

La Banda de la Policía de San Juan (Argentina) como agente de difusión popular de la ópera

Yanet Hebe Gericó*

Recepción: 13-04-2023

Aceptación: 10-10-2023

Resumen

A través de diversas mediaciones, la ópera circuló por distintos espacios fuera del teatro. Este trabajo hace foco en la banda como agente de difusión popular del género lírico. Específicamente, aborda la inclusión de arreglos musicales basados en fragmentos operísticos en el repertorio de la Banda de la Policía de San Juan (Argentina) durante la primera mitad del siglo XX y busca contextualizar su ejecución en retretas realizadas al aire libre. Para ello, se profundiza en estos eventos como espacios de sociabilidad, en la relación de la agrupación con la audiencia y en los modos en que la prensa periódica moldeó ese vínculo.

Se detalla el trabajo de relevamiento y clasificación de los arreglos musicales de ópera localizados en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan. Estas creaciones *ad hoc* se consideran como una adaptación de las obras originales a las especificidades del conjunto y a las necesidades y prácticas de consumo locales. Las fuentes empleadas incluyen artículos hemerográficos y partituras manuscritas e impresas.

Esta investigación permite avanzar en el estudio de los efectos de la recepción socioestética de la ópera llegada a Argentina gracias a la inmigración y a la itinerancia de compañías líricas italianas.

Palabras clave: ópera, banda, arreglos musicales, San Juan, siglo XX, recepción socioestética

The San Juan Police Band (Argentina) as an agent for the popular diffusion of opera

Abstract

Opera circulated in different spaces outside the theater. This paper focuses on bands as agents that contributed to the dissemination of this lyrical genre. Specifically, it analyzes the inclusion of

* Profesora de Grado Universitario de Teorías Musicales y Especialista en Docencia Universitaria por la Universidad Nacional de Cuyo. Se desempeña como Profesora en las cátedras de “Apreciación Musical” e “Historia de la Música II” pertenecientes al Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Realiza el programa de doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires con una beca interna doctoral de CONICET.

musical arrangements based on operatic fragments in the repertoire of the Police Band of San Juan (Argentina) during the first half of the twentieth century and seeks to contextualize their performance in open-air events. In this sense, the study delves into these events as a space for sociability, in the relationship between the band and the audience, and the ways in which the press shaped this link.

This paper also let us show our classification of opera musical arrangements located in the Historical Archive of the San Juan Police Band. We understand that these *ad hoc* creations have been adapted to the specificities of the ensemble and to local needs and consumption practices. The sources studied here include newspaper articles, as well as manuscript and printed musical scores.

This research allows us to continue studying the effects of the socio-aesthetical reception of opera in Argentina thanks to immigration and the itinerancy of Italian opera companies.

Keywords: opera, band, musical arrangements, San Juan, XXth century, socio-aesthetic reception

1. Introducción

Entre 1880 y 1920 Argentina transitaba un proceso de construcción del Estado, así como de crecimiento y modificación demográfica debido a la inmigración masiva. En ese contexto, al igual que sucedió en otros países de Latinoamérica, la ópera ocupó un lugar central en el proceso de construcción de identidades colectivas. Esto fue posible gracias a la llegada de compañías itinerantes, en su mayoría italianas, y por la radicación de inmigrantes, quienes oficiaron como público que consumía el género con la intención de conservar su identidad cultural o como músicos profesionales que poseían una sólida formación.

Tanto en Italia como en Argentina, la ópera —objeto cultural complejo capaz de adaptarse a condiciones diferentes de las que motivaron su creación— circuló por fuera del espacio del teatro a través de diversas mediaciones. Este trabajo hace foco en la banda como agente de difusión popular del género lírico. Tomando como referencia los tres tipos de agrupaciones que Melanie Plesch identifica con el término “banda”, en esta oportunidad se adopta la acepción que define a estos grupos como “conjuntos militares o civiles en los que prevalecen aerófonos y membranófonos de tipo europeo, cuya actividad se encuentra tradicionalmente ligada a actividades al aire libre, tales como movimientos de tropas, ceremonias y celebraciones religiosas, cívicas y militares, conciertos y otros eventos” (1999: 137).

Específicamente, este estudio aborda la inclusión del género lírico en el repertorio de la Banda de la Policía de San Juan (Argentina) durante la primera mitad del siglo XX y contextualiza su ejecución en retretas realizadas al aire libre.¹

1 María Antonietta Sacchi de Ceriotto afirma que primeramente el término “retreta” se utilizaba para nombrar a “los desfiles de los batallones apostados en las ciudades que marchaban a los cuarteles al atardecer, precedidos por su banda de servicios y provistos de faroles de velas”, pero que con el tiempo “la palabra designó los conciertos al aire libre, una suerte de *promenade*”

Para ello, se profundiza en estos eventos como espacio de sociabilidad, en la relación de la agrupación con la audiencia y en los modos en que la prensa periódica moldeó ese vínculo.

El escrito detalla el trabajo de relevamiento y clasificación de los arreglos musicales basados en fragmentos operísticos, localizados en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan. Las fuentes empleadas incluyen artículos hemerográficos y partituras manuscritas e impresas existentes en el mencionado repositorio.²

Esta investigación plantea como supuesto inicial que es posible considerar estas creaciones *ad hoc* como una de las modalidades de adaptación de las obras originales a las especificidades del conjunto y a las necesidades y prácticas de consumo locales, tomando a San Juan como sociedad receptora de este género migrante.

2. Antecedentes

2.1. Nociones teórico-metodológicas

Teniendo en cuenta la ampliación de horizontes que experimenta la musicología desde finales del siglo XX, se propone para este estudio un enfoque teórico-metodológico que toma en préstamo y asimila conceptos de diversas disciplinas para posibilitar el análisis de distintos aspectos del objeto de estudio. Se plantea un abordaje desde la mirada de la historia transnacional como un campo académico que se ocupa del viaje de ideas, bienes y personas a través de las fronteras nacionales. Desde la visión de Axel Körner (2015), se busca reconceptualizar el espacio a partir de una noción de nacionalidad que no está fuertemente ligada al Estado, sino a conexiones que se dan entre grupos nacionales confinados por fronteras lingüísticas, culturales o históricas. Al comprender que el significado cultural de una obra artística no está fijado en su creación, sino que es determinado por las condiciones locales de los agentes receptores —auditorio, intérpretes, directores, críticos y comunidad en general— se parte de este enfoque para el estudio de los modos particulares de recepción, adaptación y asimilación de la ópera como género migrante.

A su vez, este trabajo se posiciona en la historia local de la música, dominio híbrido que, en palabras de Graciela Musri (2013), circunscribe la perspectiva

(paseo), costumbre arraigada durante todo el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. En estos conciertos, que tuvieron su origen en Inglaterra, el público permanecía de pie rodeando los quioscos en los que se ubicaba la banda o paseando al aire libre en parques y plazas” (2014: 86). En esta oportunidad, el concepto es entendido bajo la segunda definición.

2 Se advierte la posibilidad de profundizar, en próximas etapas, el estudio de la popularización de la ópera por fuera del ámbito teatral mediante el análisis de los catálogos de partituras y discos.

situada en y desde la localidad y enfoca múltiples procesos histórico–musicales ocurridos en el lugar que afectan a músicas propias y ajenas, apropiadas, aculturadas o exportadas. Esta mirada permite revelar “lo particular, lo específico para esa localidad dentro de grandes procesos o fenómenos, para confirmarlos o para establecer diferencias” (Musri, 2019: 2). Focalizar en las experiencias musicales de un sector de la sociedad sanjuanina en el recorte temporal seleccionado permite interpretar los efectos de la recepción social y estética de la ópera.

Por otra parte, se apela a la reducción espacial que propone la microhistoria como rama de la historia social aplicada a la musicología, entendiendo lo local no solo a partir de las fronteras físicas, sino también culturales. El recorte sociogeográfico en estudio permitirá observar las posiciones y oposiciones ocupadas por los músicos, las instituciones, la circulación de géneros y las obras. El énfasis de la microhistoria puesto en el estudio de prácticas musicales situadas y en el consumo de géneros musicales en distintos ámbitos sociales permite reconstruir la historia de la recepción estética en la comunidad y los sentidos que adquirió en ella.

Las metodologías y los préstamos propios de la nueva historia cultural posibilitan centrarse en los individuos y sus singularidades y comprender cómo los sujetos se reapropiaron simbólicamente del universo sociomusical en el que vivieron. Siguiendo la línea propuesta por Roger Chartier, interesa estudiar cuáles fueron los usos y las apropiaciones que los distintos grupos hicieron de un mismo material. Chartier afirma que “lo importante es entonces comprender cómo los mismos textos pueden ser diversamente captados, manejados y comprendidos” (Chartier, 1992: 54). Esta visión propuesta por la nueva historia cultural pone el foco de atención en las redes de práctica “que organizan los modos, histórica y socialmente diferenciados, de relación con los textos” para la reconstrucción de las formas de consumo, adaptación y uso por parte de la comunidad receptora (*Ibidem*). Así, esta perspectiva resulta un ámbito propicio para estudiar la relación entre la ópera y la apropiación que hicieron los distintos grupos que estuvieron en contacto con ella.

Para estudiar la circulación, las diversas mediaciones y las recepciones de la ópera resultan de utilidad los aportes de la sociología musical y la teoría de la mediación musical. El enfoque sociológico permite estudiar los procesos de interacción entre el hecho musical y la sociedad, para comprender cómo el contexto lo dota de valor y funcionalidad. Se aplica el concepto de mediación de Antoine Hennion, que contempla que la música existe en los intersticios de sucesivas mediaciones que pueden revelar efectos no previstos: “No existe por un lado la música, por el otro el público y, entre ambos, los medios a su servicio: todo se desarrolla en cada ocasión en el medio” (2002: 19).

2.2. La ópera italiana en Argentina³

La llegada del siglo XX encuentra a nuestro país en un clima social agitado. Las políticas liberales de las presidencias históricas (1862-1880), y de la Generación del 80 (1880-1916), influenciadas por las corrientes europeas del positivismo y otras teorías como el evolucionismo, implementaron un proyecto inmigratorio masivo, con el objetivo de poblar el territorio en vías de unificación, persiguiendo una voluntad modernizadora y aspirando a homologarse con una supuesta superioridad europea.

Entre 1880 y 1920, Argentina ambicionaba construir un Estado capaz de estar a la altura de las potencias del mundo. Tal como afirma Aníbal Cetrangolo, se buscaba dialogar “de igual a igual con las naciones que se consideraban modélicas, es decir, las de la Europa no ibérica” (2015: 31). El ámbito de la cultura, y en particular el género operístico, fueron considerados canales propicios hacia el progreso anhelado y para la construcción de identidades colectivas.

Para el caso de Buenos Aires, Ricardo Pasolini (1999) advierte que diversas causas locales posibilitaron la hegemonía de la ópera italiana. Por un lado, el interés económico de empresarios italianos en difundir el género lírico asumiendo la totalidad de la producción artística. Por otro, la presencia de un público aficionado que asistía a la ópera por sus connotaciones sociales y culturales. Se intentará dilucidar si estas condiciones se replicaron en San Juan o si el fenómeno se presentó con otras particularidades.

En este contexto la ópera circuló en distintos estratos sociales y resultó un género musical interclasista que respondía a distintos intereses de diferentes grupos sociales, despertaba la nostalgia de los inmigrantes y al mismo tiempo cumplía con las ansias de “progreso” de un sector del público local (Cetrangolo, 2015). John Roselli (1990) advierte que el público del género lírico estaba compuesto por dos grupos principales correspondientes a distintos sectores de producción: una audiencia a la moda, denominada *fashionable* por el autor, no italiana y perteneciente a la aristocracia; y otra popular, proletaria, en su mayoría italiana.

3 Las migraciones italo-argentinas con foco en la ópera italiana son objeto de estudio del musicólogo Aníbal Cetrangolo. De su tesis doctoral se desprenden *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)* (2015) y *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata* (2018), dos publicaciones que resultan modélicas para la presente investigación ya que los problemas abordados focalizan en la dimensión simbólica que adquiere la ópera para la cultura receptora y, a su vez, distinguen los ámbitos de inserción de esta música, que trascienden el espacio del escenario teatral para adentrarse y expandirse capilarmente en otros ámbitos y sectores sociales ajenos al teatro.

El espectáculo escénico-musical en Argentina, y en el resto de Latinoamérica, estuvo sujeto a la llegada de compañías, predominantemente italianas, que recorrían el país mediante giras. Si bien en un comienzo presentaban las obras de manera fragmentaria, hacia fines del siglo XIX los estrenos de óperas completas se daban casi contemporáneamente a Europa y estaban a cargo de elencos de gran reconocimiento.⁴ También existían compañías constituidas por cuerpos reducidos que, sin estar integradas por grandes artistas, realizaban sus presentaciones en pequeñas localidades del territorio nacional y algunas capitales de provincias.⁵

2.3. La ópera fuera del teatro

La ópera, entendida como un objeto cultural complejo, mutante, capaz de develar la dinámica social y con capacidades para adaptarse a condiciones distintas para las que fue creada (Musri, 2019), transitó diversos espacios por fuera del teatro. Roberto Leydi (1988) estudia en el texto “Diffusione e Volgarizzazione” los caminos por los cuales el melodrama italiano salió de los lugares que determinaron su existencia para masificarse entre quienes —por condición geográfica, económica o social— fueron excluidos de los encuentros directos con la ópera en los teatros. Frente a este panorama, la circulación de la ópera entre las vastas masas en Italia durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX es un claro ejemplo, para Leydi, de la permeabilidad de las esferas sociocultural y económicas y de la viscosidad de los procesos innovadores del capitalismo, en un

4 Las giras de estas compañías de ópera excedían a Buenos Aires y alcanzaban también el interior del país. El libro *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Río de la Plata* (2021), compilado por Aníbal Cetrangolo y Matteo Paoletti, aborda la circulación de espectáculos líricos, importados de Europa, por provincias de la Argentina, Brasil y Uruguay a través de las vías navegables internas de los ríos Paraná y Uruguay. Puntualmente, el trabajo de José I. Weber, Lucía Martinovich y Pedro A. Camerata “Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910)” estudia la itinerancia de las compañías por el litoral argentino entre 1908 y 1910, enfocándose en las ciudades de San Nicolás de los Arroyos, Rosario, Santa Fe, Paraná, Concepción del Uruguay, Gualaguaychú, Gualaguay y Concordia. El escrito expone la composición y organización de los elencos, las relaciones que tuvieron con los nuevos trusts teatrales (STIA, La Teatral), el repertorio incluido en las giras y la movilidad entre compañías de los artistas contratados (2021: 64-107).

5 Además del ya citado trabajo de Weber, Martinovich y Camerata que aborda elencos de estas características, la ponencia “Estudio microhistórico y translocal de la compañía lírica del Puente en Mendoza y San Juan (1904)” presentada por esta investigadora en el Congreso Argentino de Musicología 2023 (XXV Conferencia de la AAM y XXI Jornadas Argentinas de Musicología del INM) estudia el paso por la región de Cuyo (Argentina) de la compañía dirigida por Antonio Marranti.

fenómeno que involucra a grupos sociales diferentes, y muchas veces opuestos, en un resultado unitario.

Cetrangolo (2010, 2018) advierte que, tanto en Italia como en Argentina, la ópera extendió su presencia más allá de los teatros a través de un complejo sistema de mediaciones con infiltraciones en muchos espacios. Este fenómeno de divulgación puede verse reflejado en el repertorio para bandas, las actuaciones de músicos ambulantes, la adaptación de melodías de arias de ópera a danzas —tanto para el salón burgués como para fiestas paisanas—, el uso de argumentos o de versiones parodiadas en teatro de prosa y en la sátira gráfica, adaptaciones para la liturgia sacra, arreglos musicales para el cine, representaciones de óperas con marionetas, la actividad coral y la adecuación del melodrama a arreglos para instrumentos no habituales en el repertorio académico.

Dentro de los diversos ámbitos mencionados en los cuales, a través de diversas mediaciones, circuló el melodrama, en este trabajo haremos foco en la banda como un grupo con funciones polivalentes, con una gran adaptabilidad a diversos objetivos y como un agente de difusión popular de la ópera.

2.4. Bandas musicales

La presencia de estos grupos instrumentales en Argentina data de los tiempos de la conquista. En el recorte temporal que comprende hasta el período revolucionario, las bandas tenían una activa intervención en la cotidianidad del cuartel a través de la ejecución de los toques y señales, así como en las campañas guerreras y en la lectura de proclamas y bandos. Además, cumplían “funciones sociales, culturales y de participación activa en la vida de la comunidad” (Fernández Calvo, 2009: 32). En el ámbito militar, la cantidad de músicos dependía de las características y la jerarquía de cada regimiento. Si bien predominaban las “bandas lisas” integradas por tambores, pífanos o trompetas, no existió uniformidad en cuanto al instrumental utilizado ni tampoco una estructura de banda normalizada (Plesch, 1999).⁶

Durante el siglo XIX se observa una gran proliferación de estas agrupaciones pertenecientes a nuevos ejércitos creados en el marco de las invasiones inglesas. Estaban compuestas por integrantes que generalmente no contaban con formación musical previa y pertenecían a clases sociales bajas. La banda era vista

6 Al estudiar este proceso en Brasil, Machado Neto (2019) afirma que esta época en la cual predominaron las bandas militares y milicianas sentó un precedente y preparó el gusto del público para los desfiles y los conciertos de las bandas musicales.

como un lugar de refugio para quienes eran delincentes o no encontraban un buen rumbo de vida: allí eran acogidos y recibían instrucción musical.⁷

En la segunda mitad del siglo XIX, la consolidación de las fuerzas policiales, militares y de bomberos producto del período de organización nacional, junto a la llegada de una gran cantidad de músicos profesionales inmigrantes,⁸ ocasionaron la creación de nuevos conjuntos instrumentales en cada uno de los pueblos.⁹ Además de nuevos músicos y repertorios, la inmigración también trajo consigo nuevos instrumentos técnicamente perfeccionados (Lange, 1997).¹⁰

Las bandas de música eran las encargadas de realizar actuaciones en reuniones de la alta sociedad y conciertos al aire libre. Al igual que lo observado por Leydi en Italia, también en Argentina las actuaciones en las retretas y conciertos en las plazas, los desfiles en las fiestas patrias y los bailes representaron en muchos casos la única posibilidad —para ciertos sectores de la sociedad— de acceder a estos espectáculos en vivo, así como de escuchar ciertos repertorios musicales. En ellos se podían oír marchas militares, oberturas y fragmentos operísticos, pasodobles, valsos y otras especies populares de aquel entonces (Plesch, 1999: 139-140).

-
- 7 El libro *Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825* hace referencia a estos avances: “Las bandas de música que integran los regimientos han hecho notable progresos: hace tres años no se les podía oír. Desgraciadamente, las autoridades militares no nos proporcionan muchas oportunidades de apreciar estos talentos. Tenían costumbre, en las noches hermosas de verano, salir del Fuerte a las nueve (en invierno a las ocho) y atravesando la Plaza situarse en una de las calles adyacentes, por lo general la calle Victoria. Allí nos entretenían una hora o más, y he tenido el placer de escuchar melodías que me encantaron en Europa [...]” (citado en Gesualdo, 1961: 329).
- 8 Cejas (2019) recopiló las biografías de músicos italianos que integraron bandas militares argentinas desde mediados del siglo XIX hasta la mitad del XX. Asimismo, su publicación puso en relieve las canciones patrióticas compuestas por músicos inmigrantes y sus aportes a la construcción de la Nación Argentina.
- 9 Francisco Curt Lange comenta que, en Brasil, estas agrupaciones se movilizaban a pie para tocar en poblaciones vecinas. También se movilizaban en ferrocarril a poblaciones más distantes para participar en festejos religiosos y cívicos (1997: 32). El musicólogo remarca que cada uno de estos conjuntos poseía un local propio en el que se ensayaba regularmente y se alojaba su archivo de música y la colección de instrumentos, propiedad inalienable de cada entidad (*Ibidem*: 29).
- 10 Según Vicente Gesualdo a finales del siglo XIX las bandas militares del ejército nacional estaban integradas por: “Fanfare: 4 cornetas, 4 saxhorn, 4 trombones, 2 bombardines, 1 bajo, bombo y platillos. Banda: 1 octavin, 1 requinto, 3 clarinetes, 3 pistones, 4 saxhorn, 3 trombones, 2 bombardines, 1 bajo y bombo y platillos” (1961: 776). En 1883, el maestro italiano Crisanto del Cioppo propone una reorganización de las bandas militares de Buenos Aires y Mendoza: “1 flautín, 1 clarinete en Mi bemol, 7 clarinetes en Si bemol, 2 bugles, 4 saxhorn, 1 trombón de canto, 4 trombones, 3 barítonos, 2 bajos en Mi, 2 bajos en Si y 4 instrumentos de percusión” (*Ibidem*: 777).

3. Materiales y método

Con el objetivo de avanzar en la interpretación de los efectos de la recepción social y estética de la ópera como género migrante, se recurrió a la consulta de fuentes hemerográficas en repositorios locales —conservadas en formato papel o microfilm— y al trabajo con partituras, manuscritas e impresas, existentes en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan.

La lectura y el análisis de los artículos se realizó desde lineamientos que entienden a la prensa periódica como fuente de información histórica, como portavoz de grupos sociales y como un actor social que modela la escena local (Kircher, 2005; Artundo, 2010; De Luca, 2005; Cascudo, 2017).¹¹ Los títulos consultados fueron *La Provincia*, *La Unión*, *La Ley* y *El Herald*.

A su vez, se acudió al Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan para corroborar si se conservaban partituras del período en estudio y si algunas de ellas correspondían a arreglos del género lírico.¹² Cabe mencionar que el material musical —presentado en la tabla 2— no había sido estudiado hasta la actualidad y se encontraba sin clasificar. Se implementaron dos etapas: la primera de ellas consistió en el relevamiento, clasificación y descripción de los materiales musicales manuscritos e impresos existentes en el archivo;¹³ en un segundo momento se procedió al estudio de las estrategias empleadas para la adaptación de las obras originales al repertorio de banda.

11 Algunos de los artículos hemerográficos utilizados en este trabajo fueron cedidos por la Dra. Fátima Graciela Musri, relevados en el marco de su tesis de Maestría en Historia (FFHA- UNSJ) defendida el 15 de mayo de 2003 y publicada en formato de libro en 2004 con el título *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan (1889-1910)*. Todas las citas textuales extraídas de la prensa periódica mantienen la ortografía de la época usada en los diarios.

12 El trabajo realizado en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan se desarrolló entre setiembre y diciembre de 2021 en el marco de la investigación doctoral en curso titulada “Historia translocal de las compañías italianas de ópera y su recepción en Cuyo (Argentina, 1900-1910)”, que contempla como objeto de estudio la recepción socioestética de la ópera en localidades de paso y terminales en la itinerancia de las compañías dramático-musicales europeas, durante la primera década del siglo XX en Argentina. Si bien el recorte temporal planteado para dicha investigación abarca los primeros diez años del siglo, se decidió recopilar y clasificar todos los arreglos de ópera existentes en el archivo, para luego analizar y sacar conclusiones que permitan comprender los efectos ocasionados a largo plazo por la llegada a comienzos del siglo de estos elencos.

13 Una vez localizados y clasificados los documentos, se entregó la información analizada a las autoridades del repositorio para que especialistas en archivística realizaran un ordenamiento de los materiales *in situ*. Se agradece la colaboración del Cabo Víctor Oscar Vidable, Numerario de División Banda de Música, quien acompañó el proceso y, al ser técnico en Archivística y alumno avanzado de la Licenciatura en Archivística (FFHA-UNSJ), proporcionó los elementos y conocimientos necesarios para la preservación y el cuidado de los materiales en estudio.

La clasificación y descripción de la documentación hallada se llevó a cabo utilizando una ficha creada *ad hoc*, confeccionada de acuerdo con los objetivos específicos del trabajo y ajustada a las características del acervo. Este instrumento metodológico adecuó las normas ISBD (PM) (Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para música impresa) y RISM (Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas) ya que se localizó documentación impresa y manuscrita. De un total de ciento tres arreglos hallados sobre géneros líricos —considerando la siguiente clasificación: ópera, *grand opéra*, ópera cómica, *opéra comique*, *opéra lyrique*, *singspiel*, opereta y zarzuela— el cincuenta y cuatro por ciento es documentación manuscrita y el cuarenta y cinco es música impresa. Dentro del primer grupo se encontraron adaptaciones realizadas por directores o subdirectores de la banda, mientras que los arreglos pertenecientes al segundo grupo fueron editados y publicados por casas de música italianas, como Ricordi.¹⁴

La ficha diseñada para la sistematización contiene cinco apartados que se subdividen en campos creados según las características de las fuentes halladas (Tabla 1). Se priorizó reflejar la información de manera clara y útil para su posterior análisis.¹⁵

Título y menciones de responsabilidad	
Título	
Información complementaria al título	
Mención de responsabilidad (nombre y función)	
Compositor normalizado	
Género musical	
Descripción física	
Descripción general del material (música impresa o manuscrito)	
Descripción específica del material y extensión (partitura/partes)	
Sellos	
Publicación	
En caso de ser música impresa:	
Lugar de publicación	
Nombre del editor	

14 Esto pone de manifiesto los dos mecanismos, retomados más adelante en este escrito, que hicieron posible que la banda funcionara como un agente de difusión de la ópera: por un lado, la transcripción y creación de arreglos *ad hoc* a cargo de los directores de cada conjunto; por otro, las operaciones comerciales llevadas a cabo por las casas de música *Ricordi* y *Sonzogno* que publicaron en Italia adaptaciones de las óperas más populares para el orgánico de banda.

15 Se agradece al Dr. Diego Jesús Bosquet la colaboración y el asesoramiento para el armado de la ficha en pos de confeccionar un instrumento que se ajuste al material en cuestión y a los interrogantes planteados por la investigación mayor de la cual este trabajo forma parte.

Fecha de publicación
Número de plancha
En caso de ser manuscrito:
Fecha
Copista
Localización
Signatura vieja
Signatura nueva
Notas

Tabla 1: Ficha para la sistematización de arreglos de ópera para banda

El primer apartado denominado “Título y menciones de responsabilidad” está integrado por cinco campos: el título del arreglo, información complementaria a este, los nombres de quienes contribuyeron a su realización y sus funciones y la identificación del género musical considerando la clasificación mencionada. Dentro de las menciones de responsabilidad, se ingresaron los datos tomados textualmente del documento y también normalizados junto a la fecha de nacimiento y muerte.

En el segundo apartado, referido a la “Descripción física del material”, se clasificó la documentación diferenciándola entre música impresa o manuscrita y se describió el material hallado especificando si eran partituras o partes y la extensión de cada una. Finalmente, se dedicó un campo a los sellos detectados en los documentos para estudiar posteriormente su circulación por distintas bandas e instituciones.

En el tercer apartado, se indicaron, en caso de ser documentos impresos, los datos de la edición y, en el caso de ser manuscritos, la fecha y el nombre del copista. En el apartado titulado “Localización”, como algunos de los materiales contenían indicaciones en lápiz que podrían hacer alusión a un número de caja, se incorporó el campo “Signatura anterior”. El campo “Signatura nueva” se incluyó para una futura catalogación a cargo de los especialistas en archivística designados por las autoridades del archivo.

En último lugar, la ficha contó con un apartado libre llamado “Notas”, donde se incorporó información que completa la descripción de la documentación: el estado de conservación, indicaciones agregadas con lápiz, descripciones de dibujos u ornamentaciones incluidas en las portadas manuscritas, firmas, análisis de caligrafías, entre otras especificaciones que se consideraron de interés.

Finalmente, se procedió a la captura de fotografías digitales de los arreglos musicales para su posterior estudio. Estas, además de ser fuente valiosa para la

presente investigación, fueron puestas a disposición de las autoridades de la institución policial. A través de esta acción se busca difundir la información y ponerla, en un futuro cercano, al alcance de otros investigadores. A su vez, el trabajo realizado posibilitó la puesta en valor de un patrimonio que, si bien fue conservado durante todos estos años, no había sido estudiado y del cual no se conocía su importancia. Se espera que, tomando como puntapié las actividades realizadas, el personal especializado del archivo continúe con el ordenamiento, la clasificación y la descripción de las partituras.

Cabe destacar que parte del material localizado pertenece al período en que el músico abruces Francisco Colecchia fue director de esta agrupación musical, desde 1891 hasta su muerte en 1926, por lo cual estas acciones permitieron ampliar el fondo documental Colecchia, alojado en el Instituto de Estudios Musicales.¹⁶

4. Hallazgos

Del total de partituras halladas correspondientes a los géneros líricos explicitados, más de la mitad corresponden a arreglos de óperas, mientras que se ubican en segundo lugar los correspondientes a zarzuela (española) y *grand opéra* (francesa). En cuanto a los compositores predominantes, sobresalen Giuseppe Verdi, Gaetano Donizetti, Gioachino Rossini y Pietro Mascagni por la cantidad de arreglos localizados. En un segundo plano, se encontraron arreglos de obras líricas compuestas por Giacomo Puccini. El resto de los compositores apareció con menor frecuencia; se destacan dos arreglos de creaciones argentinas que siguen las convenciones estilísticas de la ópera italiana: fragmentos de la ópera *Gli Eroi* de Arturo Berutti y de *El Matrero* de Felipe Boero.

En general, los materiales se encuentran completos, de la mayoría de los arreglos se hallaron la partitura y las partes, y de una minoría solo la partitura. De un total de cincuenta y seis adaptaciones de óperas, treinta y dos son documentos íntegramente manuscritos y catorce completamente impresos. De los restantes, seis contaban con la partitura impresa y las partes manuscritas —lo cual se contabilizó como música impresa porque el arreglo original fue realizado en la versión editada y las partes son transcripciones de esa versión— y otras cuatro contenían algunas partes impresas y otras manuscritas (grupo que también se

16 El IEM pertenece a la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la UNSJ. El *corpus* fue ingresado por la Dra. Fátima Graciela Musri, producto de un hallazgo de documentos abandonados por la familia Colecchia y de su propio relevamiento en el Museo de la Banda de la Policía de San Juan.

consideró como música impresa, ya que la mayoría de las partes forman parte de una versión impresa editada y las partes manuscritas pueden haberse creado ante la pérdida o el deterioro de la parte impresa original).

En cuanto al recorte temporal, la mayoría de los documentos no especifica su fecha de creación. Sin embargo, los que contienen ese dato permiten delimitar un período que abarca desde 1901 a 1960. Entre los arregladores y copistas que firmaron de manera autógrafa las partituras figuran los nombres de Francisco Colecchia, J[osé] A[ntonio] Colecchia, Luis Sorrentino, Vicente D'Angelo, José Orecchio, Juan S. Rigone, M. F. Caballero, O. J. Varrella, Giuseppe Mariani, Luis Cicchitti, Giuseppe Corra, S. Tripodi, Juan Echavarría y Joaquín Clemente.

En lo que respecta a las ciudades a las que se hace referencia en las partituras manuscritas como lugares en los que se crearon los arreglos, se menciona, además de San Juan, a Río Cuarto, La Rioja y San Luis. Estos datos y la aparición de sellos pertenecientes a otras instituciones en las partituras dan cuenta de la circulación de los materiales, del repertorio y de los músicos por las distintas agrupaciones de estas características.

Una vez localizadas las partituras, se procedió al estudio de las características y los procedimientos empleados para la creación de estas nuevas versiones. Estos aspectos, según los lineamientos planteados por la nueva historia cultural, permiten reconstruir sus formas de consumo, adaptación y uso por parte de la sociedad receptora. De esta manera, se avanzó en el análisis de las estrategias aplicadas como una de las modalidades de adaptación de las obras originales a las necesidades y prácticas de consumo locales y a las especificidades de esta agrupación. Estos aspectos posibilitan dilucidar algunas características puntuales de cómo se dio el proceso de difusión popular de la ópera en una agrupación en particular en la ciudad de San Juan (Argentina), y así reconstruir parte de la historia local de la música de esta provincia. A continuación, se detallan algunos de los hallazgos.

Del conjunto de arreglos encontrado, se observa que se trataba, en general, de piezas de corta y de mediana duración que, si bien eran considerablemente más breves que las óperas originales, tenían una extensión suficiente como para requerir que los músicos fueran capaces de leer las partituras al momento de ejecutarlas. A su vez, al considerar el uso que se le daba a estos fragmentos musicales y los ámbitos en los que se ejecutaban, resulta razonable advertir que estos no hayan sido muy extensos.

En cuanto a la dificultad de las obras, si bien los recursos técnicos utilizados por los arregladores son diversos y varían en los ejemplos hallados, se podría considerar que la mayoría de ellos requiere de un buen manejo del instrumento

por parte de los intérpretes. Esto permitiría afirmar que la banda en estudio estaba integrada por instrumentistas que contaban con una buena formación y que también los músicos encargados de realizar las nuevas versiones contaban con sólidos conocimientos.

Entre los fragmentos seleccionados para su elaboración se escogieron secciones puramente instrumentales —oberturas también tituladas sinfonías o preludios, *intermezzi*, danzas y marchas— y números vocales-instrumentales —arias, dúos, cuartetos o algún acto completo de la ópera—. Estos se presentaban de manera aislada o se agrupaban en obras mayores que adquirirían denominaciones como “selección”, “popurrí” y “fantasía”. A su vez, podían contener extractos de una misma ópera o de varias.

En lo que respecta a la escritura instrumental, se observan recursos propios de este tipo de agrupación con predominio de la textura de monodía acompañada. La instrumentación que predomina en los arreglos encontrados integra: clarinete requinto; clarinetes 1, 2 y 3; pistón 1, 2 y bugle; fliscorno 1 y 2; genis 1, 2, 3; trombón tenor, trombones de acompañamiento 1, 2 y 3; bombardino 1 y 2; bajos y percusión (a veces contenía dos partes, una para bombo y otra para tambor, y en otros casos aparece como batería). Estos datos permiten aproximarnos a la conformación de la banda en cuestión.

A continuación, se expone en un cuadro el procesamiento de los datos y el ordenamiento de los arreglos de óperas para banda hallados hasta el momento en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan (Tabla 2):

Compositor	Ópera	Título del arreglo¹⁷	Observaciones del material encontrado¹⁸
Arrieta, Emilio	<i>Marina</i>	<i>Marina. Terceto</i>	Partitura y partes manuscritas. Partitura firmada por Luis Sorrentino. “Río Cuarto, Diciembre de 1928”.
Bellini, Vincenzo	<i>Norma</i>	<i>Reminiscenze nell’Op. Norma</i>	Partes impresas.
Berutti, Arturo	<i>Gli Eroi</i>	<i>Gli Eroi</i>	Partitura y partes manuscritas. Sello: “Repertorio musical Luis Sorrentino”.
Bizet, Georges	<i>Carmen</i>	<i>Gran Fantasía nell’ Op. Carmen</i>	Partitura y partes impresas.

17 Los datos de esta columna se ingresaron en cursiva por tratarse de los títulos de los arreglos. A su vez, se respetó la ortografía que figura en los materiales con los cuales se trabajó.

18 Las referencias ubicadas entre comillas fueron copiadas textualmente de las fuentes halladas.

Compositor	Ópera	Título del arreglo	Observaciones del material encontrado
Bizet, Georges	<i>Carmen</i>	<i>Carmen. Pout pourrí</i>	Partes manuscritas incompletas.
Boero, Felipe	<i>El Matrero</i>	<i>Fantasia sobre la ópera El Matrero</i>	Partitura y partes manuscritas.
Boito, Arrigo	<i>Mefistofele</i>	<i>Mefistofele. Fantasia</i>	Partes impresas. Sellos: "Repertorio musical Luis Sorrentino" y "Orchestra della Rosa".
D'Angelo, Vicente	<i>Poot pouri de óperas de autores varios</i>	<i>Poot pouri de óperas de autores varios</i>	Partes manuscritas. "D'Angelo, 1952".
Donizetti, Gaetano	<i>Don Pasquale</i>	<i>Don Pasquale. Fantasia</i>	Partitura impresa por Ricordi (Italia). Anotación en lapiz "Adquirida 16/8/956".
Donizetti, Gaetano	<i>Don Pasquale</i>	<i>Sinfonia nell'Op. Don Pasquale</i>	Partes impresas.
Donizetti, Gaetano	<i>La figlia del reggimento</i>	<i>Fantasia. La figlia del reggimento</i>	Partitura manuscrita. "La Rioja. Mayo de 1919. Copió O. J. Varrella. Sub Director 15 de Infantería".
Donizetti, Gaetano	<i>La figlia del reggimento</i>	<i>Selección de la ópera La figlia del reggimento</i>	Partitura y partes manuscritas. En una hoja agregada: "Instrumentación del Maestro: Giuseppe Mariani. Agosto de 1929". Al final de la partitura: "San Luis, Mayo 1° de 1922".
Donizetti, Gaetano	<i>La figlia del reggimento</i>	<i>Selection of Donizetti's Opera, The Daughter of Regiment</i>	Partes impresas. Impreso en Nueva York.
Donizetti, Gaetano	<i>Lucia de Lammermoor</i>	<i>Romanza para trombón de la Opera Lucia de Lammermoor</i>	Partitura y partes manuscritas. Propiedad de Luis Sorrentino. Marquesado, Julio 26 de 1932, San Juan. Subdirector Banda R. 1".
Von Flotow, Friedrich	<i>Martha</i>	<i>Martha. Sinfonía</i>	Partitura impresa por Ricordi (Italia), partes manuscritas. Copista: Luis Cicchitti, 11 de diciembre 1944.
Von Flotow, Friedrich	<i>Martha</i>	<i>Rosa del jardín de invierno de la Opera Martha</i>	Partitura manuscrita. Sello: "Luis Sorrentino San Juan".

Compositor	Ópera	Título del arreglo	Observaciones del material encontrado
Von Flotow, Friedrich	<i>Martha</i>	<i>Selección Martha</i>	Partes impresas. Impreso en Nueva York. Sello: "Luis Sorrentino San Juan".
Franchetti, Alberto	<i>La figlia di Iorio</i>	Suite en cuatro tempos. <i>La figlia di Iorio. 4° tempo finale</i>	Partitura general y partes manuscritas. "Río cuarto, 17 de agosto de 1931. Luis Sorrentino".
Gomes, Carlos	<i>Il guarany</i>	<i>O Guarani</i>	Partes impresas. Impreso en Nueva York. Sellos: "Luis Sorrentino San Juan", "Luis Sorrentino Director Banda de Policía" y "Repertorio musical Maestro Luis Sorrentino".
Gomes, Carlos	<i>Il guarany</i>	<i>Sinfonía nell'opera Il guarany</i>	Partitura y partes impresas por Ricordi (Italia).
Händel, Friedrich	<i>Xerxes</i>	<i>Aria de la ópera Xerxes</i>	Partes manuscritas. Copista: Vicente D'Angelo, 1952.
Mascagni, Pietro	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Fantasia Cavalleria Rusticana (A, B y C)</i>	Partes manuscritas. La mayoría firmada por Luis Sorrentino, marzo de 1945. Otras con distinta caligrafía, puede deberse a que se habían extraviado y se repusieron.
Mascagni, Pietro	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Brindis</i>	Partes manuscritas.
Mascagni, Pietro	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Cavalleria Rusticana (D)</i>	Partitura y partes manuscritas. Sello: "Luis Sorrentino San Juan".
Mascagni, Pietro	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Cavalleria Rusticana. Intermezzo</i>	Partitura y partes manuscritas. Sello: "Luis Sorrentino San Juan".
Mascagni, Pietro	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Cavalleria Rusticana. Preludio</i>	Partitura y partes manuscritas.
Pedrotti, Carlo	<i>Tutti in maschera.</i>	<i>Sinfonía dell'opera. Tutti in maschera</i>	Partitura impresa en Ricordi (Italia). Partes manuscritas. "San Juan, 24 diciembre 1947. Juan S. Rigone".
Petrella, Errico	<i>Ione</i>	<i>Ione. Marcha fúnebre e Finale 3° dell' Opera</i>	Partes manuscritas.

Compositor	Ópera	Título del arreglo	Observaciones del material encontrado
Ponchielli, Amilcare	<i>La Gioconda</i>	<i>Gioconda. Fantasía</i>	Partitura impresa y partes manuscritas con distintas caligrafías. Sello: "Luis Sorrentino. San Juan". Copista: D'Angelo, San Juan, Julio 1944.
Ponchielli, Amilcare	<i>La Gioconda</i>	<i>La Gioconda. Danze delle ore (Atto III)</i>	Partitura impresa por Ricordi (Italia).
Puccini, Giacomo	<i>La Boheme</i>	<i>Boheme. 3° acto</i>	Partitura y partes manuscritas. Sello: "Repertorio musical Maestro Luis Sorrentino". "Río Cuarto, Invierno de 1929".
Puccini, Giacomo	<i>La Boheme</i>	<i>Atto 4. Boheme</i>	Partitura manuscrita. Copista: Giuseppe Corra, 19/09/1917.
Puccini, Giacomo	<i>Madama Butterfly</i>	<i>Madama Butterfly. Fantasia</i>	Partitura impresa por Ricordi (Italia) y partes manuscritas. Sello: "Repertorio musical Banda de Policía San Juan". Copista: S. Tripodi, 10/09/1919.
Rossini, Gioachino	<i>El Barbero de Sevilla</i>	El Barbero de Sevilla. Obertura	Partes manuscritas. Sellos "Banda de música, ciudad de Caucete" y "Director José Orecchio".
Rossini, Gioachino	<i>L'inganno felice</i>	<i>L'inganno felice. Sinfonia</i>	Partitura impresa. Sello: "Luis Sorrentino Director Banda de Policía".
Rossini, Gioachino	<i>La gazza ladra</i>	<i>Sinfonia de la Opera La Gazza Ladra</i>	Partitura general y partes manuscritas. "1901, enero. Francisco Colecchia".
Rossini, Gioachino	<i>Mosé</i>	<i>Marcha militare sopra motivi dell'opera Mosé</i>	Partitura general impresa por Ricordi (Italia), partes manuscritas. Copista: Juan S. Rigone, 1947.
Rossini, Gioachino	<i>Semiramide</i>	<i>Sinfonía Semirámide</i>	Partitura y partes manuscritas. Copista: Luis Sorrentino, 14 de marzo de 1945.
Saint-Saens, Camile	<i>Enrique VIII°</i>	<i>Danza gitana del ballet de la ópera Enrique VIII°</i>	Partes manuscritas. "Arreglo de Vicente D'Angelo. San Juan, 1955".
Verdi, Giuseppe	<i>Aida</i>	<i>Aida. Scena, dueto e finale atto 4°</i>	Partitura y partes manuscritas. Sello: "Luis Sorrentino San Juan". Firma autógrafa de Luis Sorrentino, 1931.

Compositor	Ópera	Título del arreglo	Observaciones del material encontrado
Verdi, Giuseppe	<i>Aida</i>	<i>Aida. Selection</i>	Partes impresas en Nueva York. Sello: "Repertorio musical Luis Sorrentino". Algunas partes manuscritas, se cree que por extravío de las originales impresas.
Verdi, Giuseppe	<i>Oberto, Conde Di San Bonifacio</i>	<i>Sinfonia de la ópera "Conde de San Bonifacio"</i>	Partitura y partes manuscritas. Sello: "Luis Sorrentino. San Juan". Copista: Vicente D'Angelo, julio 1946
Verdi, Giuseppe	<i>Giovanna d'arco</i>	<i>Giovanna d'arco. Sinfonia</i>	Partitura y partes impresas por Ricordi (Italia). Algunas partes manuscritas, se cree que por extravío de las originales impresas. Copista: Vicente D'Angelo, 1946.
Verdi, Giuseppe	<i>Il trovatore</i>	<i>Fantasia dell'opera Il trovatore.</i>	Partitura y partes manuscritas. Algunas firmadas por O. J. Varrella.
Verdi, Giuseppe	<i>Il trovatore</i>	<i>Il trovatore. 2º Fantasia</i>	Partitura impresa por Ricordi (Italia). Sellos: "Banda de Música Ciudad de Caucete San Juan"; "Intendencia Municipal Ciudad de Caucete San Juan". Aclara con lápiz "Adquirida el 16/8/1956".
Verdi, Giuseppe	<i>Il trovatore</i>	<i>Il trovatore. Scena ed aria</i>	Partitura general manuscrita.
Verdi, Giuseppe	<i>La forza del destino</i>	<i>La vergine degli Angeli. La forza del destino</i>	Partitura y partes manuscritas.
Verdi, Giuseppe	<i>La forza del destino</i>	<i>Overture. La forza del destino</i>	Partes impresas en Nueva York. Algunas partes manuscritas, se cree que por extravío de las originales impresas. Sello: "Luis Sorrentino, Director Banda de Policía".
Verdi, Giuseppe	<i>La traviata</i>	<i>La traviata. 1º Fantasia</i>	Partitura impresa por Ricordi (Italia). Sello: "Luis Sorrentino Director Banda de Policía".

Compositor	Ópera	Título del arreglo	Observaciones del material encontrado
Verdi, Giuseppe	<i>La traviata</i>	<i>La traviata. 3er acto</i>	Partitura manuscrita. Sello: "Luis Sorrentino. San Juan".
Verdi, Giuseppe	<i>La traviata</i>	<i>La traviata. 3° acto</i>	Partes manuscritas. Copistas: Luis Sorrentino y Vicente D'Angelo. Fecha: 1944 y 1948.
Verdi, Giuseppe	<i>Rigoletto</i>	<i>Rigoletto (Preludio- Quartetto- tempesta e finale)</i>	Partitura y partes impresas por Ricordi (Italia). Algunas partes manuscritas, se cree que por extravío de las originales impresas. Copista: Vicente D'Angelo, 1945.
Verdi, Giuseppe	<i>Nabucodonosor</i>	<i>Nabucodonosor. Sinfonía</i>	Partitura y partes manuscritas. Copista: Juan Echavarría, febrero 1949.
Wagner, Richard	<i>Lohengrin</i>	<i>Lohengrin (Preludio Atto III)</i>	Parte manuscrita. Copista: J. Orecchio.
Wagner, Richard	<i>Tannhäuser</i>	<i>Tannhäuser. Fantasía</i>	Partitura impresa y partes manuscritas. Algunas copió: Juan S. Rigone, 1947. Otras: Vicente D'Angelo, 1960.
Weber, Carl Maria von	<i>Oberon</i>	<i>Oberon</i>	Partes manuscritas. Firma: Joaquín Clemente

Tabla 2: Arreglos de óperas para banda existentes en el Archivo de la Banda de la Policía de San Juan.

Dadas las características del corpus hallado y las reflexiones que emergen de él, se ordena el escrito de la siguiente manera: 4.1) La banda en San Juan, 4.2) La ópera en la retreta sanjuanina.

4.1. La banda en San Juan¹⁹

La llegada de inmigrantes a la provincia de San Juan durante las últimas décadas del siglo XIX favoreció la conformación de nuevos conjuntos musicales.²⁰ Estos músicos se incorporaron a bandas de barrio y de las propias

19 Para el caso de Mendoza, se cuenta con las investigaciones de María Antonieta Sacchi de Ceriotto plasmadas en los capítulos "La diversión popular: las bandas mendocinas" del libro *La profesión musical en el baúl. Músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX* (2006) y "La Banda de Policía y su repertorio" de *La música, incansable viajera. Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza: 1852-1912* (2014).

20 Machado Neto (2019) estudió a la banda como un espacio que permitió a los inmigrantes

colectividades extranjeras, como a las pertenecientes a distintos batallones y de marina. La radicación de extranjeros y su participación en puestos jerárquicos y relevantes en la escena musical estimuló el arribo de más músicos, en su mayoría italianos.²¹ El siguiente extracto, publicado en 1895, ejemplifica esta situación en la Banda de la Policía de San Juan: “El sr. Colecchia, director de la banda, ha recibido aviso telegráfico de haber llegado á Buenos Aires, procedentes de Italia, tres buenos músicos para nuestra banda, los que estarán mañana o el viernes en esta”.²²

De acuerdo con las investigaciones realizadas por Fátima Graciela Musri (2004), plasmadas en su libro *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan 1880-1910*, entre 1885 y 1890 se registró en la provincia la existencia de las siguientes bandas: Italiana (Dir. Sandoni), La Sanjuanina (Dir. Bottari), del 2 de Línea (Dir. Colecchia), 2 de Mayo (Dir. Colecchia), de Desamparados (Dir. Flores) y de Policía (Dir. Bottari, luego Colecchia). Más adelante, desde 1896, llegaron a San Juan otros regimientos con sus bandas.

Como en las demás ciudades del país, estas agrupaciones cumplieron funciones dentro de los ámbitos militares y, a su vez, establecieron un vínculo con la comunidad civil a través de actuaciones en retretas semanales en plazas o parques, fiestas ceremoniales y eventos no oficiales para amenizar acontecimientos familiares, actos religiosos, banquetes y bailes (Musri, 2004).

El repertorio de estos conjuntos estaba compuesto por una gran diversidad de géneros musicales. Para el caso de la Banda de la Policía, Musri presenta un detallado catálogo de obras²³ donde este aspecto se ve reflejado: danzas, marchas, himnos, fragmentos de óperas y zarzuelas, entre otros (2004: 267-271).²⁴

italianos que se radicaron en São Paulo (Brasil) lograr la formación de núcleos sociales y configurar procesos de afirmación de pertenencia. En este sentido, la ópera resultó un punto de apoyo importante porque ya estaba establecida en la cultura local.

- 21 Sacchi de Ceriotto (2014) afirma que esta situación también se dio en Mendoza desde 1880 y menciona que en 1907 Felipe Colecchia (1877-1950), director de la Banda de la Policía, contrató músicos italianos para mejorar el plantel de instrumentistas.
- 22 “Para la banda”, *La Unión* (San Juan) 3164 (XVIII), 24-12-1895, 1. Cabe aclarar que el apellido Colecchia mencionado en esta cita hace referencia a Francisco Colecchia quien se desempeñaba en ese entonces como director de la Banda de la Policía de San Juan, al igual que Felipe, su primo, quien ocupó el mismo puesto en la respectiva agrupación mendocina.
- 23 Las partituras que conforman el mencionado catálogo se encuentran actualmente en el fondo documental Colecchia.
- 24 El repertorio habitual referenciado por Sacchi para las agrupaciones mendocinas es similar. La autora atribuye esta coincidencia a que generalmente los directores pertenecían al ámbito militar o del ejército y circulaban por varios regimientos a causa de los usuales traslados.

Analizando el ámbito de las retretas, la autora expresa que esta variedad puede responder a la multiplicidad de gustos musicales dada “la pluralidad demográfica reunida en la plaza. El público se formaba con grupos familiares de colectividades extranjeras y criollas” (2004: 129). En este sentido, se puede trazar un paralelismo, ahora analizando otro ámbito de circulación de la ópera, con los tipos de públicos identificados por Roselli en el teatro porteño. En San Juan, la retreta como espacio de socialización se constituyó en una instancia de convergencia de diversos grupos socioculturales, como también de sectores pertenecientes a distintas clases económicas.²⁵

Gracias a la información brindada por investigaciones previas, los datos recolectados en la prensa local y las partituras halladas en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan, se tiene la certeza de que los arreglos basados en fragmentos operísticos ocuparon un rol protagónico en el repertorio que esta agrupación ejecutaba en la capital sanjuanina durante las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

El análisis planteado por Pasolini acerca de las causas que posibilitaron la hegemonía de la ópera italiana en Buenos Aires, permite abrir caminos de reflexión en torno a cuáles fueron los factores presentes en el campo cultural sanjuanino que favorecieron el fenómeno descrito. Entre ellos se puede mencionar que, por un lado, la llegada de las compañías itinerantes de ópera y el asentamiento de algunos de sus músicos en la provincia pusieron al alcance nuevos repertorios y propiciaron la normalización de preferencias musicales ligadas a los repertorios operísticos en las clases media y alta sanjuaninas. Por otro, la radicación de músicos italianos que ejercieron la docencia para los jóvenes y su participación como intérpretes o directores de bandas favoreció la inclusión de estas obras en las ejecuciones de dichas agrupaciones.

La implementación de este repertorio por parte del grupo se encuentra documentado en diversos ámbitos:²⁶

25 En este sentido, Sacchi argumenta para el caso mendocino que las distintas plazas eran ocupadas por diferentes grupos sociales por lo que se establecía una relación entre la posición social del oyente y el lugar al que asistía para participar de la retreta: “El radio de acción de las bandas de la ciudad se amplía en 1910 y se patentizó la división de las clases sociales por el lugar elegido para las actuaciones: la élite concurría a las retretas de la rotonda del parque y de la plaza San Martín; las más populares se hacían en la Alameda y en las plazas Independencia y Buenos Aires” (2006: 90-91).

26 El subrayado de los títulos operísticos incluidos fue agregado por la autora de este trabajo.

[La Banda de la Policía] amenizó el gran banquete [en homenaje al Ministro de Guerra] ejecutando maestramente numerosos trozos de ópera que fueron estrepitosamente aplaudidos, sobre todo la ópera “Carmen” de Bizet, que fue tocada salvando diestramente todos sus escollos.²⁷

Así también en las retretas en la plaza a las que acudían las familias:

Es con verdadera satisfacción que oímos ayer, en la Plaza 25 de Mayo, los acordes melodiosos de la banda bajo la hábil dirección del maestro Colecchia. Con toda corrección interpretaron varias piezas de ópera.²⁸

Para mañana los sres. Colecchia preparan el repertorio ejecutado por la banda de música: Passo doble sinfónico por el Maestro Francisco Colecchia. / As de Basto. Mazurca, Batle. / Rigoletto, Verdi / La Forza del Destino, sinfonía. / Bohème, Puccini. / El Reiseñol (*sic*), wal variado para flautin, Sullieve.²⁹

Bajo la dirección del maestro Colecchia. Programa: 1- Marcha “Monterey” – por Silva. 2- “Ricordo di Jesi” . masurka. 3- “Speranza de amor” – vals, por Francisco Colecchia. 4- Sinfonía “Opera Jone” – por Petrella. 5. “Recuerdo nocturno” – por F. Colecchia. 6. “Il Trovatore”, potpourri – por Verdi. 7- “Esta flor es para ti”, schottis – por Vidal. 8. Marcha de la ópera “Aída” – por Verdi.³⁰

Uno de los mecanismos que hizo posible que la banda resultase un agente de difusión popular de la ópera fue la transcripción (Cetrangolo, 2010: 79). El género se trasladó a sitios callejeros gracias a arreglos realizados *ad hoc* y creaciones originales elaboradas a partir de materiales operísticos por los directores de cada conjunto, quienes, gracias a la alta formación académica que poseían, eran grandes instrumentadores y copistas que conocían las capacidades de cada uno de los miembros a la perfección (Lange, 1997). Este repertorio canónico “puesto a circular al aire libre, fragmentado y en transcripciones [...], adquiriría visos de música popular” (Mansilla, 2012: 308).

27 “Día social”. *La Ley* (San Juan) 1094 (II), 10-06-1904,1.

28 “Nuestra banda de música”, *El Heraldo* (San Juan) 5 (1), 02 -08-1901, 5.

29 “Notas sociales. Retreta”, *El Heraldo* (San Juan) 27 (1), 31-08-1901, 5.

30 “Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 2416 (VII), 2-12-1901, 4.

4.2. La ópera en la retreta sanjuanina

Las retretas eran eventos muy concurridos que se llevaban a cabo en sitios, como la plaza 25 de Mayo, plaza Laprida y plaza Aberastain, generalmente de 5 a 7 p. m. en otoño e invierno y en horarios nocturnos en temporadas cálidas. Este habitual cambio de franja horaria se ve ejemplificado en la siguiente cita publicada por el diario *La Unión* en octubre de 1901: “La banda de música municipal ha empezado desde ayer á ejecutar sus retretas de noche, en la plaza 25 de Mayo. En adelante las continuará los días martes, jueves y domingos de 8 ½ a 10 ½ p.m.”.³¹ Si bien la frecuencia con la cual se realizaban fluctuaba a lo largo del año, en temporadas de gran demanda solían llevarse a cabo los días martes, jueves, sábados y domingos, alternando los sitios y las bandas que participaban: “Se anuncia la retreta de la banda de policía los martes, jueves y sábados de cada semana por la noche, los domingos por la tarde”.³²

Estos espectáculos —en su condición de espacio de socialización—³³ eran descritos en los diarios locales como un “aristocrático paseo”³⁴ cuyo público estaba integrado por “lo más selecto de la sociedad”³⁵ y por “elementos sociales distinguidos”.³⁶ A su vez, la asistencia de las señoritas era considerada un factor elemental para el éxito de estos eventos sociales:³⁷ “Esta noche la retreta es en la plaza Laprida. Esperamos que este aristocrático paseo se vea invadido por nuestras bellas, anhelosas de oír melodías musicales y respirar fresca brisa”.³⁸

Otra publicación se exploya al respecto:

31 “Retreta”, *La Unión* (San Juan) 4819 (XXIV), 11-01-1901, 1.

32 “En la Plaza de Mayo”, *La Provincia* (San Juan) 3243 (XI), 15-10-1907, 1.

33 La sociabilidad como categoría analítica se presentó en los trabajos de Maurice Agulhon sobre la sociabilidad meridional (1966). Luego, en el prefacio y el primer capítulo del libro sobre el círculo burgués (2009), “Definiciones, antecedentes y puntos de partida”, el autor profundizó en el concepto y complejizó sus alcances. Agulhon argumentó que esta categoría permite al investigador analizar las formas a partir de las cuales un grupo de individuos entra en relación y los modos particulares de relación que son fruto de actividades particulares e identificables (Agulhon en Becerra, 2018). Becerra (2018) agrega que esta noción “contribuye al estudio de las acciones colectivas, supone la existencia de reglas y valores compartidos por lo que se pretende estudiar la construcción de grupos” (p. 9).

34 “SOCIALES. Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 34621 (XIX), 01-03-1910, 2.

35 “Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 3261 (XIII), 23-03-1909, 1.

36 “Sociales. Tardes de plaza”, *La Provincia* (San Juan) 4676 (XX), 05-04-1910, 2.

37 Al describir estos eventos en Brasil, Lange también los reconoce como un lugar propicio para el encuentro amoroso: “Ese aparato sonoro reducido pero estimadísimo, de un núcleo social del que era expresión filarmónica, júbilo patriótico o fondo sonoro en las vueltas por la plaza, en que se cambiaban miradas con las chicas en horas de la retreta dominguera” (1997: 27).

38 “Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 34607 (XIX), 12-02-1910, 4.

El sofocante calor de anoche que saturaba el cuerpo de un hastío insoportable, hizo que numerosísimas [señoritas] acudieran á nuestra plaza principal ávidas de aspirar una brisa pura, benigna, empapada en embriagueses de aromas (...). Los paseos de la plaza 25 de mayo estaban atestados de ninfas primorosas que flirteaban con sus galanes, con sonrisa exquisita en sus labios hermosos como celajes purpúreos de crepúsculo muriente...y la animación inefable de nuestras bellas no se esfumaba, muy al contrario crecía más y más. La retreta duró hasta hora avanzada de la noche dejando salpicada al alma de los flirteadores de chispazos de eróticos amores!³⁹

Numerosas noticias publicadas en periódicos de la época dan cuenta de la exitosa aceptación de estos eventos y de la favorable recepción que tenían las actuaciones de la banda:

Concurridísima estuvo anoche la retreta en la plaza 25 de Mayo. El entusiasmo y la alegría se notaron en todos los momentos, no decayendo la animación sino después de las 12 de la noche, hora en que se retiraron los paseantes gratamente impresionados. La banda de música dejó oír escojidos [*sic*] trozos de su selecto repertorio.⁴⁰

Muchísima concurrencia se notó anoche en la plaza 25 de Mayo. La retreta resultó brillante, bajo todos los conceptos. Un ferviente entusiasmo reinó durante toda la retreta. La banda de policía ejecutó variados trozos de música.⁴¹

El interés por parte de quienes asistían también se veía reflejado en exigencias manifestadas en los diarios locales, donde se solicitaban mejoras en los espacios en los que estos eventos se realizaban: “Numerosas personas nos han señalado la necesidad de aumentar los bancos en la plaza 25 de Mayo [...]. A la retreta de Plaza Laprida concurre poca jente [*sic*], hay bancos de más. Sería bueno hacer uso de ellos, aunque temporariamente”.⁴²

Además de requerimientos en torno a la iluminación y los servicios de transportes, en otros artículos encontrados se solicitaba la construcción de instalaciones que optimizaran la acústica de las ejecuciones de la banda de forma que el público pudiese apreciarlas con una mejor calidad:

39 “Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 34593 (XIX), 24-01-1910, 2.

40 “Sociales. Noches de plaza”, *La Provincia* (San Juan) 34587 (XIX), 10-01-1910, 2.

41 “Sociales. Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 34591 (XIX), 19-01-1910, 2.

42 “Los bancos”. *La Provincia* (San Juan) 3211 (XIII), 13-01-1909, 5.

Nos manifiesta el director de la banda de policía, sr. Colecchia, que el señor gobernador de la provincia ha prometido hacer construir un kiosko para la banda de policía. Creemos casi indispensable esa construcción á fin de que la concurrencia que acude á las retretas pueda apreciar debidamente las ejecuciones de la banda, que hoy pierden su mérito debido á que suena defectuosamente, por razón de que las notas se apagan, sin sonoridad ni colorido. La construcción del kiosko debiera [estar] terminada para el comienzo de las retretas del verano.⁴³

Se observa que la prensa local estaba muy atenta y ejercía un rol central en relación con estas actuaciones. Así como celebraba cuando los espectáculos resultaban exitosos y las ejecuciones eran correctas, también realizaba fuertes críticas cuando no se incluían nuevas piezas musicales en el repertorio, solicitaba la inclusión de determinadas obras que el público quería escuchar y requería una mayor cantidad de espectáculos.

Hemos oído observaciones de algunas familias respecto á los largos intervalos que impone la banda, de una pieza á otra, durante las retretas cuando las ejecuciones podrían sucederse con más frecuencia. Actualmente la banda sólo ejecuta dos o tres piezas durante la retreta, lo que es bien poco por supuesto. También se nos significa la conveniencia de que se renueve el repertorio de piezas pues no es halagador estar oyendo las mismas todo el año.⁴⁴

También se publicaban reclamos a las autoridades provinciales referidos al mejoramiento de las condiciones salariales de los músicos, el mantenimiento de los instrumentos, la cantidad de horas que les permitían estudiar a los miembros de las bandas, la realización de retretas en localidades alejadas, entre otros pedidos: “Creemos que el gobierno está cometiendo una injusticia, con no abonar á los músicos sus sueldos que están bastante atrasaditos según se dice [...]”.⁴⁵ A través de estos casos, podemos observar cómo la prensa periódica actuaba, no solo como portavoz de grupos sociales, sino como un actor social activo que moldeaba la escena local.

Por su parte, tanto las agrupaciones como las autoridades a cargo actuaban con condescendencia y trataban de cumplir con lo solicitado por la prensa y la audiencia.

43 “Un kiosko para la banda”, *La Provincia* (San Juan) 2600 (IX), 07-08-1905, 1.

44 “Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 3210 (XIII), 12-01-1909, 3.

45 “Los sueldos de los músicos”, *El Porvenir* (San Juan) 1729 (XII), 4-03-1911, 1.

Muy atrayente resultó la retreta de anoche, en la plaza 25 de mayo donde notamos la presencia de numerosas familias. La banda de policía ha subsanado las deficiencias que apuntamos, y anoche se notaba selección en el repertorio y menos intervalo de una pieza á otra. La falta de luz continua perjudicando a las retretas, pero parece que el mal desaparecerá pronto.⁴⁶

Al igual que en otras ciudades, la banda cumplía la función de anticipar en la plaza novedades que todavía no habían sido interpretadas por las compañías itinerantes en el teatro, así como también presentar fragmentos de óperas ya escuchadas en las salas de concierto. Generalmente, las novedades operísticas que se presentaban en los coliseos locales pasaban a ser un requisito obligado para los directores de las bandas, quienes debían incorporarlas en sus repertorios a la brevedad. Esto se ve ilustrado en el caso de la ópera *Tosca*, de Giacomo Puccini, la cual se interpretó por primera vez en la provincia el 15 de setiembre de 1904 en el Teatro Variedades por una compañía dirigida por el maestro Antonio Marranti.⁴⁷ Tan solo dos meses después, la obra fue incluida en el repertorio que la banda expuso en la plaza:

Después de una cantidad de vulgaridades que nos ha hecho oír estos días anteriores, la Banda de Policía ejecutó anoche el tercer acto de la “Tosca” de Puccini. / Está prolijamente instrumentada como que ha salido de las manos del maestro Colecchia, y si se notan algunas pequeñas deficiencias, ellas se deben más que todo á la carestía de buenos instrumentos. / La ejecución fue correcta á pesar de ser hecha en dos tirones por unas cuantas gotas que cayeron. Se notan algunos apresuramientos como pudimos observarlo especialmente en esa espléndida página musical que precede á la descarga de fusiles que tiene un tiempo largo con gravitá. / La romanza “E lucevan l’estelle” fue tocada sin amore y un poco apresurada en la parte: Oh dolci vacio [sic] etc. El final estuvo brillante. / Felicitamos muy de veras al maestro Colecchia y lo exhortamos á que siga ofreciendo al público trozos de ópera, dejando el repertorio ligero para otras ocasiones.⁴⁸

46 “Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 3213 (XIII), 15-01-1909, 5.

47 AA. 1904. “Teatro Variedades. Pagliacci y Caballeria Rusticana”, *La Provincia* (San Juan) 2352 (VII), 14-09-1904, 1.

48 “Retretas”, *La provincia* (San Juan) 2401 (VII), 12-11-1904, 1. En este fragmento se observa un error en lo publicado por el periódico. La letra correcta de la romanza para tenor “E lucevan l’estelle” es “Oh! Dolci baci, oh languide carezze”.

Luego de la lectura y el análisis de los artículos hemerográficos hallados, se puede afirmar que la retreta, como espacio de sociabilización, se asoció a la idea de esparcimiento y era considerada un paseo de entretenimiento vinculado al encuentro social y amoroso. Allí, algunos sectores de la sociedad sanjuanina se ponían al día de las últimas noticias, lucían sus prendas y disfrutaban las novedades musicales que la banda llevaba a la plaza. Al igual que en otras ciudades del país, estas agrupaciones constituían en San Juan un emblema cultural de prestigio que simbólicamente la posicionaba y le otorgaba mérito como capital de provincia. Tal como expone Silvina Luz Mansilla, tomando palabras del intendente al Honorable Concejo Deliberante de la comuna porteña, toda gran ciudad debía contar con ese “elemento de cultura y sana diversión popular” (2012: 294).

Mediante estos eventos al aire libre, la Banda de la Policía de San Juan construyó un fuerte vínculo, mediado por la prensa periódica, con el público que asistía.⁴⁹ Allí, el conjunto tuvo un rol preponderante en la difusión popular del repertorio operístico, considerado civilizatorio, y se convirtió en un agente de mediación fundamental de la ópera.

5. Palabras finales

Los trabajos de ordenamiento y descripción de los materiales existentes en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan constituyeron procesos indispensables para el estudio de la recepción local de la ópera como género migrante. Las características del corpus hallado posibilitaron la reflexión en torno a distintos ejes que vinculan al género lírico y la banda musical, y que ponen en evidencia las mediaciones que permitieron que esta agrupación actuara como un agente de difusión popular del género.

A través de arreglos y creaciones *ad hoc* —entendidas como adaptaciones de las obras originales a las necesidades y prácticas de consumo locales—, el melodrama circuló por nuevos ámbitos, entre ellos la retreta en la plaza. Este espacio vinculado a la idea de esparcimiento y al entretenimiento constituyó en la provincia de San Juan una instancia de convergencia de diversos grupos

49 En esta línea, Nicolás Ojeda (2023) en su artículo “Entre el gusto por la música instrumental y el paseo al aire fresco. Programación y sociabilidad en los conciertos orquestales del Jardín Florida (Buenos Aires, 1880-1883)”, estudió los conciertos realizados en el Jardín Florida entendiéndolo como un espacio de recreo del centro porteño, y reconstruyó las formas de interacción con y en torno a la música según las prácticas sociales de la clase social que asistía.

socioculturales como también de sectores pertenecientes a distintas clases socioeconómicas.

El rol preponderante que la ópera ocupó en el repertorio de estas agrupaciones puede relacionarse con diversos factores presentes en el campo cultural sanjuanino. Por un lado, la llegada de las compañías itinerantes y el asentamiento de algunos de sus músicos en la provincia pusieron al alcance nuevos repertorios y posibilitaron la normalización de preferencias musicales ligadas a los repertorios operísticos en las clases media y alta sanjuanina. Por otro, la radicación de músicos italianos que ejercieron la docencia y su participación como intérpretes o directores de bandas favoreció la inclusión de estas obras en las ejecuciones de estas agrupaciones. Los efectos ocasionados por estos fenómenos ocurridos a fines del siglo XIX y en las primeras del siglo XX perduraron en la comunidad local hasta la década del sesenta. Este dato se puede constatar en los documentos musicales hallados en el mencionado archivo sanjuanino, los cuales pertenecen al período que abarca desde 1901 a 1960.

Por último, la mención en los arreglos de diversas ciudades del interior del país da cuenta de la circulación de los materiales, del repertorio y de los músicos por las distintas agrupaciones de estas características. Se confirma una vez más la versatilidad del género para migrar entre continentes y escenarios, músicos y públicos diferentes.

Bibliografía

- Agulhon, Maurice. 1966. *La sociabilité méridionale. Confréries et associations dans la vie collective en Provence orientale à la fin du xviiiè siècle*. Aix-en-Provence: La pensée universitaires.
- . 2009. *El círculo burgués*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Artundo, Patricia. 2010. “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”. Ponencia presentada en IX Congreso Argentino de Hispanistas, La Plata, 27 al 30 de abril. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf (último acceso 24-03-2023).
- Becerra, María Isabel. 2018. “Novedades no tan nuevas. La sociabilidad como categoría analítica y la condición social del hombre”. *Revista de Historia Universal* 19: 33-46.
- Cascudo García-Villaraco, Teresa. 2017. “Introduction”. En *Nineteenth-Century Music Criticism*, editado por Teresa Cascudo García-Villaraco, ix-xxiv. Turnhout: Brepols.

- Cetrangolo, Aníbal E. 2010. “Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en argentina entre 1880 y 1920”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- . 2015. *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . 2018. *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*. Isernia: Cosmo Iannone.
- Cetrangolo, Aníbal y Matteo Paoletti (eds.). 2021. *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de la Plata*. Bologna: Università di Bologna.
- Cejas, Diego G. 2019. *Tiempo de marcha. Italianos en las bandas militares argentinas*. Buenos Aires: Ariel Claudio Pitrella.
- Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- De Luca, Tania. 2008 [2005]. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. En *Fontes históricas* organizado por Carla Basanezzi Pinsky, 2.^a ed., 111-153. San Pablo: Contexto.
- Fernández Calvo, Diana. 2009. “La música militar en la argentina durante la primera mitad del siglo XIX”. *Revista Digital del INUM* 1: s/p.
- Gericó, Yanet H. 2023. “Estudio microhistórico y translocal de la compañía lírica del Puente en Mendoza y San Juan (1904)”. Ponencia presentada en el Congreso Argentino de Musicología (XXV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XXI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”), Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 16 al 19 de agosto.
- Gesualdo, Vicente. 1961. *Historia de la Música en la Argentina. 1536-1900*. Buenos Aires: Beta.
- Kircher, Mirta. 2005. “La prensa escrita: actor social y político, espacio de producción cultural y fuente de información histórica”. *Revista de historia* 10: 115-122.
- Körner, Axel. 2015. “From Transnational History to Transnational Opera. Questioning National Categories of Analysis.” [Online] Disponible en: https://www.ucl.ac.uk/centre-transnational-history/sites/centre-transnational-history/files/from_transnational_history_to_transnational_opera_english_version.pdf (último acceso: 24-03-2023).
- Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- IFLA. International Federation of Library Associations and Institutions. 1994 [1991]. *ISBD (PM): Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para Música*

- Impresa*. Ed. revisada por el Grupo de Estudio de la ISBD (PM) de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales (IAML). Traducido por Nieves Iglesias Martínez. Madrid: Arco/Libros.
- Lange, Francisco Curt. 1997. “Las bandas de música en el Brasil”. *Revista Musical Chilena*, 51: 27-36. [Online] Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13049> (último acceso 24-03-2023).
- Leydi, Roberto. 1987. “Diffusione e Volgarizzazione”. En *Storia dell’Opera Italiana*, coordinado por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, vol. VI, 301-392. Turín: EDT.
- Machado Neto, Diósnio. 2019. “Do outro lado da ópera: as bandas como fator de expressão dos núcleos de pertencimento dos imigrantes, na virada do século XX”. *Revista de Estudos Culturais* 4: 52-91.
- Mansilla, Silvina Luz. 2012. “La Banda Sinfónica Municipal de Buenos Aires. Su labor inicial y primera recepción crítica en el Centenario de la Revolución de Mayo”. *Revista Argentina de Musicología* 12-13: 291-314.
- Musri, Fátima Graciela. 2004. *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan (1889-1910)*. San Juan: EFFHA, UNSJ.
- . 2013. “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de música”. *Revista del Instituto Superior de Música* 14 (1): 52-72. [Online] Disponible en: <https://doi.org/10.14409/ism.v1i14.4249> (último acceso 24-03-2023).
- . 2019. “Del teatro a la música de salón y de bandas en San Juan entre 1885 y 1900. Recepción local de la ópera italiana y la zarzuela”. Ponencia presentada IV Congreso de ARLAC/IMS, Buenos Aires, 5 al 9 de noviembre.
- Ojeda, Nicolás. 2023. “Entre el gusto por la música instrumental y el paseo al aire fresco. Programación y sociabilidad en los conciertos orquestales del Jardín Florida (Buenos Aires, 1880-1883)”. *Revista Humanidades* 13 (1): s/p. [Online] Disponible en: <https://doi.org/10.15517/h.v13i1.53210> (último acceso 11-04-2023).
- Pasolini, Ricardo. 1999. “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo”. En *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo II: La Argentina plural: 1870- 1930, dirigido por Fernando Devoto y Marta Madero, 227-273. Buenos Aires: Taurus.
- Plesch, Melanie. 1999. “Bandas”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio *et ál*, Vol. 2: 133-160. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

- RISM - Répertoire Internationale des Sources Musicales. 1996. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. Traducido por José V. Gonzalez Valle (*et. al.*). Madrid: Arco/Libros.
- Roselli, John. 1990. “The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820- 1930: The Example of Buenos Aires”. *Past and Present* 127(1): 155-182.
- Sacchi, María A. 2006. *La profesión musical en el baúl. Músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX*. Mendoza: EDIUNC.
- . 2014. *La música, incansable viajera. Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza: 1852-1912*. Mendoza: EDIUNC.
- Weber, José I., Lucía Martinovich y Pedro A. Camerata. 2021. “Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908–1910)”. En *I fiumi che cantano. L’opera italiana nel bacino del Rio de la Plata*, ed. por Aníbal E. Cetrangolo y Matteo Paoletti. Bologna: Alma Mater.

Fuentes hemerográficas

Artículos de los diarios *La Provincia*, *La Unión*, *La Ley* y *El Herald*; prov. de San Juan, Argentina, entre los años 1895 a 1910.

Fuentes musicales

Partituras localizadas en el Archivo de la Banda de la Policía de San Juan.