
¿Qué interés tienen para el público todas esas pamplinas? Alcances y limitaciones del primer diario de crítica musical especializada en Buenos Aires (1869)

Guillermina Guillamón

Universidad Nacional de Tres de Febrero
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, Argentina
guillermina.guillamon@gmail.com

Recibido: 27/05/2022

Aceptado: 17/09/2022

Resumen

El presente artículo centra su análisis en el periódico *La Lira. Periódico de Música y Literatura* con el objetivo de indagar en torno a las limitaciones materiales del proyecto editorial. Su abrupta finalización, así como el abandono de su ambición de constituirse como el primer diario de crítica musical, nos invita a indagar la relación entre el proyecto editorial y la realidad material de la cultura musical porteña hacia 1870. La hipótesis que proponemos es que, enmarcada en la búsqueda de modernizar y “civilizar” el gusto musical, *La Lira* se enfrentó a una cultura musical que, aunque en expansión y desarrollo, no se había consolidado y obstaculizaba la existencia de un diario de crítica especializada.

Palabras clave: Prensa musical, crítica especializada, modernización del gusto, Buenos Aires, fines de siglo XIX

¿Qué interés tienen para el público todas esas pamplinas? Scopes and Limitations of the First Journal of Specialized Musical Criticism in Buenos Aires (1869)

Abstract

This article analyzes the newspaper *La Lira. Periódico de Música y Literatura* with the aim of investigating the material limitations of the editorial project. His dismissal, as well as the abandonment of his ambition to become the first newspaper to carry out a musical review based on theoretical knowledge, invites us to investigate the relationship between the editorial project and the material reality of Buenos Aires musical culture around 1870. We propose the hypothesis that framed in the process of modernization of the periodic press and guided by a long search to civilize musical taste, *La Lira* faced a musical culture that was witnessing a process of diversification of programming and musical spaces that had not yet it had been consolidated and hindered the existence of a newspaper of specialized criticism.

Keywords: Music press, specialized criticism, modernization of taste, Buenos Aires, Late Nineteenth century

¿Qué interés tienen para el público todas esas pamplinas? Alcances y limitaciones del primer diario de crítica musical especializada en Buenos Aires (1869)

Introducción

En 1869 se publicó *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, diario que buscó constituirse como el primer espacio de crítica musical especializada en Buenos Aires. Este objetivo, enunciado en el primer número y presente en los restantes, fue diluyéndose con el correr de las semanas. Así, si bien *La Lira* comenzó diferenciándose del resto de las publicaciones por la utilización de conceptos y saberes teóricos propios del campo musical, lentamente fue asemejándose a las reseñas teatrales y musicales que, presentes en la mayoría de los diarios, se limitaban a describir el comportamiento del público y los argumentos de las obras.¹

Por lo tanto, este artículo busca indagar en torno a la aparente frustración del proyecto editorial de realizar una crítica musical basada en el conocimiento, visibilizado tanto en la merma de su contenido teórico como los obstáculos materiales que el mismo diario advirtió en su finalización abrupta. Ello nos permite, a su vez, analizar la relación entre el contenido —discursos, saberes e ideas— y la afición, profesionalización e institucionalización de la música en el Buenos Aires de fin de siglo XIX. En suma, lejos de reducir el estudio a un análisis sobre los saberes musicales en dicho diario, buscamos establecer la vinculación entre el proyecto editorial y la realidad material de la cultura musical porteña hacia 1870.²

Con el propósito de abordar los objetivos antes propuestos el artículo está dividido en cuatro apartados. En el primero, titulado “La cultura musical en la prensa del siglo XIX

¹ Esta afirmación se deriva de la comparación entre *La Lira, Los Negros. Periódico semanal redactado por jóvenes de la sociedad de este nombre* (1869) y *El Río de la Plata* (1869-1870). Si bien estos dos últimos se distinguen del resto de revistas del período dada la publicación de reseñas musicales y teatrales en todos sus números, el resto del contenido versa sobre noticias locales, traducciones literarias, avisos clasificados, entre otros. Por lo tanto, es este perfil editorial, menos específico y más abarcativo, aquel al que *La Lira* se irá asemejando.

² Cuando aquí nos referimos a “cultura musical” buscamos dar cuenta de un mundo de arte compuesto por dimensiones tales como espacios, saberes, agentes y repertorios. Asimismo, cabe señalar que nuestro abordaje del objeto estudiado se limita al análisis de las prácticas de aquello que podríamos denominar como elites porteñas. Al respecto puede verse: Guillamón (2019).

o la búsqueda por modernizar el gusto musical en Buenos Aires” realizamos un breve recorrido sobre las principales características de la prensa porteña que se ocupó y preocupó por impulsar las prácticas musicales en la ciudad porteña. Ello nos permite dar cuenta del contexto cultural y artístico en el cual se situó *La Lira* y, de allí, identificar la especificidad del proyecto editorial. En el siguiente apartado, “*La más difícil de todas las críticas: reflexiones y críticas teóricas en torno a la música local e internacional*”, abordamos la ambición del diario por lograr una crítica basada en la objetividad del conocimiento para, así, alejarse de las reseñas fundadas en la pasión y los sentimientos. Posteriormente en “*Un espíritu analítico y un sentimiento delicadísimo. Transformar el gusto de los dilettanti porteños*”, indagamos en la voluntad del diario por modernizar el gusto de los aficionados y, en consecuencia, la programación musical vigente. Por último, en “*Parece que la sociedad de estudio musical aún no da señales de vida: espacios y actores musicales en la ciudad de Buenos Aires*”, analizamos la tensión entre el impulso que el diario realizó para la consolidación de una crítica musical y los obstáculos materiales que imposibilitaron la concreción del proyecto. A modo de cierre, en las conclusiones, efectuamos un balance del recorrido propuesto al tiempo que esbozamos nuevos interrogantes y desafíos para analizar la vinculación entre la cultura musical porteña y el proceso de modernización cultural asociado a la emergencia del Estado argentino.

Si bien para la realización de este artículo nos centramos en el análisis de una sola publicación, el hecho de dedicar nuestra investigación a la cultura musical del siglo XIX nos permite tener un conocimiento en profundidad de la totalidad de los diarios que se publicaron *circa* 1817-1892. Es, en suma, este conocimiento el que posibilitó identificar la excepcionalidad del proyecto editorial de *La Lira*, aun recortando el arco cronológico y comparándola exclusivamente con la prensa publicada en la década de 1860.³ La hipótesis que se desprende del abordaje aquí realizado es que, enmarcada en el proceso de modernización de la prensa periódica (Pastormerlo, 2016; Labra, 2020) y guiada por la larga búsqueda de “civilizar” el gusto musical porteño, *La Lira* se enfrentó a una cultura musical que aún se encontraba atravesando un proceso de diversificación y ampliación de la programación y los espacios musicales. En suma, aunque puede pensarse como frustrado, el proyecto de *La Lira* sentaría el antecedente editorial que movilizaría otros

³ Nos interesa señalar que desde la musicología tampoco se analizó a *La Lira* como un objeto de estudio pasible de dar cuenta de los inicios de la crítica especializada (Luz Mansilla, 2009) como del circuito artístico porteño (González, 2013).

futuros diarios de crítica especializada, tales como *La Gaceta Musical* (1874-1887) y *El Mundo Artístico* (1881-1887).

La cultura musical en la prensa del siglo XIX o la búsqueda por modernizar el gusto musical en Buenos Aires

Desde principios del siglo XIX la cultura musical constituyó en Buenos Aires una de las esferas artísticas que, en comparación con las artes visuales y la literatura, tuvo mayor impulso por parte de los gobiernos provinciales (Guillamón, 2018). Particulares y gobiernos provinciales gestaron diversos proyectos tendientes a diversificar y modernizar el gusto musical. En ese contexto, la prensa periódica fue una de las herramientas que permitió dar cuenta de las voluntades de los particulares (empresarios, compañías líricas, músicos) como de las iniciativas propias de los programas de gobierno de Buenos Aires. Asimismo, en varios trabajos hemos mostrado cómo este impulso y promoción en la prensa se vinculó explícitamente con la circulación de idearios estéticos, tales como la Ilustración y el Romanticismo (Guillamón, 2014, 2016). En consecuencia, en este apartado nos interesa realizar un breve recorrido sobre algunas características de la prensa periódica que en sus páginas refirió a la música en el siglo XIX.⁴ Este abordaje nos permitió, a lo largo de nuestra investigación dar cuenta de cuatro dimensiones constitutivas de lo que denominamos “cultura musical”: la configuración de espacios musicales, la conformación de patrones de gusto y escucha, la circulación de ideas y saberes y el despliegue de proyectos musicales a cargo de diversos actores culturales.

A partir de 1820, gran parte de las principales ciudades latinoamericanas atravesaron un proceso de “laicización musical”. Se desarrolló un tránsito de escucha y enseñanza, donde la otrora labor desarrollada en espacios religiosos se trasladó progresivamente a espacios laicos organizados que fueron, posteriormente, absorbidas por las sociedades filarmónicas de las que derivaron escuelas, academias y conservatorios

⁴ Entre los diarios que sistematizamos y abordamos a lo largo de nuestra investigación y que contienen información sobre la cultura musical se destacan: *El Argos de Buenos Aires* (1821-1825), *The British Packet, and Argentine News* (1826-1859), *La Moda* (1837-1838), *El Boletín Musical* (1837), *La Gaceta Mercantil: Diario Comercial, Político y Literario* (1823-1852), *Diario de la Tarde* (1831-1852), *Diario de Avisos* (1849-1852), *El Federal* (1852), *La Crónica* (1852-1856), *La Ilustración Argentina* (1853-1854), *La Paz* (1869-1870), *La Patria* (1860-1868), *El Correo de las Niñas* (1869-1870), *Los Negros* (1869), *El Río de la Plata* (1869-1870). Cabe señalar que estos son solo algunos de aquellos que componen nuestro corpus documental. Asimismo, debemos destacar a los últimos diarios referenciados como aquellos que nos permitieron ver la excepcionalidad del proyecto editorial propuesto por *La Lira*.

(Meierovich, 2010). En este contexto, la ciudad de Buenos Aires dio cuenta de un doble movimiento. Por un lado, el progresivo pero sistemático desarrollo del circuito teatral (Guillamón, 2021).⁵ Con la inauguración del teatro Coliseo Provisional en 1807 se originó un proceso de creación de salas donde se ejecutó música y se fundaron sociedades musicales. Si bien el Coliseo predominó hasta la década de 1830, prontamente se sumaron otros teatros: el Argentino (1829, que en 1860 se pasó a llamar Franco-Argentino), de la Victoria (1838), Colón (1857), Opera (1870). Por otro lado, se inauguraron espacios asociativos y de enseñanza musical tales como la Academia de Música y Canto (1822) y la Sociedad Filarmónica (1823). Recién hacia 1850 se renovarían el interés por impulsar este tipo de espacios. Algunos de estos ejemplos son la Sociedad Filarmónica (1853), la Sociedad dramático-musical “Los Negros” (1866) y la Sociedad la Alegría (1868). A su vez, la Filarmónica de Buenos Aires dio lugar a la Sociedad de Estudio Musical y, posteriormente, al Conservatorio, ambos creados en 1869. En consecuencia, la publicación de *La Lira* se enmarcó en el auge y consecuente desarrollo de un circuito musical que consolidaba diversos espacios para la ejecución y escucha.

Las reseñas teatrales, avisos y propagandas que publicaron los diarios permiten acercarnos a otra dimensión constitutiva de la cultura musical: la circulación y apropiación de ideas y saberes. En consecuencia, podemos señalar algunos conceptos predominantes desde principios hasta mediados de siglo. En primer lugar, y de forma concordante con el ideario modernizador del gobierno rivadaviano, el concepto de “buen gusto” constituyó una referencia obligada para remitir tanto a los vínculos de interacción social como a los patrones de escucha (Guillamón, 2016). Así, ser portador de buen gusto era sinónimo de exhibir un trato cordial, urbanizado y civilizado, instituía a los ahora ciudadanos en portadores de la sociabilidad necesaria para dejar atrás un pasado signado por la dominación de la corona española y, en consecuencia, del atraso cultural y político (Gallo, 2005). Pero, por otra parte, ser poseedor de buen gusto se vinculó con la apreciación y escucha musical. El gusto, que debía ser educado en la recepción de óperas

⁵ El ámbito teatral constituyó el objeto de interés de diversos trabajos que oscilaron entre una narración acontecimental —cargada de descripciones de las obras y sus intérpretes— y un abordaje social de las prácticas teatrales. Tales son los casos de Bosch (1905) y Gesualdo (1961). Este relato fue superado por la ambición de complejizar el objeto de estudio que, aunque carente de marcos teóricos y conceptuales, se acercó a aquello que podríamos considerar como una historia social del teatro. Para el período aquí abordado, tomamos como referencia el trabajo de Pelletieri (2005). Lejos de inaugurarse una nueva lectura, estudios de renombrados críticos e historiadores del teatro siguieron construyendo un relato que veía en la consolidación de géneros teatrales y circenses, conformación de compañías y estrenos de obras, un conjunto de hechos autónomos de la aceptación del público, de los proyectos políticos y de los idearios estéticos en pugna. Tal es el caso de Seibel (2006).

italianas en detrimento de otros géneros españoles, funcionó como una práctica que permitía transformar las sensibilidades y sentimientos generados por la música y dar lugar a una percepción intelectualizada y, en consecuencia, objetiva.

Esta dimensión nos conduce a otro aspecto fundamental de la música desde principios hacia mediados del siglo XIX: la ambición por transformar el gusto mediante la incorporación de nuevos géneros y obras musicales. La tonadilla y el sainete español fueron referidos por la prensa como un efecto residual del pasado colonial y contrapuestos con géneros musicales que instituían modernidad y civilidad a los pueblos. Este rol fue ocupado por la ópera italiana y por Rossini como principal referente compositivo (Guillamón, 2015). En consecuencia, la crítica de la prensa alentó la escucha de ópera *buffa* y *seria* como parte de un gusto hacia lo nuevo y lo moderno (Godgel, 2013). De esta forma, los aficionados porteños se acercarían al ideal de las grandes capitales europeas y de las programaciones de los principales teatros (Pasolini, 1999).

El desarrollo de la programación musical necesitó de agentes que desarrollaran las obras y dotaran de sistematicidad al repertorio. Así, mientras que los espacios teatrales y otras sociedades musicales fueron impulsadas por el gobierno y controladas por el Departamento (Guillamón, 2017b), los responsables de impulsar el repertorio musical fueron empresarios particulares, compañías líricas y músicos (Guillamón, 2017a, 2020). Respecto de estos agentes de la música nos interesa señalar dos particularidades. En primer lugar, el arribo de compañías italianas permitió desarrollar el género de la ópera *buffa* y, en consecuencia, instituir un nuevo gusto por la lírica italiana (Roselli, 1990). El fenómeno de “globalización” de la ópera, señalado por Osterhammel (2015: 125) como característico del siglo XIX, conllevó la emergencia del tipo de “estrella de los escenarios, que actúa en múltiples regiones del mundo”. En este proceso de transformación del gusto fueron fundamentales tanto las *prima donna*, figura que convocaba al teatro, y los empresarios que alquilaban el teatro, dirigían la compañía y se encargaban de establecer vínculos con los diarios para lograr la promoción correspondiente. En segundo término, resaltar la figura del empresario que, si bien se inició como músico que gestionaba a otros colegas, terminó por consolidarse —luego de varias experiencias signadas por las quiebras económicas— como un agente que construía teatros y dirigía varias compañías líricas al mismo tiempo. No obstante, el desarrollo de la actividad de los empresarios siempre tuvo un límite claro: la carencia de músicos para conformar orquestas y bandas que permitieran sostener las temporadas teatrales, así como los espacios de enseñanza y de ejecución privados.

Este panorama nos permite situar la especificidad de *La Lira* respecto del proyecto editorial que se propuso desarrollar en una ciudad que, al menos desde 1820, asistió a una lenta pero progresiva consolidación de la cultura musical. Por ello, antes de finalizar este apartado, nos interesa dar cuenta de algunas particularidades de la edición y tirada de la revista. *La Lira* publicó su primer número el 7 de febrero de 1869 y el último el 28 de junio del mismo año. De sus veintiún números, cuatro entregas contaron con una partitura para piano que, aunque enunciadas y reseñadas, no pudimos encontrar en los fondos documentales. Cada número tuvo ocho páginas, en las cuales se desarrolló un contenido variado: traducciones de historia de la música provenientes de revistas europeas y libros teóricos, eventos en Europa, reseñas y críticas teatrales, programación de los diversos diarios, novelas musicales, avisos clasificados de venta de instrumento, librerías y ofrecimiento de clases, entre otros aspectos. Por último, cabe destacar que, mientras que de la parte literaria se ocupó Nicolás Granada, conocido por su trayectoria en la crítica musical (Suarez Urtubey, 1985: 90), el contenido musical fue responsabilidad de J. L. Bernasconi.

La más difícil de todas las críticas: reflexiones y críticas teóricas en torno a la música local e internacional

Una de las principales preocupaciones de la revista fue lograr una crítica basada en la objetividad del conocimiento. La ambición de escribir reseñas que estuvieran alejadas de la pasión y la sensibilidad caracterizó y distinguió los veintiún números que se publicaron. Tal como se comentó, una de las particularidades de las reseñas teatrales y musicales realizadas durante toda la mitad del siglo XIX consistió en erigir al buen gusto como la capacidad necesaria para distinguir lo bello y útil en el arte. Si bien la razón debía guiar a los sentimientos, la sensibilidad que derivaría de ese acto intelectual estaba, en una buena medida, asociada a la pasión.⁶

⁶ El concepto de buen gusto emergió durante el siglo XVIII europeo como la verdad estable y eterna de los dictados de la razón que debía mediar entre lo racional y lo sensorial (Pagden, 2002) Conceptualizado como una habilidad intelectual, su objetivo fue guiar a la razón cuando se aplicaba a experiencias empíricas. En consecuencia, conformó también una actividad práctica que debía evaluar y determinar el disgusto o placer que la lectura, escucha o contemplación provocaba en el sujeto (Hontilla, 2010). Al mismo tiempo, en la especificidad del concepto convergió la *Idéologie* francesa, que hizo énfasis en el rol de la experiencia. Dicha corriente impulsó la sustitución del recurso exclusivo y unidireccional a la razón por una base empírica en donde tuviesen relevancia los sentimientos y las sensaciones. La propuesta sensualista de la *Idéologie* residió en conceptualizar al conocimiento como la consecuencia inmediata de la experiencia: las sensaciones y las reflexiones eran los fundamentos de toda operación intelectual.

En consecuencia, en sus primeros números, *La Lira* se ocupó de dejar claro en qué consistía la crítica musical que se proponían realizar y cómo se desarrollaría:

“Para que esta no sea apasionada, se necesitan grandes conocimientos, un espíritu analítico y un sentimiento delicadísimo (...) se necesita haber hecho un profundo estudio para comprenderlas y apreciarlas. Para juzgarlas se necesita algo más. La crítica no existe sin un amor ardiente por lo bello. La tolerancia es incompatible con la crítica”.⁷

El horizonte editorial de la revista residió en realizar una crítica de las obras y los músicos, instrumentistas y cantantes, y ya no de las pautas de comportamiento y escucha del público, aspecto que durante todo principio de siglo XIX había ocupado el interés de la prensa porteña. Sin embargo, la preocupación por realizar una crítica de las obras y la ejecución no los eximió de desarrollar un rol pedagógico en los lectores que se asumían como aficionados. En suma, la reseña mediante el conocimiento debería instruir a los diletantes porteños. Así, a la preocupación por la recepción y el comportamiento del público en el proceso de la escucha, se sumó el objetivo de dotarlos de herramientas teóricas que les permitieran realizar sus propias críticas musicales. En uno de los artículos, a través de una charla ficcional entre el editor del diario y un amigo, se dejó en evidencia la postura de la revista frente a los aficionados: aunque asistentes constantes a la ópera eran un conjunto de analfabetos musicales:

“¿Qué se proponen ustedes, al publicar un periódico musical? (...) Enseñar la música al público! ¿Explicarle lo que son las corcheas, las semifusas y los demás logrifos musicales? ¿Qué interés tienen para el público todas esas pamplinas? ¿qué le importa que Rosini haya compuesto el Barbero en quince días; ni que Mozart haya escrito la sinfonía del D. Juan la noche antes de la representación de esa ópera (...) Y sobre todo, ¡qué es la música! ¡qué provecho reporta con ella nuestro país?”.⁸

La respuesta que desplegó el editor del diario se fundamentó en dos aspectos: por un lado, en el desinterés que sería necesario para cultivar el arte, a saber, no toda práctica artística manifiesta una consecuencia tangible, sino que desarrolla el espíritu, y, por otro, en una

⁷ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 7 de febrero de 1869, N° 1.

⁸ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 7 de marzo de 1869, N° 5.

parte de los aficionados que encontraba en la música un espacio de desarrollo cultural al igual que en las artes plásticas.

El afán por constituirse como un pilar de crítica autorizada mediante la aplicación del conocimiento musical también hacía necesaria la participación de críticos que se encontraran en el exterior. Desde París (espacio que se erigió como centro promotor y difusor de la modernidad musical junto con Italia y Alemania) Ricardo Gutiérrez se encargaría de reseñar “lo más nuevo y digno de llamar la atención que suceda en las esferas del arte”.⁹ A propósito de una reseña sobre cantantes europeas, el diario destacó a la crítica conocedora de los escritores que: “(...) con el juicio independiente y recto de un hombre suficientemente ilustrado e inteligente, juzga aquellos artistas y teatros que la tradicional charlatanería de los viajeros vulgares nos pone por las nubes”.¹⁰ Esta diferenciación entre la crítica conocedora, autorizada y legítima y aquellos escritores que en sus reseñas no fundaban sus juicios estéticos en vínculos e intereses personales, le permitió al diario destacar su objetivo de una crítica musical objetiva y no pasional, desinteresada y racional.

Por último, cabe señalar que *La Lira* se preocupó por explicitar la objetividad que desplegaría al reseñar las actuaciones del artista en general y de las cantantes en particular. Nuevamente, los editores de la revista manifestaron la preocupación por las reseñas que escribían otros colegas. Según advirtieron, el peligro residía en que se realizaban solo mediante comparaciones entre artistas y no se utilizaba el conocimiento musical para evaluar cada trayectoria particular. Por lo tanto, de la superioridad de un músico se derivaba la inferioridad del otro:

“Para juzgar el talento, la delicadeza de interpretación, los conocimientos, en fin, que pueda atesorar un artista, se ha creído de tal punto necesario poner frente a el otro artista también, cuyas cualidades tiene absolutamente que sobrepasar, según el pensar de sus partidarios a los del detractado (...) En este camino es preferible la mediocridad y aun la oscuridad misma a la fama que se conquista deprimiendo a un tercero. Afortunadamente la crítica que observa el odioso sistema de las comparaciones va perdiendo adeptos a medida que el criterio y el juicio recto van haciéndose el único censor en las sociedades cultas”.¹¹

⁹ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 28 de marzo de 1869, N° 8.

¹⁰ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 8 de junio de 1869, N° 18.

¹¹ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 18 de abril de 1869, N° 11.

Por el contrario, los escritores de *La Lira* establecieron que el pilar de sus críticas estaría basado en la imparcialidad y objetividad que derivan del conocimiento teórico, pero también en el carácter procesual y no inmediato que conlleva la escucha y recepción de una pieza musical. Así, al respecto del debut de la cantante lírica chilena María Luisa Correa de Tagle expresaron que:

“nuestra opinión, por humilde que sea, queremos darla con toda imparcialidad y basada siempre en el arte, pues creemos que elogiar o reprochar solamente por la primera impresión que hemos recibido es proceder con demasiada ligereza, y no es esto lo que nos hemos propuesto (...) para esto se necesita oír la repetidas veces (...) la opinión de la *Lira* no representa solamente la opinión individual de sus redactores sino la de la mayor parte de las personas inteligentes”.¹²

En suma, en este apartado intentamos mostrar cómo el diario desplegó en sus reseñas los conceptos que postulaban como rectores de la crítica musical: la imparcialidad en tanto valor contrapuesto al favoritismo o a los vínculos personales y la objetividad, en tanto característica opuesta a la pasión y las sensaciones que despertaba la obra en escritores y aficionados. A su vez, la imparcialidad y la objetividad eran pasibles de ser aplicadas en la crítica ya que eran valores derivados del conocimiento técnico y teórico musical. No obstante, la ambición de lograr una crítica especializada encontró sus límites a medida que las publicaciones se sucedían. La realidad material de la cultura musical porteña les mostraría a los editores de *La Lira* la imposibilidad de valerse del conocimiento musical en un escenario artístico que se caracterizaba por la precariedad de sus dimensiones constitutivas.

Un espíritu analítico y un sentimiento delicadísimo. Transformar el gusto de los dilettanti porteños

Desde la primera experiencia lírica, hacia principios del siglo XIX, el gusto porteño se identificó por una fuerte inclinación a la ópera italiana, con Rossini como el principal compositor en la programación. Sin embargo, hacia fines de la década de 1860 esa preferencia parecía haber desaparecido. Rossini ya no era el compositor predilecto del público, pero sí constituía una referencia obligada en el circuito lírico. A propósito del

¹² *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 4 de abril de 1869, N° 9.

debut de la soprano Gavotti, *La Lira* hizo explícito este cambio en el gusto afirmando que, “El Barbero no es la ópera que más gusta a nuestro público y aunque esta artista tuviera las condiciones requeridas para representar el travieso rol de Rosina, no hubiera sido apreciada (...)”.¹³

Uno de los propósitos de *La Lira* fue la de introducir un nuevo repertorio lírico y, derivado de ello, transformar el gusto del público porteño aún fuertemente arraigado en la ópera *buffa* italiana. Esta tarea conllevó, necesariamente, el desplazamiento de Rossini como compositor predominante en la programación y la inclusión de diferentes músicos italianos —entre los que se encontraban Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante—, pero también de otras nacionalidades menos populares en el teatro porteño tales como Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart. Una de las estrategias desarrolladas por el diario residió en situar a Rossini como sinónimo de un pasado que, aunque señalado siempre desde una mirada nostálgica, debía ser superado a favor de un gusto moderno, tal como sucedía en Europa.

Otros músicos comenzaron a ocupar, y a disputar, el lugar del compositor italiano. No obstante, el diario señaló constantemente que este cambio hacia lo nuevo y lo moderno era una transición difícil de realizar. Así, aunque la figura de Rossini era una referencia central en el diario, los redactores se ocuparon de situarlo en el pasado lírico porteño. Si bien era un compositor precursor en el género, su figura remitía a una época muy alejada, temporal y estéticamente: “¡Rossini! El maestro de los maestros, el compositor favorito de nuestros padres, el que ha sabido conmoverlos, haciéndolos llorar o reír alternativamente, el que ha sabido imprimir a su música toda la grandeza y majestad que nosotros (...)”¹⁴. La referencia que el diario realizó del músico osciló entre el reconocimiento a su vanguardia compositiva y su otrora supremacía en el gusto del público y el atraso que suponía su escucha frente a la irrupción de otros compositores europeos.

Uno de los principales compositores italianos al que el diario incluyó en un nuevo gusto fue a Giuseppe Verdi. Si bien ya se habían representado algunas óperas, el énfasis estuvo puesto en la novedad que esto suponía:

“Este anuncio no puede menos ser agradable, a los apasionados a la música del romántico autor. Por otra parte, cualquier variedad que se introduzca en el programa semanal de las

¹³ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1869, N° 13.

¹⁴ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1869, N° 7.

funciones teatrales, no deja de ser de interés, pues viene a destruir la monotonía que hasta hace poco ha reinado en nuestro teatro de ópera”.¹⁵

El fin último sería modernizar el gusto musical que, al menos hasta principios de la década de 1860, estaba situado en la ópera *buffa* italiana.

Esta transformación en el gusto era consecuencia no tanto de la voluntad de músicos y directores, sino más bien de la ambición de los empresarios de teatro. Así, la irrupción de Mozart en la programación suponía la sustitución del compositor como el cambio en la nacionalidad del autor.

“Hemos sido los que hemos empujado a la empresa de Colín al camino de la revolución que va operándose en nuestro teatro lírico, y debemos por consiguiente, una palabra de reconocimiento a sus esfuerzos con motivo de la representación del D. Juan (...)”.¹⁶

Planteado el desafío que suponía esta representación, *La Lira* dedicó una de las dos columnas de sus hojas a reseñar la recepción positiva del público. No obstante, señaló que la innovación tenía sus límites: la inclinación por los compositores italianos:

“Las opiniones del público respecto a la música son tan diversas como lo son en política: para los unos el Don Juan es una obra incomprensible, para los otros, una obra magnífica (...) Buscad a uno de esos aficionados que componen la mayoría del público y cuyos conocimientos musicales se reducen a algunos trozos del Trovador de la Traviata y preguntadle qué opina del Don Juan y os responderá con el aire de un *connaisseur*: ¡Prefiero la música Italiana! (..) Esa es la educación musical que le falta a nuestro público”.¹⁷

El problema del gusto musical nos conduce a reflexionar, al menos brevemente, sobre la escucha y la recepción del público porteño. A su vez, ambas prácticas confluyen en el acto más popularizado de manifestación del gusto: el aplauso. Este aspecto estuvo presente en todas las reseñas que el diario realizó de las representaciones de ópera, en tanto el aplauso constituía la muestra de la aceptación de la obra y de los músicos. Asimismo, su ausencia,

¹⁵ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 14 de marzo de 1869, N° 6.

¹⁶ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 7 de febrero de 1869, N° 1.

¹⁷ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 28 de febrero de 1869, N° 4.

sumada al silbido y el abucheo, reflejaban el disgusto y el rechazo. En suma, en el primer número *La Lira* expresó que “(...) Las obras maestras no lo son tales sin la sanción de una gran parte del género humano que las consagra con sus aplausos”.¹⁸

El gusto del público, manifestado en los aplausos, era consecuencia de su afición y conocimiento musical. Con oportunidad de la aceptación del desempeño de la soprano Gavotti, se destacó que era “(...) una artista muy distinguida que merecerá siempre las simpatías y los aplausos de las personas inteligentes”.¹⁹ De la misma forma, la ausencia de los aplausos no siempre era sinónimo de descontento, sino de conocimiento. A su vez, esta ignorancia musical fue señalada por el diario no tanto como consecuencia del desinterés del público, sino como parte del acostumbramiento a una programación desarrollada por artistas de bajo desempeño. En este sentido, *La Lira* señaló que:

“(...) La frase mejor dicha, la acción más perfecta, no han sido aplaudidas por el público como merecían porque está acostumbrado a los destemplados gritos de los malos artistas, y no comprende que se puede cantar sin hacer en cada frase notas tenidas, sin exagerar la expresión, y sobre todo, sin poner a prueba los pulmones, sosteniendo una nota aguda de mayor tiempo posible”.²⁰

En uno de sus últimos números, la revista erigió a los aplausos como una nueva variable que, lejos de remitir al gusto, constituyó una crítica a la programación de los teatros porteños. Por lo tanto, la crítica de *La Lira* al circuito teatral fue realizada mediante la crítica a la falta de sentido de los aplausos del público:

“Los teatros han estado muy pobres esta semana (...) El público aplaudió, no sabemos si la ópera, la ejecución o simplemente el escamoteo; ello es que aplaudió, que esto basta para los artistas, habiendo pagado antes, lo que bastaba para la empresa”.²¹

Sin embargo, esta ambición, impulsada a su vez por breves reflexiones sobre la importancia de los aplausos como indicadores del buen gusto porteño, tuvo una rápida limitación: la carencia de compañías líricas, así como de empresarios que impulsaran una renovación sistemática de la programación musical.

¹⁸ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 7 de febrero de 1869, N° 1.

¹⁹ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1869, N° 13.

²⁰ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 16 de mayo de 1869, N° 15.

²¹ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 23 de mayo de 1869, N° 16.

Parece que la sociedad de estudio musical aún no da señales de vida: espacios y actores musicales en la ciudad de Buenos Aires

La ambición de reseñar críticamente las actividades y los espacios musicales porteños se encontró frente dos obstáculos. Por un lado, la falta de músicos que pudieran desarrollar, de forma estable, conciertos y dictar clases. Por otro, la carencia de compañías líricas, su contratación e inminente arribo y posterior regreso al continente europeo. Ambas carencias fueron abordadas por el diario, quien presentó posibles formas de resolución.

Las estrategias utilizadas para promocionar el arribo de músicos europeos fueron varias, sin embargo, predominó el listado denominado “artistas sin contrato”.²² La referencia constante de estos avisos era la legitimación mediante su nacionalidad italiana, la actuación en el teatro *Scala* y su localización en Milán. La llegada de los músicos, en tanto evento auspicioso de la renovación del gusto musical, también se celebró constantemente. Con oportunidad del arribo al Colón de la soprano Sieba y la contralto Gavotti, el diario aprovechó la ocasión para mostrar el hastío del público porteño con la programación musical, pero también con las compañías líricas y esbozar una posible baja en la concurrencia:

“Si no es muy numerosa es porque el público está cansado pues bien sabe la empresa que aunque el público no haga demostraciones de desagrado está bastante descontento de la actual compañía y no asistirá con gran perjuicio de los empresarios mientras estos no llenen las exigencias de nuestro teatro”.²³

La celebración del arribo de los músicos era contrapuesta con su ida de los escenarios locales. La finalización de los contratos, lejos de augurar una renovación de la compañía constituía sinónimo de un fracaso teatral en la búsqueda por consolidar la temporada. A propósito de la partida de la soprano Lablache, el diario reflexionó sobre cómo se sentía el público porteño y cómo la cantante recordaría su estadía:

“Sus apasionados quedan sumidos en la melancolía, al ver alejarse de nuestras playas a la que tantas veces los encantó sobre la escena (...) recordará con placer nuestra hospitalaria ciudad y

²² *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 21 de febrero de 1869, N° 3.

²³ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 14 de marzo de 1869, N 6.

sobre todo aquella sala iluminada y vistosamente adornada, que a la par de teatro de su talento fue también el de sus triunfos”.²⁴

Como indicamos previamente, la falta de músicos en el circuito musical porteño también fue otra variable de crítica constante. Esta carencia, particularmente de instrumentistas, derivó en una reflexión más amplia que establecía a los trabajadores como condición necesaria para el desarrollo económico y cultural del país. La cita a continuación, uno de los textos más críticos del circuito musical, muestra cómo la revista fundamentó la imposibilidad de desarrollar espacios musicales sin los recursos fundamentales: los músicos. Asimismo, el diario conceptualizó a los músicos como trabajadores profesionales remunerados de las bellas artes:

“No es tan solamente el trabajo industrial el que echa de menos los brazos necesarios para su desenvolvimiento, siempre creciente entre nosotros. Las bellas artes, también empiezan a sentir la necesidad de mayor número de afiliados, siendo el número de los que hay apenas suficiente para la mitad del trabajo en que se emplean. Pero donde más se nota esta falta es indudablemente en lo concerniente a la música. Tenemos en Buenos Aires cuatro teatros en los cuales funcionan constantemente cinco compañías. A más, hay tres sociedades musicales que dan periódicamente sus conciertos, (...) A más de esas sociedades, hay tres Clubs, los cuales dan cada uno de ellos un baile por mes, que vienen a ser tres, y fuera de esto ponen las funciones religiosas, los conciertos y bailes particulares y una infinidad de actos en que la música es indispensable y recién entonces vendría comprender el gusto musical que se hace entre nosotros”.²⁵

Nos interesa señalar la estrategia del diario en la enumeración y descripción de los espacios musicales. En primer lugar, da cuenta del proceso de diversificación del circuito, de los espacios y de los géneros. No obstante, a esta proliferación de teatros, academias, sociedades y clubs, el diario sumó un dato empírico que fue introducido a modo de interrogante al lector: “¿Qué cantidad de profesores creéis que hay para todo este trabajo? Os vais a asombrar de seguir: ni hay ochenta verdaderamente profesores”.²⁶ Todo

²⁴ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 18 de abril de 1869, N 11.

²⁵ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 16 de mayo de 1869, N° 15.

²⁶ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 16 de mayo de 1869, N° 15.

proyecto que ambicionara poseer una orquesta sinfónica, un cuarteto o una banda recurrió, necesariamente, a los mismos músicos para concretar su programación.²⁷

A la ausencia de cantantes y de músicos, *La Lira* agregó otra variable que impidió el desarrollo del circuito: la falta de directores de orquestas. El fundamento: la falta de valoración de su trabajo por parte del público y aficionados. La siguiente cita da cuenta de que este rol excedía la simple dirección de la obra e implicaba otras negociaciones, sobre todo aquellas vinculadas a la organización de los conjuntos musicales y de la programación musical. Así, según el diario, la falta de directores se fundaba en que:

“(…) es la actividad y la perseverancia en proseguir una carrera que, entre nosotros, no tiene estímulo ninguno y que para un momento de placer que proporciona la causa en cambio una infinidad de sinsabores que habrían hecho perder la paciencia (…) luchar con los obstáculos que se presentan a cada paso para formar una Sociedad Filarmónica, vencer la resistencia de algunos aficionados, lidiar con las pretensiones de otros, organizar el programa del concierto con el que, cuando más, habrá conseguido no fastidiar a los concurrentes sin merecer de estos la menor aprobación y a más de esas muchas otras cosas que callo por no pasar por indiscreto, (…) todos ellos son esqueletos andantes”.²⁸

Esta reflexión nos conduce a otra problemática que condicionó el desarrollo de una cultura musical estable: la dificultad para formar espacios asociativos y de enseñanza. El circuito musical estaba compuesto por dos teatros principales (De la Victoria el Colón) y otros menores dispuestos en los parques de recreación; varias asociaciones —la Sociedad Filarmónica, la Sociedad Musical, la Sociedad de Estudio Musical— y otro tipo de organizaciones que desarrollaban actividades similares a las sociedades, tal el caso de la Academia Alemana y la organización Los Negros. La particularidad de las asociaciones residió en que los aficionados eran socios, en tanto figura que los invitaba a tener mayor incidencia en las decisiones de organización y programación. En suma, se diferenciaban del público que asistía al teatro, ya que poseían un interés basado en el conocimiento y el buen gusto musical. Así se refirió *La Lira* a la inauguración de la Sociedad Filarmónica:

²⁷ Este dato de la cantidad de músicos no se condice con el censo de 1869, en el que aparecen 299 músicos en la ciudad de Buenos Aires. Esta diferencia pudo haber estado fundada en el hecho de que los músicos a los que referiría *La Lira* eran profesionales y los que se identifican como músicos en el censo exceden a dicho grupo. Al respecto puede consultarse el Primer Censo de la República Argentina (1869), p. 70.

²⁸ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 13 de junio de 1869, N° 19.

“Esta noticia no puede menos que causar placer a los muchos diletantes de esta capital, que ven en esa sociedad un centro de inteligencia y de buen gusto”.²⁹

La principal dificultad residía en su inauguración y la consecuente programación de conciertos. Así, si bien se anunciaba su inminente irrupción en la sociedad porteña, varios fueron los pedidos que realizó el diario para que, finalmente, funcionaran. Tal fue el caso de la Sociedad de Estudio Musical, a la que el diario promocionó activamente aun sin casi realizar conciertos. Pero no todo era dificultad y obstáculo. Por el contrario, la Academia Alemana creaba un referente en la constitución y funcionamiento de los espacios musicales. A propósito de su fundación y funcionamiento interno, *La Lira* no escatimó palabras para celebrar su dinámica asociativa:

“Modesta en apariencia, sin ese ruido y vana perspectiva con que se acompañan casi siempre las asociaciones de esta clase, la Academia Alemana, reúne en su seno lo más distinguido de aquella nación, poseyendo el cuerpo coral de aficionados más completo que se conoce en el Río de la Plata, una sobresaliente soprano y varias otras primeras partes de mucho mérito (...) es un centro de buena y elegante sociedad, ajena a toda especie de preocupaciones y sin vanidad de ningún género, cuyos socios se reúnen, cada tres meses para celebrar sesiones musicales en las cuales el amor propio no entra para nada (...) son 400 socios entre activos y pasivos. El coro consta de 50 voces en el que se encuentren 15 o 20 niños”.³⁰

El dinamismo de las prácticas y los espacios condicionaba a que *La Lira* siguiera publicándose. Fue por ello que a medida que los números transcurrían, los editores se dedicaron con mayor preocupación a reflexionar sobre ambas problemáticas. Las críticas a la carencia de músicos que constituyeran agrupaciones musicales capaces de, a su vez, dar cuerpo a espacios musicales, fue acompañada de ejemplos sobre cómo el público aficionado y empresarios deberían accionar para que la cultura musical porteña pudiera seguir desarrollándose. El desafío radicaba, según la revista, en intentar que ante estas circunstancias la publicación contara con la suscripción necesaria para poder seguir apareciendo.

Conclusiones

²⁹ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 21 de febrero de 1869, N° 3.

³⁰ *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 28 de febrero de 1869, N° 1-4.

Este artículo se propuso indagar en el proyecto editorial de *La Lira* a fin de pensar cuáles fueron las limitaciones impuesta por la dinámica de la vida cultura porteña y cómo operaron en la finalización de su publicación. Así, se indagó en la vinculación de los discursos del diario con la afición, profesionalización e institucionalización de la música en el Buenos Aires de fin de siglo.

La ambición de lograr una crítica especializada que se proclamaba fundada en los conceptos teóricos y, en consecuencia, alejada de las pasiones y sentimientos fue una tarea difícil de concretar. Si bien el público contaba con una trayectoria de afición que lo vinculaba al teatro y a los géneros líricos, hasta el momento no circulaban en la prensa porteña reseñas y críticas con contenido teórico del saber musical. La puja contra la subjetividad que suponían las observaciones de otros diarios, en tanto estaban redactadas desde el favoritismo hacia cantantes, instrumentistas o empresarios, fue un proyecto que no logró consolidarse a lo largo de la edición de *La Lira*.

Por otra parte, buscamos mostrar la constante preocupación de los editores por modificar el gusto del público porteño. En este sentido, la tarea del diario consistió en fundamentar la necesidad de introducir nuevos autores y obras en tanto signo de modernidad, teniendo como horizonte cultural al escenario artístico europeo. Ello condujo a situar a las óperas de Rossini como sinónimo de un pasado que, aunque recordado con nostalgia, impedía el desarrollo del gusto del público como del circuito artístico porteño. En suma, la transformación del gusto se fundó en la dicotomía nuevo-viejo para, así, impulsar la modernización de la programación musical.

Asimismo, el objetivo de lograr una crítica especializada y transformar el gusto de los aficionados solo era posible si la dimensión material de la cultura musical hubiese contado con los espacios, músicos y empresarios para sostener dicho proyecto. Fue por ello que el diario se preocupó por impulsar asociaciones, sociedades, academias y teatros al tiempo de promocionar el arribo de cantantes, destacar la labor de empresarios y señalar la carencia de músicos para conformar agrupaciones musicales. No obstante, este interés en sostener e impulsar la cultura musical, a *La Lira* le fue imposible afrontar el proyecto editorial sin los espacios y actores musicales necesarios. Así, si bien los editores no desconocían el contexto material de la cultura musical, el auge del circuito lírico les proveía los suficientes aficionados para garantizar la publicación periódica. No obstante, la falta de una experiencia o tradición periódica previa en la que sustentar su existencia y

la ambición de ser un diario especializado en crítica musical funcionaron como límites de su proyecto editorial.³¹

Por último, nos interesa señalar algunas reflexiones que se sitúan más allá de la especificidad del objeto de estudio. En primer lugar, resaltar lo que denominamos como “fracaso” de un proyecto editorial nos permitió complejizar la finalización de la publicación para, en su lugar, analizar cómo la dimensión material de la cultura obstaculiza proyectos artísticos que se piensan por fuera de ella. Por otro lado, esta experiencia —aunque olvidada por la historiografía local— permitió la emergencia de una serie de diarios que, publicados pocos años después, constituyen fuentes fundamentales para analizar la crítica especializada en música en Argentina, tal como *El Mundo Artístico*, publicado entre 1881 y 1887.

La poca la bibliografía del período ha situado a la inauguración del segundo teatro Colón en 1912 como el inicio de la modernización de la cultura musical (Fernández Walker, 2015). En tanto sinónimo de modernidad política, el teatro permitiría a Buenos Aires asemejarse a las grandes capitales europeas y establecerse como un punto nodal de la lírica en Latinoamérica: es, en suma, un reflejo de lo que la capital nacional ambicionó ser (Benzecry, 2012). Este relato, aunque instituido en el imaginario, pero no abordado desde las ciencias sociales, es contrastado con un conjunto de experiencias culturales que invitan a indagar en los antecedentes de la modernización musical, repertorios, saberes y espacios de vanguardia en Europa. Así, la publicación de *La Lira*, nos invitan a pensar la complejidad del desarrollo de la cultura musical en el ámbito local y, en consecuencia, abordar el proceso de modernización cultural como un proyecto que, lejos de ser inmediato y pasible de ser fechado con la inauguración del Estado nacional ni con la inauguración del Teatro Colón, fue una secuencia de intentos, muchas de las veces, difíciles de concretar. Nos invita, en suma, a prestar atención a las tensiones, opciones, solapamientos y continuidades en la concreción de proyectos políticos en el espacio cultural.

Referencias bibliográficas

³¹ Si bien en trabajos previos hemos analizado en profundidad dos diarios que poseían contenido musical, cabe señalar que su existencia se desarrolló en un marco cultural que permitió su publicación. En este sentido, tanto *La Moda* como *El Boletín Musical* se situaron en el auge de la literatura romántica y del impulso otorgado por sus principales referentes que, a su vez, eran editores, redactores y colaboradores del diario. Nos referimos específicamente a Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, Juan Pedro Esnaola, Miguel Cané, entre otros.

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

Benzecry, Claudio (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fernández Walker, Gustavo (2015). *Colón: teatro de operaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Gallo, Klaus (2003). Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827. En Batticuore, Graciela, Gallo, Klaus, Myers, Jorge. (comps.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires, EUDEBA, pp. 121-134.

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

Godgel, Victor (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.

González, Daniela (2013). La participación de las sociedades musicales en la vida cultural porteña (1852-1880). En *XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, Córdoba.

Guillamón, Guillermina (2014). El buen gusto como ideario normativo: el caso de la cultura musical durante el período rivadaviano (1820-1827), *Revista Cuadernos del Sur. Historia*, N° 43, pp. 101-117.

Guillamón, Guillermina (2015). De la programación miscelánea a la consolidación de la ópera. Devenir y conformación del gusto musical en Buenos Aires (1821-1828), *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, N° 15, pp. 1-19.

Guillamón, Guillermina (2016). Todo se dice en música: la presencia de la estética romántica en la prensa musical porteña (Buenos Aires, 1837-1838), *Revista Humanidades*, Vol. 6, N° 1, pp. 73-112.

Guillamón, Guillermina (2017a). Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828), *Prismas. Revista de Historia intelectual*, N° 21, pp. 33-51.

Guillamón, Guillermina (2017b). Regular la cultura: la intervención de la policía en las prácticas musicales (Buenos Aires, 1820-1833), *Trabajos y Comunicaciones*, N° 47, pp. 1-16.

Guillamón, Guillermina (2018). Espacios musicales y teatrales en la ciudad de Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural a principios del siglo XIX (1804-1840), *Revista de Historia*, N° 19, pp. 167-191.

Guillamón, Guillermina (2020). Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosquellas, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, N° 52, pp. 1-26.

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

Labra, Diego (2020). ¿Vivió Buenos Aires una “periódico-manía” hacia 1870? Una reflexión sobre los periódicos para “niñas”, la prensa ilustrada y la ampliación del público

lector porteño. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, Vol. 9, N° 20, pp. 309-321.

Mansilla, Silvina Luz (2009). Música y prensa periódica en la Argentina. *Espacios*, N° 41, pp. 51-56.

Meierovich, Clara (2010). Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas. En Carredaño, Consuelo y Eli, Victoria (eds.), *Historia de la música en España a Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 323-395.

Osterhammel, Jürgen (2015). *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*. Barcelona: Crítica.

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

Pastormerlo, Sergio (2016). Sobre la primera modernización de los diarios en Buenos Aires. Avisos, noticias y literatura durante la Guerra Franco-Prusiana (1870). En Seibel, Beatriz (2006). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1920*. Buenos Aires: Corregidor.

Suarez Urtubey, Pola (1985). La musicografía después de Caseros (I). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 6.



Guillermina Guillamón es Doctora y Magister en Historia por la UNTREF y Profesora en Historia por la Universidad Nacional de la Plata. Actualmente se desempeña como Investigadora Asistente en CONICET con sede en el Instituto de Estudios Históricos. Su investigación se enfoca en las intersecciones de la historia cultural, historia de la música, sociología del gusto e historia argentina del siglo XIX. Actualmente se encuentra investigando la conformación de un circuito urbano artístico de consumos diferenciales entre mediados y fines del siglo XIX y el surgimiento de una “cultura de la celebridad” en Buenos Aires.