

*Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828)**

Guillermina Guillamon

CONICET- IEH / UNTreF

Introducción

Durante las últimas décadas, los estudios culturales han ganado un lugar importante en la historiografía argentina y en los estudios sobre el siglo XIX. Este avance, lejos de ser totalizador, se desarrolló dejando un tema pendiente: la historia de la cultura musical.

Abordar la formación de la cultura musical en Buenos Aires a principios del siglo XIX supone una doble tarea. Por un lado, conlleva la necesidad de repensar la forma mediante la cual se utiliza y aborda un determinado *corpus* documental que excede a la música escrita. Por otro lado, obliga a establecer un diálogo con perspectivas que, aunque afines a nuestra disciplina, aún no cuentan con una presencia firme en la historia cultural, tales como la sociología de la música y la musicología. Supone, en última instancia, discutir aquellos trabajos que reducen lo musical a una acumulación de datos relativos a músicos y géneros musicales.

El presente trabajo se propone analizar el proceso de configuración de la cultura musical en Buenos Aires durante el período 1820-1828. Asimismo, se indaga en torno a las convergencias y los distanciamientos de la cultura musical respecto de la agenda del rivadavianismo así como también en la relación entre el programa ilustrado y la experiencia del género lírico durante dicho período. Si bien durante la “feliz experiencia” se evidencia una sistemática promoción de la cultura musical –espacios, programación, instrumentistas y cantantes– su finalización no devino en la cancelación de dicho proceso. Por el contrario, durante el primer año del período en el que la provincia quedó a cargo de Manuel Dorrego, la cultura musical fue tan dinámica como durante los años previos.

A fin de comprender este proceso, se organiza el trabajo en dos secciones. En la primera, se aborda la especificidad del gusto musical a través de la reconstrucción de la programación desarrollada en las instancias privadas y en el teatro Coliseo Provisional. Mediante el análisis del proceso en el cual se consolidaron determinadas formas musicales se propone problematizar la transformación del gusto musical y la consolidación del género operístico. En una segunda instancia, se indaga la relación entre la propaganda, la crítica musical y la configuración

* El presente trabajo es una adaptación de mi tesis de maestría en historia, defendida en la Universidad de Tres de Febrero en noviembre del 2014. Agradezco especialmente a mi director de tesis, Jaime Peire, como también a Adriana Valobra, Mariano Di Pasquale y a Klaus Gallo por los valiosos comentarios que aportaron.

discursiva de un estándar normativo de buen gusto. En este sentido, el objetivo reside en mostrar cómo dicho concepto describió aquello que la música habilitaría: por un lado, refiriéndose a las pautas de civilidad y de interacción social y, por otro, sugiriendo cómo debía ser la práctica y la escucha musical en sí misma.

El *corpus* documental sobre el que trabajamos –compuesto principalmente por la prensa del período y complementado con memorias, crónicas y actas de policía– evidencia un contexto artístico de mayor complejidad que el limitado a la ejecución instrumental. El abordaje que nos proponemos en este artículo busca poner en tensión la imagen que la musicología erigió de las actividades musicales: prácticas de composición y ejecución que se reducen a la música escrita.¹ Nos alejaremos, también, de aquellos análisis de las teorías homológicas, en tanto proponen analizar el gusto como una estrategia de diferenciación social, consecuencia de la relación estructural unívoca entre las formas materiales y las prácticas culturales.²

Devenir y conformación del gusto musical: de la programación miscelánea a la consolidación de la ópera

Hasta 1821, la propaganda que realizaron los diarios de las funciones y conciertos no fue sistemática. Aunque la afirmación se deriva del relevo de la prensa, en dicho año *El Argos* hizo referencia a esta omisión y se preguntó: “¿Podrá decir el director por qué no se anuncian los títulos de las obras?”³ Si bien en los años posteriores la promoción de la programación se realizó detalladamente, en 1828 volvieron a omitirse datos respecto a lo musical: los autores de las óperas representadas. Lejos de ser un indicador de desinterés, esta particularidad evidencia

¹ La musicología cuenta con una larga tradición de estudios sobre el devenir de la música en el ámbito local. Sin embargo, a partir de 1990 las falencias de un relato cuyo interés principal era demostrar la evolución de la música hacia los parámetros de cánones y gusto europeo dieron lugar a producciones que inauguraron el uso de componentes teóricos y estudiaron problemáticas nuevas asociadas a ellos, tales como los sentidos de pertenencias, las trayectorias de músicos y la influencia de paradigmas estéticos. No obstante lo cual este giro teórico-metodológico no llevó a que otras áreas se acercaran a las problemáticas de la musicología. Respecto de esta apertura, sin ánimos de ser exhaustivos, véanse Melanie Plesch y Gerardo Huseby, “La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX”, en José Emilio Burucúa (comp.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999; Melanie Plesch, “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología*, N° 1, Córdoba, 1996; Esteban Buch, *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994. Respecto del llamado a la interdisciplinariedad en la actualidad, véase Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires, Gourmet, 2013.

² Los estudios de Pierre Bourdieu sobre la conformación del gusto, y su intrínseca relación con las estrategias de diferenciación social, constituyen la más clara representación de las teorías homológicas. La respuesta estética –en este caso, los juicios del gusto en torno de la música– solo puede comprenderse en relación con la organización social del gusto, que a su vez da forma al estilo de vida, la moral y el habitus de los sujetos. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Buenos Aires, Taurus, 2012, p. 21. Diversos sociólogos de la música polemizaron con dicha teoría. Particularmente, resalta la propuesta de Simon Frith, quien contra la idea de que los grupos sociales coinciden en valores que posteriormente se manifiestan en las actividades culturales que desarrollan, prioriza pensar que “sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de una actividad cultural, por medio del juicio estético”. Simon Frith, “Música e identidad”, en Stuart Hall, y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 187.

³ *El Argos de Buenos Aires*, N° 21, 25 de septiembre de 1821. Se aclara que se respetará la grafía del texto original.

la redundancia y la familiaridad que el público aficionado había adquirido con dichos elementos musicales. En este sentido, se propone analizar cómo fue el proceso de construcción de una cultura musical que permitió que se estrenaran trece óperas completas, algo impensable en momentos previos en que la cultura musical no habilitaba tal programación.⁴

La conformación de un gusto musical —y, como consecuencia, la familiarización con los elementos musicales—⁵ supuso en Buenos Aires la construcción de un proceso de educación del público respecto a la escucha musical así como la lenta profesionalización de músicos y cantantes, la consolidación de una compañía lírica y la autonomía del teatro Coliseo Provisional.

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 arribo de músicos y cantantes italianos que dieron cuerpo a un gusto musical fuertemente ligado a la ópera *buffa* como por el impulso que el grupo rivadaviano otorgó a los espacios materiales ligados a lo musical.

Pero fue durante el período 1822-1823 cuando la esfera política impulsó y promocionó, en particular, la cultura musical con mayor vehemencia.⁶ Bajo la dirección de Virgilio Rabaglio, músico italiano llegado a Buenos Aires en 1820, se anunció 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”.⁷

Con el objetivo de “aumentar la civilización y la cultura de la familia americana”,⁸ el 6 de octubre de 1822, el músico y eclesiástico José Antonio Picassarri y su sobrino, el joven Juan

⁴ Más allá del reto que exige montar una ópera completa, la pertinencia de preguntarse sobre su consolidación reside en que, de forma comparativa, es llamativa la precocidad del proceso. Tanto en Chile como en el Uruguay, la primera ópera representada de manera completa fue *El engaño feliz* en 1830, 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 el Uruguay. Otro ejemplo paradójico fue el caso mexicano: *El Barbero de Sevilla*, que en Buenos Aires se estrenó en 1825, se representó en México recién en 1827. Consuelo Carredaño y Victoria Eli (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, vol. VI, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010.

⁵ Cuando aquí nos referimos a familiaridad, estamos haciendo referencia al concepto de significancia musical, en tanto es la consecuencia de “una articulación entre texto musical, sus usos decantados históricamente, su convencionalización cultural, por un lado, y el sujeto oyente, su experiencia auditiva y su nivel de familiaridad con el estilo, por otro”. Oscar Hernández Salgar, “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas*, vol. 7, N° 1, 2012, p. 57.

⁶ Sobre las políticas culturales implementadas por el grupo rivadaviano véase Jorge Myers, “Las paradojas de la opinión. El discurso político rivadaviano y sus dos polos: el ‘gobierno de las luces’ y ‘la opinión pública, reina del mundo’”, en Hilda Sabato y Alberto R. Lettieri (comps.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX: armas, votos y voces*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003. En torno al impulso del gobierno rivadaviano a la esfera teatral, véase Klaus Gallo, “Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida pública en Buenos Aires. 1820-1827”, en Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers (comps.), *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina, 1820-1890*, Buenos Aires, Eudeba, 2005; Eugenia Molina, “De recurso de pedagogía cívica a instrumento de disciplinamiento social: el espectáculo teatral en el programa reformista de la elite dirigente rioplatense (1810-1825)”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 8, 2004.

⁷ *El Argos de Buenos Aires*, N° 63, 12 de junio de 1822.

⁸ *Ibid.*, N° 75, 2 de octubre de 1822.

Pedro Esnaola, inauguraron la Escuela de Música y Canto. Para su promoción, la prensa hizo hincapié en los beneficios que una institución formal de música otorgaría a la sociedad porteña. En relación con ello, se afirmó que instituciones tales como la Escuela de Música:

Prescindiendo de lo que contribuyen a la civilización, otras mil circunstancias la hacen necesaria. La causa de la independencia exitó desde el principio algunas enemistades entre las familias. Sucesivamente, en el curso de la revolución, la efervescencia de los partidos han producido también rivalidades [...] repetidas concurrencias, en que se pusieran en contacto las personas, bastarían por si solas a desarraigar para siempre de los corazones los restos que hayan podido quedar de esas tristes enemistades: ¡*Cordialidad, unión, uniformidad en interés y opiniones*: Buenos Ayres será para todos, siendo el ejemplo de muchos pueblos.⁹

Esta cita permite captar los tópicos siempre repetidos 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 vínculos de interacción que, a su vez, superasen las antiguas divisiones facciosas del grupo de élite.

Al igual que en el caso de la Academia, la protección otorgada por el gobierno fue crucial para su funcionamiento. Al tiempo que brindó el Consulado de Buenos Aires como espacio físico donde emplazar la Escuela, su inauguración –al igual que en el caso de la Academia– contó con la presencia de Bernardino Rivadavia. Pasados tan solo 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 Picasarri”.¹⁰

Si bien comenzaron como espacios impulsados por particulares, en poco tiempo estrecharon vínculos con la política. Mientras que la Escuela dio lugar a la reapertura de la Sociedad Filarmónica,¹¹ la Academia contó con el apoyo financiero del gobierno. Asimismo, el fortalecimiento de ambos espacios conllevó 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.¹²

En lo que se refiere a la programación en sí misma, se evidencian dos cambios: la desaparición de la tonadilla y del sainete. Aunque la ópera socavó el éxito de ambos, inicialmente también se criticó el estilo *buffo*, particularmente su característica jocosa, tal como había sucedido con los soportes líricos-teatrales españoles. Al respecto, se señaló que “en el estilo bufo

⁹ *El Centinela*, N° 11, 6 de octubre de 1822 (cursivas en el original).

¹⁰ *El Argos de Buenos Aires*, N° 7, 22 de enero de 1823.

¹¹ La Sociedad Filarmónica fue la primera asociación dedicada exclusivamente a lo musical, tanto en lo relativo a la educación como a los conciertos. Si bien había iniciado sus reuniones en 1819 se inauguró oficialmente el 31 de mayo de 1823. Sobre su inauguración véase *El Americano*, N° 31, 27 de octubre de 1819.

¹² En lo que respecta a sus trayectorias una vez Rosas en el poder, tanto Rabaglio como Esnaola atravesaron un prolífero período de composición. Mientras que el primero compuso cancioneros y danzas y continuó con el dictado de clases, Esnaola se caracterizó por combinar la práctica musical con actividades ligadas a la esfera pública. En lo que respecta al presbítero Picasarri, continuó como maestro de capilla en la Catedral hasta su muerte, en 1843.

podría decirse que a veces traspasa aún los límites de la extravagancia, si la extravagancia del estilo bufo 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”.¹³

Dos años después, como consecuencia del estreno de *El barbero de Sevilla*, la comparación del estilo *buffo* con el sainete se reiteró y se aconsejó que “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”.¹⁴ Sin embargo, este reparo estuvo más en relación con los posibles vestigios del sainete –y su cercanía al estilo cómico de la ópera– que con el cuidado que la compañía debería tener en las modulaciones vocales o en la representación actoral.

En este mismo sentido, en la programación del Coliseo Provisional durante 1823 las formas líricas ejecutadas, y particularmente las obras atribuidas a Rossini, Gluck y Mozart, tuvieron como responsable de su puesta en escena a un músico que comenzó a predominar en la promoción de los espectáculos musicales desarrollados en el teatro: Pablo Mariano Rosquellas. La primera mención del músico se realizó a principios de 1823 en *El Centinela*, diario que explicitó que la intención política de elevar el ámbito de las artes y de dotar de vitalidad al teatro confluyeron 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.¹⁵

La llegada de nuevos cantantes y músicos se reiteró en agosto del mismo año, señalando, al mismo tiempo, la incorporación de Pablo M. Rosquellas, Miguel Vacani y Carlota Anselmi al elenco de la compañía del teatro Coliseo Provisional.¹⁶ 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 Rosquellas, comenzó a promocionarse la programación de las funciones que se desarrollarían. En ellas se explicitaron las formas que se ejecutarían y los compositores de las mismas al tiempo que advirtieron que estas se harían en beneficio de algunos de los cantantes o instrumentistas de la compañía. Este anuncio, originado hacia fines del siglo XVIII europeo, conformó una estrategia a fin de paliar la inseguridad económica de los principales cantantes.¹⁷ En consecuencia, las funciones a beneficio permiten inferir la inicial inestabilidad de la compañía. Asimismo, su paulatina desaparición –hacia fines de 1828– evidencia la consolidación de la compañía y, con ella, la profesionalización de músicos y cantantes.

¹³ *El Centinela*, N° 33, 16 de marzo de 1823.

¹⁴ *El Argos de Buenos Aires*, N° 195, 12 de octubre de 1825.

¹⁵ *El Centinela*, N° 33, 16 de marzo de 1823.

¹⁶ *Ibid.*, N° 56, 19 de agosto de 1823.

¹⁷ Roger Allier, *¿Qué es esto de la ópera? Introducción al mundo de la lírica*, Barcelona, Robinbook, 2008, pp. 54-55.

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, las formas cantadas y ejecutadas comenzaron a repetirse insistentemente –aria, sinfonía, cavatina–, predominó el dueto y se introdujeron fragmentos de las óperas que al año siguiente fueron representadas de manera completa. Paralelamente, el teatro Coliseo Provisional fue, en detrimento de la Academia, la Escuela y la Sociedad Filarmónica, el único espacio al que la prensa hizo referencia tanto para promocionar las funciones como para criticar su estado edilicio.

Aunque más estable que lo previsto inicialmente, el Coliseo Provisional tiene una historia atravesada por pujas de intereses económicos y políticos.¹⁸ Si bien tuvo varios reveses económicos, diversos empresarios mediadores en calidad de asentistas y múltiples formas de control y regulación de autoridades políticas, el gobierno rivadaviano solo intervino “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”.¹⁹ Asimismo, debe señalarse que, paradójicamente, quedó fuera de su programa de reformas urbanas y, consecuentemente, del nuevo diseño de la ciudad impulsado por Rivadavia.²⁰

Pero lo 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 frecuentemente esgrimido fue la necesidad de ostentar un teatro que fuese capaz de demostrar la condición civilizada y de buen gusto que la población porteña poseería 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 del mismo, 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”.²¹ También en 1824 *El Teatro de la Opinión* intervino en el pedido. En una nota enviada por “los amantes del teatro”, se realizó, de manera anónima, una fuerte crítica al manejo del asentista, las compañías y 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 [...]”.²²

El caso de *El Argos de Buenos Aires*, diario exponente de los intereses rivadavianos, resulta paradigmático por la cantidad de secciones que dedicó a la crítica y promoción del Coli-

¹⁸ 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. José Luis Trenti Rocamora, *El Teatro en la América colonial*, Buenos Aires, Huarpes, 1947.

¹⁹ Departamento General de Policía, 23 de noviembre de 1824, Libro 10, N° 121, Sala x, Legajo 32-10-4. También se adjunta una copia legalizada del Reglamento de la policía del teatro aprobada por el gobierno en Libro 10, 25 de noviembre de 1825, N° 122.

²⁰ La afirmación se infiere tanto por el testimonio de cronistas y viajeros respecto al precario estado edilicio como por la omisión de dicho espacio en el trabajo de Fernando Aliata, *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*, Buenos Aires, Prometeo/UNQ, 2006.

²¹ *El Argentino*, N° 27, 13 de agosto de 1825.

²² *El Teatro de la Opinión*, N° 8, 6 de agosto de 1824.

seo Provisional. Si bien afirmó que “la reforma y mejora de nuestro teatro no andan a la par con las demás instituciones del país”, solo efectuó leves llamados de atención en relación con el manejo que los asentistas realizaron de las diferentes compañías que se presentaron, a la poca capacidad para confeccionar programas que estuvieran al nivel del teatro europeo y al estado material de dicho Coliseo.

Fue en este contexto que en agosto de 1824 Pablo M. Rosquellas inició un juicio contra el asentista y pidió al gobierno poder alquilar el teatro a fin de realizar dos funciones mensuales.²³ 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.²⁴

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”.²⁵ Si bien no se reprodujeron óperas completas hasta 1825, a partir de este momento se ejecutaron fragmentos de catorce óperas, anunciando a sus autores y a los cantantes responsables de las mismas.

La repetición de ciertas formas musicales durante 1824 y 1825 puede pensarse como una estrategia de familiarización entre el público y las partes constitutivas de la ópera: una educación de la escucha. La progresiva redundancia de tópicos vinculados a dicho estilo, específicamente a formas musicales –organización, melodía y armonía– y a 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– y la numerosa asistencia al teatro fueron los factores que evidenciaron la aceptación de la nueva programación.²⁶

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 el sainete. Así, el proceso de educación de la escucha, además de ser paulatino y progresivo, se encontró íntimamente ligado a la ambición cultural modernizadora del proyecto rivadaviano en tanto se promocionó a la ópera como el género musical de los países civilizados.

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 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.²⁷ La ejecución de frag-

²³ *El Argos de Buenos Aires*, N° 62, 12 de agosto de 1824. La propuesta del contrato se encuentra en las Actas del Departamento General de Policía, Libro 12, N° 177, con fecha 18 de julio de 1825, Sala x, Legajo 32-10-5.

²⁴ *El Argos de Buenos Aires*, N° 59, 4 de agosto de 1824.

²⁵ *La Gaceta Mercantil*, N° 265, 3 de septiembre de 1824.

²⁶ A partir de 1824 y 1825 la prensa hizo hincapié sobre la ocupación total de la sala teatral. Algunos ejemplos por cada año abordado pueden verse en *El Argos de Buenos Aires*, N° 54, 17 de julio de 1824; N° 195, 12 de octubre de 1825; *The British Packet*, N° 9, 30 de septiembre de 1826; N° 51, 14 de julio de 1827; N° 96, 7 de julio de 1828.

²⁷ En 1813 se inauguró el Real Teatro de São João, en homenaje al príncipe regente (João 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, Maria Teresa Fasciotti y la familia Piaccentini, comenzaron a representarse con

mentos 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.²⁸

Con respecto a la percepción, debe tenerse en cuenta que si bien la ópera es inteligible debido a la inclusión de la letra en su melodía, esta se cantó en italiano. Lo que aparentó ser una paradoja frente a un público mayoritariamente analfabeto se señaló como una contradicción y se aconsejó tempranamente 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”.²⁹ Más adelante, 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”.³⁰ Pero pese a las sugerencias, la reconstrucción de la programación muestra que tan solo se realizaron diez traducciones al castellano de arias, marchas y dúos. La diferencia idiomática pareciera no haber representado 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.

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 hicieron notar la particularidad de que en 1825 se estrenara *El barbero de Sevilla* en el Coliseo Provisional, no se ha indagado sobre las razones que permitieron su representación completa.³¹ Al respecto, es interesante resaltar que, finalmente, en julio de dicho año se realizó un contrato entre Pablo M. Rosquellas, en tanto representante de la Compañía de los Tres Amigos, y el gobierno, en el cual se explicitaba que el músico actuaría como asentista.³² Desde esa fecha, la compañía gozó de estabilidad respecto a su conformación pero también en lo referido

sistematización arias de óperas bufas. 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 permanecieron en Río, la mayoría de los cantantes italianos decidió abandonar la ciudad antes del incendio y probar suerte en Buenos Aires en 1823. Mariz Vasco, *A Música no Rio de Janeiro no Tempo de D. João VI*, Río de Janeiro, Casa da Palavra, 2008, pp. 44-50.

²⁸ 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. Solo cuando se separa el hecho musical como objeto de percepción es posible hablar de una escucha entendida. Francisco Cruces, “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos”, *Revista transcultural de música*, vol. 1, N° 6, 2002.

²⁹ *El Centinela*, N° 65, 19 de octubre de 1823.

³⁰ *La Gaceta Mercantil*, N° 221, 12 de julio de 1824.

³¹ A partir del siglo xx, la búsqueda de un “origen” del canon clásico en Buenos Aires llevó a que se priorizara una historia lineal que situó en 1825 el inicio de dicho paradigma sin tomar en consideración el período previo y el posterior. Tal es el caso de Mariano Bosch, *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*, Buenos Aires, El Comercio, 1905. Asimismo, estudios de historiadores del teatro siguieron construyendo un relato que veía en el estreno de *El barbero* la consolidación de un género, como si este fuese autónomo del público o del devenir de las compañías líricas. Al respecto, véase Beatriz Seigbel, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1920*, Buenos Aires, Corregidor, 2006; Osvaldo Pelletieri (comp.), *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de la constitución (1770-1884)*, Buenos Aires, Galerna, 2005.

³² “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, Libro XII, N° 40.

a la periodicidad y al contenido de sus presentaciones. En lugar de diversificarse, la programación se homogeneizó en torno a un solo género: la ópera.

Aunque heterogénea, la propaganda comenzó a sistematizar el anuncio de los cantantes que intervinieron en cada forma lírica. Ángela Tani, que arribó en 1824, fue erigida como una auténtica *prima donna*. Su legitimación tuvo como estrategia la comparación con las cantantes líricas europeas, particularmente con la contralto alemana Henriette Sontag y la soprano italiana Giussepina Grassini. Pero fue su capacidad lírica lo que más interesó a la prensa, que indicó que “se ha transformado en una perfecta Circe encantando a la audiencia con su melodiosa voz [...] con un sentimiento casi de melancolía”.³³ Todas las notas críticas sobre óperas en las que actuó se refirieron a su capacidad para evocar y producir, mediante su destreza vocal, diversos sentimientos. 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.

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 autor-compositor de la misma. 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 *buffa* y, en menor medida, con la *seria*.

En este aspecto, el hecho de que *Don Giovanni* se haya reproducido tan solo seis veces vuelve a mostrar la inclinación del público porteño por la ópera *buffa*. Sin embargo, en su estreno se señaló la buena representación, la ocupación total del teatro y, en consecuencia, se advirtió que “Rossini debe tener cuidado, el melancólico Mozart puede desplazarlo”.³⁴ Pero aun con el éxito inicial, las críticas hacia el compositor austríaco siempre fueron negativas.³⁵ 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 tediosa para la limitada capacidad de este Teatro, y, ya, debemos decir la verdad, demasiado científica para competir con el fascinante Rossini”.³⁶

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.³⁷ Si bien ya hemos hecho referencia al gusto por la música vocal, hay otros aspectos que complementan la respuesta. Por un lado, pueden postularse dos características fundamentales de la ópera clásica italiana: el predominio de la melodía sobre la armonía y la proximidad del idioma español al italiano. Pero, por otro lado, las estructuras argu-

³³ *The British Packet*, N° 23, 6 de enero de 1827.

³⁴ *Ibid.*, N° 59, 17 de septiembre de 1827.

³⁵ Debe señalarse que en 1823 se había ejecutado una de las arias de *La flauta mágica*. Refiriéndose a su cantante –Juan Moreno– se dijo 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*, N° 44, 4 de junio de 1823.

³⁶ *The British Packet*, N° 105, 9 de agosto de 1828.

³⁷ El trabajo de Claudio Benzecry, enmarcado en la sociología de la cultura, resulta paradigmático. Si bien se aboca al consumo actual de la ópera, al tiempo que analiza el fenómeno de la afición por dicho género en Buenos Aires también invita a pensar el derrotero que atravesó hasta convertirse en un evento del que, contrariamente a su etiqueta, también participaron los sectores bajos. Claudio Benzecry, *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

mentales de las principales óperas rossinianas pueden explicar su predominancia. *La italiana en Argel* (1813), *El barbero de Sevilla* (1816), *La cenicienta* (1817), *El engaño feliz* (1812) pero también *Tancredi* (1813) y *Otelo* (1816), además de haber sido compuestas por Rossini, tienen una característica 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. Así, en 1828 concluyó un proceso que intentó consolidar un repertorio canónico con géneros otrora difundidos pero, por sobre todo, hegemónicos en las principales ciudades de Europa. Los conciertos basados en clásicos rossinianos se convirtieron en la cultura elevada pero también en una novedad 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”.³⁸

Consecuencia del accionar de Rosquellas y de la insistente promoción y crítica realizada por la prensa, el gusto de la élite porteña se estableció en relación con un *corpus* de óperas dotadas de legitimidad y poder no solo 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 incrementó el precio de las entradas– sino por la existencia de un discurso crítico que las erigió como tal. Pero también resulta oportuno retomar la categoría de “idealismo musical” propuesta por William Weber para pensar cómo durante el período 1820-1828 se desarrolló en Buenos Aires un proceso de estetización –o de canonización– en el cual los conciertos misceláneos dieron lugar a un proceso de homogeneización musical.³⁹

El buen gusto musical como ideario normativo de la civilidad ilustrada

Este apartado pretende indagar acerca de la referencia –no siempre explícita– que se hizo al hombre de buen gusto. Para ello, se propone mostrar cómo mediante la propaganda y la crítica musical que esgrimió la prensa se construyó una doble acepción del buen gusto: una, relacionada con las pautas de civilidad, y otra, vinculada a la práctica y a la escucha musical en sí mismas. Si bien se plantean como dos aspectos de análisis separados, siempre que se hizo referencia a él se los entendió como un valor y virtud moral constitutivos de la ilustración y, en consecuencia, de la modernidad.

Por otra parte, la pertinencia de analizar las acepciones semánticas del buen gusto se fundamenta en que estas se remitieron a la música como habilitación: al tiempo que constituyó una práctica en sí misma fue base para generar prácticas sociales. En este sentido, la propuesta completa se basa en la idea de que la música es un acontecer, una acción que puede penetrar y estructurar la vida social.⁴⁰ Retomando estos lineamientos teórico-conceptuales como perspec-

³⁸ *The British Packet*, N° 106, 16 de agosto de 1828.

³⁹ William Weber, *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Bach*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 125.

⁴⁰ Tia DeNora, “La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810”, en Claudio Benzecry (comp.), *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, p. 190.

tiva de análisis lo que aquí se pretende abordar es, pues, cómo mediante el concepto de buen gusto se intentó delimitar, y en consecuencia normar, aquello que la música debería habilitar.

Los amantes de lo bello: el buen gusto musical como juicio estético

Conceptualizado como “almas sensibles”,⁴¹ “espectador ilustrado e imparcial”⁴² y como “amantes á lo bello y lo bueno”,⁴³ el público de las diversas actividades musicales que se desarrollaron fue el encargado de discernir lo bello de lo feo, lo bárbaro de lo civilizado. La razón ilustrada debía, entonces, asegurar que el sujeto no cayese en el abismo que suponía el error y la falsedad. En consecuencia, en los juicios del gusto se valoraron las experiencias, los sentimientos y el intercambio: el gusto sería el producto tanto de la reflexión personal como de la interacción social.

Mediante diversas estrategias retóricas la prensa interpeló constantemente al prodestinatario –público– e hizo hincapié en la capacidad racional que le permitiría distinguir géneros y músicos. Pero aunque el buen gusto como propiedad y virtud moral basada en una razón pretendió alejarse de atributos ligados a prácticas propias de una sociedad estamental en la que el nacimiento –y, en consecuencia, la pertenencia a un determinado grupo social– determinaban el valor, la posición social y el comportamiento del sujeto, el juicio estético estuvo lejos de ser universal. Al tiempo que se construyó discursivamente a aquellos que, se suponía, eran portadores legítimos, también se estableció una relación de polémica implícita con el contradestinatario, definido como toda persona incapaz de mediar los sentimientos a través del uso de la razón.

Pero construir este hombre de buen gusto implicaba, *a priori*, que la música habilitaba al sujeto a erigirse como tal. En consecuencia, existió un notable interés por definir normativamente a la música como una práctica de buen gusto. Si solo la élite era el legítimo poseedor, este interés por definir conceptualmente a la música como práctica de buen gusto persiguió un doble objetivo: legitimar al tiempo que normar, sancionar y censurar sus prácticas.⁴⁴

Dicha construcción no se realizó en abstracto, sino que tuvo en cuenta que la música, en tanto *performance*, implicaba una participación física en un evento colectivo y que, particularmente, su disfrute se realizaba a través de la escucha. Las definiciones esgrimidas, que se marcaron tanto en la promoción como en la crónica posterior de actuaciones individuales o colectivas, muestran la variedad y la polisemia del concepto de buen gusto. Asimismo, las relaciones que se establecieron entre la música y otros campos evidencian el problema de la utilidad de las bellas artes. En este sentido, es posible inferir que el concepto de buen gusto

⁴¹ *El patriota*, N° 13, 14 de agosto de 1821.

⁴² *Ibid.*, N° 15, 15 de septiembre de 1821.

⁴³ *El Teatro de la Opinión*, N° 8, 6 de agosto de 1824.

⁴⁴ Si bien al describir al público la prensa hizo especial referencia a la élite, las crónicas y las memorias sobre el período muestran en sus narraciones que, por el contrario, en el caso del teatro también estuvieron presentes los sectores bajos de la sociedad. Respecto de la presencia de otros grupos sociales, Santiago Wilde narró que: “La *Cazuela* vulgarmente llamada aquí el Gallinero (que no tenemos conocimiento que existía en teatro alguno de Europa), estaba colocado más arriba aún que los palcos [...] en efecto, entre las *diosas de la cazuela*, había gente de todas las capas sociales, pero el modo de portarse era tan ejemplar que hacía honor a nuestras costumbres. Muchas señoras y niñas de familias principales, iban, pues, una que otra vez a la cazuela, cuando no querían vestir como para ocupar un palco”. José Antonio Wilde, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 48.

otorgó a dicho campo la posibilidad de autonomizarse y encontrar legitimidad en la experiencia musical misma.

Si bien la mayoría de la prensa promocionó los conciertos programados, fue *El Argos* el diario que más se interesó por precisar qué era la música. Con motivo de la fundación de la Academia de Música, hizo hincapié en la funcionalidad asignada a la música en tanto que “hermana de la pintura y poesía mueve blandamente nuestras pasiones, y arrebató nuestros sentidos con el poder de sus acentos melódicos y harmónicos, proporcionándonos una diversión inocente y pura [...] un arte que en el día hace las delicias de todas las naciones cultas”.⁴⁵ Así, a la comparación con las artes visuales se añadió el paralelismo con la retórica al señalar que “ese lenguaje musical sabe causar las más dulces sensaciones”.⁴⁶

Pero a “Esas emociones dulces que desarrollan la sensibilidad”⁴⁷ que la música generaba y evidenciaba la civilidad de un pueblo, se agregó la referencia a un campo por demás legitimado: las ciencias. Así, también se afirmó que “Unida la música a la filosofía, tiene su íntima relación con las bellas artes, con los secretos del alma afectada de pasiones, con la elegancia de las costumbres, y con otros ramos de la civilización”.⁴⁸ Aun cuando predominó la referencia a las bellas artes, se volvió a establecer la relación, indicando que “en música, el público de Buenos Aires no es juez indiferente, por el contrario, sobresale en esta encantadora ciencia”.⁴⁹

Sin embargo, en la mayoría de las secciones se consideró que la música era parte del sistema de las artes.⁵⁰ Al tiempo que se explicitó que la conformación de una cultura musical elevaría a la sociedad porteña, fue recurrente señalarla como un “arte tan útil como agradable á un pueblo civilizado”.⁵¹ Refiriéndose a la labor de Pablo M. Rosquellas en el teatro, se indicó que este “recibió las aclamaciones de un pueblo afectuoso, agradecido por las horas de placer que les ha brindado al establecer la ópera y que Buenos Aires haya podido progresar en la carrera de las artes cultas”.⁵²

Asimismo, la escucha musical tendría como consecuencia la emergencia de nuevos sentimientos. Tal como se ha señalado para el caso español, tanto la prensa como los intelectuales dedicaron cada vez más atención al efecto provocado por las bellas artes. Además de afectar al oído, influiría sobre el entendimiento dado que “La música es una de las artes que parece tener un influxo más directo sobre nuestro espíritu; ella lo eleva, lo abate agradablemente, y puede inspirar sentimientos heroicos”.⁵³

La definición de la música, en tanto que práctica de buen gusto, también estuvo en estrecha relación con el concepto de civilidad, en tanto buenas formas y decoro.⁵⁴ Con el objetivo

⁴⁵ *El Argos de Buenos Aires*, N° 42, 12 de junio de 1822.

⁴⁶ *Ibid.*, N° 41, 21 de mayo de 1823.

⁴⁷ *Ibid.*, N° 5, 15 de enero de 1822.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *The British Packet*, N° 68, 24 de noviembre de 1827.

⁵⁰ Sobre el debate en torno al sistema de las artes en Europa, véase Helmut Jacobs, *Belleza y buen gusto. La teoría de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 275.

⁵¹ *El Teatro de la Opinión*, N° 9, 15 de septiembre de 1823.

⁵² *The British Packet*, N° 70, 18 de diciembre de 1827.

⁵³ *El Argos de Buenos Aires*, N° 56, 31 de julio de 1822.

⁵⁴ El concepto de sociabilidad que se presenta en las fuentes analizadas difiere del término analítico utilizado en varios estudios contemporáneos afines a la historia política y al fenómeno asociativo. Sin embargo, es menester señalar la posibilidad que brindan estudios recientes para discutir y flexibilizar la influencia de la historiografía ligada a la historia política. En este sentido, el trabajo colectivo dirigido por Paula Bruno muestra cómo el abordaje de las diversas

de normar estas formas de interacción, se utilizó el término “suavidad”, adjetivo que –contrariamente a su uso semántico– fue usado para describir y, en consecuencia, normar costumbres. La adjetivación funcionó, pues, como sinónimo de respeto y de una interacción cordial entre pares, otrora enemistados y enfrentados políticamente.

Así, la Escuela de Música se propuso, mediante la instrucción y la ejecución de diversos programas, “suavizar las costumbres de estos pueblos”.⁵⁵ En otros apartados que refirieron a la Academia de Música, se hizo hincapié en la música como práctica capaz de generar sentimientos y sensaciones, pero en particular en su capacidad para guiar a la razón como filtro de experiencias estéticas. En la crónica de su inauguración, si bien se reparó en las carencias relacionadas con la falta de músicos y de espacios, se argumentó que dichas reuniones “no por eso dejan de producir una sensación agradable a los que tienen el talento de saber moderar sus deseos con proporción a las circunstancias”.⁵⁶

También, la referencia a la fundación de la Sociedad Filarmónica fue reseñada con este propósito. Celebrando su apertura, se esperó que “en adelante se recojan aún más copiosos frutos, no siendo el menor de ellos la elegancia, y mayor suavidad de las costumbres”.⁵⁷ Combinando la referencia a los géneros musicales y a la interacción social Tomás de Iriarte se refirió a la Sociedad y comentó que esta fue:

[U]na institución de Rivadavia que produjo los mejores resultados, no tanto por el gusto que introdujo en la música italiana, afición que tanto contribuye al mejorar las costumbres, suavizándolas, sino porque era una reunión escogida de las personas principales del país, las que, con el cotidiano contacto y el trato que es su consecuencia, había, conociéndose más de cerca, dispuesto sus antiguas prevenciones de partido.⁵⁸

Al igual que lo sucedido con la crítica al público, la prensa se refirió a la presencia de la élite política en las actividades musicales. Paradójicamente, si bien Rivadavia había asistido a la inauguración de la Escuela y de la Academia, solo una vez se hizo referencia a su presencia en el teatro.⁵⁹ Contrariamente, en tan solo poco más de un año, Dorrego asistió once veces al Coliseo Provisional.⁶⁰ Ante su primera asistencia se señaló que “Es agradable ver asistir al teatro a las autoridades; hacerlo frecuentemente está de acuerdo con el buen gusto y políticamente es

y eclécticas sociabilidades del ámbito cultural evidencian la posibilidad de dotar a dicho campo de un margen de autonomía respecto del derrotero político-institucional. Paula Bruno (dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1910*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

⁵⁵ *El Argos de Buenos Aires*, N° 75, 2 de octubre de 1822.

⁵⁶ *Ibid.*, N° 56, 31 de julio de 1822.

⁵⁷ *Ibid.*, N° 39, 14 de mayo de 1823.

⁵⁸ Tomás de Iriarte, *Memorias*, vol. III: *Rivadavia, Monroe y la guerra argentino-brasileña*, Buenos Aires, S.I.A., 1994, p. 76.

⁵⁹ “El presidente y su comitiva estuvieron presente, y no había un solo asiento libre. Un extranjero (a juzgar por el teatro permanente concurrido), difícilmente podría suponer que Buenos Aires está bloqueada desde hace diecisiete meses”, en *The British Packet*, N° 44, 2 de junio de 1827.

⁶⁰ La asistencia de Juan Manuel Dorrego fue señalada en los siguientes números de *The British Packet*, N° 6, 6 de octubre de 1827; N° 68, 24 de noviembre de 1827; N° 70, 8 de diciembre de 1827; N° 75, 12 de enero de 1828; 7 de junio de 1826; N° 103, 26 de julio de 1828 (el diario hizo referencia a su presencia en dos días diferentes, durante la presentación de *Otello*, el 18 de julio, y de *La Vestale*, el 24 de julio); N° 105, 9 de agosto de 1828; N° 107, 23 de agosto de 1828, y N° 113, 4 de octubre de 1828.

digno de alabanza”.⁶¹ Su reiterada presencia en el palco oficial, al que concurrió con otras figuras políticas y con su círculo familiar, sirvió para señalar, insistentemente, que “Nos complace verlos en el teatro, creemos que es una demostración de buen gusto”.⁶²

El gusto de la civilidad: buen gusto musical y buenas formas de interacción social

Si bien la música se erigió como práctica constitutiva del hombre de buen gusto no todos los estilos tuvieron la misma función a la hora de habilitar tal juicio. La construcción y la utilización discursiva que se hizo de la música como práctica de buen gusto estuvo inmersa en un ideario estético particularmente relacionado con la ilustración y al que el repertorio musical porteño debía ajustarse: el clasicismo musical. No obstante, hasta que la ópera logró consolidarse, predominaron otros géneros líricos de procedencia española.

Aunque el éxito de las tonadillas fue socavado por las formas musicales asociadas a la ópera no desaparecieron abruptamente: las apreciaciones que esgrimieron los periódicos muestran la persistencia de dicho género músico-teatral. Conceptualizados como agentes corruptores del buen gusto y muestra de un pasado de subordinación al régimen español, las críticas fueron explícitas y, casi en su totalidad, establecieron un paralelo entre buen gusto y civilidad.

La tonadilla constituyó, así, un género duramente criticado y conceptualizado como antítesis del buen gusto. Ni siquiera la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro⁶³ pudo evitar que, en 1819, dos años después de su formación, la crítica describiera que en la función teatral “se cantó una tonadilla titulada de las *Músicas*, que con justificación debiera llamarse del *Escándalo* y de la *Insolencia*; y lo más gracioso es, que el escuchar estas obras de inmoralidad y de corrupción nos cuesta mucho dinero”.⁶⁴

Una primera lectura llevaría a pensar que la sanción a la ejecución de tonadillas fue la consecuencia lógica del proceso de autonomía política y cultural del Buenos Aires post proceso revolucionario. Si bien no se pretende desechar esta idea, es preciso agregar que las tonadillas –en tanto género músico-teatral– ya habían sido descartadas de los programas en su país de origen: España. Al ser denunciadas como corruptoras del buen gusto en diversos periódicos, la Comisión de Teatros de Madrid tomó la decisión de retirarlas de escena en la temporada 1809-1810.⁶⁵

Sumada a la crítica que se dirigió a la calidad musical y argumentativa, se erigió el sainete como vestigio de un pasado que era menester erradicar dado que “así como el Asentista ha tenido la civilidad de proscribir de nuestro teatro los deliciosos sainetes que nuestros mayores nos legaron como su más fiel retrato, el Sr. Rosquellas hubiera evitado darnos por sainete el

⁶¹ *The British Packet*, 29 de septiembre de 1827, N° 60.

⁶² *Ibid.*, 12 de enero de 1828, N° 75.

⁶³ Aduciendo 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. Con el objetivo de impulsar la programación teatral y promocionar obras de carácter 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 provisorio. Sobre su fundación véase *El Censor*, N° 98, 31 de agosto de 1817.

⁶⁴ *El Americano*, N° 12, 18 de junio de 1819 (cursivas en el original).

⁶⁵ Ana María Freire López, *El teatro español entre la ilustración y el romanticismo. Madrid durante la guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 231-232.

Contrabandista, la Tirana, y el Bolero”.⁶⁶ Un mes después, los autodenominados “amantes de Mélpomene y Talia” –musas griegas del drama y la comedia– redactaron una nota en la que, con un tono irónico y buscando provocar un efecto de complicidad en los lectores, se erigieron en contra de los sainetes. En efecto, la crítica afirmó que: “A las concertadas y brillantes Arias [...], a su música armoniosa y celestial con que se deleitaba al pueblo de Buenos Aires concluida la representación teatral, se han substituido los muy morales y chistosísimos sainetes, tan propios para un pueblo civil y que trata de regenerar sus costumbres”.⁶⁷

Las formas musicales opuestas a ambos soportes fueron, al menos hasta que se reprodujeron óperas completas, las arias instrumentales y cantadas. Consideradas sinónimo de buen gusto habilitaron, tal como describió *El Argos*, una escucha atenta: “Todos los concursos dieron pruebas de su buen gusto en el placer y profundo silencio con que escucharon diferentes piezas de música vocal e instrumental”.⁶⁸

En este sentido, durante 1823, el primer año en el que las arias predominaron en la programación musical, la prensa intentó describir cuáles eran las sensaciones que emergían durante su percepción. Refiriéndose a un concierto miscelánico –también preferido en aquel período– *El Argos* procuró ser exhaustivo en su descripción y manifestó que: “Si acertáramos a retratarlas según su mérito [...] en la obertura lo atrevido, grande y sublime, en la aria del Sr. Picazari lo bello bajo su estilo sin afectación [...] en la aria del aficionado lo más patético del sentimiento causado por una voz dulce y una composición análoga [...] en la aria de la flauta que cantó el Sr. Moreno, lo armonioso y agradable”.⁶⁹

Afirmando insistentemente que “Solo desde hace poco que se presentan óperas y en esta especialidad ningún Estado sudamericano ha progresado tanto”,⁷⁰ los criterios para instituirlos como sinónimo de buen gusto fueron dos: el efecto producido por los sonidos y, consecuentemente, el nivel de contemplación del público. El público, tal como lo erigió la prensa, también señaló aquellas ejecuciones que, creía, eran de nivel. Afirmando que “las habilidades de algunos de los músicos nos hacen olvidar por momentos de nuestra posición geográfica”,⁷¹ las secciones dedicadas a la crítica musical repararon en que estos eran capaces de lograr que el público realizara una escucha atenta.

En la reseña de una de las tantas actuaciones de Virgilio Rabaglio –instrumentista y fundador de la Academia de Música– se afirmó que el público “supo distinguir sus talentos y prodigarles unos elogios que no eran arrebatados por la parcialidad ó el capricho”.⁷² Esta legitimación de la profesionalidad de Rabaglio, en tanto músico talentoso, muestra cómo el buen gusto se constituyó en la práctica como el producto de una experiencia que evaluaba y determinaba mediante el uso de la razón. En tanto que no fueron “caprichos” arbitrarios, el placer o el disgusto que provocaba el consumo de un determinado soporte cultural fueron la verdad estable y eterna de los dictados de la razón.⁷³

⁶⁶ *El Argos de Buenos Aires*, N° 51, 4 de julio de 1824.

⁶⁷ *El Teatro de la Opinión*, N° 8, 6 de agosto de 1824.

⁶⁸ *El Argos de Buenos Aires*, N° 75, 3 de octubre de 1822.

⁶⁹ *Ibid.*, N° 44, 4 de junio de 1823.

⁷⁰ *The British Packet*, N° 5, 2 de septiembre de 1826.

⁷¹ *El Centinela*, N° 33, 16 de marzo de 1823.

⁷² *El Teatro de la Opinión*, N° 8, 6 de agosto de 1824.

⁷³ Anthony Pagden, *La ilustración y sus enemigos. Dos ensayos sobre los orígenes de la modernidad*, Barcelona, Península, 2002.

Pablo M. Rosquellas, considerado el responsable de consolidar la ópera en Buenos Aires, también recibió la aprobación de los oyentes en su concierto de presentación. Luego de escucharlo cantar música italiana:

El público quedó tan contento con él por los aplausos que obtuvo, como el debe estarlo del público, pues la repetición y oportunidad de los aplausos que obtuvo deben haberlo convencido de que en las orillas del Río de la Plata se sabe lo que es el gusto, del mismo modo en que se saben otras cosas, que nos han elevado a la altura en la que nos hayamos hoy.⁷⁴

Sistemáticamente, en la prensa se refirió su figura particularmente al impulso que otorgó para la consolidación de la ópera. Expresando que al cantar manifestaba “un sentimiento pronunciadísimo y produce un gran efecto en el espectador”,⁷⁵ el público, en consecuencia, mostró “que dóciles y obedientes las pasiones del concurso, recibieron los movimientos que el profesor les comunicaba”.⁷⁶

Conclusiones

El análisis de la programación y el abordaje de las secciones de crítica y promoción que la prensa realizó de lo musical posibilitaron analizar el proceso de conformación y consolidación de la cultura musical en Buenos Aires. Permitieron 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. Posibilitaron, en última instancia, ver cómo el gusto y el buen gusto dependieron de los efectos y las 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 automática diferenciación social ni como la consecuencia directa del efecto de un determinado soporte cultural, tal como plantean las teorías homológicas. Fue, por el contrario, una práctica situada que conllevó objetos, medios, dispositivos, espacios, decisiones individuales y colectivas. De manera paulatina, aunque sistemática, la música lírica italiana fue introducida en las funciones del teatro Coliseo Provisional hasta convertir la ópera *buffa* en sinónimo de cultura elevada.

La consolidación del género lírico italiano, lejos de haber sido una simple imposición política, fue la consecuencia de múltiples causas: la regular asistencia del público, la familiarización de este con los soportes líricos españoles y la libertad de acción –o falta de intervención– que el Estado otorgó al teatro, a las compañías, asentistas y empresarios intervinientes. La injerencia de 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 que aquí denominamos 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 a eventos culturales de mayor complejidad: la ópera.

⁷⁴ *El Centinela*, N° 31, 2 de marzo de 1823.

⁷⁵ *El Tiempo*, N° 15, 15 de mayo de 1828.

⁷⁶ *El Argos de Buenos Aires*, N° 5, 18 de enero de 1823.

Asimismo, 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, estableciendo aquello que tendría que ser el buen gusto musical. El polisémico concepto sirvió, así, para delimitar aquello que la música debería habilitar tanto respecto a los juicios estéticos como a las formas de interacción social. Ya que era la razón la que debía actuar como filtro de los sentimientos y las emociones provocados por una experiencia estética, tanto la sanción de hábitos y costumbres, la crítica de géneros y estilos musicales como el reconocimiento de las virtudes de instrumentistas y cantantes conformaron juicios de buen gusto. Complementariamente, también refirió a las buenas formas, a los vínculos de interacción que legitimaron a la élite como grupo portador de la civilidad y, en consecuencia, la erigieron como el sustento de un gobierno ilustrado.

La continuación del impulso rivadaviano una vez cancelado dicho período invita a reflexionar sobre las limitaciones de las periodizaciones propias de la historia política. En la búsqueda de reconstruir un entramado social otrora enfrentado políticamente, la prensa construyó las funciones lírico-musicales desarrolladas en el teatro como un espacio de encuentro y diálogo. Una incipiente esfera cultural, y ya no el efecto inmediato de planes de gobierno fijados, a su vez, por una autoridad política, sería la encargada de erigir una civilidad, aunque ilustrada y con anhelos de universalidad, excesivamente reducida. □

Bibliografía

- Aliata, Fernando, *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*, Buenos Aires, UNQ/Prometeo, 2006.
- Allier, Roger, *¿Qué es esto de la ópera? Introducción al mundo de la lírica*, Barcelona, Robinbook, 2008.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Benzecry, Claudio, *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- Bosch, Mariano, *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*, Buenos Aires, El Comercio, 1905.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Madrid, Taurus, 2012.
- Bruno, Paula (dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1910*, Bernal, UNQ, 2014.
- Buch, Esteban, *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
- Carredaño, Consuelo y Victoria Eli (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010, vol. VI.
- Cruces, Francisco, “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos”, *Revista Transcultural de música*, 2002, vol. 1, N° 6.
- Freire López, Ana María, *El teatro español entre la ilustración y el romanticismo. Madrid durante la guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- Gallo, Klaus, “Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida pública en Buenos Aires. 1820-1827”, Graciela Batticuore, Klaus Gallo y J. Myers (comps.), *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina, 1820-1890*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.
- Gesualdo, Vicente, *Historia de la Música en la Argentina*, Buenos Aires, Beta, 1966, vol. I.
- González, Juan Pablo, *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires, Gourmet, 2013.
- Helmut, Jacobs, *Belleza y buen gusto. La teoría de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

Hernández Salgar, Oscar, "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 7, N° 1, 2012, pp. 39-77.

Hontilla, Ana, *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

Molina, Eugenia, "De recurso de pedagogía cívica a instrumento de disciplinamiento social: el espectáculo teatral en el programa reformista de la élite dirigente rioplatense (1810-1825)", *Prismas. Revista de historia intelectual*, Bernal, UNQ, 2004, N° 8, pp. 33-58.

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

Pagden, Anthony, *La ilustración y sus enemigos. Dos ensayos sobre los orígenes de la modernidad*, Barcelona, Península, 2002.

Pelletieri, Osvaldo (comp.), *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de la constitución (1770-1884)*, Buenos Aires, Galerna, 2005.

Plesch, Melanie y Gerardo Huseby, "La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX", en José Emilio Burucúa (comp.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 65-110.

Seigbel, Beatriz, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1920*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.

Tia DeNora, "La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810", en Claudio Benzecry, *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, Bernal, UNQ, 2012, pp. 187-213.

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

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

Wilde, José Antonio, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

Resumen / abstract

Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828)

El objetivo de este artículo es analizar el proceso de configuración de la cultura musical en Buenos Aires durante el período 1820-1828. Esto supone indagar en torno a las convergencias y distanciamientos de la cultura musical en relación con la agenda del rivadavianismo y a la relación entre el programa ilustrado y la experiencia del género lírico durante dicho período. A fin de comprender este proceso, se organiza el trabajo en dos secciones. En la primera, se analiza el proceso en el que se consolidaron determinadas formas musicales a fin de problematizar la transformación del gusto musical y la consolidación del género operístico. En la segunda, se aborda la relación entre la propaganda, la crítica musical y la configuración discursiva de un estándar normativo de buen gusto.

El abordaje que nos proponemos en este trabajo busca poner en tensión la imagen que tanto la historiografía como la musicología erigieron de las

Taste and good taste in the musical culture of Buenos Aires (1820-1828)

The aim of this paper is to analyze the configuration process of musical culture in Buenos Aires during the period 1820-1828. This involves inquiring about the convergences and separations of musical culture in relation to the political program of rivadavianismo as well as the influence of the enlightenment and experience of lyric program during that period. To understand this process, the work is organized into two sections. In the first, we analyze the process of transformation of the musical taste and the consolidation of the operatic genre. In a second instance, we inquire the relationship between propaganda, music criticism and discourse configuration of a normative standard of taste.

The approach we propose in this paper discusses the idea that historiography as musicology constructed of musical activities: leisure practices or composition and performance are reduced to written music.

actividades musicales: prácticas de ocio y distinción o de composición y ejecución que se reducen a la música escrita. Por el contrario, se busca mostrar que la cultura musical porteña fue una compleja esfera artística en la que confluyeron diferentes intereses estéticos y políticos.

Palabras clave: Cultura musical - Gusto - Buen gusto - Ópera - Buenos Aires

Rather, it seeks to show that the Buenos Aires musical culture was a complex artistic sphere in which converged different aesthetic and political interests.

Key words: Musical culture - Taste - Good taste - Opera - Buenos Aires

Fecha de recepción del original: 31/3/2015

Fecha de aceptación del original: 26/10/2015