

De la programación miscelánea a la consolidación de la ópera. Devenir y conformación del gusto musical en Buenos Aires (1821-1828)

Guillermina Guillamon

Anuario del Instituto de Historia Argentina, n° 15, 2015. ISSN 2314-257X

<http://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/>

*ARTÍCULOS/ARTICLES*

## **De la programación miscelánea a la consolidación de la ópera. Devenir y conformación del gusto musical en Buenos Aires (1821-1828)**

**Guillermina Guillamon**

Universidad Nacional de Tres de Febrero – CONICET

[guillermina.guillamon@gmail.com](mailto:guillermina.guillamon@gmail.com)

Argentina

**Cita sugerida:** Guillamon, G. (2015). De la programación miscelánea a la consolidación de la ópera. Devenir y conformación del gusto musical en Buenos Aires (1821-1828). *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, (15). Recuperado a partir de: <http://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/IHAn15a10>

### **Resumen**

El objetivo del presente trabajo reside en analizar el proceso de conformación del gusto musical por el género lírico en la sociedad porteña durante el período 1821-1828. Abordamos dicho proceso mediante la reconstrucción y el análisis de la programación musical presente, principalmente, en la prensa del período. Asimismo, se indaga en torno a la dinámica de los espacios musicales inaugurados e impulsados para tal fin –academia, sociedades y teatro– y sobre los principales músicos y cantantes intervinientes en dicho proceso cultural.

**Palabras clave:** Gusto musical; Opera; Programación musical; Buenos Aires.

### **Of the miscellaneous programming to the consolidation of the opera. Developed and conformation of the musical taste in Buenos Aires (1821-1828)**

### **Abstract**

The aim of this work is to analyzes the process of conformation of the lyric musical taste in Buenos Aires during the period 1821-1828. This process will be approached through reconstruction and analysis of music programming present, principally, in the press of the period. It also inquires about the dynamics of the musical spaces inaugurated and promoted for this purpose – academy, societies and theatre- and the main musicians and singers involved in this cultural process.

**Key words:** Musical taste; Opera; Music programming; Buenos Aires.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Centro de Historia Argentina y Americana

Esta obra está bajo licencia [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/)



Recibido: 28 de mayo de 2015; aceptado: 14 de agosto de 2015; publicado: 1 de diciembre de 2015

## Introducción

El presente trabajo se propone analizar el proceso de conformación del gusto musical por el género lírico en la sociedad porteña durante el período 1821-1828, haciendo especial hincapié en la afición por la ópera por parte de los grupos de élite. Abordamos dicho proceso mediante la reconstrucción y el análisis de la programación musical presente, principalmente, en la prensa del período. Asimismo, se indaga en torno a la dinámica de los espacios musicales inaugurados e impulsados para tal fin y sobre los principales músicos y cantantes intervinientes en dicho proceso cultural.

Previamente a la exposición de ciertas regularidades en torno a géneros y a formas, debe advertirse que, hasta 1821, la propaganda de funciones y conciertos que realizaron los diarios no fue sistemática. Aunque la afirmación se deriva del relevo de dichas fuentes, en ese año de 1821, *El Argos Aires* –uno de los principales diarios del grupo rivadaviano– hizo referencia a esta omisión y se preguntó: “¿Podrá decir el director por qué no se anuncian los títulos de las obras?”<sup>1</sup>

Si bien en los años posteriores la promoción de la programación se realizó detalladamente, en 1828 volvieron a omitirse datos respecto de lo musical: los autores de las óperas representadas. Lejos de evidenciar desinterés, se intentará mostrar que esta particularidad evidencia la redundancia y la familiaridad que el público aficionado había adquirido con dichos elementos musicales. En este sentido, el objetivo del presente artículo es analizar cómo fue el proceso de construcción de una cultura musical<sup>2</sup> que permitió que en el lapso de tres años —1825-1828— se estrenaran trece óperas completas, algo impensable momentos previos, en los que la cultura musical de los grupos de élite no habilitaba tal programación.<sup>3</sup>

En efecto, la posibilidad de periodizar la programación en tres períodos permite captar un desarrollo producto tanto de decisiones planificadas –por parte de la esfera política y de los músicos– como de accidentes azarosos; todas estas decisiones fortalecieron una cierta cultura musical. Asimismo, se supone que la consolidación de un género conlleva un proceso de educación del público con respecto a la escucha musical. El primer momento analizado, que se inicia en 1821 y se extiende hasta mediados de 1824, muestra la introducción de ciertas partes constitutivas de la ópera y otras formas musicales en detrimento de otros géneros, tales como la tonadilla española y el sainete. En un segundo momento, esta diversidad que aquí es denominada como *programa misceláneo* dio lugar, desde mediados de 1824 hasta mediados de 1825, a una sistematización de las principales arias de diversas óperas bufas. Así, con el estreno de *El barbero de Sevilla* el 27 de septiembre de 1825, se inaugura un tercer momento en el cual se desarrollaron más de trece óperas completas. Dichos momentos muestran, en última instancia, que para que la originalidad y los cambios puedan tener efectos emotivos, la música debe actuar dentro de un marco estilístico que es fácilmente reconocible porque es redundante: deben ser familiarizados (Hernández Salgar, 2012, 55).

Esta redundancia –la conformación de un gusto musical– supuso en Buenos Aires tanto la construcción de un proceso de educación del público respecto de la escucha musical como también la lenta profesionalización de músicos y de cantantes, la consolidación de una compañía lírica y la autonomía del teatro Coliseo Provisional. La hipótesis subyacente es, pues, la posibilidad de pensar el campo de lo musical como una esfera autónoma –aunque no desvinculada– de los programas políticos.

### 1 - El impulso de la política ilustrada a la cultura musical

Si bien durante el período rivadaviano se evidencia una sistemática promoción de la cultura musical, su finalización no devino en la cancelación de dicho proceso. Por el contrario, el abordaje del primer año del período, en el cual la provincia quedó a cargo de Manuel Dorrego, muestra que, tanto desde el plano discursivo como en el pragmático, la cultura musical fue tan dinámica como durante los años previos.

Parte del recorte temporal, particularmente 1820-1827, deviene de la riqueza que ofrece la amplia agenda de reformas y de medidas culturales que el grupo rivadaviano dispuso e intentó concretar. En la búsqueda por crear un orden institucional estable, legítimo y moderno, era menester dominar –según la semántica de la época– las pasiones bárbaras de una mayoría aún incivilizada, eliminar los vestigios de un pasado caracterizado por la subordinación a la Corona española y por las luchas facciosas acontecidas durante el proceso revolucionario (Gallo, 2010). Dicha imagen complementó el diagnóstico de una sociedad carente de pautas de sociabilidad y civilidad, de una cultura ilustrada, de una opinión pública y de un cuerpo de ciudadanos (Myers, 2003). Ya que dichas falencias eran producto del pasado colonial y revolucionario, era necesario instaurar un gobierno que

permitiese a Buenos Aires erigirse como el portador de la civilidad y, consecuentemente, como un modelo a ser imitado por las provincias.

En el ámbito de las medidas culturales adoptadas e implementadas por las principales figuras del círculo político y cultural, el naciente Estado provincial se instituyó como el encargado de modificar las conductas de los que consideraba, ahora, ciudadanos.<sup>4</sup> Ese Estado se propuso, en especial, que su agenda de reformas contribuyera al progreso colectivo de la sociedad: al tiempo que debería habilitar atributos y capacidades derivadas del pleno ejercicio de la razón, cancelaría aquellas que obstaculizaban el camino hacia un nuevo orden político-institucional moderno. Con este objetivo –y en concordancia con el ideario ilustrado–, el gobierno de Buenos Aires realizó una activa promoción de instancias asociativas y espacios públicos en los cuales concretar y extender sus reformas al tiempo que limitar las reuniones en el ámbito privado.<sup>5</sup>

Espacios y actividades fueron propuestos, en consecuencia, como herramientas pedagógicas mediante las cuales irradiar la ilustración a una mayoría aún analfabeta.<sup>6</sup> Así, en la esfera de las “bellas artes”, la actividad musical fue aquella que, de forma conjunta con la esfera literaria, tuvo mayor impulso. Al tiempo que se inauguraron espacios dedicados a la cultura musical la prensa promocionó activamente la programación de las actividades musicales que se desarrollaron en dichos espacios y en el teatro Coliseo Provisional.

Sin embargo, y ante el avance de estudios socio-culturales en la historiografía argentina, a pesar de la importancia que hemos señalado, la historia de la música del siglo XIX no ha sido una temática prioritaria en la agenda de investigación. En este sentido, dos supuestos pueden explicar dicha omisión: por un lado, aquello que podría denominarse *desentendimiento* del campo musical y, por otro, un preconceito que impone como única fuente posible para el análisis de las temáticas musicales las partituras, lo que constituye un límite para el abordaje de la cultura musical. A continuación, desarrollamos estos aspectos.

Basándose en el supuesto de que la musicología es la única disciplina capaz de abordar lo musical, la historiografía argentina cercenó su propia intervención y limitó la posibilidad de realizar un balance que deconstruyera lo hasta entonces producido, revisara conceptos, estableciera carencias teórico-prácticas y propusiera nuevas formas de problematizar un mismo tema de estudio. Así, si bien las prácticas y los espacios musicales permiten abordar nuevas problemáticas conectadas al estudio de las representaciones, los imaginarios y las vinculaciones con la política, la convocatoria realizada desde la musicología no ha suscitado el interés de la historia cultural.

Del otro lado, la naciente historiografía de la música no logró concretar estudios críticos que analizaran la forma mediante la cual se han erigido determinados discursos y consolidado supuestos y prioridades temáticas.<sup>7</sup> Asimismo, el avance de la etnomusicología y la consolidación del enfoque de la sociología del gusto y la afición no incentivaron a la musicología a establecer diálogo con otras disciplinas.<sup>8</sup> Por último, persiste la idea de que lo musical se reduce a la información pasible de ser extraída de las partituras. Esta mirada, homologable a la visión positivista del fetichismo por el documento escrito, obstaculiza el acercamiento al campo temático. Ello se completa con la falta de herramienta conceptual de la disciplina histórica para concretar dicho análisis.

En consecuencia, la razón por la cual la música no emerge actualmente como una prioridad temática se deriva tanto de la desvinculación entre la historia cultural y el devenir de lo musical en el ámbito local como del supuesto de que la música, en tanto sonoridad, es un acto efímero y, por esto, una experiencia intransferible. La única evidencia posible en relación con la *performance* en sí misma sería, entonces, la partitura. Sin embargo, los aspectos que dicha fuente permite abordar sólo son auxiliares respecto de un relato que ha invisibilizado prácticas, ideologías, redes de actores y múltiples espacios.

En este sentido, el hecho de que el cuerpo documental con el que trabajamos esté compuesto, principalmente, por prensa del período muestra que la cultura musical estuvo lejos de reducirse a la música escrita y, en consecuencia, a la ejecución y a la escucha.

## **2- Inicios de la cultura musical: formación de espacios musicales y conformación de la programación musical miscelánea (1821-1824)**

Un primer momento que distinguimos en la periodización es el de la conformación de la programación y de los espacios dedicados a la cultura musical, que comienza en 1821 y se extiende hasta mediados de 1824. La posibilidad de identificarla como una etapa inaugural se fundamenta tanto por haber sido paralela al inicio del

impulso que el grupo rivadaviano otorgó a los espacios materiales ligados a lo musical como también por el arribo de músicos y cantantes italianos. Al tiempo que, de forma paulatina pero sistemática, introdujeron en la agenda musical diferentes formas y géneros musicales en auge en Europa, dieron cuerpo a un gusto musical fuertemente ligado a la ópera bufa.

Durante el período 1822-1823 la esfera política impulsó y promocionó, en particular, la cultura musical con mayor vehemencia. La ejecución y la escucha musical dependieron, 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 del período rivadaviano se formaron espacios impulsados la Escuela de Música y la Academia de Música en 1822, a las que se sumó la Sociedad Filarmónica, fundada hacia finales 1823.

Bajo la dirección de Virgilio Rebaglio, músico italiano llegado a Buenos Aires en 1820,<sup>9</sup> se anunció 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”.<sup>10</sup> Estos datos conducen a pensar que aquel aficionado inteligente no sería otro que Rivadavia, quien habría conocido a Rebaglio en Europa—tal como ya lo han expresado otros trabajos (Gesualdo, 1961)—. 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, intentó normar la programación teatral y musical del Coliseo Provisional.<sup>11</sup>

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. Si bien la Academia no constituyó una asociación formal, y en consecuencia se carece de reglamento, su promoción llamó a “los suscriptores y demás aficionados que concurren a la Academia”<sup>12</sup> a presenciar los conciertos a desarrollarse todos los sábados para, una vez reunidos y consolidada, dar cuerpo a una Sociedad Filarmónica.<sup>13</sup>

Con el objetivo de “aumentar la civilización y la cultura de la familia americana”,<sup>14</sup> el 6 de octubre de 1822, el eclesiástico Antonio Picassarri —quien ya contaba con una larga trayectoria como músico eclesiástico— y su sobrino, el joven Juan Pedro Esnaola, inauguraron la Escuela de Música y Canto. Tal como se había realizado en la promoción de la Academia, se 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 con esto, se afirmó que instituciones como la Escuela de Música,

Prescindiendo de lo que contribuyen a la civilización, otras mil circunstancias la hacen necesaria. La causa de la independencia excitó desde el principio algunas enemistades entre las familias. Sucesivamente, en el curso de la revolución, la efervescencia de los partidos ha producido también rivalidades (...). Repetidas concurrencias, en que se pusieran en contacto las personas, bastarían por sí 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!.<sup>15</sup>

Este extracto permite captar un tópico siempre repetido en la propaganda de los ámbitos aquí señalados, a saber: la estrecha vinculación entre el impulso a los nuevos espacios, la práctica y la ejecución musical. La música debería habilitar, o al menos permitir, que los espacios alentasen la construcción de nuevos vínculos interactivos que, a su vez, superasen las antiguas divisiones dentro del grupo de élite. Asimismo, se conceptualizó a la opinión pública como uniformidad de posicionamiento político y, así, sinónimo de opinión oficial.

Al igual que en el caso de la Academia, la protección otorgada por el gobierno fue crucial para su funcionamiento. 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— contó con la presencia de Bernardino Rivadavia.<sup>16</sup> Pasados tan sólo tres meses desde su formación, *El Argos* anunció que

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 Picassarri.<sup>17</sup>

Si bien comenzaron siendo espacios impulsados por particulares, en poco tiempo estrecharon vínculos con la política. Mientras que la Escuela de Música dio lugar a la reapertura de la Sociedad Filarmónica, la Academia 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.<sup>18</sup>

Respecto de la programación en sí misma, se evidencian dos cambios que es menester señalar. Por una parte, la ausencia repentina de la tonadilla. Por otro lado, aunque el sainete terminó desapareciendo, este proceso se desarrolló de una forma más paulatina. Si bien la especificidad de ambos géneros será trabajada en el apartado siguiente bajo la problematización del concepto de “buen gusto”, es necesario señalar que estos fueron atacados insistentemente por ser un símbolo de la persistencia de costumbres y de valores propios del antiguo régimen.

Así, las tonadillas dejaron de aparecer como parte de la programación musical de los espacios luego de que *El Argos* expusiera que

cuando se quemaron en la plaza pública los instrumentos de la tortura, con estas tonadillas se hubiera debido incendiar la pieza, para que no volviese a atormentarnos más.<sup>19</sup>

Sin embargo, los sainetes siguieron predominando en la programación del Coliseo, aunque no estuvieron presentes en las funciones miscelánicas que la Academia y la Escuela de Música llevaron a cabo durante 1822-1823. En última instancia, dichos espacios deberían responder a las normativas de gusto características de un régimen político moderno que veía en los géneros líricos españoles un pasado de atraso y subordinación cultural.

Aunque la ópera socavó el éxito de la tonadilla y del sainete, inicialmente también se criticó el estilo *bufó*, particularmente su característica jocosa, tal como había sucedido con los sopores líricos-teatrales españoles. Al respecto, se señaló que

En el estilo *bufó* podría decirse que a veces traspasa aún los límites de la extravagancia, si la extravagancia del estilo *bufó* de Italia tuviese límite alguno; y dicta el buen juicio que en un país extranjero y no habituado a un estilo tan singularmente nacional, debe este suavizarse un poco.<sup>20</sup>

Dos años después, consecuencia del estreno de *El barbero de Sevilla*, la comparación del estilo *bufó* con el sainete se reiteró y se aconsejó:

Ojalá que nuestra compañía cómica se aprovechara también de estas escenas, para aprender a representar una acción *bufa* sin entregarse a la ridiculez y grosería de los sainetes.<sup>21</sup>

Sin embargo, este reparo estuvo más en relación con los posibles vestigios del sainete –y su cercanía al estilo jocoso de la ópera– que con el cuidado que la compañía debería tener en las modulaciones vocales o en la representación actoral misma.

En este mismo sentido, en la programación del Coliseo Provisional durante 1823, los géneros líricos ejecutados y, particularmente, las obras extranjeras –atribuidas a Rossini, Gluck y Mozart– tuvieron como responsable de su puesta en escena a un músico que, si bien había tenido poca visibilización hasta el momento, se hizo cada vez más presente en la promoción de los espectáculos musicales desarrollados en el teatro: Pablo Rosquellas.

La primera mención del músico se realizó hacia fines de febrero de 1823 en *El Centinela*, diario que anunció su concierto de presentación. Si bien la prensa no hizo alusión a la fecha en la que Rosquellas habría viajado a Río de Janeiro, Héctor Luis Goyena estima que el viaje se realizó en 1822 y que habría regresado en 1823 luego de contratar a cantantes líricos para que actúen en el teatro (Goyena, 2003).<sup>22</sup> Respecto de esta datación, se puede agregar que, luego de la presentación de Rosquellas en *El Centinela*, el mismo diario explicitó que la intención política de elevar el ámbito de las artes y la intención de particulares de dotar de vitalidad al teatro confluyeron, felizmente, en un nuevo impulso a la cultura musical:

En la época precisa en que el Gobierno ha dejado traslucir su deseo de establecer y fomentar un teatro nacional nos ha venido una sucesión de artistas (...), cantores, músicos y danzantes. Las habilidades de

algunos de estos nos hacen olvidar por momentos de nuestra posición geográfica, y de que no tenemos todavía con que premiar los tales de primer orden, como se premian en las ciudades de Europa. <sup>23</sup>

Pero también se celebró que la formación de la compañía y de sus consecuentes actuaciones en el teatro servía para que un público más amplio que aquel que formaba parte de instancias de carácter privado tuviese acceso a la lírica y, con ello, a un repertorio moderno. Así, *El Centinela* expresó que

Ya no son tan solo la sociedad Filarmónica, con los más íntimos socios los que disfrutaban del talento poco común de los Sres. Vacani y Rosquellas, el público ha participado en dos ocasiones de este gusto (...). <sup>24</sup>

La llegada de nuevos cantantes y músicos se reiteró en agosto del mismo año, lo que señaló, al mismo tiempo, la incorporación de Pablo Rosquellas, Miguel Vacani y Carlota Anselmi al elenco de la compañía del teatro Coliseo Provisional. <sup>25</sup> Sin embargo, esta vez, la prensa no hizo hincapié en la ayuda del gobierno rivadaviano para llevar a cabo tales viajes sino en la intención personal de Rosquellas de formar una compañía lírica y, consecuentemente, establecerse como empresario teatral.

Seguida de la irrupción de nuevos cantantes de origen italiano bajo la égida de Pablo Rosquellas, comenzó a promocionarse la programación de las funciones que se iban a desarrollar. En las promociones se explicitaron las formas que se ejecutarían y sus compositores al tiempo que advirtieron que se harían en beneficio de algunos de los cantantes o instrumentistas de la compañía. Según Roger Allier, este anuncio, originado hacia fines del siglo XVIII europeo, conformó una estrategia con el fin de paliar la inseguridad económica de los principales cantantes (Allier, 2008, 54-55). Si bien gozó de popularidad, el sistema de beneficios fue eliminado paulatinamente ya que el hecho de que se dieran tantas funciones a favor de la compañía terminó por limitar los ingresos de los asentistas del teatro. <sup>26</sup> En consecuencia, las funciones en beneficio permiten inferir tanto la inicial inestabilidad de la compañía como la inexistencia de ayuda económica por parte del Estado provincial. <sup>27</sup> Asimismo, su paulatina desaparición –hacia fines de 1828– evidencia la consolidación de la compañía y, en consecuencia, la profesionalización de músicos y de cantantes.

### **3- Hacia la uniformidad: la transformación en el gusto musical (1824-1825)**

Un segundo momento en la configuración del gusto musical, fundamentado también en el acaecer de la programación, se inicia en 1824 y finaliza hacia mediados de 1825. Si bien la programación siguió siendo miscelánea, los géneros cantados y ejecutados comenzaron a repetirse insistentemente –aria, sinfonía, cavatina–, predominó el dueto y se introdujeron fragmentos de las óperas que al año siguiente fueron representadas de forma completa. De forma paralela, el Coliseo Provisional fue, en detrimento de la Academia, la Escuela y la Sociedad Filarmónica, el único espacio al cual la prensa hizo referencia tanto para promocionar las funciones como para criticar su estado edilicio.

Siendo más estable que lo previsto inicialmente, el teatro Coliseo Provisional tiene una historia atravesada por pujas de intereses económicos y políticos, más allá de las funciones propias que todo dispositivo cultural posee. <sup>28</sup> Aunque sufrió varios reveses económicos, diversos empresarios intervinientes en calidad de asentistas y múltiples formas de control y regulación de autoridades políticas, el gobierno rivadaviano actuó de forma laxa. <sup>29</sup> La única intervención que realizó se evidencia en la medida “aprobando la medida propuesta por el Jefe de Policía, para que la tropa de este Departamento haga custodia del Coliseo, como también el reglamento presentado al efecto”. <sup>30</sup> Asimismo, se debe señalar que, paradójicamente, el teatro quedó por fuera de su programa de reformas urbanas y, consecuentemente, del nuevo diseño de la ciudad impulsado por Rivadavia.

Pero aquello que más preocupó a la prensa fue su estado material y, derivado de esta situación, la contradicción que suponía realizar allí actividades tan elevadas como la música. En consecuencia, el alegato más frecuentemente esgrimido fue la necesidad de ostentar un teatro que fuese capaz de demostrar la condición civilizada y de buen gusto de la que sería poseedora Buenos Aires y que, en consecuencia, funcionase como un espacio de distinción social.

El diario *El Argentino*, haciéndose eco de las prolongadas quejas en torno a la precariedad de este, expuso que la razón por la cual su arreglo era de suma urgencia se debía a que

El teatro sirve para inflamar el patriotismo, como para mejorar las costumbres de un pueblo civilizado (...). Esto hace más necesario el estado en el que se halla: necesita mejoras, que los escritores públicos se fijen en él, lo observen y noten lo bueno para estimularlo.<sup>31</sup>

También en 1824, *El Teatro de la Opinión* intervino en el pedido. En una nota enviada por “los amantes del teatro”, se realizó, de forma anónima, una fuerte crítica al manejo del asentista, de las compañías y de la nula intervención del gobierno. La justificación de que la situación debía ser superada se fundamentó en que “en todos los pueblos civilizados es el barómetro de su cultura, su delicadeza y su moral”.<sup>32</sup>

El caso de *El Argos de Buenos Aires* resulta paradigmático por la cantidad de secciones que dedicó a la crítica y a la 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”<sup>33</sup>, sólo efectuó leves llamados de atención acerca del manejo que los asentistas realizaron de las diferentes compañías que se presentaron, la poca capacidad para confeccionar programas que estuvieran al nivel del teatro europeo y el estado material de dicho Coliseo.<sup>34</sup>

En este contexto, en agosto de 1824, Pablo Rosquellas inició un juicio contra el asentista y pidió al gobierno poder alquilar el teatro –específicamente la temporada– a fin de realizar dos funciones mensuales.<sup>35</sup> Sin embargo, debe señalarse que, más allá de las intenciones de Rosquellas de liberarse de las obligaciones contraídas con el asentista, la prensa ya había señalado y criticado la falta de funciones líricas.<sup>36</sup>

Pasados unos meses, *La Gaceta Mercantil* anunció que dicha petición se había concretado y que, “A consecuencia de haber permitido el Superior de Gobierno la exhibición de dos funciones mensuales de música vocal e instrumental al profesor D. Pablo Rosquellas”, comenzaría la temporada lírica.<sup>37</sup> A partir de este momento –en el cual las funciones quedaron a cargo de dicho músico– comenzó a promocionarse la programación que predominó hasta 1828. Si bien no se reprodujeron óperas completas, se ejecutaron fragmentos de catorce óperas, que anunciaban a sus autores y a los cantantes responsables de las mismas.

La repetición de ciertos géneros durante 1824 y 1825 puede pensarse como una estrategia de familiarización entre el público y las partes de la ópera clásica: una educación de la escucha.<sup>38</sup> La progresiva redundancia de formas musicales –organización, melodía y armonía– y de géneros más amplios –tal como la ópera–, tuvo como consecuencia la construcción de un nuevo gusto musical. Pero además del predominio del género operístico, la periodicidad de las funciones llevadas a cabo por la compañía de Rosquellas –así como la paulatina desaparición de las funciones a beneficio– es la asistencia de la élite al teatro lo que muestra la aceptación de la nueva programación.<sup>39</sup>

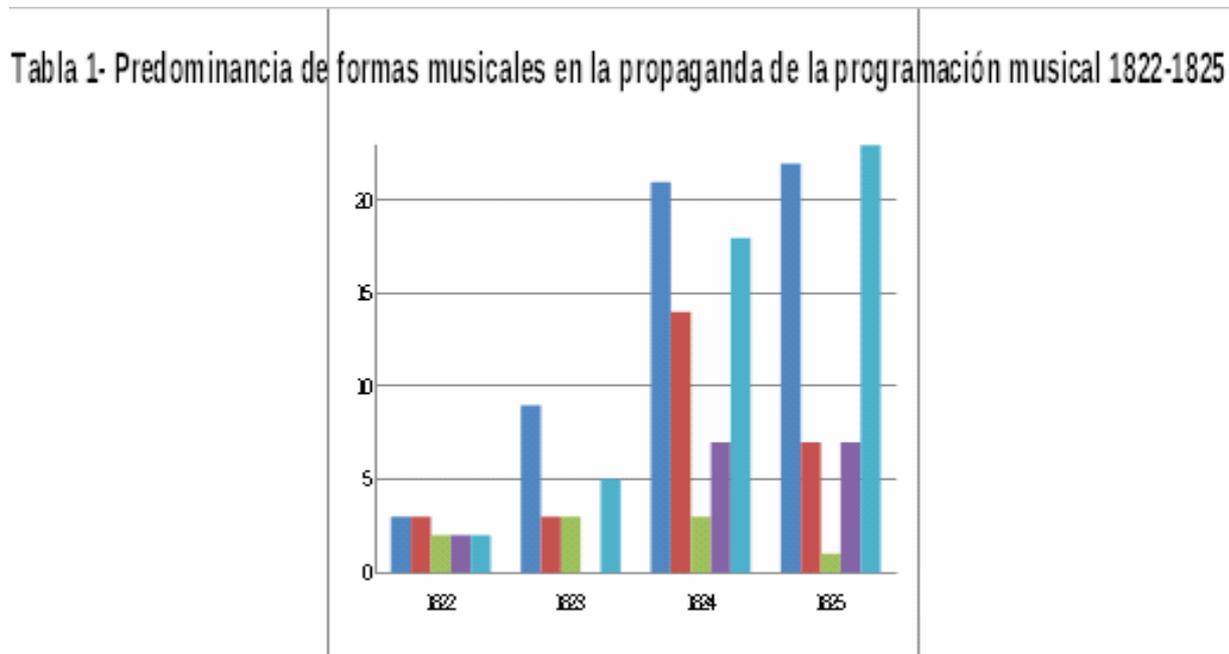
Si bien el gusto del público porteño –o al menos aquello que la prensa distinguió como tal– siempre estuvo asociado a las formas cantadas, la referencia a “un nuevo gusto musical” se realizó en función de contraponerlo a la otrora predominancia de la tonadilla y del sainete. El estudio del devenir de la programación musical en Buenos Aires durante el período seleccionado permite afirmar que el proceso de educación de la escucha, además de ser paulatino y progresivo, se encontró íntimamente ligado a la ambición modernizadora del proyecto rivadaviano.

La crítica y la propaganda musical construyeron la ópera italiana como sinónimo de modernidad en contraposición –tal como ya se ha mostrado – a los géneros cantados de origen español. Desde principios de 1824 hasta mediados de 1825, se realizó una homogeneización en la programación que, puede pensarse, respondió también a la mayoritaria inserción de cantantes italianos por demás familiarizados con la ópera en su país de origen.

Entre otros géneros –como la cabaletta/cavatina, tríos y dúos–, la ópera se constituye, mayoritariamente, por arias. A partir del siglo XVIII, y particularmente en el caso italiano, dominaron durante la totalidad del desarrollo. Dicha predominancia se entiende por su especificidad; es decir, por ser la situación más representativa y más esperada: el momento en el que los personajes expresan, mediante el canto, sus sentimientos. Asimismo, se caracteriza por poseer una forma tripartita (exposición, parte central y reexposición: A-B-A’). Clemens Kuhn (1992, 183) expone que la forma esquemática no es solamente una fachada, sino un reflejo de una actitud humana deliberada: “(...) en el aria los acontecimientos se detienen, con cambio por decirlo, por un marco formal predeterminado y cerrado sobre sí mismo”. A modo de que se luciera la *prima donna* –que en el caso de Buenos Aires estuvo representada por Angela Tani– y los personajes principales hacia fines del siglo XVIII, comenzó a evolucionar un nuevo tipo de aria más larga y con menos injerencia del

acompañamiento musical. Esta forma a menudo se ampliaba con introducciones en recitativo y pasajes ariosos denominado “scena”, forma que también apareció promocionada en la prensa (Latham, 2008:99).

En este sentido, la programación muestra la preponderancia de las formas cantadas en detrimento de las instrumentales –sinfonía y obertura–. Asimismo, la paridad entre las arias y los anuncios de los títulos de las óperas, que no especificaron la forma ejecutada, puede pensarse como la consecuencia de la asociación entre estas y sus respectivas arias.



**Fuentes:** Elaboración propia a partir de la sistematización de datos provenientes de prensa editada durante el período 1821-1828. Ver detalles en las fuentes citadas hacia el final del trabajo.

Asimismo, la insistencia de ciertas formas musicales también puede interpretarse como parte de un proceso de educación de los mismos instrumentistas y, principalmente, de los cantantes líricos. Si bien, tal como ya se dijo, gran parte de ellos eran de origen italiano, el ensamble y arreglo de una ópera completa conllevaría un tiempo en el cual la compañía no podría brindar funciones. La ejecución de fragmentos permitiría, así, establecer una programación regular al mismo tiempo que posibilitaría trabajar en el teatro y, en consecuencia, familiarizar al público con dichas formas musicales.<sup>40</sup>

Respecto de la percepción, debe tenerse en cuenta que, si bien la ópera es inteligible debido a la inclusión de la letra en su melodía, se cantó en italiano. Lo que aparentó ser una paradoja frente a un público mayoritariamente analfabeto se señaló como una contradicción y se aconsejó que “sólo nos falta la letra de lo que se canta y esta falta es grande (...) podrán remitir a la imprenta los versos con una traducción en prosa castellana cuando quieran”.<sup>41</sup> Por el contrario, en 1824, *La Gaceta Mercantil* sostuvo que

Promovería sin duda el interés del teatro el cantar a veces en el idioma nacional, aunque como individuos nos satisface completamente el italiano; y reprobamos las tentativas que se han hecho de verter arias y dúos, oídos ya en esa lengua musical, al español.<sup>42</sup>

Pero pese a las sugerencias, la reconstrucción de la programación muestra que tan sólo se realizaron diez traducciones al castellano de arias, marchas y dúos. La diferencia idiomática no fue un obstáculo para que durante 1825 y 1828 Buenos Aires atravesara, al menos hasta la construcción del primer teatro Colón en 1857, la experiencia lírica más rica y compleja.

#### 4- La consolidación del gusto musical: las funciones de ópera en el teatro Coliseo Provisional (1825-1828)

Un tercer momento se inicia en 1825 y se prolonga hasta 1828 inclusive. Si bien varios estudios notaron la particularidad de que en 1825 se haya estrenado *El barbero de Sevilla* (G. Rossini, 1816) en el Coliseo Provisional, no se ha indagado sobre las razones que habilitaron su representación completa.<sup>43</sup> Acerca de ello, es interesante resaltar que, finalmente, en julio de dicho año se realizó un contrato entre Pablo Rosquellas, como representante de la Compañía de los Tres Amigos, y el gobierno, en el cual se explicitaba que el músico actuaría en calidad de asentista.<sup>44</sup>

Desde dicha fecha, la compañía impulsada por Pablo Rosquellas gozó de estabilidad en su conformación pero también en lo referido a la periodicidad y al contenido de sus presentaciones. En lugar de diversificarse, la programación se homogeneizó en torno a un sólo género: la ópera. Como venimos exponiendo, la elección se fundamentó en la familiaridad de los cantantes con dicho género como en la preferencia local por escenas musicales –música, canto y teatro–, tal como había sucedido con la tonadilla y el sainete. Así, el gusto se estableció en relación con un cuerpo de obras clásicas, investidas de legitimidad y estatus musical, lo que hizo que el teatro sólo se identificase con dicho género.

Aunque heterogénea, la propaganda comenzó a sistematizar el anuncio de los cantantes que intervinieron en cada forma lírica. Tanto en la programación como en la crítica que la prensa realizó de las funciones se aprecia la predominancia de ciertas figuras. Igual que el proceso sucedido en Europa, la consolidación de la ópera necesitó de una compañía lírica estable y, también, de un referente –preferentemente femenino– que garantizara la convocatoria y asistencia del público.

La figura de Angela Tani –arribada en 1824– se erigió, pues, como una auténtica *prima donna*. No sólo porque los papeles interpretados respondían al estereotipo –soprano–, sino porque discursivamente fue la única cantante capaz de expresar vocalmente los sentimientos. Asimismo, su legitimación tuvo como estrategia la comparación con las cantantes líricas europeas. Afirmando que en dicho continente “tendrá muchas competidoras, mientras que aquí es la `reina del mundo”<sup>45</sup>, también se manifestó que su voz “puede compararse con las de Grassini y Fodor”<sup>46</sup> y que, “si continúa cantando tan encantadoramente, será distinguida como la Sontag y la Pasta de nuestro teatro”.<sup>47</sup>

Fue, particularmente, su capacidad lírica la que más interesó a la prensa: “(...) se ha transformado en una perfecta Circe encantando a la audiencia con su melodiosa voz (...) con un sentimiento casi de melancolía”.<sup>48</sup> Todas las notas críticas referidas a óperas en las que actuó se refirieron a su capacidad para evocar y producir, mediante su destreza vocal, diversos sentimientos. De forma similar a la comparación con el personaje mítico, se adujo que “su decir emocionó a los espectadores”<sup>49</sup> y que “cantó con infinito *pathos*”.<sup>50</sup> En este sentido, todas las adjetivaciones de su práctica estuvieron estrechamente vinculadas con un imaginario de decoro –corporal y simbólico– femenino: dulzura, encanto y delicadeza.

Hacia finales del período aquí abordado, *El Tiempo* se refirió a la consolidación de la ópera y resaltó cómo la capacidad de convocatoria de dicha cantante había sido fundamental para que ocurriese. Pero, por sobre ello, hizo hincapié en el manejo de su capacidad lírica y manifestó

¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota! ¡Y cómo calcula el efecto que está destinado a producir! ¡Esta joven es el primer ornamento de esta teatro!.<sup>51</sup>

Por otra parte, si bien a partir de 1825 se sistematizó la referencia a los cantantes líricos y al título de la ópera al que respondía el fragmento cantado, comenzó a omitirse la referencia al compositor. A partir de 1826, y específicamente en 1827, el nombre de Gioachino Rossini –y en menor medida Giuseppe Verdi y Wolfgang Amadeus Mozart– no apareció en la prensa a excepción de eventuales estrenos. Nuevamente, su sistemática repetición desde 1823 sirvió para permitir dicha omisión. Asimismo, la ausencia de referencia evidencia la familiaridad del público porteño con la ópera *bufa* y, en menor medida, con la *seria*.

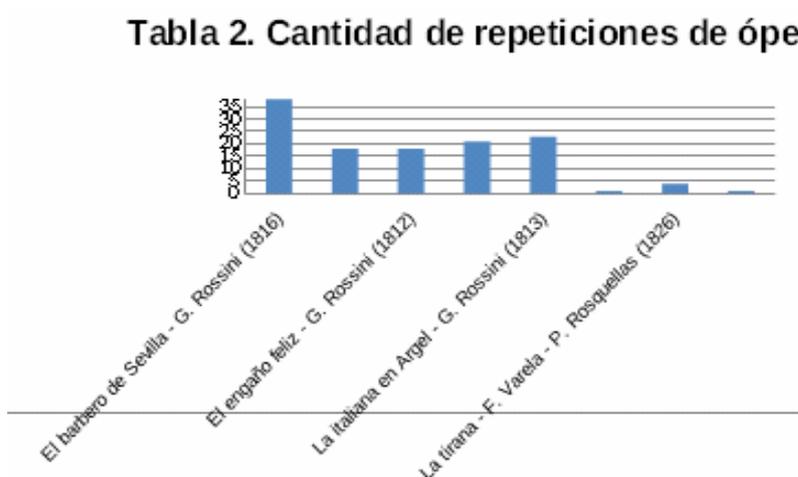
En este aspecto, el hecho de que *Don Giovanni* se haya reproducido tan sólo seis veces vuelve a mostrar la inclinación del público porteño por la ópera *bufa*. Si bien dicha ópera fue catalogada por el propio Mozart como *bufa*, debe entenderse como un melodrama –o *drammagiocos*– cuyo argumento está más cercano a la tragedia que a la comedia y cuya melodía se encuentra alejada de las arias y recitativos jocosos y rápidos de la ópera

italiana (Snowman, 2013:121-124). Asimismo, esta fue la lectura que realizó la prensa, la que insistió en el tedio que *Don Giovanni* provocaba en el público.

Aunque en su estreno se señalaron la buena representación y la ocupación total del teatro; se advirtió, en consecuencia, que “Rossini debe tener cuidado, el melancólico Mozart puede desplazarlo”.<sup>52</sup> Pero aun con el éxito inicial, las críticas hacia el compositor austríaco siempre fueron negativas.<sup>53</sup> Así, luego de indicar la falta de público en las sucesivas representaciones en el teatro, a modo de sentencia se expresó que “*Don Giovanni* no es favorita en Buenos Aires, su música es demasiado sombría (...) demasiado pesada”.<sup>54</sup> Además de admitir que “es demasiado tediosa para la limitada capacidad de este Teatro, y, ya, debemos decir la verdad, demasiado científica para competir con el fascinante Rossini”, también se sugirió que “esta obra deberá por el momento yacer durmiendo en las bibliotecas”.<sup>55</sup>

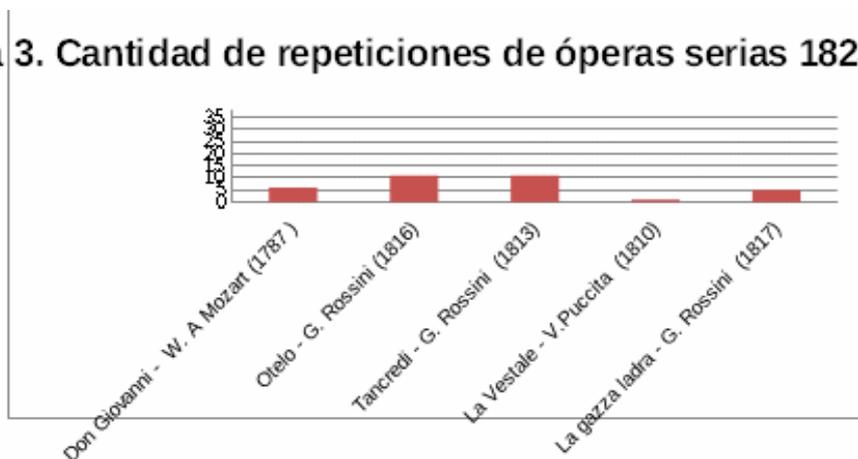
Aunque la insistente crítica reparó en el hecho de que la obra representaba una variación en la hegemonía rossiniana y, con ello, una desviación del gusto por la música y la lírica italiana, también se señaló que “Rossini es, decididamente, la deidad musical que reina en Buenos Aires y nosotros, al igual que muchos otros, nos sentimos felices de seguir la corriente y escoltar su carro triunfal”.<sup>56</sup> Esta afirmación se corrobora en la cuantificación de la programación. Si bien el porcentaje de óperas que se reprodujeron de forma completa muestra una relativa paridad entre serias –semiserias, dramas jocosos y melodramas– y bufas –se incluye aquí la ópera *comique*–, la proporción cambia al tomar como variable la cantidad de repeticiones. Mientras que en el primer caso la mínima y máxima osciló entre una y once repeticiones, el segundo estilo llegó a reproducirse, en el caso de *El barbero*, hasta treinta y ocho veces. A excepción de *Don Giovanni*, todas aquellas que fueron representadas de forma completa más de cinco veces –independientemente de su estilo– corresponden a G. Rossini.

**Tabla 2. Cantidad de repeticiones de óperas bufas 1825-1828**



Fuentes: Ibídem Tabla nº 1

**Tabla 3. Cantidad de repeticiones de óperas serias 1825-1828**



Fuentes: Ibídem Tabla nº 1.

En este sentido, resulta pertinente preguntarse por las razones que hicieron que la ópera tuviese tanto éxito durante el período abordado. Con ello, también es posible problematizar cómo su posterior arraigo y desarrollo hicieron que Buenos Aires fuese reconocido como punto nodal lírico en el continente americano.<sup>57</sup> Si bien ya hemos hecho referencia al gusto por la música vocal, hay otros aspectos que complementan la respuesta. Por un lado, puede postularse una de las características fundamentales de la ópera clásica italiana: el predominio de la melodía sobre la armonía y la proximidad del idioma castellano al italiano. Pero, por otro lado, también las estructuras argumentales de las principales óperas rossinianas pueden explicar su predominancia.

Retomando el último cuadro, *La italiana en Argel*, *El barbero de Sevilla*, *La cenicienta*, *El engaño feliz* y *El califa de Bagdad* pero también *Tancredi* y *Otelo* comparten características en común: sus libretos narran historias de amor. Sus personajes, indistintamente del contexto en el cual se desarrolla el argumento, se debaten entre el honor y el amor, enfrentando el engaño de un tercer personaje que dificulta el desenlace esperado. En este sentido, todas se apartan del canon atribuido para el caso de la literatura y del teatro clásico. Pero dicha característica, lejos de ser paradójica, evidencia el origen del género: composiciones realizadas para ser vendidas a teatros y a particulares. A su vez, este fenómeno forma parte del entretenimiento de una burguesía que crecía aceleradamente y que veía en la ópera un espacio de ocio al tiempo que un indicador de estatus, cultura y civilización (Hammeken, 2011:232).

Pero también resulta oportuno retomar la categoría de “idealismo musical”, propuesta por William Weber (2011), para pensar cómo durante el período 1821-1828 se desarrolló en Buenos Aires un proceso de estetización—o de canonización— en el cual los conciertos miscelánicos dieron lugar a la homogeneización musical. Si el idealismo es el momento en el que “nuevas ideas musicales presentaron una sensibilidad cada vez más extrovertida a medida que se convertían en vehículos ideológicos para la reforma del gusto” (Weber, 2011, 125), la consolidación del gusto por la ópera representó su más clara expresión.

En este sentido, hasta 1825, predominaron los conciertos miscelánicos en tanto patrón básico en la programación: piezas vocales e instrumentales intercaladas. Sin embargo, esta diversidad no fue sinónimo de heterogeneidad dado que tuvo un formato constante. En los dos primeros años —1821-1823— se constata no sólo la alternancia entre el canto y las piezas instrumentales sino que, casi siempre, se inauguró el concierto con una obertura o sinfonía —hecho que deriva de la obertura con la que comienza una ópera—. Si bien durante 1823-1825 el patrón miscelánico continuó rigiendo los conciertos, este se basó únicamente, tal como ya se mostró, en las formas líricas ligada al género operístico.

Así, en 1828, finalizó el proceso que intentó consolidar un repertorio canónico con géneros otrora difundidos pero, por sobre todo, hegemónicos en las principales ciudades de Europa. Consecuencia del accionar de Pablo Rosquellas y de la insistente promoción y crítica realizada por la prensa, el gusto de la élite porteña se estableció en relación con un cuerpo de obras clásicas investidas con el estatus de verdad pero también cargadas de idealismo musical. Los conciertos basados en clásicos rossinianos se convirtieron en la cultura elevada pero también en vanguardia musical, en un “torrente de la moda que parece haber determinado que debe desaparecer toda música de ópera que no sea la de Rossini. Incluso la pobre *Vestale* está condenada a morar en la oscuridad”.<sup>58</sup>

La estabilidad de la compañía y la regular asistencia del público permiten comprender la finalización de las funciones a beneficio y la posterior conformación, durante el período rosista, de dos compañías líricas fuertemente enfrentadas.<sup>59</sup> Además, el éxito también se debió al proceso de educación de la escucha del público, que comenzó oyendo arias en duetos y finalizó siendo espectador de uno de los sucesos culturales de mayor complejidad tanto visual como auditiva: la ópera.

Por otra parte, las notas críticas de las funciones, cada vez más extensas y sistemáticas, evidencian y constatan la diferencia entre la música seria y la ligera. Si bien la conformación del gusto, y con él la afición a la ópera, dependió más de las iniciativas privadas que de la intervención política, la prensa porteña se erigió como un auténtico *connoisseur*. Al tiempo que construyó una forma seria de escuchar, estableció qué era aquello que debería ser el gusto musical: el resto lo aceptaría o lo rechazaría.<sup>60</sup> En esta misma línea se evidenció la intención de dotar de autoridad al público para convertirlo en fuente de buen gusto.

Así, hacia fines del período que aquí analizamos, se consolidó un *corpus* de óperas dotadas de legitimidad y de poder no sólo como consecuencia de la aceptación del público —si se tiene en cuenta que todas las críticas se sorprenden por la total ocupación del teatro aun cuando este aumentó el precio de las entradas—, sino por la existencia de un discurso crítico que las erigió como tal. Asimismo, el proceso de educación de la escucha llevó

a que, de forma paulatina, las secciones de crítica y de propaganda musical en la prensa condenaran la ejecución de fragmentos por reducir la “obra de arte” y, en consecuencia, limitar su estatus canónico.

*El Tiempo* realizó en agosto de 1828 una crítica ante un sorpresivo regreso de las funciones miscelánicas:

Nosotros creemos que estas funciones de misceláneas deben economizarse; no por otra razón sino porque es más agradable ver una ópera completa que los fragmentos de muchas. Nos parece, pues, que de las cuatro funciones que da la empresa lírica, tres deberían ser óperas y una miscelánea. Ya que esta es necesaria para evitar la repetición de las óperas. La empresa es acreedora a las consideraciones del público porque, al cabo, ella se debe al pasatiempo de la ópera, pasatiempo al que los porteños somos tan aficionados.<sup>61</sup>

El fragmento es elocuente y representativo del proceso de transformación en el gusto y de cómo se había instalado en el campo de la cultura musical.

## Conclusiones

La reconstrucción de la programación y el abordaje de las secciones de crítica y de promoción que la prensa realizó de lo musical posibilitaron analizar el proceso de conformación y de consolidación de la cultura musical en Buenos Aires. Más allá de esta contribución, esa reconstrucción permitió pensar, al tiempo que discutir, aquellos estudios y perspectivas teóricas que entienden lo musical ya sea como un acto que se reduce a la música escrita o como un mero reflejo de las divisiones sociales. Posibilitó, en última instancia, ver cómo el gusto y el buen gusto dependieron de los efectos y consecuencias del objeto que motivó dicho gusto, de aquello que hizo y de aquello que habilitó hacer.

En este sentido, el gusto no emergió como una estrategia de autómata diferenciación social ni como la consecuencia directa del efecto de un determinado soporte cultural. Fue, por el contrario, una práctica situada que conllevó objetos, medios, dispositivos, espacios, decisiones individuales y colectivas. De forma paulatina, aunque sistemática, la música lírica italiana fue introducida en las funciones del teatro Coliseo Provisional hasta convertir la ópera *bufa* en sinónimo de cultura elevada y vanguardia musical.

La consolidación del género lírico italiano, lejos de haber sido una simple imposición política, fue la consecuencia de múltiples causas: el impulso del género como una práctica civilizada y portadora de buen gusto, la regular asistencia del público, su inclinación por los géneros líricos españoles y la libertad de acción –o falta de regulación– que el Estado otorgó al teatro, a las compañías, y empresarios intervinientes. La cultura musical aprovechó, así, el impulso dado por el programa rivadaviano y, aunque vinculada a dicho ideario modernizador, logró configurarse como un campo relativamente autónomo de la intervención política.

La injerencia de Pablo Rosquellas, la estabilidad de la compañía por él creada y el origen de los cantantes que la integraron constituyeron los fundamentos para que pudiera llevarse a cabo aquello, lo que aquí denominamos como un proceso de educación de la escucha del público. Formas musicales y géneros se hicieron familiares y, en consecuencia, redundantes dentro de un marco estilístico. Así, los que comenzaron como oyentes de arias en duetos, finalizaron como aficionados de acontecimientos culturales de mayor complejidad: la ópera.

Por último, las secciones –cada vez más extensas y sistemáticas– que la prensa dedicó a la crítica y a la promoción construyeron una forma seria de escuchar y establecieron aquello que tendría que ser el gusto musical. En la búsqueda de reconstruir un entramado social otrora enfrentado políticamente, la prensa construyó las funciones líricas desarrolladas en el teatro como un espacio de encuentro y de diálogo. La cultura, y ya no la política, sería la encargada de erigir una civilidad, aunque ilustrada y con anhelos de universalidad, excesivamente reducida.

Asimismo, la continuación del impulso rivadaviano una vez cancelado dicho período invita a reflexionar sobre las limitaciones de las periodizaciones propias de la historia política. Si bien se señaló que muchos de los músicos y de los cantantes continuaron y consolidaron su carrera durante el período rosista sin ningún tipo de obstáculo, esta ya no se fundamentó solamente en la ópera y en el Coliseo Provisional. Complementariamente a la introducción de vales, minués, himnos y cancioneros, se remodeló el Coliseo –que pasó a llamarse Teatro Argentino– y se inauguraron el Teatro de la Victoria (1838), el Teatro del Buen Orden (1844) y el Teatro de la Federación (1845). Al tiempo que surgieron el *Boletín Musical* y *La Moda* en 1837, políticos e intelectuales –

como Juan Bautista Alberdi y Fernando Cruz Cordero– debatieron la función de la música en la sociedad y los métodos de enseñanza. Cabe preguntarse entonces sobre las vinculaciones entre el estímulo rosista a lo musical, las relaciones entre el ideario ilustrado y romántico, y la diversificación de prácticas y géneros, hechos que sólo fueron posibles luego de que la cultura musical se construyera a sí misma como una actividad de lucro con amplios márgenes de acción respecto de la función que le atribuyó la política.

## Notas

1 *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 25 de septiembre de 1821, n° 21 La prensa utilizada aquí como fuente fue consultada en sus originales, razón por la cual no posee numeración. Asimismo, las secciones dedicadas a la música y al teatro no poseen subtítulos, salvo raras excepciones.

2 Cuando hacemos referencia a *cultura musical* se está pensando en un concepto cuyas dimensiones están constituidas por prácticas, por actores, por espacios y por saberes musicales que derivan, a su vez, en normas, en costumbres y en estilos propios y específicos de cada sociedad. Sobre la propuesta de hacer operativo dicho concepto Guillamon (2015).

3 Más allá del reto que exige montar una ópera completa, la pertinencia de preguntarse sobre su consolidación como género reside en que, de forma comparativa, es llamativa la precocidad del proceso. Tanto en Chile como en Uruguay, la primera ópera representada de forma completa fue *El engaño feliz* en 1930, cuatro años después de su estreno en Buenos Aires. Sin embargo, la ópera no se consolidó hasta la creación del Teatro Municipal (1857) en Chile y del teatro Solís (1856) en Uruguay. Otro ejemplo paradójico fue el caso mexicano: *El Barbero de Sevilla*, que en Buenos Aires se estrenó en 1825, fue representada en México en 1827 (Carredaño & Eli, 2010:156-159).

4 En este sentido, Klaus Gallo (2005) analizó la dinámica del ámbito teatral porteño durante 1820-1827 como uno de los bastiones del programa rivadaviano y de su ideario cultural.

5 En su tesis doctoral, Fernando Aliata sostiene que dicha decisión se fundamentó en que “La tendencia hacia la reorganización del ámbito público se constituye en el nivel local (...) a partir de la propia voluntad estatal que necesita de la materialización de un espacio público para hacer efectivo su sistema de reformas” (Aliata, 2006:156) Asimismo, la proliferación de espacios públicos como ámbitos que buscaron generar nuevos vínculos interaccionales fue analizada en (Myers, 1999)

6 Respecto de la especificidad de los espectáculos teatrales como medio para civilizar las costumbres, véase (Molina, 2009:207-213).

7 Recién en la actualidad, varios supuestos positivistas comienzan a ser cuestionados por trabajos que buscan ahondar en la construcción de sentidos, de representaciones y de símbolos. Puede tomarse como disparador de dicha apertura el artículo de Plesch, M. y Huseby, G (1999).

8 Si bien ambas disciplinas abordan la relación entre la música y el contexto cultural que las circunscribe, existen entre ellas notorias diferencias. Mientras que la etnomusicología se desprende de la antropología y de la etnología y prioriza el análisis de las músicas no canónicas, la sociología del gusto hace hincapié en los diferentes tipos de apropiaciones y de habilitaciones que permiten el consumo de un determinado soporte y que, en última instancia, muestran cómo a partir de él se construyen los grupos sociales y no viceversa.

9 La fecha de arribo aquí expuesta se deriva de la promoción realizada en el periódico *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 encasa 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.

10 *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 12 de junio de 1822, n° 63.

[11](#) 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* el día 31 de agosto de 1817, n° 98. Atribuyendo la iniciativa a Juan Martín de Pueyrredón, *El Censor* comunicó en julio de 1817 la fundación de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro. Presidida por Juan Manuel de Luca e integrada por 29 socios iniciales, su principal objetivo fue 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, la composición y elección de piezas de canto y música y, por último, la redacción de un reglamento interno de carácter provisorio.

[12](#) *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 12 de junio de 1822, n° 63.

[13](#) Al finalizar la promoción de la inauguración de la Academia, en el mismo apartado se realizó un llamado a la conformación de una “Sociedad filarmónica”. *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 12 de junio de 1822, n° 63.

[14](#) *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1822, n° 75.

[15](#) *El Centinela*, Buenos Aires, 6 de Octubre de 1822, n° 11. Cursivas y destacado en el original.

[16](#) A la información extraída de la prensa se agrega la confirmación de la ubicación en el diario de viaje-crónica *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.” Anónimo (1986) *Un inglés, cinco años en Buenos Aires*. Buenos Aires: Hyspamérica, p. 83.

[17](#) *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 22 de enero de 1823, n° 7.

[18](#) 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 del presbítero Picasarri, éste continuó como maestro de capilla en la Catedral hasta su muerte, en 1843 (Gesualdo, 1961:241-254)

[19](#) *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1822, n° 68.

[20](#) *El Centinela*, Buenos Aires, 16 de marzo de 1823, n° 33.

[21](#) *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 12 de octubre de 1825, n° 195.

[22](#) En 1813 se inauguró el Real Teatro de Sao Joao, en homenaje el príncipe regente (Joao VI), quien a fin de impulsar la actividad lírica envió a buscar cantantes a Lisboa y *castrati* italianos. Sin embargo, recién en 1819, con la llegada de Pablo Rosquellas, Miguel Vacanni, María Teresa Fascioti, Justina, Carolina, Elisa y Fabricio Piaccentini, comenzaron a representarse con sistematización óperas *bufas*, casi todas ellas montadas en Buenos Aires pocos años después. A pesar de esto, lejos de perdurar, la experiencia lírica en Río de Janeiro finalizó con el incendio del teatro en 1824. Si bien antiguos integrantes de la Compañía Nacional y de la Compañía Lírica Italiana formada se quedaron en Río, la mayoría de cantantes italianos decidió irse de la ciudad antes del incendio y probar suerte en Buenos Aires en 1823 (Vasco, 2008:44-50).

[23](#) *El Centinela*, Buenos Aires, 16 de marzo de 1823, n° 33.

[24](#) *El Centinela*, Buenos Aires, 27 de julio de 1823, n° 53.

[25](#) “Es con sumo placer que podemos anunciar al público que se han incorporado en la compañía, los profesores Rosquellas y Vacani, y la joven Anselmi bajo condiciones que concilia sus intereses individuales con los del Asentista (...)”. *El Centinela*, Buenos Aires, n° 56, 19 de agosto de 1823.

[26](#) El concepto de asentista hace referencia al sujeto que alquilaba el teatro y que, durante un período determinado de meses, era el encargado de organizar la temporada musical y teatral.

[27](#) Esta afirmación se infiere de las actas de policía que aprueban el aumento de entradas según lo consideraran el asentista y la compañía.

[28](#) En 1804, luego de varios petitorios ante funcionarios del poder colonial, Ramón Aignase –dueño del terreno– y José Speciali –actor– inauguraron el teatro que, aunque tuvo la intención de superar al antiguo teatro llamado “La Ranchería”, no dejó de tener un carácter provisional hasta su desaparición. Cfr. Trenti Rocamora, José Luis (1947) *El Teatro en la América Colonial*. Buenos Aires: Huarpes.

[29](#) Durante el período 1804-1810, intervinieron diversas autoridades coloniales. Recién a partir de 1814, el Directorio vuelve a debatir sobre algún tipo de control sobre el Coliseo Provisional; surge así en 1817 la Sociedad de Buen Gusto por el Teatro, entidad que intentó normar, mediante la creación de comisiones especializadas, el repertorio teatral y musical.

[30](#) Índice del Archivo del Departamento General de Policía, 30 de septiembre de 1821, n° 49. Libro II.

[31](#) *El Argentino*, Buenos Aires, 13 de agosto de 1825, n° 27.

[32](#) *El Teatro de la Opinión*, Buenos Aires, 6 de agosto de 1824, n° 8.

[33](#) *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 5 de enero de 1825, n° 108.

[34](#) Tan sólo en 1825 *El Argos* manifestó la necesidad de realizar reformas materiales, llamando a licitación para su refacción externa. *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 5 de enero de 1825, n° 108. Tres años después de dichas críticas, *The British Packet* 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”. *The British Packet*, Buenos Aires, 12 de enero de 1828, n° 75.

[35](#) *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, n° 62, 12 de agosto de 1824.

[36](#) *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 4 de agosto de 1824, n° 59.

[37](#) *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1824, n° 265.

[38](#) Es necesario remarcar que cuando referimos al acto receptivo nos alejamos de una concepción estática que sólo involucra la capacidad del oyente para pensarlo como parte de un proceso activo en el cual se con forma el gusto musical. En consecuencia, planteamos la necesidad de diferenciar la acción de oír de la de escuchar: mientras que la primera es un fenómeno fisiológico, la segunda es una acción psicológica que involucra las dimensiones de espacio y de tiempo (Barthes, 1986).

[39](#) A partir de 1824 y 1825 la prensa hizo insistente hincapié sobre la presencia del público y la ocupación total de la sala teatral. Algunos ejemplos por cada año abordado pueden verse en: *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 17 de julio de 1824, n° 54; 12 de octubre de 1825, n° 195; *The Bristish Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1826, n° 9; 14 de julio de 1827, n° 51; 7 de julio de 1828, n° 96.

[40](#) La idea de la familiarización en la escucha nos lleva a pensar que la música, además de operar con sonidos, se activa mediante la escucha. Sólo cuando se separa el hecho musical como objeto de percepción, y en consecuencia se le pueden atribuir efectos mediante las inferencias de la relación que mantiene con el contexto, es posible hablar de una escucha entendida (Cruces, 2002).

[41](#) *El Centinela*, Buenos Aires, 19 de octubre de 1823, n° 65.

[42](#) *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires 12 de julio de 1824, 221.

[43](#) A partir del siglo XX, la búsqueda de un “origen” del canon clásico en Buenos Aires llevó a que se priorice una historia lineal y evolutiva que situó en 1825 el inicio de dicho paradigma sin tener en consideración el período previo y el posterior. Tal es el caso de Bosch, Mariano (1905) *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*. Buenos Aires: El Comercio. En esta misma línea debe considerarse el trabajo de Gesualdo, Vicente (1961) *Historia de la Música en la Argentina*. Tomo I. Buenos Aires: Beta. Lejos de inaugurarse una nueva lectura, estudios de renombrados críticos e historiadores del teatro siguieron construyendo un relato que veía en el estreno de *El barbero de Sevilla* la consolidación de un género, como si este fuese autónomo de la aceptación del público o del devenir de las compañías líricas privadas. Al respecto, véase Seigbel, Beatriz. (2006) *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1920*. Buenos Aires: Corregidor. Por último, aunque se despegan de varios de los supuestos anacrónicos antes mencionados, también puede tomarse como referencia el trabajo colectivo del grupo GETEA (Pelletieri, 2005).

[44](#) “CONTRATA celebrada entre el profesor D. Pablo Rosquellas Director de la Compañía de los Tres Amigos, y el Superior de Gobierno, comprándole la acción del Coliseo en la cantidad de diez mil pesos” Índice del Archivo del Departamento General de Policía, 30 de septiembre de 1825, nº 40, Libro XII.

[45](#) *The British Packet*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1826, nº 5.

[46](#) *The British Packet*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1826, nº 5.

[47](#) *The British Packet*, Buenos Aires, 5 de julio de 1828, nº 100.

[48](#) *The British Packet*, Buenos Aires, 6 de enero de 1827, nº 23.

[49](#) *The British Packet*, Buenos Aires, 12 de julio de 1827, nº 47.

[50](#) *The British Packet*, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1827, nº 57. Cursivas en el original.

[51](#) *El Tiempo*, Buenos Aires, 14 de mayo de 1828, nº 12.

[52](#) *The British Packet*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1827, nº 59.

[53](#) Debe señalarse que en 1823 se había ejecutado una de las arias de *La flauta mágica*. Refiriéndose a su cantante –Juan Moreno–, se opinó que dicho fragmento mostraba “lo armonioso y agradable haciéndose sentir de un modo grato el genio profundamente del inmortal Mozart”. *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 4 de junio de 1823, nº 44.

[54](#) *The British Packet*, Buenos Aires, 9 de agosto de 1828, nº 105.

[55](#) *The British Packet*, Buenos Aires, 16 de agosto de 1828, nº 106.

[56](#) *The British Packet*, Buenos Aires, 12 de mayo de 1827, nº 41.

[57](#) En este sentido, el trabajo de Claudio Benzecry, realizado desde la perspectiva de la sociología cultural, resulta paradigmático. Si bien se aboca a su consumo actual, al tiempo que analiza el fenómeno de la afición por la ópera en Buenos Aires también invita a pensar el derrotero que atravesó dicho género hasta consolidarse y convertirse en un suceso del que, contrariamente a su etiqueta, se apropiaron las clases más bajas (Benzecry, 2012).

[58](#) *The British Packet*, Buenos Aires, 16 de agosto de 1828, nº 106.

[59](#) Mientras que la compañía de “Los tres amigos” encabezada por Pablo Rosquellas dio lugar a la “Compañía Tani” –conformada por los hermanos Tani: Angela, María Asunción, Pascual, Francisco y Marcelo–, en 1829 arribó la “Compañía Schieron”, de origen italiana (Gesualdo, 1961:316-317).

[60](#) Por *connoisseur* (conocedor) entendemos aquí la persona que, sin llegar a ser un crítico musical, obtiene su legitimidad con base en la asistencia sistemática a conciertos y a funciones líricas. Su experiencia en relación con dicho ámbito es aquella que le permite esgrimir juicios en torno a los acontecimientos musicales. La definición es deudora de Latham (2008:1087)

[61](#) *El Tiempo*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1828, n° 95.

## Bibliografía

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

Allier, R.(2008). *¿Qué es esto de la ópera? Introducción al mundo de la lírica*. Barcelona: Robinbook.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Benzecry, C.(2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Bosch, M. (1905). *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*. Buenos Aires: El Comercio.

Carredaño, C. & Eli, V. (Eds.) (2010). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Tomo VI. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Castagnino, R. (1970). *Milicia literaria de Mayo*. Buenos Aires: Nova.

Cruces, F. (2002). Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos. *Revista Transcultural de música*, vol. 1 (6), pp. 1-24.

Gallo, K.(2010) En búsqueda de la “República Ilustrada”. La introducción del utilitarismo y de la *idéologie* en el Río de la Plata a fines de la primer década revolucionaria. En F. Herrero (Comp.). *Política e ideas en el Río de la Plata durante la década de 1810*. Rosario: Prohistoria. Pp. 85-100

Gallo, K. (2005). Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida pública en Buenos Aires. 1820-1827. En G. Batticuore; K. Gallo & J. Myers (comp.). *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina, 1820- 1890* (pp.121-134). Buenos Aires: Eudeba.

Gesualdo, V. (1961). *Historia de la Música en la Argentina*. Tomo I. Buenos Aires: Beta.

Goyena, H. L. (2003). Lírica a la luz de las velas: la ópera en Buenos Aires entre 1821 y 1830. *Revista Música e Investigación*, vol. 7 (12-13), pp. 15- 164.

Guillamon, G. (2015). Reflexiones sobre música y política: Lo visible e invisible de la *cultura musical* en las fuentes de principio de siglo XIX. *Revista electrónica de Fuentes y Archivos* 5, pp. 129-141.

Hammeken, L. (2011). Don Giovanni en el palenque. El tenor Manuel García y la prensa de la ciudad de México, 1827-1828. *Historia Mexicana*, vol. 51 (1), pp. 231-273.

Hernandez Salgar, O. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 7 (1), pp. 39-77.

Illari, B. (2009). Volverse romántico (estudio preliminar). *Juan Pedro Esnaola, Cuaderno de Música (1844)*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, pp. 15-52.

Kuhn, C.(1992).*Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.

Latham, A. (Comp.) (2008). *Diccionario Enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.

Molina, E.(2009).*El poder de la opinión pública. Trayectos y avatares de una nueva cultura política en el Río de la Plata 1800-1852*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Myers, J.(1998).La cultura literaria del período rivadaviano: Saber ilustrado y discurso republicano. En F.Aliata & M.L. Munilla Lacasa (Comps.). *Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata. Actas del Coloquio* (pp. 31-48). Buenos Aires: EUDEBA.

Myers, J.(1999).Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la élite porteña, 1800-1860. En F. Devoto & M. Madero (Dir.).*Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo I (pp. 110- 141). Buenos Aires: Taurus.

Myers, J. (2003).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 H. Sabato & A. R. Lettieri (Comps.).*La vida política en la Argentina del siglo XIX: armas, votos y voces* (pp. 75-95).Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Myers, J. (2004). Identidades porteñas. El discurso ilustrado en torno a la nación y el rol de la prensa: *El Argos de Buenos Aires*, 1821-182. En P. Alonso (Comp.).*Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920* (pp. 39-63). México: Fondo de Cultura Económica. Pelletieri, O. (Comp.). (2005). *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de la constitución (1770-1884)*. Buenos Aires: Galerna.

Plesch, M. y Huseby, G. (1999). "La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX". En: Burucúa, José Emilio (Comp.) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 65-110, pp. 217-268.

Seigbel, B. (2006). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1920*. Buenos Aires: Corregidor.

Snowman, D. (2013). *La ópera. Una historia social*. México: Fondo de Cultura Económica.

Trenti Rocamora, J. L. (1947) *El Teatro en la América Colonial*. Buenos Aires: Huarpes.

Vasco, M.(2008).*A Música no Rio de Janeiro no Tempo de D. João VI*. Río de Janeiro: Casa da Palavra.

Waisman, L. (2009).La biografía musical en la era post-neomusicológica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 23, pp. 177-196.

Weber, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Bach*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

## Fuentes

### Prensa

*El Argos de Buenos Aires*: 1821- 1824.

*The British Packet and Argentine News*: 1826-1828.

*Correo Político y Mercantil de las Provincias Unidas del Río de la Plata*: 1827.

*Diario Comercial y Telégrafo Literario y Político*: 1828.

*El Censor*: 1817.

*El Centinela*: 1822-1823.

*El Correo Nacional*: 1826- 1827.

*El Mensajero Argentino*: 1826.

*El Teatro de la Opinión*: 1824.

*El Tiempo*: 1828.

*La Atalaya Republicana*: 1827.

*La Gaceta Mercantil*: 1824-1827.

### **Memorias y crónicas**

Bosch, M. (1905). *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*. Buenos Aires: El Comercio.

Iriarte de, T. (1994). *Memorias. Tomo III: Rivadavia, Monroe y la guerra argentino-brasileña*. Buenos Aires: S.I.A.

Wilde, J. A. (1996). *Buenos Aires desde Setenta Años Atrás*. Buenos Aires: Eudeba.