



## **DE AFICIONES Y OFICIOS MUSICALES: Uso, apropiación y circulación de pianos en Buenos Aires (1820-1840)**

### **BETWEEN THE HOBBIES AND MUSICAL OFFICES: Use, appropriation and circulation of pianos in Buenos Aires (1820-1840)**

***Guillermina Guillamón***

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Nacional Tres de Febrero  
Instituto de Estudios Históricos  
Palomar, Argentina  
[guillermina.guillamon@gmail.com](mailto:guillermina.guillamon@gmail.com)

#### **RESUMEN**

El artículo tiene por objetivo analizar las lógicas o dinámicas de uso que dieron valor a los instrumentos musicales en el Buenos Aires de 1820-1840. Se aborda, así una dimensión escasamente trabajada en los estudios sobre cultura, gusto y música. En concreto, a partir del abordaje de expedientes judiciales, se analiza cómo en el desarrollo de prácticas cotidianas los pianos adquirieron valores sociales y simbólicos que, al tiempo que complementaron su valor económico, muchas de las veces lo potenciaron. Indagar en torno a lo que denominamos como "materialidad de la música" permite, así, identificar una emergente red de aficionados y de oficios vinculados a la música, en tanto parte constitutiva -aunque de difícil captación- de la escena musical porteña. Por último, nos permite complejizar un abordaje que, hasta el momento, ha tenido como eje analítico principal la escena musical pública, específicamente al Teatro Coliseo Provisional.

**Palabras clave:** Cultura; Instrumento musical; Sociedad de Buenos Aires.

#### **ABSTRACT**

The objective of the article is to analyze the logical or dynamic of use that gave value to musical instruments in Buenos Aires from 1820-1840, analyzing a dimension that has been little worked in studies on culture, taste and music. Through the analysis of judicial files, it is analyzed how in the development of daily practices the pianos acquired social and symbolic values that, while complementing their economic value, many times enhanced it. Addressing what we call "materiality of music" thus allows us to identify an emerging network of fans and crafts related to music, as a

*Recibido:* 04-03-2019. *Aceptado:* 07-10-2019

constitutive part - albeit difficult to grasp - of the Buenos Aires music scene. Finally, we seek to complement an approach that, until now, has had as its main analytical axis the public music scene, specifically the Provisional Coliseum Theater.

**Keywords:** Culture; Musical instrument; Buenos Aires society.

## INTRODUCCIÓN

Hacia principios del siglo XIX Buenos Aires poseía una escena música consolidada que, con epicentro en el Teatro Coliseo Provisional, se caracterizaba por tener una programación fuertemente orientada hacia la ópera *buffa* italiana<sup>1</sup>. Enmarcado en este contexto, en este artículo buscamos complejizar lo que denominamos como *cultura musical*<sup>2</sup> porteña e indagar en otras dimensiones que exceden a la conformación de gusto y de programación, de circulación de saberes y de constitución de espacios musicales<sup>3</sup>.

En suma, el objetivo del artículo radica en analizar las lógicas o dinámicas de uso que dieron valor a los instrumentos musicales para, a partir de ello, indagar en la dimensión de la materialidad de lo musical. Abordar lo que denominamos como *materialidad de la música* permite, así, profundizar en torno al proceso de uso, circulación y apropiación de los objetos. Ello, a su vez, posibilita ver cómo en dicho proceso los instrumentos musicales -específicamente, los pianos- adquirieron valores sociales y simbólicos que, al tiempo que complementaron su valor económico, muchas de las veces lo potenciaron.

Esta propuesta se inserta en un marco más amplio, a saber, aquel que analiza la dinámica económica, social y cultural de los bienes materiales. Un libro pionero y referente de dicha perspectiva es, sin dudas, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, coordinado por Arjun Apaddurai. Del conjunto de propuestas nos interesa señalar una generalidad que da sentido a la obra colectiva: el abordaje de la circulación histórica de las cosas debe realizarse en base a un análisis que priorice sus trayectorias (o al menos un recorte ellas), ya que sólo así se

---

<sup>1</sup>Cabe señalar que Klaus Gallo (2015: 121-134) analizó la dinámica del ámbito teatral porteño durante 1820-1827 como uno de los bastiones del programa rivadaviano y de su ideario cultural. Por otra parte, respecto a la especificidad de los espectáculos teatrales como medio para civilizar las costumbres véase Molina, 2009: 207-213. En este sentido, el teatro y la música se constituyeron en mecanismos de pedagogía cívica que, al tiempo que difundían valores republicanos, normaban y censuraban la manera en la que se debía actuar en el espacio público. Asimismo, respecto del devenir del Teatro Coliseo Provisional puede verse: Pelletieri, 2005 y Seigbel, 2005.

<sup>2</sup>Guillamón, 2019.

<sup>3</sup>Ibidem, 2017a: 33- 52

puede dar cuenta de los significados y usos que les fueron atribuidos<sup>4</sup>. De allí que existan dos vías de análisis: una historia social de las cosas y una biografía cultural de las cosas. Situados en esta última, el enfoque de la biografía cultural -al que este artículo abona, aunque no en su totalidad- permite indagar en torno a (...) *cosas específicas, que se mueven a través de diferentes manos, contextos, usos, acumulando así una biografía particular o un conjunto de biografías*<sup>5</sup>.

Los bienes materiales pueden, además, ser pensados desde una perspectiva económica -que enfatiza en el proceso de mercantilización- en la cual los objetos son abordados desde su valor de uso y de cambio. De forma complementaria a ello, una perspectiva cultural de los bienes enfatiza en que la mercancía no sólo se caracteriza por su dimensión económica, sino que tiene que estar marcada culturalmente como un tipo especial de cosa<sup>6</sup>. Ambas vías de análisis-económica y cultural-deben complementarse con un abordaje que tenga en consideración la dimensión simbólica de los objetos, en tanto *el valor que tienen los objetos en virtud de las maneras en que son estimados por los individuos que los producen y los reciben*<sup>7</sup>.

Esta última afirmación, nos conduce a complejizar la relación sujeto-objeto. En este sentido, uno de los conceptos claves que articula la vinculación entre ambos es el término de apropiación en tanto (...) *una historia social de los usos e interpretaciones, relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscritas en las prácticas específicas que los producen*<sup>8</sup>. Si bien dicho concepto es parte de la propuesta de Chartier para abordar las prácticas de lectura en tanto construcción de sentido, esta apropiación -que supone mediadores y una cierta contingencia histórica- debe ser pensada en relación con todos los productos culturales en tanto que se producen, circulan y son, finalmente, apropiados.

En consecuencia, el concepto de apropiación nos ofrece la posibilidad de escapar de una visión que concibe a la música como un bien suntuoso o una simple práctica de ocio, para, en su lugar, hacer énfasis en la agencia de los sujetos en vinculación con los objetos musicales al tiempo que reponer las mediaciones que se establecen entre ambos<sup>9</sup>. Ello, a su vez, nos conduce a indagar cómo los instrumentos son *puestos en práctica*, en tanto apropiaciones que hacen que el objeto se aleje de la función que se

---

<sup>4</sup>Appadurai, 1991:19.

<sup>5</sup>Ibidem: 52.

<sup>6</sup>Kopytoff, 1991: 89.

<sup>7</sup>Thompson, 2002: 231. Asimismo, sobre perspectivas teóricas y metodológicas para abordar los bienes culturales véase: Ortega Villa, 2009.

<sup>8</sup>Chartier, 1992: 53

<sup>9</sup>Ibidem: 41.

espera que desarrolle<sup>10</sup>. En suma, el concepto nos permite confluir las dimensiones económicas, culturales y simbólicas en un mismo objeto: el piano.

La capacidad de los objetos para *habilitar*<sup>11</sup> modos de usos y apropiaciones diversas nos obliga a remitir, aunque también sintéticamente, a los aportes de Bruno Latour en su Teoría del Actor Red (TAR)<sup>12</sup>, en tanto nos permite complejizar el concepto de acción, pensado como una propiedad exclusiva de los sujetos. Por el contrario, desde la sociología pragmática se propone la idea de que objetos y sujetos accionan e inciden por igual en la constitución de lo social. Así, con el objetivo de reconstruir el *reensamblado de lo social* que construyen los actores en el desarrollo de sus acciones, surge la necesidad de restituir la importancia de los objetos de forma paralela a aquella que tienen los sujetos. Con el concepto de actantes se busca, así, recuperar los elementos no sociales -agencia humana y material- que hacen posible, significan, dan cuerpo y sostienen lo social.

Derivado de este breve recorrido, es posible postular la idea de que el significado y el valor de los bienes musicales se constituyó mediante las prácticas y experiencias que los propios sujetos construyeron en vinculación con los instrumentos y que, a su vez, estos les permitieron -o habilitaron- desarrollar. No obstante, lo que nos interesa señalar es el hecho de que en los casos propuestos, el uso musical o ejecución del objeto no constituyó el principal factor de vinculación. Por el contrario, emergen aspectos que se vinculan con relaciones familiares, vínculos contractuales, prácticas femeninas, dinámicas y espacialidades domésticas, entre otras<sup>13</sup>. A fin de indagar sobre ello, se analiza un conjunto de juicios relativos al Tribunal Civil de Buenos Aires desarrollados entre 1823 y 1836.

---

<sup>10</sup>Sanín, 2008: 9.

<sup>11</sup>De Nora, 2012: 157-212. La autora propone el concepto de *affordance* que, en tanto habilitación o permisión para la acción permite analizar cómo determinados objetos y prácticas vinculadas a lo musicales y las interacciones y mediaciones que de ellos se derivan, habilitan formas de hacer, pensar y sentir. En suma, habilitan la acción social, estilos de conciencia, ideas o modos de subjetividad.

<sup>12</sup>Latour, 2008: 107. En palabras del autor: *La TAR no es la afirmación vacía de que son los objetos los que hacen las cosas "en lugar de" los actores humanos: dice simplemente que ninguna ciencia de lo social puede iniciarse siquiera si no se explora primero la cuestión de quién y qué participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que a falta de mejor término, podríamos llamar no humanos*

<sup>13</sup>A su vez, esta perspectiva forma parte de lo que se ha denominado como *sociología del apego*. Específicamente, la propuesta de analizar las lógicas de uso de los objetos para, a su vez, ver cómo estos generan identidades, acciones y subjetividades puede verse en Benzecry, 2017: 41-66.

La selección de los expedientes y el consecuente recorte temporal se fundamenta en una serie de consideraciones. En primer lugar, el *corpus* seleccionado nos permite complementar un conjunto de trabajos previos en los que la escena cultural pública porteña constituyó el principal objeto de estudio. Sin embargo, la búsqueda por complejizar la mirada al incorporar la dimensión de lo privado nos conduce a analizar un aspecto antes no abordado: el uso, circulación y apropiación de bienes musicales.

En este sentido, visibilizar los usos de los objetos nos permite identificar una emergente red de aficionados y de oficios vinculados a la música. Ambos actores devendrán, luego de un proceso de consolidación de la dinámica cultural, en el denominado *personal de apoyo* en tanto parte constitutiva -aunque de difícil captación- del *mundo del arte*<sup>14</sup>. De allí que indagar en cómo los sujetos se vincularon con el piano desde la dimensión de la afición y del oficio nos permite captar una serie de agentes que complementan a las *figuras principales* de la escena musical local.

Asimismo, el recorte temporal en el cual se insertan los expedientes permite repensar un corte propuesto en otros trabajos, a saber, aquel que sitúa en 1830 el inicio de un período de retracción de una de las actividades musicales de mayor importancia en la escena cultural porteña: la ópera italiana. En consecuencia, al situar la mirada por fuera de dicho circuito, es posible comenzar a dimensionar la emergencia de una dinámica musical hacia el ámbito privado que toma estado público al recurrir al Tribunal Civil.

Para concretar los objetivos propuestos, el trabajo está dividido en tres partes. En la primera, se repone y se reflexiona sobre el contexto de circulación de objetos musicales en la ciudad de Buenos Aires. El auge que se advierte en la prensa respecto del uso, apropiación y circulación de los bienes musicales está estrechamente vinculado con la retracción de la escena musical pública de Buenos Aires, específicamente la ausencia de funciones líricas en el Teatro Coliseo Provisional. Por ello, también se reconstruye la dinámica cultura musical de la ciudad, particularmente ciertos aspectos de lo que denominamos como un circuito de circulación y ofrecimiento de bienes y servicios musicales

Luego de reponer, de un modo general y sintético, el contexto cultural del período se aborda un conjunto de casos judiciales en donde se disputan y reclaman pianos. En este sentido, el análisis de las dinámicas de vinculación entre los sujetos y los objetos -en nuestro caso instrumentos musicales- busca:

---

<sup>14</sup>Becker, 2008: 35-43.

*(...) restituir las prácticas cotidianas, “sin calidad”, que tejen la trama de las relaciones cotidianas y que expresan la manera en la que una comunidad singular, en un tiempo y un espacio vive y reflexiona sobre su relación con el mundo y la historia<sup>15</sup>.*

En suma, focalizar en esta vinculación nos obliga a analizar cómo los bienes son apropiados en el marco de situaciones cotidianas, sean estas de carácter domésticas, familiares o profesionales.

En el segundo apartado se analizan juicios iniciados por mujeres que refieren a disputas por venta, apropiación o préstamos de pianos y que implicaron al plano del núcleo familiar. Es por ello que nos interesa remarcar que en estos casos si bien el instrumento constituía de antemano un bien material con un determinado valor material y simbólico, fue en la posesión, el uso y el intercambio que potenció su valor económico.

En el tercer apartado, se retoman dos casos judiciales que, iniciados por actores vinculados a la cultura musical, versan en torno al reclamo de pianos. Asimismo, es en el desarrollo mismo de la disputa que ambos querellantes desplegaron un conjunto de argumentaciones relativas a su profesión, activaron una red de vínculos tendientes a reforzar la defensa y describieron los objetos musicales. Así, sus causas no sólo dan cuenta del valor y de la relación que ambos tenían con los objetos musicales, sino que evidencian que la posibilidad de reclamarlos radicó en los contratos que previamente habían realizado.

#### **PRÁCTICAS Y MATERIALIDADES DE LA CULTURA MUSICAL PORTEÑA: EL CIRCUITO DE VENTA Y OFRECIMIENTO DE BIENES Y SERVICIOS MUSICALES**

Si durante la década de 1820 el Teatro Coliseo Provisional predominó por sobre los espacios de ejecución y enseñanza particulares, a partir de 1830, el declive de la ópera derivó en el repliegue de la cultura musical a los ámbitos privados<sup>16</sup>. Sin embargo, el hecho de que los otrora aficionados a la

---

<sup>15</sup>Chartier, 1992; 2005: 22.

<sup>16</sup>Debe señalarse que tempranamente la musicología local mostró el potencial de la esfera musical para indagar sobre espacios, prácticas y objetos propios del siglo XIX. Al respecto véase: Plesch y Huseby, 1999: 65, 110. No obstante el llamado a la apertura, la esfera musical decimonónica no se incorporó como posible objeto de estudio desde una perspectiva propiamente historiográfica. Estudios recientes desde la musicología (González, 2013: 2015) volvieron a enfatizar en la necesidad de contar con una historiografía que aborde la música como objeto de estudio y ya no como un mero accesorio descriptivo. Sin embargo, aún predomina un relato que carece del abordaje de problemas y, en consecuencia, siguen abundando relatos

lírica no contasen con una temporada lírica en el Teatro, no imposibilitó el desarrollo de diversas actividades y prácticas ligadas a lo musical. Índice de ello es el auge en 1830 de los avisos en la prensa de ventas, requerimientos y ofrecimientos vinculados a la cultura musical<sup>17</sup>.

La emergencia de un circuito de circulación y ofrecimiento de bienes y servicios musicales muestra que, lejos de implicar solamente la circulación de pianos, también se vendieron guitarras, violines y flautas, libros, partituras, papel pentagramado, cuerdas de piano, violín y guitarra, se anunciaron clases de música y de *luthería* y pedidos de alquiler de pianos. Esta diversidad de ofrecimientos nos permite inferir un tránsito en la afición y la escucha que podría considerarse como *pasiva* hacia una implicación activa de los sujetos en la música. A su vez, este cambio se replicó en otras dimensiones de la cultura musical que fueron promocionadas en la prensa porteña. Por un lado, comenzaron a circular canciones compuestas para canto y piano y adaptaciones de óperas, y por otro, las reseñas de las funciones dieron lugar a apartados que interpelaron al lector como un ejecutante capaz de comprender diversos saberes teóricos procedentes de revistas europeas.

Los anuncios de venta, arreglo, alquiler (ofertado y pedido), rifa de instrumentos, servicios de *luthería* y templado o afinación de pianos, así como de hojas pentagramadas, libros, partituras y métodos de aprendizaje fueron ampliamente registrada por *La Gaceta Mercantil* y por *El Diario de la Tarde*. Estos avisos clasificados muestran, en primer lugar, el plano relativo a la circulación de los objetos y el circuito que se configuró en torno a ellos, tanto de lugares de ventas como de personas intervinientes. En una segunda instancia, evidencian cómo hacia fines de la década de 1820 hasta, aproximadamente, 1837 se incrementó la demanda y oferta de instrumentos musicales y se configuró una red de sujetos intervinientes en dicha comercialización.

La conformación de un circuito de objetos materiales y servicios ligados a lo musical a partir de 1830 debe vincularse, a su vez, con un circuito cultural más amplio. Específicamente, al sistematizar las direcciones a las que remitieron los anuncios, es posible advertir un solapamiento con los espacios ligados a la cultura material impresa, es decir, con aquellas librerías que a partir de 1829 comenzaron a tener un mayor protagonismo

---

teleológicos y con una perspectiva eurocéntrica sobre Latinoamérica (al respecto véase: Carredaño y Eli, 2010).

<sup>17</sup>Sobre el auge de la ópera, su retracción y la posterior emergencia de la canción romántica véase: -Guillamón, 2018: 189- 207. Asimismo, sobre las características del género canción véase: González, 2009.

dentro de la ciudad<sup>18</sup>. Sobre la base de los aportes de Parada, la proliferación de los lugares de venta ocasionales para el caso de los libros también puede servir para pensar la cultura musical en tanto al no poseer un espacio referente, tanto la venta de objetos como el ofrecimiento de servicios estuvieron disgregados en varios lugares.

Retomando el objeto material que aquí nos ocupa, nos interesa señalar una serie de aspectos que emergen en los anuncios de venta de pianos y que nos permiten inferir el nivel de conocimiento sobre el instrumento. La referencia al tipo de estructura (vertical o cuadrilongo), el estado de conservación y cantidad de octavas se complementó con la indicación del lugar de fabricación, encontrándose de tipos americanos o ingleses (Stodart y Clementi). Cabe señalar que, ya en 1823, se había anunciado en *El Argos de Buenos Aires*<sup>19</sup>, que D. Mateo y Adam Stodart habían instalado un taller en Buenos Aires, en el cual además de vender pianos de su fábrica en Londres, también habría violines y guitarras<sup>20</sup>. Sin embargo, recién en 1835 se publicó el anuncio más complejo, donde los saberes prácticos -tales como los que se han comentado previamente- se complementaron con saberes teóricos y técnicos sobre el instrumento:

*De las fábricas de Clemente y Ca. y Broadwoods, de Londres, los más célebres fabricantes de Piano en Inglaterra, y trabajados por sus mejores operarios y de cuya duración cualquier clima se responde. Los hay horizontales, en forma de cuadro y también con las esquinas redondas, con cuerdas de patente, teclas adicionales, adaptadas para tocar a cuatro manos, con piernas lisas y pulidas al estilo francés, y también labradas, con sus forros o carpetas de badana punzó y turquí elegantemente estampadas en relieve y bordadas en oro. También, los hay perpendiculares de las hechuras denominadas COTTAGE y GRAN CABINET, de hermosísimo jacarandá y de caoba, con columnas de tapa cilíndrica y frente radiado: - piernas labradas, cuerdas de patente, teclas adicionales, en fin, con todas las más modernas mejoras que se han introducido en este hermoso instrumento, tan de moda en este como en los demás países ilustrados. Se hallan a la*

---

<sup>18</sup>Cabe destacar que todos estos espacios han sido registrados y tomados como objeto de análisis por Alejandro Parada (2002) en su trabajo sobre la librería Duporteil Hermanos.

<sup>19</sup>*El Argos de Buenos Aires*, 9-8-1823: 64.

<sup>20</sup>Sobre una breve reconstrucción de la historia del piano en Buenos Aires en dicho período véase: Lanata, 2009: 265-266.



venta y pueden verse en la casa de Jorge LORD, N° 47 de la Victoria<sup>21</sup>.

De forma complementaria al auge de la circulación de instrumentos, surgieron producciones escritas que estuvieron dirigidas a un destinatario diferente de aquel lector propio de la década de 1820. A partir de 1830 y como consecuencia de la emergencia de la *amena literatura*<sup>22</sup>, la música no sólo tuvo espacio en la prensa política sino que fue objeto de análisis en diarios que reflexionaron sobre prácticas culturales. La figura del aficionado también sufrió cambios: ya no se trató de pasivos lectores de reseñas, crónicas y propagandas, sino de sujetos con agencia, capaces de tocar y componer música, de aprender especificidades teóricas y de comprender el contexto musical local mediante la comparación con la música y músicos de Europa.

Así, mediante el uso de una retórica ligada a formatos narrativos antes que a estructuras críticas, el *Boletín Musical* y *La Moda* intentaron hacer comprensible un saber teórico hasta entonces inexistente en la prensa porteña de la década de 1820<sup>23</sup>. Si bien la familiaridad que la sociedad porteña tenía con las reseñas de las actuaciones musicales permitía encontrar en el destinatario un lector informado en torno al género lírico, las secciones de ambas publicaciones muestran que su objetivo principal no fue la crítica sino la divulgación de saberes ligados a músicos, obras y partituras en secciones literarias y reseñas de actuaciones.

En consecuencia, y tal como advertimos previamente, el otrora aficionado se erigió como un actor con agencia sobre la música, en tanto podía ejecutar las partituras que fueron publicadas a partir de 1837 en el *Boletín Musical* y en *La Moda*. Asimismo, podía aprender a tocar el piano con un método innovador y poco ortodoxo mediante el uso del *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad* (1832) de Juan Bautista Alberdi<sup>24</sup>. La particularidad de su método residió en que mediante las reglas de la imitación -práctica que consideraba como parte de la naturaleza- *el estudiante lo aprenda todo sin sospechar*

---

<sup>21</sup>*La Gaceta Mercantil*, 10-4-1835: 3353.

<sup>22</sup>Pas, 2013: 6.

<sup>23</sup>Guillamón, 2017b: 1- 22.

<sup>24</sup>Dicho texto se compone de una introducción, de doce apartados sobre cómo ejecutar el vals *La Minerva* -compuesto por el propio Alberdi- y de una conclusión en la cual se reflexiona sobre la intencionalidad del método. Asimismo, la escritura se complementa con dos imágenes litografiadas, una en la cual se transcribe la partitura de su composición y otra en la que se explicitan figuras musicales, tales como duraciones, claves, armaduras de clave, indicadores de intensidad, compases y pasajes de la obra.

*apenas que hay reglas para aprenderlo*<sup>25</sup>. El conocimiento sería, así, incorporado mediante la práctica misma, es decir, en la ejecución pianística.

Sin embargo, la dimensión concerniente al valor que los sujetos le asignaron a los instrumentos, tanto en dimensión simbólica como económica, emerge con fuerza en las disputas que tuvieron curso en el Tribunal Civil de Buenos Aires. En consecuencia, cuando nos referimos a la cultura material musical, se pretende confluir tanto la materialidad de los objetos como el uso que se hace de ellos. Para esto, se parte de pensar que *los objetos forman parte de un sistema de significados abiertos, el cual requiere que sea puesto a punto por la actividad de los sujetos*<sup>26</sup>.

Así, se puede señalar que todas las causas que dieron origen a los juicios versaron en torno a las irregularidades en la posesión de instrumentos: algunos posibles de ser catalogados como robos, otros por ser ventas mal realizadas que pretendieron ser anuladas y, por último, como consecuencia de apropiaciones o no devoluciones instrumentos otorgados en calidad de préstamo y/o alquiler. Asimismo, la especificidad del instrumento fue enunciada en la misma caratula, donde también se refirieron los datos de los querellantes y querellados. En este sentido, el hecho de que la mayoría de ellos remita a pianos verticales evidencia que dicho instrumento seguía siendo uno de los más requeridos tanto en la compra como en lo relativo a la enseñanza y ejecución.

#### **MUJERES, FAMILIA Y MÚSICA: EL PIANO COMO BIEN ECONÓMICO Y SIMBÓLICO DENTRO DEL ÁMBITO DOMESTICO**

En el presente apartado se analizan un conjunto de juicios que permiten indagar en torno a la función económica pero también sobre el valor social y simbólico de los instrumentos hacia el interior del núcleo familiar. Asimismo, tal como se comentó previamente, todos los casos fueron iniciados por mujeres que reclamaron pianos que, argumentaron, eran de su propiedad y uso: Petrona Sanchez accionó como querellante, dado que era responsable de su sobrina menor Luisa Herrera, por una venta que la joven había realizado sin su autorización a favor de Bartola Arce; Josefina Cavenago acudió a la justicia por la apropiación que Manuel Luzuriaga, hermano de su esposo, había realizado de su piano aduciendo deudas impagas y, por último, Isabel Requensen intercedió contra su yerno José Leon por un piano que había prestado por un corto plazo y no fue devuelto.

---

<sup>25</sup>Alberdi, 2011: 31.

<sup>26</sup>Sassatelli. 2012:17.

Así, en primer lugar, en todos los casos el piano adquirió una función económica dentro del núcleo familiar: el primero por ser objeto de venta y, en consecuencia, rédito para la menor que se encontraba bajo la tutela de su tía ya que su madre estaba enferma y su padre había fallecido; el segundo por ser apropiado a fin de cubrir las deudas entre hermanos, dado que uno se habría hecho cargo de la enfermedad del otro; y el último por haber sido otorgado a préstamos a una hija fin de que lo pudiera alquilar para solventar los gastos cotidianos. Por lo tanto, en una primera aproximación a las disputas, las razones de los reclamos radicaron en que el instrumento constituía un bien material que en la posesión, en el uso y el intercambio adquiría valor económico.

Pero de forma complementaria a ello, el piano contuvo -y potenció- en dichos procesos de disputa su valor social y simbólico. Si bien la posesión por sí misma era un indicador de *status* social, y en consecuencia un elemento capaz de generar dinámicas de distinción, también lo fueron las prácticas que se derivaron de dicha propiedad. En este sentido, el objeto musical también era un bien que habilitaba, al tiempo que incentivaba, el encuentro familiar y la socialización en el ámbito privado. Asimismo, ponía en un primer plano a las mujeres, en tanto que eran las responsables de llevar a cabo dichos momentos de interacción social. No obstante, el piano también nos remite a otras prácticas que exceden la sociabilidad intrafamiliar.

En una primera instancia, se evidencia el uso para el aprendizaje de la ejecución. Así argumentó Petrona Sanchez, quien tenía bajo su tutela a su sobrina Luisa Herrera dado que su padre había fallecido y su madre se encontraba en el campo con problemas de salud. La causa del expediente discurrió sobre el hecho de que la menor había vendido -se supone que de forma obligada- un piano de su padre fallecido recientemente. La irregularidad de la venta no sólo se evidenciaba por el hecho de que la menor estaba incapacitada para realizar la transacción sino que de todo el conjunto de muebles que se vendieron solamente se reclamaba el piano, de valor económico pero también simbólico para Luisa.

Una de las estrategias de Petrona Sanchez fue citar como testigo al profesor de piano de su sobrina, Don Jose Maria Peres, a fin de acreditar que la venta fue parte de una irregularidad, violencia y desorden acometido cuando Bartola Arce obligó a la menor a realizar la venta. Posteriormente, el mismo profesor testificó en la causa, acusando el conocimiento musical de la menor y, en consecuencia, el uso que hacía del instrumento. Pero no siendo suficientes estos argumentos, Petrona argumentó que la nulidad de la venta y el consecuente veredicto a su favor debía realizarse dado la incompetencia del Juez que llevaba adelante el proceso judicial. La razón del pedido radicó en que *la demandada Doña Bartola Arce de cuya casa es*

*tertulia, y visitante el Juez de pas [sic], fallo este en contra declamando que la renta era válida (...)*<sup>27</sup>. Los vínculos entre ambos explicarían el desarrollo arbitrario de la causa y el fallo en contra de Luisa Herrera.

La referencia al aprendizaje musical, como asimismo el valor simbólico del piano al interior de la familia, también fue señalado por Josefina Cavenago cuando adujo que:

*(...) entre el año veinte y cuatro y veinte cinco en circunstancias de no estar mi marido reunido con toda su familia, presto a su hermano Don Manuel Luzuriaga un piano de mi uso, valor de dos o tres mil pesos de construcción perpendicular, teniendo por objeto el que fuese aprendiendo la hija de Don Manuel. Hallandose hoy ya toda la familia reunida, la primera diligencia ha sido reclamar por conducto de mi esposo el referido piano del Don Manuel quien se ha negado a las reconsideraciones amistosas, bajo negocios y cuentas con mi marido en las que yo nada absolutamente tengo que ver, sino en recobrar una alhaja de mi uso y propiedad*<sup>28</sup>.

Asimismo, cuando Manuel se defendió de la acusación y argumentó que el piano no había sido dado en calidad de préstamo, sino de donación por la ayuda económica brindada a su hermano, también se refirió a que Josefa no sabía ejecutar el instrumento. Así, intentó desacreditar su testimonio y, en consecuencia, el argumento por el cual la mujer reclamaba el piano. Ante ello, la mujer remitió otro escrito y adujo que dicho argumento era inválido, ya que *por que supone no sabía [sic] tocar como si aun cuando esto fuese sierto [sic] no pudiese aprender sino sabía [sic] (...)*<sup>29</sup>. El piano, en poder de Manuel durante doce años y nunca demandado por lo que el argumenta como de poco valor, era ahora reclamado por Josefa por el uso musical individual que ella realizaba, ya que *asta [sic] que no se bio [sic] reunida a la Familia, y se notó su falta entre los demás Muebles de la casa*<sup>30</sup> parecía no ser necesario.

Por último, nos interesa señalar la notoria repercusión pública que tuvo la causa. La extensión de la disputa sorprendió a la propia Josefa, quien estaba desconcertada ante el hecho de que (...) *asta [sic] una Alhaja que debe en cierto modo suavizar en parte estos reveses, se retenga (...)*<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Archivo General de la Nación, Argentina (en adelante: AGN), Tribunal Civil. Legajo H- 210: 1826.

<sup>28</sup> AGN. Tribunal Civil. Legajo C- 41- 14: 1834.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Sin embargo, el veredicto final sobre su inocencia y la consecuente devolución del piano es también aquel que dispensó la propia sociedad, en tanto tal como ella misma advirtió:

*(...) me consuela, que la opinión publica toda, toda esta a mi favor y no hai [sic] un solo individuo en Buenos Aires de los que tengan noticia de las desgracias en que se ve envuelta a mi familia, que no la consideren inculpable e inocente en ella<sup>32</sup>.*

El último caso también evidenció confluencia de intereses económicos y sociales en el la demanda por un objeto musical. La demanda que inició Isabel Requensen contra su yerno se fundamentó en pedir que

*(...) se le devuelva un piano de su propiedad que le presto para que en atención a la indigencia en que se encuentra Leon y su Esposa Doña Natividad Villanueva hija de la exponente pudiese alquilarlo y mantenerse algún tanto con usufructos cuya alhaja no quiere hoy devolverla Leon<sup>33</sup>.*

El reclamo de Isabel, por lo tanto, se fundamentó en una doble argumentación. Por un lado, en que el piano también constituía una fuente de réditeo económico y que, derivado de ello, la necesidad de tenerlo radicaba en que (...) *es pobre y lo necesita para remediar sus escases*. Pero complementariamente su derecho sobre el piano residió en que éste había sido un regalo de su esposo cuando habían estado casados, y que luego formó parte de los bienes del divorcio que quedaron bajo su propiedad.

Para dar cuenta de la veracidad de dicha posesión, Isabel pidió al Juez que se revisaran los papeles presentes en el Juzgado del Crimen posteriores al divorcio. Allí se verían, según la querellante, que el piano se encontraba en su casa luego de divorciada, y que a su vez éste había sido objeto de la violencia de su marido, quien había (...) *saltado paredes de la vecindad, e introduciéndose en casa de la concurrente para hacer pedazos el mismo piano con un barreta. Volvió a estar preso Villanueva y la Doña Isabel se encargó de hacer componer el piano<sup>34</sup>*. Así, además de significar una inversión de Isabel -ya que antes remitió haberlo llevado nuevamente al taller de compostura- le permitió pensarse más allá de su vínculo conyugal,

---

<sup>32</sup>Ibidem.

<sup>33</sup>Ibidem, Legajo R – 29: 1836.

<sup>34</sup>Ibidem.

advirtiendo que dicha posesión se extendía sin variación desde su casamiento hasta su divorcio.

### **EL PIANO COMO OFICIO: DISPUTAS Y RECLAMOS ENTRE PROPIETARIOS, FABRICANTES Y LUTHIERS**

En el presente apartado se abordan dos casos judiciales que también se fundamentan en el reclamo de instrumentos que habían sido denunciados como robados. No obstante, ya no remiten a la intervención de mujeres sino que son iniciados por actores cuyo oficio está en estrecha vinculación con los pianos. Así, si bien el fundamento de la querrela se fundamenta en el valor económico del instrumento, nos interesa resaltar que el reclamo fue posible dado un aspecto fundamental en la regulación de su propia labor: la redacción de los contratos previos.

José Santos era fabricante de pianos y con esa profesión se presentó a la Justicia en 1833<sup>35</sup>. Ya en 1830 Santos había publicado sus servicios en el diario *La Gaceta*, enunciándose como un fabricante de *forte* pianos que *compone toda clase de pianos para que queden como nuevos, también alquila pianos á un precio acomodado mensual, como igualmente compra y vende toda clase de pianos*<sup>36</sup>. De todos estos servicios que ofrecía, fue el de alquiler de piano el que lo llevaría a iniciar la causa. En ella, Santos se presenta para reclamar un piano que, habiendo sido alquilado por Javier Aguilar y teniendo a Lorenzo Alvarez como fiador, terminó siendo embargado por deudas a éste último por Angel Botano. Tres aspectos nos interesan señalar de dicho juicio que nos permiten indagar en torno a los usos del bien: el sistema de alquiler de pianos, el conocimiento técnico acerca del instrumento y la conformación de una red que Santos se valía para llevar a cabo su labor.

La causa se inició con un comprobante impreso del alquiler del piano, en el cual Santos completó los datos del inquilino del piano, el precio y las características del mismo y que presentó como el fundamento legal que lo habilitaba a realizar el reclamo. Así, en una primera lectura de las fojas del expediente, se evidencia que el alquiler de pianos era una práctica frecuente.

Sobre el alquiler del instrumento, Santos explicó que:

*(...) el día 12 de enero del corriente año se presento en mi casa Don Javier Aguilar como a nombre de una señora a alquilarme un piano por mes, y después de convenido el precio de treinta*

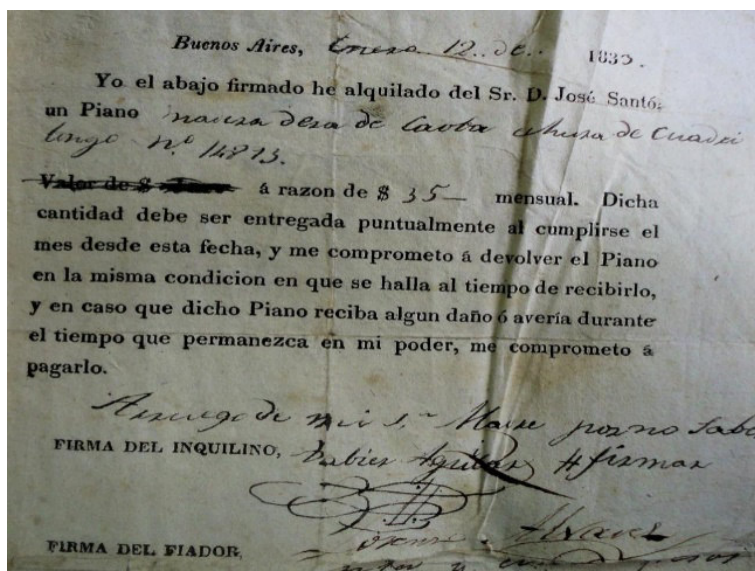
---

<sup>35</sup>Ibidem, Legajo S - 21-7: 1833.

<sup>36</sup>*La Gaceta Mercantil*, 5-2-1830: 1828.

y cinco pesos a devolverlo en las mismas [condiciones] que lo recibiese, o de abonarme la avería [sic], le entrego uno, madera de caoba, hechura de cuadrilongo N 14. 893, y habiendo corregido un fiador le di en la persona de Don Lorenzo<sup>37</sup>.

**Figura 1:** Comprobante que adjuntó José Santos en el juicio para dar cuenta del alquiler del piano al tiempo que de las características materiales del mismo.



**Fuente:** Archivo General de la Nación. Tribunal Civil. Legajo S 21-7-1833

A continuación, adujo haber advertido la irregularidad por una mera casualidad: la policía lo había llamado para tazar un piano que había sido embargado por deudas. Así, consecuencia de su actividad como consultor del Departamento de Policía ante muebles e instrumentos, Santos hizo referencia a una conspiración que habrían premeditado el inquilino y el fiador, a fin de poder responder a un embargo por deudas iniciado por Angel Botaro. Luego de la exposición de estos argumentos, la disputa discurrió entre Santos contra Botaro a fin de que se le devolviese el piano, ahora embargado y depositado en poder del alcalde Nicolás Torres.

<sup>37</sup>AGN. Tribunal Civil. Legajo S 21-7: 1833.

El conocimiento y la regulación de su propio oficio le permitió a Santos sospechar que el instrumento era de su propiedad: a partir de allí, revisó sus respectivos papeles y mandó a corroborar la dirección a donde había sido llevado el piano según el contrato. Asimismo, los testigos que convocó al juicio nos muestran que el oficio de fabricante excedía su propia figura y se valía de otros intermediarios: Don Miller, francés y carpintero, Don Bernet, hamburgués y templador de pianos, Doña Benita Altencio, antigua propietaria quien vendió el piano a Santos en 1831 y, finalmente, un changador contratado por el fiador para llevar el piano a su casa.

Los testimonios ratificaron que el piano era propiedad de Santos. Sin embargo, Botaro, negó que se tratase del mismo piano. Así lo indicó Santos en otro escrito que remitió al juez, donde argumentó que:

*(...) Botaro pretende destruir el cumulo de fundamentos en que se apoya mi acción, con haber probado que el piano depositado tiene el numero de 19.554 escrito en tinta (...) pues visiblemente y con carácter gravados en la madera está patente el numero 14.893 que ha sacado desde la fábrica de construcción (...) merece crédito porque es la señal y distintivo que le ha puesto el fabricante y no la escrita con tinta que cualquiera la habrá hecho después, con buena o mala intención<sup>38</sup>.*

Las descripciones que realizó Santos muestran el conocimiento que tanto el como Botaro tenían sobre el instrumento. Específicamente aquellas relativas a su fabricación que, en última instancia, garantizaban no sólo la propiedad sino también el valor del piano.

Lejos de cancelar la discusión en torno a la propiedad, que pareciera ya corroborada, Santos se enfrentó a otro problema: la multa que debía pagar por la retención y guardia del piano, en tanto que el alcalde acusó haber alquilado una habitación especial para el piano, dado la importancia y tamaño del mueble. Para evadir la responsabilidad del pago (diez pesos mensuales) Santos desplegó dos argumentos. Por un lado, contraponiéndose a la imagen que el mismo había presentado de su oficio como una profesión sólida, se mostró como *un artesano cargado de familia, para quien no es insignificante aquella suma por exiga [sic] que paresca [sic] (...)*<sup>39</sup>. Pero, por otro lado, también criticó la veracidad del alquiler de la pieza, ya que lejos de ser un objeto difícil de acomodar espacialmente, el piano era *un mueble de esta clase se acomoda perfectamente en cualquier*

---

<sup>38</sup>Ibidem.

<sup>39</sup>Ibidem.



rincón. El cuarto donde Torres tenía el piano era el de su propia habitación y de su familia: allí mismo tenía las camas, comodas, mesas y demás muebles de su uso<sup>40</sup>.

De forma complementaria, y en vinculación al caso previo, analizamos el juicio Jaime Lich, fabricante de pianos, y Hanson Falckenber, de oficio fabricante de instrumentos.<sup>41</sup> Si bien la causa es iniciada por un supuesto robo de piano, luego se complejiza en torno al vínculo contractual entre ambos luthier. Si bien ambos eran de nacionalidad hamburguesa, Lich residía en Buenos Aires desde fines de la década de 1810. Asimismo, tal como se advierte en el contrato (que también fue enviado a traducir), fue éste quien contrató a Falckenberg en un viaje que habría realizado en 1823. Así, de forma similar al caso de Santos, se evidencia la intención de regular y normar de forma contractual el oficio. Fueron ambos contratos aquellos documentos que le permitieron a las partes implicadas reclamar el objeto musical y, en el caso particular de Lich,

En dicho texto, que entregó el propio querellado, se especificaron las obligaciones y derechos de cada una de las partes:

*Art. 1º: Falckenberg se ha convenido con el Sr Jaime Lich a trabajar en su fabrica de pianos y Instrumentos que tienen en Buenos Aires por el termino de tres años seguidos bajo las condiciones siguientes*

*Art. 2º: El maestro Lich promete y se obliga a pagar cada semana puntalmente al sr Hanson Falckenberg diez pesos españoles desde el dia de haber empezado a trabajar en su fabrica, también promete a darle su comida y alojamiento y además tengo que pagar los gastos por el viaje con el capital hasta Buenos Aires. A cuenta de este tiene el Sr Hanson Falckenberg a pagar de su sueldo por el primer año cien pesos españoles por su pasage [sic].*

*En caso que el S. Hanson Falckenberg en el termino de esta contrata por enfermedad no pueda trabajar, yo prometo a darle toda la asistencia posible, y los gastos ocurridos en el tiempo de su enfermedad como tambien el pago por el tiempo que no puede trabajar ser rebajado de su sueldo*

*Art. 3º: En consecuencia de esta contrata se obliga al señor Hanson Falckenberg y habiendo dado que en dicho termino las capacidades necesarias de ejecutar con todo su poder y*

---

<sup>40</sup>Ibidem.

<sup>41</sup>Ibidem, Legajo H – 210: 1826.

*facultad el trabajo fielmente y al beneficio del maestro Lich en el mismo tiempo a evitar todos daños y perjuicios, también compórtense como hombre de bien.*

*Art. 4°: Ambos contrayentes fixan [sic] que después de tres años la contrata presente no se puede disolver mientras de avisar de otra parte tres meses anterior de concluirse la contrata (...)<sup>42</sup>.*

La causa de la disputa radicó, entonces, en el incumplimiento de dicho contrato. Sin embargo, se advierten dos testimonios contradictorios. Por un lado, Lich acusó a Falckenberg de haberle robado y, posterior a ello, haberse ido a trabajar con otro luthier. Por su parte, Falckenberg argumentó que había sido Lich quien lo había echado de la casa, consecuencia de diferencias tanto durante el viaje en barco y como luego en el taller de instrumentos. En efecto, dijo que:

*En este estado viendome desacomodado y en la necesidad de acudir [sic] a mi subsistencia procuré buscar trabajo, y después de varias diligencias sabiéndolo el mismo Lich lo encontré en Casa del Maestro Jose Santos del mismo oficio, con este me contrate en trabajarle un piano<sup>43</sup>.*

Consecuentemente, la acusación que realizó Lich estuvo menos fundamentada en el robo que en el hecho de que su empleado trabajara con otro fabricante de pianos. Específicamente, acusó que la razón por la cual había viajado para contratarlo residía en que necesitaba personal en su taller de instrumentos, algo imposible de encontrar en Buenos Aires. De allí que considerara que diez pesos mensuales, casa y comida eran una oferta inmejorable en Buenos Aires para dicho oficio. El detalle económico que ofrece Falckenberg refuerza esta idea: si bien José Santos le propuso 150 pesos por un trabajo sobre un piano, vivir en su casa y recibir comida también, luego de once semanas el hamburgués sólo había ganado 40 pesos.

No obstante, ni el Juez de Primera Instancia ni el Juez de Apelaciones consideraron que las diferencias entre ambos profesionales eran suficientes para eximir a Falckenberg de las obligaciones contractuales. Pero negándose éste volver a su trabajo, surge en el juicio la razón por la cual Falckenberg no apeló tenazmente la demanda de Lich:

---

<sup>42</sup>Ibidem.

<sup>43</sup>Ibidem.

*Extranjero en el país y destituido de todo conocimiento e inteligencia en el idioma nativo de él, (...) sin embargo se que mi primera obligación para con Lich ha caducado en virtud de haberme este arrojado de su casa, o quando [sic] lo niegue haber consentido en mi separación de ella, y acomodo en otra parte, el Juez de Paz según me ha hecho entender y mi interlocutor pronuncio que yo debía restituirme a la Casa de Lich a seguir cumpliendo la contrata y que de no serlo detenanme [sic] al servicio de las armas<sup>44</sup>.*

Sin embargo, Falckenberg no volvió al taller ni fue al servicio militar. Ambas partes decidieron romper el contrato sólo si el querellado se comprometía a devolverle el dinero correspondiente a los meses que no trabajó en el taller, olvidando así la inicial disputa sobre un supuesto robo de pianos del taller. Siete años después, en 1830, Falckenberg anunció sus servicios en *La Gaceta*, primero, vendiendo guitarras traídas de Cadiz<sup>45</sup>, y luego, ofreciendo sus servicios como *compositor y templador de pianos*<sup>46</sup>. En ninguno de los dos avisos la dirección era aquella que correspondía, en el mismo año, a José Santos. Así, no sólo se puede inferir que Falckenberg también logró desligarse de sus obligaciones con el fabricante de pianos, sino que su propia profesión le permitió, hacia 1830, tener su propio taller.

## CONCLUSIONES

En trabajos anteriores hemos indagado en torno a las relaciones entre música y política. A partir de ello, analizamos cómo la conformación de formas de escucha y patrones de gusto y su vinculación con los programas políticos e idearios estéticos nos permitía poner en discusión ciertas perspectivas que conciben a lo musical como simples prácticas de ejecución y escucha, de dominación política o de distinción social. Por el contrario, nos obligaban a entender a lo musical como parte de una cultura más amplia, que abarca prácticas, saberes, espacios, sujetos y objetos que no siempre se vincularon unidireccionalmente con las ambiciones culturales y estéticas de los proyectos políticos porteños.

Continuando con esta perspectiva, aquí tuvimos por objetivo ampliar el objeto de estudio y centrar el análisis en dimensión de la materialidad de lo musical para analizar cómo los sujetos se vincularon con los instrumentos musicales. Las formas en las que circularon, las lógicas con las que se apropiaron y las dinámicas que se desplegaron para reclamarlos son

---

<sup>44</sup>Ibidem.

<sup>45</sup>*La Gaceta de Buenos Aires*, 3-5-1830: 1884.

<sup>46</sup>Ibidem, 20-6-1830: 1935.

algunos de los aspectos que este trabajo, en una primera aproximación al problema, buscó desplegar.

En este sentido, las disputas que tuvieron desarrollo por los tribunales judiciales nos permitieron profundizar en dos dimensiones. Por un lado, en la dinámica ligada al oficio de *hacer música* que excede a las compañías líricas y al espacio teatral porteño. En consecuencia, este abordaje nos invita a reponer a actores y prácticas que, de no ser por los archivos judiciales, se encuentran invisibilizadas en la prensa porteña. Así, si bien la *lutheria* y el alquiler de pianos aparecían promocionados en la prensa, los expedientes permiten dar cuenta de un universo mucho más complejo, en donde la vinculación que los actores establecen con los instrumentos musicales les permite regular su labor.

Por otra parte, las querellas que tuvieron al piano como objeto de disputa nos permitieron reponer a la música en el espacio doméstico y, por sobre ello, la vinculación entre las mujeres y los instrumentos musicales. Derivada de esta relación entre sujeto-objeto, también hemos podido observar cómo las mujeres excedieron el espacio privado y accionaron en la esfera pública, aun cuando la disputa discurriera sobre problemáticas intrafamiliares.

En suma, ambas dimensiones nos permiten advertir que si bien el valor económico es un factor fundamental en la importancia de los instrumentos, hay otros aspectos que deben considerarse dado que potenciaron dicho valor. La dinámica de las apropiaciones de los bienes musicales son aspectos que nos permiten dar cuerpo, al tiempo que complejizar, la relación que los sujetos establecieron con los instrumentos y que, casi en su totalidad excedieron al uso musical particular. Por ello, muchas de las dimensiones aquí analizadas son consecuencia no sólo del uso y apropiación que los sujetos desarrollan sino de aquellas cosas que los propios objetos les permitieron hacer. Asimismo, al situar la mirada en la dimensión de lo privado es posible comenzar a dimensionar la emergencia de una dinámica musical hacia el ámbito privado que toma estado público al recurrir a la justicia como herramienta de resolución de las disputas.

Estos mismos expedientes permitieron, también, visibilizar el rol de las mujeres como ejecutantes y aficionadas y de los oficios emergentes en torno a ella. En consecuencia, tanto la dimensión de la afición como del oficio fueron reconstruidas a través de las huellas que dejaron los objetos: una presencia cotidiana de objetos musicales que ocupan un espacio en el equipamiento cultural de la casa. Asimismo, el carácter emergente de dicha cultura material se capta en la ausencia, muchas veces, de una legislación adecuada al tratamiento de los -novedosos- conflictos asociados a la propiedad de los objetos y al desempeño de los oficios

En este sentido, esta primera aproximación a la vinculación que los sujetos desarrollan con los instrumentos nos permite incorporar en el análisis de la escena musical porteña una serie de mediaciones, en tanto instancias fundamentales para comprender los efectos que el objeto puede producir en la constitución de lo social<sup>47</sup>. Por ello, en trabajos posteriores buscaremos dar cuenta de cómo estas mediaciones entre la cultura musical y los sujetos se despliegan en las prácticas cotidianas que, aunque inicialmente inciertas y aparentemente caóticas, parecen compartir algo en común: la agencia de los individuos y los objetos.

## FUENTES

Archivo General de la Nación, Argentina, Tribunal Civil. Legajos varios.

*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1823.

*La Gaceta Mercantil de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1830-1835.

*La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 10-4-1835: 3353.

*La Gaceta de Buenos Aires*, Buenos Aires, 3-5-1830: 1884.

*La Gaceta de Buenos Aires*, Buenos Aires, 20-6-1830: 1935.

## BIBLIOGRAFÍA

ALBERDI, J. B. (2011). *El espíritu de la música y otros ensayos*. Buenos Aires: Emecé.

APPADURAI, A. (1991). Introducción: la mercancía y la política de valor". En A. Appadurai (Ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo, pp. 17-88.

BECKER, H. (2008) *Los mundo del arte: sociología del trabajo artístico*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

BENZECRY, C. (2017). Objetos, emoción y biografía o cómo volver a amar la ópera y las camisetas de fútbol. En A. Rodríguez Morató y Á. Santana Acuña (Eds.) *La Nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global*. Barcelona: Gedisa, pp. 41-66.

CARREDAÑO, C. y ELI, E. (Eds.). (2010). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Tomo VI. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

---

<sup>47</sup>Hennion, 2010.

- CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- CHARTIER, R. (2005). *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- CHARTIER, R. (2007). ¿Existe una nueva historia cultural? En S. Gayol, Sandra y M. Madero (Eds.). *Formas de historia cultural*. Buenos Aires: Prometeo-Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 29-43.
- DE NORA, T. (2012). La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810. En C. Benzecry (Comp.). *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 157-212.
- GALLO, K. (2005). Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827. En G. Batticuore, K. Gallo y J. Klaus (Comps.). *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: EUDEBA, pp. 121-134.
- GONZÁLEZ, J. P. (2009). De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (23), pp. 195-212.
- GONZÁLEZ, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- GUILLAMÓN, G. (2017a). Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828). *Prismas. Revista de historia intelectual*, (21), pp. 33- 52. Recuperado: <http://www.unq.edu.ar/catalogo/416-prismas-n-21/-/2017.php>
- GUILLAMÓN, G. (2017b). Prensa y cultura musical: los casos del Boletín Musical y La Moda (Bs. As. 1837-1838). *Oficios Terrestres*, (37), pp.1-22. Recuperado: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/4271>
- GUILLAMÓN, G. (2018). Del esplendor de la ópera al éxito de la canción: música y romanticismo en Buenos Aires durante 1830. *Anuario IEHS*, 33 (2), pp. 182-207. Recuperado: [http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/Files/2018%202/11%20Anuario%20IEHS%2033\(2\)%20d.Guillamon.pdf](http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/Files/2018%202/11%20Anuario%20IEHS%2033(2)%20d.Guillamon.pdf)

- GUILLAMÓN, G. (2019). Ni “campo” ni “mundo”: Aportes y herramientas para historiar la cultura musical de principios del siglo XIX en Buenos Aires. *Revista de Historiografía*, (30), pp. 287-312. DOI: <https://doi.org/10.20318/revhisto.2019.4754>
- HENNION, Antoine (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, (34), pp. 25-33. DOI: <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-02>
- KOPYTOFF, I. (1991). La biografía cultural de las cosas. La mercantilización como proceso En: A. Appadurai (Ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo, pp. 17-88.
- LANATA, E. (2009). *Tómame. Trabaja conmigo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- LATOURET, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial
- MOLINA, E. (2009). *El poder de la opinión pública. Trayectos y avatares de una nueva cultura política en el Río de la Plata, 1800-1852*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- ORTEGA VILLA, L. M. (2009). Consumo de bienes culturales: reflexiones sobre un concepto y tres categorías para su análisis. *Culturales*, 5, (10), pp. 7-44. Recuperado: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69412157002>
- PARADA, A. (2002). El orden y la memoria en una librería porteña de 1829: El catálogo de la librería Duportail Hermanos. *Información, cultura y sociedad*, (7), pp. 9-80. DOI: <https://doi.org/10.34096/ics.i7.967>
- PAS, H. (2013). *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- PLESCH, M. y HUSEBY, G. (1999). La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX. En J. E. Burucúa (Comp.). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 219-268.
- PELLETIERI, O. (2005). *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de la constitución (1770-1884)*. Buenos Aires: Galerna.
- SANÍN, J. D. (2008). *Estéticas del consumo: configuraciones de la cultura material*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

SASSATELLI, R. (2012). *Consumo, cultura y sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu.

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

THOMPSON, J. (2002). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma de México.

