



Descentrada, vol. 2, n° 1, e032, marzo 2018. ISSN 2545-7284
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

“Cultoras del arte musical”: música y consumos culturales de niñas y mujeres de la burguesía rosarina, 1870-1920

“Cultoras del arte musical”: Music and cultural consumption of girls and women of the bourgeoisie of Rosario, 1870-1920

Micaela Yunis *

* Universidad Nacional de Rosario - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET), Argentina | micaelayunis@hotmail.com

PALABRAS CLAVE

Música
 Consumo cultural
 Mujeres
 Sociabilidad
 Argentina
 Rosario

RESUMEN

A partir de los nuevos interrogantes que, desde la historia social y cultural, hacen foco sobre el consumo en un sentido ampliado, este trabajo busca indagar acerca de los consumos culturales vinculados a la música de las niñas y mujeres rosarinas entre fines de siglo XIX y primeras décadas de XX. En el contexto de una sociedad caracterizada por el mercantilismo de su actividad portuaria y comercial pero con deseos de demostrar su carácter moderno, las familias burguesas locales supieron encontrar en la formación musical de sus niñas y señoritas, un elemento de distinción y prestigio social. De esta manera, cobra relevancia como fenómeno un importante consumo cultural asociado a la música, que en la ciudad se traduce en la apertura de diversos conservatorios que brindaban una esmerada preparación en este arte, casas de música que ofrecían variedad de instrumentos musicales, anuncios de profesores de música particulares, y conciertos y galas musicales de beneficencia como espacio de lucimiento de las destrezas adquiridas. Otro aspecto diferente a analizar, pero en estrecha vinculación, es la concurrencia de estas mujeres al teatro a galas líricas u otros espectáculos con artistas de renombre. Más allá de tratarse de un consumo relacionado al ocio, la asistencia al teatro tenía además un sentido especial, en términos de visibilidad y prestigio social, que en ocasiones significaba un mejor posicionamiento en las redes de sociabilidad de la burguesía local.

KEYWORDS

Music
 Cultural consumption
 Women
 Sociability
 Argentina
 Rosario

ABSTRACT

From the new questions that, from the social and cultural history, make focus on consumption in an expanded sense, this paper seeks to inquire into the cultural consumption linked to the music of women and girls in Rosario between the end of the 19th century and the first decades of the 20th. In the context of a society characterized by the mercantilism of its port and commercial activity, but eager to demonstrate its modern character, the local bourgeois families were able to find in the musical education of their girls and young women, an element of distinction and social prestige. In this way, becomes relevant the phenomenon of an important cultural consumption associated with music, that in the city was translated into the opening of several music conservatories that provided a careful preparation in this art, houses of music offering a variety of musical instruments, advertisements for private music lessons, and concerts and musical charity galas as spaces for showcasing the acquired skills. Another different aspect to analyze, but in close connection, is the attendance to theater, to a lyric gala or other shows with prestigious artists. Beyond being a consumption related to entertainment, theater attendance also had a special meaning in terms of visibility and social prestige, that occasionally could mean a better position in the networks of sociability of the local bourgeoisie.

Recibido: 24 de junio de 2017 | Aceptado: 6 de septiembre de 2017 | Publicado: 9 de marzo de 2018

Cita sugerida: Yunis, M. (2018). “Cultoras del arte musical”: música y consumos culturales de niñas y mujeres de la burguesía rosarina, 1870-1920. *Descentrada*, 2(1), e032. <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe032>



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR

Introducción

La intencionalidad de este trabajo es plantear una serie de interrogantes surgidas en torno a una investigación más general sobre consumos culturales vinculados a la música culta en Rosario entre fines de siglo XIX y primeras décadas del XX. La singularidad de este conjunto de preguntas al que nos referimos es que todas ellas hacen foco concretamente en el rol y los espacios que las niñas y mujeres de la burguesía local han ocupado al respecto, sin que desde un origen, las indagaciones aspiraran a convertirse en un estudio sobre género en sentido estricto.

Sin embargo, antes de detenernos concretamente en dichos interrogantes es preciso aclarar una definición conceptual en particular que sustenta el enfoque de esta problemática, y es qué entendemos por consumo. Como ya lo advirtiera García Canclini (1991) construir una definición que exprese cabalmente la complejidad que esconde el acto de consumo exige una teorización multidisciplinar que trasciende las explicaciones meramente económicas. Para el autor “el consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (García Canclini, 1991, p. 1) y, luego de visitar las principales líneas de análisis al respecto, destaca que con “el consumo se construye parte de la racionalidad integrativa y comunicativa de una sociedad” (García Canclini, 1991, p. 3). En tanto, el sentido de consumo de determinados bienes es comprendido por toda la sociedad y por ello sirven como elementos de distinción en términos bourdieanos (Bourdieu, 2012). De tal modo -y si bien García Canclini construye su reflexión pensando en una realidad atravesada por la masificación y los cánones posmodernos-, esta premisa constituye un punto de partida relevante para analizar los consumos culturales de las sociedades del siglo XIX y principios del XX, muchos de ellos de carácter conspicuo e intangible.

Desde una perspectiva histórica aunque coherente con la anterior definición, destacamos la propuesta por Michel Certeau (1979), quien al indagar acerca de las prácticas cotidianas del hombre común plantea una noción de consumo en la que se toma en consideración los procesos subjetivos de apropiación de los objetos y la poética oculta que impregna las distintas maneras del hacer –la cual muchas veces se aparta del fin con el que los objetos son producidos— (de Certeau, 1979, XLIII). Finalmente, en un sentido similar, Marie François (2015) realiza otro aporte fundamental al ligar la noción no solo a la adquisición y provecho de bienes tangibles, sino también a las prácticas, usos, costumbres, sistemas de valores, etc. Si bien la autora indaga acerca de una problemática muy distinta a la que nos ocupa, la labor de las lavanderas mexicanas entre el siglo XVIII y XIX –una tarea que hasta entonces se mostraba estrictamente vinculada al ámbito doméstico—, sus interpretaciones pueden ser repensadas desde una lógica de consumo de gran relevancia cultural en una sociedad concreta.

Respecto al recorte espacial y temporal mencionado, 1870-1920, caben también algunas aclaraciones en relación a la construcción del estado de la cuestión. Debido a las particularidades propias del impulso cultural que experimentó Rosario desde mediados de siglo XIX, pueden rastrearse prácticas musicales vinculadas directamente con el desarrollo de la música culta –galas de ópera, conciertos, apertura de conservatorios, surgimiento de un mercado de instrumentos musicales, etc.— ya a partir de los primeros trabajos que se ocuparon de sintetizar los distintos aspectos de la historia provincial y de la ciudad (Chávez y Vitantonio, 1992; Gesulado, 1961).

Sin embargo, recién en los últimos años, autores como Daniel Cozzi (2007) –quien ha logrado fechar más de veinticinco conservatorios y doce casas de música entre 1887 y 1920— se han ocupado de revisar y corregir algunos de estos datos –, al mismo tiempo, desde enfoques propios de la historia socio-cultural, comenzaron a surgir análisis que se preocuparon por abordar la problemática, aunque sea de manera tangencial. El trabajo de Sandra Fernández (2010), por ejemplo, abre una aproximación al tocar la cuestión como parte de su estudio sobre la cultura, el público y el consumo a partir de la *Revista El Circulo* –revista cultural publicada por la asociación del mismo nombre entre los años 1919-1920 y 1923-1925. En este sentido, la autora destaca que para la familia burguesa la enseñanza de la llamada música “culto” cobraba un alto valor simbólico, “unpreciado bien espiritual”, y entorno de ello se organizaba un circuito de consumo que iniciaba con la compra del piano, el cual –colocado en el salón principal de la casa— permitía el desarrollo de clases particulares

“(…) impartidas por el correspondiente profesor –en la mayoría de los casos de origen europeo— o la concurrencia obligada a las academias musicales diseminadas por el centro de la ciudad y culminaba en la sesión de interpretación en las veladas de la tarde o las fiestas nocturnas” (Fernández, 2010, p. 171).

A partir de estas consideraciones y al contrastar con prensa rosarina de la época –periódicos como *La Capital* y *El Municipio*, o publicaciones Ilustradas como *El Cronista. Semanario Ilustrado*— surgieron inevitablemente nuevos interrogantes, muchos de los cuales referían directamente a las niñas y mujeres de esa burguesía rosarina. Si bien los profesores y músicos de mayor renombre en la ciudad eran hombres, ellas aparecían como las principales destinatarias de la enseñanza musical y las protagonistas predilectas de las crónicas sociales sobre *matiné*s musicales y conciertos de beneficencia, comentarios de novedades sobre los nuevos prodigios locales o las numerosas columnas periodísticas dedicadas a la actuación de alguna reconocida *prima donna*¹—excepcionales casos que llegaban a la profesionalización musical— que se encontrara de gira ocasionalmente.

El relevamiento de los periódicos de publicación diaria se basó tanto en la *La Capital* como en *El Municipio* por ser los principales referentes de la prensa rosarina y con una tirada regular durante los años analizados. Sin embargo, en materia de espectáculos, muchas veces publicaban opiniones divergentes: mientras el primero se caracterizaba por enfatizar el hecho social y el humor del público asistente, el segundo, ahondaba con minucia en la calidad técnica y artística de las presentaciones. Los contrastes que pueden evidenciarse en las crónicas de los principales acontecimientos del mundo teatral y de la música, aparecidas en ambas publicaciones entre 1887 y 1911 –años en que coinciden sus tiradas— permiten matizar los comentarios periodísticos al respecto y llegar a una comprensión más cabal de la recepción por parte del público de las obras presentadas². Por otro lado, hay que destacar que tanto *La Capital* como *El Municipio* brindan numerosos ejemplos publicitarios de la oferta de almacenes de música y conservatorios de la ciudad, así como también una cantidad considerable de ofrecimientos de docentes particulares de música e instrumentos diversos.

El Cronista. Semanario Ilustrado, por su parte, se consolidó entre los lectores rosarinos entre 1902 y 1903 como una de las primeras revistas de variedades –similar a *Caras y Caretas*, y luego sucedida por *Monos y Monadas* (1910 - 1911/1913) y *Gestos y Muecas* (1913-1914)- de la ciudad y la región. Al ocuparse principalmente de la cultura, las celebraciones sociales, los deportes y las personalidades más sobresalientes de Rosario y, en menor medida, de la capital santafesina, aporta una importante cantidad de material gráfico y crónicas de la actualidad, que permiten reconstruir con mayor detalle los usos, prácticas y valores vigentes por entonces.

Recurrir a literatura de la época de carácter autobiográfico, como lo es *Recuerdos de Antaño*, de Elvira Aldao de Díaz (2009 [1931]) –sin perder de vista que no deja de ser una obra de gran contenido ficcional y subjetivo— permite confirmar y profundizar muchos aspectos que, de otra manera, sólo se encontrarían esbozados en el resto del corpus documental antes mencionado.

De tal modo, sin dirigir las indagaciones intencionalmente hacia ese enfoque, el trabajo giró hacia la reflexión acerca de por qué, en gran medida, eran niñas de los sectores sociales más acomodados las que concurrían a los conservatorios, qué rol cumplía la música en la vida cotidiana de estas niñas y mujeres, a qué instrumentos tenían acceso.

Todos estos interrogantes no son posibles de responder de manera unívoca y definitiva, pero son lo suficientemente relevantes como para proponer posibles interpretaciones que permitan comprender mejor las características de esta problemática asociada a un consumo cultural particular y conspicuo, y que al mismo tiempo develan información sobre la cotidianeidad de la vida de las mujeres y niñas de la burguesía rosarina.

Resta aclarar que este particular énfasis puesto en las hijas de la burguesía rosarina responde en parte a limitaciones propias de las fuentes presentadas y al recorte de una problemática delineada en torno al desarrollo y los consumos culturales vinculados a la música académica de la ciudad. Sabemos que, a la par de estos consumos “cultos”, se incrementó también el abanico de entretenimientos de corte más popular. Analizar estos últimos en sí mismos, excedería en mucho los límites de este trabajo. Por otro lado, no disponemos al momento de un listado de inscriptos/as en conservatorios o algún otro tipo de documento que permita discernir la participación de niñas y mujeres de sectores medios o populares, incluso de varones, más allá de los nombres encontrados en las crónicas sociales de la prensa local.

Informar del contexto de crecimiento cultural que evidenciamos desde la segunda mitad del siglo XIX es, entonces,

el objetivo del primer apartado de este trabajo, haciendo énfasis en la intensa actividad lírica y teatral y en el creciente consumo de instrumentos, cuyo corolario es la aparición de diversas casas especializadas y almacenes musicales. Seguidamente, el segundo apartado analiza el desplazamiento de la educación musical, que hasta fines de siglo XIX era fundamentalmente hogareña, hacia los conservatorios musicales que irán surgiendo en Rosario a medida que algunos músicos profesionales decidieron asentarse en la ciudad y desarrollar su labor docente, acogiendo en ellos un numeroso alumnado predominantemente femenino. Finalmente, en el tercer apartado se busca explorar la profunda influencia de la educación musical en la construcción identitaria de estas niñas y jóvenes de la burguesía rosarina, a punto tal que sus virtudes vocales o instrumentales se convirtieron en rasgos publicitados por la prensa local y alabados por sus contemporáneos, más aún cuando las ponían a servicio de causas benéficas.

1. Rosario, entre la ópera, el teatro y los almacenes de música

Desde mediados de siglo XIX, el desarrollo económico de Rosario como uno de los principales núcleos portuarios del país ya era palpable. Barcos, ferrocarriles, inmigrantes convergían aquí complejizando la dinámica urbana y delineando el perfil mercantil y cosmopolita que caracterizaría a la ciudad. El florecimiento cultural señalado, aunque a un ritmo más acompasado, comenzaba también a percibirse. La materialización inicial de este fenómeno fue quizás la apertura de austeras salas teatrales que, hasta la inauguración del Teatro Olimpo en 1871³, coadyuvaron a generalizar el convencimiento en la burguesía rosarina de que la ciudad necesitaba imperiosamente un coliseo de importancia, que visibilizara la moderna civilidad de sus habitantes. Por su parte, la prensa abordaba cada vez con más atención a los eventos culturales que acontecían, mientras artistas extranjeros de gran reconocimiento y compañías de ópera italiana comenzaban a incluir a la ciudad en sus giras. Finalmente, algunos músicos profesionales extranjeros se radicaron y comenzaron a desarrollar su actividad como docentes de teoría y solfeo, armonía, composición, canto e instrumentos diversos.

Cabe señalar que, a pesar de que las funciones líricas del Teatro Olimpo poseían gran prestigio hacia los años finales del siglo XIX, la oferta de espectáculos era cada vez más variada —zarzuela, números circenses, noches de conciertos en cafés, etc.— y el público rosarino era flexible en cuanto a su concurrencia, aun perteneciendo a los sectores sociales más acomodados. En este sentido y retomando nuevamente lo planteado por Fernández (2010), encontramos que en la sociedad rosarina de estas primeras décadas del siglo XX, la división de gustos y asistencia a las diversas actividades culturales no se correspondía tan tajantemente a la escala social. Así, la burguesía rosarina podía cómodamente concurrir a los diversos espectáculos mencionados, sin por eso transgredir las normas de un *savoir faire* de clase, que aún no se hallaba tan instalado como en la capital. En una sociedad cosmopolita y aluvional como la rosarina, eran los ingresos económicos y la influencia política los elementos diferenciadores, más que un circuito jerarquizado de prácticas de legitimación simbólica que afectara al campo del ocio y el entretenimiento (Fernández, 2010, pp. 178-179). De tal modo y para citar un ejemplo referido en las fuentes señaladas, a fines de siglo XIX los miembros de una notable familia rosarina como los Aldao podían concurrir tanto a las distinguidas veladas de ópera del Teatro Olimpo como a las tradicionales retretas celebradas en la plaza central de la ciudad. Y esta costumbre fue una constante aún durante gran parte del siglo XX porque, como señalamos anteriormente, si bien existían espectáculos musicales “cultos” y de mayor distinción —óperas, conciertos, zarzuela— creció a la par una amplia variedad de funciones más accesibles en el precio de la entrada para los sectores medios y populares —espectáculos circenses, retretas, teatro criollo, biógrafos, etc.— cuyos públicos asistentes eran diversos en su extracción socioeconómica.

Ahora bien, ¿qué decir al respecto de las mujeres que nos ocupan en este trabajo? Las mujeres rosarinas de los sectores más acaudalados —no así las niñas— además de practicar las artes musicales como veremos luego, concurrían también junto con los varones de la familia, a los teatros de la ciudad a cultivar el gusto por la ópera y la zarzuela. Ciertamente que los motivos de su asistencia eran diversos, ya que como bien lo ha señalado Ricardo Pasolini (1999, p. 194) para el caso porteño, el espectáculo teatral no era la única puesta en escena al interior de la sala, dirimiéndose allí junto con la estratificación del público, un conjunto de hábitos culturales, y relaciones sociales específicas. En este sentido, el teatro —en particular el Olimpo y luego el Teatro Colón y El Ópera— además de espacio de entretenimiento era un ámbito de sociabilidad por excelencia en Rosario en el que convergían

distintos sectores sociales, constituyendo, en particular para el público femenino, una especie de vitrina que las visibilizaba frente a la sociedad, y que luego era recreada por las crónicas de prensa. Se explica así el especial interés de estas damas y señoritas en asistir –de ser posible, con las mejores galas—, más allá de ser o no verdaderas melómanas.

Por otro parte, hacia fines de siglo XIX y principios del XX el auge cultural comienza a plasmarse además en una mayor circulación y accesibilidad de otro tipo de bienes musicales imprescindibles para la práctica y el aprendizaje de la música: los instrumentos. Tal fenómeno que se evidencia a nivel mundial desde mediados de siglo XIX (Moreno Gamboa, 2014), comienza a percibirse localmente en la apertura de distintas casas de música distribuidas en el centro de la ciudad, y por ello, para incluir un panorama general –aunque provisorio- de los bienes musicales a los que se tenía acceso en la ciudad podemos tomar como referencia inicial la descripción censal de 1900 sobre los almacenes de música existentes.

“En este ramo están comprendidas las casas en las cuales se vende toda clase de instrumentos de cuerda, bronces, de teclas, etc, etc, y las partituras y libretos impresos.

En los últimos diez años, en las 5 casas existentes se han vendido centenares de pianos e instrumentos, los cuales importan respetables sumas.

Y no creemos exagerar la verdad de los hechos, diciendo que apenas hay casa de familia más ó menos acomodada, donde no se encuentre un piano ó mandolín, instrumentos sumamente comunes entre nosotros”.⁴

Si bien no ignoramos que la información ofrecida en los censos estaba teñida por el interés de presentar una ciudad ideal, privilegiando sectores y aspectos determinados y relegando otros (Man 2017; Roldán 2013), el fragmento anterior permite al menos observar el crecimiento de la actividad comercial vinculada a una considerable variedad de instrumentos musicales y música impresa, lo cual justifica la existencia no de una, sino de varias casas dedicadas al rubro, para atender una demanda también en el Rosario de principios de siglo. Con respecto a la última apreciación, ésta puede ser un tanto sobredimensionada con la intención de proyectar una ciudad de gran dinamismo comercial y cultural, sin embargo, evidencia que la posibilidad de poseer un instrumento para que las niñas y jovencitas practicaran sus lecciones en su ámbito doméstico, se estaba volviendo ya una costumbre usual entre los sectores más pudientes.

De modo complementario, por estos años, pueden encontrarse numerosas, también, publicidades de casas como Salvetti y Porfirio,⁵ el “Gran Establecimiento Musical y Fábrica de Acordeones de Antonio Meschieri”,⁶ o el gran depósito de pianos de “Aug. Maroky y Cía.”.⁷

Estos almacenes musicales, como las demás casas comerciales de la ciudad, probablemente eran conscientes del rol fundamental que la propaganda ya cumplía como canal de diálogo con los consumidores. Al considerar ciertos matices por tratarse de un mercado del interior, como bien ha señalado Fernando Rocchi (1999), la estrategia publicitaria desde las últimas décadas de siglo XIX había penetrado en el ámbito privado coadyuvando a construir esa imagen de consumidor soberano que, con la información necesaria y la marca como garantía de calidad, podía adquirir los bienes que satisficieran de manera más efectiva sus necesidades. Tal es así que, como podemos observar en la publicidad de Salvetti y Porfirio aparecida en *La Capital*, en enero de 1904 (Fig. 2), estas publicidades de almacenes musicales incluían generalmente el nombre del comercio a modo de encabezado bien visible, un pequeño texto que destacaba la calidad de los instrumentos –podía reforzarse la idea aclarando que eran importados—, la variedad de los mismos y de otros artículos relacionados, como cuerdas, partituras, otros accesorios del ramo y en ocasiones, servicio de afinación. Invariablemente informaban la dirección del local y de sus sucursales, pero era usual además, que aclararan la disponibilidad de catálogos o la posibilidad de ventas por mensualidades para facilitar el gran desembolso de dinero que implicaba su compra.⁸ Finalmente, para realzar su atractivo visual, solían acompañar el texto con imágenes de los instrumentos que comercializaban.

Figura 1. Aviso publicitario del Establecimiento Musical de Salvetti y Porfirio (HBACM, *La Capital*, 1/1/1904).

Por otra parte, la garantía de calidad que avalaba la marca cumplía un rol importante sobremanera en el caso de los pianos. El establecimiento musical anteriormente citado por ejemplo, se caracterizaba por comercializar algunas de las principales marcas importadas de dicho instrumento que entraban en el país —*Laurindt, Gebriiderstring, Breyer, Roessler, The Sterling, Mendelsonn*—, aunque posiblemente esta oferta resultara más modesta si la comparamos con los prodigiosos *Steinway* que sólo se vendían en la capital, y la Revista *El Círculo* promocionaba años más tarde (Fernández 2010, pp.171-173). De cualquier manera, lo que la marca ponía en juego en estos casos era la posibilidad de adquirir un instrumento de buena calidad e intensidad sonora, y duradero en relación con la nobleza de sus materiales, más aun considerando que podía ser objeto de largas horas de práctica de aprendices inexpertos.

Tales observaciones permiten confirmar entonces que, al menos para los primeros años del siglo XX, los almacenes de música no solo incrementaron su número en la ciudad, sino que además incorporaron estrategias publicitarias que los visibilizaban ante los consumidores/as que deseaban adquirir instrumentos y partituras entre otros artículos musicales. En conjunto con el auge de la lírica y la amplia variedad de espectáculos musicales que ofrecían los teatros y las salas de espectáculos de la ciudad, la convergencia de estos elementos nos permiten pensar en un mercado de bienes culturales en crecimiento y que encontrará su consolidación de la mano con la difusión de la enseñanza musical y el surgimiento de nuevos conservatorios, en el marco del proyecto modernizador anhelado por la burguesía rosarina.

2. Con la música a otra parte: de la educación musical domiciliaria a los conservatorios

Como se anticipó anteriormente, algunos de estos músicos profesionales extranjeros que llegaban a la ciudad formando parte de las compañías líricas en gira, decidieron quedarse. Fue así como se radicaron, al menos por cierto tiempo, y comenzaron a desarrollar su actividad como docentes particulares en un principio, y luego fundando sus propios conservatorios donde se llegó a enseñar teoría y solfeo, canto e instrumentos diversos, e inclusive armonía y composición.

En este sentido, la narrativa ofrecida por Elvira Aldao,⁹ nos permite delinear al menos un esbozo de cómo se desarrollaba la enseñanza musical en el ámbito doméstico, en este primer momento a fines de siglo XIX, cuando aún no abundaban los conservatorios. A partir de sus recuerdos sabemos que la casa que habitaba en los últimos años de su infancia —al igual seguramente, que las de otras familias acaudaladas de la ciudad— contaba con comodidades para que las hijas del matrimonio practicaran con asiduidad sus estudios musicales, no solo de piano (había dos en distintas salas), sino también de canto y violín (Aldao de Díaz, 2009 [1931], p. 81). Incluso, la autora destaca entre sus recuerdos a aquel profesor de violín extranjero que durante cierto tiempo concurrió a dictarle

clases particulares, y que gracias a su innovador método logró notables avances sin descuidar sus prácticas de piano.

Si contrastamos este argumento con los avisos de ofrecimientos de la prensa local de ese momento, encontramos efectivamente diversas ofertas de estos profesores de música para instrumentos variados –piano, guitarra, violín, canto— y en los que suele destacarse su origen extranjero a modo de garantía de excelencia, por lo que podemos suponer que este tipo de convenios eran bastante habituales para garantizar los aprendizajes musicales de las jóvenes de la casa.

El escenario se transforma durante los primeros años del siglo XX, cuando ya podemos rastrear a través de sus publicidades en la prensa local, el surgimiento de una considerable cantidad de instituciones formadoras en el arte musical, sumándose a la ya creciente oferta de enseñanza musical domiciliaria. Para señalar algunos ejemplos podemos mencionar el conservatorio de José María Escalante¹⁰, el de Pascual Romano, sucesivos Conservatorios Santa Cecilia, el Conservatorio Martinoli-Donizetti, el Ateneo, Conservatorio Argentino, etc., pero pueden señalarse también otros no mencionados por la bibliografía especializada –y de los que apenas tenemos indicios—, como el Conservatorio Musical Rosario o el Instituto Musical de Jacinto Isern. Los anuncios promocionales de estas instituciones solían detallar el cuerpo docente e instrumentos que enseñaban a ejecutar y el grupo de personas encargadas de impartir las lecciones de teoría, solfeo y composición, tal como se observa en un aviso publicitario del Conservatorio Santa Cecilia.¹¹ Sobre la misma institución, hallamos una nota en *El Cronista* –fechaada pocas semanas antes— sobre la *matinée* celebrada con motivo de su inauguración el 1º de mayo anterior. A pesar de ser escueta, y referirse principalmente a la Comisión honoraria protectora constituida y las participantes artísticas que tuvieron lugar durante la *matinée*, llama la atención las tres grandes fotografías que acompañan la nota (Fig.2, 3 y 4), en las cuales aparecen retratadas en la primera, las damas miembros de la Comisión y en las otras, dos grupos de asistentes, casi todas mujeres y señoritas.

Aunque se destaca cuidadosamente que “El conservatorio ‘Santa Cecilia’ cuenta ya con un buen número de alumnas y alumnos (...),¹² a partir de las fotografías y de artículos sobre este y otros conservatorios locales del periodo, podemos estimar que el alumnado de estas instituciones estaba constituido mayoritariamente por niñas y jovencitas, las mismas que encontramos luego haciendo gala de sus avances en el dominio del arte musical en *matinéés*, tertulias y conciertos a beneficios como los citados con anterioridad.¹³

Figura 2. Fotografía de la Comisión Honoraria del Conservatorio “Santa Cecilia” (HBA, *El Cronista* Conservatorio “Santa Cecilia”, 10/05/1902).



Figura 3. Fotografía de uno de los grupos de asistentes a la *matinée* del Conservatorio “Santa Cecilia” (HBA, *El Cronista*, Conservatorio “Santa Cecilia”, 10/05/1902).



Figura 4. Fotografía de otro de los grupos de asistentes a la *matinée* del Conservatorio “Santa Cecilia” (HBA, *El Cronista*, “Conservatorio Santa Cecilia”, 10/05/1902).



Lo mismo sucedía al respecto de las comisiones protectoras o las comisiones directivas que respaldaban a estas instituciones, como revelan también los estatutos y pedidos de personería jurídica de otros conservatorios.¹⁴ Los

conservatorios e instituciones consagradas a la educación musical se revelan así como otro ámbito más, junto a las asociaciones dedicadas a la caridad y beneficencia, en el que las mujeres más destacadas de la sociedad rosarina tenían un considerable poder de decisión e influencia. Al mismo tiempo, la asistencia a un conservatorio era uno de los usos y costumbres de la época que podríamos entender como consumo, considerando que las adineradas familias de la burguesía destinaban parte de sus recursos para garantizar la cuidada educación musical de sus hijas a cargo de profesionales reconocidos localmente. Y es que estos conservatorios no solo otorgaban la certificación institucional correspondiente luego del proceso de evaluación, sino que además aseguraban la visibilidad social de estos aprendizajes con conciertos anuales regulares y otras participaciones ocasionales.

Sin embargo, y a pesar de que uno de los principales objetivos de estos institutos era otorgar títulos profesionales en los diversos estudios musicales que dictaban, la gran mayoría de las mujeres que concluían sus aprendizajes nunca pretendieron desarrollar una carrera como concertistas, cantantes profesionales, o incluso profesoras. Las características y alcances de la profesionalización musical femenina en la ciudad es un fenómeno que excede los límites de este trabajo y amerita un análisis particular pero encontramos solo contados casos de mujeres que residiendo y formándose en Rosario, han trascendido por su desempeño como músicas y cantantes líricas de nivel a escala regional o internacional. A modo de ejemplo podemos citar el caso de Amanda Campodónico, rosarina egresada del Conservatorio Provincial de Música del Rosario,¹⁵ quien alcanzó gran reconocimiento como cantante lírica ante el público europeo y como docente en la capital porteña.

3. La música y las identidades femeninas de la burguesía rosarina

Ahora bien, ¿a qué responde que las principales destinatarias de la educación musical fuesen las niñas y mujeres? Para las sociedades decimonónicas latinoamericanas adquirir ciertos saberes musicales como tocar un instrumento o cantar, eran cualidades deseables para el “bello género”, que incluso incrementaban su hermosura. Según plantea Yael Bitrán para el caso mexicano, la base de esta premisa deriva de que así, las jóvenes alegrarían primero la casa paterna con su música, y luego al casarse, a sus maridos e hijxs: era un valioso “adorno” de toda buena esposa y madre, que se lucía en el ámbito doméstico o en tertulias de las clases medias y altas (Bitrán, 2013, pp. 115-116).

Estas consideraciones son perfectamente trasladables a nuestras indagaciones en tanto, si retomamos los recuerdos de Elvira Aldao, podemos recuperar mucho de esta construcción identitaria: comenzaba en el hogar con las prácticas musicales cotidianas y se ponía al descubierto en tertulias y eventos de la sociedad rosarina.¹⁶

La narrativa de Elvira resalta en varios fragmentos cómo, más allá del momento de clases, la ejercitación musical era casi constante: “La casa de la calle Buenos Aires, era una academia de música: piano –se estudiaba a dos pianos, uno en la sala y otro en una pieza distante–, canto y violín... a toda hora.” (Aldao de Díaz, 2009 [1931], p. 81)

Asimismo, una de las mejores maneras de comportarse como buen anfitrión de las visitas era agasajándolas con una (o varias) pieza de moda, interpretadas por las jovencitas de la casa para lucir las habilidades adquiridas. Al respecto, Elvira narra anécdotas tales como la vez que, en ocasión de la visita de Adolfo Alsina¹⁷, su padre la hizo tocar el piano para agasajarlo, aunque a su criterio, con seguridad solo provocaba el aburrimiento de su invitado.

(...) Tenía yo quince años y era ya hábil ejecutante de Gottschalk, Thalber y hasta del maravilloso Liszt, sin saber interpretarlos, seguramente. Imaginando, por instinto quizás, que mi obligado obsequio a la visitas cuanto más corto sería más agradecido, tocaba siempre “Último amor” (que a mí me apasionaba) o el “trémulo”, de Gottschalk, suprimiendo, por un arreglo de mi invención, una buena parte del rápido y repetido teclateo –diré, profanándolos– que contienen esos dos trozos de música de concierto, que hacían furor entonces en el Rosario (y que yo monopolicé por ejecutarlos mejor que mis contrincantes) y que están hoy relegados a profundo olvido (Aldao de Díaz, 2009 [1931], pp. 73-74).

Este pequeño fragmento refiere no sólo acerca del nivel de ejecución alcanzado sino que, además, brinda indicios sobre algunas de las piezas de música que para entonces eran de predilección en la ciudad –repertorios

predominantemente europeos aún—, siendo ejecutadas cotidianamente por las jovencitas de aquellos años.

Si avanzamos en su narrativa, encontramos también reflexiones en las que claramente puede distinguirse cómo esas habilidades musicales adquiridas se volvían casi un rasgo identitario de estas jóvenes dentro del ámbito social que frecuentaban.

[Rosario Alcorta] Era una de las muchachas más lindas y cortejada de esa época y tenía el privilegio de poseer una preciosa voz de soprano, que manejaba con arte y sentimiento. Llegó a ser en el Rosario el primer número de los conciertos de caridad, que se realizaban con gran pompa en el Teatro Olimpo, en fiestas periódicas que se eternizaron durante años (Aldao de Díaz, 2009 [1931], p.171).

Ventura [Echevarría] tenía una magnífica voz de contralto, de un timbre raro. También tomaba parte en los famosos conciertos del Rosario, y su voz llenaba el teatro Olimpo, que era de buenas proporciones. Alguien dijo que era una lástima, que por su categoría social no pudiera dedicarse al teatro, donde habría brillado como eximia contralto (Aldao de Díaz, 2009 [1931], pp. 173-174).

Aquí Elvira, imbuida de su perspectiva de época, consideraba relevante recordar a varias de sus amistades rescatando para ambos casos, sus cultivadas habilidades para el canto, las cuales eran valoradas y las visibilizaba ante los sectores sociales más distinguidos. Es más, su narrativa deja entrever que en el seno de la sociedad rosarina más opulenta se las reconocía por ello, a pesar de tratarse de una característica casi ornamental.

Al corroborar esta idea, al revisar ejemplares de semanarios de variedades locales como *El Cronista. Semanario Ilustrado* publicados años después, hallamos con cierta asiduidad, notas dedicadas a destacar las habilidades musicales de jóvenes mujeres de distinguidas familias rosarinas, con el fin de ponderarlas aún más. Es el caso de otra Elvira, Elvira Echesortu –una de las hijas del próspero empresario inmobiliario Ciro Echesortu-, y considerada por los editores como una “Cultora del arte musical” por ser una “aficionada al arpa”, instrumento poco frecuente en la ciudad, pero que estaba despertando gran interés dentro del “núcleo de niñas de nuestra *haute*”.¹⁸ Una fotografía que ocupa una porción considerable de la página acompañaba la nota (Fig. 5), permitiendo imaginar que el fin de la misma era visibilizar a la señorita Echesortu y su peculiar habilidad ante la sociedad, reforzando así la hipótesis de la construcción de identidades de género a través de la música.

Figura 5. Fotografía de Elvira Echesortu y su instrumento (HBA, *El Cronista*, “Cultoras del arte musical. Una aficionada al arpa”, 12/04/1902).



Otro aspecto a destacar en esta columna social, es que el periodista dedica varias líneas a inscribir la excepcional elección instrumental de la joven en el progreso general de la “vida artística”, que según él, puede evidenciarse en la ciudad en los últimos años a partir del “núcleo de artistas que nos han visitado ó que han establecido entre nosotros su residencia entre nosotros, inculcándonos el gusto hacia las sublimes concepciones del arte”¹⁹. En este mismo sentido, agrega:

En otra época era raro, rarísimo hallar una niña que conociera, no diremos esos secretos, pero ni siquiera sus principios más rudimentales.

Tan es así que cuando, bien ó (sic) mal, generalmente más mal que bien, se sabía ejecutar una pieza al piano, las niñas consideraban completa su educación artística y hacían de ello alarde en los salones, después de haber roto, durante meses enteros, los tímpanos á (sic) los habitantes de todo un barrio.²⁰

Este breve fragmento, fiel al estilo mordaz del semanario, permite confirmar además que, al parecer la educación musical era casi un imperativo para estas niñas, se sintieran o no atraídas por cultivar dicho arte.

En este tipo de publicaciones de variedades, se encuentran asimismo una considerable cantidad de crónicas referidas a matinées y presentaciones organizadas por las asociaciones filantrópicas de la región, en particular por la Sociedad de Beneficencia,²¹ con el fin de recaudar fondos para las instituciones de asistencia a los más necesitados sobre las que ejercían su tutela. Para citar un ejemplo de esta usual práctica, podemos detenernos en el “Gran concierto de octubre” a celebrarse en el teatro Olimpo, el cual apareció promocionado en uno de los últimos números de septiembre de 1902 de *El Cronista*, a beneficio del Hospital de Caridad y el Asilo de Mendigos. El redactor de la nota, luego de enumerar una a una las damas miembros de la prestigiosa sociedad que a su vez conformaban la comisión organizadora del concierto,²² se dedica a comentar los preparativos del evento, entre ellos los ensayos corales dirigidos por el reconocido profesor Pascual Romano.

En la casa particular de la señora Mercedes Virasoro de Vila, ensaya el coro de señoritas bajo la hábil dirección del conocido profesor Pascual Romano, con resultado en extremo satisfactorio.

Y no puede ser de otra manera si se tiene en cuenta la preparación e inteligencia de cada una de ellas.²³

A continuación, se listan también el nombre de las virtuosas señoritas que se ofrecieron a participar de la velada, y de ello podemos deducir que muchas son las jóvenes hijas de estas prominentes damas de la burguesía rosarina.²⁴ Es destacable además, como el autor de la nota en cuestión no pierde oportunidad para resaltar el carácter altamente humanitario de la propuesta –y de la tarea en general desarrollada por la Sociedad de Beneficencia- al tiempo que resultaría sumamente “atrayente y simpática” para sus asistentes.

Ciertamente, para estas jóvenes mujeres participar en estos conciertos de beneficencia implicaba así, una oportunidad de hacerse visibles socialmente en un doble sentido, como bienhechoras de los más necesitados y dedicadas cultoras de las artes musicales en la ciudad, cualidades ambas muy valoradas durante el periodo analizado. Podríamos afirmar, asimismo, que era casi un lugar común considerar que el ser diestras ejecutantes de algún instrumento o talentosas cantantes las dotaba invariablemente de una sensibilidad y delicadeza especial, cualidades muy deseables en cualquier mujer de “buena familia”.

La música se transformaba, por todas estas razones, en un aspecto central de la educación de las hijas de la burguesía rosarina. Los saberes y las habilidades musicales adquiridos, moldeaban sus identidades convirtiéndolas en mujeres virtuosas, sensibles y buenas anfitrionas, que no dudaban en obsequiar públicamente su talento alentando causas benéficas. A modo de compensación, estas mujeres encontraban desde muy jóvenes el modo de proyectar su posición social, haciéndose visibles públicamente a través de la prensa y en los espacios de sociabilidad más significativos de la burguesía rosarina.

Reflexiones finales

Este trabajo tuvo como único objetivo plantear una serie de interrogantes y abrir nuevas líneas de análisis centradas

en el rol y los espacios que las niñas y mujeres de la burguesía rosarina ocuparon con respecto al abanico de consumos culturales vinculados a la música culta entre fines de siglo XIX y primeras décadas de XX. Aclaramos también que tal enfoque solo puede partir de una noción ampliada de consumo en la que se consideren tanto los procesos subjetivos de apropiación de los objetos como las prácticas, usos, costumbres y sistemas de valores vigentes que lo atraviesan.

La educación musical, tanto la domiciliaria -que quedaba a cargo de profesores particulares- como luego la que se impartió desde los múltiples conservatorios de la ciudad, puede ser pensada como uno de estos consumos, en tanto las familias más acaudaladas destinaban una cantidad considerable de recursos para que sus niñas y jovencitas adquirieran destrezas artísticas que las ayudaran luego, a sobresalir en los diversos ámbitos de sociabilidad que frecuentaban. Por otro lado, estos saberes musicales –aunque en raras ocasiones las llevaban por el camino de la profesionalización— servían a la construcción de identidades de género específicas e históricamente situadas, constituyendo al mismo tiempo, un signo manifiesto que las distinguía socialmente. En paralelo coadyuvaban, además, a originar espacios de intervención en los que las mujeres de la burguesía desplegaban sus influencias, justamente para respaldar estos nuevos ámbitos de educación musical y sostener las actividades benéficas que desarrollaban en otras asociaciones a las que pertenecían.

Por otra parte, los rasgos específicos que adoptó la educación musical durante el periodo analizado solo puede comprenderse en un contexto de auge cultural como el que experimentó la ciudad desde mediados de siglo XIX, y que analizamos en los primeros apartados. Las galas líricas en los teatros –a las que asistían tanto hombres como mujeres de distintos sectores socioeconómicos—, el creciente número de almacenes de música que surgen en Rosario y sus estrategias publicitarias plasmadas en la prensa local de manera sostenida, y finalmente, la aparición de numerosos conservatorios como nuevos ámbitos de desarrollo de la educación musical, permiten reconocer una visible ampliación de la variedad de consumos culturales musicales a los que la burguesía local podía acceder ya en los primeros años del siglo XX. Es en este contexto, las niñas y mujeres de las familias más reconocidas de la ciudad encontraban en la música no solo un pasatiempo artístico, sino rasgos que, sin dejar de ser “decorativos”, las visibilizaban y proyectaban ante una sociedad con aspiraciones de modernidad.

Finalmente, son sin embargo muchos los interrogantes que quedan todavía abiertos. Esperamos que el conjunto de preguntas sobre las que hasta aquí hemos ensayado posibles interpretaciones, constituyan sólo un punto de partida para próximas indagaciones sobre el rol de las mujeres en la historia cultural de Rosario.

Notas

¹ Este término en italiano, es el que habitualmente se utiliza para denominar a la cantante femenina principal de una obra operística, por lo general con un registro de voz soprano.

² El trabajo de Hernán Vázquez (2007) sirve de antecedente a tal posicionamiento metodológico, en tanto plantea claramente los contrastes entre ambos periódicos al analizar la puesta en escena programada durante el mes de abril de 1902 en el Teatro Olimpo, con motivo de las celebraciones por la licitación de las obras del nuevo Puerto para la ciudad.

³ Según la descripción que encontramos en el Censo Municipal de 1900, esta sala contaba con capacidad para mil trecientas personas aproximadamente, distribuido su cupo en “(...) 43 palcos altos y bajos, 64 tertulias de balcón, 320 lunetas de platea, 153 tertulias altas y 500 asientos de paraíso” (Archivo Biblioteca “General San Martín” – ABGSM- *Primer Censo Municipal de Población con datos sobre edificación comercio e industria de la ciudad del Rosario de Santa Fe* “Teatro Olimpo”, 1902, p. 556), considerándolo además como “(...) el primer teatro de la alta sociedad rosarina”(p.555). Tal afirmación que refleja nada menos que el significativo simbolismo de la sala para la élite rosarina, quien lo convirtió en el ámbito predilecto para todas sus actividades sociales: desde presentaciones líricas y musicales, hasta celebraciones, mítines políticos o eventos de beneficencia (Vázquez 2007). Al avanzar la

primera década del siglo XX, los teatros Colón y La Ópera competirán entre sí por ocupar este lugar de privilegio ante el público rosarino, contando con mayor cantidad de butacas, importantes mejoras acústicas y otras diversas comodidades.

[4](#) Archivo Biblioteca “General San Martín” – Rosario (a partir de aquí, ABGSM), *Primer Censo Municipal de Población con datos sobre edificación comercio e industria de la ciudad del Rosario de Santa Fe*, “Música (almacenes de)”, 1902, p. 312.

[5](#) Hemeroteca de la Biblioteca de la Asociación del Consejo Mujeres –HBACM-, *La Capital*, 01/01/1904; Colección Histórica Digitalizada de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez” -CHDBA- *El Municipio*, 24/08/1906.

[6](#) CHDBA *El Municipio*, 06/02/1900; HBACM *La Capital*, 12/01/1904.

[7](#) HBACM, *La Capital*, 20/07/1904.

[8](#) Nos guiamos por ejemplo, por la publicidad aparecida en otras publicaciones locales hacia mediados de 1910 de la casa Breyer Hermanos y Porfirio: el precio de un piano rondaba aproximadamente en seiscientos pesos, adquirido bajo mensualidades a treinta meses (CHDBA, *Monos y Monadas*, 12/06/1910).

[9](#) Elvira Aldao de Díaz, nació en 1858 en Rosario. Hija de Camilo Aldao –reconocido político santafesino y fundador de colonias agrícolas en dicha provincia y en Córdoba— e Inés Nicolorich, luego de pasar los primeros años de infancia en Buenos Aires, se asentó nuevamente con su familia en su Rosario natal. Dadas las vastas influencias de los Aldao, tanto Elvira como sus hermanos tomaron contacto allí con destacadas figuras de la época y con lo más selecto de la sociedad rosarina. Luego de enviudar de Manuel Díaz, viajó en varias oportunidades en Europa y se dedicó a desplegar su labor como escritora, publicando “Recuerdos de antaño”, “Recuerdos dispersos”, “Veraneos marplatenses, 1887-1923”, y “*Paris 1914-1919*” entre otras obras de su autoría. Falleció en 1950, en Mar del Plata. Para profundizar acerca de la faceta de Elvira Aldao como escritora y la relación de dicha práctica con los ámbitos de sociabilidad que frecuentaba consultar Caldo (2010).

[10](#) Según Daniel Cozzi, José María Escalante fue uno de los pioneros en crear conservatorios musicales en la ciudad ya a finales de la década de 1880, aunque ya existían antecedentes ligados a otras instituciones como el Colegio inglés para varones (1871), en el que se incluía enseñanza vocal e instrumental ola sociedad lírica dramática, dedicada a fomentar el estudio de canto y música en general (Cozzi, 2007, p. 15).

[11](#) Colección Histórica Digitalizada de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez” –CHDBA—, *El Municipio*, aviso publicitario “Conservatorio Santa Cecilia” 27/06/1902

[12](#) Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez” -HBA- *El Cronista* “Conservatorio Santa Cecilia”, 10/05/1902.

[13](#) Solo hallamos un registro fotográfico bastante posterior que permitiría matizar esta hipótesis. Se trata de un retrato grupal publicado en *Gestos y Muecas*, con motivo de la velada musical organizada por Juan Bautista Massa –director del Conservatorio Argentino- en el Teatro de la Ópera. Allí pueden observarse, como parte del nutrido grupo de nóveles músicos cerca de una veintena de varones, de los cuales resulta imposible distinguir entre estudiantes y profesors. Aún así, también en este caso, la mayoría del alumnado interviniente en la gala estaba compuesto por niñas y jovencitas (Colección digital ANAQUEL -CDA-, *Gestos y Muecas* 11/01/1914).

[14](#) Archivo General de la Provincia de Santa Fe -AGP- Provincia de Santa Fe, Min. De Gobierno, Justicia y Culto, Libro 2 Letra P, Exp. N° 92, “Presidenta de la Sociedad Conservatorio Música del Rosario solicita aprobación de estatutos”, 28/1/1895.

[15](#) Nuevo nombre del Conservatorio Musical del Rosario desde 1914. Es importante destaca que a pesar de denominarse “provincial”, nunca dejó de ser una institución gestionada por particulares, como consta en el expediente de pedido de personería jurídica (AGP Provincia de Santa Fe, Min. De Gobierno, Justicia y Culto, Libro 14 Letra s, Exp. N° 78, “Sociedad Conservatorio Musical de Rosario: Comunica haber adoptado el nombre de

Sociedad Conservatorio Provincial de Música del Rosario y solicita su confirmación del carácter de persona jurídica”, 13/12/1913).

16 Marta Lamas (2000) ensaya una definición de identidad de género diferenciándola del proceso de estructuración psíquica de la identidad sexual y remarca el peso de los factores culturales e históricos en su constitución. Así, la *identidad de género* se construye mediante los procesos simbólicos que en una cultura dan forma al *género* (...) [la identidad de género] es históricamente construida de acuerdo con lo que la cultura considera “femenino” o “masculino” (Lamas, 2000 [1996], p. 350).

17 Adolfo Alsina (1829-1877) era, por entonces, un consagrado juriconsulto y político liberal, que llegó a ocupar importantes cargos a nivel nacional (gobernador de la provincia de Buenos Aires, vicepresidente de Domingo Faustino Sarmiento y Ministro de Guerra y Marina). Fundó, en 1862, el Partido Autonomista, el cual años más tarde pasaría a formar parte del Partido Autonomista Nacional, transformándose así en un actor calve del régimen conservador que gobernó el país durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX.

18 HBA, *El Cronista*, “Cultoras del arte musical. Una aficionada al arpa”, 12/04/1902.

19 Podemos inferir por la fotografía que la excepcionalidad de la elección instrumental a la que alude el semanario radica en que se trata de un arpa de concierto (cromática, con alteraciones accionadas por pedales dobles), distinta a las arpas folklóricas mucho más populares en la cultura musical paraguaya y del norte argentino. Para las primeras décadas del siglo XX este tipo de instrumentos eran fabricados únicamente en Europa y Norteamérica, y su ejecución implicaba una técnica específica, que en nuestro país no era enseñada por muchos músicos profesionales más allá del arpista italiano radicado en Buenos Aires, Felice Lëbano. En este caso, no contamos con otras fuentes que permitan constatar con cuál docente o conservatorio se formó Elvira en la ejecución de dicho instrumento. Para mayores referencias sobre la introducción y la enseñanza del arpa en Argentina ver Méndez (2004).

20 HBA, *El Cronista*, “Cultoras del arte musical. Una aficionada al arpa”, 12/04/1902.

21 La Sociedad de Beneficencia de Rosario es la primera institución de la ciudad con fines filantrópicos fundada en 1854. Surgió en un contexto de efervescencia asociativa con la particularidad de ser una entidad que nucleaba *especialmente* a damas *muy respetables* del sector dominante local, con el objetivo común de practicar la Caridad hacia los sectores más desfavorecidos, en estrecha relación con la Iglesia católica y con un Estado aún en ciernes (Fraga y García, 2014). Fue así como bajo su tutela, y luego también la de las Damas de Caridad, surgieron el Hospital de Caridad (1855), la Casa de Huérfanos y Expósitos (1866) y el Asilo de Mendigos y Dementes del Sagrado Corazón de Jesús (1888) y ante la necesidad de recaudar fondos para las mismas, una práctica usual en la que recayeron fue la organización de conciertos y matinées a beneficio.

22 “(...) Las señoras Mercedes Virasoro de Vila, Sara Roses de Lamas, Rosario Alcorta de Tietjen, Teresa Vila de Otero, Esther Carlés de Campos, Sara Páez Leme de Ortiz, Loa Pareja de Parera y María L. de Andino forman la comisión organizadora del concierto, la que constituye una sólida garantía del éxito que alcanzará dadas las vinculaciones que tienen con las principales familias de nuestra sociedad.” (HBA *El Cronista*, “El gran concierto de octubre”, 27/09/1902)

23 HBA, *El Cronista*, “El gran concierto de octubre”, 27/09/1902.

24 “He aquí los nombres de las que espontáneamente prestarán su valioso concurso á la importante velada.

Señoritas: María Vila, María Esther Pinto, Beatriz Shaw, Amelia Carlés, María Söhn, Sara Susana Paez, Isabel Baigorri, Elvira Schmidt, Elena Marquardt, María Teresa Otero, Delia Söhn, María Elena Escalera, María Antonia Saroli, Rosalía Jenyen, Carmen Costanti, Beatriz Le Bas, Rosa Vila Ortiz, Alicia Covernton, Delia Torres, Aida Schmidt, Elena Andino, Esilda Colombres Margarita Covernton, Elvira Torres, Sara Regunaga, Romelia Vila Ortiz, Rosa Somoza, María Marull, Emma Lojo y Pepa Coussirat” (HBA *El Cronista*, “El gran concierto de octubre”, 27/09/1902).

Referencias bibliográficas

- Aldao de Díaz, Elvira (2009 [1931]). Recuerdos de antaño. Buenos Aires: Jacobo Peuser.
- Bitrán Yael (2013). La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente (pp. 112-153). En Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio (coords.). *La música en los siglos XIX y XX* (Tomo IV). México: Conaculta.
- Bourdieu, Pierre (2012). La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Buenos Aires: Taurus.
- Caldo, Paula (2010). Los recuerdos de Elvira Aldao de Díaz... O una mirada femenina acerca de los espacios y de las prácticas de sociabilidad durante los veraneos marplatenses, 1887-1923. *Revista Escuela de Historia* 9(1-2), 1-24. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-90412010000200003
- Chávez, Oscar y Vitantonio, Hugo (1992). Música (pp. 288-309). En AA.VV. *Nueva Enciclopedia de la Provincia de Santa Fe*. Santa Fe: Ediciones Sudamérica.
- Cozzi, Daniel (2007). *La creación musical en Rosario*. Rosario: UNR Editora.
- de Certeau, Michel (1999 [1979]). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Fernández, Sandra (2010). Entre la ética cultural y la estética del consumo (pp. 149-223). En Fernández, Sandra. *La Revista El Circulo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Fraga, María Celia y García, Romina (2014). Filantropía, visibilidad y participación. Sociedad de Beneficencia de Rosario (1854-1890) (pp. 25-55). En Bravo, María Celia y Fernández, Sandra, *Formando el espacio público: asociacionismos y política. Siglos XIX y XX*. San Miguel de Tucumán: EDUNT.
- François, Marie (2015). La lavandería, la producción cultural, y la economía política en la ciudad de México (pp. 54-93). En Porter, Susie y Fernández Aceves, María Teresa (eds.), *Género en la encrucijada de la historia social y cultural de México*. Morelia: El Colegio de Michoacán y CIESAS-Occidente.
- García Canclini, Néstor (1991). El consumo sirve para pensar. *Diálogos de la comunicación*, 30, 1-6. Recuperado de <http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/30-revista-dialogos-el-consumo-sirve-para-pensar.pdf>
- Gesulado, Vicente (1961). *Historia de la música en Argentina. 1852-1900*. (Tomo II). Buenos Aires: Editorial Beta.
- Lamas, Marta (2000 [1996]). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría “género” (pp. 327-366). En Lamas, M. (comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG-UNAM. Recuperado de http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/practicas_profesionales/825_rol_psicologo/material/descargas/unidad_2/optativa/usos_dificultades_posibilidades_genero.pdf
- Man, Ronen (2017). Recuentos seriales o construcciones cualitativas. La incidencia de los relevamientos censales en la conformación de una imagen representativa sobre la ciudad de Rosario en el tránsito entre los siglos XIX y XX. *Coordenadas*. (4)1, 23-57. Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/coordenadas/article/view/11210>
- Méndez, Marcela (2004). *Historia del arpa en la Argentina*. Paraná: Editorial Entre Ríos.
- Moreno Gamboa, Olivia (2014). “Casa, centro y emporio del arte musical”: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910 (pp. 143-167). En Suárez de la Torre, Laura (coord.). *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/CNCT.
- Pasolini, Ricardo (1999). La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales (Tomo 2, pp. 222- 268). En Devoto, Fernando y Madero, Marta (comp.). *Historia de la vida privada en Argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Rocchi, Fernando (1999). Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940 (Tomo 3, pp. 312-332). En Devoto, Fernando y Madero, Marta (comps.). *Historia de la vida privada en Argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Roldán, Diego (2013). Inventarios del deseo. Los censos municipales de Rosario, Argentina (1889-1910). *Historia (São Pablo)* 32(1), 327-353. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/his/v32n1/18.pdf>

Vázquez, Hernán G. (2007) Un mes de 1902 en el Teatro Olimpo de Rosario. El cruce de lo musical y lo social a través de la visión de dos publicaciones. *Revista del Instituto Superior de Música*, 11. Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/564>