La Biblioteca Musical de Isidora Zegers (1803-1869) y el *Álbum Musical de Ángela Peralta* (1845-1883): ópera y tópicos sentimentales durante el siglo XIX en Latinoamérica

Fernanda Vera Malhue
Universidad de Chile
fdavera@uchile.cl

Resumen

La práctica musical femenina burguesa en Latinoamérica tuvo características específicas que se asociaron a la cultura del siglo XIX. La ópera italiana, como expresión central de la cultura y del modelo civilizatorio, así como el gran influjo de la música de salón se reflejaron en la formación femenina. La educación de la época, de tipo romántico e ilustrado, impulsó una asociación de algunos sentimientos con lo femenino, y se incentivó la expresión de ciertas emociones consideradas como más apropiadas para las mujeres. En el presente artículo caracterizo lo anterior de dos formas distintas. Primero, con la reseña de la Biblioteca Musical de Isidora Zegers que incidió en la difusión del estilo lírico italiano en Santiago de Chile y, luego, mediante la descripción del *Álbum Musical de Ángela Peralta* que encarna, a través del empleo de títulos sentimentales en danzas y otras piezas de salón, la expresión emocional propia del lirismo italiano.

Palabras clave: tópicos sentimentales; ópera; Isidora Zegers; Ángela Peralta; música de salón; siglo XIX.

The Musical Library of Isidora Zegers (1803-1869) and the *Musical Album of Ángela Peralta* (1845-1883): Opera and Sentimental Topics During the 19th Century in Latin America

Abstract

Female bourgeois musical practice in Latin America had specific characteristics associated with the culture of the 19th century. Italian opera, as a central expression of the culture and the civilizing model, and the significant influence of salon music were reflected in female education. The education of the time, of a romantic and enlightened type, encouraged an association of certain feelings with the feminine, and the expression of emotions considered more appropriate for women was encouraged. In this article, I seek to characterize the above, first, with the description of the Musical Library of Isidora Zegers that influenced the diffusion

Fecha de recepción: 20-11-2023 / Fecha de aceptación: 14-03-2024.

of the Italian lyrical style in Santiago de Chile and then, through the description of the *Musical Album of Ángela Peralta* that embodies, using sentimental titles in dances and other salon pieces, the emotional expression of Italian lyricism.

Keywords: Sentimental Topics; Opera; Isidora Zegers; Ángela Peralta; Salon Music; 19th Century.

Introducción

El siglo XIX estuvo marcado en América Latina por las ideas de modernidad y cosmopolitismo. La apertura de las rutas comerciales desde Europa y Norte América, y desde y hacia América Latina, implicó una transformación en las formas de vida conocidas hasta ese momento en la región. Lo anterior se evidenció en el aumento del mercado de objetos suntuarios, cambios en el confort cotidiano y en la transformación de las ciudades según modelos europeos (Goldgel 2016). Con esto pretendo caracterizar la manifestación doméstica de la cultura burguesa latinoamericana (López Rico 2009; Bauer 2002) que, para el caso chileno especialmente, estuvo fuertemente influida por capitales ingleses y alemanes a fines de siglo.[1]

Para el caso de las mujeres latinoamericanas, y específicamente las burguesas, este período trajo una serie de transformaciones que incidieron en los procesos de construcción de sus subjetividades. Uno de los cambios fundamentales en este nuevo modo de ser mujer, fue el énfasis que tuvieron las emociones en la concepción de lo femenino. Ya fuese por razones culturales, relacionadas con un nuevo tipo de educación, por el peso de la literatura de tinte romántico, o bien por la influencia de la teoría frenológica, las mujeres fueron asociadas directamente con ciertas emociones específicas, cuya manifestación quedó circunscrita a las vías de expresión que estaban autorizadas en aquel momento para ellas. Ejemplo de esto fue la escritura de ciertos géneros literarios, como la poesía y la novela folletín, así como el consumo, práctica y composición de música de salón. Lo mencionado explica que las primeras experiencias conocidas de mujeres artistas y literatas se dieran durante este período, situación que fue compartida por la mayoría de los países de la región (Alzate y Doll 2014; Arcos 2009; Batticuore 2005; Chumacero 2016; Contreras, Landeros y Ulloa 2017; Peluffo 2005; Ulloa 2017; Vera 2022).

La expresión de la emocionalidad fue fundamental en la construcción cultural de las convenciones de género de las mujeres de la época, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX (Peluffo 2005; 2016), y la práctica y la creación musical de música de salón, así como la afición a la ópera, fueron una de sus manifestaciones principales en todo el mundo occidental. Dentro de este sustrato cultural, la asociación entre mujer, sentimientos y expresión musical fue considerada "natural". Dicha vinculación fue, durante el último cuarto del siglo, reforzada por los editores y dueños de casas de música, mediante los productos musicales dispuestos para el consumo privado en el hogar.

1. Para el presente artículo entenderé el concepto de burguesías latinoamericanas como aquel grupo social con poder adquisitivo conformado por nacionales y extranjeros con intereses en el comercio, la minería y la industria, la tenencia de tierras y la acumulación de capitales. De amplio espectro político y religioso, este sector de la sociedad cumplió labores en ámbitos sociales, políticos y culturales. Desde un punto de vista intelectual, conformó una élite inspirada libremente en las formas de vida europeas de tipo ilustrado, sin embargo, esta misma amplitud es lo que los distancia del concepto original de las burguesías europeas (revisar Plá 1971, 41 y López Rico 2009, 7-8).

El presente artículo tiene como objetivo principal mostrar cómo la práctica musical de mujeres burguesas en América Latina durante el siglo XIX tuvo características culturales muy específicas que se asociaron a la ópera como expresión central de la escena cultural y a los repertorios en formato de salón. Gracias a la asociación de sentimientos y mujer, y al influjo que tuvo el estilo lírico italiano que enfatizaba la expresión de ciertas emociones, y en relación también al ideario romántico, la música pensada para el uso y consumo femeninos reflejó estos mundos emotivos y los vinculó a lo femenino casi indisolublemente durante todo el período. Esto sucedió de dos formas distintas. Primero, a través de la afición a la ópera que se expresó en el uso y circulación de reducciones para canto y piano, y segundo, mediante el empleo de títulos sentimentales en danzas y otras piezas de salón que formaron parte de la expresión emocional propia del lirismo italiano. Así, se produjo una relación entre mujeres burguesas, música de salón, ópera y expresión de sentimientos que fluyó sin obstáculos formando parte de la escena musical latinoamericana. Para ejemplificar lo dicho he escogido dos ejemplos de objetos pertenecientes a dos mujeres de distintos espacios geográficos, en dos momentos diferentes del siglo, con posiciones diferentes (una aficionada y una profesional), pero que dan cuenta de repertorios similares tanto cultural como musicalmente.

A partir del análisis de la Biblioteca Musical de Isidora Zegers[2] y el *Álbum Musical de Ángela Peralta* como dos estudios de caso en Chile y México respectivamente, el argumento se desarrollará en tres secciones. Primero haré una breve descripción de la relevancia de los sentimientos en la cultura decimonónica latinoamericana en relación con la educación de las mujeres burguesas de la época. Luego, describiré, la influencia de la ópera como espectáculo civilizador y portador de sentidos, saberes y modos de pensar y ser, fuera del contexto italiano, pues, más que una mera diversión, por su centralidad como medio de expresión, fue capaz de producir "códigos y significados culturales compartidos por amplios sectores sociales" (De Pablo 2018, 20). En tercer lugar, caracterizaré cómo la música de salón fue capaz de representar, a partir de los tópicos utilizados en los títulos de las partituras y en la iconografía de sus portadas, el modelo emocional a replicar dentro del grupo social al que estaban destinados.

Cultura y emocionalidad burguesa en el siglo XIX en Latinoamérica

Para comprender el modo en que se concibieron y fomentaron ciertos sentimientos y su expresión en la construcción de género a mediados del XIX latinoamericano, es necesario describir la educación de las mujeres burguesas de la época.

A inicios del período republicano se produjo paulatinamente un proceso de sistematización y ampliación de la enseñanza, de la mano del ideal ilustrado y ajustado al modelo civilizatorio y burgués. Para el caso de las mujeres, se consideraba que su educación era una preparación para la vida matrimonial (Andrés Bello en Stuven 2011, 344).[3] En toda América Latina se dio mucha importancia a la educación materno-filial pues "Las madres forman por lo común el

2. Redescubierta recientemente en 2022 en la Biblioteca del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El título para la colección fue asignado por Eugenio Pereira Salas en 1941.

3. En el periódico chileno *La Mujer* de 1887 se publicó el siguiente currículo para la formación femenina: "El conocimiento de la historia, filosofía y literatura; algo de química, física y botánica como complemento a la enseñanza primaria, en que podrían figurar uno o dos idiomas a más del patrio; y en fin, la música y la pintura, harían de una joven señorita la perla de los salones y la reina del hogar" (Carrasco de Valenzuela 1887, 48).

corazón de los hijos, y éstos conservan para toda su vida las impresiones de virtud y orden que reciben en su niñez. [...] ¡Oh mugeres [*sic*], conoced vuestra misión en el mundo, y haced buen uso de ella" (Galí 2002, 151-152).

Para el período en estudio, la educación de una joven burguesa se basaba en la adquisición de conocimientos considerados útiles para la administración del hogar y dicha formación se complementaba con las "artes de agrado" como la música y la pintura (Stuven 2011, 322; Arcos 2016, 60-61; Galí 2002, 188). Esta educación, centrada en valores afines al *habitus* burgués, también buscaba desarrollar un conjunto de sentimientos considerados como generosos y elevados, tales como la paciencia, la apacibilidad, la condescendencia y la resignación (Campe 1840, 24). No tenía como objetivo que las mujeres burguesas se ganasen el sustento, pues el trabajo era indicativo de otra adscripción social.[4] Esta visión también se asoció a la influencia del romanticismo literario, puesto que una mujer empoderada conduciendo su vida no movía a la compasión ni al sentimentalismo, que era el motor de la época en las escenas culturales latinoamericanas. Por esta razón, en la literatura romántica en el contexto descrito no hay personajes femeninos trabajadores, sino que abundan las desvalidas, huérfanas y mendigas (Galí 2002, 201). Sin embargo, hubo excepciones a esta norma. Las mujeres burguesas podían realizar actividades que aseguraran su sustento económico en caso de que fueran obligadas por situaciones extremas en las que quedaban sin la protección familiar, por viudez, quiebra del marido, o bien, orfandad. En ese caso, una alternativa aceptada socialmente era que se dedicaran a la enseñanza de la música en contextos privados, como fue el caso de la chilena Maipina de la Barra (De la Barra 1878).

Dentro del proceso de construcción de género de este grupo social también entraron en juego otros aspectos ideológicos. A lo largo del siglo XIX, destacó la influencia del pensamiento evolucionista y positivista basado en el dominio de la razón como principio rector para el mundo "moderno".[5] La fundamentación de estas ideas apelaba a cuestiones de carácter religioso, filosófico, político y de la ciencia de la época que impusieron un modelo de una supuesta "naturaleza femenina" que sostenía como principal argumento la "desigualdad biológica de la mujer y su disposición natural a la sensibilidad, la maternidad y el sufrimiento" (Araya 2006, 6). Estas ideas se sustentaban en el argumento de que las mujeres se inclinaban "naturalmente" a los sentimientos, las pasiones y el amor, además de que poseían un raciocinio menor al del varón. Por esta razón, se consideraba que debían permanecer adscritas a la autoridad del padre y del esposo.

Todos estos postulados encontraron eco en la frenología, doctrina que planteaba que todas las cualidades humanas, ya fuesen intelectuales, espirituales, morales o motoras se ubicaban en un espacio físico del cerebro. Se creía que se desarrollaban de manera distinta según el sexo biológico y que podía determinarse su tamaño y grado de desarrollo según la observación craneal (Araya 2006, 15). Argumentaba que las mujeres presentaban en sus cerebros áreas más desarrolladas que los varones como la *conyugatividad*, la *filoproletividad* y la *amatividad*.[6]

4. Además de conllevar riesgos para la virtud y la reputación de una mujer.

5. Las ideas del pensamiento evolucionista fueron consideradas especialmente en cuanto a las consecuencias de las diferencias sexuales (Araya 2006, 9).

6. Estas teorías se fueron transformando en ideologías y preservaron una realidad. En Chile fueron difundidas principalmente por literatos como Diego Barros Arana o Valentín Letelier (Araya 2006, 7-9). También se pensaba que esta inclinación sentimental de la mujer implicaba que estaban físicamente impedidas para tomar decisiones racionales. De ahí la necesidad, que enfatiza Lizardi, de vigilarlas constantemente (en Galí 2002, 206).

Debido al prestigio y consideración que se le asignó a la palabra escrita como base de difusión del conocimiento veraz y objetivo, los manuales femeninos de urbanidad, que tuvieron gran popularidad durante todo el siglo XIX, reforzaron aún más esta asociación cultural entre mujer y sentimientos. Fueron dirigidos a las burguesías y presentaban, de manera simplificada, los discursos científicos de la época para un círculo más amplio de la población.[7]

Uno de los primeros manuales que circuló en Latinoamérica fue *Eufemia, ó, La muger verdaderamente instruida* de Joachim Heinrich Campe publicado originalmente en España en 1806. Alcanzó gran popularidad y tuvo numerosas reediciones a lo largo de todo el siglo, varias de ellas latinoamericanas. Se distingue especialmente por los límites enfáticos que propone para la educación de las niñas y recomienda hacerla según "tu destino como mujer, y por medios y acciones que entren en los límites de tu sexo (Campe 1840, 9)".[8]

También tuvo gran difusión el libro, con características de manual, *Cartas sobre la educación del bello sexo por una Señora Americana* editado en 1824 en Londres por Ackerman y que circuló por Argentina, Venezuela y Chile.[9] Explica claramente el tipo de formación esperado para las niñas. Además del cuidado de la casa, de la educación de los hijos y del bienestar del marido se esperaba que ella pudiese "tomar parte en una conversación interesante, dibujar con gusto y correccion [*sic*], cantar con alma y metodo [*sic*], y descifrar en el piano una sonata" para así merecer el respeto y cariño de sus cercanos (De Mora 1824, 74).[10]

A fines del siglo XIX era bastante clara la manera en que operó este modo de construcción de subjetividad. La educación femenina se relacionaba con ideas preconcebidas sobre lo "propio y adecuado" para ellas y la ciencia de la época junto a los manuales de urbanidad, sirvieron como medio de difusión para estos postulados. Como ya he mencionado, existió una marcada relación entre mujer y sensibilidad, y ciertos sentimientos como el amor, la amistad, la nostalgia, la abnegación y la caridad. Esta relación entre mujer y sentimientos tuvo difusión mediante el discurso escrito también de mano de las propias mujeres. Por ejemplo, la siguiente cita de Gertrudis Gómez de Avellaneda es clara en ese sentido:

> Concedemos sin la menor repugnancia que en la dualidad que constituye nuestra especie, el hombre recibió de la naturaleza la superioridad de la fuerza física, y ni aun queremos disputarle [...] la mayor potencia intelectual [...]. Nos basta, lo declaramos sinceramente, nos basta con la convicción de que nadie puede, de buena fe, negar a nuestro sexo la supremacía en los afectos, los títulos de la soberanía en la inmensa esfera de los sentimientos (*La Mujer*, año 1, Número 14, 227).[11]

---

7. De este modo quedaron excluidas de dicha educación las mujeres indígenas y otras racialidades que debían buscar su sustento fuera del espacio doméstico (Peluffo 2016, 103).

8. Existió una tercera reedición mexicana de 1855. Regularmente estos manuales incorporaban menciones sobre la formación musical femenina la cual se orientaba de manera práctica hacia la participación e intervención musical en salones.

9. Entre otros países. Si bien declara la autoría como de "una Señora Americana", Bernardo Subercaseaux afirma que su autor fue José Joaquín de Mora (2013, 39).

10. Mencionaré dos casos más. En Chile, en 1848, Miguel Luis Amunátegui publicó en *La Alborada Poética de Chile* el "Plan de estudios para una niña" de autoría de Mercedes Marín. En 1878 se publicó *La educación de la mujer*, manual español dirigido al público americano, titulado que se proponía normar la vida femenina desde la infancia hasta la vejez.

11. El artículo lo publicó su autora originalmente en 1860.

Era esta misma supuesta sensibilidad, considerada "natural" en las mujeres, la que las predisponía hacia el arte, y especialmente la música. Sin embargo, esta supuesta inclinación no fue pensada ni propuesta por mujeres, sino que por varones para dirigir la construcción de género de la época e incentivar el consumo de productos considerados como femeninos.

La colección de óperas de Isidora Zegers

La afición a la ópera y, en consecuencia, al estilo lírico italiano se dio en Latinoamérica principalmente gracias a la apertura de nuevas rutas comerciales, lo que permitió un aumento en la circulación de objetos suntuarios. Esto coincidió con un periodo temprano de difusión de la ópera italiana, en momentos en que esta se volvía global (Walton 2020; Körner y Kühl 2022; Izquierdo 2022 y 2023).[12] La movilidad cultural asociada le permitió trascender fronteras identitarias, actuando como una marca de poder y asociación a la civilización europea en la zona andina (Izquierdo 2023, 2). Esta idea ha sido compartida por Monserrat Galí quien enfatiza, para el medio mexicano, que la ópera fue la práctica social y cultural más importante del período (Galí 2002, 291). En esa misma línea y contexto, Luis de Pablo señala la importancia de la ópera italiana en el proceso de construcción de la idea de "civilización" dentro del imaginario político mexicano, la cual era clave "para las nociones y aspiraciones que los hombres y mujeres de la época tenían sobre la modernidad y la nación" (2018, 22). Dicha coincidencia en torno a la relevancia de la ópera en zonas tan distantes como México y los Andes en el mismo período, permite comprender el influjo que tuvo esta expresión cultural en todo el continente.

Si bien en general los estudios se han centrado en los viajes y las llegadas de las compañías de ópera, la existencia de empastes completos con reducciones de las óperas para canto y piano invita a analizar otro tipo de circulación de este repertorio. Aun cuando no necesariamente incluían la representación completa, con toda su puesta en escena, sí es posible afirmar que existió un acceso completo a la música antes o durante su llegada a la zona andina. Por otra parte, esto también explicaría una rápida fidelización de las audiencias, pues podían repetir en el contexto doméstico lo que oían en el teatro.

Ejemplo paradigmático en la región es la colección de empastes musicales reunidos por Isidora Zegers (1803-1869), que asciende hoy a 142 volúmenes de reducciones completas de óperas de distintos autores. Este tipo de empaste de obras de gran envergadura fue poco usual e indicaba una afición más acentuada o de corte más profesional. Esto, porque el uso femenino se inclinaba mayoritariamente por la recopilación y organización de álbumes musicales conformados por piezas fasciculares sueltas, los que eran personalizados de distintas formas.[13] Por esto es común encontrar miles de estas partituras en las distintas bibliotecas

12. Durante los últimos años y en distintos contextos americanos como el mexicano, norteamericano, colombiano y chileno se ha puesto interés por describir las prácticas musicales femeninas de las burguesías durante el siglo XIX en ámbitos no profesionales. Uno de sus abordajes se ha enfocado principalmente en caracterizar los espacios de interpretación musical y las motivaciones centrales que están detrás del fenómeno de coleccionismo y encuadernación de partituras durante el período.

13. Este tipo de empaste en inglés recibe el nombre de "*Binder's volumes*" (véase Bailey 2016). Para la acción misma de coleccionar este tipo de empastes sugiero revisar Goldberg (2014 y 2020). De manera general he accedido a varias colecciones significativas en cuanto a volumen. A saber, la colección de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM (400 álbumes), la colección de la Biblioteca Nacional de Chile (500 álbumes) y la colección de la Biblioteca del Departamento de Música de la Universidad de Chile (250 álbumes). Todas estas partituras no corresponden a partes de orquesta, sino a formatos de música de salón.

latinoamericanas. La selección más común incluía todo tipo de danzas, especialmente valses y selecciones de ópera.[14] Específicamente, el volumen de esta colección es lo que la distancia de cualquier otro corpus conocido de propiedad de una sola mujer, tanto en Europa como en América (Vera y Bailey 2023, 3).

Isidora Zegers Montenegro nació en Madrid en 1803. A los diez años se trasladó con su familia a París y a los veinte se avecindó en Chile, donde residió hasta su muerte en 1869. Su trayectoria vital la llevó a integrar la oligarquía chilena, donde fue reconocida en su tiempo por su formación musical, la calidad de su voz, su injerencia en la formación de una escena musical y la actividad que realizó en su salón. Ese entorno y las posibilidades asociadas a su condición social la posicionaron como una señora aficionada (Merino 2010, 54). Fue dentro de ese marco que Zegers reunió este corpus de obras musicales.

Se conoce de varios legados materiales que fueron de su propiedad y que hoy están resguardados en diferentes espacios y por distintos actores.[15] En su heterogeneidad, sus objetos comparten algunos rasgos que permiten acercarse a la idea de una práctica material consistente en el tiempo. Esta se refleja en la existencia de los volúmenes empastados, muchos de ellos personalizados, que conformaron su gran colección. En su época este legado tuvo un impacto relevante, y se relaciona directamente con el carácter de la propia Zegers, quien ejerció agencia para conformar este acervo en un período en que no existían bibliotecas especializadas.

La mayoría de los empastes corresponden a encuadernaciones a media pasta, compuestas por un cartón forrado en papel, cuero en el lomo y en las esquinas de las tapas. En general, y pese a que hay algunos de ellos más austeros que otros, la mayoría de sus lomos están grabados con letras doradas y varios de los cantos fueron personalizados para favorecer su rápida identificación dentro de un conjunto.[16]

La colección, cuyo hallazgo se realizó el año 2023, se compone actualmente por 142 empastes, la mayoría de ellos primeras ediciones europeas de, al menos, 47 autores distintos. En cuanto a la procedencia, corresponden al menos a 29 casas editoras distintas, 67 de ellas francesas, 33 italianas y cinco alemanas. Sin embargo, varias de las ediciones italianas o alemanas fueron impresas en Francia. Las principales casas son Ricordi, Schonenberger y F. Lucca.

14. Con respecto a la llegada de la ópera *Mignon* a México, Luis de Pablo apunta a la fidelización a la ópera mediante la compra de los números más famosos para ser cantados por las señoritas en sus salones (De Pablo 2018, 20).

15. Del legado conservado en poder de sus descendientes conocemos el *Álbum de Isidora Zegers de Huneeus* (2013) que corresponde a la tipología de álbum *amicorum* (Maza 2013, 7-9). En segundo lugar, y muy relevante para la historiografía de la música en Chile de mediados del siglo XIX, está el *Álbum azul*, custodiado por el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. Existe también un pequeño corpus de cinco álbumes musicales conformados por selecciones de partituras encuadernadas custodiados por la Biblioteca Nacional de Chile.

16. La encuadernación similar de sus empastes permite constatar la relación de Zegers con el mundo de los encuadernadores. Al igual que sobre sus otros objetos incluyó anotaciones, comentarios, índices e insertó documentos en algunos de ellos.

Casas editoras	Origen	Cantidad
Schonenberger, Schlesinger, Brandus, Carli, Troupenas, Bernard Latte, Bureau Central, Pacini, León Escudier.	Francia	67 volúmenes
Ricordi, F. Lucca.	Italia	33 volúmenes
Peters, Simrock, Bote & G. Böck.	Alemania	5 volúmenes
	Sin determinar	39
Total de casas editoras distintas		29

Tabla 1 / Presencia de casas editoras y lugares de edición en la Biblioteca Musical de Isidora Zegers. Elaboración propia.

La preferencia musical de Zegers se puede leer a partir de la presencia de los distintos autores y de la procedencia de los empastes según la siguiente tabla:

Rango de obras	Cantidad de autores	Apellidos
Diez y más	4	Pacini (10), Verdi (10), Rossini (17), Donizetti (20).
Entre 5 y 9	4	Bellini (7), Halevy (6), Mercadante (6), Ricci (9).
Entre 2 y 5	11	Adam (3), Auber (4), Aubert (2), Flotow (2), Meyerbeer (4), Mozart (2), Nini (2), Päer (2), Petrella (2), Sanelli (2), Thomas (2).
Con una sola ópera	28	Bazin, Benda, Boieldieu, Buzzi, Cagnoni, Chiaromonte, Clapisson, Coppola, David, Dörffel, Duc, Freitschutz, Garauder/C.V. Alkan, Glück, Gomes, Gounod, Haydn, Herold, Kreutzer, Marliani, Masse, Mayer, Mazzucatto, Mendelssohn, Rossi, Speranza, Spontini, Vaccaj, V.V.A.A.

Tabla 2 / Presencia de autores en la Biblioteca Musical de Isidora Zegers. Elaboración propia.

Es interesante ver cómo Donizetti tiene la mayor presencia en la colección, seguido de Rossini. Esto confirma la afirmación de Domingo Santa Cruz cuando señala que "Las tertulias se animan extraordinariamente a partir de la llegada de la ilustre doña Isidora Zegers, con quien nos viene la influencia prepotente de la escuela de Rossini y la formación de un medio en que la música de ópera es cada día mejor apreciada" (Santa Cruz en Pereira 1941, XI).

En relación con su vida, este corpus es un correlato de los momentos más relevantes tanto de su formación como del devenir de su trayectoria vital. Por ejemplo, existen algunos empastes que evidentemente trajo a su venida a Chile. Hay otro grupo de primeras ediciones principalmente francesas del año 1830, firmadas por ella misma, que corresponden al período de su primer matrimonio y su posterior período de viudez. Luego, la inscripción en muchos de los lomos dará cuenta de su nuevo enlace con Jorge Huneeus.

La distinta procedencia y las dedicatorias manuscritas de las partituras nos permiten conocer

aspectos no solo de la vida personal de Zegers, sino también de sus relaciones musicales y sociales. Existen dedicatorias de su hijo Isidoro Huneeus y de su yerno Juan Bianchi. Desde un punto de vista musical, estas ediciones permiten ver cómo otros músicos le obsequiaban partituras, como por ejemplo, la edición que recibió de Esteban Manzanos, compositor de música de salón, más otras dos que presentan el sello de la compañía lírica y la firma de su primera figura, Clorinda Pantanelli.

La difusión del estilo lírico italiano dentro de la sociedad chilena estuvo relacionada con esta colección. Zegers compartió este acervo con los músicos que conocía pues "su maravillosa biblioteca musical, que se conserva hoy día en el Conservatorio Nacional de Música y que contiene más de 300 ediciones originales, encuadernadas con gran lujo, sirvió enormemente a todos los artistas gracias a su generoso espíritu" (Pereira 1941, 101).[17] A modo de ejemplo, esta colección permite comprender la afinidad entre Zegers con otros músicos del período como José Bernardo Alzedo, declarado admirador de Rossini.[18]

Pensado como corpus, estos materiales en cuanto empastes y álbumes musicales, que abarcan casi cuatro décadas, permiten reconocer cuestiones relativas a la sociabilidad burguesa, la cultura musical y letrada del siglo XIX, el uso y la circulación de objetos, actores y prácticas (Acevedo 2014; Alcibíades 2012; Maza 2013; Miseres 2018; Romero 2020; Vera 2022). De manera específica, a partir de este conjunto de objetos musicales destinados al uso doméstico se puede analizar la llegada del estilo lírico italiano a Santiago de Chile durante la tercera década del siglo XIX, complementando así el tradicional enfoque puesto en el estudio de compañías, teatros y cantantes de la escena lírica profesional.

La mayoría de las fuentes sobre la escena musical de mediados del siglo XIX para Santiago de Chile han sido provistas por la propia Zegers gracias a la colección de materiales que conservó en su *Álbum azul*. Es de la lectura de los mismos que surge la siguiente impresión de Eugenio Pereira Salas cuando señala:

> ... era, por decirlo así, monotémico. Rossini, "el cisne de Pesaro", "Monseñor Crescendo", el Júpiter de la música que había alcanzado en Europa un imperio universal, monopolizaba, por el sortilegio de la moda y el entusiasmo de la señora Zegers, todos los espíritus. Sus obras absorbían los programas; ejecutar sus "arias y cavatinas" era el supremo orgullo de las damas aristocráticas; poseer sus partituras era un sello de buen gusto. Esas melodías simples, la atmósfera sensual de sus aires, la frescura de algunos trozos, la gracia inimitable del Barbero, la brillantez de Semíramis, los lamentos vocales de Otelo, eran el camino fácil y florido, por el cual la afición santiaguina penetraba en los jardines de Marsyas (Pereira 1941, 85).

Pese a que ella misma conservó numerosas notas de prensa en su *Álbum azul* donde se describen varias interpretaciones de estos repertorios, el uso detallado de la colección no lo conocemos. En general, demuestran que Zegers incidió en la difusión de la ópera italiana en Chile entre 1823 y 1869, sin embargo, podemos apuntar a más cuestiones. Su volumen y características

17. Si bien Pereira Salas mencionó dicha cantidad, hasta la fecha se han encontrado solo 142 empastes que pertenecieron a la Colección de Zegers. De este corpus, hay cuatro de ellos que no parecen haber integrado originalmente la colección.

18. José Bernardo Alzedo, compositor del himno nacional peruano, fue maestro de capilla en Santiago de Chile durante casi dieciocho años.

sostienen su autoridad en la sociedad chilena de clase alta y media alta. También contribuye a comprender la importancia que tuvo su salón para los demás músicos profesionales de la región a mediados del siglo XIX y cómo ese espacio dialogaba estrechamente con la escena lírica profesional de Santiago.

En amplios términos, el análisis de esta biblioteca puede permitir complementar las lecturas sobre las extensas giras realizadas por virtuosos y sus compañías y también las manifestaciones locales que representan tendencias y estilos, a partir de la presencia o no de ciertos títulos. También provee posibilidades de estudio e interpretación de la colección misma en su especificidad, así como de las redes de circulación de saberes, las prácticas y los repertorios que Zegers fue capaz de seleccionar, coleccionar, interpretar y sociabilizar, que posibilitaron la difusión de un nuevo estilo musical en el Chile decimonónico. Además, permite ampliar la mirada hacia otras prácticas musicales que involucran repertorios de ópera, pues muy frecuentemente se pone atención en analizar la llegada de compañías a los distintos países latinoamericanos, o la construcción de teatros y estrenos de óperas completas en dichos espacios (Carredano y Eli 2009). La fidelización de las audiencias se vio reforzada por las prácticas domésticas, como lo fue la interpretación de arias en contextos hogareños, tal como podemos inferir a partir del contenido de esta colección.

Los tópicos sentimentales en el *Âlbum Musical de Ângela Peralta*

A mediados del XIX la ópera y todo su mundo, exacerbado de sentimentalismo, había impregnado la escena cultural latinoamericana. Este ambiente emocionalmente intenso también se irradió hacia otras expresiones musicales destinadas al público femenino, como fue la música en formato de salón.

Fue un proceso que se apoyó en la prensa y el comercio, y que se llevó a cabo mediante la utilización de ciertos "tópicos" en los títulos de las partituras de música de salón que evocaban estos sentimientos, los que fueron regularmente reforzados con determinadas iconografías en las portadas.[19] A cada uno de ellos se les asignó una carga semántica fija de comprensión unívoca para el contexto cultural de la comunidad emocional burguesa y su presencia constante en los títulos reforzó un ideario que terminó feminizando también la práctica de este tipo de música y la construcción de género femenino de la época.

Culturalmente, el empeño en controlar la emocionalidad femenina era, de cierta forma, paradójico: si bien se adhería en la argumentación al binomio razón y emoción, en el cual la razón era masculina y la emoción era femenina, no todos los sentimientos tenían cabida dentro de una construcción de género apropiada para las mujeres (Peluffo 2016, 103).[20] Si

19. Si bien hablo de "tópico" no es mi objetivo relacionar esta idea con la conceptualización de la teoría tradicional de los tópicos musicales tal como la han desarrollado autores como Leonard Ratner, Kofi Agawu, Robert Hatten y Raymond Monelle, sino que utilizo la expresión tal como se desarrolla en el campo de la retórica para referir a ideas, conceptos y argumentos.

20. Para el siglo XIX la visión de mundo se construyó culturalmente a partir de la definición de binomios como razón y emoción, entendiéndose básicamente la emoción como aquella reacción frente a un determinado estímulo o bien, siguiendo a Nussbaum (2003), como ciertos juicios que nos impulsan a actuar de determinada manera. Pese a esto, el concepto de emoción que yo utilizo está más bien inspirado en Sarah Ahmed, quien las comprende desde un punto de vista cultural, considerándolas cruciales para entender la constitución de lo social y lo síquico, creando límites y superficies que delimitan lo social y lo individual (2015, 34).

bien la modernidad decimonónica latinoamericana culturalmente feminizó ciertas emociones como el pudor, la compasión, el amor y el miedo, también virilizó otras como el orgullo y la ira, lo que tuvo como consecuencia un período con un carácter atormentado y semánticamente denso (Peluffo 2016, 27).

Este sentimentalismo cultural, que se presentaba categorizado para hombres y mujeres, fue capaz de "crear comunidades de afecto, o imaginarios empáticos" (Peluffo 2016, 29). Teniendo en cuenta los lugares de producción y significación de estos productos culturales, como la ópera misma, así como literarios o artísticos, estas redes fueron capaces de cruzar barreras de diversa índole, incluso entre los distintos países latinoamericanos.

Este proceso fue facilitado por la educación de tipo ilustrado y moderno que permitió leer y comprender los sentimientos y emocionalidades manifestados en las distintas óperas, y en la música de salón. En el caso de esta última, fue mediante la presencia de sentimientos y evocaciones emocionales en los títulos. Luego del aumento de la alfabetización a las clases medias ascendentes, este gusto se expandió a grupos de mujeres que anteriormente no habían podido permitirse un consumo cultural específico. Esto coincidió con que la edición de partituras vivió un fuerte auge en el último cuarto de siglo, momento en que hubo una ampliación del mercado desde las burguesías a estas pujantes clases medias aspiracionales quienes las utilizaron para la conformación de sus propios álbumes y que incluso pudieron acceder a estas piezas por entregas.

La utilización de tópicos en los títulos como: "El anjel del hogar" de Rodolfo Lucero, "Abandonada" de Emil Waldteufel, "Vivo para amarte" de Gerardo Metallo, "Te quiero" de Juan Cossio, "Eterno sufrir" de Emiliano Correa, "Lamentation d'une jeune fille" de G. Lange, "La caprichosa" de Gualterio Sanelli, "La Coqueta" de Eustaquio 2º Guzmán e "Himno a la caridad" (sin datos de autor) aseguraron una venta eficiente de partituras que permitió un mercado floreciente por más de cincuenta años en toda la región. De manera general, los conceptos sentimentales evocados en los títulos no tenían ninguna relación con el contenido musical de los repertorios. Solo bastaba con que se cumpliera con la danza (o género) mencionado en la portada.

La decisión de utilizar este tipo de títulos no dependía solo de los autores, sino que era una estrategia mancomunada entre los compositores y los editores para asegurar la venta de la partitura y la popularidad de futuras entregas, acción que fue aumentando sostenidamente durante la segunda mitad del siglo.[21] Lo anterior queda en evidencia de la revisión de los álbumes musicales: si bien en un primer momento se incluía en los álbumes una que otra pieza con tópicos de este tipo en sus títulos, a fin de siglo su presencia era mucho mayor. Ejemplo de esto es el álbum mexicano *Piezas de Baile J. Chávez A.*,[22] datado entre 1889 y 1899. Dentro de sus 78 partituras de distintas danzas, se encuentran algunos títulos como "Eterno sufrir" de Emiliano Correa, "Bella" de Emil Waldteufel, "Sufrir y llorar" de Manuel Estrada y "El amor es la vida" de J. Ettonart. Para el caso de Chile, el álbum *Valses*, datado en 1892, contiene 46 danzas dentro de cuyos títulos destacan "No quiero que me mires" de Carmela Vega, y, de Rodolfo Lucero, los tres *valses* "Lloro tu ausencia", "Triste vivir sin amar" y "Quisiera morir".

21. Esto queda suficientemente claro en el cuento "Un hombre célebre" del escritor brasileño Joaquim Machado de Assis (1839-1909) que da cuenta de la vida cotidiana de un compositor de música de salón en Brasil, incluyendo las decisiones sobre cómo titular las piezas (p. 23).

22. MX_19.

Un ejemplo paradigmático del uso de estos tópicos para titular partituras y de la expansión de la moda del álbum a las clases medias fue el *Álbum Musical de Ángela Peralta*, una colección de piezas musicales publicada en México a través de entregas periódicas desde 1873 hasta 1875.

Ángela Peralta (1845-1883) nació en Ciudad de México el 6 de julio de 1845. Recibió una formación musical profesional con diferentes maestros mexicanos como Agustín Balderas y Manuel Barragán.[23] En 1860, a los quince años, debutó como cantante en el Gran Teatro Nacional para luego proseguir su formación en Italia. Desde esa época y por el resto de su vida, fue conocida como "El ruiseñor mexicano". Luego de una exitosa temporada en Europa, donde se presentó en importantes escenarios, volvió a México, donde fue recibida con fervor. Tal fue su éxito, que el propio emperador Maximiliano la nombró "Cantarina de Cámara" (Mayer Serra 756-759). En 1871 inició una nueva temporada en México y en 1872 conformó su propia compañía de ópera. En 1883 estando en Mazatlán contrajo la fiebre amarilla y falleció (Pulido 1991, 33).

Ángela Peralta, fue una mujer excepcional que conquistó numerosos logros profesionales como cantante, compositora y empresaria de ópera. Durante su vida desafió las construcciones de género y las exigencias morales de su tiempo y debió enfrentarse a las rígidas consideraciones sociales y culturales de la época. Sin importar su relevante trayectoria artística, su sexo biológico y su condición de profesional en la escena cultural le significaron una exposición pública poco satisfactoria, pues la falta de tutela masculina era vista como una trasgresión al orden establecido.

Si la ópera fue el principal espectáculo de la época en el mundo occidental, sus protagonistas estaban siempre en el ojo público y se consideraba sus vidas privadas con el mismo dramatismo. Por esto los comentarios y críticas en torno a su figura, a sus acciones y a su legado variaron ostensiblemente, desde los recibimientos apoteósicos, pasando por las críticas de prensa, hasta su matrimonio *in articulo mortis*.[24]

El *Álbum Musical de Ángela Peralta*, de cuidada edición litográfica de Jesús Rivera e hijo, se publicó en 1873.[25] Fue una colección de piezas compuestas por Peralta y publicada por entregas que debían armarse en el transcurso del tiempo (semana a semana) gracias a inversiones pequeñas y sucesivas.[26] Esta característica podría indicar que estuvo orientado hacia sectores medios en los cuales las prácticas burguesas encontraron un campo de resonancia.[27] Las partituras se encuentran ornamentadas con diferentes iconografías relacionadas directamente

23. Según Esperanza Pulido (1991, 31), también estudió composición musical con el maestro Paniagua. Este tipo de formación musical de carácter "profesional" era una posibilidad para Peralta pues no pertenecía a la burguesía.

24. En 1866 contrajo matrimonio con su primo Eugenio Castera.

25. Aunque algunas de las piezas, como su galopa "México", ya habían sido estrenadas por ella misma en 1871 (Mayer Serra 762).

26. Mayer Serra (1941), siguiendo el modelo canónico de la música de arte, comenta así esta iniciativa: "Fue asimismo compositora de piezas salonescas, que interpretó en varias ocasiones y reunió en una publicación, *Álbum musical de Ángela Peralta* (México, 1875)" (762). El término "salonesco" dentro de las historias de la música o de los discursos musicológicos está cargado de un matiz peyorativo. Pese a haber podido publicar sus composiciones, de igual forma su creación fue menospreciada posteriormente por la historiografía de la música.

27. La popularidad del álbum queda demostrada en las tres copias personalizadas de la colección completa que pude revisar en la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma Nacional de México. En internet circula también una copia digital que puede descargarse en: https://archive.org/details/b10644908/page/n1/mode/2up. Consultado el 20 de julio de 2020.

con los tópicos invocados en los títulos. Contiene diecinueve piezas en total, quince de ellas para piano y cuatro para canto y piano. El detalle es el siguiente: una polka-mazurka, un *schottisch*, una galopa, dos danzas[28], seis valses, cuatro romanzas y cuatro fantasías.

Los títulos de las composiciones, en orden de aparición en el álbum, son: Polka mazurka "La Ilusión", "Vuelta a la Patria", *schottisch* para piano; "Margarita", danza para piano; "Un sueño", vals para piano; "Ausencia", vals para piano; "El deseo", romanza para canto;[29] "Estudio en Lab", fantasía;[30] "*Loin de toi*", vals para canto;[31] "México", galopa;[32] "Lágrimas", romanza para canto;[33] "María", vals para piano;[34] "Pensando en ti", fantasía para piano;[35] "Sara", danza para piano;[36] "Un recuerdo á mi patria"; "Nostalgia", fantasía para piano; "*Io t'amero*", romanza para piano y canto; "*Ne m'oublies pas!*", vals para piano;[37] "Adiós a México", fantasía para piano;[38] "Eugenio", vals para piano; "La huérfana", romanza para canto.[39]

Acorde con la feminización de los sentimientos que se produjo durante el siglo XIX, en esta colección es evidente cómo se asocia la creación musical con los sentimientos como un lugar propio de lo femenino. Pero no bastaba con evocar cualquier tipo de sentimiento o emoción, sino que se debía utilizar aquellos considerados como "apropiados" para las mujeres. Así, los tópicos que utilizó Peralta para denominar sus composiciones se apegaron estrictamente a lo considerado como femenino, práctica común en todo el período tanto para la creación masculina como femenina, abarcando el deseo, la nostalgia, el amor, los sueños, la ilusión, el llanto, el olvido, la idea de la patria, los nombres de mujeres y los lugares. Estos títulos también evidencian la tendencia de Peralta al sufrimiento y al padecer.[40]

---

28. La denominación "danza" es un apelativo genérico para algún tipo de baile indeterminado. Ambas danzas son piezas breves: "Margarita" en dos páginas y "Sara" en una sola página.

29. Con acompañamiento de piano.

30. "Dedicada a la Sociedad Filarmónica de Puebla que lleva su nombre".

31. Con acompañamiento de piano.

32. Esta galopa presenta una portada muy cuidada con diferentes imágenes, entre las que destaca el castillo de Chapultepec. Fue estrenada antes de la edición del álbum.

33. Con acompañamiento de piano.

34. *Souvenir a ma souer*.

35. "Dedicada a la Sociedad Filarmónica de Guadalajara". Las dedicatorias demuestran redes de afinidad, aspiración o pertenencia social.

36. "Dedicada a Sara Pesado de Landa".

37. "Dedicado al Sr. D. Agustín Balderas".

38. "Dedicada a Morelia".

39. Con acompañamiento de piano. "Dedicada á su querido y buen amigo Julián Montiel y Duarte el 16 de febrero de 1874". A partir de "Ausencia", la quinta entrega, las partituras se dividieron: con una extensión mayor, se presentó una misma pieza en dos entregas. Esto me hace suponer que, probablemente, la colección alcanzó una mayor popularidad y así, esta división permitió un mayor ingreso económico.

40. La mención de lugares y nombres dentro de los títulos era muy común y permitía este consenso en torno a cargas semánticas simples y una resemantización particular por parte de los consumidores. Por ejemplo, en el *Álbum E. Chiapa* se encuentran las piezas "Eterno sufrir", *schottisch*; y "Sueño", *schottisch*. Pero además el mismo álbum contiene siete piezas con nombres femeninos: "Elena" polka; "Carolina", mazurka, "Lola", danza, "Domitila", danza, "Luisa", danza, "*Mignon*", vals y "Alicia", danza. Estas dos estrategias para los títulos fueron de las más comunes dentro de la escena de la música de salón.

Esta colección pone en evidencia la importancia de la danza, del rol del cuerpo para la práctica musical de las mujeres músicas (Díaz de Ovando 2006, 89). Sin embargo, también llama la atención la presencia de ocho piezas que no se bailan, como son las romanzas (para canto y piano) y las fantasías (piano solo), que se relacionan más con el ámbito de la música de tradición escrita. En dicho sentido, Ángela Peralta apuntaba a un segundo espacio: el de la música como arte, que debía servir solamente para el deleite estético. Con la inclusión de este segundo tipo de repertorio no descuidó lo que le podía redituar mejores ganancias y aumentar su popularidad.

Figura 1 / "Un sueño", vals para piano de Ángela Peralta. [41]

41. "Un sueño", MX_1, ítem 4.

Figura 2 / "Pensando en ti", fantasía para piano por Ángela Peralta.[42]

El surtido de géneros, danzas y romanzas presentes en la colección permite tener un panorama completo tanto de las danzas más populares y de los tópicos apropiados, pero también contiene ejemplos de aquellas músicas más adecuadas para la contemplación en contextos de sociabilidad doméstica, pensadas especialmente para aficionadas virtuosas.

Pese a que Ángela Peralta fue una mujer independiente económicamente, artista y empresaria de ópera, no fue la propietaria de su publicación, sino que lo fue Julián Montiel y Duarte,

42. "Pensando en ti", MX_1, ítem 12.

con quien finalmente se casó. En la dedicatoria impresa del álbum denota que conocía perfectamente las fórmulas con que las mujeres, artistas y literatas debían presentar los frutos de su creación para lograr la autorización y aceptación masculina. El primero, que engloba toda la dedicatoria, es el de la "modestia femenina" que forma parte de la *captatio benevolentiae*, estrategia retórica que busca atraer la atención y captar el favor del público, en este caso para lograr autorizar una creación artística.[43]

La segunda acción de autoprotección que despliega es dedicarle directamente las piezas a Julián Montiel, editor de la colección, lo que corresponde también a una fórmula convencional de reconocimiento de autoridad cuando precisa "Ud. hará de ellas lo que mejor le parezca", lo que constituye también un recurso habitual en la escritura de mujeres. El conocimiento que presentó Ángela Peralta de las fórmulas retóricas, si bien no era para nada desconocido en las literatas, sí es muy raro en la creación musical.

Las razones que Peralta menciona para su creación musical, que alcanzó fama y se vendió bien, cumplen con lo esperado para la construcción social convencional de género de la época donde la práctica musical solo constituye un pasatiempo y se puede apreciar la relación directa entre música y emocionalidad esperable para una mujer.[44]

Pese a la carrera artística que desarrolló Ángela Peralta, el valor social de las consideraciones éticas y morales se reflejó en el respeto y cuidado que tuvo tanto en el uso de una retórica de la atenuación para presentar públicamente sus creaciones como por las formas utilizadas dentro del ámbito de la composición. Solo creó dentro del género de la música de salón y utilizó los tópicos propios y esperados para las mujeres.

Conclusiones

El presente artículo ha buscado dejar en evidencia la relación que existió entre ópera italiana, sentimentalismo y práctica musical femenina durante el siglo XIX en Latinoamérica, a partir de dos ejemplos, la Biblioteca Musical de Isidora Zegers custodiada en Chile, y el *Álbum Musical de Ángela Peralta*, editado en México.

Si bien existen numerosos estudios sobre la llegada de la ópera y su influencia durante el siglo XIX a los distintos países latinoamericanos, la mayoría de estas lecturas han sido a partir de la escena pública, de los teatros y los cantantes. Los argumentos aquí presentados complementan aquellas descripciones por cuanto aportan, desde el espacio privado, una mirada que permite comprender tanto la llegada del estilo lírico italiano en los dos contextos analizados, al tiempo que facilita el análisis del rol que cupo a estas dos mujeres, tanto en la difusión de este estilo a partir de las reducciones completas de ópera, como en la transmisión de un corpus de sentimientos asociados a la práctica musical femenina y burguesa, pero ya a partir de su propia creación musical. Es decir, con la educación, la cultura y el estilo, propiciados durante

43. Se entiende como "falsa modestia", porque el estar presentando una obra, con todos los riesgos que eso conllevaba, ya implicaba la capacidad de llevarla a cabo (Arcos 2013, 231).

44. Ángela Peralta no se presenta como compositora, sino que como una mujer que sufre y se distrae creando. No desea disputar el lugar de nadie en ese ámbito y se pone ella misma "en su lugar". Finalmente, el "de nada presumo", también es una "treta del débil", por cuanto fue la cantante latinoamericana más famosa de la época, y la única que tuvo una carrera internacional en los principales escenarios del mundo.

la primera mitad del siglo XIX y ya internalizados a mediados del mismo, en este caso, por Ángela Peralta.

Pese a ser dos ejemplos distantes geográficamente, es el análisis material de objetos musicales no considerados anteriormente de forma principal, lo que hoy permite este abordaje. Así, la similitud de experiencias, el cruce de autores y una manifestación de tópicos sentimentales también similares, ayudan a comprender Latinoamérica en el XIX como una región donde circuló un aparato cultural común y donde la práctica musical femenina fue clave para la difusión de dichos tópicos.

Si leemos el contenido conceptual de ambas manifestaciones "en clave afectiva" podremos comprender el lugar privilegiado que tuvieron las emociones dentro de la escena cultural a mediados del siglo XIX (Peluffo 2016, 30). Tanto la ópera, con sus argumentos y los sentimientos en ellas transmitidos, como los títulos de las piezas musicales que se interpretaban en las tertulias y salones, reforzaron entonces las emociones permitidas y fomentadas en las mujeres.

Si los manuales de conducta, junto con las publicaciones periódicas, literarias y religiosas, moldearon la vida afectiva de las mujeres, es fácil entender que la música incentivó también el desarrollo de los sentimientos más apropiados para ellas. De este modo, la difusión de modelos a seguir y un estilo musical específico difundido a través de la ópera de autores italianos, junto a la inclusión de determinados afectos y emociones en los títulos, permitieron la interiorización de estructuras emotivas específicas por parte de las mujeres burguesas e ilustradas.

Referencias

Acevedo, Jeannette. 2014. "'Would You Write Something in my Album?' Social Customs and their Literary Depiction in Nineteenth-Century France and Spain". Tesis de Doctorado, Duke University.

Ahmed, Sara. 2015. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Alcibíades, Mirla. 2012. "Álbum y universo lector femenino". *Orbis Tertius* 17 (18): 1-11.

Alzate, Carolina y Darcie Doll, comps. 2014. *Redes, alianzas y afinidades: mujeres y escritura en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes/Santiago: Universidad de Chile.

Araya, Claudia. 2006. "La construcción de una imagen femenina a través del discurso médico ilustrado. Chile en el siglo XIX". *Historia* 39: 5-22.

Arcos, Carol. 2009. "Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe". *Revista Chilena de Literatura* 74: 5-28.

_____. 2013. "Autorías femeninas fundacionales: escritoras chilenas y brasileñas del siglo XIX (1840-1890)". Tesis de Doctorado, Universidad de Chile.

_____. Arcos, Carol. 2016. "Figuraciones autoriales: la escritura de mujeres chilenas en el siglo XIX (1840-1890)". *Revista Iberoamericana* 254: 45-69.

Bailey, Candace. 2016. "Binder's Volumes as Musical Commonplace Books: The Transmission of Cultural Codes in the Antebellum South". *Journal of the Society of American Music* 10 (4): 446-469. doi: 10.1017/S1752196316000353

Barra, Maipina de la. 1878. *Mis impresiones y mis vicisitudes en mi viaje á Europa pasando por el Estrecho de Magallanes y en mi escursion á Buenos Aires pasando por la Cordillera de los Andes*. Buenos Aires: Piqueras Cuspinera y Ca. Imprenta de la América del Sur.

Batticuore, Graciela. 2005. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.

Bauer, Arnold. 2002. *Somos lo que compramos: historia de la cultura material en América Latina*. México: Taurus.

Campe, Joachim. 1840. *Eufemia ó la muger verdaderamente instruida Sacada de la Elisa del Célebre alemán Federico Campe*. Barcelona: Miguel y Jaime Gaspar.

Carrasco de Valenzuela, Julia. 1887. Sin título. *Periódico La Mujer* 1 (1): 48.

Carredano, Consuelo y Victoria Eli. 2009. "El teatro lírico". En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 6 (La música en Hispanoamérica en el siglo XIX), 153-227. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Chumacero, Leticia. 2016. "Concepción Gimeno, Emilia Serrano y las escritoras mexicanas durante el siglo XIX". *Mitologías hoy* 13: 9-24. http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.313

Contreras, Joyce. 2017. "Mercedes Marín del Solar y su participación en la empresa de construcción de la nación". En *Escritoras chilenas del siglo XIX. Su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*, 15-43. Santiago: RIL Editores.

Díaz y de Ovando, Clementina. 2006. *Invitación al baile (1825-1910)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Galí, Monserrat. 2002. *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Goldberg, Halina. 2014. "The Topos of Memory in the Albums of Maria Szymanowska and Helena Szymanowska-Malewska". *Annales* 16: 98- 115.

_____. 2020. "Chopin's Album Leaves and the Aesthetics of Musical Album Inscription". *Journal of the American Musicological Society* 73 (3): 467-533.

Goldgel, Víctor. 2016. *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.

Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa. 2017. *Escritoras chilenas del siglo XIX. Su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Santiago: RIL Editores.

Izquierdo, José Manuel. 2022. "'For a Moment, I Felt Like I Was Back in Italy'. Early South American Experiences of Italian Opera Singers (1840-1860)". En *Italian Opera in Global and Transnational Perspective*, editado por Axel Körner y Paulo M. Kühl, 133-146. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 2023. *Kickstarting Italian Opera in the Andes. The 1849s and the First Opera Companies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Körner, Axel y Paulo M. Kühl. 2022. *Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

López Rico, Natalia. 2009. "El interior burgués latinoamericano a fines del siglo XIX y principios del siglo XX". Tesis de Maestría, Universidad de Chile.

Maza, Josefina de la. 2013. "Itinerarios de una vida: el álbum de Isidora Zegers de Hunneus". En *Álbum de Isidora Zegers de Huneeus*, 7-30. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Mayer-Serra, Otto. 1941. *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México.

Merino Montero, Luis. 2010. "Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile". *Revista Musical Chilena* 213: 53-76.

Miseres, Vanesa. 2018. "Solicitudes de amistad: el uso del álbum como redes de sociabilidad y práctica de escritura femeninas". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 22: 9-27.

Mora, José Joaquín de. 1824. *Cartas sobre la educación del bello sexo. Por una señora americana*. Londres: Ackermann.

Nussbaum, Martha. 2003. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions.* Cambridge: Cambridge University Press.

Pablo Hammeken, Luis de. 2018. *La república de la música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. México: Bonilla Artiga Editores.

Panadés, José. 1878. *La educación de la mujer*. Barcelona: Jaime Sex y Compañía.

Peluffo, Ana. 2005. *Lágrimas andinas. Sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.

_____. 2016. *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Pereira, Eugenio. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Plá, Alberto. 1971. *La burguesía nacional en América Latina*. Buenos Aires: Centro Editorial de América Latina.

Pulido, Esperanza. 1991. "La mujer mexicana en la música". *Heterofonía* 104-105: 5-51.

Romero, Leonardo. 2000. "Dibujos y pinturas en álbumes del siglo XIX: una variedad del *ut pictura poiesis*". *Príncipe de Viana* 18: 331-342.

Stuven, Ana María. 2011. "La educación de la mujer y su acceso a la universidad: un desafío republicano". *Historia de las mujeres en Chile*, Tomo I, editado por Ana María Stuven y Joaquín Fermandois, 285-319. Santiago: Aguilar.

Subercaseaux, Bernardo. 2013. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

Ulloa, Carla. 2017. "Maipina de la Barra: autobiógrafa, conferencista pública y corresponsal de prensa". En *Escritoras chilenas del siglo XIX. Su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*, editado por Joyce Contreras Villalobos, Carla Ulloa Inostroza, Damaris Landeros Tiznado, 132-152. Santiago: RIL Editores.

Vera, Fernanda. 2020. "La composición musical de mujeres de élite durante la segunda mitad del siglo XIX en Chile". *Escena. Revista de las artes* 79 (2):126-147.

_____. 2022. *Los álbumes musicales de mujeres durante la segunda mitad del siglo XIX en Chile y México: agencia y subjetividades femeninas*. Tesis de Doctorado, Universidad de Chile.

Vera, Fernanda y Candace Bailey. 2023. "Music in the Nineteenth-Century Chilean Salon of Isidora Zegers". *The Bulletin of the Society of American Music*, Pittsburgh 49 (2): 1-4.

Walton, Benjamin. 2011. "Rossini in Sud America". *Bollettino Del Centro Rossiniano Di Studi:* 111-136.

_____. 2022. "Epilogue". En *Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Reimagining italianità in the Long Nineteenth Century*, editado por Axel Körner and Paulo M. Kühl, 298-303. Cambridge: Cambridge University Press.

R