

**Espacios musicales y teatrales en la ciudad de Buenos Aires:
sociabilidad y vida cultural a principios del siglo XIX (1804-1840)**

**Musical and theatrical spaces in the city of Buenos Aires: sociability
and cultural life at the beginning of the 19th century (1804-1840)**

Guillermina Guillamon*

guillermina.guillamon@gmail.com

Resumen

Este artículo reconstruye un conjunto de espacios, circuitos y escenas musicales desarrollados a principios de siglo XIX en la ciudad de Buenos Aires. Derivado de ello, se indaga en torno a cómo el poder político intervino en dichos espacios para utilizarlos como herramientas difusoras de ideales ilustrados y espacios de sociabilidad mediante los cuales reformar las costumbres de la élite porteña.

El carácter exploratorio e inestable de la cultura musical y teatral conlleva a que el abordaje y el uso de las fuentes para la reconstrucción de los espacios sea heterogénea y disímil—papeles de gobierno, actas de policía, prensa—. No obstante esta diversidad, se evidencia una continuidad discursiva en torno a la organización del espacio social y control de los vínculos sociales en ellos desplegados. Específicamente, todos los espacios ligados a la música se

* Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Becaria Conicet con sede de trabajo en el Instituto de Estudios Históricos de la UNTREF. Magister en Historia por la Universidad de Tres de Febrero y Profesora de Historia por la Universidad Nacional de La Plata. Docente en el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP)

desarrollaron en estrecha relación con tres conceptos rectores: urbanidad, civilidad y cortesía.

En suma, emerge cronología que no hace hincapié en los cambios y rupturas político-culturales, sino que evidencia continuidades y solapamientos. La conceptualización de la música como una práctica capaz de civilizar a los ahora ciudadanos y como una herramienta para pulir y suavizar costumbres fueron algunas de las premisas presentes en el recorte propuesto.

Palabras clave: espacios musicales, civilidad, sociabilidad, Buenos Aires, Siglo XIX

Abstract

This article reconstructs a group of spaces, circuits and musical scenes developed at the beginning of the 19th century in the city of Buenos Aires to investigate how political power intervened and to use them as a tool to disseminate enlightened ideals and spaces of sociability through which to reform the customs of the elite.

The exploratory and unstable nature of the musical and theatrical culture means that the approach and the use of sources for the reconstruction of the spaces are diverse and dissimilar-government papers, police records, press. However the diversity of the spaces, there is evidence of a discursive continuity around the organization of the social space and the control of the interaction links displayed in them. Specifically, all the spaces linked to music and the Theater were developed in close relation with three guiding and interrelated concepts: urbanity, civility and courtesy.

In short, a chronology emerges that does not emphasize changes and political-cultural ruptures, but rather demonstrates continuities and overlaps. The conceptualization of music as a practice capable of civilizing the now citizens and as a tool to polish and soften customs were some of the premises present in the proposed cut.

Keywords: musical spaces – sociability – civility - Buenos Aires 19th century.

Espacios musicales y teatrales en la ciudad de Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural a principios del siglo XIX (1804-1840)

1. Introducción

Analizar los espacios musicales, sus dinámicas y los actores que los impulsaron y los transitaron obliga a concebir el espacio urbano como un marco más amplio de la sociabilidad, en donde se condensaron tanto los ámbitos de encuentro como las prácticas relacionales en ellos desarrolladas. En este sentido, el artículo analiza, por un lado, cómo el poder político intervino en el Teatro y otros espacios de enseñanza y ejecución musical para utilizarlos como herramienta difusora de ideales ilustrados y espacios de sociabilidad mediante los cuales reformar las costumbres de la élite porteña.

No obstante una aparente escisión entre el poder político y los intereses de particulares, ambas esferas de acción se complementaron –no sin tensiones– y dieron inicio a un proceso de secularización y profesionalización de la música y de consolidación del Teatro en tanto principal espacio de actividades artísticas en Buenos Aires durante toda la década de 1820. Aunque la cancelación de la “feliz experiencia” no significó la inmediata supresión de los diversos espacios musicales, es posible notar cómo, a partir de 1830, emergieron otros ámbitos y circuitos. De forma paulatina fueron ganando lugar ámbitos tanto de carácter privado como dedicados a otras prácticas artísticas –principalmente, al baile y el circo– al tiempo que comenzó a emerger un circuito de circulación de venta y ofrecimiento de diversos objetos y servicios musicales.

Asimismo, es necesario resaltar la imposibilidad de señalar dichos espacios como instituciones netamente públicas o asociaciones privadas. Si en el período tardocolonial las esferas de lo público y lo privado comenzaron a escindirse y a alcanzar una progresiva autonomía, la experiencia revolucionaria –y la consecuente politización y movilización social– conllevó un auge de lo público por sobre lo privado. La frontera inestable y porosa entre ambas esferas se potenció tanto por las estrechas vinculaciones de particulares del ámbito cultural/artístico con el poder político, como por la misma inestabilidad del Estado provincial. Así, los espacios aquí abordados evidencian el carácter exploratorio e inestable de la cultura musical y teatral en el Buenos Aires de siglo XIX. De aquí que el abordaje de cada uno de ellos resulte disímil, haciéndose hincapié en algunos en su materialidad y regulación por parte del poder político y, en otros, en la promoción y crítica que de ellos realizó la prensa porteña.

No obstante la diversidad de los espacios, se evidencia una continuidad discursiva en torno de la organización y el control del espacio social así como de los vínculos de interacción en ellos desplegados. Específicamente, todos los espacios ligados a la música y el teatro se desarrollaron en estrecha relación a tres conceptos rectores e interrelacionados: urbanidad, civilidad y cortesía.¹ “Civilizar las costumbres” significó, así, construir un nuevo trato social entre los otrora súbditos y ahora ciudadanos. En tanto una correcta forma de desenvolverse en la ciudad, la sociabilidad fue considerada “un corolario de la experiencia urbana y al mismo tiempo un requisito y una consecuencia de la vida en la ciudad”.²

Dos perspectivas historiográficas se condensan en el análisis de la vida cultural en la ciudad de Buenos Aires. Por un lado, los trabajos ligados al análisis del derrotero de la ciudad porteña, que hacen hincapié en el desarrollo y regularización de la urbanidad, la modificación de los espacios materiales y simbólicos, la instauración de herramientas tendientes al control social, así como en la agenda de medidas políticas para ello dispuestas. Por otro, aquellos trabajos que sitúan su análisis en el plano de la sociabilidad política y social que se desarrolla en el marco del espacio urbano. Mientras que los ligados a la historia política enfocan su análisis en las dinámicas de sociabilidad propias del fenómeno asociativo y tienen en Maurice Agulhon su horizonte teórico,³ otros proponen superar la forma para indagar en la experiencia. En este sentido, es necesario resaltar la propuesta de Sandra Gayol para pensar la sociabilidad como una forma de configurar relaciones sociales, en tanto “(...) contactos, relaciones, encuentros intercambios cara a cara y directos gestados entre dos o más personas (...) interacciones sociales que implicaban deberes, derechos, expectativas, supuestos apoyados en valores y en un sistema de creencias”.⁴

En esta misma línea, si el prisma de análisis se centra en el estudio de la dinámica de la vida cultural, el caso de la ciudad de Buenos Aires posee ciertas especificidades que la alejan de la propuesta de Agulhon. Según Paula Bruno, “en los territorios que rompieron el lazo colonial con España fueron más frecuentes las superposiciones de formas de

¹ Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1994.

² Emilio, Duhau y Angela Giglia, *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*, México, Siglo XXI Editores-Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2008, p.32.

³ Maurice Agulhon, *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009.

⁴ Sandra Gayol, *Sociabilidad en Buenos Aires: Hombres, honor y cafés 1862-1910*, Buenos Aires, Ediciones del Signo: 2000, p. 15.

asociación y menos claras las definiciones sociales de las mismas”.⁵ Así, tanto el solapamiento de instituciones públicas, privadas, asociaciones y logias como la diversidad de grupos sociales que transitaron dichos espacios, complejiza el uso de un marco analítico que piense a las asociaciones como instancia sustitutiva de ámbitos ligados al Antiguo Régimen.

Al mismo tiempo, el abordaje de la forma social del mundo cultural invita a pensar cómo los sujetos concibieron la ciudad, le asignaron una función y se apropiaron de ella. El proceso de regulación impulsado por el rivadavianismo, que estableció un vínculo estrecho entre la noción de urbanidad y la de civilidad, impulsó a que los espacios musicales aquí abordados alentasen, también, la conformación de un correcto modo de desenvolverse en la ciudad, de comportarse y de interactuar socialmente. Así, el posterior abordaje de la fundación y dinámica de los principales espacios ligados a la música y al teatro tiene un horizonte de análisis más amplio, a saber, pensar en qué medida la interrelación entre ciudad y cultura, puede iluminar la historia de la urbanidad porteña y de su cultura.

Dado que casi la totalidad de los espacios que conformaron un primer circuito fueron inaugurados o impulsados durante la década del 1820, es conveniente insertar esta emergencia en el plan normalización y urbanización desarrollado durante la década de 1820. Dicho programa buscó configurar una ciudad que, alejándose de la herencia colonial, fuese capaz de asemejarse a las ciudades ilustradas europeas, demostrando a las provincias que el progreso era posible. Buenos Aires se habría convertido, así, en la encargada de ser la ciudad ejemplar ante el interior atrasado y arraigado a los conflictos facciosos. Sin embargo, la ciudad que pretendía identificarse con una estructura similar a las grandes metrópolis en Europa tendría, aún hacia la década de 1820, una realidad material distante de aquello que proyectaba. Tal como ha señalado Klaus Gallo, el ideal rivadaviano de transformar Buenos Aires en la “Atenea del Plata” se convirtió en algo desproporcionado en relación a diversos relatos que aún se referían a la ciudad como una aldea.⁶

En esta ciudad –que se pretendió controlar y regular– se desarrolló un notable incremento del movimiento asociativo que, más allá de los diversos motivos que le dan origen, se caracterizó por la adhesión voluntaria de sus participantes. Sin embargo, el nuevo

⁵ Paula Bruno, “Introducción. Sociabilidades y vida cultural en Buenos Aires, 1860-1930”, en Paula Bruno (dir.), *Sociabilidades y vida cultural en Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, UNQUI, 2014, p. 9.

⁶ Klaus Gallo, *Bernardino Rivadavia. El primer presidente argentino*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 104.

movimiento no se redujo a la esfera política, sino también al ámbito propio del esparcimiento cultural. La Sociedad Filarmónica y la Academia de Música y Canto –en tanto que tuvieron como objetivo “asegurar representaciones de los mejores repertorios líricos de la época para los aficionados a la música profana”– fueron señaladas por Pilar Gonzalez Bernaldo como espacios que resultaban ejemplares de esta función cultural.⁷ Sin embargo, más allá de la especificidad, diversos mecanismos de disciplinamiento social, el teatro y la música se constituyeron en mecanismos de pedagogía cívica que, al tiempo que difundían valores republicanos, normaban y censuraban la manera en la que se debía actuar en el espacio público.⁸

2. Promoción e intervención de la cultura teatral y musical en espacios musicales y en el Coliseo Provisional

A partir de 1816, el Teatro Coliseo Provisional fue objeto de preocupación del Directorio. Si bien la política había tenido amplia injerencia en torno al Teatro y ámbitos artísticos desde la época colonial, ahora tomaría un rol mucho más activo. Además de la intervención que el Departamento de Policía realizó en torno al control de su infraestructura,⁹ diversas figuras que luego conformarían el denominado “grupo rivadaviano” constituyeron la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro. El principal objetivo que se propuso dicha institución consistió en erigir al Teatro como una herramienta difusora de ideas ilustradas, capaz de transformar las costumbres de los ahora ciudadanos porteños. Poco tiempo después, en el marco de las reformas rivadavianas y en el notorio impulso a los espacios públicos y formas asociativas, se inauguraron la Academia de Música y la Escuela de Música y se volvió a impulsar la Sociedad Filarmónica, creada en 1819. Aunque comenzaron siendo espacios impulsados por particulares, también el poder político intervino y avaló su dinámica. Sin embargo, tanto

⁷ Pilar González Bernaldo de Quiroz, *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000).

⁸ En este sentido, Gallo analizó la dinámica del ámbito teatral porteño durante 1820-1827 como uno de los bastiones del programa rivadaviano y de su ideario cultural: Klaus Gallo, “Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827”, en Graciela Batticuore, Klaus Gallo, Jorge Myers (comps.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005, pp. 121-134.

⁹ Al respecto de esta intervención, pueden verse como ejemplos los pedidos del gobierno de Buenos Aires para remodelar la portada del Teatro y el primer contrato realizado entre el asentista y el gobierno. Ver: AGN (Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina), Departamento General de Policía. Libro 9, N 68, 31 de marzo de 1824. Sala X, Legajo 32-10-4 AGN, Departamento General de Policía. Libro 9, N 104, 12 de mayo de 1824. Sala X, Legajo 32-10-4.

por discrepancias internas como por el creciente protagonismo del Teatro y de la compañía lírica que allí trabajaba, dichos espacios no tuvieron una larga trayectoria.

En este marco, este apartado se propone analizar las dinámicas y objetivos propuestos por dichos espacios. Específicamente, se propone demostrar que, no obstante su corta existencia, la retórica que los promocionó y los impulsó fue aquella que se utilizó durante toda la década para referirse a la cultura musical: habilitar la construcción de nuevos vínculos de interacción y de prácticas sociales que, a su vez, superasen las antiguas divisiones dentro del grupo de elite. De forma complementaria, esto sólo sería posible si se despojaba al Teatro y a la música de viejas influencias y se modernizaba su programación.

A. La Sociedad del Buen Gusto por el Teatro: iniciativas y debates para regular el teatro e impulsar el Coliseo Provisional

Buscando desterrar ideas y costumbres ligadas al período colonial, a partir de su fundación, en 1817, la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro se propuso utilizar el espacio teatral y las obras allí desarrolladas como herramientas para difundir, pedagógicamente, los valores de un nuevo régimen político. En concordancia con ello, el Teatro apareció relacionado –específicamente las obras allí desarrolladas– con la incidencia de efectos residuales que, siendo característicos del período colonial, obstaculizaban la modernización de costumbres y de gustos artísticos. La barbarie, el antiguo régimen, el ideario barroco y el despotismo se opusieron –según los diarios de la época– a la civilización, el régimen directorial, el paradigma neoclásico, la libertad y republicanismo que era menester consolidar.

Sin embargo, es un año antes de la formación de la Sociedad cuando puede establecerse el punto de inicio de preocupaciones relativas a sistematización de reclamos y regulaciones estatales. Así, a partir de 1816, la activa intervención de la Policía en el Teatro se evidencia en la formulación de libros de deudores, libros de cargos y datos, en la compra de soportes musicales para la configuración de la programación y se advierten constantes preocupaciones relativas a su estado edilicio.¹⁰

Haciéndose eco de dichas intenciones, la prensa también reflexionó en torno al estado material del Teatro. Para ello reparó, principalmente, en que al ser una institución cultural

¹⁰ Sobre los pedidos de presupuesto para las reformas edilicias del Teatro y las aprobaciones correspondientes, véase: AGN, Papeles de Gobierno, Sala X, Legajo 9-5-1. Fechas: 12 de marzo, 22 de marzo, 27 de marzo, 28 de marzo, 30 de marzo; 28 y 29 de mayo.

por excelencia, debía otorgar distinción a Buenos Aires, en tanto una ciudad que se pretendía portadora de una civilidad ejemplar frente al interior pero que también buscaba asemejarse a las principales capitales de Europa. Tomando la visión que un posible viajero podría tener sobre la ciudad, Vélez Gutiérrez argumentó su crítica en *El Censor* diciendo que éste vería a “la escuela de virtudes reducida a un ruinoso fogón, y llega á desesperar de hallar en el país cosa alguna buena después de observar en tal mal estado tan útil establecimiento (...) Barbarie española! Ni aún esto nos dexaste (...)”.¹¹

En este marco de preocupaciones y acciones tendientes a reformar el Teatro, *El Censor* comunicó, en julio de 1817, la fundación de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro. Aduciendo la iniciativa a la figura de Juan Martín de Pueyrredón, la Sociedad estuvo encabezada por Juan Manuel de Luca e integrada por 29 socios que se propusieron impulsar la programación teatral y promocionar obras de carácter neoclásico. Con este fin, se formaron cuatro grupos que tuvieron tareas disímiles pero complementarias: la creación y selección de obras, la revisión y censura a fin de evitar espectáculos que se considerasen de mal gusto,¹² la composición y elección de piezas de canto y música y, por último, la redacción de un reglamento interno de carácter provisorio.

Luego de notas con extensas críticas en la prensa –y también con numerosas intervenciones del gobierno en torno al estado edilicio del teatro y la carencia de obras para reproducirse– se anunció la formación de la Sociedad del Buen Gusto argumentando que “A esta clase de sociedades es debida en gran parte la perfección del teatro moderno, y la civilización y delicadeza europea (...) para que el teatro sea escuela de costumbres, vehículo de la ilustración y órgano de la política”.¹³ Así, la perspectiva del diario sobre las palabras inaugurales de Pueyrredón mostró que el propósito fundamental de dicha Sociedad estuvo más en vinculación con la elevación de la cultura política -teniendo como modelo a los países europeos- que con la modernización de la programación teatral o musical.

La crónica de la apertura señaló que dicho político:

(...) expuso los objetos de la sociedad, y las esperanzas que concebía habían de resultar de los trabajos reunidos en tantas personas ilustradas y sensibles (...)
Congratuló á la sociedad por su zelo por la ilustracion y mejora de las costumbres

¹¹ *El Censor*, Buenos Aires, 20 de marzo de 1817, N° 79.

¹² Esta Comisión de Censura -compuesta por cuatro integrantes de los cuales no se especifica el nombre- es aprobada por el gobierno quien, a su vez, da por finalizada una supuesta Comisión previa. AGN, Sala X, Legajo 9-6-6, 20 de agosto de 1817.

¹³ *El Censor*, Buenos Aires, 31 de julio de 1817, N° 98.

públicas, y porque á ella estaba reservado fundar la gloria inciñe de laureles, y le prepara la prosperidad y la paz el genio de la legislación y de la política.¹⁴

En este sentido, emerge la intención de erigir al teatro como un órgano que, más allá de su carácter originariamente privado, pudiese funcionar como un ámbito público en el cual confluiría el esfuerzo de la elite letrada por apoyar el proyecto directorial.

Si bien las referencias a la Sociedad se diluyeron al año siguiente,¹⁵ el hecho de que fuese Pueyrredón quien convocó a los integrantes muestra el estrecho vínculo entre éstos y el poder político al tiempo que refuerza la idea del teatro como herramienta subordinada a los intereses de la elite política. Asimismo, es necesario advertir que la mayoría de los miembros continuaron su actuación pública en estrecho vínculo con el poder político, conformando lo que la historiografía argentina ha denominado “grupo rivadaviano”.¹⁶

Aunque *El Censor* informó la redacción de un reglamento que regulase la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro, sólo se cuenta con una introducción publicada en el diario. Con un manifiesto interés por erigir el teatro como un espacio político, se asemeja más a un manifiesto político-cultural cargado de intertextualidad ilustrada que a un reglamento normativo. En última instancia, el reglamento evidenció la intención de configurar “nuevos comportamientos, modos de apreciación, valores, concepciones, que se consideraban necesarios para la construcción de la sociedad post-revolucionaria, y en esto la nueva experiencia no estaba muy alejada de los propósitos que habían animado a la *Sociedad Patriótica*”.¹⁷ Asimismo, dicho texto permite arrojar luz sobre la dinámica de su funcionamiento y reafirmar, en consecuencia, que la Sociedad buscó accionar en favor de un proyecto ilustrado –y con él la configuración de un grupo que apoyase esta iniciativa– antes que disponer una programación teatral moderna.

¹⁴ *El Censor*, Buenos Aires, 31 de agosto de 1817, N° 98.

¹⁵ Esta afirmación está basada en la carencia de secciones en la prensa como en los papeles de gobierno que se refieran la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro. Asimismo, es reforzada por Beatriz Seigbel, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2006, p. 61.

¹⁶ Cuando consideramos al “grupo rivadaviano” hacemos referencia a literatos, publicistas-escritores y políticos que mediante el uso de la opinión pública se declararon adherentes a las propuestas de reforma iniciadas por Rivadavia desde su rol como Ministro durante el gobierno de Martín Rodríguez hasta su corto período presidencial. Asimismo, debe agregarse que el concepto de “grupo” no pretende hacer referencia a la homogeneidad de intereses y de posturas político- ideológicas de los sujetos que lo componían. Jorge Myers, “Las paradojas de la opinión. El discurso político rivadaviano y sus dos polos: el “gobierno de las Luces” y “la opinión pública, reina del mundo”, en Hilda Sabato y Alberto Lettieri (comps.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp.75-95.

¹⁷ Roberto Di Stefano, “Orígenes del movimiento asociativo: de las cofradías coloniales al auge mutualista”, en Luna Elba y Elida Cecconi (coords.), *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina, 1776-1910*, Buenos Aires, EDILAB, 2002, p. 52.

Pero tomando dicho texto a modo más general, la introducción del reglamento constituye un discurso erigido contra tres formas de predominio intelectual que configuraron –según la crítica del periódico y la particular visión del director diario *El Censor*, Camilo Henríquez– el lazo de continuidad del régimen hispano con el espíritu de lo que se proyectaba como una nueva época: político, intelectual y religioso. Pero esta supuesta unanimidad en torno a los objetivos que se proponía la Sociedad, prontamente, dio lugar a discrepancias entre sus miembros. Las dos obras que propuso Henríquez, principal integrante de la asociación, para las primeras funciones que la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro desarrolló en el teatro Coliseo Provisional dieron lugar a un amplio debate en torno a su contenido y, derivado de él, una disputa en torno a la concepción del teatro como herramienta política.¹⁸

La disolución final de la Sociedad, concretada en 1819, fue consecuencia tanto de las divisiones internas como consecuencia de las tensiones entre sus integrantes –hecho que se derivó, principalmente, de las discrepancias en torno al contenido de las obras representadas– como de las oposiciones que provocaban sus actividades en parte de la sociedad porteña. A partir de dicha fecha, el impulso al Teatro estaría en estrecha relación al auge que tanto empresarios y músicos particulares como el propio poder político le otorgaron a un género que constituyó el motor dinamizador de la cultura musical porteña: la ópera.

B. Academia de Música, Escuela de Música y Sociedad Filarmónica: impulso político e intervención de particulares

Fue durante el período 1822-1823, tiempos de implementación de una amplia agenda de reformas de carácter ilustrado, cuando la política impulsó y promocionó, la cultura musical con mayor vehemencia. La ejecución y escucha musical dependió, pues, tanto de contar con los músicos necesarios para dar cuerpo a una programación musical como de poseer espacios en donde llevarla a cabo. Así, además de la intensa actividad que se desarrolló en el teatro Coliseo Provisional, durante los primeros años de la “feliz experiencia” se conformaron la Escuela de Música y la Academia de Música en 1822, a

¹⁸ Este debate en torno al contenido de las obras representadas fue abordado en Guillermina Guillamon, “La cultura teatral porteña y la Sociedad del Buen Gusto: una aproximación desde los escritos de Fray Camilo Henríquez en *El Censor*”, *Coordenadas. Revista de Historia Local y Regional*, Vol 2, 2015, pp. 30-51.

las que se sumó la Sociedad Filarmónica, que si bien había sido creada en 1819, sistematizó sus actividades en 1823.

Si bien este movimiento de creación de espacios de enseñanza y ejecución fue notoriamente prematuro, es menester señalar que dicho fenómeno no fue exclusivo de Buenos Aires. Ya a partir de 1820, gran parte de las principales ciudades latinoamericanas atravesaron un proceso que puede denominarse como “laicización musical”. El siglo XIX muestra, entonces, que “la labor de enseñanza constreñida a los ámbitos religiosos se trasladó paulatinamente a espacios laicos organizados de forma semejante a las cofradías privadas, hasta que fueron asimiladas sucesivamente por las sociedades filarmónicas de las que derivaron escuelas, academias y conservatorios”.¹⁹

Con el objetivo de “aumentar la civilización y la cultura de la familia americana”,²⁰ el 6 de octubre de 1822, el eclesiástico Juan Antonio Picassari y su sobrino, un joven Juan Pedro Esnaola, inauguraron la Escuela de Música y Canto.²¹ Tal como también sucederá con la promoción de la Academia de Música, la prensa hizo hincapié en los beneficios que la música como práctica artística podría brindar pero también en los aportes que una institución formal otorgaría a la sociedad porteña. En relación a esto, se afirmó que instituciones tales como la Escuela de Música:

Prescindiendo de lo que contribuyen a la civilización, otras mil circunstancias la hacen necesaria. La causa de la independencia exitó desde el principio algunas enemistades entre las familias. Sucesivamente, en el curso de la revolución, la efervescencia de los partidos han producido también rivalidades (...). Repetidas concurrencias, en que se pusieran en contacto las personas, bastarían por si solas a desarraigar para siempre de los corazones los restos que hayan podido quedar de esas tristes enemistades: ¡*Cordialidad, unión, uniformidad en interés y opiniones*: Buenos Ayres será para todos, siendo el ejemplo de muchos pueblos.²²

Este extracto permite captar los tópicos siempre repetidos en la propaganda de los ámbitos aquí estudiados: la estrecha vinculación entre el impulso a los nuevos espacios, la práctica

¹⁹ Clara Meierovich, “Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas”, en Consuelo Carredaño y Victoria Eli (eds.), *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 323.

²⁰ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1822, N° 75.

²¹ El precio de las clases era de 5 pesos por mes y los turnos estaban diferenciados: las mujeres de 11 a 17 y de 17 en adelante los hombres. *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1822, N° 70. En el mismo número, se especifican los métodos de enseñanza que se seguirían en dicha Escuela.

²² *El Centinela*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1822, N° 11. Cursivas en el original.

y ejecución musical. La música debería habilitar, o al menos permitir, que los espacios alentasen a la construcción de nuevos vínculos de interacción que, a su vez, superasen las antiguas divisiones dentro del grupo de elite. Asimismo, se resaltan dos referencias ampliamente estudiadas para el período. Por un lado, la conceptualización de la opinión pública como uniformidad de posicionamiento político y, así, sinónimo de opinión oficial. Por otro, el hecho de que la agenda de reformas impulsada tenía, entre sus principales objetivos, erigir a Buenos Aires como un modelo a imitar por las provincias del interior para, consecuentemente, lograr su subordinación política.

La protección otorgada por el gobierno fue crucial para el funcionamiento de la Escuela de Música. No sólo brindó el Consulado de Buenos Aires como espacio físico donde emplazar la Escuela, sino que su inauguración -al igual que en el caso de la Academia y la Sociedad Filarmónica- contó con la presencia de Bernardino Rivadavia.²³ Pasados tan sólo tres meses desde su formación, *El Argos* anunció: “El gobierno desea promover por cuantos medios estén a su alcance la civilización del país y el fomento de las artes. Así es que tomó bajo su protección el conservatorio de música establecido por D. Juan José Pedro Esnaola, con la dirección de su tío el presbítero D. José Antonio Picasarri”.²⁴

Bajo la dirección de Virgilio Rebaglio, músico italiano llegado a Buenos Aires en 1820,²⁵ se anunció también en *El Argos de Buenos Aires* la apertura de la Academia de Música para el día 27 de julio de 1822. Ubicada junto a la casa de Ambrosio Lezica, político y comerciante, la institución estuvo bajo la protección de “un aficionado inteligente, natural de esta ciudad”.²⁶ Tal como lo advierten otros trabajos, esta aficionado inteligente haría referencia a la figura de Bernardino Rivadavia, quien habría conocido a Rebaglio en Europa.²⁷ Al mismo tiempo, la aparición de Lezica no fue una situación novedosa, ya que en 1817 había integrado la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro, espacio que, aunque efímero, constituyó el primer intento por normar la programación teatral y musical del

²³ A la información extraída de la prensa se suma la confirmación de la ubicación en el diario de viajecrónica *Cinco años en Buenos Ayres* “El conservatorio instalado en el Consultado atrae la atención de los peatones por los gorjeos femeninos que allí se oyen por la mañana.” *Un inglés, cinco años en Buenos Aires*, Buenos Aires, Hypamérica, 1986, p. 83.

²⁴ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 22 de enero de 1823, N° 7.

²⁵ La fecha de arribo aquí expuesta se deriva de la promoción realizada en *La Gaceta*: “Dr. Virgilio Rebaglio recientemente llegado a esta capital tiene el honor de participar a su respetable público que dará lecciones de guitarra, violín y música vocal en casas particulares: vive en casa de D. Carlos Celoni frente a la puerta de la Catedral”. *La Gaceta de Buenos Ayres*. Buenos Aires, 3 de mayo de 1820, N° 1.

²⁶ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 12 de junio de 1822, N° 63.

²⁷ Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Beta, 1961.

Coliseo Provisional.²⁸ Por último, cabe señalar que Virgilio Rebaglio también fue, a partir de 1822, el director de la orquesta del Coliseo Provisional, entablando así un fuerte vínculo con el director de la Compañía Lírica, Pablo Rosquellas, músico español

Al tiempo que se promocionaba la institución, era imperioso interpelar al posible destinatario de la Academia, ya fuese alumno o público oyente. Aglutinado bajo conceptos colectivos tales como “sociedad” y “población”, la prensa del período trató de construir un destinatario poseedor de un “amor hacia lo bello” y con una tendencia inherente a realizar con “facilidad” grandes “progresos” en las artes. Sin embargo, tal como sucedió en la Sociedad Filarmónica, dichas actividades no eran extensivas ni a todos los grupos sociales ni a todos los sexos, hecho que evidenció *El Argos* al comentar que “(...) nosotros sentimos que se prive de esta inocente diversión a las damas, que son tan aptas para participar de ella como los mismos hombres”.²⁹

Si bien comenzaron siendo espacios impulsados por particulares, en poco tiempo estrecharon vínculos con la política. Mientras que la Academia de Música dio lugar a la reapertura de la Sociedad Filarmónica, la Escuela de Música contó con el apoyo financiero del gobierno. Asimismo, el fortalecimiento de ambos espacios conllevó a que, una vez cancelada la experiencia rivadaviana, José Antonio Picasarri, Virgilio Rabaglio y Juan Pedro Esnaola se afianzaran tanto profesional como económicamente y, en consecuencia, pudiesen seguir su carrera musical en el período rosista.³⁰

Sin embargo, la primera asociación dedicada exclusivamente a lo musical fue la Sociedad Filarmónica. Si bien había iniciado sus reuniones en 1819, se inauguró oficialmente el 31 de mayo de 1823. Fue en dicho año cuando la Sociedad desarrolló sus conciertos de forma regular en un espacio material fijo acondicionado especialmente para la ejecución musical, contó con un proyecto de reglamento sobre el cual asentar su dinámica y estrechó

²⁸ La afirmación de la pertenencia de Ambrosio Lezica a la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro se deriva de la lista publicada en *El Censor*, Buenos Aires, 31 de agosto de 1817, N° 98. Por otra parte, también debe agregarse que Quesada señala que Mariquita Sanchez de Mendeville habría colaborado con Rabaglio para que la Academia pudiera ser abierta. Véase: María Sáenz Quesada, *Mariquita Sánchez. Vida política y sentimental*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 58.

²⁹ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 31 de junio de 1822, N° 56.

³⁰ Al respecto de sus trayectorias una vez Rosas en el poder, tanto Virgilio Rabaglio como Juan Pedro Esnaola atravesaron un prolífero período de composición. Mientras que el primero sólo compuso cancioneros y danzas –entre ellos, un minué dedicado a Manuelita Rosas– y continuó con el dictado de clases, Esnaola se caracterizó por combinar la práctica musical –componiendo tanto música laica como eclesiástica– con actividades ligadas a la esfera pública. Respecto al presbítero Picasarri, éste continuó como maestro de capilla en la Catedral hasta su muerte, en 1843. Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Beta, 1961, pp. 241-254.

lazos con el gobierno al tiempo que impulsó una relativa autonomía de los músicos integrantes.

De forma similar a la Escuela y Academia, la Sociedad impartió clases y desarrolló regularmente conciertos, buscó consolidar un determinado gusto musical y establecer ciertas pautas en lo que refirió a la ejecución de géneros. El hecho de que la prensa hubiera señalado que “Los músicos y los cantantes del teatro enseñan allí sus principales artes”³¹ evidencia que, aun cuando se dio un inusitado arribo de músicos extranjeros, éstos no eran suficientes para que cada espacio contara con sus propias formaciones musicales. A su vez, el tránsito de los mismos músicos permite advertir que su ida al finalizar la década de 1820 -tanto por razones ligadas a la finalización del impulso político tanto a lo musical como a los espacios públicos pero también por las propias características itinerante de los cantantes líricos- fue la razón por la cual ninguno de dichos espacios pervivió durante el período rosista.

Si bien la Sociedad se constituyó en el último período del Directorio, específicamente durante la gestión de José Rondeau, siempre que se hizo referencia a ella se la vinculó con la gestión del grupo rivadaviano. En consonancia con la promoción de otros espacios asociativos, irrumpió la idea de que dichas instancias colaborarían tanto a la construcción de nuevos vínculos interaccionales como a la consolidación de costumbres modernas, alejadas del Antiguo Régimen. En consecuencia, se erradicarían las divisiones facciosas que, producto tanto del período colonial como revolucionario, se originaron en la sociedad. Sobre esta idea, Tomás de Iriarte relató al respecto que la Sociedad:

(...) institución de Rivadavia que produjo los mejores resultados, no tanto por el gusto que introdujo en la música italiana, afición que tanto contribuye al mejorar las costumbres, suavizándolas, sino porque era una reunión escogida de las personas principales del país, las que, con el cotidiano contacto y el trato que es su consecuencia, había, conociéndose más de cerca, dispuesto sus antiguas prevenciones de partido.³²

La apertura, descrita por *El Argos*, hizo hincapié en la asistencia Bernardino Rivadavia y aconsejó que “(...) en adelante se recojan aún más copiosos frutos, no siendo el menos

³¹ George Thomas Love, *Cinco años en Buenos Aires (1820-1825)*, Buenos Aires, Claridad, 2014, p. 55.

³² Tomás de Iriarte, *Rivadavia, Monroe y la guerra argentino-brasileña*, Tomo III, Buenos Aires, S.I.A., 1994.

de ellos la elegancia, y mayor suavidad de las costumbres”.³³ Posteriormente, en uno de sus conciertos, la prensa volvió a referirse a los tópicos siempre presentes en la promoción de los espacios musicales: el pulimiento de las costumbres, la horizontalidad de los vínculos sociales allí desarrollados y la superación de antiguas rivalidades políticas. Así, la descripción de la formación de la orquesta, compuesta por casi la totalidad de los músicos que constituían la misma agrupación en el Coliseo Provisional, sirvió como excusa para advertir que “(...) no es de omitir la circunstancia de que entre los músicos reinaba ya esa perfecta igualdad, tan amada en las repúblicas, y que no admite mas distinción que la que viene del mérito”.³⁴

Aunque activamente promocionados en la prensa e impulsados por el poder político, ninguno de los tres espacios analizados pudo desarrollar una programación tan dinámica como el Coliseo Provisional. Si bien los anuncios de actividades relacionadas a la ejecución y enseñanza continuaron siendo reseñadas en la prensa, hacia mediados de 1825 el auge de las funciones de ópera en el teatro eclipsaron los conciertos desarrollados en la Escuela de Música y Canto, la Academia de Música y la Sociedad Filarmónica.

3. Circuitos espaciales de la música: del Coliseo Provisional a la red de bienes musicales

Además de ser el escenario de referencia de las actividades artísticas en Buenos Aires, el Teatro Coliseo Provisional fue el único espacio capaz de dinamizar la cultura musical. Si bien desde su inauguración en 1804 había contado con una orquesta estable, no fue hasta fines de la década de 1810 cuando la prensa comenzó a reseñar las obras españolas – tonadillas y sainetes– e impulsó la modernización de su programación, basada ahora en la ópera *buffa*. Sin embargo, y más allá de su programación musical, el Teatro constituyó un espacio material con valor social, político y económico en el poco ahondó la historiografía local. Por ello, el primer apartado se propone reponer esta complejidad de lo teatral y mostrar la confluencia de intereses particulares pero también políticos en pos de constituir al Teatro como un espacio civilizador al tiempo que una actividad artística capaz de generar rédito económico.

No obstante el declive de la cultura musical en el Teatro, a partir de 1832, como consecuencia de la partida de los cantantes líricos –hecho al que se sumó la retracción de los espacios públicos– la música siguió generando actividades. Desde inicios de la

³³ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 14 de mayo de 1823, N° 39.

³⁴ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 4 de junio de 1823, N° 45.

década, se advierte en la prensa, específicamente en *La Gaceta Mercantil*, la constitución de un circuito de venta de objetos musicales y de ofrecimientos de servicios ligados a ellos. En consecuencia, en el siguiente apartado, se pretende exponer las características de un complejo circuito de bienes musicales anclado en el centro de la ciudad. Asimismo, esta reconstrucción permite comprender un tránsito entre un primer momento, caracterizado por la afición y la escucha pasiva de la ópera italiana, a otro con una implicación activa de los sujetos en la música.

A. *Escena y nodo de las prácticas musicales: el Teatro Coliseo Provisional.*

Construido en 1803 por Ramón Aignase –dueño del terreno– y José Speciali –actor– e inaugurado en 1804, el Coliseo Provisional tuvo la intención de superar al antiguo teatro llamado “La Ranchería”. Tal como lo enunció su nombre, sólo se pretendía que dicho espacio funcionara hasta que el nuevo Teatro se terminara de construir. Consecuencia de ello, mantuvo el carácter de provisional hasta 1834, cuando se reconstruyó en gran parte y pasó a llamarse Teatro Argentino. Finalmente fue demolido en 1873, momento en el cual Buenos Aires ya contaba con varias salas teatrales.

Si bien su derrotero estuvo signado tanto por la precariedad de su infraestructura como por la inestabilidad de su programación, su análisis también evidencia el interés del poder político y de empresarios particulares por intervenir y consolidar un espacio que permitiese tanto “pulir las costumbres” como garantizar un determinado rédito económico a partir de actividades artísticas, tales como el teatro y la música. A partir de su inauguración formal en 1810 –había estado cerrado durante las invasiones inglesas– el Coliseo fue escenario de dramas de Voltaire y Alfieri, de piezas de Ambrosio Morante, composiciones de José Manuel de Lavardén pero también diversos sainetes de carácter anónimo, tales como *Las bodas de Chivico* y *Pancha*, *El amor a la estanciera*, y diversas tonadillas y sainetes españoles.³⁵ Asimismo, una incipiente cultura musical comenzaba a configurarse, con la ejecución de zarzuelas, melodramas y arias cantadas e instrumentales de óperas *buffas*.³⁶ Sin embargo, habría que esperar hasta la década de 1820 para que esta programación que denominaremos aquí como miscelánea diera lugar a la representación de tragedias neoclásicas de autoría local y óperas completas de compositores italianos.

³⁵ Un análisis en profundidad de dichas obras y de su relación la emergencia de un sentimiento de identidad rioplatense puede verse en Jaime Peire, “Políticamente incorrectos: sentimientos identitarios en la literatura rural gauchesca. 1770-1828”, *Anuario de Historia Argentina*, Vol. 16, N° 2, 2016, pp. 1-23.

³⁶ Beatriz Seigbel, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 192*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, pp. 51-65.

Respecto de la infraestructura del Coliseo, aquello que más preocupó a la prensa durante toda la década de 1820 –y que también señalaron crónicas y memorias– fue su estado material y, derivado de esta situación, la contradicción que suponía realizar allí actividades que se suponían portadoras de una carga civilizadora, tales como la música. Sin embargo, esto no fue más que la consecuencia de la multiplicidad de actores que en él intervinieron y de la compleja red que entre ellos se estableció: el propio gobierno, la policía, el dueño del terreno, el dueño del teatro, los empresarios y asentistas que explotaron el espacio y que arrendaban la temporada, entre otros.

El deslinde de responsabilidades entre dichos actores se sumó el hecho de que el Teatro quedó por fuera de las reformas urbanas que llevó a cabo el grupo rivadaviano.³⁷ En consecuencia, si bien el poder político intervino, lo hizo mayoritariamente a través del Departamento de Policía quien, a su vez, delegaba en el asentista la responsabilidad de las mejoras edilicias. Derivado de ello, es posible afirmar que el estado de la infraestructura del Teatro fue la consecuencia de la falta de cooperación entre estos actores que se suponían responsables de su mantenimiento.

Así, el teatro fue tempranamente criticado y promocionado en base a dos aspectos: por un lado, y tal como ya se analizó, se hizo hincapié en la precariedad edilicia y, por otro, en los avances logrados en torno a la programación musical y teatral. Si constituía un espacio mediante el cual “pulir” los comportamientos y difundir ideas ilustradas, el alegato frecuentemente esgrimido en la prensa fue la necesidad de ostentar un teatro que fuese capaz de demostrar la condición civilizada de la que sería poseedora Buenos Aires. Si bien es posible indicar un creciente interés por su reforma a partir de 1816, éste siguió siendo un conflicto que tuvo continuidad a lo largo de las décadas de 1820 y 1830.

El caso de *El Argos de Buenos Aires*, diario exponente de los intereses rivadavianos, resulta paradigmático por la cantidad de secciones que dedicó a la crítica y promoción del Coliseo Provisional. Si bien afirmó que “(...) la reforma y mejora de nuestro teatro no andan a la par con las demás instituciones del país (...)”, sólo efectuó leves llamados de atención en relación al manejo que los asentistas realizaron de las diferentes compañías que se presentaron y breves críticas al estado material de dicho Coliseo. Tan sólo en 1825 *El Argos* manifestó la necesidad de realizar reformas materiales, llamando a licitación

³⁷ La afirmación se deriva de la ausencia de dicho espacio en: Fernando Aliata, *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires postrevolucionario 1821-1835*, Bernal, UNQui-Prometeo, 2006.

para su refacción externa.³⁸ Tres años después de dichas críticas, *The British Packet and Argentine News* se refirió al estado material del teatro y señaló que “El interior es bastante aceptable y los últimos arreglos que se le han hecho lo han mejorado mucho. Pero el exterior es execrable”³⁹

Sin embargo, tal como se advirtió previamente, el teatro fue erigido como un espacio en el cual, más allá de la precariedad edilicia, la calidad de las piezas ejecutadas y representadas constituía el parámetro del buen gusto del público asistente. Refiriéndose al cambio en la programación, particularmente a la sustitución de obras barrocas, *El abogado nacional* señaló que “no puede presentarse un mejor convencimiento del grado de refinamiento que ha adquirido en esta Ciudad el gusto público, y de los grandes adelantamientos de la ilustración, que el estado actual de sus teatro”.⁴⁰ En este mismo plano, fue frecuente la comparación del Coliseo –particularmente por la representación de óperas *buffas* completas– con los teatros europeos: “Es verdad que ha sido necesario luchar con mil obstáculos, que era preciso vencer, pero ellos han sido vencidos apareciendo en nuestro proscenio una de las composiciones más difíciles de ejecutarse, aun en los grandes teatros de Europa”.⁴¹

A la preocupación por el estado material y la conformación de una programación que acercase a Buenos Aires al nivel de los teatros europeos, se sumó el interés del gobierno por regular la dinámica externa e interna del teatro. Específicamente, el poder político se interesó por reglamentar costumbres que, referidas tanto a la percepción de las obras como al comportamiento, resultaban intolerables según el gobierno. Derivado de dicho afán, se formularon dos reglamentos: uno, al momento de su inauguración en 1804,⁴² y otro, en 1824. Mientras que el primero describe cada aspecto pasible de ser regulado, el segundo hace hincapié en las atribuciones que tendría la policía al momento de intervenir respecto de situaciones de desorden interno y externo. Más allá de la distancia temporal que separa ambos reglamentos y del derrotero que atravesó el teatro en dichos años, muchos de los artículos presentes en el reglamento inicial fueron retomados tanto en el reglamento de la policía externa del teatro como diversos contratos ejecutados entre el Gobierno durante la década de 1820.

³⁸ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 5 de enero de 1825, N° 108.

³⁹ *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 12 de enero de 1828, N° 75.

⁴⁰ *El abogado Nacional*, Buenos Aires, 10 de mayo de 1819, N° 10

⁴¹ *El Constitucional*, Buenos Aires, 24 de abril de 1827, N° 4.

⁴² El primer reglamento se encuentra disponible en: José Luis Trenti Rocamora, *El Teatro en la América Colonial*, Buenos Aires, Huarpes, 1947, pp.151-160.

Así, si bien se evidencia un interés por parte del poder político a fin de intervenir en la cultura teatral, también debe advertirse que una de las principales razones por la cual dicha voluntad nunca se pudo concretar fue la inestabilidad respecto de la propiedad del Teatro.⁴³ De forma complementaria, tal como ya se advirtió, la cantidad de sujetos intervinientes en el Teatro constituyó otro de los escollos para el accionar político. Sin embargo, debe advertirse que esta opacidad respecto de la propiedad fue aquella que posibilitó que los intereses particulares encontrasen en el Teatro un espacio en el cual desarrollar diversas actividades musicales y, derivado de ello, erigir a la práctica musical como una actividad capaz de generar rédito económico.

B. Espacios y materialidades: el circuito de venta y ofrecimiento de bienes y servicios musicales

Si durante la década de 1820 el Teatro Coliseo Provisional predominó por sobre los espacios de ejecución y enseñanza particulares, a partir de 1830, el declive de la ópera derivó en un repliegue de la cultura musical a los ámbitos privados. Sin embargo, el hecho de que los otrora aficionados a la lírica no contasen con una programación acorde a su gusto en el Teatro, no imposibilitó el desarrollo de diversas actividades y prácticas ligadas a lo musical. Índice de ello es el auge de los avisos en la prensa que durante 1830, dieron cuenta de ventas, requerimientos y ofrecimientos ligados a la cultura musical. Específicamente, *La Gaceta Mercantil* fue el único diario que en casi la totalidad de sus números publicados durante dicha década remitió anuncios referidos a lo musical.

En consecuencia, a partir de 1830, es posible notar la conformación de un circuito de venta, pedido y ofrecimientos que, a su vez, impulsó la circulación de diversos objetos y profesionales de la música. El análisis de los anuncios, al tiempo que permite esbozar un espacio de circulación que se ancló fuertemente al centro de la ciudad también posibilita indagar en torno a la materialidad de la cultura musical. A su vez, si bien no abordamos aquí el valor social y simbólico que adquirieron los instrumentos, es necesario señalar que el valor económico o de mercado sólo se puede reconstruir a través de dichos anuncios en la prensa.⁴⁴

⁴³ Ejemplo de ello es la disputa que se desarrolló desde 1810 y que se extendió hasta 1846 versó sobre el reclamo del propietario del terreno, Juan Almagro de la Torre, hacia los diversos asentistas del Teatro. Las disputas versaron sobre dos ejes: el reclamo de pagos de alquiler y el pedido de desalojo. Al respecto, véase: AGN, Tribunal Civil (La Reja), Legajo: A-8 (1820), A-23 (1827-1828); A -33 (1833); A-43 (1835); A- 49 (1839); A-55 (1846).

⁴⁴ Sobre un abordaje de las implicancias sociales y económicas de los objetos, véase Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, 1991.

Por último, se evidencia la complejidad que paulatinamente adquirió lo que aquí denominamos como “cultura musical”. Lejos de implicar solamente la circulación de pianos también vendieron guitarras, violines y flautas, libros, partituras –composiciones para ejecutar en instrumentos y para cantar–, papel pentagramado, cuerdas de piano, violín y guitarra, se anunciaron clases de música y de luthería y se realizaron pedidos de alquiler de pianos. Esta diversidad de ofrecimientos evidencia un tránsito de la afición y la escucha, que podría considerarse como pasiva, a una implicación activa de los sujetos en la música.

Una de las dimensiones que resalta en este circuito es la referida a los ofrecimientos de profesores, quienes casi en su totalidad remitieron a la practicidad de sus métodos, caracterizándose muchos de ellos porque brindaban al ejecutante –siempre masculino– autonomía y facilidades respecto del mismo proceso de enseñanza-aprendizaje. De esta forma también fueron anunciadas las clases de música y canto en la Academia Española e Inglesa a cargo de un “profesor inteligente y práctico en la enseñanza”⁴⁵ y las horas de piano y violín a cargo de Felix Caranzary.⁴⁶

Complementariamente a los avisos de venta de instrumentos y ofrecimiento de clases, predominó el anuncio de venta de partituras, diversas tanto en lo que refirió a su compositor como a los instrumentos para los cuales estaban escritas. Así, en primer lugar, se debe reparar en la persistencia hacia 1830 de la ópera y de autores a relacionados a ella, tales como el español Pablo Rosquellas –responsable de la compañía lírica que consolidó la afición por el género en Buenos Aires– y Gioachino Rossini, autor de casi la totalidad de las óperas representadas en el Teatro. De autoría del músico español, se vendieron la canción patriótica *El sol de Mayo* con acompañamiento de *piano forte* –que fue cantada el 25 de mayo por dicho músico–,⁴⁷ la tirana *El que sin amores vive* y otras en castellano y con acompañamiento de piano,⁴⁸ una marcha fúnebre y paso doble para piano y para piano y flauta que fue compuesta por Rosquellas para el Viernes Santo⁴⁹ y la partitura “para piano la gran Batalla de Ayacucho y las dos overturas el Pampero y el Califa, todo composición del profesor Pablo Rosquellas.”⁵⁰

⁴⁵ *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 1 de mayo de 1832, N° 2589.

⁴⁶ *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 28 de abril de 1835, N° 3573.

⁴⁷ *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 1 de marzo de 1830, N° 1930.

⁴⁸ *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1832, N 2655.

⁴⁹ *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 23 de abril de 1833, N° 2970.

⁵⁰ *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 1 de octubre de 1833, N° 3101.

En este sentido, la circulación de las obras habilitó a que los músicos ofreciesen las óperas en el soporte de partitura complementándolo con otros servicios, que podrían ser desde clases particulares, ofrecimientos de transcripciones y venta de instrumentos. Ejemplo de ello es un anuncio en donde el ofrecimiento de servicios musicales no dejaba nada por fuera:

(...) se vende un surtido de música de Rossini para piano, música de Sor y otros autores para guitarra, diferentes piezas arregladas para dicha, de las óperas de Rossini, Pacini, Mercadante, Generali; papel rayado al infimo precio de 2 reales pliego, varios surtidos de música militar, como sinfonías, temas con variaciones, marchas, pasos dobles, valsas de mucho gusto, arias, cavatinas, duos, tercetos, quintetos, introducciones y finales de las mejores óperas de Rossini, Pacini y otros autores, y música fúnebre (...) da lecciones de composición (...) e igualmente reducir la música de piano para guitarra o cualquiera otros instrumentos y *vis-versa*. Da lecciones de guitarra y música vocal, se encarga de hacer copiar correctamente la música con buena forma de nota, y bien legible, y afina los pianos.⁵¹

Retomando la idea inicial de este apartado, a saber, la conformación de un circuito de objetos materiales y servicios ligados a lo musical a partir de 1830, es posible notar cómo la circulación – que implicó tanto la venta, pedido y ofrecimiento- estuvo en estrecha relación con un circuito cultural más amplio. Específicamente, al sistematizar las direcciones a las que remitieron los anuncios, es posible advertir un solapamiento con los espacios ligados a la cultura material impresa, es decir, con aquellas librerías que a partir de 1829 comenzaron a tener un mayor protagonismo dentro de la ciudad.

De hecho, las librerías fueron los espacios que mayor diversidad de objetos anunciaron a la venta en los clasificados de *La Gaceta*.⁵² Cabe destacar que todos estos espacios han sido registrados y tomado como objeto de análisis por Alejandro Parada en su trabajo sobre la librería Duportail Hermanos.⁵³ Por tanto, al tiempo que emergen como espacios anunciados sistemáticamente en la prensa, también debe considerarse que por fuera de su

⁵¹ *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 31 de agosto de 1832, N° 2563.

⁵² Se debe agregar la promoción de dos librerías sin nombre. La primera, ubicada en la calle Florida n 20, que durante 1833-1835 anunciaba la venta de partituras y papel pentagramado, clases piano y violín. La segunda, también dispuesta en la calle Florida n 62, anunció durante 1836 la venta de diversas partituras.

⁵³ Aquellos espacios en negrita coinciden con los analizados en Alejandro Parada, “El orden y la memoria en una librería porteña de 1829: El catálogo de la librería Duportail Hermanos”, *Información, cultura y sociedad*, N° 7, 2002.

vinculación a lo musical, ya eran espacios por demás reconocidos en la sociabilidad cultural e intelectual porteña

Complementariamente a las librerías se situaron otros espacios también ligados a bienes musicales, específicamente a partituras, papel pentagramado e instrumentos. Siguiendo los aportes de Parada, la proliferación de los lugares de venta ocasionales para el caso de los libros también puede servir para pensar la cultura musical. Al no poseer un espacio referente, tanto la venta de objetos como el ofrecimiento de servicios siempre estuvieron disgregados en varios espacios.

4. Palabras finales

La reconstrucción de los espacios y escenas en donde se desarrollaron prácticas musicales conlleva, necesariamente, la utilización de un ecléctico *corpus* documental. Ello muestra, en primer lugar, el carácter exploratorio y, por lo tanto inestable, de dichos espacios. Puede postularse que en su totalidad funcionaron como laboratorios en los cuales se buscó hacer confluir prácticas de afición y gusto, tanto de escucha como ejecución, como también de sociabilidad, en tanto se conceptualizó a la música y al teatro como prácticas capaces de reformar prácticas, costumbres e imaginarios anclados en el pasado colonial. En una segunda dimensión, si bien se evidencia una activa promoción e impulso por parte del poder político, su intervención no siempre fue directa. Puede postularse la idea de que ello se debió, principalmente, a que todos los espacios fueron, inicialmente, consecuencia de intereses particulares. Si bien diversos intelectuales allegados y representantes del poder político intervinieron en su formación, tal como evidencia el caso de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro, la Academia y Escuela de Música y la Sociedad Filarmónica, ello no bastó para que los espacios se consolidasen. Por el contrario, el único ámbito material que perduró y que fue el responsable de dinamizar la cultura musical fue el Teatro Coliseo Provisional, espacio estrechamente ligado a intereses particulares.

Sin embargo, se deben advertir ciertas recurrencias que muestran la implicación de los proyectos políticos en cuestión. Así, la preocupación en torno al estado edilicio del teatro como también el ideal de contar con producciones teatrales y musicales de autoría local alentaron a la conformación de la Sociedad del Buen Gusto, espacio que tuvo como objetivo la modernización de la programación. Asimismo, la formación de la Academia de Música y de la Escuela de Música como la reapertura de la Sociedad Filarmónica exponen los intereses que representaron a la denominada “feliz experiencia”: la creación

y consolidación de espacios públicos que, mediante el desarrollo de actividades ligadas al ocio y recreación, pudiesen obstaculizar los encuentros en el ámbito privado o doméstico. En última instancia, la retracción de lo privado devendría en la posibilidad de controlar y normar las prácticas y opiniones de los ahora ciudadanos. Derivado de ello, emerge otra constante en relación con el ámbito urbano: todos los espacios estuvieron dispuestos en el centro de la ciudad, conformando un estrecho circuito que solapaba con otros ámbitos de sociabilidad y de prácticas culturales.

Esto deriva en otro aspecto siempre presente en la promoción de dichos espacios: el potencial civilizador de la música y de las actividades desarrolladas en el teatro para pulir y suavizar las costumbres. Mientras que si se analizan Sociedades y Academias se advierte que este objetivo tuvo como destinatario a una minoría, el caso del Coliseo Provisional da cuenta, más bien, de que se buscó hacer partícipe de la escena musical a la mayor cantidad de gente posible. El hecho de que, como se verá posteriormente, casi la totalidad de funciones de óperas se realizaron a sala llena da cuenta de la intención política de transformar las prácticas no sólo de la élite sino también de los sectores populares. Ello también se evidenció en la disputa judicial entre el dueño del terreno del Teatro, el asentista y el Gobierno: antes que garantizar los derechos individuales, en este caso la propiedad, se dictaminó que la prioridad era continuar con la única diversión que era tanto necesidad pública como responsabilidad del poder político.

Por último, cabe señalar que mientras que es posible advertir una continuidad en las ideas ilustradas entre 1816 y fines de la década de 1820, el inicio de 1830 da cuenta de un doble cambio. Por un lado, la retracción de los ámbitos públicos, inclusive del teatro, ya que las principales compañías líricas emigrarán, dejando sin cuerpo estable de cantantes y músicos al Coliseo Provisional. En su lugar, tal como se comentó, emergerán otros espacios, tales como el Parque Argentino que, estando a cargo de Santiago Wilde, ofrecerá prácticas artísticas más cercanas a lo que luego se denominará como “circo criollo” que al canon musical, tal como la ópera. A ellos debe agregarse el Teatro de la Victoria (1838), el Teatro del Buen Orden (1844) y el Teatro de la Federación (1845). Complementariamente a esta retracción, antiguos géneros y soportes volverán a dominar la escena musical, tal como lo mostrarán las partituras publicadas en *La Moda* y el *Boletín Musical*: valeses, minués, himnos y canciones.

Por otro, la emergencia de un circuito ligado a la venta, y alquiler de objetos musicales como el ofrecimiento de servicios de profesores, luthiers, compositores y transcritores evidencia un cambio en la representación de los destinatarios. Lejos de ser solamente

sujetos pasivos, capaces de contemplar mediante la escucha diversos géneros y soportes, la experiencia musical sería, a partir de 1830, mucho más activa. Este hecho, sumado tanto la publicación de partituras como la circulación de cancioneros mostrará que, si bien los espacios públicos habían experimentado una notable retracción hacia lo privado – esfera que se expandió también como consecuencia del dinámico circuito de bienes y servicios musicales– no por ello la música desapareció de la vida cultura porteña. Por el contrario, seguiría presente en los ámbitos privados de socialización.

Bibliografía citada

Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, 1991.

Beatriz Seigbel, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

Clara Meierovich, “Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas”, en Consuelo Carredaño y Victoria Eli (eds.), *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Emilio, Duhau y Angela Giglia, *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*, México, Siglo XXI Editores-Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2008.

Fernando Aliata, *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires postrevolucionario 1821-1835*, Bernal, UNQui-Prometeo, 2006.

George Thomas Love, *Cinco años en Buenos Aires (1820-1825)*, Buenos Aires, Claridad, 2014, p. 55.

Graciela Batticuore, Klaus Gallo, Jorge Myers (comps.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005.

Guillermina Guillamon, “La cultura teatral porteña y la Sociedad del Buen Gusto: una aproximación desde los escritos de Fray Camilo Henríquez en El Censor”, *Coordinadas. Revista de Historia Local y Regional*, Vol 2, 2015, pp. 30-51.

Jaime Peire, “Políticamente incorrectos: sentimientos identitarios en la literatura rural gauchesca. 1770-1828”, *Anuario de Historia Argentina*, Vol. 16, N° 2, 2016, pp. 1-23.

Jorge Myers, “Las paradojas de la opinión. El discurso político rivadaviano y sus dos polos: el “gobierno de las Luces” y “la opinión pública, reina del mundo”, en Hilda Sabato y Alberto Lettieri (comps.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp.75-95.

José Luis Trenti Rocamora, *El Teatro en la América Colonial*, Buenos Aires, Huarpes, 1947, pp.151-160.

Klaus Gallo, *Bernardino Rivadavia. El primer presidente argentino*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 104.

Maria Sáenz Quesada, *Mariquita Sánchez. Vida política y sentimental*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 58.

Maurice Agulhon, *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009.

Paula Bruno, “Introducción. Sociabilidades y vida cultural en Buenos Aires, 1860-1930”, en Paula Bruno (dir.), *Sociabilidades y vida cultural en Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, UNQUI, 2014.

Pilar González Bernaldo de Quiroz, *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Roberto Di Stefano, “Orígenes del movimiento asociativo: de las cofradías coloniales al auge mutualista”, en Luna Elba y Elida Ceconi (coords.), *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina, 1776-1910*, Buenos Aires, EDILAB, 2002.

Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1994.

Sandra Gayol, *Sociabilidad en Buenos Aires: Hombres, honor y cafés 1862-1910*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000.

Tomas de Iriarte, *Rivadavia, Monroe y la guerra argentino-brasileña*, Tomo III, Buenos Aires, S.I.A., 1994.

Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Beta, 1961.