

La Lira y El Mundo Artístico. Apuestas editoriales para la modernización de la crítica musical en Buenos Aires (1869-1887).

Nicolás Ojeda y Guillermina Guillamón.

Cita:

Nicolás Ojeda y Guillermina Guillamón (2023). *La Lira y El Mundo Artístico. Apuestas editoriales para la modernización de la crítica musical en Buenos Aires (1869-1887)*. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 23, 1-14.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/nicolas.ojeda/10>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p21z/pB4>




Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



La Lira y El Mundo Artístico. Apuestas editoriales para la modernización de la crítica musical en Buenos Aires (1869-1887)

La Lira and El Mundo Artístico. Editorial strategies for the modernization of music criticism in Buenos Aires (1869-1887)

 **Guillermina Guillamón**
CONICET- Instituto de Estudios Históricos /
Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina

 **Nicolás Ojeda**
nicolasojeda3892@gmail.com
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales,
Universidad Nacional de San Martín / Universidad
Nacional de Tres de Febrero, Argentina

Recepción: 27 Julio 2022
Aprobación: 04 Octubre 2022
Publicación: 02 Mayo 2023

Cita sugerida: Guillamón, G. y Ojeda, N. (2023). *La Lira y El Mundo Artístico. Apuestas editoriales para la modernización de la crítica musical en Buenos Aires (1869-1887)*. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 23(1), e181. <https://doi.org/10.24215/2314257Xe181>

Resumen: El presente artículo indaga en la conformación de un campo de crítica especializada en música mediante el desarrollo de dos proyectos editoriales: *La Lira* (1869) y *El Mundo Artístico* (1881-1887). Para ello, se propone un abordaje comparativo de las apuestas que ambas revistas desplegaron en la búsqueda por constituirse como referentes de la escucha, la ejecución y la sociabilidad musical. La hipótesis propuesta reside en pensar que la vinculación entre modernidad y los repertorios y prácticas ponderadas por cada publicación constituyó una diada que, difundida como horizonte cultural para las élites porteñas, funcionó como sustento de la labor de las revistas aquí analizadas.

Palabras clave: Modernidad, Crítica musical, Cultura musical, Buenos Aires.

Abstract: The objective of the article is to analyze the formation of a field of criticism specialized in music through the publication of the magazines *La Lira* (1869) and *El Mundo Artístico* (1881-1887). A comparative approach will be carried out to analyze the strategies that both magazines deployed in the search to become references for listening, performance and musical sociability. As a hypothesis, we propose that the relationship between modernity and the repertoires and practices promoted by each publication was a cultural horizon for the Buenos Aires elites that functioned as a support for the work of the magazines analyzed here.

Keywords: Modernity, Musical criticism, Musical culture, Buenos Aires.

INTRODUCCIÓN

La cultura musical constituyó una de las prácticas culturales que mayor presencia tuvo en los diarios del siglo XIX. Espacios, compañías, programaciones constituyeron un objeto de reseña y reflexión constante. Progresivamente, estos textos dieron cuenta de un doble proceso: por un lado, la incorporación de saberes teóricos musicales y, por otro, la pretensión de que los escritores sean críticos especializados. En este contexto,



el presente artículo indaga en torno a la conformación de un campo de crítica especializada mediante el desarrollo de dos proyectos editoriales: *La Lira* (1869) y *El Mundo Artístico* (1881-1887). El objetivo es, en suma, abordar las apuestas que ambas revistas desplegaron en la búsqueda por constituirse como referentes de la escucha, la ejecución y la sociabilidad musical. Para ello, el artículo estará dividido en tres momentos que pretenden reconstruir cómo estas dimensiones de la cultura musical de fines del siglo constituyeron vectores desde los cuales consolidar la figura del crítico y la especificidad del campo, aún en proceso de conformación.

Con un registro normativo, ambas publicaciones elevaron e instituyeron ciertos repertorios y se propusieron instruir a un potencial público moderno de acuerdo a determinados principios. Siguiendo esta premisa, proponemos pensar que la construcción de la sonoridad y su percepción (así como la sociabilidad artística derivada) fueron espacios de intervención y legitimación del campo. Al mismo tiempo, la vinculación entre modernidad y los repertorios ponderados por cada publicación constituyeron una diada que, difundida como horizonte cultural para las élites porteñas, funcionó como sustento de la labor de las revistas aquí analizadas. Por último, y a modo general, este trabajo propone realizar un abordaje cultural de la modernidad, en tanto supone una apuesta por superar las cronologías políticas que han pensado los procesos de modernización como proyectos estancos y, en su lugar, recuperar las continuidades, tensiones y diversidades de las experiencias culturales.

1. ALGUNAS CUESTIONES GENERALES

Desde principios del siglo XIX la cultura musical constituyó en Buenos Aires una de las esferas artísticas con más impulso (Guillamon, 2018). Particulares y gobiernos provinciales gestaron e impulsaron diversos proyectos tendientes a diversificar al tiempo que modernizar el gusto musical con epicentro en la ópera *buffa* italiana. En ese contexto, la prensa periódica fue uno de los vectores 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 dado cuenta de cómo este impulso y promoción en la prensa se vinculó explícitamente con la circulación de idearios estéticos, tales como la ilustración y el romanticismo (Guillamon, 2014, 2016).

La centralidad de la ópera fue disminuyendo hacia mediados de siglo XIX: el circuito artístico urbano se amplió espacialmente al tiempo que diversificó sus espectáculos. Este proceso de complejización de las prácticas y espacios artísticos derivó –entre otros aspectos– en una dinamización de la vida cultural porteña y la promoción de las artes. Así ocurría con ensayos editoriales de grupos interesados en la promoción de las artes visuales (Malosetti Costa, 2021), como también dentro de un incipiente medio intelectual y en sociabilidades de carácter cultural (Bruno, 2014). Nuevas voces, erigidas en nombre de la civilidad y el progreso cultural –un binomio transversal en las discusiones–, cuestionaron el “estado de las cosas” y desarrollaron sus proyectos en vinculación con la prensa.

Al hacerlo, quienes se alzaron en nombre del arte musical prorrumpieron contra la compra de redactores y las miradas lisonjeras propias del mundo de la ópera. Al mismo tiempo, señalaron aspectos problemáticos del gusto generalizado por la ópera italiana, la presentación de artistas “menos que regulares” y la ausencia de un “público inteligente” dispuesto a cultivar géneros más “elevados”, como los tomados del academicismo europeo. Estas voces, inspiradas en modelos que comunicaba la prensa musical extranjera –particularmente de los centros musicales europeos–, pueden ser analizadas mediante el abordaje de dos proyectos editoriales que se pensaron a sí mismos como centinelas de “los intereses artísticos” de la flamante capital: *La Lira. Periódico de Música y Literatura* (1860) y *El Mundo Artístico* (1881-1887). Mientras el primero de estos diarios tuvo una corta tirada –no por ella exenta de ambiciosos intereses críticos–, el segundo logró editarse por siete años de forma ininterrumpida.

Enmarcadas en el proceso de modernización de la prensa periódica (Pastormerlo, 2016; Labra, 2020) y guiadas por una larga búsqueda de civilizar y modernizar el gusto musical porteño, ambos proyectos

editoriales se enfrentaron al desafío de dar forma a una prensa especializada según nuevos saberes y parámetros para el ejercicio de la crítica y la reseña musical, más allá del simple encomio de las figuras internacionales que actuaban sobre los escenarios de Buenos Aires. Así, en las búsquedas por concretar sus ideas sobre civilidad y progreso artístico, los nuevos discursos de estos redactores heteróclitos desbordaron los márgenes de los espacios donde se cultivaba el gusto teatral y operístico, dando visibilidad a otras iniciativas musicales -otros espacios y repertorios- y comunicando, a su vez, las pautas de apreciación -más “civilizadas”- que garanticen la conformación de un nuevo gusto, contribuyendo de esta manera a la ampliación de sus públicos.

Antes de finalizar este apartado, nos interesa dar cuenta de algunas particularidades de la edición y tirada de ambos diarios. *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 contaron con la entrega de 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 y eventos en Europa, reseñas y críticas teatrales, programación de los diversos diarios, novelas musicales, avisos clasificados de venta de instrumentos, librerías y ofrecimiento de clases, entre otros aspectos. Por último, cabe destacar que de la parte literaria se ocupó Nicolás Granada, conocido por su trayectoria en la crítica musical (Suarez Urtubey, 1985, p. 90), mientras que el contenido musical fue responsabilidad de J. L. Bernasconi, cuya biografía no pudimos reconstruir.

Por su parte, *El Mundo Artístico* contó con una tirada que inició en mayo de 1881 con números dominicales ininterrumpidos durante todo el año -a diferencia de otra publicación contemporánea, *La Gaceta Musical* (1874-1887), que sólo era publicada durante los meses de temporada teatral- y de la cual se conservan números continuados hasta el mes de julio de 1887, en una colección de 327 números.¹ La dirección de la revista estuvo a cargo de F. G. Hartmann, notable comerciante alemán ligado al mundo porteño de la música instrumental, cuyo “Establecimiento Musical” ubicado en calle Florida -un almacén de instrumentos y también sello editorial- oficiaba como sede administrativa de la publicación, además de ser uno de sus principales puntos de venta. En tanto su director era “miembro honorario” de la Sociedad del Cuarteto de Buenos Aires, la publicación procuró dispensar su protección a dicha institución número tras número bajo el encabezamiento “Órgano de la Sociedad del Cuarteto”. Con ese propósito, desplegó un sinfín de artículos abocados al cultivo de la música instrumental de esa asociación, elevándola por encima de sobre otros repertorios -principalmente, sobre de la ópera italiana que predominaba en los espacios musicales de la ciudad-. Así también lo hizo luego de reemplazar aquel encabezamiento de cada número por la inscripción “Órgano de los intereses artísticos” a partir de su número 59: esto no significó que la publicación dejara de “prohijar” a la Sociedad del Cuarteto y de “ocuparse con preferencia de sus intereses”.² Por lo contrario, a lo largo de su extensa tirada, los redactores se ocuparon de reseñar la actividad musical de Buenos Aires, siempre ponderando las presentaciones y repertorios de dicha institución. A la vez, incluyeron extensas secciones que reunían noticias extranjeras sobre la vida cultural modélica de los principales centros musicales europeos a los que la Sociedad de Cuarteto tomaba como referencia, y la cual -auguraban- la élite de Buenos Aires debía asimilar.

Para avanzar en la comprensión de estos proyectos editoriales de aspiración renovadora -y, en consecuencia, modernizadora- se sistematizan tres dimensiones constitutivas de ambas publicaciones: en primer lugar, nos ocupamos de las estrategias desplegadas por los cuerpos de redacción de cada proyecto editorial con el propósito de hacer de su revista una voz autorizada sobre música. Para ello, se analizan los parámetros a partir de los cuales ejercieron la actividad crítica y los conocimientos específicos que pusieron en juego a fin de diferenciarse de otras publicaciones y disputar el campo artístico. En segundo lugar, se recuperan sus apuestas para la modernización del gusto musical. En sus artículos y reseñas, cada proyecto editorial desplegó una serie de estrategias argumentativas para favorecer la admiración por ciertas obras y compositores, ponderando sus prácticas musicales, comunicando nuevos esquemas de apreciación para el público, e identificando, en ambos casos, a la ópera italiana como un género rancio y problemático. Por último, se aborda el impulso

de nuevos espacios musicales en el caso de *La Lira* y, una vez consolidados, la preocupación por las formas de sociabilidad y escucha que en ellos tenían lugar por parte de *El Mundo Artístico*. A modo de cierre, se propone pensar que el abordaje de ambas revistas permite indagar en torno a la modernización de los procesos de práctica y afición hacia los objetos culturales. Así, al tiempo que los proyectos editoriales buscaron constituirse como espacios de intervención y legitimación del campo musical, se instituyeron como vectores para concretar una transformación en el gusto musical. Dicha transformación al tiempo que constituyó un proceso necesario para alcanzar la modernización musical, permitía asemejar la capital del país a sus homólogas europeas.

2. SABERES Y CONOCIMIENTOS ESPECIALIZADOS: LA CRÍTICA COMO HERRAMIENTA DE LEGITIMACIÓN Y TRANSFORMACIÓN

Tanto en *La Lira* como en *El Mundo Artístico* se registra un notable esfuerzo de sus cuerpos redactores por distanciarse -al menos enunciativamente- de otras formas que solía adoptar la prensa porteña para referenciar los eventos musicales de la ciudad. Una presentación de ópera o un concierto comprendían oportunidades para que la élite local hiciera gala de su presencia, un espectáculo público que era recogido mediante reseñas en las cuales la música solía ocupar un lugar secundario, incluso fútil. Lejos de esta práctica, la preocupación y esfuerzos por articularse en un rol de verdaderos críticos musicales, instituido en base a un conocimiento objetivo y racional de los repertorios y ejecuciones, fue un lugar común en ambos proyectos editoriales. A la vez que establecieron nuevos parámetros para reseñar los eventos musicales, también fueron conformando los límites de la crítica y de dicho rol profesional.

Desde sus primeros números, *La Lira* se ocupó de dejar en claro en qué consistía la crítica musical que se proponía realizar y cómo la desarrollaría. En consecuencia, una de las principales preocupaciones del diario fue lograr una crítica basada en la objetividad del conocimiento, alejada de toda la pasión y la sensibilidad. El horizonte editorial del diario consistiría en realizar una crítica a las obras y los músicos -instrumentistas y cantantes- y ya no a las pautas de comportamiento y escucha del público, aspecto que durante todo principio de siglo XIX había ocupado el interés de la prensa porteña. En su primera página, el diario explicitó los fundamentos de su crítica musical:

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. La crítica no existe sin un amor ardiente por lo bello. La tolerancia es incompatible con la crítica. ¿Tenemos el derecho de ser intolerantes cuando en vez de hacernos oír las obras maestras de los grandes genios, han pervertido el gusto del público con mala música? (...) No tratamos de imponer al público nuestro juicio como críticos autorizados, sino como modestos estudiantes.³

Sin embargo, el interés en focalizar la crítica en las obras y su ejecución no los eximía 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.

La Lira se preocupó de explicitar la objetividad que desplegaría al reseñar las actuaciones del artista en general y de las cantantes en particular. Nuevamente, tal como en el caso de las composiciones, el diario manifestó la preocupación por las reseñas que otros colegas escribían. Según advirtieron, el peligro de esas críticas residía en que antes que el uso del saber musical, lo que se aplicaba era una crítica que se realizaba mediante las comparaciones de dos artistas. Así, de la superioridad de un músico se derivaba la inferioridad del otro comparado:

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 (...)

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.⁴

Por el contrario, los escritores de *La Lira* establecieron que el pilar de sus críticas estaría basado, como ya advertimos previamente, 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.

Este horizonte teórico, fundamentado en una crítica conocedora -y por lo tanto objetiva-, era compartido por los escritores de *El Mundo Artístico*. Las acciones desplegadas por ese semanario con el propósito de renovar el orden musical implicaron un doble movimiento. Por un lado, una búsqueda por reordenar las prácticas del medio porteño -elevando algunas con elogiosas reseñas y desbaratando otras mediante duras críticas-. Por otro, entendían que dicha renovación solo podía darse con el impulso de un potencial público diletante capaz de gustar y gozar del repertorio clásico-instrumental que tanto encomiaban. Mientras -señalaban- el interés por la música debía realizarse bajo un acto de “comprensión” del discurso sonoro, advertían que el acercamiento a las grandes obras sólo podía resultar sensible por cierto orden de conocimientos. La música instrumental era definida como una “lengua sin palabras”, cuyo entendimiento era accesible mediante los preceptos de la civilización musical, preceptos a los cuales anhelaban dar generalidad entre la élite local a través del semanario.⁵ Así, tanto las reseñas como el resto de materiales publicados en el semanario, comprendían una oportunidad para desplegar dicha razón musical en favor del reordenamiento de los géneros y del cultivo de los lectores.

En los primeros números de *El Mundo Artístico*, los discursos de sus colaboradores regulares contribuyeron a delinear esa misión que ocupaba al cuerpo de redacción de dicho semanario. Todos ellos, pertenecientes a la Sociedad del Cuarteto, confluían en un conjunto de intereses que los congregaban institucionalmente y que estaban ligados a sus búsquedas por ampliar el circuito de la música instrumental en Buenos Aires, particularmente de su repertorio “elevado” de “clásicos-modernos”. Entendían que ese era el rumbo que debía adoptar el medio musical local en tiempos en que las presentaciones operísticas que ocupaban los principales coliseos de la ciudad no llegaban a satisfacer el gusto de los diletantes. En función de este propósito, trasladaron sus debates sobre la renovación artística a las páginas del órgano de prensa, haciendo del mismo un instrumento de acción para modificar el estado de las cosas:

este órgano de publicidad [es] el complemento necesario de la obra de regeneración que la Sociedad del Cuarteto, con tan modestas pretensiones pero con la poderosa acción de la posesión del arte, ha podido emprender (...), *refinando el gusto y modificando el extraviado criterio del público*, en el sentido de los *buenos principios* y de la *pureza del estilo*, única fuente donde se gozan los encantos inefables de la música.⁶

Asumían, así, un proyecto renovador en el que se proponían conformar un creciente acercamiento del público porteño a las obras que entendían como “elevadas”. Para ello, no sólo realizaron elogiosas reseñas sobre las sesiones musicales de la Sociedad del Cuarteto, sino que también desplegaron un sinnúmero de materiales que deberían contribuir al necesario refinamiento de nuevos públicos.

El proyecto no escapaba del marco de preferencias musicales del cuerpo redactor y de su Sociedad fundadora. Esta inclinación por ciertos repertorios y agrupaciones fue señalada por otras publicaciones que disputaron al semanario el lugar de voz legitimada al criticar la cultura musical de Buenos Aires. Acusaron a *El Mundo Artístico* de desplegar opiniones “fundadas únicamente en los caprichos del gusto”.⁷ Y esas acusaciones no eran infundadas, dado que a partir de sus preferencias ponderaron ciertos espacios y repertorios que debían ocupar un primer orden, dirigiendo, a la vez, duras críticas a las prácticas que consideraban de cuestionable civilidad -como sucedía con géneros como la ópera italiana-.

El órgano de prensa asumió, así, una empresa educadora en tiempos en que la instrucción musical institucionalizada de Buenos Aires se encontraba en crisis -un tema ampliamente debatido en las páginas del semanario- y la enseñanza privada resultaba insuficiente. Se publicaron amplios artículos como materiales preparativos para afrontar las audiciones de conciertos y sesiones de cámara, que ponían a disposición de los

lectores una serie de esquemas de apreciación de base formalista que versaban sobre el lenguaje de los sonidos, su gramática, lógica y leyes de encadenamiento. Estos materiales debían contribuir a la conformación de una nueva sensibilidad musical, de un nuevo oído, de un oído cultivado, capaz de desentramar la parte “científica” del nuevo repertorio, y sentar, a su vez, las bases de una nueva crítica fundada en el conocimiento, en una razón musical.⁸

3. DE LA ÓPERA A LA MÚSICA INSTRUMENTAL: ESTRATEGIAS PARA LA TRANSFORMACIÓN DEL GUSTO MUSICAL

Como ya se ha señalado, toda actividad de crítica suponía puntos de referencia o tomas de posición, y ambos proyectos editoriales tuvieron los suyos. La elevación de ciertos repertorios y agrupaciones musicales que se ajustaban al gusto de los cuerpos redactores fue una práctica constante en *La Lira* y en *El Mundo Artístico*. A la vez que alzaban algunos espacios musicales de la ciudad, elogiando sus presentaciones o anunciándolas con entusiasmo, también se ocuparon de denostar otras prácticas que resultaban de menor estima, anticuadas o de dudosa calidad artística. Dichas elecciones eran guiadas por sus percepciones respecto de lo moderno y lo civilizado. En un registro normativo, su acción propositiva fundada en un espíritu renovador buscó orientar el gusto de los diletantes porteños hacia nuevos repertorios y autores, diferenciándose, a su vez, de un pasado tradicional que ambos proyectos editoriales identificaron en la ópera italiana.

Desde la primera experiencia lírica hacia principios del siglo XIX, el gusto porteño se caracterizó por una fuerte inclinación a la ópera italiana, siendo Rossini 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 debut de la soprano Gavotti, *La Lira* hizo explícito este cambio en el gusto afirmando que “El Barbero no es la ópera que mas gusta a nuestros público y aunque esta artista tuviera las condiciones requeridas para representar el travieso rol de Rosina, no hubiera sido apreciada (...)”.⁹

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 un tiempo demasiado alejado temporal y estéticamente: “Rosinni! 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 (...) Otros han venido a reemplazarlo, pero esos no conseguirán borrar las huellas profundas que ha dejado en su brillante carrera musical (...)”.¹⁰ La referencia que el diario realizó del músico osciló entre, por un lado, el reconocimiento a su vanguardia compositiva y su otrora supremacía en el gusto del público y, por otro, el atraso que suponía su escucha ante la irrupción de otros compositores europeos. Frente a este panorama, se situaban nuevos compositores para el medio local: Donizetti, Bellini, Verdi, Mercadante y Mozart.

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 al tiempo que suponía sustituir al compositor también implicaba un cambio en la nacionalidad del autor: “hemos sido los que hemos empujado a la empresa de Colón 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 (...)”.¹¹ Planteado el desafío que suponía esta representación, *La Lira* dedicó más de media hoja a reseñar –asombro mediante– la recepción positiva del público. No obstante ello, retrató que la innovación tenía sus límites, y esta era, 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 que 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; y la empresa del Colón que ha empezado a enriquecer el repertorio de nuestro teatro lírico, debía comprender la necesidad que tenemos de ver interpretadas esas obras, sino por notabilidades a lo menos por artistas conciensudos.¹²

Otra dimensión del gusto en la que el diario depositó su interés fue en la crítica y promoción de las composiciones locales, en tanto producción artística fundamental de los pueblos que deberían alcanzar la modernidad musical. En este sentido, el diario acusó a los propios compositores de realizar piezas de mala calidad -un debate todavía presente años más tarde en *El Mundo Artístico*-¹³ y a los encargados de reseñarlas de no realizar una crítica basada en el conocimiento, sino en el interés de elevar al compositor.

Hasta hoy, nuestra prensa ha sido el gran recurso de mil mediocridades de las cuales la mayor parte han seguido, por medio de ella, una reputación. Muchas de las malas composiciones hechas en el país, no tan solo han sido anunciadas por reseñas escritas por los mismos autores, sino que han servido de tema a algunos de nuestros distinguidos literatos para escribir artículos, preciosos indudablemente, pero cuyas apreciaciones han siendo siempre falsas, a causa de las pocas o ningunas nociones que poseen del arte musical.¹⁴

Junto a estas apreciaciones respecto de la “mediocridad” de la producción de compositores locales, la ópera italiana -que hacia 1880 aún primaba en los principales recintos teatrales de la ciudad- era objeto de cuestionamiento y discusión en las páginas de ambas revistas. Particularmente en *El Mundo Artístico*, fueron variados los motivos por los cuales el quehacer de las compañías líricas italianas que visitaban Buenos Aires quedaba descontado como práctica meritoria de su protección, tal como había sucedido años atrás en *La Lira*. Los redactores no sólo cuestionaron los modos en que los empresarios procedían en el medio local bajo la sola intención de “hacer dinero en boletería”, sino también la calidad artística de sus puestas. Calificaron a las presentaciones de ópera como espectáculos de segundo orden, poniendo en cuestión lo controvertido que resultaba la preeminencia de ese género de dudosa calidad artística en el medio local. Sostenían que dichas presentaciones no se ajustaban al “grado de cultura al que ha llegado nuestro público”, un “grado de cultura” marcado por la presencia en Buenos Aires de una Sociedad del Cuarteto.¹⁵

En contraposición, sus redactores erigieron al repertorio instrumental como vector de la anhelada renovación y el progreso artístico. Con su categoría “clásicos-modernos” no solo designaban las obras instrumentales de “los grandes maestros del pasado” -con nombres como Haydn, Mozart y Beethoven-, sino también de compositores coetáneos que, de acuerdo a sus percepciones de la vida musical de los baluartes europeos, entendían como herederos de esa tradición. Estos autores y sus obras eran entendidas como la base del “edificio de la música moderna (...) de donde arranca la perfección del arte musical contemporáneo”.¹⁶ Fue en función de estos criterios que introdujeron nombres como Wagner, Massenet y Saint-Saëns en la esfera local de la música clásica-instrumental, cuyas obras eran incluidas habitualmente en la programación de conciertos de la Sociedad del Cuarteto.

Manifestaron, así, su apoyo a toda iniciativa dedicada a la divulgación de sus denominados clásicos-modernos. Además de las celebradas sesiones musicales de la Sociedad del Cuarteto, los redactores de *El Mundo Artístico* publicaron enfáticas reseñas sobre los conciertos orquestales que tenían lugar en otros espacios de la ciudad. Uno de ellos era el Jardín Florida, un espacio de recreo que, entre sus presentaciones orquestales, llegó a ofrecer en 1882 ciclos de conciertos “clásicos” en los que solían tomar parte algunos instrumentistas de la Sociedad (Ojeda, 2023). También se ocuparon de reseñar las presentaciones de la Academia Alemana de Canto, una asociación que, si bien cultivaba un repertorio coral, por aquellos años se dedicó a la programación de presentaciones que incluyeron obras que se ajustaban a aquella categoría de “clásicos-modernos”. De la misma manera, promocionaron el arribo de instrumentistas solistas de talla internacional con el mismo énfasis que otros medios de prensa se ocupaban de las figuras de ópera que

llegaban a Buenos Aires por contrato con los empresarios teatrales. En este sentido, los redactores expresaron su protección a las contribuciones que estas iniciativas particulares realizaban a su proyecto renovador, ampliando el circuito del repertorio que definían como “progresista”.¹⁷

El cuerpo editorial a cargo de *El Mundo Artístico* estaba convencido de que, en cada nueva audición, el culto a ese repertorio instrumental de “clásicos-modernos” denotaba progreso y también civilidad. Sostenían que, junto a la paulatina ampliación del circuito de la música instrumental en Buenos Aires, el grado de progreso alcanzado lo testimoniaba la presencia de un público “preparado”, capaz de gozar civilizadamente de ese arte “elevado”. Pero sus descripciones de los públicos de Buenos Aires, de sus hábitos de sociabilidad en los recintos musicales -sea en las salas de ópera, como en espacios donde se cultivaba la música instrumental-, revelan una mirada disconforme. Los públicos movedizos, desatentos y ruidosos que caracterizaban al mundo de la ópera, se encontraban lejanos de los ideales de civilidad que pregonaba la Sociedad del Cuarteto. Aquellos fueron años en que los directores no dudaban en detener los conciertos a mitad de una presentación y aleccionar al público por sus estrépitos.

Sensibles a estas dificultades, los redactores de *El Mundo Artístico* buscaron revertir la situación: el semanario debía ser útil en un sentido pedagógico, a fin de comunicar las pautas necesarias para establecer una “comunidad espiritual y simpática” entre el público y los intérpretes. Entendían que tal entorno solo podía conformarse en silencioso recogimiento, ampliando la idea de “escucha” a un acto de “comprensión” de los fenómenos musicales, de su “ciencia”. Este era un anhelo que demandaba considerables cambios para la élite porteña: además de la modificación en el gusto musical, implicaba una atención generalizada a los eventos de los escenarios y, a la vez, una creciente intelectualización del acto de escucha. En un medio -decían- “donde el núcleo de los *verdaderos aficionados* a la *verdadera música* es tan reducido”, y en el que “todo el mundo *oye*, pocos *escuchan* y menos *comprenden*”, sabían que su tarea sería dificultosa.¹⁸

4. ESPACIOS Y CIRCUITOS MUSICALES: LA SOCIABILIDAD CULTURAL COMO VECTOR PARA LA MODERNIZACIÓN

Desde finales de la década de 1860 hasta comienzos de 1880, el medio musical porteño contó con el desarrollo de diversos espacios abocados al cultivo musical. Nuevos teatros, sociedades musicales y academias promovieron prácticas y repertorios variados, aunque no sin sortear avatares para su sostenimiento en el tiempo. En consecuencia, la dificultad para formar espacios asociativos y de enseñanza condicionó el desarrollo de una cultura musical estable. A lo largo de la década del 70, los espacios que lograron prosperar lo hicieron con el apoyo de fieles aficionados organizados en formaciones más o menos formalizadas -como la Sociedad del Cuarteto y la Academia Alemana de Canto-. Pero para 1869 la situación era distinta: *La Lira* se ocupó de advertir el endeble panorama que por entonces caracterizaba a la actividad musical de Buenos Aires, pues, sin prácticas que reseñar una revista dedicada a la crítica musical resultaba insostenible. Mientras ese órgano, desde sus páginas, se encargó de impulsar nuevos espacios, la realidad reseñada por *El Mundo Artístico* -doce años más tarde- contaba con un escenario más vasto y variado en prácticas y repertorios. Constituidos esos espacios, la mirada de sus redactores se posó entonces en las formas de sociabilidad que en ellos tenían lugar, preocupada particularmente por las prácticas de escucha de los espectadores.

El circuito musical al que remitía *La Lira* estaba compuesto por dos teatros principales -De la Victoria y 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 era 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 los socios poseían un interés basado en el conocimiento y el buen gusto musical. Así se refirió *La Lira* a la inauguración de la Sociedad Filarmónica: “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”.¹⁹

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 el diario realizó para que, finalmente, funcionaran. Tal fue el caso de la Sociedad de Estudio Musical, a la que *La Lira* promocionó activamente aún cuando esta sólo había realizado algunos pocos conciertos: “después de tantas armonías y sonoridades, ni un solo ecó que responda a la voz plañidera del mistificado sonido que pregunta: somos o no somos! Nosotros hemos estado tentados hacer la misma pregunta pero recapacitando bien y escarmentando en cabeza ajena nos hemos convencido de que para tratar con duendes y magos mas vale el hizo que los reclamamos”.²⁰

Pero no todo era dificultades y obstáculos. Por lo contrario, la Academia Alemana constituía un referente para organizar esos espacios musicales. La misma representaba una oposición de la desorganización y de la falta de persistencia en sus actividades. Sus socios constituían el pilar del funcionamiento y garantizaban la estabilidad en el desarrollo de la programación. Así, 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 mas completo que se conoce en el Rio 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 genero, 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.²¹

Nos interesa señalar el anuncio en *La Lira* sobre la construcción del futuro teatro Ópera por Antonio Pestalardo.²² Dicho empresario se destacó en el circuito por haber dirigido más de cuarenta compañías – las tres del Colón, Victoria y Ópera–, trabajar hasta con dos *primadonna* en simultáneo y fundar su propio espacio teatral y primero de la calle Corrientes. Así, el teatro Ópera da cuenta de la ambición no sólo de hegemonizar la escena cultural mediante el alquiler de un teatro, sino de dominar la totalidad del circuito lírico. Esta ambición fue advertida por el diario el cual, al tiempo que reparó en sus aspectos edilicios, señaló la novedad que suponía que el mismo dueño fuera el asentista y el director de la compañía:

Se está formando entre nosotros una asociación anónima con el objeto de construir un nuevo teatro que se titulará de la Opera, edificado en mejor condiciones que Colón, de mayor capacidad, más lujo con toda clase de comodidades e infinitamente dotado de mejor acústica. Según tenemos entendido la empresa constructora será al mismo tiempo explotadora y traerá ella misma las compañías que deban funcionar en él.²³

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 capaces de dar cuerpo a los espacios musicales fueron acompañadas de ejemplos sobre cómo el público aficionado y empresarios deberían accionar para que la cultura musical porteña pudiera seguir desarrollándose. El desafío radicaba, entonces, en intentar que ante estas circunstancias el diario contara con la suscripción necesaria para poder seguir publicándose.

Hacia 1880, la vida cultural de Buenos Aires presentaba distintos espacios y oportunidades para que los lectores oyentes de *El Mundo Artístico* pusieran en práctica algunas de las nuevas pautas de sociabilidad artística que el semanario dispensaba en sus páginas. Poco más de una década después de la publicación de *La Lira*, los espacios ya se encontraban consolidados, por lo que la ambición de *El Mundo Artístico* se situó en la renovación del gusto del público y aficionados. En su ejercicio de evaluación y reordenamiento del medio musical, los redactores se ocuparon de reseñar las dinámicas que tenían lugar en cada uno de los espacios que lo integraban, encontrando algunos más propicios que otros en relación a su proyecto de renovación.

Cabe advertir que los redactores de *El Mundo Artístico* admitieron que, gracias a la labor de los empresarios y de sus compañías, Buenos Aires había alcanzado cierta “civilidad teatral”. Cuenta de ello, decían, era la existencia de varios coliseos activos en la ciudad -el teatro Colón, el de la Victoria (que sólo se sostendría unas pocas temporadas más), el de la Ópera, el Coliseum, el Nacional, el teatro Variedades, el de la Alegría, el Politeama- con saturadas carteleras que completaban cada temporada lírica.²⁴ Pero esa expresión - “civilidad teatral”- no escapaba a un registro mordaz, pues los redactores advirtieron que las dinámicas que tenían lugar en esos espacios no se regían exactamente según las formas de civilidad que pregonaban. Ya se han mencionado los actos de desmesura que por entonces tenían lugar en ciertos recintos musicales, particularmente en el teatro Colón y el de la Ópera. Las formas de sociabilidad que en ambos se practicaban eran objeto de desagrado para los redactores. Las conversaciones, risas y movimientos de palco a palco se encontraban lejanos a sus ideas de civilidad. Así, el repertorio y la calidad de las ejecuciones no fueron los únicos parámetros a considerar por los redactores de *El Mundo Artístico* en su clasificación de los distintos espacios de sociabilidad artística. A ellos se sumaron la disposición y preparación de los públicos que los frecuentaban.

Pero esta línea de cuestionamientos no se limitó a sus observaciones sobre el mundo de la ópera. Entre los espacios que ofrecían presentaciones de música instrumental, el ya mencionado Jardín Florida fue objeto de crítica, no sólo por su orquesta -que no alcanzaba la notabilidad de la Sociedad del Cuarteto-, sino también por sus distraídos asistentes. Si bien ese espacio y sus músicos contribuían a ampliar el circuito del repertorio progresista, presentaban algunos impedimentos para hacer de la escucha un acto intelectual: dicho local no se encontraba “apartado de todo ruido o movimiento que pudiera distraer”, y que tampoco contaba con “un auditorio dispuesto a escuchar con recogimiento”.²⁵ Esto se debía a que allí la música no era más que un complemento para el paseo. Quienes asistían lo hacían “para ver concurrencia, para conversar y pasear durante la ejecución, para respirar aire puro y accesoriamente oír un poco de música moderna y fácil de comprender”.²⁶

Asimismo, sostenían un espacio modélico, arquetípico de las nuevas pautas de sociabilidad musical. Este modelo lo conformaban las sesiones más privadas de la Sociedad del Cuarteto, por lo general, desarrolladas en pequeñas salas o en el vestíbulo de algún teatro. Allí asistía un público al que denominaban “inteligente”, epíteto que no se debía necesariamente a sus conocimientos sobre el repertorio, sino a la buena predisposición para la música “elevada” que allí tenía lugar. Dicha predisposición se expresaba en los modos bajo los cuales se conducían durante las presentaciones del cuarteto. Cabe señalar que quienes asistían a dichas presentaciones eran los socios protectores de aquella Sociedad. Movilizados por su interés en el repertorio instrumental y en los “clásicos-modernos”, esos oyentes se predisponían a lo que llamaron “trabajo mental”, un ejercicio de escucha que suponía la “comprensión” de las obras. En cada reseña musical de esas presentaciones privadas del cuarteto, estos asistentes eran objeto de elogiosos comentarios en *El Mundo Artístico*:

dieron a la sala aquel aspecto de un sitio sagrado donde el *público inteligente* concurre no para rendir homenaje al Dios de la Moda sino a entregarse durante un par de horas al culto noble de la Música. Nada más natural que en esta atmósfera la *predisposición* de todos había de ser excelente y que el espíritu (...) podía identificarse con el genio de los grandes maestros.²⁷

Otros espacios de la ciudad, como el teatro Coliseum, se ofrecían como recintos más amplios que los locales en los que habitualmente la Sociedad del Cuarteto desarrollaba sus sesiones privadas, con el propósito de llevar a cabo presentaciones orquestales multitudinarias. Por lo general, en estas presentaciones esporádicas tomaba parte una amplia orquesta organizada especialmente para la ocasión, mediante el contrato de los mejores “profesores” de la ciudad. La venta de boletos para estos conciertos orquestales se ampliaba a todo espectador dispuesto a abonar los 50 pesos de cada entrada.²⁸ Con esta concurrencia más amplia y variada respecto de las sesiones privadas de la Sociedad del Cuarteto, los redactores advirtieron que la atmósfera de estos conciertos públicos no se asemejaba a la que reinaba durante en las presentaciones de aquella institución

referencial: se trataba de una “sala llena de un público *movedizo*, bastante *distráido*, alegre y nada dispuesto a hacer *esfuerzos* para *comprender*”.²⁹

Insistentemente, los redactores señalaron en las páginas de *El Mundo Artístico* el carácter pedagógico que conllevaban estas presentaciones para la formación en los “buenos principios” y la incorporación de nuevos hábitos de sociabilidad artística. Se lamentaban por la infrecuencia de esos conciertos orquestales ante la dificultad para gestionar ensambles sinfónicos notables. Fue por ello que, en las páginas del semanario no faltaron proyectos para promoverlos: dirigieron públicamente reiteradas propuestas a los empresarios operísticos y a los arrendadores de los teatros para desarrollar conciertos a cargo de sus orquestas contratadas para las presentaciones líricas. Les informaron:

es general el clamor por que estos brillantes conciertos vuelvan a darse, tanto más cuanto que las diversiones que actualmente ofrece la capital son de escaso mérito artístico, o por su carácter no pueden sustituir al sublime goce que nos proporcionan aquellos.³⁰

Señalaron, además, los cuantiosos ingresos que –según ellos– estas presentaciones representarían en relación a los altos costos que demandaban los espectáculos de ópera. Dados los conflictos entre las distintas entidades musicales de la ciudad, no todas estas propuestas fueron respondidas. Asimismo, en la medida en que el escenario porteño se acompasaba a algunos de los anhelos de los redactores, estos celebraron: “en materia de música tenemos algo más sublime que las representaciones lírico-dramáticas”.³¹

CONCLUSIONES

El abordaje comparativo de *La Lira* y *El Mundo Artístico* nos permitió mostrar las apuestas de ambas publicaciones para constituir un campo artístico y, por sobre ello, las estrategias desplegadas para lograrlo. Así, en ambas fuentes se destaca la voluntad de la crítica especializada como vector de modernización de una ciudad que se pensaba a sí misma como faro irradiador de civilidad territorial. En suma, para que la transformación y la consecuente consolidación de un gusto moderno –o modernizado– pudiera concretarse era necesario que los propios críticos se instituyeran a sí mismos como agentes conocedores de los saberes musicales. Al tiempo que esto los legitimaba como críticos especializados, les permitió realizar una labor pedagógica que, siempre en un registro normativo, constituía una actividad fundamental para que el público oyente se convirtiera en un aficionado conocedor. Es por ello que en ambas publicaciones se destaca la voluntad de impulsar discursos normativos que ordenaran las programaciones musicales y jerarquizaran ciertos repertorios. Asimismo, los críticos de ambos diarios también buscaron intervenir ante la cultura musical que se consolidaba a medida que los espacios, músicos y empresarios perduraban y realizaban sus actividades de forma sistemática. Así, una de las preocupaciones siempre presente –en tanto dimensión necesaria para dar continuidad a su labor de crítica– fue que los espacios musicales y sus integrantes pudieran desarrollar sus actividades de forma sostenida y prolongada en el tiempo.

En sus accionares, diversas estrategias fueron desplegadas por las dos publicaciones para intervenir y transformar el gusto musical que, tal como mostramos brevemente, ya conocía y se mostraba aficionado a diversos géneros europeos. Si bien la ópera constituía uno de los géneros de mayor popularidad, ambos diarios cuestionaron su primacía, debatiendo sobre dos de sus dimensiones características: el origen italiano y el aspecto jocoso –y, en muchos casos grotesco–, así como las acciones empresariales que sólo buscaban el rédito sin importar la calidad de las obras representadas. En su lugar, promocionaron activamente las obras instrumentales de músicos europeos al tiempo que alentaron las composiciones locales de músicos porteños. Serían estas obras las que para *La Lira* y *El mundo artístico* permitirían elevar el gusto de los aficionados porteños hasta asemejarlo al público europeo.

No obstante, la ambición transformadora del gusto musical que los editores se proponían realizar resultaba imposible de concretar sin espacios y agentes dispuestos a la escucha y la ejecución musical. Por ello, ambos

proyectos editoriales promovieron e impulsaron sistemáticamente la creación de espacios que permitiesen el encuentro del público y la escucha de la nueva programación. Así, surgieron y se consolidaron espacios de sociabilidad artística que encontraban en el gusto por la música un vector de transformación de las pautas de interacción social.

En suma, las apuestas editoriales abordadas en este artículo, junto con las referencias sobre los espacios musicales, repertorios y las formas de sociabilidad artística aludidas a través de ellas, contribuyen a fortalecer una hipótesis que trasciende -pero también involucra- a este trabajo: nuestras ideas respecto de la diacronía entre la modernidad impulsada en la vida cultural y los programas oficiales de renovación desplegados desde el mundo de la política a partir de la década de 1880. Las fuentes indagadas dan cuenta de que las prácticas artísticas -las musicales en particular- impulsadas por iniciativas particulares, con sus modelos, referentes y discursos normativos, se fueron constituyendo como un vector para indagar en los procesos de modernización desde mucho antes que las reformas promovidas sistemáticamente desde el Estado. Esa lectura que ha primado en la historiografía política pensó a la cultura como un reflejo de ella. Por el contrario, el análisis de ambos proyectos editoriales nos mostró que la cultura musical constituyó un espacio en el cual la búsqueda de la modernización -en este caso, de la programación, ejecución y escucha- constituyó una preocupación y anhelo temprano de los críticos musicales.

FUENTES DOCUMENTALES

La Lira. Periódico de Música y Literatura, Buenos Aires, 1869: 1, 3, 4, 7, 9, 11, 13.

El Mundo Artístico, Buenos Aires, 1881-1887: 7, 9, 11, 12, 29, 31, 42, 44, 47, 52, 61, 69, 108, 110

REFERENCIAS

Bourdieu, P. (2018 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bruno, P. (2014). *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Buch, E. (2010). La crítica musical vienesa. En *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical* (pp. 27-63). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Cetrangolo, A. E. (2015). *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

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

Guillamon, G. (2014). El buen gusto como ideario normativo: el caso de la cultura musical durante el periodo rivadaviano (1820-1827). *Revista Cuadernos del sur. Historia*, 43, 101-117.

Guillamon, G. (2016). Todo se dice en música: La presencia de la estética romántica en la prensa musical porteña (Buenos Aires, 1837-1838). *Revista Humanidades*, 6(1).

Guillamon, G. (2018). *Música, política y gusto Una historia de la cultura musical en Buenos Aires (1817-1838)*. Buenos Aires: Prohistoria.

Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Labra, D. (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*, 9(209), 309-321.

Losada, L. (2008). *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Malosetti Costa, L. (2021 [2001]). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Ojeda, N. (2022a). Escribir una modernidad musical. La experiencia autoral en *El Mundo Artístico* (1881-1887). En C. Biernat y N. Vassallo. (Coord.) *Historia Contemporánea. Problemas, debates y perspectivas* (pp. 1079-1090). Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Ojeda, N. (2022b). “Preferimos el ruiseñor al pavo real”. Transformaciones en el gusto y la escucha musical en la Sociedad del Cuarteto de Buenos Aires (1875-1882) [ponencia]. *XVIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Santiago del Estero, Argentina.
- Ojeda, N. (2023). Entre el gusto por la música instrumental y el paseo al aire fresco. Programación y sociabilidad en los conciertos orquestales del Jardín Florida (Buenos Aires, 1880-1883). *Revista Humanidades*, 13(1).
- Pastormerlo, S. (2016). Sobre la primera modernización de los diarios en Buenos Aires. Avisos, noticias y literatura durante la Guerra Franco-Prusiana (1870). En V. Delgado y G. Rogers (ed.) *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)* (pp. 13-37). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Suarez Urtubey, P. (1985). La musicografía después de Caseros (I). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 6, 89-108.

NOTAS

- 1 Las referencias a *El Mundo Artístico* en el libro *Historia de la música en la Argentina* de V. Gesualdo (1961) otorgan indicios sobre una tirada más extensa de la publicación, con números posteriores a los que actualmente se conservan en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno -el último número allí resguardado corresponde al 31 de julio de 1887-. Sin embargo, no se han hallado fondos documentales con ejemplares posteriores de la publicación.
- 2 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 24 de junio de 1882, N. 61, p. 57.
- 3 *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 7 de febrero de 1869, N 1.
- 4 *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 18 de abril de 1869, N 11.
- 5 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1881, N. 31, p. 242.
- 6 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 17 de julio de 1881, N. 12, p. 91.
- 7 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 26 de febrero de 1882, N. 44, p. 350.
- 8 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 26 de junio de 1881, N. 9, p. 65.
- 9 *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1869, N 13.
- 10 *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1869, N 7.
- 11 *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 7 de febrero de 1869, N 1.
- 12 *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 28 de febrero de 1869, N 4.
- 13 Durante la primera mitad de la década de 1880, *El Mundo Artístico*, en su afán por el “progreso cultural”, apoyó iniciativas dedicadas a la conformación de un “arte musical nacional” y la subvención estatal a jóvenes compositores con el fin de que estudiaran en los principales centros de formación del extranjero. Estas acciones inaugurarían el tradicional “viaje de formación” que ya tenía lugar en otros ámbitos de Buenos Aires, como los ligados a la cultura visual. En simultáneo, y a través de sus páginas, el semanario también convocó anualmente a músicos de la región a participar en sus concursos de composición –los cuales llegaron a tener un alcance continental–. En ellos, la obra galardonada contaba con la impresión y puesta en circulación como entrega adjunta a la revista.
- 14 *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 28 de febrero de 1869, N 1.
- 15 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1883, N. 108, p. 22.
- 16 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 12 de febrero de 1882, N. 42, pp. 329-330.
- 17 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1881, N. 29, p. 227.
- 18 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 12 de junio de 1881, N. 7, p. 50; *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 10 de julio de 1881, N. 11, p. 81.
- 19 *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 28 de febrero de 1869, N 3.
- 20 *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 28 de febrero de 1869, N 3.
- 21 *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 28 de febrero de 1869, N 4.
- 22 *La Paz*, Buenos Aires, 4 de febrero de 1860, N. 62, p. 3. Ya desde 1860 el empresario era mencionado en la prensa porteña. Tal es el artículo titulado “Un bravo a Pestalardo” de *La Paz*, Buenos Aires, 4 de febrero de 1860, N. 62, p. 3, en donde se realizó una breve biografía del empresario destacando su capacidad para generar espectáculos en el circuito porteño.
- 23 *La Lira. Periódico de Música y Literatura*, Buenos Aires, 28 de febrero de 1869, N 9.
- 24 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 20 de agosto de 188., N. 69, p. 122.
- 25 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1881, N. 31, p. 243.

- 26 Ídem.
- 27 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 23 de abril de 1882, N. 52, p. 409.
- 28 Según las referencias de precios presentadas en *El Mundo Artístico*, se trataba de un valor asequible en tanto equivalía a la mitad del costo de una butaca de tertulia para una presentación de ópera en el Colón, a dos pliegos de partituras novedosas o a tres meses de suscripción a la revista.
- 29 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 19 de marzo de 1882, N. 47, p. 372.
- 30 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 3 de junio de 1883, N. 110, p. 40.
- 31 *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 23 de abril de 1882, N. 52, p. 410.