ediciones Duvillier, Paris 1928, p. 54.

<sup>264</sup> *Fray Mocho*, año III, n° 123, 4 de septiembre de 1914.

<sup>265</sup> *Fray Mocho*, año III, n° 122, 28 de agosto de 1914. Expresaba, entre otros elogiosos conceptos, el cronista: es una comedia en que el fondo de natural sentimiento, los toques de observación pintoresca y el delineado de tipos concurren por igual a un felicísimo resultado artístico.

<sup>266</sup> Tito Livio Foppa también sería autor del *Diccionario Teatral del Río de la Plata*, valioso instrumento para la investigación de la historia del teatro rioplatense.

regresaba casado: en Guatemala contrajo enlace con una señorita perteneciente a una distinguida familia de aquella sociedad, pasando la pareja la luna de miel en Barcelona.<sup>267</sup>

Sin embargo, otros partían hacia la incertidumbre del conflicto bélico: Juan José de Soiza Reilly embarcaba en el vapor *Barcelona* – con su esposa Emma Lobato y su hijito de corta edad Rubén Darío – como corresponsal de guerra. El redactor de *Fray Mocho* iba a España desde donde - después de orientar su campaña periodística - tenía intenciones de pasar a Francia o Alemania.<sup>268</sup>

Las dificultades de la época se reflejaban cada vez con mayor énfasis en la actividad teatral. Decía al respecto el cronista de “Teatros” de *Fray Mocho*:

*La atención general sigue muy despegada de los teatros. Apresurémonos a manifestar nuestra sospecha de que en este fenómeno interviene la guerra europea con sus efectos financieros mucho más que con la fuerza del espectáculo sobre la atención pública (...) La época es mala: el año ha sido terrible; el éxodo de las troupes que han tenido que soportar el temporal reinante, parece una liberación. Podría pensarse – se siente esa impresión – que los teatros van a quedar vacíos y sonando a hueco por mucho rato.*<sup>269</sup>

Mientras la atención mundial se centraba en el conflicto y sus consecuencias - que ya se preveían –la gran trágica Eleonora Duse daba a conocer, desde Italia, su iniciativa de dotar a los artistas teatrales de una casa en Roma, dónde reunirse, reposar y fortalecer el intercambio intelectual.

La Duse - retirada de la escena por razones de salud - había costado una biblioteca destinada a los artistas con numerosas obras, instalada en una pequeña villa de las inmediaciones de la *Porta Pia*: oficiaban de bibliotecarias dos viudas de actores con precaria situación económica. *Caras y Caretas* se hacía eco de la fiesta de inauguración en una nota de su cronista en Roma - del 20 de junio de 1914 – mostrando en las fotografías a una Duse de

---

<sup>267</sup> Se trataba de la srta. Julia Falla.

<sup>268</sup> *Fray Mocho*, año III, n°122, 28 de agosto de 1914. El mismo mes partían numerosos reservistas franceses hacia el teatro de la guerra a bordo del vapor *Lutetia*, que serían despedidos en el puerto por numeroso público entre el que se contaba miembros de una compañía francesa que actuaba en Bs. As. También tuvo profusa difusión la noticia del fallecimiento del Papa Pío X, quién había ocupado la silla pontificia desde 1903.

<sup>269</sup> *Fray Mocho*, año III, n°121, 21 de agosto de 1914. Otra de las figuras que partía – dejando buen recuerdo – era la tonadillera *La Goya*

cabellos canos y parte de los invitados: Tina di Lorenzo, conocida del público argentino, la escritora sarda Grazia Deledda y numerosos artistas.

La diva no sería la única ni la primera en preocuparse por el candente problema de la vejez o imposibilidad de los artistas. En total desamparo, dadas las características trashumantes de su oficio y sus propias tendencias a gastar pródigamente, en la ancianidad o al padecer enfermedades que les imposibilitaba actuar, quedaban librados a su suerte. En la Francia de 1908, se daría uno de los ejemplos de iniciativas – generalmente poco exitosas – respecto a este problema temido y universal en el teatro: un carronato bautizado “Ómnibus de Tespis” - decorado como improvisado escenario - recorría los caminos, ofreciendo los cómicos que lo piloteaban representaciones a beneficio de la construcción de una casa de retiro para artistas líricos.<sup>270</sup>

Como ya se ha señalado, algunas nobles iniciativas individuales paliaban en algo este triste panorama: doña María Guerrero y don Fernando Díaz de Mendoza estuvieron entre los empresarios que pensionaron y cuidaron de sus actores cuando ya no pudieron seguir actuando.<sup>271</sup>

La iniciativa de la Duse tuvo distinta recepción entre la gente de teatro: algunos la hallaron poco práctica, dada la vida nómada de los artistas y los celos que frecuentemente los dividían y otros – como Tina di Lorenzo – la defendieron calurosamente. La revista *Caras y Caretas* reproducía la declaración de una actriz opositora al proyecto:

*Hermoso sin duda, poético, sublime, pero...no es para nosotros. Que se nos de una casa, un albergue a precio reducido, de manera que no tengamos que mortificarnos con la idea de una vida llena de privaciones y de amargas exigencias domésticas y, entonces, sí, el nombre de la Duse sería bendito.*<sup>272</sup>

Esta misma tesitura sostendría la soprano portuguesa Regina Paccini, quién durante muchos años acarició la idea de movilizar al ambiente teatral para lograr la soñada casa de los artistas. Lo concretaría muchos años más tarde, abandonadas las tablas y casada con el presidente de un entonces progresista país sudamericano: la *Casa del Teatro* de Buenos Aires.

---

<sup>270</sup> *Caras y Caretas*, año XI, n°515, 15 de agosto de 1908.

<sup>271</sup> Ielpi, Rafael *Rosario del 900 a la “década infame”* Ediciones Homo Sapiens, Rosario 2006, p. 94.

<sup>272</sup> *Fray Mocho*, año III, n°117 24 de julio de 1914.

A principios de 1916, ya de regreso en el país, una nota de Fernando Díaz de Mendoza a García Velloso lo felicitaba por el gran éxito de su estreno *Veinticuatro horas dictador*<sup>273</sup> y - al mismo tiempo le recriminaba su tardanza en enviarle una obra para estrenar en España -. Don Fernando reprochaba:

*Pero es un dolor que obteniendo tantos triunfos aquí  
no quiera usted darme una obra para conquistar en España  
éxitos iguales. Eso no se lo perdono.*<sup>274</sup>

En aquel año – pese al riesgo de la guerra submarina - la compañía dramática de María Guerrero – Fernando Díaz de Mendoza estaba de regreso en el *Odeón* de Buenos Aires. En ausencia de sus titulares, el escenario de la *Princesa* recibía otra vez a la compañía de Margarita Xirgu, que ofreció al público madrileño *La Marcha Nupcial* de Henri Bataille, *El tercer marido* de Sabatino López, *El amor tardío* de Alberto Insúa y Hernández Catá, *La hija de Yorio* de D’Annunzio. Un éxito clamoroso llegaría – el 18 de octubre de 1916 - con el estreno de *Marianela* de Benito Pérez Galdós<sup>275</sup>

Mientras tanto en Buenos Aires - en el *Odeón* - como hacía ya 6 años venía figurando en el repertorio de todas las temporadas en el teatro, el 7 de agosto se representaba *Doña María la Brava* de Eduardo Marquina y, según la crítica<sup>276</sup>, se lograba “conmover al público como si se tratara de un estreno”. Junto a doña María compartieron los aplausos las sras. Cancio, Salvador y las srtas. Ladrón de Guevara y Hermosa. Al final de todos los actos había sido llamado a escena el autor Marquina.

A la noche siguiente se representaba en función extraordinaria fuera de abono, a beneficio de la *Cooperadora de las Hermanas Adoratrices de San José* (de Martínez), la comedia en tres actos *Cuando florezcan los rosales*, también de Marquina. La función

---

<sup>273</sup> *Veinticuatro horas dictador* se estrenó en Buenos Aires el 4 de julio de 1916, en el *Teatro Argentino* con la compañía de Florencio Parravicini y Pablo Podestá.

<sup>274</sup> Nota de Fernando Díaz de Mendoza a Enrique García Velloso de marzo de 1916 en *Boletín de Estudios de Teatro*, año II, nº 6, T. II, Bs. As. Julio 1944.

<sup>275</sup> Rodrigo, Antonina *Margarita Xirgu y su teatro*, Edit. Planeta, Barcelona 1974, p. 108. Recuerda la autora la campaña de desagradables comentarios que provocara el hecho de aparecer la Xirgu en escena con *los pies descalzos*, ante un público acostumbrado a admirar los personajes de las aburguesadas comedias de la época.

<sup>276</sup> También decía la crítica de *La Nación* del 8 de agosto de 1916: *Es, como se sabe, Doña María la Brava una de las obras que interpreta con mayores bríos la señora Guerrero. Su fatigosa parte, es sostenida por la distinguida artista, en una tesitura que solo podían vanagloriarse en sus buenos tiempos Sarah (Bernhardt) y la Pezzana. El acto tercero especialmente, exige fuerza y arrestos extraordinarios que la Sra. Guerrero vence haciendo gala de su potente voz, de sus gestos y ademanes trágicos.*

benéfica – una de las innumerables llevadas a cabo por la compañía durante su larga vinculación teatral y social con la Argentina – sería calificada de “brillantísima”<sup>277</sup>

*El desdén con el desdén* de Moreto, el monólogo *Los amantes*, se representaba el 9 de agosto de 1916 en velada de abono y el 10 habría espectáculo doble, por la tarde y a precios populares, se podría ver *La leona de Castilla* y por la noche estreno de *La enemiga* de Marquina. En vista del éxito obtenido por las funciones diurnas, se daría una extraordinaria el sábado 13 del mismo mes con *El duque de El*, comedia dramática de los hermanos Álvarez Quinteros.

Ese mismo año, una infausta nueva se abatía sobre los círculos intelectuales de varios países europeos y sudamericanos: el 6 de febrero moría Rubén Darío, dejando tras de sí una estela imborrable y definitivamente vacante un lugar de privilegio en el reino universal de las letras.

Los empresarios buscaban novedades y espectáculos fuera de lo habitual para atraer público en aquellos difíciles años de la Primera Guerra Mundial: un ejemplo sería el debut en julio de 1917 en el *Teatro Casino* de un “regocijante y raro espectáculo: un music hall de monos. Se trata de una troupe de 16 monos que se presentan al público solos, sin domador ni persona alguna. Saludan al público y empiezan a cumplir sus números de música, de baile, gimnasia, acrobacia y pantomimas cómicas.”<sup>278</sup>

El mismo año 1917 – álgido para el vuelco de la guerra, conmocionaba al mundo con un acontecimiento que cambiaría su historia: la revolución bolchevique en Rusia - hallaba a los Guerrero – Díaz de Mendoza otra vez en Madrid, como consta en la carta dónde don Fernando enviaba congratulaciones a su amigo García Velloso por su éxito en *La victoria de Samotracia*<sup>279</sup>. Pero todavía le reprochaba:

(... )Triunfará también en Madrid cuando Emilio  
(Thuillier) estrene en Lara la obra. De modo que si de eso  
depende el que venga usted para acá en enero, por cosa  
cierta tengo el placer de darle a usted un abrazo pronto. Y el

---

<sup>277</sup> *La Nación*, 9 de agosto de 1916

<sup>278</sup> *Caras y Caretas*, 9 de julio de 1917, año XX, n° 980.

<sup>279</sup> Estrenada en Buenos Aires el 23 de agosto de 1917 en el *Odeón* por la compañía de Emilio Thuillier/ Roberto Casaux.

*de no menos de leer al fin la obra que hace tanto tiempo nos  
promete y yo con tan grande interés espero.*<sup>280</sup>

Aquel mismo 1917, el 14 de septiembre, el presidente argentino - Hipólito Yrigoyen – recibía un petitorio elevado por las sociedades españolas en Buenos Aires a instancias de don Luis Rufo, entonces presidente de la *Asociación Patriótica Española*: proponían que el 12 de octubre fuera declarado feriado en todas las naciones de habla hispana. El 4 de octubre de 1917 se firmaba el decreto que establecía el feriado el día 12, día del descubrimiento de América, que – como se expresaba en los considerandos – “se debió al genio hispano – al identificarse con el genio sublime de Colón – efemérides tan portentosa, cuya obra no quedó circunscripta al descubrimiento, sino que la consolidó la conquista, empresa tan ardua y ciclópea que no tiene términos posibles de comparación en los anales de todos los pueblos”.

El año en que finalizaba la Gran Guerra, el 15 de junio de 1918, por Real Decreto firmado por Alfonso XIII y el entonces Primer Ministro Antonio Maura, se decretaba el 12 de octubre fiesta nacional de España con el nombre de *Fiesta de la Raza*

Don Arturo Berenguer Carisomo diría sobre el cuarto de siglo de ininterrumpidas temporadas de la compañía Guerrero – Díaz de Mendoza en “esa bombonera de la calle Esmeralda” – el *Odeón* – que: “bien podría considerarse como suya y fue nuestra casi única escuela de educación clásica en materia de arte dramático y la voz por la que conocimos lo mejor del teatro en lengua española de los primeros 25 años de nuestro siglo”,<sup>281</sup>

Con cada visita, la prensa de la época tanto de Buenos Aires como del Interior, se deshacía en elogios sobre la distinción y el arte de la Guerrero, señalándola sin excepción como una figura emblemática de la raza y el idioma hispanos, elementos conformadores del hispanoamericanismo progresista todavía vigente en ciertos ambientes sociales e intelectuales argentinos.

---

<sup>280</sup> Carta de Fernando Díaz de Mendoza a Enrique García Velloso de 1917 – no se menciona la fecha precisa – citada por Juan José de Urquiza en *Enrique García Velloso*, Cuaderno de las Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As. 1963 p.106.

<sup>281</sup> Berenguer Carisomo, Arturo *España en la Argentina. Ensayo sobre una contribución a la cultura nacional* Edición del *Club Español*, Bs. As. 1953, p. 63.



## 6. La batalla de las sociedades de autores por la representación de los dramaturgos españoles: la fisura más visible del Hispanoamericanismo en Argentina

En los círculos teatrales entre 1916 y 1930, gran parte del arco temporal que abarcó el “reinado” teatral de la Guerrero y su esposo - como telón de fondo - se instalaría en Buenos Aires<sup>282</sup>, respecto de la representación de los autores españoles en Argentina, una situación problemática que aumentaba la visibilidad de las grietas de aquel hispanoamericanismo en el campo teatral.

El conflicto sería seguido de cerca por el matrimonio de actores, no solamente por la estrecha amistad particular con los autores, sino por la vinculación que siempre mantuvieron con las distintas entidades que en el período representaron – en situaciones complejas y con altos decibeles de hostilidad – los intereses de los dramaturgos argentinos<sup>283</sup>.

A fines de noviembre de 1916 el diario *La Razón* enviaba a España a Alberto Ghiraldo como corresponsal, anticipando una intensa actividad periodística que reflejaría en sus columnas el movimiento social, literario y artístico de la península.<sup>284</sup> Durante su estadía española, el escritor publicaría dos libros bajo el título común de *El Peregrino Curioso: Mi viaje a España y Vida política Española*, compuestos por notas periodísticas: pertenecen a la correspondencia enviada durante la travesía y desde España a *La Razón*, *Crítica* y *Caras y Caretas* de Buenos Aires<sup>285</sup>.

Sin embargo Ghiraldo portaba también una misión poco difundida: la representación de la *Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y Líricos*. Parte fundamental del ejercicio de aquella representación sería la difusión de la literatura y el teatro argentinos.<sup>286</sup>

También la sociedad había encargado al dramaturgo un cometido específico: lograr un acercamiento con la *Sociedad de Autores Españoles* que pusiera fin a una situación - de larga data - que hacía peligrar las buenas relaciones entre ambas entidades.

---

<sup>282</sup> Con numerosas repercusiones en el Interior y también fuera del país.

<sup>283</sup> El tormentoso período comprendido entre 1910 y 1930 – transitado en este trabajo – se caracterizó por la división entre las entidades que tutelaban los derechos de los dramaturgos, conflictos interminables entre ellas y con sociedades de países vecinos (como con la uruguaya), pleitos por derechos impagos, embargo de *bordereaux*, clausura de teatros, huelgas de autores y actores, episodios de censura y hostilidad mutua con la *Sociedad de Empresarios*, entre innumerables otros conflictos que muchas veces terminaron en las comisarias. Todos estos avatares fueron profusamente cubiertos por la prensa de la época.

<sup>284</sup> *La Razón*, 20 de noviembre de 1916.

<sup>285</sup> Cordero, Héctor Adolfo Alberto Ghiraldo. *Precursor de nuevos tiempos* Edit. Claridad, Bs. As. 1962 p.170

<sup>286</sup> Los diarios españoles *El Mundo*, *España*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El País*, *Heraldo de Madrid* y *La Correspondencia de España*, entre otros, dieron cuenta en noviembre de 1916 de la llegada de Ghiraldo en elogiosos términos, tanto respecto de su obra e idiosincrasia política como de sus valores personales. Esta repercusión española fue reproducida profusamente en *La Razón* del mismo mes.

Los autores extranjeros - especialmente los españoles - que estrenaban en teatros nacionales burlaban las disposiciones de la entidad local realizando acuerdos privados con las empresas por los que se resignaban a cobrar cifras ínfimas, estableciendo una competencia desleal a la producción argentina.

También la entidad se consideraba perjudicada ya que esa producción, tachada de subalterna en razón de su origen mercantil, contribuiría a la degradación del gusto público y perturbaría los principios de solidaridad que ella sustentaba<sup>287</sup>.

El ríspido tema de los derechos de autor estaba instalado hacía largo tiempo entre los damnificados: recordaba don José Podestá en *Medio Siglo de Farándula* que – en 1903 - “las compañías extranjeras no pagaban derechos de autor y muchos de estos, por el solo deseo de ver su obra representada, se comprometían a colocar localidades por su cuenta y hasta pagaban los decorados que hacían falta”. También mencionaba don Pepe el caso de don Martín Coronado, quién le relatara que el estreno de una de sus obras - a beneficio de la primera actriz - le había costado más de \$ 200 entre localidades que regaló y las que no había podido colocar entre sus relaciones.

En centro del conflicto aparecería, durante el período 1916-1928, la figura de Oscar Ossowetsky quién – viviendo en Europa - representaba los intereses de los autores extranjeros de España y varios países latinoamericanos: reiteradamente cuestionado, Ossowetsky sería uno de los antagonistas en el conflicto por la representación de los autores españoles que se desarrolló en la primera y segunda décadas del siglo XX en Argentina.

El otro contendiente sería la *Asociación Argentina de Autores Dramáticos y Líricos* que, en el período, desarrollaría una ofensiva a ambos lados del Atlántico para obtener la representación de los autores españoles, desplazando a la agencia de Ossowetsky.

Alberto Ghiraldo, autor de sólido prestigio también en la península, además de una destacada actuación periodística, desplegaría una intensa campaña a través de banquetes y agasajos a los autores españoles, en pos de obtener la anhelada representación.

Pese a la calida recepción por parte de los peninsulares, su concurrencia a los numerosos banquetes, los discursos de confraternidad hispanoamericana y - más específicamente – hispanoargentina, la misión de Ghiraldo fracasaba. Los autores españoles

---

<sup>287</sup> Nota de la *Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y Líricos* a la Sociedad de Autores Españoles, reproducida por *La Gaceta de Buenos Aires* el 23 de noviembre de 1916. La nota, firmada por el presidente Ezequiel Soria y el secretario José González Castillo, destacaba un incidente en el *Teatro Nacional* sobre la situación de los autores extranjeros y transcribía el acuerdo de fecha 31 de octubre de 1916. El mismo establecía que los autores extranjeros, radicados o no en el país, que estrenen en teatros nacionales actuando en la República, eran considerados “autores nacionales” y sus obras administradas por la *Sociedad Argentina de Autores Líricos y Dramáticos*

votaron contra la alternativa aportada y seguirían representados por la agencia Ossowetsky, dejando al argentino en una deslucida posición<sup>288</sup>.

En vista de la situación, la asociación argentina solicitó a Ghiraldo que dejara discretamente las cosas como estaban, para no dar en España la impresión de que “se estaba mendigando” la representación; este así lo hizo y el tema entró en un impasse por cierto tiempo<sup>289</sup>.

Entre tanto, el triunfo aliado en 1918 y las grandes demostraciones de júbilo popular en Buenos Aires, causarían una importante merma en el público asistente a los teatros<sup>290</sup>, los cuales se llenaron solo con “portugueses”<sup>291</sup>

Mientras los elencos y empresarios se esforzaban por atraer espectadores, la moda de las “tonadilleras” hacía que fuese raro el teatro donde los espectáculos no se amenizaran con pegadizas tonadillas. Estaban a cargo, generalmente, de jóvenes españolas<sup>292</sup> pero también argentinas como la *tonadillera criolla* Linda Telma.

Aquel mismo 1918, terminaba el 16 de septiembre la temporada oficial en Buenos Aires de la compañía de la Guerrero que, “pecuniariamente había sido uno de los éxitos más rotundos de aquel año” pero también era cierto que “no han podido imponerse, de la cual ninguna culpa tienen Guerrero – Díaz de Mendoza. Dan lo que tienen y lo dan muy bien” Se había ofrecido su clásico repertorio de Echegaray y Benavente.<sup>293</sup>

Entre tanto el país seguía recibiendo intérpretes españoles como *el Rey de la risa* Rafael Arcos<sup>294</sup> - ya había actuado en el *Odeón* en 1916 con Amalia de Isaura - y María Tubau que debutarían con gran éxito de público en el *Empire Theater*, el 19 de diciembre de

---

<sup>288</sup> El viaje de Alberto Ghiraldo a España fue también profusamente cubierto por la prensa argentina: no solo por *La Razón*, cuya corresponsalía ejercería, sino también por *El Diario*, *La Gaceta de Buenos Aires*, *El Telégrafo*, *La Nación* entre otros, entre el 20 y 25 de noviembre de 1916.

<sup>289</sup> Alberto Ghiraldo seguiría en España, dónde algunos años más tarde se propondría escribir una antología americana en 20 volúmenes que abarcarían desde la independencia de nuestro territorio hasta el siglo XX.

<sup>290</sup> Pese a lo cuál las tonadilleras españolas lograban un sitio en las preferencias porteñas: Elvira Pujol, la “Satanella”, la “Zazá”, la “preciosilla”, la “Berutti”, Mercedes Alonso, entre otras.

<sup>291</sup> *La Revista Popular* año II, n° 37, 25 de noviembre de 1918. En el mismo número - en su sección “Teatros” - la revista publicaba una nota a los que trabajaban, con abundantes ilustraciones. Se mencionaba - foto incluida - a un notable intérprete infantil de 13 años que actuaba desde su debut a los 3 años en *Música Criolla* con la compañía de Pablo Podestá. Era hijo de los actores Jacinta Diana y Ángel Cuartucci: el niño Pedrito Cuartucci. Pedrito, que ya había trabajado durante tres temporadas con Parravicini y Orfilia Rico, ya estaba contratado para una cuarta y era considerado una firme promesa para la escena argentina.

<sup>292</sup> Como Enriqueta Torner en el *Teatro de la Comedia* y Anita García en el *Empire*.

<sup>293</sup> *El Diario*, 16 de septiembre de 1918.

<sup>294</sup> Rafael Arcos, que había llegado a los 9 años a la Argentina, había sido compañero de estudios de Enrique García Velloso. También en Buenos Aires había comenzado su carrera artística - en España se lo tenía por argentino - como transformista al estilo de Frégoli. Ya radicado en Madrid, se dio a conocer en imitaciones y parodias que lo hicieron famoso. Escribía sus propios monólogos, y romanzas cómicas sobre música conocida. La crítica le atribuía una visión del aspecto cómico de los más variados tipos, que personificaba componiendo “machietas” de sabroso humorismo.

1918.<sup>295</sup> Y también viajaban a la península, como la actriz Pepita Díaz de la Haza y su marido - también actor - Artigas, que en el *Infanta Isabel* se embarcaban hacia España en febrero de 1919, para incorporarse a la compañía Guerrero - Díaz de Mendoza.<sup>296</sup>

En marzo de 1919 el *Odeón* anunciaba su temporada oficial con las compañías dramáticas Guerrero - Díaz de Mendoza y Geniat. La compañía española ofrecería 18 funciones y 10 más en las matinées.

A fines de 1919 el secretario de la *Asociación Argentina de Autores Dramáticos y Líricos*, Francisco Collazo - años después estrechamente vinculado al *Cervantes* - emprendía un viaje de trabajo y "observación" a España. Collazo era uno de los jóvenes autores que frecuentaba el camarín de la Guerrero durante las representaciones de sus giras argentinas<sup>297</sup>.

Francisco Collazo desde sus comienzos juveniles mantenía una cordial relación con los Guerrero - Díaz de Mendoza - quienes en 1919 ya llevaban hechas 18 giras americanas - que duraría hasta la muerte de ambos artistas.

Apenas arribado Collazo y contactado con los círculos teatrales y literarios españoles iniciaría, igual que antes Ghiraldo, otra campaña de banquetes, agasajos e invitaciones a los autores ibéricos en pos de lograr su esquivada representación por parte de la asociación argentina. Más que antes, si cabe, la recepción de los españoles a los intentos de acercamiento fue excelente y - en medio de discursos a los postres de numerosos ágapes - aseguraron al argentino que el convenio anhelado era un hecho.

También la representación diplomática argentina en España contribuía al buen éxito del acercamiento: el Encargado de Negocios Sr. Levillier ofrecía un almuerzo a Collazo al que concurrieron los más prestigiosos representantes de la dramaturgia ibérica<sup>298</sup>

---

<sup>295</sup> La *Compañía Tubau - Arcos* había sido largamente esperada en Buenos Aires: dificultades para obtener los pasajes en el *Reina Victoria Eugenia*, dada la difícil situación del último año de guerra, había hecho que su arribo de España - reiteradamente anunciado - se postergara varias veces. En el *Empire Theater* situado en las céntricas Corrientes y Maipú -ofrecía, además, un programa cinematográfico - también debutaron a fines de 1918 las tonadilleras y bailarinas españolas "La Goya" y "La Gioconda" y "La Maravilla" con mucho éxito y buena crítica.

<sup>296</sup> *El Diario*, 27 de febrero de 1919.

<sup>297</sup> Francisco Collazo había nacido en 1888 en Buenos Aires. Además de una fecunda carrera como dramaturgo, estuvo intensamente inmerso en las actividades societarias: fue socio fundador de la primera entidad de autores teatrales que logró subsistir - la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos - cuyas bases se asentaron el 11 de septiembre de 1910 y desempeñaría numerosos cargos posteriormente. Collazo sería miembro de la *Comisión Nacional de Cultura* y de la *Subcomisión de Teatro* de la misma en la época en que el *Teatro Nacional Cervantes* inició su primera temporada oficial con *Locos de Verano* en 1936. Véase respecto a su trayectoria el *Diccionario Teatral del Río de la Plata* de Tito Livio Foppa, Argentares Ediciones del Carro de Tespis, Bs. As. 1961.

<sup>298</sup> Según el diario argentino *Última Hora* del 21 de noviembre de 1919, concurrieron entre otros: Jacinto Benavente, Serafin y Joaquín Álvarez Quintero, Manuel Machado, Goy de Silva, Felipe Sassone, José M. Salaverría, Enrique Gómez Carrillo, Manuel Abati, Manuel Linares Rivas, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra y José Juan Cadenas.

Entre tanto Collazo enviaba una serie de artículos a *La Razón*, en tono triunfalista, sobre el éxito de su misión “diplomática” que serían reproducidos por la prensa argentina que, salvo contadas excepciones<sup>299</sup>, daba por hecho el convenio con los españoles.

Collazo regresa a Buenos Aires en febrero de 1920<sup>300</sup> a bordo del buque *Princesa Victoria Eugenia* y es inmediatamente<sup>301</sup> asaltado por prensa, colegas y amigos ávidos de información<sup>302</sup>. El Secretario de la asociación argentina traía también otra novedad:

*“Traigo de don Fernando Díaz de Mendoza el encargo de organizar un elenco criollo para que actúe en el Cervantes de aquí y luego en la Princesa de Madrid, viaje que se haría con una delegación de autores nacionales. Será en retribución de la visita que piensan hacernos los españoles cuando llegue el Rey y se inaugure el teatro de doña María.”*<sup>303</sup>

El diario *La Voz Argentina* expresaba que Collazo era el autor de un proyecto que sellaría las relaciones entre los autores teatrales hispanos y argentinos, un logro para ser aplaudido especialmente considerando el fracaso previo de Alberto Ghiraldo.<sup>304</sup>

Hasta quienes dudaban de las afirmaciones del autor, ante los telegramas que este cursara a la sociedad de autores argentina solicitando permiso para firmar el convenio, finalmente se congratularon del hecho prácticamente consumado. *La Montaña*, dejando de

---

<sup>299</sup> Una de estas excepciones sería el diario *La Montaña* que, desde el primer momento, desconfió de la seguridad de Collazo. Se preguntaba *La Montaña*: “¿Cómo van a otorgar inmediatamente una representación los españoles cuando tienen depositado a su orden medio millón de pesetas por el Sr. Ossowetsky, su representante actual? ¿van a modificar de pronto su modo de cobrar, tan eficaz, para poner sus intereses en manos de una entidad nueva, que será muy respetable pero que ellos no conocen? He aquí la razón del fracaso de las gestiones de Ghiraldo, quién se entrevistó con autores, ministros y personajes oficiales sin que tuviera el menor éxito. Ahora se halla en España Pancho Collazo, un muchacho joven y muy entusiasta que ha dado un par de comidas a los autores españoles; en el calor de los brindis estos le han prometido conceder la representación solicitada, y ya creen muchos que la tenemos al alcance de la mano. Esto es un error”. Véase *La Montaña* del 23 de noviembre de 1919.

<sup>300</sup> El regreso de Francisco “Pancho” Collazo también sería cubierto por todos los medios gráficos, resaltando las magníficas noticias y destacando su triunfo ante el fracaso anterior de Ghiraldo. Hasta los diarios que habían manifestado su poca fe en los resultados definitivos, se adhirieron a la satisfacción general.

<sup>301</sup> Después de que las autoridades sanitarias levanten la cuarentena del buque, varios días anclado sin que los pasajeros pudiesen desembarcar, aplicada ante el desencadenamiento de una epidemia a bordo.

<sup>302</sup> Sus declaraciones aparecieron en casi todos los diarios. En *La Montaña* del 3 de febrero de 1920 podía leerse un extenso reportaje dónde Collazo hablaba de sus gestiones y su grata estadía en España. *La Época*, de la misma fecha, también recogía el convencimiento de Collazo de que el acuerdo era un hecho.

<sup>303</sup> *La Montaña*, 3 de febrero de 1920. La negrita es nuestra. El Rey de España no vendría a la inauguración del *Teatro Cervantes* sino que enviaría un elogioso telegrama. El proyecto de Díaz de Mendoza, mencionado por Collazo, tampoco se concretaría.

<sup>304</sup> *La Voz Argentina*, 6 de febrero de 1920.

lado la desconfianza inicial y reivindicando las gestiones previas de Ghiraldo, se congratulaba del “importantísimo arreglo” recordando que si bien la *Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y Líricos* “tendría la responsabilidad de administrar todas las obras españolas que se dieran en el Río de la Plata, Chile, Paraguay, Perú, etc., los beneficios serían incalculables”.<sup>305</sup>

Pronto el clima festivo en los círculos autorales argentinos terminaría abruptamente. Un cable de Ossowetsky, quién había partido a Europa a renovar su convenio de representación con los autores españoles, informaba que el “pleito” se acababa de definir a su favor: su agencia había renovado el contrato que lo vinculaba a la *Asociación de Autores Españoles* para defensa de sus intereses en Argentina y esta vez, por tiempo indeterminado.<sup>306</sup>

Este hecho daba por tierra, fuera de toda duda, las esperanzas puestas en las gestiones de Collazo de la asociación argentina respecto de lograr la administración de los repertorios españoles – y demás extranjeros - y de interesar a la península en la literatura escénica local.

La prensa local reaccionaría unánimemente en contra de Ossowetsky, reproduciendo declaraciones hostiles de las autoridades de las sociedades autorales, entre las que se pueden detectar algunas muestras de antisemitismo velado y explícito. *Comoedia* expresaría, entre otros juicios:

*El Sr. Hermoso – socio de Ossowetsky – pertenece a un sindicato hebraico, y los judíos saben perfectamente emplear la pluma con que hacen sus cálculos de intereses y ganancias*<sup>307</sup>

Mientras tanto, *La Voz Argentina* adelantaba el prólogo de la antología americana, en 20 tomos, de Alberto Ghiraldo, que este escribía desde su residencia en Madrid. El autor dejaba claro en aquel prólogo su posición respecto al vínculo que unía a España y la Argentina:

*¿Qué fue en verdad la Independencia americana sino el triunfo de la idea liberal española encarnada en los hijos de los conquistadores? Españoles por su tradición, españoles por*

---

<sup>305</sup> *La Montaña*, 26 de noviembre de 1919.

<sup>306</sup> *La Razón, La Argentina*, 7 de febrero de 1920. A fines de 1929 todavía se hallan en la prensa argentina profusas referencias extremadamente hostiles a Ossowetsky – entonces asociado con Mariano Hermoso, uno de los firmantes del acta que el 11 de septiembre de 1910 constituiría la *Sociedad de Autores* – como representante de los autores extranjeros, incluyendo a los españoles, en flagrante conflicto con los autores vernáculos. Ossowetsky fallecía ese mismo año en París.

<sup>307</sup> *Comoedia*, (de Buenos Aires) 1<sup>a</sup> de agosto de 1929.

*su sangre, españoles por su idioma, sangre del espíritu, los rebeldes de América lo fueron no contra una raza, no contra un pueblo que no era el suyo propio puesto que ellos eran su continuación, sino contra un poder centralista y tiránico (...) La emancipación política de América no fue contra España sino contra su gobierno que no la simbolizaba; no contra su pueblo sino en beneficio de la raza, esa raza diseminada hoy en setenta y tantos millones de kilómetros cuadrados en tierras que son España, porque sus habitantes piensan en su idioma y es en el idioma donde reside el espíritu inmortal de los pueblos... de acuerdo a leyes naturales que nada ni nadie puede contraponer (...) Con esto quiero decir que, en definitiva, la emancipación política de América constituye un movimiento de la raza española transportada a través del Atlántico en un éxodo creador y benéfico para la humanidad.*

308

A pesar de quienes veían nuestra Independencia en clave hispánica como Alberto Ghirardo, el fracaso rotundo de la obtención de la representación de los autores de la Madre Patria ante su desconfianza de la operatividad – o la honestidad - de nuestras entidades gremiales, pondría de manifiesto la reducida base empírica del hispanoamericanismo en el campo teatral de la época, fuera de escritos, banquetes, discursos y buenos deseos a ambos lados del Atlántico.

Al año siguiente – 1921 - Vicente Martínez Cuitiño, conocido autor argentino, llegaba a España como director artístico de la *Compañía de Camila Quiroga*, de gran éxito en Madrid.

La joven actriz había obtenido éxitos en Chile, Uruguay y Brasil – sus temporadas en Buenos Aires duraban diez meses desde hacía 5 años – a teatro lleno. Doña María Guerrero había acudido a verla actuar y, apreciando su arte, “le había ofrecido espontáneamente el *Teatro de la Princesa* para que el público madrileño pudiera apreciarla”.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

<sup>308</sup> *La Voz Argentina*, 4 de diciembre de 1920.

La temporada en Madrid había sido un éxito y el director Martínez Cuitiño, muy elogiado<sup>309</sup>. La prestigiosa institución del *Ateneo* de aquella ciudad, cedería su tribuna para que el argentino expusiera su concepción estética del teatro argentino y fuese analizada por la crítica local. La coincidencia fue total: el teatro argentino no se desviaba de la línea del teatro español. Era un nuevo brote original pero no una manifestación discordante. Se reconocía en el teatro español como un hijo en un padre. Los homenajes abundaron en España para la compañía y su director artístico.

Sin embargo, no todos coincidían en España con esta visión de una tutelar influencia sobre nuestro teatro. En la sección “Semana Teatral” de la revista *Nuevo Mundo* del 14 de enero de 1921 aparecía un extenso artículo titulado “Compañía Argentina” que firmaba Alejandro Miquis: expresaba el cronista que la pieza de Martínez Cuitiño – *La fuerza ciega* – estrenada por la *Compañía de Camila Quiroga* bien podría bastar para “señalar una tendencia del moderno teatro argentino o por lo menos de una parte de él, y para ver con claridad cuál ha sido la génesis de esa tendencia”<sup>310</sup>

En opinión del crítico de *Nuevo Mundo* los dramaturgos argentinos – si se había de juzgar por *La fuerza ciega* – eran discípulos de los italianos en el arte de escribir dramas, como lo eran en el arte de interpretarlos y, si fuese necesario precisar más la referencia, “cabría limitar más aún el lugar de origen de esa dramaturgia y ver en ella las influencias napolitanas”.

La identidad de lengua y la frecuencia con que iban compañías españolas a al Argentina, debería haber hecho que fuesen españolas también las influencias engendradoras del teatro argentino pero “en esto, como en todo, nos hemos dejado arrebatar la dirección espiritual de nuestros hijos. No hemos sabido conservar el vigor psicológico que nos hubiera permitido seguir teniendo parte en la formación de sus almas y así, el teatro más fuerte, el único teatro fuerte que nos ofrecen las Repúblicas hispanoamericanas es un teatro pensado y sentido en italiano, aunque esté escrito en español”<sup>311</sup>

El posterior viaje de la compañía y su director a Francia - al terminar su actuación en *La Princesa* - para actuar en el *Teatro Antoine* de París, traería una polémica. Las declaraciones de Martínez Cuitiño causarían profundo desagrado en la intelectualidad

---

<sup>309</sup> *Nuevo Mundo. Revista Popular Ilustrada*, año XXVIII, n° 1410, Madrid 21 de enero de 1921. Sobre la Quiroga, decía el crítico de la “Sección Teatros”: *su arte es sobrio y simple, predominando su temperamento dramático, rico en expresiones. El público y la prensa le han otorgado con entusiasmo sus aplausos, considerándola una actriz eminente.* Una foto de una página de Camila Quiroga, titulada “Las grandes actrices argentinas” ilustraba la nota.

<sup>310</sup> *Nuevo Mundo. Revista Popular Ilustrada*, año XXVIII, n° 1409, Madrid 14 de enero de 1921.

<sup>311</sup> *Ibidem.*



española que acababa de brindarle cálida recepción en su medio. El director de la compañía, en una carta aparecida en la sección “Semana Teatral” de *L’ Information*<sup>312</sup> sostenía, entre otros conceptos:

*“Esta demostración fragmentaria de una literatura dramática tan joven como la nuestra, no tiene más objeto que rendir un homenaje a Francia, cuyas energías artísticas se han hecho sentir en nuestros medios intelectuales y han contribuido poderosamente a la formación del gusto y a la rápida evolución de nuestro teatro nacional. Nuestro teatro es joven. No es una derivación del teatro español (como he tenido ocasión de establecerlo en el Ateneo de Madrid) (...) A vosotros os corresponde darnos la carta de nacionalidad en la república del arte (...)”*<sup>313</sup>

La repercusión de las declaraciones de Martínez Cuitiño no se hicieron esperar en la prensa madrileña: en el diario *La República* aparece un extenso artículo de B. Artigas Arpón titulado “El Jano Hispano Argentino”<sup>314</sup> en el que su autor destaca el doble discurso de algunos conspicuos sostenedores de la fraternidad hispano-argentina, poniendo como ejemplo los dichos del autor y director de la *Compañía Quiroga* en Francia.

El artículo reconocía la afirmación de Martínez Cuitiño en el *Ateneo* sobre la personalidad del teatro argentino, pero destacaba que el director se había cuidado muy bien de mencionar que era el teatro francés el de la poderosa contribución a su evolución. Tampoco en el *Ateneo* de Madrid “se había permitido el desdén” de no conceder al teatro español la importancia para dar carta de nacionalidad en la república del arte, como en cambio ahora se la otorgaba a Francia.

El artículo de *La República*, a la vez que señalaba la “justa indignación de los intelectuales españoles”, resaltaba que esta era compartida por prestigiosos intelectuales argentinos residentes en Madrid.

Mientras estos hechos se desarrollaban, en febrero de 1921 llegaba a la Argentina en visita oficial una misión comercial española, encabezada por el Infante Don Fernando, recibida con pompa y honores. El Infante y su comitiva participarían en la revista de tropas

---

<sup>312</sup> *L’ Information*, París, lunes 14 de febrero de 1921.

<sup>313</sup> *Ibidem*.

<sup>314</sup> *La República*, domingo 7 de agosto de 1921.

con el Presidente Irigoyen y serían agasajados con una larga serie de banquetes, también poblados de discursos de confraternidad.

En España, continuaban las repercusiones de las declaraciones de Martínez Cuitiño: quién con mayor energía repudió los conceptos sus fue Alberto Ghirardo, autor que estrenara *Los salvajes*, obra de ambiente y tipos argentinos. Este, pronunció - antes de levantarse el telón - una conferencia a pedido de la empresa del *Teatro del Centro*. En la misma, convertida en un acto de desagravio, sostenía Ghirardo la originalidad de nuestra literatura, que “es como toda nuestra obra - incluso la política - continuación de la española, española ella misma: originalidad de matices, no de raíz, no de tronco sino de ramas”<sup>315</sup>.

El estreno de *Los salvajes* fue un éxito y Ghirardo homenajado por público e intelectualidad madrileña: en el banquete hubo derroche - ahora sí - de manifestaciones de confraternidad hispano-argentina. Los hermanos Álvarez Quintero, que no pudieron asistir, enviaron una carta de adhesión a las “naciones hermanas por la sangre, el espíritu y el idioma”.

Entre las repercusiones en la prensa, el artículo de *La República*, era tal vez uno de los interrogantes mejor expresados sobre las crecientes fisuras del hispanoamericanismo. Se preguntaba el cronista:

*“¿Se puede hablar de las relaciones hispano-argentinas? ¿Cuál es la verdad? ¿Se ama a España en la Argentina? ¿Ama a la Argentina España? Las mismas personas llamadas a definir por su alcurnia comercial, científica o artística, tienen dos caras como Jano. Es un problema de enorme trascendencia para la Argentina y España. Igual ocurre en orden a las relaciones hispano-americanas “.*<sup>316</sup>

El conflicto por la representación de los autores españoles se extendería durante toda la década del 20, con picos álgidos de hostilidad de parte de las sociedades de autores argentinas, en especial respecto del *Círculo Argentino de Autores* bajo la presidencia del Dr. José González Castillo.

González Castillo realizaría una visita a España en 1929, en representación de los asociados argentinos, para tomar contacto con la entidad autoral española y sugerir la idea de

---

<sup>315</sup> *La República*, 7 de agosto de 1921.

<sup>316</sup> *Ibidem*.

un congreso hispanoamericano de teatro, sin lograr - según sus declaraciones - ser recibido por sus autoridades.

Al pasar a Francia González Castillo haría explosivas declaraciones sobre el desaire y el conflicto al diario parisino *Comoedia*. El artículo titulado “¿Dónde van los millones argentinos que nuestros autores dramáticos no perciben?” revelaba que el *Círculo de Autores* cobraba anualmente una cifra aproximada de doce millones de francos y pagaba por año a ciertos agentes de Buenos Aires para la *Société des Auteurs* de Francia, un millón y medio. Al recordarle el cronista la queja de muchos autores franceses de que no recibían esos fondos, el argentino atribuía la anomalía a la falta de escrúpulos de los agentes extranjeros y sostenía que la situación podría evitarse si la sociedad francesa y el *Círculo* argentino se representasen mutuamente por miembros oficiales.

Además de afirmar González Castillo que “el arte francés<sup>317</sup> es el padre de nuestro arte y nos interesa más que el nuestro”, prometía enviar a *Comoedia* las planillas detalladas de los derechos cobrados por el *Círculo* y pagados a los agentes extranjeros, exhortando a Francia a ayudar a la entidad argentina en su campaña en pos de los intereses de los autores para evitar intermediarios de pocos escrúpulos.

Las declaraciones de González Castillo fue refutadas en su totalidad por quién en ese momento - asociado con Ossowetsky – dirigía la agencia representante en Buenos Aires de los autores españoles, franceses e italianos, el Sr. Mariano Hermoso. En una indignada desmentida, destacaba Hermoso<sup>318</sup> que se debía a los esfuerzos de la agencia – desde hacía 18 años - el logro de leyes de propiedad literaria de los parlamentos argentino y brasileño: tales derechos se cobraban gracias a la eficaz acción de sus 300 subagentes repartidos en Sudamérica. También hacía notar que para percibirlos, muchas veces debían recurrir al auxilio de la policía, acusaba a la entidad argentina de defender a los plagiarios de los cuadros de revistas francesas, “usurpados en forma vergonzosa”.<sup>319</sup>

Y Hermoso terminaba su réplica con la mención de un hecho irrefutable, que tenía a mal traer a los autores argentinos desde hacía más de una década: “lo que el Sr. González Castillo quiso hacer aquí (Francia) ya lo había ensayado en España; pero la *Sociedad Española de Autores*, muy al corriente de los asuntos argentinos, ha contestado **renovando su**

---

<sup>317</sup> *Ultima Hora*, 14 de marzo de 1929. El diario reproducía el artículo completo publicado por *Comoedia* y firmado por Pierre Lagande.

<sup>318</sup> Mariano Hermoso llegaba al país el 28 de marzo de 1929 en el *Conte Rosso*, después de una gira de tres meses por las capitales europeas

<sup>319</sup> *La Calle*, 17 de marzo de 1929. “El Señor Mariano Hermoso contesta al Señor González Castillo”.

**contrato con nuestra agencia y acompañándolo con una moción de absoluta confianza”<sup>320</sup>**

El escándalo iba en *crescendo*: un extenso artículo de *Edmundo Guibourg* en *Crítica*, titulado *Los vampiros de la propiedad literaria* haría una contundente defensa de la posición argentina y publicaba una planilla con cifras concretas<sup>321</sup>. En Buenos Aires se dieron a publicidad también en otros medios documentos que probarían la administración fraudulenta de la agencia Ossowetsky- Hermoso respecto de los intereses de sus administrados europeos. En el tormentoso intercambio de afirmaciones y desmentidas, se haría responsable directamente a la agencia de la decadencia del teatro español en el país.

Otro extenso artículo de *Crítica* bajo el título de “Es defraudado el autor teatral extranjero. Nuestros autores acusan a la Agencia Ossowetsky de maniobras ilícitas” hacía un detallado racconto de los avatares del conflicto, publicando planillas con cifras de recaudaciones y pagos, fscímiles de las liquidaciones de derechos practicadas por el *Círculo Argentino de Autores* y pagadas a la cuestionada agencia.

El pleito – cada vez más violento - continuaba posteriormente vía judicial: el representante de los autores extranjeros querelló por difamación, calumnias e injurias a José González Castillo.

Ante la posibilidad de que el Dr. Rodríguez Larreta - abogado de nota – patrocinara judicialmente a Ossowetsky – Hermoso, *Crítica* se preguntaba:

*¿Es posible que Rodríguez Larreta desprestigie su apellido defendiendo a Ossowetsky? ¿Será posible que arroje todo el prestigio de su limpio apellido al fango donde se revuelcan piratas de la literatura, enemigos del teatro argentino? ¿es admisible que un caballero de tal tradición nacionalista defienda a los enemigos de la labor intelectual imprescindible para que prospere y se engrandezca el teatro nacional? (...)<sup>322</sup>*

Todo lo acontecido no motivaría en ningún momento el retiro del mandato a la agencia Ossowetsky de parte de los autores extranjeros en general y los españoles en particular.

---

<sup>320</sup> Ibidem. La negrita es nuestra.

<sup>321</sup> *Crítica*, 23 de marzo de 1929.

<sup>322</sup> *Crítica* 23 de abril de 1929.

El representante de los autores extranjeros había dado una serie de entrevistas a la prensa española, de las que pueden extraerse interesantes apreciaciones sobre la recepción del teatro español en la Argentina de la época. Había declarado Mariano Hermeros al *Heraldo de Madrid*: “el teatro español pierde terreno en América en proporción geométrica. Si no acudimos pronto con medidas enérgicas nuestro teatro habrá desaparecido por completo: quedará margen para alguna compañía que vaya de gira, pero ya no para compañías estables como las que hubo hasta ahora. Quedaremos en la misma situación que los otros teatros extranjeros”

Y respondía Hermeros a la pregunta sobre la gravedad del mal:

*Desde aquí (España) no se advierte. A nuestra sensibilidad nacional no le hieren las cosas de América, caen demasiado lejos (...) En el mes de diciembre pasado (1928) no actuó ninguna compañía española en toda la República Argentina ni se cobró un céntimo por derechos de autor. ¿cuáles son los enemigos del teatro español? El mayor enemigo es el teatro nacional, que va desalojando al teatro español porque el público lo prefiere y es natural: refleja las costumbres, la vida del país, sus preocupaciones, su color y a la gente le llega más al alma. Hay que aceptarlo como cierto, es irremediable y, además, irá creciendo (...) Todavía el teatro nacional argentino no cuenta con autores que puedan competir en terreno puramente literario con los nuestros pero llegarán a tener buenas comedias y abundantes. Por de pronto, tienen los intérpretes. (...) la colonia española no va al teatro: las compañías españolas las sostiene el público argentino(..) No hay nada ni nadie que haya hecho más por el acercamiento espiritual de España y sus hijas americanas que las compañías teatrales, recorriendo el continente de punta a punta, han llevado la expresión pura de nuestro idioma, de nuestras costumbres. No hay que dejar que esto se pierda porque*

*con ello pierde España uno de los portavoces esenciales de su espíritu y una fuente de ingresos muy respetable.*<sup>323</sup>

El caso, con repercusiones internacionales al publicarse sus avatares tanto en España y Francia como en Brasil y Uruguay, derivó en el retiro del *Círculo Argentino de Autores* de la *Confederación Internacional de Autores y Compositores*, que se aprestaba a organizar un congreso internacional en Madrid.

El *IV Congreso Internacional de Autores* se reunía, efectivamente, en Madrid el 19 de mayo de 1929 con la ausencia de las dos entidades que nucleaban a los dramaturgos argentinos. En los fundamentos de la abstención, estos señalaban la ponencia presentada por la delegación de nuestro país en la *Conferencia de París* de 1926 sobre el mismo tema y ratificada luego en la reunión de Roma. Se refería ella a la representación de los derechos de los autores extranjeros en cada país, encomendada hasta entonces a agentes particulares y extraños a la actividad teatral, que la realizaban con fines lucrativos.

La delegación argentina sostuvo en aquella ocasión, con la unánime aprobación del Congreso, que “las sociedades de autores deben ser representadas entre ellas con exclusión de todo agente extraño a la profesión del teatro”

Los argumentos argentinos eran contundentes: a pesar de los 3 años transcurridos, no solamente no se había hecho trabajo alguno para poner en práctica lo aprobado – que las sociedades argentinas cumplieron en el acto – sino que “inoportunamente al celebrarse el *IV Congreso* en Madrid, las sociedades europeas (española y francesa) renuevan sus contratos con una agencia particular para ser representadas en la Argentina”.<sup>324</sup>

Entre tanto en España todos los diarios publicaban y comentaban la querrela de Hermoso contra González Castillo: había causado “verdadera impresión la noticia transmitida desde Buenos Aires, de haberse solidarizado con la actitud de González Castillo la Sociedad Argentina de Autores, que aquí se consideraba demasiado alejada del *Círculo* como para adoptar tal actitud.”

---

<sup>323</sup> Reproducido por *Ultima Hora* del 10 de mayo de 1929. La negrita es nuestra. El extenso artículo del *Heraldo de Madrid*, recogido por el diario argentino contiene numerosas apreciaciones de Hermosos sobre los avatares del teatro español en Argentina y América. Entre ellas: *Hay falta de empresarios que cultiven el género español: se retraen porque el negocio les obliga a unos dispendios enormes. Vea lo que supone adelantar pasajes de ida y vuelta para treinta y cuarenta personas, anticipos, primas, etc. Hay que comenzar disponiendo de setenta u ochenta mil pesos para poner en marcha un negocio. Tratándose de América todo el mundo pide con exceso, los artistas ¡qué decir! Las exigencias de algunos son tales que no hay manera humana de llevarlos. Los autores recargan también con exclusivas, primas y prohibiciones. Algunos no vacilan en pedir 100 representaciones adelantadas, 10.000 pesetas de seguro. En cambio para el teatro nacional, todas son facilidades: los actores están a la mano, hay exceso de producción y el público lo prefiere.*

<sup>324</sup> *La Prensa*, 25 de abril de 1929.

En los círculos teatrales españoles reinaba gran expectativa y se esperaba saber pronto que “camino sigue este sonado affaire, ya que en él tienen intereses directos los propios autores españoles representados por Ossowetsky- Hermoso”<sup>325</sup>

En Buenos Aires, en un extenso artículo que reseñaba detalladamente los orígenes del conflicto y defendiendo vehementemente la posición que las sociedades argentinas sustentaban, *Comoedia* recordaba la necesidad de defender el “teatro del idioma”:

Para los *españoles* como para los argentinos, chilenos, paraguayos, uruguayos, mexicanos, etc. Para todos los que hablan la lengua de Cervantes, uno solo debe ser el verdadero interés permanente: el del teatro de la raza, que es el del idioma.(...)<sup>326</sup>

Para atizar la llama del conflicto, pronto hubo otra novedad: los empresarios teatrales se negaron a pagar a los agentes de la firma Ossowetsky- Hermosos los porcentajes correspondientes en concepto de derechos de autor a escritores extranjeros. Mariano Hermoso firmaría el 3 de septiembre de 1929 una protesta ante escribano público por lo que calificaba de arbitrariedad. Después de diversos conciliábulos y una reunión privada con los empresarios – y ante el cariz que tomaba la situación – se decide organizar una reunión entre las partes en conflicto para llegar a un entendimiento.<sup>327</sup>

El presidente de la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales, Ricardo Collazo, se ofrecía en representación de su entidad como amigable componedor y bajo su “tutela” se llevaría a cabo la reunión entre las partes en pugna. Estuvieron presentes Federico Mertens, Claudio Martínez Payva, Luis Rodríguez Acasuso, Alberto Vacarezza, Francisco Collazo, José González Cantilo y Francisco Delgado, entre otros autores. José González Castillo y Mariano Hermoso expondrían largamente sus posiciones y, finalmente, se llegó a un principio de acuerdo.

La solución precaria llegaría el 4 de septiembre de 1929, cuando Mariano Hermoso, en representación de los autores españoles – Ossowetsky fallecía ese mismo año en París - concretó un acuerdo con las autoridades del *Círculo Argentino de Autores*, comprometiéndose este a mantener el “modus vivendi” anterior al conflicto a condición de que los autores

---

<sup>325</sup> *La Calle*, 3 de julio de 1929. De su enviado especial en Madrid.

<sup>326</sup> *Comoedia*, 1<sup>a</sup> de septiembre de 1929.

<sup>327</sup> *La Calle*, 3 de septiembre de 1929.

españoles reconocieran el patronato de las sociedades argentinas. Por su parte, Hermoso se comprometía también a conseguir una más directa y concreta vinculación entre los autores españoles y argentinos, objetivo largamente perseguido por las entidades autorales de la Argentina.

En definitiva: el *Círculo* percibiría los derechos de autor en los teatros nacionales que representaran obras extranjeras y los liquidaría a Mariano Hermoso, representante de la agencia Ossowetsky, sin cobrarle comisión<sup>328</sup>

El conflicto había sobrevivido a doña María Guerrero, fallecida en 1928, y - casi - a don Fernando Díaz de Mendoza que moriría en 1930. El matrimonio profundamente ligado a los dramaturgos argentinos desde su primera gira en 1897, íntimo amigo de Enrique García Velloso y con una cordial relación con Francisco Collazo, había seguido los vaivenes del conflicto con profundo interés, aunque dado lo delicada de su posición – su relación personal y profesional con todos los involucrados a ambos lados del Atlántico – se abstuvo de comentarios a la prensa y se lamentaba con frecuencia, en privado, de los decibeles de la polémica.<sup>329</sup>

Todavía seguían siendo oportunas las reflexiones del cronista de *Nuevo Mundo* señalando la importancia de ver con realismo las relaciones entre España y la Argentina: no solamente desde el punto de vista artístico sino desde lo político y lo social. No bastaba - en efecto - con “hablar retóricamente de intimidades hispanoamericanas”: era necesario ver como se lograba la fusión espiritual, y acerca de eso, “podía decir mucho a los pensadores y a los psicólogos la génesis – tan fácil de ver y de señalar – del teatro argentino”<sup>330</sup>.

## 7. El Teatro Cervantes de Buenos Aires.

En septiembre de 1918 los artistas hicieron pública la idea de construir en Buenos Aires, ciudad que les había dado 25 años de éxitos teatrales y mundanos, un teatro suntuoso. Un escenario, dotado con los últimos adelantos técnicos, digno de recibir a las más famosas figuras internacionales y también las compañías y dramaturgos argentinos.

---

<sup>328</sup> *La Razón*, 4 de septiembre de 1929.

<sup>329</sup> Agradezco al P. Antonio de Mallea cpl sus recuerdos sobre las conversaciones que su tío – el P. Luis de Mallea cpl, eximio músico y compositor vasco – mantuviera, en España, sobre el tema con don Fernando Díaz de Mendoza cuando el conflicto arreciaba.

<sup>330</sup> *Nuevo Mundo. Revista Popular Ilustrada*, año XXVIII, n° 1409, Madrid 14 de enero de 1921.



Sin embargo, como publicaba *El Diario*, no había sido esta la idea original. La decisión había llevado cierto tiempo: “todavía no se ha definido de manera totalmente clara el asunto de la construcción de un teatro para Guerrero – Díaz de Mendoza”. Y el cronista apuntaba un hecho poco difundido: “se intentó nuevamente la compra de la *Opera*. Se comete el grave error de pretender adquirir un teatro al que, si se le aplica la ordenanza (municipal) hay que cerrarlo”<sup>331</sup>

El cronista aconsejaba: “lo mejor es construir un teatro nuevo, pues hay dinero en abundancia y la Municipalidad – se trata de una obra cultural – ofrecerá toda clase de facilidades. La erección de un teatro, si se quiere, implica la de una escuela y de un centro poderosos de irradiación para nuestro arte. Un teatro, en el barrio tradicional de los teatros, dirigido por Guerrero – Díaz de Mendoza, tendría el unánime favor del público tanto selecto como la masa. Mejor que adquirir vejestorios es embellecer la ciudad con el teatro de comedia moderna que tanta falta hace.” Se quejaba el *reporter* de que entre los que había en aquel momento, ninguno cumplía con esa misión de modo satisfactorio. Y refiriéndose al que fuera tantos años hogar de las puestas de la Guerrero “el *Odeón*, bombonera chic – por el público, no por la sala – no es el teatro de una ciudad de millón y medio de habitantes”<sup>332</sup>

La idea que finalmente prevalecerá en los Guerrero – Díaz de Mendoza sería construir un teatro lujoso, enteramente nuevo, por completo a su gusto.

La búsqueda del terreno fue ardua dada la características especiales requeridas por la construcción, encomendada a los arquitectos Aranda –español de larga residencia en Argentina -y Repetto, eligiéndose finalmente un predio municipal en la Diagonal Norte entre Maipú y Esmeralda.

Con la promesa de apoyo del entonces intendente municipal, Dr. Llambías<sup>333</sup>, fue presentado un anteproyecto por que, pasado determinado tiempo, al ser construido en un solar municipal, el teatro pasaría a ser propiedad de la comuna.

Al haberse presentado el proyecto en un momento en que casi estaba a punto de expirar el mandato del intendente Llambías, con la consiguiente incógnita en cuánto a la

---

<sup>331</sup> *El Diario*, 16 de septiembre de 1918.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

<sup>333</sup> El intendente Joaquín Llambías, que asumiera en 1916, sería también quién encargara al *Director de Paseos* Benito Carrasco el diseño de una avenida costanera y un balneario municipal. Carlos Thays, respetando la idea de Carrasco, diseñaría una serie de parques forestales que compondrían el entorno. En 1918, en medio de grandes festejos, una alegre multitud invadió rápidamente las explanadas al ser habilitado el *Balneario Municipal* por el Intendente Llambías.

recepción del mismo por su sucesor<sup>334</sup>, más diversas trabas burocráticas, la concreción del teatro se complicaría.

Una vez decididos por la adquisición de un terreno particular, el matrimonio de actores solicitaba la ayuda material y moral de numerosos amigos argentinos: sería elegido finalmente el predio ubicado en la esquina de Córdoba y Libertad<sup>335</sup> y su área comprendía aproximadamente 2.500 metros cuadrados.

Después de encargar a los arquitectos Aranda – también era español - y Repetto nuevos planos al haberse desechado el terreno de Diagonal Norte y de demoras por el incumplimiento de una disposición municipal<sup>336</sup>, debieron hacerse modificaciones que derivaron en un tercer proyecto.

Tras ocho meses de trámites, en la sesión del 9 de enero de 1920, el *Consejo Deliberante* otorgaba el permiso para el inicio de las obras. Una nueva dilación obligaría a elaborar un cuarto proyecto que sería, finalmente, el definitivo.

Desde el primer momento se había pensado en llamar al nuevo teatro “María Guerrero” en honor a la autora de la iniciativa, pero la negativa de la actriz derivaría en la elección del nombre de “Cervantes” aludiendo al más célebre autor de habla castellana.

La fachada del edificio sería una reproducción de la universidad y colegio de *Alcalá de Henares*, ideada por Pedro Gil, construida con piedra de Tamajón, donde desde 1335 se encuentra el monasterio de *Nuestra Señora de Bonaval*, casa de descanso veraniego de los estudiantes de la Orden que estudiaban en *Alcalá*.

De estilo Renacimiento, los dos primeros cuerpos del teatro estarían divididos en cinco partes por columnas platerescas; las columnas de la sala y el vestíbulo eran copias de *San Marco* de León y la balaustrada de los palcos reproduciría las rejas de la Casa *Consistorial* en Salamanca. En los paños de baranda de los proscenios se reproducían la verja de la Capilla de los Reyes Católicos y en los antepechos, el púlpito de la *Colegiala* de Jerez de la Frontera<sup>337</sup>

---

<sup>334</sup> Sería el Intendente radical José Luis Cantilo que ejercería sus funciones en el período 1919-1921 y también entre 1928 y 1930. Posteriormente, sería también uno de los titulares de un palco bajo en el *Teatro Cervantes*.

<sup>335</sup> Era propiedad del Sr. Samuel Hale Pearson, también futuro titular de uno de los palcos del *Cervantes*.

<sup>336</sup> Referida a la construcción, requirió la presentación de una solicitud al *Consejo Deliberante* para su autorización.

<sup>337</sup> Todavía no existen trabajos sobre la presencia del elemento religioso en la estética y ornamentación del *Cervantes*, tema que excede los objetivos de la presente investigación.

Los Guerrero- Díaz de Mendoza movilizarían a toda España<sup>338</sup> : numerosas ciudades se abocaron a la fabricación de los distintos ornamentos, muebles de estilo, tapicería y hierros que se enviarían a América para el nuevo teatro. El mismo rey Alfonso XIII, acogió con entusiasmo la idea de un teatro en Buenos Aires que albergara el arte y el idioma castellano: facilitaría el embarque de los materiales en cuanto buque de carga español que tocara Buenos Aires.

También el diputado Antonio Santamarina presentaba en septiembre de 1921, un proyecto a la Cámara por el cual se eximía del pago de derechos de Aduana hasta la suma de \$ 50.000 para los materiales, que con destino a la construcción del teatro fueron introducidos por sus propietarios, consistentes en azulejos, butacas, artefactos de luz, hierro forjado y otros artículos destinados a ese objeto.

En los fundamentos con que Santamarina acompañaba el proyecto, expresaba que esa iniciativa no significaba una simple exención de derechos, sino que ella está insertada en sentimientos de solidaridad intelectual y comporta al propio tiempo una manifestación de la complacencia con que el pueblo y el gobierno de la Nación han visto que “el esfuerzo que los dos más ilustres artistas del teatro español contemporáneo han realizado en tierra argentina”.

María Guerrero y su esposo – añadía Santamarina – son los que “han encarnado por primera vez los personajes del teatro de la edad de oro de las letras españolas, haciéndolos vivir ante nuestros ojos, para así conocerlos y apreciarlos mejor y que se debe a ellos la vinculación estrecha del público con los grandes maestros de las letras hispanas como Benavente y Marquina”. El diputado finalizaba asegurando que la sanción del proyecto de exención, no importaba ningún acto de favor sino de gratitud.<sup>339</sup>

La monumentalidad de la obra, las demoras en la construcción y numerosas dificultades burocráticas, elevaron el costo de la edificación fuera de todo cálculo previo. El matrimonio también se había hecho construir – al igual que en el *Teatro de la Princesa* de Madrid - un lujoso departamento que comunicaba directamente con el escenario, donde se proponían recibir a sus amigos en los entreactos de las funciones para evitar la incomodidad

---

<sup>338</sup> En julio de 1920, *La Nación* de Buenos Aires, reproduciría una extensa correspondencia con la entrevista a María Guerrero que el escritor y poeta Eduardo Marquina le realizara en Málaga. En ella daba cuenta Doña María de la importante movilización de las ciudades españolas de Valencia, Tarragona, Barcelona, Sevilla, Lucena, Madrid y Ronda, entre otras, abocadas a la elaboración de azulejos, herrajes, espejos, bargueños, candiles y lámparas, butacas, muebles de estilo, cortinados, etc. La *Real Fábrica de Tapices* confeccionaba el telón de boca, una obra maestra de tapicería, con el escudo de armas de la ciudad de Buenos Aires bordado en seda y oro. Los tapices elaborados par el palco presidencial, considerados también una obra de arte, ostentando el escudo argentino y las armas de España, fueron expuestos al público en el *Teatro de la Princesa* de Madrid en mayo de 1921.

<sup>339</sup> *La Nación*, 9 de septiembre de 1921. El proyecto había sido girado inmediatamente a la *Comisión de Presupuesto*.

de los camarines. La *tertulia* de los artistas convocaría, como Madrid, a lo más granado de los círculos intelectuales.<sup>340</sup>

Arturo Berenguer Carisomo recordaba que uno de los visitantes de las obras del *Cervantes* poco antes de la inauguración, había sido don Antonio Manzanera – murciano, llegado al país en 1909 – que contempló emocionado el panel del techo central, ilustrado con la torre de Murcia. Manzanera sería “el último gran caudillo de la causa hispanoamericana” desarrollaría toda su actividad hispanófila en el ámbito comercial, de la industria, de la radio, cuando la mayoría de los que habían luchado por aquel ideal, estaban en una gloriosa ancianidad o habían desaparecido ya.

Berenguer Carisomo expresaba que la colectividad en el momento de su mayor encumbramiento y prestigio como fuerza de cultura, como elemento incuestionablemente fundido al hacer espiritual y moral de “lo argentino” iba perdiendo sus hombres más representativos. Sus herederos eran ya los hijos del país “con otro sentido de las cosas, otra interpretación del fenómeno histórico” y los nuevos españoles “llegaron en momentos difíciles, en una etapa dura y adversa para toda especulación puramente espiritual, debieron atender otras urgencias”<sup>341</sup>

Los Guerrero- Díaz de Mendoza solventaban el emprendimiento con sus recursos personales: apenas un millón de pesetas que se consumiría rápidamente. El resto del capital inicial provendría de su círculo de “amigos españoles y argentinos”.

Pronto se hallaron en un grave problema financiero que amenazaba la inauguración. Hasta las vísperas de su apertura, se habían invertido en el teatro dos millones y medio de pesos argentinos de la época y faltaba cubrir los costos de la tapicería, la extraordinaria dotación eléctrica del proscenio y varias obras de arte que llegarían en esos días de España<sup>342</sup>

La identificación del *Cervantes*, previa a su materialización, como un espacio propio de sociabilidad y recreo, ideado por quienes reconocían como pares, movilizó de inmediato a la sociedad porteña.

Una importante suma sería el producto de una colecta privada organizada entre los miembros más conspicuos del patriciado de Buenos Aires.

Otro medio de asegurar la continuidad de los últimos tramos de la sala fue la venta anticipada de los palcos del teatro a miembros de los mismos círculos sociales, entre los que

---

<sup>340</sup> *El Litoral*, 2 de septiembre de 1921. En la primera temporada no se habilitaría todavía aquella dependencia del teatro.

<sup>341</sup> Berenguer Carisomo, Arturo *España en la Argentina. Ensayo sobre una contribución a la cultura nacional*. Edición del Club Español, Bs. As. 1953, p. 154.

<sup>342</sup> Recuerda Juan José de Urquiza que en la construcción y ornamentación del teatro habían trabajado alrededor de 700 personas entre obreros y artistas.

se contaban la plana mayor de la *Sociedad de Beneficencia*, integrantes del cuerpo diplomático, de la magistratura, las Fuerzas Armadas y la oligarquía terrateniente .

Las personalidades argentinas que se habían inscripto hasta abril de 1919 para costear, adelantando el precio de sus abonos las obras del coliseo, eran: Enrique Santamarina, Adelia Harilaos de Olmos, María Unzué de Alvear, Saturnino G. de Unzué, Samuel Hale Pearson, Carlos Alfredo Tornquist, Carlos M. Madero, Miguel A. Martínez de Hoz, Etelvina Costa de Sala, Dámasa Zelaya de Saavedra. Casimiro Gómez, Ángel Pacheco, Gonzalo Sáenz, Ciriaco Morea, Manuel Montemayor, Arturo E. Gómez, Alejandro Menéndez Behety, Carlos Menéndez Behety, Alonso Menéndez, Mario Livingston, Félix de Álzaga, Horacio Sánchez Elía.<sup>343</sup>

Sobre el recurso de la venta anticipada de palcos, Augusto Martínez Olmedilla precisaba:

*“Las obras comenzaron y el millón fue rápidamente absorbido. Varias operaciones de crédito que se realizaron para atender al insaciable compromiso no bastaron. Finalmente se apeló a un sistema absurdo: admitir cantidades con cargo al abono de las principales localidades, así quedaron prácticamente improductivas. El negocio en tales condiciones, era nulo porque las localidades libres de esa especie de hipoteca no bastaban, ni con mucho a cubrir los gastos más perentorios”.*

El domingo 4 de septiembre de 1921 se abrieron triunfalmente las puertas del teatro para recibir a lo más granado de la sociedad porteña. En una reunión social ofrecida por sus fundadores, aquel público conocedor en su mayoría de las más renombradas salas del mundo, inauguraba un espacio considerado propio aún antes de su acabado final. Los grandes apellidos de Buenos Aires, participaron en una velada que se convertiría en uno de los hitos sociales de la época, reseñada por todas las crónicas periodísticas.

Una de ellas, reseñada por Juan José de Urquiza, señalaba:

*Al pasear la gran concurrencia por los compartimientos tan españoles del teatro Cervantes, se*

---

<sup>343</sup> Del Olmet, Luis Antón y de Torres Bernal, José María Guerrero Colección Los Grandes Españoles, vol. XII, Renacimiento, Madrid 1920, p. 144.

*sintieron verdaderamente argentinos porque todo aquellos hablaba al alma nacional de las cosas viejas, del alma vieja que forjó el país (...)*

Aquella reunión social - el domingo anterior a la primera función - había consistido en un té, servido en el mismo teatro por invitación de damas argentinas y españolas. *El Diario Español* informaba que “la reunión se había convertido en animadísimo baile, como era de esperar habiendo tanta juventud distinguida, que se prolongó hasta pasadas las 24 horas”. El servicio había sido confiado a la confitería *París* y resultó ser de primer nivel.<sup>344</sup>

Las damas argentinas habían colocado en el vestíbulo del teatro una placa de bronce dedicada a “los autores de la grandiosa empresa” y don Fernando García - vicepresidente del *Banco Español* - declaraba que los españoles estaban en el deber de colocar otra semejante, que consagre “nuestro reconocimiento por la obra de patriotismo realizada por los eminentes próceres de nuestra escena”<sup>345</sup>

En España, el acontecimiento era recogido, entre otros, por *El Imparcial* de Madrid, cuyo cronista, que había admirado - expuesto en el *Teatro de la Princesa* - el suntuoso telón de boca destinado al *Cervantes*, expresaba que aquella obra de arte honraba la *Real Fábrica de Tapices* que con acierto dirigía Gabino Stuky. El telón del coliseo argentino era semejante al del proscenio de *Teatro de La Princesa*, aunque todavía de mayor riqueza: sobre un fondo damasco se destacaba el escudo de la ciudad de Buenos Aires. El escudo estaba bordado en sedas y oro, sobre tisú de plata y servía de marco a un águila coronada, hermanándose de ese modo el presente y el pasado: “los timbres actuales de la hermosa ciudad del Plata, tan próspera, tan grande y tan culta, en su independencia, y los timbres gloriosos de la dominación española, de la verdadera madre patria, a que los argentinos rinden fervoroso culto”. El telón llevaba también una preciosa orla bordada en realce. También dos hermosísimos tapices “repostereros” para el palco presidencial con las armas de la República y otro con el escudo real de España, sobre el fondo morado del pendón de Castilla.<sup>346</sup>

*La Nación* reproducía el telegrama del rey Alfonso XIII - cuya presencia en la noche inaugural fuese anunciada en vano por *La Montaña* al reproducir las declaraciones de Francisco Collazo - al presidente y pueblo argentinos, cursado para ser leído en el momento de alzar el telón para la función inaugural del *Cervantes*:

---

<sup>344</sup> *El Diario Español*, 6 de septiembre de 1921.

<sup>345</sup> *Ibidem*.

<sup>346</sup> *El Imparcial*, 6 de septiembre de 1921 (reproducido por *El Diario Español* de Buenos Aires)

*“La inauguración del Teatro Cervantes significa el sentimiento de Inspiración de la Madre Patria, vibrando con entusiasmo en el alma Argentina a través de los siglos. Es la fuerza expansiva de la raza que se engrandece por sus virtudes y se glorifica por la efigie y el gran recuerdo de su rey, que también reina por la admiración y simpatía.”*

Algunos recordarían que no era la primera vez que un rey de España demostraba interés y simpatía por el teatro y por los actores argentinos: el Rey Alfonso XII <sup>347</sup> había visto trabajar al actor Alejandro Almada y – sabiéndolo argentino – lo pensionó para que perfeccionase sus estudios escénicos en España. <sup>348</sup>

En la primera función, el público porteño vería nuevamente por la Guerrero la obra que - en 1897 - había sido su primer gran éxito en Buenos Aires: *La Dama Boba* de Lope de Vega. Las elites del Interior conocían la trayectoria y el arte de la actriz no solamente por los frecuentes viajes a Europa, sino en sus propias capitales provinciales, destino de las exitosas giras de la compañía española <sup>349</sup>.

Fernando Díaz de Mendoza, saludado por un largo aplauso, había leído previamente a la representación de la obra una poesía original de Eduardo Marquina - titulada *Ofrenda* - escrita en verso especialmente para la ocasión.

*La Nación* del 6 de septiembre resaltaba los contornos de la primera velada de la noche anterior y, sobre la actuación de la compañía, decía:

---

<sup>347</sup> No sería improbable que el interés de Alfonso XII por los artistas argentinos se hubiera incrementado por su estrecha amistad con Fabián de Gómez y Anchorena, conde del Castaño – el joven marido engañado por la soprano italiana Josefina Gavotti - compañero de correrías juveniles e impenitente frecuentador de espectáculos y camarines teatrales. Véase nota 172.

<sup>348</sup> Bosch, Mariano *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, Edit. Solar- Hachette, Bs. As. 1969, p. 85. Decía el autor sobre Almada que había sido un artista eminente en la época de los Podestá, con educación esmerada y temperamento y escuela pero luchaba contra la moda y los prejuicios: faltaba ambiente para su teatro y compañía. Era criollo para los españoles y gallego para los argentinos.

<sup>349</sup> Como las llevadas a cabo en Córdoba, Santa Fe, Salta y Jujuy. En Rosario dejaría la pareja indeleble impresión, no solamente por su indudable talento sino por su lujoso y extravagante estilo de vida. Un aviso publicitario ilustrado en *Caras y Caretas* del 4 de marzo de 1911, revelaba el lujo y confort más moderno del *Hotel Italia*, único en la ciudad que ofrecía 25 verdaderos departamentos ricamente amueblados – precursores de los actuales apart - hotel - con calefacción a vapor, ventiladores de techo y otros adelantos. El establecimiento, ubicado en Maipú 1067, disponía de una orquesta de 14 profesores para amenizar el almuerzo y la cena. En la temporada de 1910, llegaron a la Rosario con la presencia de don Ramón del Valle Inclán como invitado de la compañía, convirtiéndose el matrimonio en “los personajes mimados de la sociedad rosarina del *Centenario*”. Véase al respecto el trabajo de Rafael Oscar Ielpi *Vida cotidiana. Rosario siglo XX* Rosario 2001, edic. del autor.

*Por lo que se refiere al espectáculo, este lo constituía en su parte central la misma obra que 25 años atrás sirviera de debut a la compañía del Teatro Español de Madrid : la comedia de Lope titulada hoy "La niña boba" y cuando se presentó con ella por primera vez en Buenos Aires "Buen maestro" o "La niña boba". Esta comedia...dio entrada triunfal en Buenos Aires a doña María Guerrero, sirvió para que anoche renovara su triunfo. No puede negarse que ha sido la suya una verdadera proeza. Pudo muy bien la artista elegir otra obra en atención principal al cuarto de siglo transcurrido ya a la consiguiente renovación de los gustos. Pero para sus sentimientos era cuestión de suma importancia... rememorar su primer triunfo entre nosotros. La señora Guerrero repitió la hazaña de otrora y hasta puede decirse que la duplicó...al presentarse con una obra, aunque bella, sencilla hasta la puerilidad, perteneciente a tiempos muy lejanos, a gustos bien distintos a los actuales y sin el sostén eficaz de una fábula complicada y emotiva; obra divorciada de las orientaciones modernas y de recursos muy limitados.<sup>350</sup>*

*La Nación* resaltaba sobre la interpretación que, como otras veces la Guerrero había sido una "protagonista deliciosa, marcando los diversos grados de la evolución del personaje central con gusto exquisito; es preciso todo su arte para sostener sin mengua del interés el papel de Clara, tan complejo como difícil, erizado de dificultades desde las primeras intuiciones del amor, a las inquietudes, los primeros celos y los ardides de la maestra amorosa." El cronista señalaba que en la refundición de la obra, esas dificultades parecen atenuadas pero, esencialmente, subsistían. La artista, de la que se ha dicho que supo fusionar el clacisismo con el modernismo sin sacrificar el uno al otro, había estado admirable.<sup>351</sup>

*La Razón* expresaba que "cualquiera de las veladas teatrales del año que importaban una nota brillante desde el punto de vista mundano, habían quedado sin duda alguna eclipsadas por la registrada anoche en la inauguración del *Cervantes*". Y al comenzar la añeja comedia "aún interesante para nuestro público, al surgir la figura de doña María Guerrero, llevando con eficacia todavía la juventud de *Clara*, como con gracia los trajes de época, una

---

<sup>350</sup> *La Nación*, 6 de septiembre de 1921.

<sup>351</sup> *Ibidem*.



ovación larga y conmovedora le fue tributada”. Sobre la obra, expresaba: “*La dama boba* tuvo, en conjunto, comediantes discretos. Fue vestida con el cuidado con que se montan los espectáculos en esta compañía”<sup>352</sup>

Todos los medios coincidían fundamentalmente en señalar que la Guerrero poseía - entre otros méritos - una dicción clara, limpia y tan adiestrada en el sentido literario de las obras del siglo de oro, que los versos y las estrofas sonaban en sus labios sin que los desluciera el énfasis ni el tono de la escuela antigua

*El Diario* en la edición del día siguiente al estreno, destacaba sobre el vestuario de la concurrencia, toda “belleza, elegancia, apellidos” haciendo notar que “no hubo un traje gritón, ni un escote agresivo, ni un peinado detonante. Los colores que predominaban eran el blanco, el amarillo muy desvanecido, el rosa, en distintas tonalidades y el verde. Sobre el fondo rojo de los palcos tejían esos colores una extraordinaria guirnalda de flores vivas.” Y sobre la obra: “el mismo ajuste perfecto, el mismo escrupuloso cuidado de la propiedad en detalles de decorado y vestuario y el mismo buen tino. María hace la protagonista con el talento de siempre; el cuadro perfecto, impecable y en algunas escenas, entre tontillos y guardainfantes, parece que se espera a que venga Velásquez y pinte otro de aquellos prodigiosos interiores.”<sup>353</sup>

También se destacaba un detalle “simpático” sería don Felipe Carsí el primero que en desempeño de un papel en la ficción escénica ha pisado el escenario del *Cervantes*: “equivale a la historia”. También hubo elogiosos comentarios para las actuaciones de las actrices Dora Vila, Hermosa, Larrabeiti y los actores Suárez, González Marín y Fernández.<sup>354</sup>

Al final de la representación, el hijo mayor del matrimonio, Fernando de Díaz de Mendoza y Guerrero - aquel “Fernandito” que nació mientras sus padres preparaban su primer viaje a Buenos Aires en 1897 y a quién los porteños vieran crecer en cada gira - leería una composición en verso de Luis Fernández Ardavín, el autor de *La dama de armiño*, que le acarrearía también numerosos aplausos y elogios de la crítica al “sostener con tanto acierto la herencia de sus padres”.

*El Diario Español* reproducía un capítulo del libro en preparación - titulado “Por las Américas Españolas” - de Ricardo F. de Sandoval Marqués de Premio Real, que había presenciado la inauguración del *Cervantes* y, la misma noche, escribía un exagerado panegírico de la familia Guerrero - Díaz de Mendoza, en el que comparaba a doña María con

---

<sup>352</sup> *La Razón*, 6 de septiembre de 1921.

<sup>353</sup> *El Diario*, 6 de septiembre de 1921.

<sup>354</sup> *La Argentina*, 7 de septiembre de 1921.

Santa Teresa de Ávila, en medio de una profusión de adjetivos altisonantes y a don Fernando como “representante espiritual de la raza madre en las - ya dispersas - hijas coloniales, y llevando el pabellón triunfante del verbo castellano y la enseña gloriosa del solar patrio, que al tremolar sus colores brilla de nuevo el sol que no se ponía en los dominios de España y late la roja sangre íbera en las venas de sus descendientes”<sup>355</sup>

Apenas mencionado sería Mariano Díaz de Mendoza<sup>356</sup>, que figuraba en el elenco. A la ruina - en 1894 - de su hermano mayor, había seguido la de don Mariano quién también tomaría la senda del teatro y siempre pertenecería a la compañía de su hermano Fernando.

En los entreactos de la obra, los espectadores recorrían el local del teatro, sin escatimar elogios a la obra realizada, que concretaba el ideal acariciado por sus iniciadores, de levantar en esta capital un monumento artístico a las glorias de España, “dar forma material al cariño que vincula a ambas sociedades, que progresan al amparo de idénticas tradiciones y se inspiran en **los mismos ideales de raza y religión**”.<sup>357</sup> En el discurso de *La Razón* ya se puede detectar el matiz religioso, cuyo énfasis en la ortodoxia se potenciaría en los años sucesivos con la decadencia del *hispanoamericanismo* progresista y se convertiría en elemento fundamental de la *hispanidad* a partir del advenimiento de Franco en España y de Uriburu en la Argentina.

La prensa en general se hacía eco de la reacción del público al terminar la función: todo el teatro, de pié, rompió en una formidable ovación cuya duración entraría en la leyenda: para algunas crónicas duraría 8 minutos y para otras 10 y hasta 15<sup>358</sup>, record en los teatros de Buenos Aires. Fernando Díaz de Mendoza se había adelantado a las candilejas para agradecer aquel homenaje y como se reclamara insistentemente la palabra de la Guerrero, la actriz salió al escenario “con paso inseguro, siéndole imposible modular una sola frase, pues rompió en sollozos en medio de clamorosos aplausos y una lluvia de flores que se arrojaban a escena”<sup>359</sup>

*El Diario* destacaba que, entre el público, se agitaba la idea de hacer algo que significara a doña María y don Fernando la gratitud porteña: se había pensado ofrecerles un retrato pintado por Sorolla, pero se desistió de la idea, pues “dar a los ilustres artistas otra nueva obra de arte, aunque sea del gran pintor valenciano, es llevar agua al mar”<sup>360</sup>.

---

<sup>355</sup> *El Diario Español*, 6 de septiembre de 1921.

<sup>356</sup> Había sido contratado en 1897 en *El Español*, con 6 duros de sueldo.

<sup>357</sup> *La Razón*, 6 de septiembre de 1921. La negrita es nuestra.

<sup>358</sup> El cronista de *El Diario* señalaría que los aplausos duraron 8 minutos y entre otros medios, como *La Acción* de Rosario, se publicaría que duraron 15 minutos los históricos aplausos.

<sup>359</sup> *La Argentina*, 7 de septiembre de 1921.

<sup>360</sup> *Ibidem*.

Sobre el *Teatro Cervantes*, en cuanto a construcción, estilo y decoración la prensa era en general elogiosa, no obstante algunas críticas hechas, según el medio, con mayor o con menor énfasis.

Quizá una de las notas más significativas sobre la inauguración del *Cervantes*, proveniente de los mismos círculos sociales de sus primeros espectadores, se halle en la revista *Plus Ultra* de septiembre de 1921.

La publicación, cuyo staff estaba integrado por parte de la generación del Centenario<sup>361</sup>, dedicaba a la inauguración del teatro 8 páginas profusamente ilustradas con artísticas fotografías de la fachada del coliseo y sus magníficos interiores.

Entre otras vistas, se destacaba el suntuoso salón de baile “una de las joyas del teatro” con una alfombra de espléndido diseño y la magnificencia del antepalco del *Círculo de Armas*, provisto de vistosos sillones y espejos. El “antecamarín” de doña María, aparecía amueblado con mesa, sillas y otros elaborados muebles españoles. Se resaltaba la sobria elegancia de la confitería y los rincones del gran vestíbulo donde se lucía un velón de seis mecheros.

Sin embargo – paradójicamente - la aristocratizante *Plus Ultra*<sup>362</sup> y el socialista *La Vanguardia* coincidirían en numerosas críticas que, en medio de las loas y elogios – de *Plus Ultra* – hacia los fundadores, se explicitaban puntualmente. Una de las más relevantes coincidencias se producía al referirse ambas publicaciones al hecho de que en el “*Teatro Cervantes*” el propio Cervantes brillara por su ausencia<sup>363</sup>. Ante esta situación, reflexionaba *Plus Ultra* con cierto sutil tono despectivo:

---

<sup>361</sup> Lugones, Capdevila, Larreta, Rojas, Melián Lafinur, Fernández Moreno entre otros.

<sup>362</sup> *Plus Ultra*, publicada entre 1916 y 1930 como suplemento de *Caras y Caretas*, en papel satinado y portadora de magníficas reproducciones de pintura y otras expresiones artísticas, es considerada por David Viñas como precursora de la revista *Sur*. Según Viñas, la aristocratizante revista era especialista en interiores que ofertan el presunto prestigio de dormitorios y comedores apelando al “rango destacado” y a “la más fina originalidad, distinción y belleza”, *Plus Ultra* operaba la ritualización de las virtudes domésticas proyectadas, incluso, al confort de los autos Packard y Studebaker, con una simbiosis social: si el lector ostentaba en su hogar un óleo de Sotomayor o un bargueño del siglo XVII, con sólo exhibirlos participaba del halo iluminador que emiten esas propiedades. El autor sostiene que la gran tradición liberal siempre había ejecutado semejante estratagema: en Amalia, la protagonista de *Mármol*, se legitima por su parecido con cierta princesa austriaca; en los años del intendente Noel, *Plus Ultra* se fingía una caja de bombones decorada por las emanaciones provenientes del “21 Avenue des Champs Elysées”. A partir del blasón hispánico de su título, “*Plus Ultra* reitera un bamboleo entre Alfonso XIII y Marcelo T. de Alvear, y el busto del rey Borbón instalado en el primer piso del *Teatro Cervantes* testimoniaba esa dialéctica particular. Los gauchos y las marquesas poblaban hasta las fotos de los finales dinásticos de nuestra sociedad patricia; boleadoras y mantillas lograban hacer disfrutar simbólicamente a los padres más distinguidos de ambas comunidades. Magnos empresarios todos. *La Madre Patria* sabía ya justipreciar los patios andaluces de Sevilla o del doctor Enrique Larreta, así como los uniformes puntiagudos de Miguel Primo de Rivera y del ministro de Guerra del alvearismo.”. Véase el artículo de David Viñas del 14 de mayo de 2004 *La Revista Suplemento Plus Ultra* en [www.Página12.com.ar/suplemento/libros](http://www.Página12.com.ar/suplemento/libros).

<sup>363</sup> “El *Cervantes* sin Cervantes” subtitulaba *Plus Ultra* su extensa nota.

*Muchos achacan a la andante española la manía de no saber hablar sin acordarse preferentemente de don Miguel (...)*

Y también:

*Ya que se bautizó el nuevo teatro con el ilustre apellido, se impone notar las aludidas omisiones. Salvo aquel letrero que sobre la puerta lo reproduce, con poco gusto, valga la verdad; salvo por los azulejos que coronan la reja de Pilatos y salvo algunos refranes, don Miguel no aparece. Tampoco se acordaron del Manco en la noche de la inauguración. Fue su enemigo Lope quién nos recibió en la casa espiritual de Cervantes. Bien es verdad que en las estrofas de Marquina y Fernández Ardavin se le rindió tributo de pasada y que las conferencias de doña Rosa Bazán de Cámara<sup>364</sup> equivalen a un desagravio, triste resulta que el gran Shakespeare y los bailarines rusos demuestren su genio y su agilidad allí dónde no hubo para el señor de la casa, el ingenioso hidalgo don Miguel de Cervantes Saavedra ni el huevo concedido a lo que ahora llamamos una petit pièce.<sup>365</sup>*

También formulaba *Plus Ultra* críticas a detalles y terminaciones de la obra, que luego coincidirían con las de *El Telégrafo*<sup>366</sup>, diario opuesto a la adquisición del *Cervantes* por el Estado Nacional:

*Aunque bien mirada la fachada, no es muy apropiado para un coliseo, ya que en ella recayó la elección, pudo haber sido traducida más fielmente al Pórtland. Se la plegó casi para trasladarla con mayores comodidades a la esquina de Córdoba y Libertad, perdiendo en la mudanza muchos de los adornos religiosos y heráldicos, que le sentarían al Cervantes*

---

<sup>364</sup> La dama citada ofreció en 1921 una serie de conferencias sobre la obra cervantina.

<sup>365</sup> *Plus Ultra*, n.º 65, septiembre de 1921

<sup>366</sup> Véanse notas 249 y 250.

*como el tradicional par de pistolas al Cristo, y otras excelencias que no debió perder nunca. Entre estas últimas son de lamentar los relieves de la puerta principal, que en la reproducción no es principal sino semisimulada, ya que no conduce a parte alguna (...) hay detalles menudos que afean enormemente. La electricidad, la calefacción y el servicio contra incendios traen erratas y erratas a porfía.*

La prensa de aquellos días revelaba la iniciativa – sin precisar identidades concretas de quienes fueron los autores de la idea - de asistentes a la velada inaugural de efectuar una colecta privada cuyo fruto se donaría a los Guerrero – Díaz de Mendoza. Ante la carencia de precisiones, se habla en general de un “grupo de amigos”.

La actitud era – según el diario de los Mitre - “bien explicable si se tiene en cuenta los gastos que ha tenido que afrontar la empresa constructora y significaba un merecido reconocimiento para quienes han dotado a nuestra ciudad de una de sus mejores obras de arte”.

También publicaba *La Nación* una lista de los donantes y las cantidades recibidas hasta ese momento<sup>367</sup>:

<i>Carolina Benítez Anchorena</i>	<i>\$1000</i>
<i>Julia E. Acevedo de Martínez de Hoz</i>	<i>\$1000</i>
<i>Angiolina A. de Mitre</i>	<i>\$1000</i>
<i>Antonio Santamarina</i>	<i>\$1000</i>
<i>Jorge Mitre</i>	<i>\$1000</i>
<i>Marta Livingston</i>	<i>\$1000</i>
<i>Luis Mitre</i>	<i>\$1000.</i>
<i>Josefina Mitre de Caprile</i>	<i>\$1000</i>
<i>Delfina Mitre de Drago</i>	<i>\$1000</i>
<i>Ángela Unzué de Álzaga</i>	<i>\$ 600</i>
<i>Evangelina G. de Schoo</i>	<i>\$ 600</i>
<i>Lucrecia Guerrico de Ramos Mejía</i>	<i>\$ 200</i>
<i>Josefina Ayerza de Segura</i>	<i>\$ 200</i>
<i>Valentina Sáenz Valiente</i>	<i>\$ 200</i>
<i>Martín Noel</i>	<i>\$ 200</i>

---

<sup>367</sup> *La Nación*, 10 de septiembre de 1921.

Un aspecto poco conocido de la obtención de recursos para la construcción del coliseo era mencionado por el diario *El Litoral*, dos días antes de la inauguración: el *Cervantes* tenía el carácter de exposición permanente de los industriales españoles: “hierro, azulejos, etc. que ya se venden muy bien en Buenos Aires. Las casas aristocráticas de Enrique Larreta en Belgrano, la de Leloir en Mar del Plata, entre otras han difundido el gusto por lo colonial y muy especialmente por el renacimiento. Para construcciones de esa clase son esos materiales complemento necesarios”.<sup>368</sup>

Fernando Díaz de Mendoza había propuesto a varios industriales españoles hacer una exposición permanente de sus producciones en el teatro, con evidente intención de facilitar la venta de aquellos materiales de alta calidad al pudiente público asistente a las funciones. La idea había sido aceptada pero los avatares económicos de la construcción y el constante aplazamiento de la organización definitiva, llevó finalmente a prescindir de la exposición.

El 7 de septiembre de 1921 la Guerrero ofrecía *La enemiga* en la función abono de la noche, al día siguiente *La Dama Boba* en matinée extraordinaria y fuera de abono a la noche *La Dama del Armiño*.

El 17 del mismo mes en una reunión de “brillantes proporciones” se ofrecía en el *Cervantes* la función a beneficio de la *Asociación Escolar Mutualista*, auspiciada por la comisión de propaganda de aquella entidad que presidía la señora Marta Casares de Bioy – madre del escritor Adolfo Bioy Casares – con la obra de Jacinto Benavente *La propia estimación*.

Para su beneficio y expresando su intención de efectuar un homenaje a la Argentina, doña María se propuso estrenar una obra de autor argentino: la elegida sería la comedia en cuatro actos de Enrique García Velloso *Una bala perdida*. Su estreno provocaría una de las pocas críticas negativas – aunque dejando a salvo la actuación de los actores – recibidas por la compañía.

Nicolás Coronado expresaba sobre el estreno de la obra de García Velloso que la elección de obra de autor argentino, siendo indiscutible que la actriz simbolizaba cuarenta años de literatura dramática española, vendría a poner de relieve sobre el escenario del *Cervantes* “una alegoría más – entre las muchas alegorías de la misma índole – encaminada a poner de relieve los vínculos espirituales que nos unen a la madre patria”.

Pero también:

---

<sup>368</sup> *El Litoral*, 3 de septiembre de 1921.

*Lo que no podemos agradecerle (a la Guerrero) es que con motivo de la susodicha alegoría internacional nos haya obligado a presenciar el estreno de Una bala perdida, comedia en cuatro actos de don Enrique García Velloso, cuyo título era por cierto una anticipación de su destino. Las balas perdidas dan en cualquier parte menos en el blanco (...) Una bala perdida aburrió sin limitaciones, sus cuatro actos duran cuatro horas, no contienen un solo elemento capaz de atraer la curiosidad, el interés o la simpatía de los espectadores. Todo es trivial e inocente: en torno a un asunto desprovisto de todo vigor, una veintena de personajes repiten hasta el cansancio las mismas palabras, las mismas situaciones, los mismos gestos (...)*<sup>369</sup>

El crítico resaltaba aspectos positivos, señalando que la dirección artística del *Cervantes* no había reparado en medios en lo que se refiere a decorado y propiedad escénica: “nunca una obra fue tan valientemente defendida como la del Sr. García Velloso. Los actores de batieron con heroísmo, las decoraciones fueron sencillamente perfectas; así cualquier producción del teatro nacional podría afrontar el juicio del público, y es seguro que no habría de parecerle huérfana de mérito artístico. Sin embargo, *Una bala perdida* quedó irremisiblemente perdida”.

Nicolás Coronado hacía también una interesante reflexión sobre el ámbito y el público que asistiera al estreno en el *Cervantes*:

*Me entretenía en pensar en lo que hubiera pasado la noche del estreno de esta comedia, si en lugar de efectuarse bajo la protección de la compañía del Cervantes, se realiza en algún teatro criollo donde Orfilia Rico y los suyos enseñoreanse de noche, o en algún otro tablado de igual importancia. A poco de levantarse el telón, el público comenzaría a mostrarse impaciente. Un murmullo de hostilidad, anunciador de la tormenta próxima, llenaría el espacio. Los cómicos aterrados, mirarían hacia la oscuridad*

---

<sup>369</sup> Coronado, Nicolás *Crítica Negativa* Edit. “Buenos Aires” Cooperativa Editorial Limitada, Bs. As. 1923, p. 25 y ss.

*de la sala, con ojos suplicantes. Después llegarían el segundo y el tercer acto, se es que llegaban pues casi estoy por apostar que antes de terminar el primero habríase producido el más descomunal desaguisado de que haya memoria en el pintoresco mundo de las bambalinas, donde no todos son laureles y lluvias de rosas. Pero Una bala perdida se estrenó en el Cervantes. Venturosa realidad, una salvadora circunstancia.*<sup>370</sup>

El crítico señalaba una realidad de larga data en Buenos Aires de la época<sup>371</sup>: el peligro concreto que significaba la reacción adversa del público tanto para las instalaciones del teatro como para integridad física de actores y autores. Numerosas crónicas desde tiempos lejanos registran descomunales bataholas terminadas con intervención policial ante heridos, contusos y salas destruidas, sociedades de “reventadores” de espectáculos y lluvias de objetos arrojados al escenario sobre los actores. El estreno de la obra en el ámbito del *Cervantes*, actuada por figuras del linaje de los Guerrero – Díaz de Mendoza conjuraba, en su opinión, la posibilidad de terminar la función en la batalla campal que – seguramente - estallaría en las mismas circunstancias en los escenarios populares dónde representaban Orfilia Rico y los suyos.

Sin embargo, la prensa de la época tanto de Buenos Aires como de provincias, con pocas excepciones, se deshacía en elogios sobre la distinción y el arte de la Guerrero así como sobre su iniciativa de la construcción del teatro, señalándola en forma unánime como figura emblemática de la raza y el idioma hispanos, elementos conformadores del hispanoamericanismo todavía vigente en los círculos sociales e intelectuales argentinos.

Una de esas pocas - pero ruidosas - excepciones, que no solo se referían al aspecto exclusivamente actoral y autoral de las puestas, la constituía *La Vanguardia*: el 19 de septiembre, en un artículo titulado “Cosas del Cervantes: el culto a la reyecía” fustigaba,

---

<sup>370</sup> Ibidem.

<sup>371</sup> Estas prácticas no fueron privativas del público argentino: se pueden hallar referencias a pateos, meneos y todo tipo de reacciones violentas en casi toda España y el resto de Europa. Tampoco fueron las agresiones del público - ni son hasta hoy – patrimonio exclusivo de teatros de baja categoría. El diario *Ambito Financiero* del 12 de diciembre de 2006, bajo el título de “Tenor huye de escena en función de *La Scala*”, da cuenta de la huída del escenario del tenor Roberto Alagna, en el papel de *Radamés*, el héroe masculino de la ópera *Aida* de Verdi – con régie de Franco Zeffirelli – en el estreno, al ser violentamente abucheado por el público de los asientos del piso más alto. La huída del protagonista supuso que la mezzosoprano Ildiko Komlosi cantara “un duetto” sola: sin embargo la música no se detuvo y se produjo la entrada en escena de Antonello Palombi, componente de segundo cuadro de la ópera, que – a causa del apuro – retomó el papel de *Radamés* vestido con jeans y remera negra.



además de aspectos edilicios y artísticos, “un anacronismo imposible de justificar y fácil de corregir”. Decía el cronista:

*Es inconcebible que en ese teatro no haya un solo retrato de Cervantes y, en cambio, en el lugar más prominente, se haya colocado un busto del Rey Alfonso XIII. ¿Qué tiene que hacer allí en un lugar dónde se va a rendir culto al arte, el busto del Rey de España? ¿Será acaso porque se trata del más destacado comediante de la hora presente, el más grande con que ha contado España hasta ahora? Sabemos que Don Fernando y Doña María – así se hacen llamar los ilustres cómicos que conciliaron el Cervantes – son admiradores de Don Alfonso. Si los dos artistas quisieron con ello rendir un homenaje a su rey, lo más acertado hubiera sido encerrar el busto en su camarín del teatro. Así habrían contado con la influencia benéfica de una “mascota original”. Entre los amuletos que usan los histriones para satisfacer la superstición, tan propia de la farándula, el busto de un rey no estará mal del todo, máxime tratándose como este caso del “rey de la simpatía”<sup>372</sup>*

Como ya se ha dicho, la crítica sobre “ausencia” de Cervantes en el *Cervantes*, coincidía con la de sus enemigos ideológicos en la redacción de *Plus Ultra*.

Pese al fervor del público y los numerosos homenajes de prensa y crítica a los Guerrero – Díaz de Mendoza – como la recepción que los miembros del *Círculo Argentino de Autores*, la *Sociedad de Empresarios* y la *Unión de Actores* les ofrecieron el 27 de septiembre de 1921 con multitudinaria concurrencia y palabras de Francisco Collazo en nombre de las entidades nacionales<sup>373</sup> - el destino del *Cervantes* simbolizaría las ambigüedades del hispanoamericanismo en la Argentina. La dura realidad económica hacía previsible el futuro.

En España, al regresar el matrimonio de artistas al año siguiente, se les hace un homenaje en el que se los nombra, por intermedio del alcalde de la capital ibérica, “hijos

---

<sup>372</sup> *La Vanguardia*, 19 de septiembre de 1921. La alusión del diario al “rey de la simpatía” se refiere a los términos del telegrama que, para ser leído la noche inaugural, enviara Alfonso XIII.

<sup>373</sup> *Tribuna Española*, 28 de septiembre de 1921. Fernando Díaz de Mendoza agradeció las palabras de Collazo y comenzó el lunch, amenizado por una selecta orquesta, al que concurrieron las más conocidas personalidades de nuestro mundo artístico y literario”

adoptivos de Madrid”. En el ámbito universitario y oficial, también hay discursos: el de embajador de la Argentina, Sr. Levillier y el del académico don José Ortega Munilla. El presidente del Consejo de Ministros impone a doña María Guerrero la *Gran Cruz de Alfonso XIII* y el Ministro de Instrucción Pública la *Gran Cruz de Isabel la Católica* a don Fernando Díaz de Mendoza.

Sin embargo, la aventura del *Teatro Cervantes* como baluarte exclusivo de la pareja, ejemplo viviente del hispanoamericanismo, y como templo de los clásicos españoles comenzaba - desde su mismo inicio - a desvanecerse en el aire. Las insoslayables dificultades económicas, la compleja cuestión de su propiedad real, la trashumancia de los fundadores y la difícil gestión organizativa, convertirían al núcleo hispánico del emprendimiento en una quimera. El destino del *Cervantes* simbolizaría, como pocos ejemplos, las ambigüedades del hispanoamericanismo en la Argentina.

## 8. La pérdida del Teatro Cervantes y su conflictivo traspaso al Estado Argentino

En 1922 Marcelo T. de Alvear, el antiguo propietario del palco en el *Odeón* y habitué de los camarines de María y Fernando desde 1897, había asumido la presidencia de la República.

La figura de Alvear y su peso en el campo teatral evolucionaría desde el papel de entusiasta espectador cercano a las tertulias de los camarines hasta ocupar el primer lugar en la escala del poder político de su tiempo: la primera magistratura argentina. El presidente Alvear, que frecuentemente haría público su interés por las artes durante su gestión, estaba también ligado por lazos personales al medio: además de su casamiento con Regina Paccini, era amigo íntimo de Enrique García Velloso y del empresario teatral Pascual Carcavallo<sup>374</sup>: se escapaba frecuentemente con ambos de la custodia presidencial para ir al circo<sup>375</sup>.

Ya como presidente intervino directamente como mediador en los conflictos que - durante la década del veinte - agitaron el campo teatral y proyectaron sus consecuencias en la

---

<sup>374</sup> Pascual Carcavallo, uno de los más populares y antiguos empresarios del ambiente, había sido el iniciador de los concursos teatrales de los que saldrían autores de primer orden. Fue quién consiguió que Florencio Sánchez se presentara a uno de ellos: al final el público llevaría a Florencio en andas, protestando contra la decisión del jurado de otorgarle el 2º premio en lugar del 1º. *La Revista Popular* en el n° 30 del 19 de agosto de 1918, en la nota titulada “Vida íntima de los hombres de teatro” firmada por *Juan Bambalina*, aseguraba que el público se había familiarizado con él de tal modo que, en las noches de gresca, bastaba su presencia en el paraíso para que se calmara y aplaudiera mansamente. El poeta Evaristo Carriego había escrito un soneto en su honor que sería luego recitado en la escena del *Nacional* por José de Maturana.

<sup>375</sup> Como recuerda Francisco Carcavallo, hijo de Pascual, citado por Ovidio Lagos en *La Pasión de un Aristócrata. Regina Pacini y Marcelo T. de Alvear* Emecé Editores, Bs. As. 1994, p.177.

siguiente década, involucrando a las sociedades de autores, críticos, empresarios y actores. Fue el primer presidente argentino en irrumpir – fue una iniciativa propia - en el campo teatral y constituirse en artífice de la tan ansiada protección oficial reclamada desde antiguo por los trabajadores del medio

Radical de la primera hora, había puesto también su fortuna personal al servicio de la causa desde el principio.

García Velloso recuerda en sus memorias un jocoso incidente en el que, en tiempos en que se vigilaba estrechamente las casas de los radicales de nota – después de la proclamación de la candidatura de Quintana para suceder en la presidencia de la Nación al general Roca - es momentáneamente detenido, junto con Ezequiel Soria, y ambos llevados al Departamento de Policía. Al ser interrogados por el comisario se dilucidaría el motivo “¿también los literatos están envueltos en aventuras políticas? ¿qué objeto tuvo la reunión que en lo del Dr. Alvear?”. Se trataba, en realidad, de la visita de don Nicolás Granada – junto con García Velloso y Soria - al palacio de Cerrito y Juncal en que vivía por entonces Alvear para mostrarle, y seguramente leerle, *La Gaviota* uno de cuyos ejemplares tendría una “sentida dedicatoria” del autor al caudillo radical.<sup>376</sup>

Si bien de características muy distintas de Hipólito Yrigoyen, a quién sucedía después de que el caudillo gobernara el país desde 1916, atravesaría su gobierno una etapa de bonanza y prosperidad. La personalidad extravertida de Marcelo T. de Alvear, aristocrático *bon vivant*, acusado reiteradamente de afrancesamiento y alejado de lo nacional, no podía ser más diferente que la de su antecesor.

El 12 de octubre de 1922 Marcelo T. de Alvear prestaba juramento en el Congreso. El diario de Mitre, representando la elite argentina, reconocía inmediatamente al nuevo presidente como uno de los suyos y - aquel día - en un editorial a cinco columnas, fustigaba al gobierno anterior. Expresaba *La Nación* sobre el gobierno de Yrigoyen, entre otros conceptos, que “se había entregado en cuerpo y alma a cultivar el favor de las masas menos educadas en la vida democrática, en desmedro de y con exclusión deliberada y despectiva de las zonas superiores de la sociedad y de su propio partido”<sup>377</sup>

Ya presidente Alvear sería acusado por sus detractores de “gobernar a la europea”, dedicarse a la vida social, recibir a príncipes y personalidades extranjeras con fastuosos agasajos, inaugurar más monumentos y estatuas que ningún otro primer mandatario, organizar lujosas veladas con el cuerpo diplomático y fiestas de alto vuelo. Los problemas de fondo –

<sup>376</sup> García Velloso, Enrique *Memorias de un hombre de teatro*. Edición del Fondo Nacional de las Artes, 1998.

<sup>377</sup> *La Nación*, 12 de octubre de 1922.

criticaban – quedaban relegados a un segundo plano y en manos de colaboradores. Tal vez el adjetivo más gráfico que se haya aplicado a los años de Alvear - los dorados años veinte - sea el de “administración fiestera”<sup>378</sup>

La importancia de la gestión alvearista para el teatro argentino ha sido un aspecto poco transitado en la historiografía de la década del veinte. La presencia del Presidente de la República a nivel oficial en el campo teatral al intervenir en la situación del *Cervantes*, al posibilitar - en el aspecto social - la concreción de la *Casa del Teatro* y como mediador en la conflictiva evolución de las organizaciones que agruparon a los dramaturgos, representó un paso inédito para el teatro en Argentina.

Desde hacía muchos años vinculado por amistad y admiración a los Guerrero – Díaz de Mendoza y a Enrique García Velloso, Alvear seguía desde su inicio los avatares de la construcción del *Cervantes* y sus crecientes dificultades económicas como también sucedía con parte de la opinión pública argentina.

En Madrid la suerte del *Cervantes* también era objeto de atención: se publicaba en febrero de 1923 un telegrama de los Guerrero –Díaz de Mendoza en el que se manifestaban complacidos ante la oferta de la Municipalidad de Buenos Aires de comprarles el teatro para dedicarlo a un “Conservatorio Dramático”.

El diario porteño *Crítica* consultó al intendente Noel sobre la veracidad de la propuesta municipal y el funcionario la desmintió parcialmente. La comuna no había efectuado propuesta alguna: había sido la empresa del *Cervantes* quién le ofreciera en venta el teatro por dos millones y medio de pesos y el tema se hallaba sujeto a estudio como cualquier otro y eso era todo<sup>379</sup>.

El intendente consideraba que la enseñanza teatral no podía ser una función municipal, ya que esta debía ejercer una acción de cultura, pero no de enseñanza; esta correspondía al gobierno nacional y este no se había pronunciado al respecto.

Al ser consultado Noel sobre la posibilidad del que el P. E. afrontara el tema del conservatorio nacional de arte dramático, opinaba en forma afirmativa: sostenía que pese a serias resistencias y dificultades a vencer, el país debería alcanzar ya esas alturas culturales significadas por la enseñanza oficial del arte en todas sus manifestaciones.

El *Cervantes* podría ofrecer sus amplios sótanos para instalar la escuela en sus primeros tiempos, hasta contar con edificio propio. Y luego cuando las escuelas de arte

---

<sup>378</sup> Lo dice Félix Luna en *Irigoyen*, Edit. Hyspamérica, Bs. As. 1986, p.298.

<sup>379</sup> *Crítica*, 8 de febrero de 1923.

dramático y lírico produjeran artistas suficientes, ellos hallarían en el *Cervantes* y el *Colón* los equivalentes de la *Comedia Francesa* y la *Gran Opera* de París.<sup>380</sup>

Mientras todo esto ocurría, el ambiente teatral y el público español seguirían teniendo presentes durante 1923 a las compañías argentinas: Enrique Muiño y Elías Alippi realizaron una exitosa gira con una exposición del género chico nacional. Ante la repercusión en España, los actores serían – a su regreso – obsequiados con banquete por las sociedades de autores nacionales en la confitería *El Molino* al que asistieron Joaquín de Vedia, José González Castillo, Alberto Vaccarezza, David Peña y Ernesto Vilches entre otros muchos concurrentes interesados en el destino del *Cervantes*.<sup>381</sup>

En marzo de 1923 Alvear concedía una audiencia a una delegación de las dos sociedades de autores y a la de empresarios<sup>382</sup> a fin de invitarlos a la concordia y solucionar una de las numerosas crisis<sup>383</sup> por la que atravesaba el teatro de la época.

Alvear conversaría largamente con los representantes de las entidades teatrales a quienes expresó su interés por las manifestaciones artísticas del país y, en especial, el arte dramático para cuyo desarrollo tuvo frases entusiastas. El Presidente se comprometía a fomentarlo en todo lo que estuviera en su órbita de acción. También prometía concurrir a los espectáculos teatrales argentinos y se refirió, despertando gran interés en sus interlocutores, a la posibilidad de crear *La Comedia Argentina*, institución oficial, similar a la *Comedia Francesa*.

Los representantes de las entidades teatrales salieron de la audiencia con una óptima impresión y el convencimiento de que Marcelo T. de Alvear sería el primer presidente argentino que otorgaría, por fin, al teatro nacional el relieve y los recursos que necesitaba para su desarrollo.<sup>384</sup>

Al mismo tiempo, las dificultades del *Cervantes* iban en aumento: *El Telégrafo* en junio de 1923, recogía el rumor insistente de la venta del teatro al gobierno nacional o la comuna – el presidente Alvear o el intendente Noel – que ya habrían prometido su adquisición a los Guerrero- Díaz de Mendoza en España y fijado la fecha del negocio para octubre de ese año.

---

<sup>380</sup> Ibidem.

<sup>381</sup> *La Nación*, 9 de febrero de 1923.

<sup>382</sup> En representación de la *Sociedad Argentina de Autores* concurren Alberto Vaccarezza, Julio Sánchez Gardel, Pedro E. Pico, Carlos S. Damel, Alfredo Méndez Caldeira, Baltasar Branca y Víctor Dollard. Por el *Círculo de Autores*: José González Castillo, Federico Mertens y Julio Escobar. Por la *Sociedad de Empresarios*: Florencio Parravicini, José Gerino y Julio C. Traversa.

<sup>383</sup> Se trataba, en este caso, de un conflicto de las entidades argentinas que reunían a los autores: la *Sociedad Argentina de Autores* y el *Círculo de Autores*, con la entidad similar que nucleaba a los autores en Uruguay.

<sup>384</sup> *Diario del Plata*, martes 13 de marzo de 1923.

El diario destacaba que el brillante negocio no sería para el gobierno sino para los dueños del teatro, ya que este no daba resultado alguno en su explotación, originaba pérdidas salvo cuando actuaba el matrimonio español. Cuando actuaban otras compañías y espectáculos, no dejaba satisfechos a los propietarios de palcos. El *Cervantes* era “hablando en criollo” un “clavo” para toda la gente que tuviera que ver con su propiedad o empresa y, en consecuencia, la venta al gobierno sería la salvación de todos. A sus fundadores les quedaría después de haberse desprendido del teatro, la satisfacción de haberlo fundado y una buena suma de dinero.<sup>385</sup>

*El Telégrafo* también fustigaba la construcción del coliseo señalando su improvisación, “construyéndose todo a escape, pagándose el doble de su valor neto” recargándose la cifra de su costo en un millón de pesos cuando este no hubiera pasado, en condiciones normales, de 500.000. Aportaba como prueba de su afirmación el hecho de que la actriz Angelina Pagano construiría un teatro no menos lujoso – en Maipú y Diagonal R. Sáenz Peña – por una suma inferior, según el presupuesto que poseía<sup>386</sup>.

El diario sostenía que la *Comedia Argentina* debería instalarse en un teatro verdaderamente sólido y bien construido como lo era el *Opera*. También postulaba al teatro de la *Opera* como el indicado para ser adquirido por el gobierno: su situación y construcción eran excelentes y su acústica admirable – al contrario del *Cervantes*, un teatro “sordo” – y gozaba de una respetable tradición artística.

*El Telégrafo* se preguntaba ante la posibilidad de la adquisición del *Cervantes* si serían respetados los propietarios de palcos. En tal caso “el negocio sería aún más desastroso”: jamás ninguna empresa lograría cubrir los gastos y la *Comedia Argentina* comenzaría siendo otro “clavo” como era el *Colón*.

La temporada 1923 del *Cervantes* ofrecería una sugestiva novedad: la revista. El 10 de abril debutaba la compañía del *Casino* de León Volterra que ofreció deslumbrantes cuadros durante tres meses, en los que el público porteño admiraría a las sugestivas y emplumadas *vedettes*.

También la temporada 1923 vería un acontecimiento muy esperado en Buenos Aires: la reaparición el 7 de julio - tras dos años de ausencia - de doña María y don Fernando con *El doncel romántico* de Luis Fernández Ardavin; se representarían, entre otras, las obras *Mamá* de Gregorio Martínez Sierra, *La Divina Comedia* de H. Clayson, *El niño de oro* de José María

---

<sup>385</sup> *El Telégrafo*, sábado 30 de junio de 1923.

<sup>386</sup> Según las declaraciones del Intendente Noel a *Crítica* el 8 de febrero de 1923, la concesión otorgada a Angelina Pagano – la compañía Pagano-Ducasse – era exclusivamente particular: construirían su conservatorio como había tantos otros de música, libres de control estatal y con la enseñanza por cuenta de sus directores.

Granada, *Los frescos* de Pedro Muñoz Seca, *El Padre Juanico* de Ángel Guimerá, *El pavo real* de Eduardo Marquina, *El estigma* de José Echegaray, *Madre* de Rafael Martínez Orberá y *La luciérnaga* de Enrique Larreta. En septiembre la compañía actuaría en Montevideo en el Teatro Solís, dónde tendría gran éxito la puesta – el 13 de ese mes – de *Doña María la brava*. En 1923 se producía también un hecho significativo que incidiría directamente la posterior suerte corrida por el teatro: el empresario Faustino Da Rosa - en cuyas manos estaba por diez años la explotación del *Cervantes* - se desvinculaba de la sala y los esposos Guerrero – Díaz de Mendoza pasaban a regentarlo directamente como empresa.

El veterano empresario, amigo personal entre otras muchas figuras del dramaturgo pintor Santiago Rusiñol<sup>387</sup>, que tenía en su haber ser el descubridor internacional de Margarita Xirgu, era considerado en la época un verdadero embajador cultural: muy relacionado, tenía amistades en todas partes y numerosos corresponsales dispuestos a atender prestamente a sus recomendados. Según recuerda Antonina Rodrigo, tenía Da Rosa – cosa no muy frecuente entre los empresarios – auténtica influencia en el mundo intelectual parisiense, a cuyos miembros acudía para concertar charlas y conferencias para el *Odeón*.<sup>388</sup> Al inicio de la década del veinte, el portugués gozaba de una sólida reputación en el medio<sup>389</sup>.

Da Rosa – que fue entrevistado largamente por *La Razón* sobre las razones de su comentada desvinculación del *Teatro Cervantes* – explicaba que al serle requerido por el matrimonio, “no había vacilado en aceptar la dirección de la sala, dada la vinculación profesional y amistosa que los unía desde hacía 25 años, pese a saber cuánto podría afectar aquella bifurcación de sus actividades a la marcha del *Odeón*”, que manejaba desde hacía varios lustros<sup>390</sup>.

El portugués recordaba que la obra había costado cerca de \$ 3.000.000 y los Guerrero – Díaz de Mendoza habían puesto lo que tenían “y lo que no tenían”. Da Rosa revelaba que hacía pocos días, el matrimonio había logrado, con la intervención de caballeros “altamente colocados en nuestra sociedad, realizar una operación financiera que pone al *Cervantes* a cubierto de cualquier contingencia” Pero aquella negociación reclamaba que “el teatro de un rendimiento mayor que el que pueda asegurarle a los propietarios cualquier

---

<sup>387</sup> Se habían conocido en 1910, durante los festejos del Centenario, con motivo del viaje a Buenos Aires que realizara Rusiñol con el actor Enrique Borrás.

<sup>388</sup> Entre las personalidades literarias y políticas se destacaron Anatole France y Jean Jaurés.

<sup>389</sup> Rodrigo, Antonina *Margarita Xirgu y su teatro* Edit. Planeta, Barcelona 1974, op. cit. p. 83.

<sup>390</sup> *La Razón*, 3 de septiembre de 1923.

empresa: hay que suprimir el intermediario, son ellos los que deben constituirse en empresarios de su teatro.”<sup>391</sup>

El empresario saliente declaraba que – enterado de la apurada situación de sus amigos – había honrado aquella amistad con la rescisión lisa y llana del contrato que lo vinculaba al teatro por otros 8 años, renunciando a nivel personal a cualquier indemnización.

Por razones operativas de la administración del *Cervantes*, Da Rosa se había asociado a David Lerman, personaje pocas veces mencionado en lo que se ha escrito respecto a la historia del teatro. Al ser interrogado al respecto por el cronista, reconoció que Lerman sí recibiría una indemnización por la parte que le correspondía en la empresa y que esta, además, cedería a los Guerrero – Díaz de Mendoza el contrato de la compañía italiana dirigida por Niccodemi que deviniera el año anterior en brillante negocio. Da Rosa desmentía que quedara vinculado de alguna forma a los negocios del *Cervantes*: no había aceptado un ofrecimiento de Díaz de Mendoza por considerar que “no es lógico que se dividan los beneficios de una explotación directa”<sup>392</sup>

Al asumir el matrimonio español la dirección del *Cervantes*, su superintendencia fue confiada a Antonio Hernández y la administración externa a Martínez Castro. La gestión artística del coliseo le sería otorgada al comediógrafo y periodista amigo, con amplias vinculaciones en los círculos intelectuales, Enrique García Velloso.

El relato de Juan José de Urquiza, clásico texto al que recurre la escasa bibliografía posterior sobre la génesis del *Cervantes*, menciona la intervención en ese traspaso de Enrique García Velloso.

*“Las tramitaciones laboriosas de Enrique García Velloso en septiembre de 1923, finalizaron cuando Faustino Da Rosa accedió gentilmente a rescindir ese compromiso, que a la sazón lo vinculaba por espacio de diez años al Cervantes, pasando de este modo a las manos de los esposos Guerrero – Díaz de Mendoza la explotación de su sala en calidad de empresarios.”*

El 3 de septiembre de 1923 se hacía cargo Enrique García Velloso de la dirección artística y marcaba las líneas generales de su futura gestión. De acuerdo con los Guerrero –

---

<sup>391</sup> Ibidem.

<sup>392</sup> *La Razón*, 3 de septiembre de 1923.



Díaz de Mendoza, este entendía que la organización de las temporadas del *Cervantes* debería encararse con criterio amplio, sin excluir de ellas más espectáculos que los que carecieran de interés. Para el año siguiente se proyectarían una serie de representaciones de teatro francés, contándose con el concurso de la actriz Mlle. Piérat, las cuáles comprenderían los meses de mayo, junio y julio. Después actuaría una compañía dramática italiana organizada por el actor Ruggero Ruggieri<sup>393</sup>. A ésta sucedería la compañía española de comedias de Gregorio Martínez Sierra y cerraría el año una *troupe* norteamericana de revistas y “feries”<sup>394</sup>.

También daba a conocer el nuevo director artístico del *Cervantes* un proyecto por el cuál se asociaría a la sala con las manifestaciones de la literatura dramática criolla. Todos los años, un elenco de comediantes argentinos actuará en el teatro durante tres meses, instituyéndose tres premios para las mejores obras que se estrenen durante ese tiempo.

Esa iniciativa se complementaría con la fundación de un *Conservatorio de Declamación* en el cuál se reservarían dos cursos doña. María Guerrero y don Fernando Díaz de Mendoza. Aseguraba García Velloso que el proyecto contaba con la simpatía del Presidente de la República, Dr. Alvear, y del Intendente de Buenos Aires Dr. Noel: al primero ya se lo había anunciado en París cuando ejercía nuestra representación diplomática.<sup>395</sup>

La idea no era nueva: en 1919 el Sr. García, consejero de la *Facultad de Filosofía y Letras* de la Universidad de Buenos Aires presentaba al rectorado un proyecto de resolución en el que - entre otras iniciativas - planteaba la fundación de un conservatorio de declamación.<sup>396</sup>

Sin embargo a pesar de los pronósticos optimistas, la marcada tendencia al fomento del arte de la gestión alvearista, la publicidad y los vínculos sociales de sus dueños, las finanzas del teatro se seguirían enfrentando a graves problemas. Las dificultades económicas fueron objeto de múltiples comentarios en la prensa argentina de la época<sup>397</sup>

Pese a los persistentes rumores y la movilización de influencias para lograr la venta del teatro, con la que todos especulaban, esta no se concretaba todavía.

En los años sucesivos, la administración del *Cervantes* por Fernando Díaz de Mendoza, llevaría según sus propias palabras, a la debacle financiera: “yo no sé administrar...y vino entonces la catástrofe”

---

<sup>393</sup> En esos días trabajaba en París a instancias del empresario Bernstein, según relataba García Velloso.

<sup>394</sup> Ibidem.

<sup>395</sup> *La Razón*, 3 de septiembre de 1923.

<sup>396</sup> *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, año XVI, Julio/septiembre de 1919, n° 42. El proyecto había sido girado a la *Comisión de Enseñanza* para dictámen.

<sup>397</sup> *La Nación*, *La Razón*, *La Prensa*, *Crítica*, *El Pueblo*, *El Diario*, *La Época*, *El Telégrafo*, *La Acción La Capital* (Rosario), *Última Hora*, *El Diario del Plata*, *La República*, *El Diario Español* entre otras numerosas publicaciones de Buenos Aires y el Interior

Del relevamiento de la bibliografía existente sobre María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, unánimemente elogiosa hacia el arte de los actores, su señorío y su vida de grandes señores, no se desprende cuáles fueron las falencias de la gestión del aristócrata devenido en artista. Esas falencias fueron lo suficientemente graves como para llevar a la pérdida de la sala, ofrecida en pública subasta.

Salvo alguna referencia imprecisa a la impericia de los artistas en la administración del dinero, en general, la cuestión directamente es obviada, como en el caso de Urquiza: “no es el caso ahora puntualizar detalles de cómo se llegó en 1926 a la pública subasta del *Cervantes...*”.

Del mismo modo, tampoco se ahonda demasiado en las circunstancias que habían llevado a Díaz de Mendoza a perder en España su fortuna además de la heredada de su primera esposa, también miembro de la nobleza. Cabría deducir que, conforme a los códigos vigentes entre las elites de la época, había cuestiones - como las financieras poco transparentes - que quedaban “entre caballeros”. Apenas insinuadas pero jamás explícitas. Entre tanto, la pareja volvía a España.

El Presidente Marcelo T. de Alvear, y su ministro de Instrucción Pública Dr. Antonio Sagarna, crearon por decreto del 7 de julio de 1924 el *Conservatorio Nacional de Música y Declamación*.

En el contexto de la gestión alvearista, finalmente se concretaría al año siguiente la iniciativa de dotar al país de un teatro oficial, que se convirtiera además en espacio de entrenamiento y experimentación teatral de los futuros alumnos del *Conservatorio*.

La compañía Guerrero- Díaz de Mendoza haría en 1924 – entre el 14 de junio y el 29 de julio - una breve temporada en el *Cervantes* en la que representaron *La jaula de la leona* de Manuel Linares Rivas, *El pobrecito carpintero* de Eduardo Marquina, *Los Chatos* de Pedro Muñoz Seca Y Pedro Pérez Fernández, *La vidriera milagrosa* de Luis Fernández Ardavin, *La muerte del dragón* de Pedro Muñoz Seca, *Un par de botas* y *Lecciones de amor* de Jacinto Benavente. El 18 de julio en el beneficio de doña María se repuso *Campo de armiño* de Benavente con gran éxito, al igual que en el de don Fernando en el que se ofreció *El caudal de los hijos* de López Pinillos.

En el año 1925 las compañías ibéricas seguirían llegando a Buenos Aires: el *Teatro de la Comedia* recibiría a la *Compañía Española* que estrenaba la revista de Franco Padilla y del maestro Terés titulada *La Revista de la Comedia* que conseguía atraer regular público<sup>398</sup> El

---

<sup>398</sup> *Magazine Policial. Revista Ilustrada*, diciembre de 1925. Ricardo C. Torres, cronista de la sección “Nuestros Teatros”, opinaba sobre *La Revista de la Comedia: cuenta con alegres cuadros, unos espirituales y otros muy*

año sería también crucial en la que parecía una imparable caída económica de la empresa del *Cervantes*.

Otra vez la intervención de García Velloso resultaba decisiva: su gestión ante el presidente Alvear para salvar el teatro lograría una calurosa recepción de su parte, coincidiendo con la tesitura de la política cultural del gobierno.

El informe, presentado por García Velloso como iniciativa propia, destacaba:

*“Todos ustedes conocen esta soberbia casa de arte y todos están al cabo de las desventuras financieras que desde antes de su terminación, pesaron sobre sus ilustres iniciadores y propietarios. El Teatro Cervantes está perdido para ellos. De un momento a otro se producirá el crack definitivo; y pensando dolorosamente que el magnífico teatro pase a manos mercenarias, aconsejo su rápida adquisición al gobierno nacional y su entrega a la Comisión de Bellas Artes. Asumo la responsabilidad de la indiscreción que comporta descubrir el estado financiero que ha ocasionado el fracaso material de los dos grandes artistas tan ligados a la cultura teatral de Buenos Aires. Don Fernando Díaz de Mendoza y doña María Guerrero no podrán ya conjurar el desastre. Voy a arriesgarme a la indiscreción de puntualizar con cifras ese desastre”*

El monto de lo reclamado por los acreedores ascendía a \$ 2.662.524 de la época.

Fernando Aranda que - además de ser uno de los arquitectos responsables de la construcción - era en aquel momento el empresario del teatro, fue entrevistado por *La Nación* sobre la situación real del *Cervantes*. Aranda calculaba en \$ 3.000.000 el valor global de la sala e informaba sobre las cuatro hipotecas que lo gravaban por un valor de \$ 2.000.000,

---

*vistosos, logrando el propósito de hacer pasar un rato agradable al auditorio. La vedette Elena Antúnez es el alma de la representación.* El Magazine Policial resulta una interesante y no frecuentada fuente, no solamente por su sección teatral fija, sino porque enviaba a los teatros durante los años veinte, junto al cronista, al dibujante que confeccionaba los identikits para la Policía a realizar una serie de excelentes caricaturas de los principales intérpretes de las obras, formando así una galería - a través de los números - que incluye a Florencio Parravicini, Blanca Podestá, Manuel Faust Rocha, Roberto Casaux, Vicente Sassone, Esperanza Palomero entre muchos otros.

# distribución de las localidades de propiedad

excluyéndose de esta cifra la devengada por intereses, que formaban en conjunto una cantidad apreciable.

El *Banco Hipotecario*, en su calidad de primer acreedor, había dispuesto la subasta en remate público del *Cervantes*, de acuerdo a las facultades conferidas en su carta orgánica. La condición de empresario de Aranda quedaba a salvo pese a la subasta dada la existencia de un contrato de arrendamiento a su favor por el término de 5 años y manifestaba su intención de cumplir el plan de funcionamiento del teatro.

El giro de los acontecimientos significaría también la puesta en conflicto de uno de los nexos más fuertes entre los Guerrero – Díaz de Mendoza y la elite porteña: la propiedad del espacio que, además de convertirlos en espectadores habituales, albergaba uno de los circuitos de sociabilidad inter-elite más prestigiosos del Buenos Aires de la época: los palcos y plateas del *Cervantes*.

La distribución de las localidades de propiedad, reveladora del “mapa” social del teatro, era:

mapa social del teatro

## Palcos Avant-Scene (Bajos)

- A- Adelia María Harilaos de Olmos<sup>399</sup>
- B- María Unzué de Alvear<sup>400</sup>
- C- Enrique Santamarina<sup>401</sup>

<sup>399</sup> *Adelia María Harilaos de Olmos*, viuda del gobernador cordobés Ambrosio Olmos, poseía una de las primeras fortunas del país y pasaba largas temporadas en París. Sin hijos, dedicaría su vida a la beneficencia – fue Presidenta y motor de la Sociedad de Beneficencia de Buenos Aires – desde su catolicismo militante. Fue una de las más grandes filántropas de su época. Sus donaciones para la construcción de Iglesias, colegios, instituciones dedicadas a la infancia, hospitales y asilos de ancianos, son innumerables; financiaría el Congreso Eucarístico de 1934 con el importe de la venta de una de sus estancias. El Vaticano le otorgó el título de Marquesa Pontificia.

<sup>400</sup> *María Unzué de Alvear* había nacido en Buenos Aires el 21 de noviembre de 1862. Casada con Ángel de Alvear, hermano de Marcelo T., se dedicaría a la filantropía y a la militancia católica: fue presidenta de la Sociedad de Beneficencia y de la Caja Dotal de Obreras y colaboraría con el Patronato de la Infancia, el del Enfermo de Lepra, la Liga Argentina contra la Tuberculosis y muchas otras entidades de bien público. Vivió largos periodos en la mansión construida en su estancia *San Jacinto*, donde organizaba reuniones de agasajo a las personalidades locales y extranjeras que visitaban en país. En el partido de Rojas hizo construir el hospital, la iglesia y los asilos de ancianos y huérfanos. En General Arenales donó 500 hs. para el pueblo de Ferré y el Colegio Salesiano. En Carabelas construyó la escuela y la capilla; donó terrenos para escuelas en Pergamino y Colón y para los pueblos de *La Beba* y *La Angelita*. Junto con su marido, hizo construir el Instituto Alvear de Luján. Al sufrir problemas visuales, apoyó al Hospital Santa Lucía de la Capital. Al construir el templo de Santa Rosa de Lima en Buenos Aires, le fue otorgada la Orden del Sol del Perú. También sería una de las organizadoras del Congreso Eucarístico de 1934 y fue distinguida con los títulos de condesa y marquesa pontificia y la Orden del Santo Sepulcro. Fue una de las escandalizadas damas de la sociedad porteña que, ante el casamiento de su cuñado Marcelo T. de Alvear con la cantante lírica Regina Paccini, se negó a recibir a la pareja. Falleció en Buenos Aires el 18 de febrero de 1950.

D- Saturnino J. Unzué<sup>402</sup>

### Palcos Avant-Scene (Balcón)

A- Samuel H. Pearson<sup>403</sup>

B- Rosa A. de Tornquist<sup>404</sup>

C- Sucesión Devoto<sup>405</sup>

D- Mauricio Braun<sup>406</sup>

---

<sup>401</sup> *Enrique Santamarina* (1880-1937) fue uno de los hijos del millonario hacendado gallego Ramón Santamarina, fundador de la poderosa empresa “Santamarina e Hijos S.A.”. Durante el gobierno del General Uriburu sería vicepresidente de la República. Sus hermanos fueron: Ramón (empresario, diputado, presidente de la Sociedad Rural, presidente del Banco de la Nación), Jorge (abogado, empresario, diputado por Buenos Aires, presidente del Banco de la Nación, Ministro de Hacienda) y Antonio (abogado, empresario, concejal, diputado y senador por Buenos Aires, intendente de Tandil).

<sup>402</sup> *Saturnino J. Unzué* fue un poderoso empresario y terrateniente colonizador, casado con Inés Dorrego, fundador de varios pueblos como Salliqueló y Espora. Activo católico, contribuyó con numerosas obras de la Iglesia en cuyo contexto fue miembro de la Unión Popular Católica. A esta organización política donaría también terrenos en la parroquia de Flores para la construcción de dependencias. En la *Liga Patriótica Argentina* ocupó el cargo de vocal.

<sup>403</sup> *Samuel Hale Pearson* era un empresario de origen inglés, vinculado a intereses ferroviarios. En 1909 sería presidente de la Compañía de Tierras y Hoteles de la Sierra de la Ventana S.A. que con un capital de 2, 5 millones de pesos de la época, adquiere 14.000 has. en la zona. Allí se construiría el espectacular *Club Hotel de la Ventana*, con lujo europeo, inaugurado en 1911 con una fastuosa fiesta a la que asistieron el Gral. Roca, numerosas personalidades de la clase alta local, el clero y el cuerpo diplomático.

<sup>404</sup> *Rosa Altgelt de Tornquist* había sido la esposa – y sobrina – del acaudalado empresario y terrateniente de origen alemán Ernesto Tornquist (la revista *Caras y Caretas*, el 12 de mayo de 1900, al dar cuenta de un banquete ofrecido a Tornquist por Francisco Uriburu, publica una caricatura de Cao que representa al financista como un esmirriado “hombre fuerte” rodeado de pesas de oro macizo y una jocosa rima: *su juego al agio interesa/ pero la gente confiesa/ que es don Ernesto un tesoro/ porque vale lo que pesa/ cuando lo que pesa es oro*). El empresario había nacido en 1842, hijo del cónsul de la ciudad libre de Bremen en Montevideo y fallecido en 1909, dejando una cuantiosa fortuna. Fundador del pueblo y colonia Tornquist, en la zona aún se recuerda cuando Rosa, ya viuda, llegaba desde Capital con sus hijos y nietos en un tren especial, con vagones dormitorio y comedor con vajilla inglesa, cristalería de Bohemia y cocinero francés. El tren paraba varios días en la estación, mientras la familia descansaba en la estancia Tornquist.

<sup>405</sup> La *Sucesión Devoto* la constituían los herederos del genovés Antonio Devoto, llegado al país en la década del cincuenta del siglo XIX. En la Argentina había adquirido, a la familia Altube, el paraje Santa Rosa con la intención de fundar una villa veraniega. El arquitecto Buschiazzo sería encargado del trazado urbanístico y el progreso de la Villa se acentuaba con la llegada del ferrocarril. La villa se conocería como Villa Devoto, origen del actual barrio. Devoto tomaría a su cargo en 1882 la construcción de gran parte de las obras de salubridad y aguas corrientes de la Capital. En 1905 compraba los campos de la South American Land Company en La Pampa y constituía con sus hermanos la Sociedad Estancia y Colonia Trenel. La explotación y colonización de las tierras convirtió a la fortuna de Devoto en una de las más sólidas de Sudamérica. También sería el fundador y presidente durante 35 años del Banco de Italia y del Río de La Plata, a lo largo de su vida recibiría numerosas condecoraciones y el título de conde. Se casaría dos veces: con Rosa Viale y Celina Pombo. Al cursar una invitación al rey de Italia Victor Manuel, para visitar estas tierras, construyó para alojarlo en caso de que aceptara, el suntuoso Palacio Devoto – uno de los edificios más costosos de la República, con materiales y decoración importados de Europa – que el Rey nunca conocería y jamás sería habitado.

<sup>406</sup> *Mauricio Braun* fue uno de los principales terratenientes de la Patagonia con tierras tanto en Argentina como en Chile. En 1906 era dueño de 467.000 hectáreas. En 1917 participaría con Alejandro Menéndez Behety en la sociedad que construye el frigorífico de Río Grande y el de Puerto Deseado. En la época era llamado el “rey sin corona de la Patagonia”. En 1920 los Braun poseían 1.376.160 hectáreas en el Sur; el mismo año se desataba una crisis social y económica ante la grave situación de los trabajadores rurales y Braun y Menéndez Behety viajarían a Buenos Aires para activar el envío de tropas al territorio patagónico. El gobierno de Irigoyen enviaría

## Palcos Avant-Scene (Principales)

A- Círculo de Armas

B- María G. de Santamarina.

## Palcos Bajos

1- Carlos Madero<sup>407</sup>

3- José María de Achával

5- Ángel Pacheco<sup>408</sup>

7- Mercedes Unzué de Quintana

21- Tomás E. de Estrada<sup>409</sup>

23- Eugenio Díaz Vélez<sup>410</sup>

25- Concepción Unzué de Casares<sup>411</sup>

2- Guillermina O. César de Wilde<sup>412</sup>

---

al coronel Varela, quién comandó la sangrienta represión de los peones rurales en los tristemente célebres acontecimientos de la Patagonia (reflejados en el libro de Osvaldo Bayer *La Patagonia Rebelde*).

<sup>407</sup> *Carlos Madero* era un acaudalado empresario, casado con Sara Unzué con la que tuvo tres hijas. En 1916 construye para su familia la mansión de estilo eduardiano que luego será la embajada inglesa, donde residirá más de 30 años ofreciendo célebres fiestas a lo más granado de la sociedad de la época. El diario *La Razón* del 20 de enero de 1913 daba cuenta de la intervención del matrimonio en una cacería en un *chateau* francés entre importantes miembros de la nobleza.

<sup>408</sup> *Ángel Pacheco* era presumiblemente descendiente del General Ángel Pacheco, del que también descendía por vía materna Marcelo T. de Alvear.

<sup>409</sup> *Tomás E. de Estrada* (1904-1932) fue director del Banco de la Nación en el gobierno de Marcelo T. de Alvear y puso su empeño personal en las gestiones para la adquisición del *Teatro Cervantes* después de que sus fundadores lo perdieran y se rematara en subasta pública. También presidió la *Comisión Nacional de Casas Baratas*, destinada a proporcionar viviendas accesibles a la población trabajadora; fue dos veces presidente del *Jockey Club*, hizo construir la escuela primaria levantada en los jardines del Hipódromo y fue miembro de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aries. En 1912 había sido representante en la Argentina de la *American Skating Company* que fabricaba muebles de armazón metálico. Ferviente católico, fue presidente de la *Archicofradía del Santísimo Sacramento* de la catedral de Buenos Aires.

<sup>410</sup> Véase nota 138.

<sup>411</sup> *Concepción Unzué de Casares*, viuda de Carlos Casares, fue dueña de una de las más cuantiosas fortunas del país. Propietaria de *Huetel* – “mulita” en lengua indígena – que constaba de 60.000 hectáreas y era una de las más suntuosas estancias de la Argentina de su tiempo. De estilo Luis XIII, Concepción Unzué recreó su fantasía de construir, en aquel rincón del partido de 25 de Mayo, un *chateau* francés de la época de los Borbones. La construcción de la casa había comenzado en 1906 –bajo la dirección del arquitecto francés Dunoart - pero su marido, Carlos Casares, fallece en 1907 sin llegar a verla terminada. La mansión se inauguraba dos años después y todo hacía pensar que se convertiría en un polo de activa vida social de la clase alta. Sin embargo la viuda, de carácter retraído y piadoso, más bien se dedicaría a velar por la buena marcha de las tareas agrícolas del establecimiento, recorriendo su vasta extensión en un cochecito tirado por un petiso. En 1925, la estancia alojaría al *Príncipe de Gales* en su visita al país (véase nota 140). Concepción Unzué de Casares, devota católica, donaría a la población rural de la zona, iglesias, hospitales, hospicios y escuelas. Su mansión en la Capital, un imponente petit hotel urbano obra del arquitecto Buschiazzo, es la actual sede del *Jockey Club*. Casi centenaria, falleció sin hijos en Buenos Aires en 1959: la estancia fue heredada por su sobrina Josefina Álzaga Unzué de Sánchez Elía.

- 4- Lorenzo V. Ruiz
- 6- Esteban Riglos<sup>413</sup>
- 3- Miguel Alfredo Martínez de Hoz<sup>414</sup>
- 18- Gonzalo Sáenz<sup>415</sup>
- 24- José Luis Cantilo<sup>416</sup>
- 26- Dámasa Zelaya de Saavedra<sup>417</sup>

### Palcos Balcón

- 21- Ciriaco Morea<sup>418</sup>

---

<sup>412</sup> *Guillermina Oliveira César de Wilde* enrolada en las filas del catolicismo militante y la filantropía de las damas de su época, levantaría en 1920 -en Berisso - una importante obra desde *la Unión Popular Católica Argentina* y la *Gran Colecta Nacional*, al construir viviendas para los trabajadores. Su mansión en Mar del Plata sería una de las más suntuosas de la época.

<sup>413</sup> *Esteban Riglos*, acaudalado terrateniente, fue dueño de otro de los chalets más lujosos de Mar del Plata – ubicado en Guemes 2557, actualmente incluido en proyectos de conservación del patrimonio histórico de aquella ciudad – donde se ofrecieron fastuosas recepciones.

<sup>414</sup> *Miguel Alfredo del Corazón de Jesús Martínez de Hoz* fue un poderoso hacendado, nacido en 1867 y educado en escuelas de Francia, Alemania e Inglaterra. A su regreso al país en 1899, se hace cargo de la administración de sus estancias de Chapadmalal, Quequén, Las Tunas y Burzaco, la mayor de ellas al sureste de la provincia de Buenos Aires, sobre el mar. Casado con la uruguaya Julia Elena Acevedo Larrazábal, se dedica a la agricultura en gran escala y, apasionado por la equitación, a la cría de caballos de raza. Conquista resonantes triunfos en exposiciones hípcas inglesas y francesas entre 1908 y 1914. En 1906 hace construir en el desierto pampeano un fabuloso castillo gótico, con planos del arquitecto Basset Smith y parques diseñados por Charles Thays – quien plantaría gran cantidad de especímenes exóticos y costosos – que asombraron a los contemporáneos. En 1913 fundó el Haras Chapadmalal para cría de pura sangre de carrera: ejemplares como “Cragamour” (ganador del Derby de Epsom en 1913 y descalificado por la perturbación producida por el suicidio de una sufragista inglesa arrojándose al paso del caballo del Rey) y el legendario “Botafogo” harían famoso el haras argentino. La llegada del ferrocarril a las estancias, aisladas antes en el desierto pampeano, posibilitarían que se conviertan en lugares de veraneo: en 1926 agregaba a su castillo un ala de 7 habitaciones para descansar allí con su mujer. Martínez de Hoz sería presidente tres veces del Jockey Club, Comisionado Municipal en Mar del Plata en 1903 y 1906, presidente del Banco de la Nación, miembro de la Sociedad Rural, fundador y primer presidente de la Asociación Argentina de Polo, presidente de la Comisión de Superintendencia de la Colonia Hogar Ricardo Gutiérrez, presidente del Patronato de Menores y miembro de la Comisión Directiva del Instituto Tutelar de Menores, constructor y presidente honorario del Hospital de Mar del Plata, entre otros muchos cargos. Falleció el 1° de junio de 1935.

<sup>415</sup> Véase nota 143.

<sup>416</sup> *José Luis Cantilo*, hijo de José María Cantilo y Magdalena Ortiz Basualdo, había nacido en Buenos Aires en 1871. Parte de sus estudios los realizaría en Francia. En Buenos Aires sería docente, historiador, escritor y periodista; contraería matrimonio con Josefina de Achával y fue padre de 8 hijos. Cantilo, católico de profundas convicciones – su hijo Rafael fue sacerdote – intervino en numerosas obras de la Iglesia. También incursionó en política, abrazando desde el principio la causa del radicalismo: sería diputado en 1916 y en 1919 fue designado Intendente de la ciudad de Buenos Aires por primera vez – luego volvería detentar el cargo en 1928-1930. A diez días de asumir su segunda gestión, activaría la construcción del *Teatro Romano* de la Costanera Sur que se había iniciado en 1921. Falleció el 11 de octubre de 1944.

<sup>417</sup> *Dámasa Zelaya de Saavedra* era la viuda de Luis María Saavedra - sobrino del Brigadier General Cornelio Saavedra - propietario de extensas tierras en el entonces partido de Belgrano. Con más tierras adquiridas posteriormente constituiría una extensa estancia que, al morir en 1900, pasaría a manos de su viuda. En 1929 fallecería doña Dámasa Zelaya de Saavedra y la propiedad se convertiría en la sede del *Museo Cornelio Saavedra*.

2- Empresa del Teatro Cervantes

14 - Mariano Gradín

20- Manuel Montemayor

### Tertulias de orquesta

35, 37 y 39 Fernando Aranda

58 y 60 Mario Livingston

51,53, 55 y 57 Carlos Díaz Vélez<sup>419</sup>

### Plateas

Fila 1 N° 7- Horacio Sánchez Elía<sup>420</sup>

Fila 1 N° 9 – Félix de Álzaga Unzué<sup>421</sup>

Fila 1 N° 12 Gonzálo Sáenz<sup>422</sup>

Fila 2 N° 7 y 9 Adelia María Harilaos de Olmos

Fila 2 N° 11 Ricardo Cernadas

Fila 2 N° 8 y 10 Arturo E. Gómez<sup>423</sup>

Fila 2 N°12 Alejandro Menéndez Behety

Fila 2 N°14 Alfredo Menéndez Behety

Fila 3 N° 7 y 9 Carlos Menéndez Behety

---

<sup>418</sup> *Ciriaco Morea*, casado con María Laxage, era un terrateniente dueño de las tierras donde se establecieron los primeros pobladores de la colonia que diera origen al pueblo de Morea, al NO del distrito de 9 de Julio. Morea donaría las tierras para la construcción de la estación, entre 1910 y 1911 y también para levantar la *Escuela José Manuel Estrada* y la casa para su director. La *Compañía Importadora y Exportadora de la Patagonia*, presidida por Mauricio Braun, lo contaría entre sus directores junto con Alejandro, Carlos y Alfonso Menéndez Behety.

<sup>419</sup> *Carlos Díaz Vélez* heredó - junto a su hermano Eugenio, también titular de un palco bajo en el Cervantes – las vastas tierras de su padre Eustaquio Díaz Vélez. A su muerte en 1928, su hija Matilde Díaz Vélez heredó los campos en que se fundaría el pueblo de Guernica en el partido de San Vicente.

<sup>420</sup> *Horacio Sánchez de Elía* fue quién en 1925 organizaría la gira por el Interior y por varias estancias de la provincia de Buenos Aires, con que se agasajó al Príncipe Eduardo de Gales durante su visita al país. El príncipe fue hospedado en *Huetel*, la estancia de Concepción Unzué de Casares, dónde cantó alegremente canciones norteamericanas, inglesas y criollas con el dúo Gardel-Razzano – contratado por Alvear para la ocasión – y con el propio Sánchez Elía.

<sup>421</sup> *Félix de Álzaga Unzué*, “Piruco”, casado con su prima Elena Peña Unzué con la que no tuvo hijos, vivía en el espléndido palacio de Cerrito 1441 – hoy pertenece al Hotel Hyatt – construido en 1919 y centro de fastuosas recepciones cuyas crónicas aparecían en las revistas de la época como *Caras y Caretas*. Dueño también de la caballeriza Álzaga Unzué y de la estancia Santa Elena.

<sup>422</sup> *Gonzalo Sáenz*, conspicuo y acaudalado miembro de la colectividad hispánica en Buenos Aires, fue presidente de la *Cámara Española de Comercio* entre el 26 de noviembre de 1914 y el 16 de mayo de 1921.

<sup>423</sup> *Arturo E. Gómez* terrateniente que sería uno de los padrinos de la construcción de la nueva Iglesia del Carmen en *La Cumbre*, provincia de Córdoba, comenzada en 1917 e inaugurada en 1920.



Fila 3 N° 10 Carlos Unzué<sup>424</sup>

Fila 6 N° 8 Sra. H. Mansilla de Vázquez

Decía el arquitecto Aranda:

*“El derecho de propiedad de 25 palcos y 24 plateas por el término de diez años, que Fernando Díaz de Mendoza había prorrogado a once, nació de los compromisos suscriptos por aquel con un número de, ahora, acreedores que contribuyeron a la formación de un capital bien elevado para los trabajos de construcción del Cervantes”.*

Al no darse a esas deudas el carácter de hipotecarias, los certificados expedidos al solicitarse el crédito por el *Registro de la Propiedad*, acerca de las condiciones de dominio, no consignaron la existencia de deuda alguna que afectara a la finca.

Por otra parte, aquellos créditos por la propiedad de los palcos y plateas constaban en documentos de carácter privado y, en consecuencia, el *Banco Hipotecario* no podía contemplar la situación de los acreedores. El propio Aranda se encontraba comprendido en esa situación y señalaba que por la naturaleza del crédito, solo les quedaba a los compradores de palcos y plateas emprender acciones legales contra Díaz de Mendoza.

El futuro adquirente del *Cervantes* quedaría, en consecuencia, liberado de la carga que implicaba la propiedad de palcos y plateas y los distinguidos adquirentes no tendrían otra vía que las acciones judiciales contra sus antiguos protegidos.

Es interesante recordar que el derecho jurídico de abono a platea o palcos sería siempre controvertido, cuestionándose su naturaleza: en ocasiones se ha declarado que constituye una locación o arrendamiento y en otras, que es un derecho *sui generis*. En distintas ocasiones sería fuente de conflictos entre empresarios y abonados: un fallo del año 1917 de la *Cámara Civil* de la Capital Federal condenó a la empresa del *Teatro Odeón* a devolver al Dr. Benito Villanueva el palco que este había “alquilado”, el cual había sido

---

<sup>424</sup> Carlos Unzué terrateniente que, en Uruguay, a 36 km de Chajarí (futura ciudad Termal) y a 10 km de Federación fundara en 1923 la colonia *La Argentina* de 5.107 hectáreas. En Mar del Plata fue el propietario original de la llamada “casa criolla”, construida en 1916 por el Ing. Baldassarini, sita en Entre Ríos 3601, hoy parte del patrimonio arquitectónico marplatense.

nuevamente alquilado por dicha empresa a doña Adelia María Harilaos de Olmos – propietaria de palco en el *Cervantes* - antes de haber vencido el contrato anterior.<sup>425</sup>

El arquitecto Aranda atribuía la presunción corriente del escaso interés rentístico del *Cervantes*, a la inejecución de algunas de las obras proyectadas. Opinaba que tratándose de una sala conceptuada artísticamente como una de las más importantes del mundo, y que por su carácter monumental atraía la atención turística, ella debería pasar a propiedad de la Nación o del Municipio. Allí debería crearse la *Comedia Argentina* y evitar con ello que cualquier otro interés utilitario desvirtúe el concepto puramente artístico que ha presidido la creación del *Cervantes*.

Los martilleros a los que se encomendara el remate de la sala fueron *Giménez Zapiola, Panelo y Cia.* designados por el Banco Hipotecario Nacional.

Desde el diario *La Nación* se emprendía una campaña, a partir de abril de 1926<sup>426</sup>, a favor de la incorporación del *Teatro Cervantes* al patrimonio nacional en sucesivos artículos, resaltando el consenso general a favor de instituir en él la *Comedia Argentina*. Este proyecto, aseguraba, hacía tiempo había obtenido el apoyo de los poderes públicos y encontraba inmejorable ocasión de concretarse ante las favorables condiciones financieras en que se licitaba el teatro. El 3 de junio auguraba al *Cervantes* un destino semejante a la *Comédie Française*.

El diario socialista *La Vanguardia*, se constituyó en interlocutor antagónico del diario de los Mitre en el tema de la venta del *Cervantes* y su destino final.

Decía *La Vanguardia* en su artículo titulado “Un presente griego”:

*Con un presente digno de mejor empleo, “La Nación” a emprendido una campaña a fondo para demostrar que lo mejor que puede hacerse con el Teatro Cervantes es “incorporarlo al patrimonio nacional”, que en lengua pobre significa endosarle al país una segunda edición, corregida y aumentada, de lo que ha venido a resultarle a la comuna de Buenos Aires el teatro Colón, como fuente de líos inacabables y pretexto de derroches ¿a qué viene entonces este frenesí para adquirir el teatro Cervantes?. Si en el país existen los*

<sup>425</sup> Cam. Civ. 1ª. Cap. En *Jurisprudencia Argentina*, año 1917. No es el único, pueden encontrarse a lo largo de la década del 20 y del 30.

<sup>426</sup> Ese año – 1926 - la compañía italiana Almirante representaba en el *Cervantes* *La fiaccola sotto il moggio* de Gabriele D’Annunzio. Véase Ana Cecilia Prenz *D’Annunzio, una presencia dispar* en Pellettieri, O. (Edit.) *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790 – 1990*. Edit. Galerna, Bs. As. 1994, p. 33.

*elementos necesarios para la formación de un teatro dramático nacional, no es creíble que su desarrollo pueda depender de la ausencia o no de un gran escenario lujoso y caro. Por el afán con que se habla de a adquisición del Cervantes, parecería que la posesión de un escenario en esas condiciones tuviese virtudes milagrosas. No necesita el país que le endilguen este nuevo presente griego que “La Nación” y el Dr. Alvear, de común acuerdo, quieren ofrecerle. El mejor escenario del mundo no podría hacer que nazca la imaginación de los autores, ni dar a la vida intérpretes de sus obras, y si es cierto que el teatro nacional existe como una realidad en pleno desarrollo n ha menester para vivir e imponerse, de que se someta al país a un sacrificio oneroso que se sabe como comienza pero no como irá a concluir. Harto enseña el teatro municipal con su semillero constante de cuestiones desagradables, déficit y otras menudencias ilustrativas. Si existen “caballeros” con pretensiones de mecenas, dispuestos a sacrificarse para dotar a la Nación de un teatro de lujo, allá ellos con el negocio.<sup>427</sup>*

El 26 de abril de 1926, en el local del *Banco Hipotecario Nacional*, se había procedido a la venta en remate público del *Teatro Cervantes* fijándose como base \$200.000. El edificio resultaba adjudicado en la suma de \$ 1.100.000 a la *Caja de Crédito Hipotecario*.

La subasta no había sido pacífica: al suscribirse la respectiva boleta se reclamó acaloradamente la nulidad del acto por los propietarios de localidades del teatro, quienes anticiparon a la institución adquirente que entablarían las acciones legales pertinentes para el reconocimiento de sus derechos.

Dicha protesta alejaba definitivamente la dimensión “caballeresca” del acuerdo privado y adelantaba la intención los propietarios de palcos y plateas de promover el correspondiente juicio para dilucidar su situación jurídica.

*La Nación* del 19 de mayo de 1926, bajo el título de “El presidente de la Nación propiciará la compra del *Cervantes*”, daba cuenta de los esfuerzos conjuntos de los presidentes de la *Sociedad* y el *Círculo de Autores* y el subdirector del *Conservatorio*

---

<sup>427</sup> *La Vanguardia*, 4 de junio de 1926.

*Nacional de Música y Declamación*, Enrique García Velloso, para lograr la adquisición del *Cervantes* por el Poder Ejecutivo.

Hacía referencia el diario de los Mitre a las manifestaciones de Alvear respecto de su aspiración de hacer del *Cervantes* el primer *Teatro Nacional de la Comedia* y constituirlo en sede del *Conservatorio de Música y Declamación* desde antes de subir a la presidencia, en sus tiempos de Ministro Plenipotenciario argentino en Francia, cuando habría encargado su organización a García Velloso<sup>428</sup>.

En medio de las gestiones en pro del paso del *Cervantes* al Estado, García Velloso procuraba también interesar al gobierno en la concreción de otro importante proyecto para los actores argentinos: el amparo de la previsión social para los trabajadores de la escena – había concebido en ya 1919 la *Casa del Artista* – cuyos fundamentos explicitaría en la función a beneficio de la veterana actriz Orfilia Rico que Pascual Carcavallo organizara en el *Nacional* ante la presencia de varios ministros alvearistas.<sup>429</sup>

Entre tanto, el teatro continuaba su funcionamiento: el 7 de junio de 1926 la compañía Gretillat – Tessier representaba en el *Cervantes* *La Massiere* de Jules Lemaitre<sup>430</sup>, con la presentación de la actriz Yvette Andreyor y el 16 de junio la misma compañía ofrecía *L’Ame en Folie* de Francois de Curel<sup>431</sup>, ambas obras del conjunto francés no fueron demasiado favorecidas por la crítica

El 5 de julio de 1926, *La Vanguardia* alertaba, mediante un artículo<sup>432</sup> sobre el intento de comprar el *Cervantes* por el Estado para “encubrir un affaire, un verdadero escándalo.”

---

<sup>428</sup> Según afirma Juan José de Urquiza en *Enrique García Velloso Cuaderno de las Ediciones Culturales Argentinas*, Bs. As. 1963, p. 56

<sup>429</sup> De Urquiza, Juan José *Enrique García Velloso*, Cuaderno de las Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As. 1963.

<sup>430</sup> Decía *La Prensa* del 8 de junio de 1926: *La verdad, no es cosa que se justifique mucho la inclusión de esta pieza, una de las menos significativas e interesante de su autor, dentro del repertorio del mencionado conjunto, pues no tiene valores que la destaquen del nivel común, no brinda al primer actor Gretillat gran oportunidad de emplear sus aptitudes ni ofrece a una actriz, que se presenta ante un público nuevo, ocasión de lucimiento. A pesar de ello, Yvette de Andreyor puso de manifiesto las diversas cualidades al servicio del papel del Juliette Dupuy: fue mensurada, suave y demostró tener dominio de su parte. Jacques Gretillat compuso la figura del pintor Mareze con ajuste.*

<sup>431</sup> *La Prensa*, 17 de junio de 1926: *La función ofrecida por la Compañía Gretillat – Tessier, fue anunciada con ciertas reticencias destinadas a poner al público sobre aviso acerca del carácter de la obra que iba a representarse. La idea que Francois de Curel lleva al teatro, suele aparecer erizada de escollos en cuanto a su exposición, que persigue más el efecto escénico, la demostración de sus observaciones hechas con un criterio investigador, el cual lógicamente no puede recogerse en eufemismos, que serían en definitiva la inmólación de su propio esfuerzo en aras de las evasivas contradictorias con que habría de velar sus pensamientos. La obra estrenada anoche tiene a Valentine Tessier en su papel breve, más no de escasa importancia, pero la actriz se mostró vacilante y nerviosa hasta el punto de no servir su parte con la corrección que de ella hay derecho a exigir, dados sus antepasados artísticos. La actriz Blancheteau, supo ajustarse el extraño tipo a su cargo, por más que algunas actuaciones pareciesen tocadas de una afectación que no prestó mayor relieve a la figura. Los actores Gretillat y Francoeur desempeñaron sus respectivos papeles con aplomo y buen conocimiento de ellos.*

<sup>432</sup> Firmado por “C. Lath”.

acusaba a la gestión alvearista de valerse de un pretexto artístico para endosarle un cadáver al gobierno, pretendiendo engañar al pueblo con intenciones aviesas...” lo de siempre: el acomodo”. Aseguraba que la “verdad desnuda de ese pretendido negocio era salvar a Otto Bemberg<sup>433</sup> y Cía. de una mala operación financiera, hecha por intermedio de una de sus tantas sociedades”

Al no ser suficiente el crédito por \$1.000.000 solicitado por el *Cervantes* en su momento al *Banco Hipotecario Nacional*, operación que consideraba a todas luces dudosa por *La Vanguardia*, se había gestionado ante la firma *Bemberg y Cía.* una segunda hipoteca por \$ 1.000.000 con interés bajo, ya que habrían intervenido poderosas influencias. Los Bemberg, como 2º hipotecarios no tuvieron otro recurso al salir a remate el teatro que comprar por el importe de la primera hipoteca, es decir pagaron lo que se adeudaba al Banco Hipotecario “cargando ellos con el clavo”.

Se preguntaba *La Vanguardia*:

*“¿puede concebirse que sea para la firma Bemberg un negocio tener una propiedad que le reditúe en el mejor de los casos un 3% anual?” y afirmaba “así se explica claramente que la única forma de quitarse el nudo gordiano es metiendo el remache al Estado. Este puede ser un buen cliente porque es dócil, más aún, el puede pagar la totalidad hasta los intereses perdidos. La Nación no debe pagar los platos rotos por terceros; ahora, si se tratara de comprar el Cervantes por un precio que estuviera de acuerdo a la tasación primera del Banco Hipotecario Nacional, no habría nada que objetar, pero es el caso de que la operación pretendida es muy distinta a lo correcto. El Estado no debe dejarse sorprender por este acomodo y los legisladores pensarán un poco antes de votar una ley en perjuicio del fisco, prestándose inadvertidamente a servir de instrumento a intereses creados”*

---

<sup>433</sup> La relación entre Otto Bemberg y Alvear se estrecharía cuando este, en el último año de su mandato, fundara en 1928 la *Casa Argentina* en la Ciudad Universitaria de París, con un pabellón financiado por el empresario cervecero y otro por el gobierno argentino.

El 23 de junio de 1926, ante la novedad de la anulación del remate del *Cervantes*, *La Vanguardia* insistía en la irregularidad de los procedimientos:

*“Una vez rematado el Cervantes, arreció la maniobra para endosar el teatro al Estado. Nutridas comisiones visitaron al presidente de la República y ciertos diarios recogieron su opinión completamente favorable. Parecía cosa hecha la transformación en del teatro en “Comedia Argentina” al estilo francés. ¿Qué ha ocurrido? El directorio del Banco Hipotecario Nacional resolvió anular el remate y efectuar otro en julio. ¿El caluroso entusiasmo del presidente era invención periodística? ¿la anulación del remate habrá sido una iniciativa del Hipotecario o de quiénes se interesaban en el negocio?”*

Otras voces señalaban lo poco transparente de las operaciones. El articulista de la revista *Comoedia*<sup>434</sup>, partidario de que los poderes públicos tomaran una intervención directa para convertir al *Cervantes* en la *Casa de la Comedia*, señalaba el desconocimiento que existía en el ambiente y el público en general, respecto a la causa de la anulación del remate del teatro. Alertaba también contra los “amigables interventores que no dan puntada sin nudo y exigirían una buena comisión que vendría a recargar el precio de adquisición”.

En julio, al efectuarse el nuevo remate del *Cervantes*, *La Vanguardia* recordaba su predicción de que el “negociado” del teatro se realizaría finalmente según los “consejos y previsiones de *La Nación*”:

*“ya dijimos que el comprador anterior debía esperar el momento oportuno para endosar el clavo al gobierno y así ha ocurrido” para agregar refiriéndose a la nueva subasta “el nuevo adquirente pagó por el teatro e precio de \$ 2.100.000, es decir, poco menos del doble de lo que fuera pagado hace un mes y medio. Se asegura que el verdadero comprador es el*

---

<sup>434</sup> *Comoedia* 1° de julio de 1926, año I, N° 7

*Banco de la Nación y que la compra ha sido efectuada por cuenta del gobierno. De ahí el aumento extraordinario del precio. ¡Plata del gobierno, plata de nadie!*

Los extensos artículos de *La Vanguardia* del 17, 18, 23 y 27 de julio de 1926 fustigan una vez más en duros términos el llamado “negociado” alvearista del *Teatro Cervantes*, resaltando tinte “oligárquico” presente en las maniobras denunciadas:

*Conocen nuestros lectores los antecedentes de este desagradable y ruidoso negocio que, acaba de realizar el Gobierno de la Nación, presidido por el “democrático” presidente Alvear. En lo sucesivo tendremos dos asuntos eternos e interminables: “asunto teatro Colón” a discutirse en el Consejo Deliberante de Buenos Aires y “asunto Cervantes” en el Congreso de la Nación. Asuntos feos y desagradables que se prestarán a todas las irregularidades y malversaciones a que nos tiene acostumbrado la administración del Colón... El teatro Cervantes obtuvo del Banco Hipotecario Nacional un crédito hipotecario por \$1.100.000. Poco tiempo después se gestionó ante la firma O. Bemberg y Cía. una 2° hipoteca por \$ 1.000.000 más, en total \$ 2.000.000. Cuando salió a remate el teatro, los segundos hipotecarios O. Bemberg y Cía, lo compraron por el importe de la 1° hipoteca, o sea pagaron lo que se adeudaba al Banco Hipotecario Nacional. Se habló enseguida de que la operación constituía un mal negocio. El presidente de la República fue interesado en el teatro y poco después el Banco Hipotecario, sin dar razones, anuló el remate. Ayer se realizó una nueva subasta en los salones del Banco Hipotecario, “El Diario” informa minuciosamente del acto, diciendo que se inició ofreciendo el rematador la propiedad con la base de \$ 900.000. Pocos minutos después esta suma subió hasta llegar a \$ 2.100.000, es decir exactamente el importe de las dos hipotecas...se adjudicó la valiosa propiedad en \$2.100.000. A nuestro requerimiento el sr. que ofreció esa suma nos manifestó que el comprador era el Banco de la Nación en comisión; posteriores*

*averiguaciones hechas por nosotros, nos permiten asegurar que el comprador real y efectivo es el Gobierno de la Nación. Era motivo de comentario general, el hecho de que no harán dos meses aún, al ponerse en venta el teatro, sólo se alcanzó la suma de \$ 1.100. 000. Como se ve, el gobierno "en orden común y respetuoso de la ley hace una operación ilegal, a espaldas del Congreso, y ruinoso por las complicaciones y pérdidas que inevitablemente acarreará. El gobierno surgido del voto universal toma así otra medida oligárquica, cuyos entretelones será necesario conocer."*

El 18 de julio los decibeles de las críticas contra Alvear iban en aumento:

*El Banco de la Nación ha pagado dos millones cien mil pesos por el Cervantes. No hace mucho el Banco Hipotecario Nacional lo vendió en remate por un millón cien mil pesos. Días después, sin dar razones, anuló el remate ¿será para ofrecer al Banco de la Nación la oportunidad de pagar un millón de pesos más? Los hechos cantan.*

*¿Qué hará con el teatro Cervantes el Banco de la Nación? No satisfecho con la fabulosa colección de clavos que lo caracterizan y definen ¿quiere ahora variantes de cómicos? Pero no entra en los planes del Banco de la Nación convertirse en empresario teatral. Se ha limitado a responder y complacer el último capricho del presidente aristocrático que padecemos. No es de ahora que se viene hablando de un proyecto largamente acariciado por el Dr. Alvear: el ser Mecenas, con la plata del pueblo, de una Comedia Argentina, claco de la comedia francesa. Es este quizás, el único programa de gobierno meditado y propio que se trajo de Paris.*

Y:

*De la adquisición del teatro Cervantes se habla desde que sus creadores, los esposos Guerrero- Mendoza,*



*experimentaron en carne propia los estragos de un negocio mal pensado o peor realizado. Primero se tentó endosarlo a la municipalidad y luego, previéndolas verdes, los interesados explotaron la incurable manía de grandezas del señor Alvear. Sin duda el Banco de la Nación al adquirirlo, no procedió espontáneamente. Respondió a sugerencias gubernamentales y, el día que se crea conveniente, el Banco de la Nación se lo venderá al gobierno... La gente bien, que no concurre al teatro nacional, por no confundirse con Juan Pueblo, se dará el doble placer de encontrarse en el Cervantes y en el Colón. Como este, será fuente de líos inalcanzables y de déficits permanentes. Los del Colón los paga la municipalidad, los del Cervantes correrán por cuenta de gastos generales de la Nación: música y comedia rosa para los ricos a costa del erario del pueblo*

La crítica destacaba en todos los casos el elitismo aristocratizante del presidente Alvear en un gobierno elegido por voto popular. Se le reprochaba su cercanía con lo extranjero, su público estilo de vida, lo snob y el afrancesamiento cultural que apuntaba al establecimiento de un teatro alejado de lo nacional y popular, al estilo de la *Comédie Française*, muy lejos del alcance de las masas.

Es ilustrativa la entrevista que la revista *Comoedia* efectuara en julio de 1926 a don Luis C. Amadori, en aquel entonces secretario del *Cervantes*. Opinaba el cronista que “la suntuosidad para amateurs del teatro había chocado desde el primer momento con lo que se llama *gran público*”, sostenedor de toda empresa teatral; “incómodo entre esos pasillos conventuales, esas butacas de época y esas alfombras y cortinados insolentes que los trataban como a *parvenus*”.

El público porteño “no se resignaba a molestarse a ver teatro, con el severo ritual de una misa cantada, por algo es esencialmente pagano. Y desde los primeros fracasos del nuevo coliseo se planteó la incógnita: ¿era aquella una sala fría de la que huía el público?” Para el articulista, la respuesta no tenía dudas: “para el público no hay sala pobre ni lujosa que valga cuando le interesa un espectáculo agradable y valioso”.

Se preguntaba *Comoedia* cuál era la razón por la que el público no se había interesado todavía en el *Cervantes*; en busca de la respuesta entrevistaba a Amadori, quién entre otros significativos conceptos, opinaba:

*Si nos referimos al gran público, creo efectivamente que no se habituara nunca al Cervantes. Es un teatro demasiado suntuoso y lleno de aparatosidad para él. Por eso creo que deben hacerse en él un género especial de espectáculos, que le den carácter propio para un público propio.*<sup>435</sup>

*Comoedia*, refiriéndose a la mentada posibilidad de que el teatro se convirtiera en la casa de la *Comedia Argentina*, expresaba que ya que hasta entonces el Estado “ha permanecido ausente por completo en esta magnífica actividad nacional que es el teatro del país, o si se ha hecho presente, sólo ha sido para cobrar impuestos o para imponer reglamentaciones absurdas, bien venga la tardía resipiscencia que ha de dar a nuestra escena un baluarte discutible, pero baluarte al fin”<sup>436</sup>

Mientras tanto, continuaba la polémica: la salvación de los Bemberg de un pésimo negocio, sostenía *La Vanguardia*, era el verdadero motivo de la adquisición por el gobierno y consideraba una excusa fútil el querer hacer del *Cervantes* una verdadera escuela de teatro nacional, que ya existía en el *Colón*. También adhería al pedido de informes de la *Cámara de Diputados*, antes de votar ninguna ley. Luego publicaba la respuesta que enviara el *Poder Ejecutivo* en ocasión de la minuta presentada por el diputado Leopoldo Bard el 22 de julio de 1926.

La confección de una cronología legislativa de la adquisición del *Teatro Cervantes* mediante el relevamiento de los *Diarios de Sesiones* de la *Cámara de Diputados* de 1926, se torna compleja y confusa dados los diversos giros a distintas *Comisiones*.

Uno de los ítems más significativos de su foja de ruta en el Congreso sería la mencionada minuta, presentada por el diputado Bard, con un *Proyecto de Resolución* solicitando al *Poder Ejecutivo* que se sirviera informar si había sido hecho por su orden la adquisición del *Teatro Cervantes*, en comisión por el *Banco de la Nación Argentina*, según informaciones de la prensa capitalina.

Ante la solicitud, el 26 de julio de 1926, el *Poder Ejecutivo* respondía a la minuta presentada manifestando que no es exacto el contenido de la pregunta respecto a su

---

<sup>435</sup> *Comoedia* 1° de julio de 1926, año I, n°7.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

intervención en la operación. Señalaba además el *Ejecutivo* que, en caso de creer útil la adquisición del edificio, se dirigiría al Congreso para solicitar tal autorización.

Ante la respuesta del *Poder Ejecutivo*, nuevamente el diputado Bard presenta el 27 de julio, un pedido de informes con la misma tesitura pero cambiando la redacción, de acuerdo a lo contestado por éste. El 29 de julio el *Ejecutivo* responde este segundo pedido, informando a través del presidente del *Banco de la Nación*, que tal propiedad fue adquirida por la entidad en defensa de un crédito del establecimiento.

Por otro lado, el 3 de septiembre, el diputado Horacio Sánchez de Loria<sup>437</sup>, diputado por Tucumán, presentaba un proyecto de ley proponiendo la creación del *Teatro de la Comedia Argentina*: es girado a la *Comisión de Instrucción Pública* y no se vuelven a hallar referencias de su destino.

Ese mismo día – 3 de septiembre de 1926 - el diputado Bard, en desacuerdo con la compra del *Cervantes* por considerarla un “negociado” presenta también un proyecto de ley, autorizando al *Poder Ejecutivo* a invertir \$1.000.000 en la construcción de un edificio destinado a la *Comedia Argentina y Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. También se gira a la *Comisión de Instrucción Pública* y a partir de entonces no se encuentran más referencias sobre el proyecto.

Como paso posterior a la explicación del Presidente del *Banco de la Nación*, el 21 de septiembre de 1926, el *Ejecutivo* presenta los fundamentos y el proyecto de ley ante el Congreso para la compra del teatro. Se gira el mismo a la *Comisión de Instrucción Pública*.

En medio de la polémica y las dilaciones sobre el destino del teatro que había fundado, llegaba desde España la noticia - el 23 de enero de 1928 - de la muerte de doña María Guerrero a los 61 años y todavía en la plenitud de su arte. Toda la prensa argentina de la época recogió la infausta nueva, que agregaba interés al ya candente tema.

Pese a que un escueto párrafo de Juan José de Urquiza<sup>438</sup> habla de una “sencilla” ceremonia - el 22 de mayo de 1928 - en la que se habría labrado un acta en la que consta la entrega del *Teatro Cervantes* por los representantes del *Banco de la Nación* al Estado de acuerdo con un contrato firmado con anterioridad, las características del traspaso parecen mucho más complejas.

---

<sup>437</sup> En el reportaje que se le hiciera respecto al tema en el N° 15 de la revista *Comoedia* de noviembre de 1926, decía refiriéndose al “teatro para el inmigrante”: *al decir teatro para el inmigrante no me he referido solamente al extranjero analfabeto, recién desembarcado, sino al que a pesar de haber mudado de situación económica por el trabajo material, no ha mudado de condición moral e intelectual por ese único motivo.*

<sup>438</sup> De Urquiza, Juan José *Enrique García Velloso* Cuaderno de las Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As. 1963.

Recién sería el 2 de julio de 1928 cuando entraba por *Cámara de Diputados* la reposición del proyecto de ley presentado por el Ejecutivo en 1926, respecto a la compra del *Teatro Cervantes*. Es girado a la *Comisión de Instrucción Pública* y no se hallan más datos respecto de su destino en los *Diarios de Sesiones*.

A partir de julio de 1928, existe un vacío informativo respecto a la situación jurídica del *Teatro Cervantes* que recién cambiará en 1933, al sancionarse la *Ley de Propiedad Intelectual* – Ley 11.723 – que en su artículo 69 hace referencia al porcentaje destinado para asegurar el funcionamiento del *Teatro Oficial de Comedias Argentino*, el cuál funcionaría en el local del *Cervantes*.

La confusa cuestión de la propiedad del teatro – pese a las afirmaciones de Juan José de Urquiza - quedaría en un “impasse” durante casi setenta años.

En 1998 resurgía el tema ante la ambigüedad sobre el dominio de inmueble ocupado por el ya *Teatro Nacional Cervantes*; las actuaciones que desde el mismo se llevaron a cabo para dilucidar esta cuestión obran en un expediente caratulado “INFORMACIÓN EN RELACIÓN AL DOMINIO DEL TEATRO NACIONAL CERVANTES”, Actuación N° 539 del 5 de julio de 1998.

Desde el *Teatro Cervantes*, en el ámbito de la *Secretaría de Cultura de la Nación*, se iniciaron múltiples gestiones: ante el área de patrimonio del *Ministerio de Educación y Cultura de la Nación*, con la *Oficina Patrimonial*, donde manifestaron no tener documentación alguna sobre el tema. Tras ello se consultaba a la *Secretaría de Cultura de la Nación*, que respondería carecer de datos sobre la pertenencia del edificio que ocupa el teatro.

Ante esta situación, se solicitaba un “certificado de dominio” al *Registro Nacional de la Propiedad Inmueble*. En forma paralela, se tomaba contacto con la *Escribanía General de la Nación*, de la que se recibía un juego de fotocopias de los títulos inscriptos en el organismo correspondiente.

Así se tomaba conocimiento de que el inmueble del *Teatro Cervantes*, estaría adjudicado al *Banco de la Nación* desde 1929. Contactos informales concretados con el banco causarían en la institución profunda sorpresa, ante su absoluto desconocimiento del tema.

Tras este descubrimiento, se presenta una nota a la *Dirección de Registros Catastrales*: en la plancheta correspondiente al teatro, figuraba en el renglón inferior al que se menciona “Banco de la Nación Argentina” la leyenda “Estado Nacional Argentino” con una llamada al pie que expresaba: “ A pesar de no haber sido escriturado, se trata de una propiedad fiscal cuya adquisición puede considerarse terminada el 31/5/35 según informes de la División Inmueble del Estado de la Secretaría de Obras Públicas”. Una firma ilegible con

## Conclusiones

fecha 17/11/60 y “usufructuado por la *Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Biblioteca y Archivo*”, fecha 23/12/60.

En resumen, de las constancias obrantes en el certificado de dominio del *Registro de la Propiedad Inmueble* surgía que el inmueble del teatro pertenecería al *Banco de la Nación Argentina*, a pesar de la anotación marginal referida al Estado Nacional, por lo cuál urgía tomar las medidas pertinentes para que pasara a figurar a nombre del *Teatro Nacional Cervantes*.

El dictamen jurídico solicitado por la *Secretaría General de Gobierno* aconsejaba que el teatro, en ejercicio de la autarquía que detentaba y que le otorgaba la competencia específica a tales efectos, iniciara tratativas con el *Banco de la Nación* tendientes a establecer el modo de proceder a la instrumentación del traspaso de la propiedad a nombre de aquel, dejando a salvo las pertinentes acciones judiciales.

Según la última foja del expediente consultado, de fecha 22 de agosto de 2002, seguían las actuaciones para lograr el traspaso de dominio del inmueble del *Teatro Nacional Cervantes* - a nombre todavía del *Banco de la Nación* - al propio teatro, de acuerdo al pedido de regularizar las situaciones patrimoniales dentro del Estado Nacional, solicitado por el *Tribunal de Tasaciones de la Nación* y por el *Registro Nacional de Bienes Inmuebles Privados del Estado Nacional*, ambos organismos dependientes de la *Contaduría General de la Nación*.

A fines de diciembre de 2006, el expediente estaba paralizado todavía desde la última actuación en 2002, sin que se tuvieran más novedades sobre la cuestión del dominio del *Teatro Nacional Cervantes*.<sup>439</sup>

Reinado Teatral

### 9. Conclusiones.

⊗ María Guerrero

El largo “reinado teatral” de María Guerrero en Argentina, iniciado en 1897, coincide casi exactamente con el surgimiento de la vertiente más abierta y abarcadora del hispanoamericanismo. No sería aventurado afirmar que la actriz y su esposo, Fernando Díaz de Mendoza, formaron parte de aquellas personalidades independientes que – junto a grupos e instituciones – sin una definida coordinación entre sí, pero con similares preocupaciones, veían la revitalización de España en una estrecha vinculación con América.

<sup>439</sup> Según lo informado por el Sr. Marcelo Lorenzo, a cargo del Archivo Histórico del *Teatro Cervantes* - dónde obra el voluminoso expediente – en diciembre de 2006.

Es difícil afirmar si existió en la larga asociación teatral y personal de los Guerrero – Díaz de Mendoza con América en general y Argentina en particular, una explícita intencionalidad política que permitiera enrolos en un consciente activismo hispanoamericanista. Sin embargo, pocas dudas caben sobre la operatividad y funcionalidad de su actuación teatral y social en el nacimiento y desarrollo del movimiento, post- 1898, en el país y – especialmente – en Buenos Aires. Desde el punto de vista de la efectividad y del reconocimiento de prensa y público, puede sostenerse que el matrimonio fue durante el período finisecular y las dos primeras décadas del siglo XX, un agente de primer nivel del llamado “aparato hispanista”.

La Guerrero se convertiría en la materialización de dos de los elementos centrales del hispanismo: la lengua y la raza. La universalmente alabada dicción<sup>440</sup> de la actriz, la riqueza de sus matices, la impecable modulación de características netamente teatrales, la llevarían a ser considerada en la época como un icono viviente de la lengua castellana. Del mismo modo, durante todo el período de su vinculación con el país, fue vista – la mirada más elocuente sería la de Rubén Darío – como la representación corpórea de las glorias de la raza hispánica, símbolo del resurgir de nuestro vínculo con el pasado y la definitiva reconciliación con la madre patria.

La vertiente progresista del hispanoamericanismo, si bien tomaba como núcleo fundacional el elemento hispánico unido a la tradición, consideraba también como constituyentes aquellos matices americanos que el propio nombre del movimiento ostentaba. La superposición de las identidades española y americana fue uno de sus componentes primordiales. Basta recorrer el repertorio de la compañía Guerrero - Díaz de Mendoza para comprobar que lo hispánico nunca fue excluyente, se contaba con la presencia – junto a los clásicos españoles – de autores modernos no siempre hispanos y obras argentinas.

La interpretación de las relaciones sociales del hispanoamericanismo - en sus distintas corrientes – fue claramente elitista. En la vertiente progresista, aquel elitismo se traducía en un paternalismo que veía la integración social construida a través de la cultura: la actuación profesional y privada de los Guerrero – Díaz de Mendoza, profusamente documentada por la prensa argentina, corrobora su tránsito por aquella cosmovisión. Incontables ejemplos de su conducta de “grandes señores”, con actitudes propias de las aristocracias europeas, refuerzan su inclusión en esos parámetros, descontando - por obvia - la importancia de su labor en el

---

<sup>440</sup> Se hace referencia a la *dicción artística* considerada como aquella que se acomoda a la estructura rítmica del texto que debe ser dicho y no enmascara su origen artístico, conforme a la definición del *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología* de Patrice Pavis, Paidós, Bs. As. 2005, 1º reimpresión en Argentina, p. 128.

campo de la cultura y el legado que representó la fundación del *Teatro Cervantes* de Buenos Aires.

De la misma forma en que el hispanoamericanismo tuvo un fuerte anclaje en un sector de la clase alta argentina, se podría afirmar que ese mismo sector se constituyó en el público por antonomasia de las actuaciones de la Guerrero y de Díaz de Mendoza, a los que reconocieron desde el principio como pares. Esta afirmación no excluye necesariamente a otros sectores, carentes de una notoria inclinación hacia lo hispánico, sino que otorga al primero un peso decisivo tanto en la trayectoria de la compañía como en la génesis del *Cervantes*.

La sociedad porteña con fortunas provenientes del comercio y las vacas, con pocos títulos nobiliarios legítimos, sería especialmente receptiva respecto a los blasones verdaderos. Parece haber pocas dudas respecto de que, junto con el notable arte de la Guerrero, sería la aristocracia que portaba por su matrimonio con el conde de Balazote y marqués de Lalaing la llave maestra que rompería la histórica marginación social de la gente de teatro de la época.

A partir de lo que surge de la presente investigación, se podría deducir que una vía fundamental para consolidar la vinculación de la Guerrero y Díaz de Mendoza con las figuras más representativas de la esfera social y política argentina, serían las funciones benéficas a favor de numerosas instituciones dirigidas por las esposas y parientes femeninas de sus miembros. El ejemplo más representativo sería la temprana vinculación de los actores con la comisión directiva de la *Sociedad de Beneficencia de Buenos Aires*.

También desde el principio, la pareja de actores establecería fluido vínculo con las autoridades que, a través de los años, dirigieran las más relevantes asociaciones españolas en la Argentina y sobre todo, en Buenos Aires. Los ejemplos más característicos serían el *Banco Español* y la *Asociación Patriótica Española*.

Dentro de la trayectoria recorrida por el hispanoamericanismo, el período que abarcó desde la inauguración por el matrimonio Guerrero – Díaz de Mendoza del *Teatro Cervantes* en 1921 hasta su pérdida y paso al estado argentino en 1928/29, coincidiría también con el inicio y concreción de su decadencia.

En 1921, año de la apertura del *Cervantes* en Buenos Aires, se daría uno de los puntos álgidos de la ambivalencia de las relaciones argentino – españolas en el campo teatral, representado por las actuaciones en la península de Alberto Ghirardo y de Martínez Cuitiño.

También el período comenzado en 1916-18 – año este último en que los actores hacen público su intención de construir el teatro – y que culminaba en 1928-29, cuando el Ejecutivo argentino presenta el proyecto para su adquisición, es el más representativo en cuanto a las

grietas del hispanoamericanismo en el campo específicamente teatral: la lucha de las sociedades argentinas de autores en pos de la obtención de la representación de sus pares españoles, sería el ejemplo más gráfico de la insignificante base empírica del movimiento, fuera de lo meramente discursivo y declamatorio.

En 1926, año en que se concretaba la pérdida del *Cervantes* para la pareja Guerrero – Díaz de Mendoza – reconocidos como símbolos por antonomasia del hispanoamericanismo - y la subasta pública del teatro, también se producía un importante giro ideológico en el contexto de los vínculos argentinos con la antigua madre patria. Aquellos vínculos, dificultosamente basados hasta entonces en la dimensión progresista del movimiento, comenzarían a reformularse a la luz de las concepciones de la derecha de ambos países. El P.Zacarías de Vizcarra, aportaba al concepto de *hispanidad* las acepciones geográfica y espiritual – católica; ambas dimensiones prefigurarían el concepto adoptado luego por Ramiro de Maetzu. El prevalecimiento de la cosmovisión que planteaba la *hispanidad*, plasmada en los acontecimientos políticos de ambas orillas del Atlántico, significarían la quiebra del hispanoamericanismo progresista.

La larga vinculación de la Guerrero con la Argentina, casi a partir de la pérdida de España – en 1898 – de su status colonial, el posterior desarrollo de la historia teatral y social de la compañía en el país, y la fundación y posterior pérdida del teatro como iniciativa privada de la máxima representante del arte hispano, podrían inscribirse - casi paso a paso - en la trayectoria del hispanoamericanismo finalmente derrotado por la *hispanidad*.

Como ya se ha destacado, la base del hispanismo en la Argentina - tanto en su dimensión hispanoamericanista como en la que constituyó la hispanidad - habría quedado empíricamente reducida a un público de clase alta y a los españoles nativos radicados en el país. Probablemente la tibia recepción del movimiento en sus dos vertientes en los sectores populares masivos, se debiera también a las distintas corrientes migratorias – sobre todo la italiana – que complementaron a la española y contribuyeron a diluir el núcleo hispánico que, ya debilitado por generaciones de hispanofobia intelectual, había legado el período colonial. Podría afirmarse que ni el hispanismo ni las representaciones del *Cervantes* gozaron, en el período trabajado, de una llegada masiva al público argentino.

Una importante dimensión del presente trabajo está constituida precisamente por una aproximación a la génesis del *Teatro Cervantes* de Buenos Aires. Sin menoscabo del indiscutible arte de doña María Guerrero, ya entonces una de las glorias de las tablas hispanas en el mundo, y del aporte que un teatro de la envergadura arquitectónica y artística del *Cervantes* significó para el país, estos hechos oscurecieron otros también innegables.



Desde el mismo inicio de su construcción los Guerrero – Díaz de Mendoza, que contaban con un capital notoriamente inferior al que - sin que mediara ninguno de los retrasos que se produjeron en la construcción - se requería para una obra de las características monumentales del *Cervantes*, recurrieron a poco claras y nunca del todo conocidas operaciones financieras, muchas de las cuáles jamás fueron documentadas.

Es prácticamente unánime en una bibliografía referida a los aspectos artísticos del emprendimiento y a los méritos – reales - del arte de sus fundadores, que se presente la fundación del *Cervantes* como una utopía desinteresada solo emprendida en por exclusivo amor al arte y a la cultura hispánica de sus iniciadores y para legarlo a la Argentina. Este mito deja de lado que la pareja de actores no había construido el teatro para donarlo al estado argentino: fundaba una empresa comercial propia, explotada como tal, de la que esperaba un lógico rédito económico.

El hecho de haber propuesto Fernando Díaz de Mendoza a un grupo de artesanos y comerciantes españoles la exposición de sus productos en un espacio del teatro - frecuentado por un público pudiente y receptivo a la estética y mentalidad hispánica - especialmente en construcciones y decoración, pone también de relieve el evidente aspecto económico de la intermediación. Parecería un hecho claro que, ante la impericia - nunca aclarada del todo - de Díaz de Mendoza como empresario, las temporadas llevadas a cabo entre 1921 y 1926 no compensaron el déficit que llevaría al remate del teatro.

La aseveración del arquitecto Aranda sobre evitar que el teatro cayera en manos de quienes llevaran a cabo una explotación “utilitaria”, no se habla de calidad artística, común a casi todos los otros textos sobre el *Cervantes* – García Velloso hablaba de “manos mercenarias” – no parecería tener un fundamento sólido: la sala ya era explotada desde su inauguración como una empresa de la que se esperaba utilidades. Había sido precisamente el fracaso en obtener las necesarias para su supervivencia lo que precipitara la quiebra.

Parte del presente trabajo es una aproximación a las circunstancias que rodearon el traspaso del *Cervantes* al Estado argentino, iniciada bajo la presidencia radical de Marcelo T. de Alvear en 1926, en medio de procedimientos poco transparentes, sospechados de “negociado” y condenados por parte de la prensa de la época.

De lo que ha podido relevarse sobre el tema, cabría una primera afirmación sobre el ruinoso negocio que la compra del teatro significaba para el gobierno nacional, dejando expresamente a salvo – como ya se ha expresado - el tema de su valor artístico y cultural y enfatizando la dimensión económica. Parece también indudable que el proceso que llevaría al coliseo a pasar al Estado, sería capitalizado por la oposición al gobierno de Alvear como un

sólido núcleo crítico, que apuntaría no solamente al tema puntual del teatro sino a aspectos estructurales de la gestión alvearista. Restaría profundizar la investigación con la búsqueda exhaustiva de mayores elementos de juicio – no disponibles en este momento dada la compleja situación actual del *Teatro Nacional Cervantes* - que lleven a aclarar la falta del traspaso del dominio de la sala, desde 1929 hasta casi la actualidad.

El papel de la elite de Buenos Aires, vinculada a los Guerrero – Díaz de Mendoza es fundamental tanto para la construcción del teatro como para su polémica incorporación al Estado nacional.

Desde el primer momento, la elite de Buenos Aires se constituyó en propietaria material y simbólica del recinto del *Cervantes*, construido como un expreso espacio de sociabilización propia, desde la arquitectura misma de la sala: fueron sus capitales los que financiaron fundamentalmente la monumental construcción. Y serían sus miembros los que - una vez declinada la estrella económica de los Guerrero – Díaz de Mendoza - resolvieron su destino, a través de uno de sus más preclaros representantes que ocupaba el más relevante espacio político de la época: la presidencia de la Nación.

La clase alta fue su público por antonomasia: al producirse la quiebra de la empresa y también de la dimensión “caballeresca” de su posesión, arbitraría estrategias concretas para defender su propiedad de palcos y plateas, amenazadas por la subasta.

La oligarquía de Buenos Aires sería el actor social exclusivo y decisivo en el nacimiento y trayectoria del *Teatro Cervantes*, tanto material como artística, durante el período que abarca la presente investigación. El hispanoamericanismo progresista español fue funcional al hispanismo vernáculo de parte de aquella oligarquía que sentía amenazada su primacía ante el aluvión migratorio, anudando ambos el clima que recibiría la iniciativa de la construcción del *Cervantes*, templo de lo hispánico tradicional y moderno.

Restaría también en el presente trabajo – dados los límites de su extensión - profundizar la investigación sobre la gestión cultural del gobierno de Marcelo T. de Alvear y la trama política del radicalismo antipersonalista. También, la participación clave de Enrique García Velloso, uno de los más destacados dramaturgos argentinos de la época. García Velloso no pertenecía - por su origen familiar de inmigración reciente - a la aristocracia vernácula, pero contaba en Buenos Aires con firmes vínculos sociales y políticos por su profesión y por su – todavía casi inexplorada - interacción con la dirigencia de las sociedades españolas de la época, que lo asociaba indirectamente a los círculos políticos de la península.

## 10. Agradecimientos.

*A los Doctores Oreste Carlos Cansanello, José Luis Moreno, Alejandro Cattaruzza, Roberto Di Stefano, José Emilio Burucúa, Marta Goldberg, María Esther Mangariello, Pablo Pozzi, Mariano Eloy Rodríguez Otero, Regula Langhben por su fundamental contribución a mi formación académica en Historia y en Letras.*

*Al Director del GETEA, Dr. Osvaldo Pellettieri y sus integrantes por el estimulante intercambio de ideas sobre el campo teatral.*

*Al Lic. Claudio Rosa su contribución a la investigación de fuentes, su eficiencia y su aliento constante.*

*A Catherine MC Pherson Obeille, Courtney Obeille, María Inés Mertens, Mariana Spratt Castex, P. Antonio Mallea Madariaga por confiarme sus recuerdos sobre María Guerrero y el Teatro Cervantes.*

*Al Lic. Marcelo Lorenzo, a cargo del Archivo Histórico del Teatro Nacional Cervantes y a su personal por facilitarme el acceso al expediente sobre teatro.*

*Al asesor literario del Teatro Nacional Cervantes, Sr. Alberto Wainert por su buena disposición y su memoria.*

*A las autoridades y personal del INET y de la Biblioteca de Argentores por su atención y disponibilidad para acceder a las fuentes de esta investigación.*

*A las autoridades y personal del Centro de Estudios Policiales Com. Francisco L. Romay.*

*A la Lic. María Florencia Heredia (GETEA).*

*A Clara Belén Testado (Bibliotecología/ UBA) por su colaboración en la investigación de fuentes y su aliento permanente.*

## 11. Bibliografía.

- Altamiranda, Daniel Ariel y Calibán, personajes-metáforas para la construcción de “Nuestra América” en Fin (es) de Siglo y Modernismo Congreso Internacional *Buenos Aires- La Plata Agosto de 1996*, Edición Universitat de les Illes Balears, Palma (Illes Balears) 2001.
- Altamirano, Carlos y Sarlo Beatriz Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. Edit. Ariel, Bs. As. 1997.
- Andioc, René Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII Edit. Castalia, Valencia 1976.
- Arias de Cossio, Ana María Escenas de la vida doméstica en Morant, Isabel (Dir.) Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales *del XX* Edit. Cátedra, Madrid, 2006, T. III.
- Arrieta, Rafael Literatura Argentina y sus vínculos con España. Librería y Editorial Uruguay, Bs.As. 1957.
- Balfour, Michel *Recuerdos diplomáticos* Ediciones Du villier, Paris 1928.
- Berenguer Carisomo, Arturo España en la Argentina. Ensayo sobre una contribución *a La cultura nacional* Edición del *Club Español*, Bs. As. 1953.
- Bosch, Mariano Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de *Pablo Podestá*, Edit. Solar- Hachette, Bs. As. 1969.
- Calaza, José María (Coronel de la Nación y Jefe del Cuerpo de Bomberos de la ciudad de Buenos Aires) *Teatros. Su construcción, sus incendios, su seguridad (análisis histórico del asunto)* Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, Buenos Aires 1910.
- Cárdenas, Eduardo José y Payá, Carlos Manuel *La Argentina de los hermanos Bunge. Un retrato íntimo de la elite porteña del 1900* Editorial Sudamericana, Bs. As. 1997.
- Casadevall, Domingo F. El tema de la mala vida en el Teatro Nacional, Edit. Kraft, Bs. As. 1957.
- Castagnino, Raúl H. El teatro optimista de Roberto J. Payró en *Boletín del Instituto de Teatro* Bs. As. 1978.
- Cordero, Héctor Adolfo Alberto Ghiraldo. Precursor de nuevos tiempos Edit. Claridad, Bs. As. 1962.

- Coronado, Nicolás *Crítica Negativa* Agencia General de Librería y Publicaciones. Bs. As. 1923.
- Cúneo, Dardo *Argentina y la Primera Conferencia Panamericana*, Ediciones Transición, Bs. As. 1955.
- de Urquiza, Juan José *El Teatro Cervantes en la historia del teatro argentino*, Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As. 1968.
- de Urquiza, Juan José *Enrique García Velloso* Cuaderno de las Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As. 1963.
- de Lusarreta, Pilar *Cinco Dandys porteños*, Ediciones Continente, Bs. As. 1999, Editorial Kraft, Bs. As. 1943.
- de Maetzu, Ramiro *Defensa de la Hispanidad en Obra* t.V. Editora Nacional, Madrid 1974.
- De vega, Mariano, de Luis Martín, Francisco y Morales Moya, Antonio (Eds.) *Jirones de Hispanidad. España, Cuba, Puerto Rico y Filipinas en la perspectiva de dos cambios de siglo*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca 2004.
- Del Olmet, Luis Antón y de Torres Bernal, José *María Guerrero* Colección Los Grandes Españoles, vol. XII, Renacimiento, Madrid 1920.
- Devoto, Fernando *Nacionalismo, Fascismo y tradicionalismo en la Argentina Moderna. Una historia*. Edit. Siglo XXI, Bs. As. 2002.
- Díaz, Nilda *Hombres en Soledad de Manuel Gálvez* en Verdevoeye, Paul (comp.) *Identidad y Literatura en los países hispanoamericanos* Ediciones del Solar, Bs. As. 1984.
- Diago, Nel *Buenos Aires: Capital Teatral de España (1936-1939)* en Pellettieri, Osvaldo (Edit.) *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberamericano y argentino*. Edit. Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Dickmann, Enrique *Recuerdos de un militante socialista*, Bs. As. vs. eds.
- Di Stefano, Roberto y Zanatta, Loris *Historia de la Iglesia Argentina. Desde la Colonia hasta la actualidad* Edit. Grijalbo, Bs. As. 2000.
- Dubatti, Jorge *El teatro español de José Echegaray en Buenos Aires (1877 -1900)* en Pellettieri, Osvaldo (Editor) *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberamericano y argentino*. Edit. Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Bs. As. 1994.

- Escudé, Carlos y Cisneros, Andrés *Historia General de las Relaciones Internacionales de la República Argentina* Nuevo Hacer Grupo Editor, Bs. As.1998.
- Fernández, Mauro *Historia de la Magia y el Ilusionismo en la Argentina. Desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Producciones Gráficas, Bs. As. 1999.
- Fernández Saldaña, José María *Historia del viejo Montevideo* Editorial Arca, Montevideo 1967.
- Foppa, Tito Livio *Diccionario Teatral del Río de la Plata* Edición del Carro de Tespis, Bs. As.1961.
- Franco, Dolores *España como preocupación* Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- Francos Rodríguez, J. *El Teatro en España (1908)* Imprenta del Nuevo Mundo, Madrid, 1908.
- Gálvez, Manuel *El espíritu español* Bs. As. 1921.
- García Velloso, Enrique *Memorias de un hombre de teatro* Edición del Fondo Nacional de las Artes, Bs. As. 1998.
- Gutiérrez Gomero, Emilio (Real Academia Española) *Mis Primeros Ochenta Años. Lo que me dejé en el tintero* Librería y Editorial Madrid S.A., Madrid 1926.
- Gutiérrez Visuales, Rodrigo *La pintura argentina. Identidad Nacional e Hispanismo (1900-1930)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2003.
- Heredia, María Florencia *María Guerrero embajadora cultural de España en Argentina* en Pellettieri, Osvaldo (Dir.) *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina* Edit. Galerna, Bs. As. 2006.
- Ielpi, Rafael O. *Rosario del 900 a la "década infame"*, Ediciones Homo Sapiens, Rosario 2006, T. IV.
- Ielpi, Rafael O. y Zinni, Héctor N. *Prostitución y Rufianismo*, Homo Sapiens. Ediciones, Rosario 2004.
- Lagos, Ovidio *La Pasión de un aristócrata*. Regina Pacini y Marcelo T. de Alvear Emecé Editores, Bs. As.1994.
- Leyak, Patricia *La letra interrogada. Leer y Escribir en literatura y psicoanálisis* Edit. Escuela Freudiana de Buenos Aires, Bs. As. 2006.
- Linares Valcárcel, Francisco *Representaciones teatrales en Albacete (1901-1923). Cartelera, compañías valoración*. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación Provincial, Albacete 1999.

- Lojo, María Rosa Los hermanos Mansilla: género, nación, barbaries en Abanico de la *Biblioteca Nacional. Revista de Letras*, agosto 2003.
- Luna, Félix *Irigoyen*, Edit. Hyspamérica, Bs. As. 1986.
- Luque Lobos, Jorge *Gigantes y Cabezudos* (recopilación de entrevistas) Edit. Tour, Bs. As. 1929.
- Llanes, Ricardo M. Los teatros de Buenos Aires Cuadernos De Buenos Aires N° XXVIII, Ediciones de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1968.
- Mc Gee Deutsch, Sandra Contrarrevolución en la Argentina (1900-1932). La Liga *Patriótica Argentina*. Universidad Nacional de Quilmes Edit. Bs. As., 2003.
- Mallo Gerónimo Los krausistas españoles en Cuadernos Americanos Año XVI, n° 6 Enero/Diciembre, México.
- Minuchin de Breyter, Perla *Actores Célebres. María Guerrero*, Central Peruana de Publicaciones, Lima 1947.
- Ortiz García, Cármen Ideas sobre el Pueblo en el imaginario nacional español del 98 en *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español* Consejo Superior Investigaciones Científicas, Investigaciones Científicas, Casa de Velásquez, Madrid 1999.
- Pavis, Patrice *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología* Edit. Paidós, Bs. As. 2005.
- Prenz, Ana Cecilia D'Annunzio, a una presencia dispar en Pellettieri, O. (Edit.) De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790 – 1990. Edit. Galerna, Bs. As. 1994.
- Querido, Leandro (Com.) Roque Sáenz Peña. Americanismo y Democracia Grupo Editor Universitario, Bs. As. 2006.
- Reyes de la Maza, Luis *El teatro en México durante el porfirismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1968, T. III.
- Rock, David, Mc Gee Deutsch, Sandra, Rapalo, Ma. Ester y otros *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*. Javier Vergara Editor, Bs. As. 2001.
- Rojas, Ricardo *La Restauración Nacionalista* Peña Lillo Editor, Bs. As. 1971, 3° edición.
- Romero, José Luis *Las ideas en el siglo XX* Edit. Siglo XXI, Bs. As. 1995.

- Romero, José Luis *La experiencia argentina y otros ensayos*. Edit. Taurus, Bs. As. 2004.
- Rubione, Alfredo Retorno a España en Historia Crítica de la literatura argentina. *La crisis de las formas* Vol. V, Emecé Editores, Bs. As. 2006.
- Rodrigo, Antonina *Margarita Xirgu y su teatro* Edit. Planeta, Barcelona 1974.
- Sabatucci, María Rosa *La revista La Biblioteca (1896-1898) en Fin(es) de siglo y modernismo. Congreso Internacional Buenos Aires – La Plata (1996)* Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001.
- Salas, Horacio *El Centenario. La Argentina en su hora más gloriosa*. Edit. Planeta, Bs. As. 1996.
- Sarlo, Beatriz *Una modernidad periférica. Buenos Aires: 1920 y 1930* Ediciones Nueva Visión, Bs. As. 1988.
- Scobie, James R. *Buenos Aires. Del centro a los barrios (1870-1910)* Edit. Solar – Hachette, Bs. As. 1977.
- Seibel, Beatriz *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Edit. Corregidor, Bs. As. 2002.
- Senkman, Leonardo *El nacionalismo y los judíos: 1909-1932* en Nueva Presencia, 23 de julio de 1977.
- Sepúlveda, Isidro *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Edit. Marcial Pons, Madrid, 2005.
- Sikora, Marina F. *Compañías y actores italianos en la Argentina (1900-1930)* en Pellettieri, Osvaldo *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino (1790-1990) Cuadernos del Getea N° 4*, Edit. Galerna, Bs. As. 1994.
- Sosa Cordero, Adolfo *Historia de las Varietés en Buenos Aires (1900- 1925)* Edit. Corregidor, Bs. As. 1978.
- Terán, Oscar *El dispositivo hispanista* en *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas*. Bs. As., 1992.
- Terán, Oscar *En busca de la ideología* Catálogos Editora, Bs. As. 1986.
- Terán, Oscar *En busca de la ideología argentina* Ediciones del Centro Editor Latinoamericano, Bs. As. 1987.
- Vázquez, Francisco y García Moreno, Andrés *La sexualidad vergonzante en Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Cátedra, Madrid 2006.



- Viñas, David *Literatura Argentina y Política. De Lugones a Walsh.* Edit. Sudamericana, Bs. As.1996.
- Viñas, David *El apogeo de la oligarquía* Ediciones Siglo XX, Bs. As. 1975.
- Zaldumbide, Gonzálo José Enrique Rodó en *Boletín de la Biblioteca Nacional de Letras. Serie de Escritos III* Montevideo, 1967.
- Zanatta, Loris *Del Estado Liberal a la Nación Católica* Universidad Nacional de Quilmes, 1996.

### **Fuentes.**

Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores

Archivo de los Canónigos Regulares de Letrán (Bs. As.)

Archivo del Centro de Estudios Policiales Com. Francisco L. Romay

*Anuario Oficial de la República Argentina*, T. 1 año 1912.

*Boletín de Estadística Oficial de la ciudad de Buenos Aires.* Mayo de 1897.

*Boletín de Estudios de Teatro* (Año II, 1944)

*Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires (Septiembre de 1904)* Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Bs. As. 1905.

*Censo de la Ciudad de Buenos Aires* de 1904.

Diario *Ámbito Financiero* (2006).

Diario *Crítica* (1919 -1928).

Diario *del Plata.* (1919 -1926).

Diario *El Heraldo de Madrid* (1929).

Diario *El Litoral* (1921).

Diario *El País* (1908).

Diario *El Pueblo.* (1918 -1921).

Diario *El Telégrafo* (1919 -1926).

Diario *El Tiempo* (1897 – 1910).

*El Correo de Galicia* (Bs. As.).

*El Diario* (1920 -1921).

*El Diario Español* (1918-1921).

*Diario La Argentina* (1920 -1921).

*Diario La Época* (1919 -1921).

*Diario La Montaña* (1919 – 1921).

*Diario La Nación* (1897 -1928).

*Diario La Prensa* (1916 – 1928).

*Diario La Razón* (1916 -1928).

*Diario La Vanguardia* (1919 – 1928).

*Diario La Voz Argentina* (1920 - 1921).

*Diario Tribuna Española* (1920 -1921).

Folleto del *Orfeón Galaico* (Archivo Lateranense) 8 de septiembre de 1897.

*Jurisprudencia Argentina* (1917).

*La Revista de Buenos Aries* (1869).

*La Revista Popular* (1918).

*Nuevo Mundo. Revista Popular Ilustrada* (Madrid, 1921).

*Magazine Policial. Revista Ilustrada* (1925).

*Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires de 1898*, Talleres de Publicaciones del Museo, La Plata, mayo 1898.

*Revista Argentina de Ciencias Políticas* (1909).

*Revista Artes y Letras*, (1893- 1894).

*Revista Caras y Caretas* (1898-1929).

*Revista Comoedia*, (de Buenos Aires, 1929).

*Revista El Hogar* (1928).

Revista *El Magazine*.

Revista *Fray Mocho*.

Revista *La Esfera* (Madrid, 1916)

Revista *La Ilustración Artística* (Barcelona, 1910)

Revista *Nosotros* n°268 (1931).

*Revista de la Universidad de Buenos Aires* (1919).

Revista *PBT*. (1900 -1928)

Revista *Plus Ultra*. (1916-1928)

Revista *Para Ti Para Ti* (1934).

#### **Internet**

[www.elmundo.es/magazine/2004](http://www.elmundo.es/magazine/2004)

[www.Pagina12.com.ar/suplemento/libros](http://www.Pagina12.com.ar/suplemento/libros)

[www.geocities.com/TheTropics / Bay/7004](http://www.geocities.com/TheTropics/Bay/7004)