

Colecciones del Museo Histórico Nacional

Ponchos / Instrumentos musicales



MECENAZGO
Participación Cultural
Buenos Aires Ciudad

m
MUSEO HISTÓRICO
NACIONAL

AA
ASOCIACIÓN DE APOYO AL
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Colecciones del
Museo Histórico Nacional



Ponchos / Instrumentos musicales



MECENAZGO
Participación Cultural
Buenos Aires Ciudad



**MUSEO HISTÓRICO
NACIONAL**



**ASOCIACIÓN DE APOYO AL
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL**

Colecciones del Museo Histórico Nacional : ponchos e instrumentos musicales / contribuciones de María Paula Olabarrieta ; Inés Van Peteghem ; Melanie Plesch ; compilación de Jorge Carlos Gregorio Carman. - 1a ed compendiada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Asociación Apoyo al Museo Histórico Nacional, 2021. 128 p. ; 20 x 21 cm. - (Las colecciones del Museo Histórico Nacional / 2)

ISBN 978-987-25938-2-7

1. Arte Americano. I. Olabarrieta, María Paula, colab. II. Van Peteghem, Inés, colab. III. Plesch, Melanie, colab. IV. Carman, Jorge Carlos Gregorio, comp. CDD 709.8

ISBN: 978-987-25938-2-7

Diseño: Virginia Gallino

Corrección: Dixit

Fotografías: Museo Histórico Nacional

Impresión

PG Grupo Impresor S.R.L.

Buenos Aires, Argentina

www.pggrupoimpresor.com.ar

Copyright: Asociación Civil de Apoyo al Museo Histórico Nacional.

Se permite la reproducción de textos e imágenes citando la fuente.

Primera edición, noviembre 2021



*Autoridades de la
Ciudad Autónoma de Buenos Aires*

Jefe de Gobierno

Horacio Rodríguez Larreta

Jefe de Gabinete

Felipe Oscar Miguel

Ministro de Cultura

Enrique Luis Avogadro

**Consejo de Participación Cultural de la
Ciudad Autónoma de Buenos Aires**

**Miembros permanentes designados por
el Jefe de Gobierno**

Nicolás Gil Lavedra (Presidente)

Patricio Binaghi

Natalia Rosa Ignacia Orłowsky

**Miembros permanentes designados por
la Legislatura de la Ciudad Autónoma de
Buenos Aires**

Julieta Ascar

Carmen María Ramos

David Blaustein

Autoridades Nacionales

Ministro de Cultura

Tristán Bauer

Secretaria de Patrimonio Cultural

Valeria Roberta González

Directora Nacional de Museos

María Isabel Baldasarre

Director del Museo Histórico Nacional

Gabriel Marco Di Meglio

*Asociación Civil de Apoyo al
Museo Histórico Nacional*

Presidente

Jorge Carman

Secretario

Juan Bautista Macchiavello

Tesorera

María Silvina Paradisi

Vocal Titular I

Abel Alexander

Comisión Revisora de Cuentas

Carlos Mauricio Duella

Carlos Marcelo Mazza

Alicia Mercedes Chiesa

Comisión de Relaciones Institucionales

Mario Luis Botana

Omar Mouzakis

Ana Salvestrini

Jorge Gómez

Coordinación General del proyecto

Paula M. Ramos

Asesoramiento histórico

Gustavo Álvarez Rodríguez

*Colaboraciones del
Museo Histórico Nacional*

Coordinadora General

Clara Sarsale

Responsable Registro y Conservación

Ezequiel Canavero

Responsable Archivo Histórico

Magalí Rud Otheguy

Área de Fotografía

Lucila Benavente

INVESTIGACIÓN

PONCHOS

Inés Van Peteghem

Área Conservación

Investigadores invitados

Walter Delrio

Juan Francisco Jiménez

INSTRUMENTOS MUSICALES

María Paula Olabarrieta

Responsable Área Conservación

Investigadora invitada

Melanie Plesch

Profesora de Musicología, Universidad de Melbourne

Viajes por el pasado

GABRIEL DI MEGLIO

DIRECTOR DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Un museo histórico tiene entre sus tareas principales dar a conocer su patrimonio. Quienes lo recorren suelen apreciar solo una porción de las colecciones, expuestas de acuerdo a curadurías que las abordan de maneras diversas. Rara vez una colección se aprecia entera en una visita. Publicaciones como esta subsanan esa situación.

El presente catálogo continúa la tarea que el Museo Histórico Nacional y su Asociación de Amigos iniciaron en 2019, con el apoyo del Consejo de Participación del Gobierno Autónomo de la Ciudad de Buenos Aires. Desde que aparecieron sus dos tomos de catálogo en los años 50, muy útiles sobre todo como inventario –ya que no se contaba con imágenes ni descripciones analíticas–, el museo nunca publicó algo similar. En ese sentido, la propuesta de 2019 fue una saludable novedad: difundir con buenas fotos y explicaciones de especialistas las notables colecciones de miniaturas, daguerrotipos y muebles de guardar. Este se-

gundo volumen continúa esa empresa. En esta ocasión es el turno de otras dos colecciones de gran relevancia: la de ponchos y la de instrumentos musicales.

Decir que el poncho tiene un lugar central en la historia argentina es una obviedad. Fue la prenda fundamental de las clases populares rioplatenses durante siglos. Lo utilizaban asimismo personas de otros sectores sociales, y el museo conserva varios que pertenecieron a figuras muy destacadas de nuestro país. Es verdaderamente una colección muy rica. Como ocurre con otros objetos, los ponchos nos permiten un acercamiento a esos personajes que los vistieron, pero también a otros menos conocidos: quienes los fabricaron. Desde esquila y cardar la lana o cultivar el algodón hasta tejer la prenda, la historia material del poncho es también una historia del trabajo. Es por lo tanto un modo de rastrear la huella de otras vidas, generalmente anónimas.

La colección de instrumentos musicales del museo es tam-



bién fabulosa. Pianofortes, guitarras, tambores y campanas se destacan por distintos rasgos: su factura, su procedencia, sus marcas, quienes los poseyeron. Cualquiera que se adentre en la historia de períodos previos al siglo XX enfrentará siempre un problema. Puede leer textos de esas épocas u observar representaciones que le permiten imaginarlas, pero no puede escuchar; ni oír cómo hablaban las personas ni disfrutar de cómo ejecutaban melodías. Sin embargo, los instrumentos del pasado son un puente hacia eso, una presencia sonora. Verlos ya es música.

La posibilidad de dar a conocer los objetos en este catálogo proviene en parte de las tareas permanente del área de Conservación del museo. A ella pertenecen las autoras de este catálogo, especialistas en sus respectivos ámbitos: Inés Van Peteghem en textiles y María Paula Olabarrieta –a su vez responsable de toda el área de Conservación– en instrumentos. Su experiencia se volcó en estas páginas. Y, al mismo tiempo, ambas realizaron un profundo

trabajo de investigación que hace del catálogo un aporte aún más relevante. En la exploración fueron auxiliadas por las áreas de Documentación y Archivo del museo. Al mismo tiempo, especialistas externos a la institución contribuyeron a este esfuerzo con textos valiosos: Walter Delrio y Juan Francisco Jiménez para ponchos y Melanie Plesch para instrumentos.

Es importante que el Museo Histórico Nacional ponga a disposición del público no solo su acervo patrimonial sino también investigaciones actualizadas sobre el mismo. Son estas acciones de investigación y divulgación las que significan, actualizan y valorizan el patrimonio. Confío en que esta iniciativa dé lugar a que más personas se interesen por conocer e investigar la valiosa colección de la institución. Son esas miradas múltiples y reflexiones interdisciplinarias las que le permitirán al museo actualizar sus narrativas y concebirse también como una instancia de producción de conocimiento.



Índice



PONCHOS	14
La colección de ponchos del Museo Histórico Nacional	14
Ponchos destacados	28
Catálogo general de ponchos	49

INSTRUMENTOS MUSICALES	65
La colección de instrumentos musicales del Museo Histórico Nacional	66
El sonido de la historia	72
Pianofortes destacados	82
Guitarras destacadas	90
Tambores destacados	93
Campanas destacadas	95
Catálogo general de instrumentos musicales	99



Ponchos



Referencias y orden de la información

- 1 Denominación
- 2 Pertenencia
- 3 Fecha aproximada
- 4 Materiales
- 5 Medidas (en centímetros. Largo x ancho, flecos).
- 6 Ingreso al museo (forma y fecha)
- 7 Nro. inventario (*MHN*)

La colección de ponchos del Museo Histórico Nacional

INÉS VAN PETEGHEM

A ESTELA, MI PERSONA FAVORITA,
POR SIEMPRE.

El patrimonio textil del Museo Histórico Nacional (MHN de aquí en adelante) es vasto y heterogéneo. En este catálogo nos centraremos en la colección de ponchos del museo¹, de gran variedad y que representa los diferentes tipos que existen en el que hoy llamamos territorio nacional.

El poncho es un abrigo sencillo, versátil y cómodo; se trata de un tejido (o unión de dos tejidos, o varios) de forma generalmente rectangular, que mide entre 1,60 m y 2 m de largo y entre 1,40 m y 1,60 m de ancho, con una abertura (boca) en el centro para introducir la cabeza. De esa forma, cae hacia los lados guarneciendo el torso y, dependiendo del largo, la cadera y parte de las piernas de quien lo porta. Se trata de una prenda eminentemente masculina.

Para comenzar, trataremos brevemente los orígenes del

museo. Luego, la conformación de las colecciones en general. Para terminar, nos extenderemos en una serie de consideraciones sobre esta colección tan especial de ponchos.

El Museo Histórico Nacional

El Museo Histórico de la Capital fue fundado oficialmente el 30 de agosto de 1890. Su nacimiento y el establecimiento de su misión original surgen de una voluntad estatal y de ciertos círculos particulares, que señalaban como nacimiento de la historia argentina las jornadas revolucionarias de mayo de 1810 y las glorias de las luchas independentistas. El 26 de septiembre de 1891 el Museo pasó a la órbita del Gobierno de la Nación, denominándose Museo Histórico Nacional. La mudanza a la actual sede, la antigua casona de los Lezama, se efectuó en julio de 1897.

La tarea de Adolfo P. Carranza, fundador y primer director del museo hasta su muerte en 1914, condijo con el clima imperante en la élite política. Se dedicó a la creación de un panteón para los *padres de la Patria*. El carácter casi sagrado dado al patrimonio del museo fundamentaba su función didáctica, como sugiere la historiadora del arte Laura Malosetti Costa, de ser “un relicario, un templo de la patria”².

¹ Esta investigación fue posible gracias a años de trabajo conjunto con mi antigua compañera, la museóloga Juliana Ullua. Quiero agradecer inmensamente a ella por abrirme las puertas del taller de textiles, por enseñarme tanto sobre el patrimonio que allí se resguarda y por todas las experiencias compartidas.

² Malosetti Costa, Laura, “Arte e Historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires”, en Castilla, Américo (Compilador), *El museo en escena: política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 73.



La conformación de las colecciones

Desde los inicios de su gestión, Carranza se preocupó por implementar estrategias para reunir piezas de valor histórico en la nueva institución³. Para lograrlo tejió dos tipos de redes: en primer lugar, solicitó de manera formal a personajes ilustres aún sobrevivientes, a sus familias y/o herederos recuerdos familiares. También dirigió pedidos a anticuarios, aficionados a la historia, coleccionistas e historiadores, algunos que incluso participaron en los orígenes de la creación del museo⁴. En segundo lugar, pidió ayuda a funcionarios para solicitar formalmente objetos ubicados en otras dependencias públicas. En su mayoría las donaciones privadas provinieron de familiares de hombres públicos del pasado. Se trataban de recuerdos de familia y su donación al museo respondía a una voluntad de trascendencia pública.

Si bien las características de cada uno de los ponchos debieron ser consideradas a la hora de incluirlos en la colección al momento de su donación, la colección de ponchos se conformó de acuerdo a una lógica general que, como veremos, se caracterizó por un carácter netamente biográfico.

Por eso, las referencias en la catalogación siempre refirieron a la pertenencia, porque es ello lo que les daba entidad para ser patrimonio del museo, alguna idea de aura dada por sus poseedores a los objetos.

La colección de ponchos

La colección de ponchos del MHN consta de veinticinco piezas que datan aproximadamente de principios del siglo XIX hasta la década de 1970. Entre ellas, encontramos ejemplares de algunos de los diferentes tipos de ponchos producidos en el actual territorio nacional y países limítrofes, que circularon ampliamente en el cono sur americano a través de redes de comercio e influencia cultural. En este catálogo nos centraremos en ponchos tejidos, ya que todos los existentes en la colección del museo corresponden a esa tipología. No deben dejar de mencionarse, sin embargo, antecedentes como el poncho de cuero sobado o el uso de pieles a modo de cobertura y abrigo.

Este conjunto de ponchos es considerado como una colección porque comparten una tipología dentro de los textiles utilizados como indumentaria, una similitud en su forma y diseño, y también un mismo fin y forma de uso. No se trata de una colección por ser un conjunto de objetos que ingresan como “conjunto” unificado al museo.

Respecto al origen de la denominación específica de *ponchos* a las piezas que hoy conocemos como tales, existen

³ Carolina M, *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013.

⁴ Véanse: Blasco, María Elida, “Comerciantes, coleccionistas e historiadores en el proceso de gestación y funcionamiento del Museo Histórico Nacional”, en *Entre pasados. Revista de Historia*, 2011; Carman, Carolina M, *op.cit.*; Malosetti Costa, Laura, *op.cit.*



debates en torno a su procedencia etimológica. En diversas crónicas y fuentes se utilizó la palabra durante el período colonial, mientras en otras descripciones de piezas de iguales características no se las llama ponchos⁵. Señala la investigadora María Delia Millán de Palavecino que “en libros y documentos de los siglos XVII y XVIII, muy mencionados están los ponchos en los últimos años que precedieron a nuestra independencia”⁶.

El historiador Juan Carlos Garavaglia, siguiendo a esta última investigadora, sostiene que

“En las culturas andinas prehispánicas existían piezas muy parecidas, pero desconocemos cuál era su nombre. Cualquier recorrido por los museos puede mostrarnos piezas textiles andinas similares, pero el nombre de poncho (*ponthro*) para este artefacto de lana cuadrangular con una abertura en el medio, bien podría ser de origen mapuche -aun cuando esa pieza se llama en realidad *makun*, siendo *ponthro* el nombre reservado para las frezadas-”⁷.

Cada vez que aquí hacemos mención a un *tejido* nos referimos al resultado de un trabajo en telar. El tejido plano es el producto del entrecruzamiento de hilos tendidos o urdidos de manera vertical, llamados urdimbres, y de hilos que los atraviesan de manera horizontal, denominados tramas. Los hilos, por su parte, son el resultado del hilado de fibras por medio de la torsión y pueden ser teñidos para dar color o utilizados crudos. Las fibras que encontramos en esta colección son: pelo de camélido, lana, algodón y seda⁸. El corolario de este entrecruzamiento, que puede presentar distintas variedades y combinaciones, es un tejido cuadrado o rectangular.

La técnica de faz de urdimbre sin labor, comúnmente llamada “punto poncho”, prevalece en el panorama técnico textil antiguo, tanto en los ponchos del norte como en los del sur⁹. Entre otras técnicas, aún hoy utilizadas, se pueden mencionar la faz de trama, urdimbres suplementarias, urdimbres complementarias, (laboreo o tubular), peinecillo, doble faz y faz doble faz¹⁰.

Estos tejidos son utilizados para realizar prendas y accesorios. Aunque estas pueden ser de menor o mayor complejidad en su confección, su principal objetivo es cubrir el cuerpo y/o adornarlo. En el caso del poncho, la confección posterior al tejido es poca (por ejemplo, añadido de galones

5 Para mayor detalle, véanse: Corcuera, Ruth, *Ponchos de las tierras del plata*, Buenos Aires, Verstraeten Editores, Fondo Nacional de las Artes, 1999, p. 26 y 28; Garavaglia, Juan Carlos, “El poncho: una historia multiétnica”, en Boccara, Guillaume (editor), *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XV-XV)*, Quito, Producciones digitales Abya-Yala, 2002; Millán de Palavecino, María Delia, “Vestimenta argentina”, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas 1*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1960, pp. 95-127. Incluso los filólogos Marcos A Morínigo y Joan Corominas, niegan su origen indígena: Morínigo, Marcos A., “Para la etimología de “poncho””, en *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)* 9(1):33, 1995, pp. 33-35, y Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (4ta edición), Madrid, Editorial Gredos, 2008.

6 Millán de Palavecino, María Delia, *op.cit.*, p.115.

7 Garavaglia, Juan Carlos, *op.cit.*, p.185.

8 Especial agradecimiento profesional y personal de la autora a la Diseñadora Textil Laura Martínez por su trabajo, su pasión y su cariño.

9 Corcuera, Ruth, *op.cit.*, p. 34.

10 Para más detalles, ver Taranto, Enrique y Mari, Jorge, *Téxtiles argentinos*, Buenos Aires, Maizal Ediciones, 2016.



de flecos) o ninguna. Adicionalmente, tal como veremos, el tejido puede convertirse en un universo de representaciones, y conceptos, plasmados en la materialidad, en el mismo poncho. Lo simbólico y los recursos expresivos se convierten en elementos indivisibles del tejido.

Es probable que la raigambre del abrigo poncho esté presente en América desde hace miles de años en los mencionados abrigos de cuero y pieles. El poncho tejido es posterior, como parte del desarrollo del arte textil y anterior a la llegada de los conquistadores europeos. Se relaciona al *unku*, una especie de camisa usada por los pueblos andinos precolombinos, que posee una forma estructural similar, más pequeño, más corto en las zonas del Perú y norte de Chile y más largo en, por ejemplo, zonas del Tucumán¹¹. Pero este se cose a mano en sus laterales, dejando una abertura para los brazos, de allí su paralelismo con la camisa.

Dentro de las incorporaciones recientes al MHN se encuentra la cesión, realizada por Azul García Urriburu el 28 de octubre de 2019¹², de parte de la colección arqueológica del artista argentino Nicolás García Urriburu. En su mayoría las piezas cedidas provienen de comunidades que habitaron los Andes centrales dos mil años antes de la conquista española. La colección cuenta con cerca de 120 textiles

arqueológicos, que han sido relevados, acondicionados y se les dio guarda adecuada. Los siete *unkus* presentes en esta colección no forman parte de este catálogo ya que aún se requiere profundizar su investigación para darles la relevancia que merecen.

Remontándonos en el tiempo, en nuestro actual territorio se debe destacar la conservación de los ponchos arqueológicos de Angualasto, hoy parte de la colección del Museo Etnográfico J.B. Ambrosetti de la Universidad de Buenos Aires, así como también de los ponchos de Calingasta, de la colección del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo de la Universidad de San Juan. Ambos conjuntos de la actual provincia de San Juan, corresponden a un período datado alrededor del 1180 d.C. al 1260 d.C.¹³. Los mismos, fueron tejidos con hilos de fibras de camélido. Estos vestigios son los primeros registros locales de ponchos tal como hoy los entendemos.

En cuanto a su uso hasta el presente, Garavaglia señala,

“La enorme difusión de esta pieza textil en las campañas, se explica porque el poncho [...] posee innumerables ventajas: manta, rebozo, cojín, recado de montar, protege del agua y del frío. [...] Será esta versatilidad del poncho la que le aseguraría una larga vida en las sociedades campesinas de medio continente”¹⁴.

11 Millán de Palavecino, María Delia, “La Indumentaria aborígen y las técnicas a través de las representaciones. Notas para el estudio de la indumentaria prehispánica”, en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología Tomo 5*, Sociedad Argentina de Antropología, 1970, pp. 69–97.

12 Resolución Ministerial: RESOL-2019-3394-APN-MECCYT. Anexo 1 (IF-2019-21250116-APN-SECPG#MECCYT).

13 Para la cronología y el análisis de ambos contextos arqueológicos, así como técnicas de las piezas, véanse: Michieli, Catalina, “Telas rectangulares: piezas de vestimenta del período tardío preincaico (San Juan, Argentina)”, en: *Estudios Atacameños*, 22 (20), 2002, p.77–90 y Renard, Susana F., “Vestimenta y Jerarquía. Los tejidos de Angualasto del Museo Etnográfico. Una nueva visión”, en *Revista Andina* 12 (2), 1994, p.373–401.

14 Garavaglia, Juan Carlos, *op.cit.*, p. 195.



MHN 4905



MHN 4486

Muchos de los ponchos tejidos del extremo norte y del noroeste de nuestro territorio fueron tradicionalmente piezas confeccionadas en hilado de fibras de camélido. Entre los camélidos sudamericanos se encuentran la vicuña, el guanaco, la alpaca y la llama. Estas fibras le brindan a los tejidos su característica delicadeza, no sólo por lo fino de sus fibras sino también por la forma de hilado.

Desde antes del período Inca existieron hiladores especialistas en la fibra de vicuña, la más fina de los camélidos y la más preciada, hasta la actualidad. Era prerrogativa solo de la familia del Inca portar tejidos realizados con esa fibra (*cumbi*, tejidos de gran calidad y delicadeza). Entre los camélidos encontramos otras variedades ya mencionadas, la llama y la alpaca han sido domesticadas, mientras el guanaco y la vicuña son mayoritariamente salvajes, además de habitar zonas de mayor altitud. Ejemplos en la colección son el poncho perteneciente a Juan Gregorio Díaz (MHN 4486), uno de los ponchos pertenecientes a Adolfo P. Carranza (MHN 6445) y uno de los ponchos pertenecientes a Justo José de Urquiza (MHN 2938) que cuenta con trama,

ambas urdimbres y los flecos galonados perimetrales de fibra de pelo de camélido.

Algunos de los ponchos del museo realizados con fibra de camélidos e incluso con una combinación de fibra de camélido y otra fibra, por ejemplo con trama de algodón (como el poncho perteneciente a Gerónimo Costa (MHN 3169) o el de Juan Galo Lavalle (MHN 1542) o con urdimbres combinadas con lana y trama de algodón (como el poncho perteneciente a Miguel Florencio Martínez de Hoz (MHN 6845), fueron catalogados históricamente por el museo, generalmente por testimonio de sus donantes, como “de vicuña”. Aunque aún no podemos determinar científicamente que se traten de fibras de ese camélido en particular, lo más probable es que esa referencia por parte de los donantes otorgara prestigio a las prendas y a sus antiguos portadores.

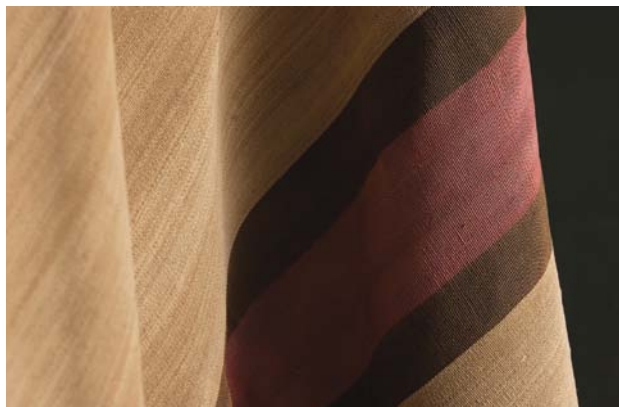
Aunque comúnmente se considere la fibra de camélido como especial y de mayor valor respecto de la de lana, tal vez por la reminiscencia inca, esto no es necesariamente



así: la calidad de un tejido de lana puede ser muy alta según el cuidado que se dé a los animales, la selección de las fibras, el tratamiento de las mismas, su hilado y tejeduría. Dicho de otro modo, los tejidos de lana pueden ser de calidades y características muy diferentes. Los ponchos o frazadas de lana para la tropa, por ejemplo, eran más duros, más pesados y menos vistosos que un poncho de lana tejido para un oficial o un cacique que, también de lana, podía ser suave, liviano y con grandes decoraciones visuales.

El cultivo de algodón comenzó a mediados del siglo XVI en la zona del Tucumán colonial (que incluía al actual Tucumán, Salta, Jujuy, Santiago del Estero, Catamarca, La Rioja y Córdoba) con semillas traídas desde Chile, convirtiéndose luego en una importante zona de cultivo y producción algodонера, donde se desarrollaría una producción textil de interesante escala. Primó allí, en principio, la producción de tejidos de algodón, y la forma productiva que se impuso durante el siglo XVIII es la tejeduría doméstica ligada a la familia campesina¹⁵.

Un ejemplo de la destreza del trabajo del algodón en la colección se halla en el poncho perteneciente a Andrés de Santa Cruz (MHN 1697), un tejido de gran delicadeza, que muestra la supervivencia del oficio textil con algodón en la zona del Perú, mientras en nuestro territorio ya había comenzado su decadencia frente a la lana.



MHN 3169



MHN 6485

¹⁵ Garavaglia, Juan Carlos, "Los textiles de la tierra en el contexto colonial rioplatense: ¿una revolución industrial fallida?", en *ANUARIO del IEHS*, t. Tandil, 1984, p. 50.



MHN 1697



MHN 1697

El algodón fue lentamente reemplazado por un nuevo material: la lana de oveja. Aunque se observa su avance desde mediados del siglo XVI, esta se trataba en general de una lana de baja calidad para el hilado, aunque con ejemplares de ovejas bien cuidadas podía mantenerse una buena calidad. En el Río de la Plata recién a fines del siglo XVIII ingresan algunos ejemplares de ovejas con lana de excelente calidad, como las merino, y hacia mediados del siglo XIX comienza el auge lanar y el refinamiento de especies, con vistas a la exportación.

La Compañía de Jesús, representada por los padres jesuitas, desplegó un importante desarrollo textil en sus obrajes del Perú y Alto Perú, tanto en el uso del algodón como de la lana, y en otras zonas. Surge el conocido poncho jesuítico o “poncho de rayas jesuítico”. Un ejemplo en esta colección es el poncho perteneciente a Juan Gregorio de Las Heras (MHN 1592). Sobre este poncho ahondaremos en su destacado correspondiente, así como las características del trabajo bajo el ojo jesuítico.

Por otra parte, tradicionalmente se ha denominado “poncho pampa” a los ponchos sureños de producción indígena, sin embargo se debe tener en cuenta que “pampa”



MHN 4902

no denomina a un grupo étnico, sino que se trata de un exónimo¹⁶ en lengua quechua que significa *llano* o *llanura*¹⁷. Aquí preferiremos hablar de ponchos del sur y su origen se encuentra a ambos lados de la cordillera y su extensión en las antes mencionadas llanuras, previo a la existencia de las fronteras establecidas por los estados nacionales, aún no conformados como tales. Cuando hablamos de estas zonas debemos pensar en las relaciones sociales establecidas entre grupos humanos y pueblos móviles, y no en etnias estancas.

El pueblo mapuche (autónimo¹⁸, *che*-gente y *mapu*-tierra en *mapuzungun*) mantuvo relaciones sociales, comerciales, vínculos y circulación que llegaron a la familiarización de pueblos de ambos lados cordilleranos, reconocibles tanto en las primeras fuentes escritas europeas con su llegada en el siglo XVI, como en las memorias de transmisión oral de los mismos pueblos originarios. La denominación araucanos (“tierra



MHN 4904

de greda” o “agua gredosa”) es nuevamente una deformación lingüística. En este caso de los españoles en el período colonial, se trata de una etiqueta de clasificación aplicada a todo el conjunto de la población originaria, construida por el poder y control colonial del pueblo mapuche. Este neologismo sobre la base de una palabra en *mapuzungun* sería en adelante utilizado por los españoles para nombrar una extensa región, la Araucanía, y homogeneizar a toda su población con la imposición del nombre de araucanos.

En este proceso de imposición colonial sobre relaciones sociales preexistentes se producirá también la difusión de nuevos elementos y conocimientos técnicos, entre los cuales llega la tradición textil desde las zonas cordilleranas. En esta predomina el telar vertical, en un solo paño, tejido con pelo de camélidos y lana. Estos ponchos poseen una gran carga significativa, ya que cada una de sus partes

16 Nombre con el que un lugar o etnia es denominado en una lengua distinta de la vernácula.

17 <https://dle.rae.es/pampa>.

18 Nombre con que el que una etnia se autodenomina en su lengua vernácula.



MHN 2856

muestran de forma simbólica los atributos de su dueño, según códigos establecidos.

Durante el periodo colonial se intensificaron las redes de comercio e intercambio de distintos productos que circularon a través de las fronteras hispano-indígenas a ambos lados de la cordillera. Pero también dicha circulación se expandió de norte a sur vinculando mercados muy alejados entre sí. Entre estos productos los textiles mapuche que comenzaron a llegar a Buenos Aires eran muy valorados, con especial aprecio hacia sus ponchos. Ya hacia 1820 era tal el interés en Buenos Aires por estos ponchos que hay registros de un mercado indígena en la actual

Plaza Lorea, frente al Congreso Nacional, donde estos se acercaban a comerciarlos.

Ejemplos de estos ponchos en la colección del museo son el poncho de José de San Martín (MHN 1288), el de Lucio V. Mansilla (MHN 4545) y los dos ponchos de Juan Manuel de Rosas (MHN 2851 y MHN 2856). Algunos los abordaremos de manera detallada.

A diferencia de otras regiones cercanas al macizo andino, en la zona del antiguo Tucumán en la producción del textil organizada para la comercialización se dio una escasez de mano de obra indígena. Por eso, se recurrió al trabajo de esclavos africanos, como señalaremos al hablar de las estancias jesuíticas de Córdoba, y posteriormente a manos criollas.

El resultante fue un proceso de mestización textil, del cual surgen, por ejemplo, los ponchos bordados. El arte de bordar formaba parte de la educación femenina¹⁹ y las congregaciones religiosas tuvieron un rol fundamental en su difusión. La costumbre de realizar ponchos con bordados barrocos en hilos metálicos y de seda, descolló en el Perú de principios del siglo XVIII y recibió mucha influencia en sus motivos y materiales del comercio proveniente de Asia. Esta práctica se extendió en el Río de la Plata de manera más modesta hasta bien entrado el siglo XIX.

¹⁹ Para más detalle: Ullua, Juliana y Van Peteghem, Inés, *Vestidas en la historia: una mirada a la colección de indumentaria femenina del Museo Histórico Nacional (Buenos Aires, Argentina)*, en *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 18, 2020, pp. 69-106.



MHN 2957



MHN 2957

Un ejemplo de este tipo en el MHN es el poncho perteneciente a Juan Francisco Seguí (MHN 2957). Se trata de un tejido de algodón bordado con motivos de flores en lana roja. También el poncho perteneciente al Dr. Andrew Dick (MHN 2487).

Otra forma de mestización la encontramos en los ponchos de seda, como los fragmentos conservados del poncho perteneciente a Ignacio Rivas (MHN 6846 A y B) e incluso ponchos de seda bordados con hilos de seda, como es el caso del poncho de Ángel Justiniano Carranza (MHN 6444), tío de Adolfo P. Carranza.

Entre los ponchos de la colección existen algunos realizados en paño de lana. Uno pertenece a Justo José de Urquiza (MHN 2964), que en ocasiones ha sido catalogado de manera errónea como poncho de cuero sobado. Otro de los ponchos de paño de lana es el otro poncho perteneciente a José de San Martín (MHN 6879), de los denominados “poncho patria”.

No ahondaremos en este catálogo sobre el ingreso de ponchos ingleses a nuestro territorio ya que no poseemos ninguno de este tipo en la colección. Sin embargo, el énfasis puesto en esta importación que sobre todo tuvo gran



MHN 6444

impacto en Buenos Aires y la zona litoral, no debe dejar de lado que la producción local y su uso siguió vigente sobre todo en las zonas rurales, a pesar de sufrir los embates económicos esperables. Un ejemplo, entre otros existentes, es un juicio de acreedores de D. Carlos Arduin en 1850, al frente de una tienda de la calle Federación 34. Entre las existencias se mencionaban ponchos ingleses y santiagueños, así como pellones tucumanos (tejido de menos calidad

usado para recados)²⁰. Queda claro en esta fuente cómo los ponchos locales siguen aún vigentes.

“El poncho está arraigado en el mundo de aquellos elementos que definen el patrimonio tradicional argentino [...] está presente en nuestra pintura, en nuestra literatura, en nuestras canciones”²¹. Esta idea surge de nuestra tradición criollista, que concluye en la imagen del “gaucho, auténtico dueño del poncho”²², proveniente de la corriente nacionalista de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Se asociaba el poncho a la vida del gaucho libre y se lo romantizaba como el verdadero personaje nacional, desconociendo el proceso previo de persecución ante el avance del alambrado²³. Sin embargo, a nuestro entender, esta identidad debe extenderse a ambos lados del macizo andino, forma parte de los pueblos hoy argentino y chileno²⁴, pensando estas relaciones como un continuum, previo a la idea reinante de las fronteras establecidas por los estados nacionales. Aunque pasará a formar parte de la vida cotidiana criolla en los siglos XVIII y XIX, su momento de mayor difusión, el poncho argentino no puede nunca desvincularse del pasado prehispánico.

20 AGN, Tribunal Comercial, 1850 – ARDUIN, Carlos concurso de acreedores.

21 Corcuera, Ruth, *op.cit.*, pág. 20.

22 Corcuera, Ruth, *op.cit.*, pág. 17.

23 Tomamos las frases de Ruth Corcuera como reflejo de una corriente tradicionalista, pero debemos señalar que la autora reconoce este romanticismo criollista al ahondar en la figura del gaucho.

24 “Fue adoptado por los españoles y los habitantes chilenos durante la Colonia, siendo asociado a nuestra identidad desde esa época. Su uso ha sido transversal a estratos sociales y culturas, cumpliendo funciones tanto de abrigo como de lucimiento”, en Alvarado, Isabel y Guajardo, Verónica, *Mantos y mantas, cubrir para lucir*, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, 2011.



MHN 2552

Para pensar algunas especificidades de esta colección, luego de haber abordado las características tipológicas de la misma, se puede recurrir a la diferenciación que realiza la arqueóloga Cecilia Pérez de Micou respecto a los tipos de colecciones. La colección aquí tratada es una colección *sistemática pasiva y activa* al mismo tiempo: *sistemática* porque fue “formada de manera lógica, comprensiva y organizada para incrementar el conocimiento [...] responde a un tema central”²⁵; homenajear a los héroes de la patria y salvaguardar su memoria. *Activa y pasiva* se refiere al modo en que fueron obtenidos. *Activa*

25 Pérez de Micou, Cecilia, “Las colecciones arqueológicas y la investigación”, en *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 8, 1998, p.226.

porque algunos fueron obtenidos por el personal del museo, como las adquisiciones o los solicitados a otras instituciones. *Pasiva* porque muchas de las donaciones fueron “regalos sin que medie la elección del museo”²⁶. Aunque esto es así en términos formales, la correspondencia de Carranza demuestra que él fue un gran promotor de las donaciones.

Para abordar casos específicos de la colección, nos interesa mencionar el planteo del antropólogo Igor Kopitoff, quien sostiene que: “Las biografías de las cosas pueden destacar aquello que de otro modo permanecería oscuro”²⁷. Siguiendo esta idea, usaremos el enfoque biográfico, desde dos vertientes: en tanto biografía del dueño, que es quien en la lógica mencionada da valoración al objeto como patrimonio, y en tanto biografía cultural del objeto y su derrotero vivido.

Para analizar la biografía de un objeto, Kopitoff se pregunta: “¿Cuál ha sido su carrera hasta ahora?”²⁸. Pensando en los ponchos del MHN, podríamos sumar: ¿Cuál ha sido la carrera o vida del usuario? ¿existen registros o fuentes que nos permitan conocer más sobre los objetos que por su simple observación? ¿quiénes son los sujetos que participaron de su historia y su confección, pero no conocemos? A la hora de pensar cómo abordar el análisis de esta

26 Pérez de Micou, Cecilia, ídem.

27 Kopitoff, Igor, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”. En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por A. Appadurai. México, Editorial Grijalbo, 1991, p. 93.

28 Kopitoff, Igor, *op.cit.*, p. 92.



colección y su documentación relacionada, tomamos elementos de distintas líneas de investigación.

Como señala la historiadora Ruth Corcuera,

“Limitarnos a las descripciones puramente técnicas, sería parcelar su vida; diseños y colores fueron expresiones del patrimonio de distintos grupos humanos. Los protagonistas fueron los hombres y mujeres de nuestra tierra, hombres que los usaron, mujeres que los tejieron”²⁹.

En la mayoría de los casos, sin embargo, es difícil encontrar rastros de estos hombres y mujeres de *nuestra tierra*. Las fuentes y la documentación permiten conocer la biografía de los dueños (o últimos dueños) de estos ponchos, pero no las de aquellos hombres y mujeres involucrados, por ejemplo, en su producción. Cuando existen datos sobre ellos, se trata generalmente de testimonios orales u escritos provenientes de los donantes o de los mismos dueños.

Según el arqueólogo Felipe Criado Boado “Los objetos [...] no hablan por sí mismos: los objetos son *mudos*; *dos veces* mudos si proceden de la historia, pues los sujetos que podrían haber hablado de ellos están muertos y ya no hablan, aunque dispongamos de representaciones literarias de su racionalidad”³⁰. Aunque en algunos casos

los objetos del pasado aparentan ser silenciosos y esconder secretos en recovecos inalcanzables, ¿nada nos dice aquello que sus coetáneos hayan escrito sobre ellos? En este punto discernimos humildemente de Criado Boado: algunas representaciones escritas son parte de la historia de los objetos, hablan de sí mismos y de sus periplos. Teniendo en cuenta el carácter biográfico de las donaciones del MHN, estas representaciones se tornan fuentes ineludibles para reconstruir sus historias. Esto no significa, por supuesto, que consideremos estos testimonios como inequívocos y único análisis a realizar, pero deben revalorizarse por ser una declaración que da cuenta de los avatares de los objetos.

En los destacados siguientes se hará referencia a algunos ponchos de acuerdo a las líneas de abordaje hasta aquí plasmadas. Estas piezas fueron seleccionadas por su *significancia*³¹ histórica, material, técnica y/o documental. Daremos central importancia a los registros documentales de las donaciones y adquisiciones con las que contamos en el museo, y de esta forma también daremos relevancia al interesante patrimonio disponible en el Archivo Histórico.

A través de la publicación de este catálogo esperamos poder mostrar cómo el poncho resulta una puerta de entrada a un conjunto de relaciones sociales “de trabajo, de comercio,

29 Corcuera, Ruth, *op.cit.*, p. 20.

30 Criado Boado, Felipe, *Arqueológicas: La razón perdida. La construcción de la inteligencia arqueológica*, Barcelona, Ed. Bellaterra, 2012, p.18.

31 Para ahondar en el concepto de *significancia*, véase Russell, R. and Winkworth, K. *Significance 2.0: a guide to assessing the significance of collections*, Australia, Collections Council of Australia, 2009.



de amistad, de alianzas políticas”. Su cualidad múltiple de abrigo, obsequio, producto, arte, lo vuelve un material clave para comprender prácticas y costumbres en nuestro territorio entre los siglos XVIII y XX. A su vez, indagar en sus derivas y periplos constituye una oportunidad para

realizar conexiones históricas y geográficas entre sitios de confección, puntos nodales del futuro territorio argentino y procesos de configuración del estado-nación. Es en ese sentido que consideramos que el estudio de este invaluable patrimonio reviste una central importancia³².

(Continúa en la pág. 33)

³² Especial agradecimiento a la Lic. Gabriela Mitidieri por sus constantes lecturas y su amistad incondicional. También agradezco a Florencia Gándara y Walter Delrio por sus lecturas, a mi compañera Maira Martínez Díaz por la toma de muestras de fibras faltantes y mucho más, así como a todas mis compañeras del área de Conservación. Al Esp. Ezequiel Canavero por su acompañamiento desde Documentación y Registro y a la Lic. Magalí Rud Otheguy y Valeria Benítez por la búsqueda de datos en el Archivo Histórico del museo.



Poncho.

Perteneció a José de San Martín (1778-1850).

1815-1816. Lana. 166 cm x 163 cm, flecos 1,2 cm.

Donación de Josefa Balcarce y San Martín de Gutiérrez de Estrada, 8 de octubre de 1886.

MHN 1288

WALTER DELRIO
JUAN FRANCISCO JIMÉNEZ

Investigadores invitados

El cuarto día fue destinado a los regalos; cada casique presentó al General un poncho obra de sus mujeres.

*Memorias del General Miller*¹

El término pewenche en el siglo XVII aludía a las poblaciones que ocupaban los bosques de pehuenes (*Araucaria araucana*), entre los 37° 50' S. y los 40° 10' 2. En el siglo XVIII varios grupos que ya no ocupaban los bosques lo siguieron usando y en la documentación de la época se lo utilizaba para referir a las poblaciones de la cordillera situadas al norte del río Agrio en las actuales provincias de Neuquén y sur de Mendoza. Este es el caso de los pewenche de Malargüe de los siglos XVIII y XIX.

Esta población compartía la cultura mapuche. Así, a comienzos del siglo XVIII, Jerónimo Pietas, Comisario General de Naciones, comentaba que entre las poblaciones que ocupaban la cordillera se hallaban los pewenche y que estos “[...] *hablan la misma lengua que estos fronterizos, siguen los mismos ritos y costumbres: solo se diferencian en las comidas, porque son tierras infructíferas...*”³. Más allá de algunas variaciones menores, que en realidad eran adaptaciones a un medio diferente, los pewenche compartían el idioma, las prácticas

políticas y sociales mapuche. De hecho, fueron quienes impusieron la práctica de los parlamentos a los mendocinos, e incluso solicitaron el nombramiento de un Capitán de Amigos⁴.

Los Capitanes de Amigos eran funcionarios coloniales que actuaban entre la población originaria independiente ubicada al sur del Río Biobío. Sus funciones eran varias, servían de intermediarios o enlaces entre los líderes mapuche y las autoridades coloniales, actuaban como intérpretes y reunían información sobre lo que ocurría en tierra adentro.

En efecto la realización de los parlamentos formaba parte de las prácticas políticas que le permitieron a los pewenche de Marlagüe establecer acuerdos tanto con las autoridades de Los Ángeles en 1782 –perteneciente a la Capitanía General de Chile– como de Mendoza en 1783. que desde 1776 había pasado a formar parte del recientemente creado Virreinato del Río de la Plata. Estos acuerdos generaron una alianza político-militar entre los malalquinos y los hispano-criollos. Los pewenche colaboraron con los españoles en sus conflictos con grupos rankulche y williche, y tuvieron acceso a los mercados de Concepción, Mendoza y San Luis donde se realizaba el intercambio de sal y textiles, por trigo, vino, yeguarizos y objetos de metal.

Los ranquelche –Rankulche– habitaban *mamülmapu*, el país del monte, el territorio situado al este del río Chadileuvú y al sur de las actuales provincias de San Luis y Córdoba. Se trata del monte pampeano, dominio del caldén (*Prosopiscaldenia*) y del algarrobo (*Prosopis alba*), que se extiende al oriente del sistema fluvial actualmente denominado Atuel-Salado-Chadileuvú-Curaco, tributario del Río Colorado, y que va desapareciendo

1 En Vignati, Milcíades Alejo (1953), p.7. Original en inglés: “A day was set apart for the exchange of gifts. Each cacique presented the general with a *poncho*, the manufacture of his wives (...) The distribution of presents was made on the fourth day”, en Miller, John, *Memoirs of General Miller, in the Service of the Republic of Peru*, vol. 1, Londres, Longman, Rees, Ormen, Brown & Green, 1829, p. 98.

2 Téllez Lúgaro, Eduardo, “*Los pehuenches primitivos*”, Tesis de Maestría en Etnohistoria, Escuela de Posgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1990.

3 Pietas, Jerónimo, “Noticias sobre las costumbres de los Araucanos Concepción, 11-VI-1729”, en Gay, Claudio, *Documentos sobre la Historia, la Estadística y la Geografía*, Tomo I, Paris, S’editor, 1846, p. 499.

4 Ver: Levaggi, Abelardo, “Una institución chilena transplantada al Río de la Plata: el ‘capitán de amigos’”, en *Revista de Estudios Histórico-jurídicos*, XIII, Valparaíso, 1989-1990, pp. 99-107 y Silva Galdames, Osvaldo, “Acerca de los Capitanes de Amigos: un documento y un comentario”, en *Cuadernos de Historia*, (11), Santiago de Chile, 1991, pp. 27-45.



gradualmente al encontrarse con la llanura herbácea del Este, es decir, la pampa bonaerense.

Williche-Huilliche, o *gente del sur*, era el nombre con el que los pehuenche denominaban a las poblaciones cordilleranas situadas al sur del río Agrio (Neuquén).

Un parlamento –o *coyagtun*– es un encuentro ceremonial entre autoridades (en este caso hispano-criollas y mapuche) con la finalidad de negociar o ratificar acuerdos o tratados de paz, y regular diversos aspectos de la interacción entre ambas sociedades –como regulaciones al comercio inter-étnico o a la actividad misionera–. Se realizaban siguiendo un protocolo que combinaba elementos europeos y mapuche, las autoridades coloniales recibían, alimentaban y agasajaban a distintos contingentes durante varios días. El protocolo mapuche incluía el uso de una versión de *mapuzungun* como lengua de la diplomacia, el orden de los oradores y los ritos que marcaban el inicio y el final del encuentro. Los parlamentos podían ser asuntos generales, como el celebrado en la frontera de Chile en Negrete 1793, o locales, como en el caso de los ocurridos en la frontera de Mendoza en 1794, 1796, 1797, 1799, 1805, 1814 y 1816.

Este último Parlamento se realizó entre el 18 y el 26 de septiembre de 1816 en San Carlos, Mendoza, y fue convocado por San Martín con la finalidad de reforzar la alianza entre los líderes pewenche y el gobierno patrio para tratar diversos asuntos vinculados a la guerra contra los realistas. Al finalizar el parlamento se produjo un intercambio de regalos que incluyó la entrega del poncho o *makúñ*.

Una parte importante de la actividad política de los líderes, *lonko* (caciques), en la región Arauco-pampeana-nordpatagónica consistía en establecer alianzas con otros dirigentes, hispano-criollos o de los pueblos originarios. En términos militares el poder de un *lonko* se medía no

solo en el número de sus seguidores directos, sino en la cantidad de aliados que atendían a sus convocatorias. Los mecanismos para generar estos lazos incluían los intercambios matrimoniales y el establecimiento de lazos de amistad ritual. En este último proceso, el intercambio de regalos –o dones– era un elemento clave en la creación y mantenimiento de lazos. Los dones regalados, su calidad y valor, manifestaban la importancia que se le concedía a la amistad solicitada y aceptada. Los dones recibidos por un *lonko*, exhibidos en contextos ceremoniales evidenciaban, ante propios y extraños, el número y la calidad de los aliados del mismo. Funcionaban como un registro minucioso y detallado de las alianzas establecidas a lo largo del tiempo por un *lonko*, un equivalente a los archivos en los que los Estados conservan los tratados y correspondencia mantenida con otras potencias⁵. La aceptación de un don conlleva la obligación de devolverlo y este es el caso del poncho de San Martín aquí destacado. Este poncho es un objeto valioso debido a la gran cantidad de tiempo y habilidad invertidos por la tejedora que lo creó. En la selección de materiales, en su preparación y en la creación del complicado diseño de su urdiembre la tejedora demostraba el dominio de una técnica elaborada. Los textiles de uso cotidiano y los utilizados para contextos ceremoniales se diferenciaban entre sí por los colores con que eran teñidas las fibras y la complejidad de su diseño.

La relación de amistad ritual está basada también en alguna forma de comensalidad –consumo ritual de bebidas o comidas entre dos individuos– que genera un lazo especial entre los involucrados. Quienes establecían esta relación se debían ayuda mutua en caso de conflicto, la obligación de mantenerse informados mutuamente de todo lo ocurrido en su región y el deber de la hospitalidad.

5 Menard, André, "El archivo, el talismán, el carisma: Manuel Aburto y el archivo mapuche", en *Escrituras Americanas*, 1, 2012, pp. 53–62.

(Viene de la pág. 29)

Tejido realizado en lana. Se trata de una sola pieza sin costura central, con campo de color blanco. En cada lateral, entre dos listas de color azul violáceo, lleva una guarda con motivos geométricos y fitomorfos realizados con urdimbres complementarias en colores verde, violeta y negro, y listas finas en estos mismos tonos a los lados. En el centro, una guarda más angosta con diseños en los mismos colores y terminación en peinecillo. La boca presenta remiendos y posibles modificaciones. Posee flecos perimetrales agregados. Como se ha señalado, el trabajo invertido y los diseños que integran el poncho, caracterizados por una alta densidad de componentes simbólicos, hablan de un destinatario con características especiales. Señala el antropólogo Pedro Mege Rosso que por sus colores y figuras se trata del poncho de un *lonko* o cacique, de manera que cuando los mapuche se lo regalaron estaban reconociendo en San Martín a un *lonko*, a un conductor. Samuel Dombek, por su parte, ubica a este poncho dentro de los ponchos intransferibles, ponchos de poder, y pone énfasis en las representaciones del cuello (*ñankal*), lugar más importante por donde sale la cabeza del portador, en este caso un *lonko*.

A la hora de hablar de la biografía cultural de esta pieza, San Martín conservó este poncho llevándolo en sus campañas y a su residencia en Boulogne-sur-Mer. El historiador del arte Samuel Dombek señala que el significado sagrado de este poncho lo hizo conservarlo, a diferencia del poncho obsequiado por el virrey del Perú, general José de la Serna el 2 de junio de 1821, del cual San Martín se desprende en Mendoza regalándolo a la familia Corvalán Godoy³³.

La donación del poncho del MHN estuvo históricamente registrada en el museo como una donación de Presidencia de la Nación, con fecha del 26 de septiembre de 1890. Esta fecha consta en dos “Boletos de autenticidad” del Museo Nacional con el listado de objetos entregados y firmados por el



MHN 1288



MHN 1288

³³ Dombek, Samuel, “Aportaciones estilísticas de los tehuelches a la cultura mapuche”, Tesis Doctoral, Universidad Castilla-La Mancha, 2016, p. 387 y Corcuera, Ruth, *op.cit.*, p. 117. Este último poncho mencionado se conserva en el Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo”, de Luján y se trata del tipo antes mencionado de ponchos bordados con motivos barrocos en hilos metálicos.



secretario del Presidente de la República y el encargado del Registro del Museo³⁴. Frente a esto, surgía la pregunta sobre cómo este poncho, y otros objetos relacionados, llegan a Presidencia.

En el Archivo Histórico del museo llegamos a un agrupamiento documental en el cual constan copias certificadas de las cartas de Josefa Balcarce y San Martín de Gutiérrez de Estrada, nieta del Libertador, en las cuales dona el poncho, junto a veintiún objetos más, también pertenecientes a su abuelo. En su primera carta del 8 de octubre de 1886, desde París, dirigida al ministro de Relaciones Exteriores señala textualmente:

“Distinguido Señor Ministro: Por conducto de mi digno amigo el Señor D. José Machain, que regresa á Buenos Aires, remito á V.E. diversos objetos que pertenecieron á mi abuelo el General D. José de San Martín, los cuales como reliquias históricas de ese gran capitán, ruego á V.E. se sirva hacer depositar en el Museo Nacional de la República”³⁵.

Luego de esto, enumera los objetos que enviará, entre ellos “Un pequeño poncho que llevaba en sus campañas”³⁶.

Para esta fecha el Museo Histórico (de la Capital y luego Nacional) aún no existía, el único museo existente equiparable a lo que Josefa Balcarce denomina “Museo Nacional de la República” era el Museo Público, fundado por Rivadavia. El ministro de Relaciones Exteriores, Norberto Quirno Costa, responde a Josefa el 10 de noviembre de 1886, acusando recibo de las piezas enviadas por intermedio del Sr. José Machain. El ministro escribe, a su vez, con una solicitud de parte del Presidente de la Nación, Miguel Ángel Juárez Celman:

“Al cerrar esta comunicacion cúpleme llevar á conocimiento de Vd. que S.E. el Presidente de la República me ha encargado de transmitirle que, en el interés de dar mayor realce á los objetos recibidos hará que ellos sean colocados en el salon de recepciones de la Casa de Gobierno por ser este local mas aparente que el Museo Público donde no podrian ser expuestos con el brillo correspondiente”³⁷.

Para lo cual solicita la donante ratifique si tal opción resulta de su agrado.

El 7 de febrero de 1887 Josefa Balcarce responde al ministro de la siguiente manera:

“debo manifestar que adhiero á esa idea; pero que llegado el caso de que más adelante se forme en ese Museo Nacional una Seccion Histórica destinada á los recuerdos y reliquias de la Independencia desearia que las de mi abuelo fueran entonces remitidas á aquellas, formando así un conjunto histórico completo, que se enriqueceria ciertamente con otros donativos análogos”³⁸.

Constatamos que Josefa Balcarce ratifica su voluntad de dar un lugar destacado a estos objetos depositándolos, cuando las condiciones lo permitan, en un museo nacional de carácter histórico, en el que ella considera “mi país” y “mi Patria”³⁹ en sus cartas, a pesar de haber nacido en Francia. Tal establecimiento sería luego el Museo Histórico.

De esta manera el poncho mapuche junto a los otros objetos de San Martín, llegan a Presidencia. La siguiente pregunta fue: ¿cómo llegaron luego estas piezas desde la Presidencia de la Nación al entonces Museo Nacional en 1890? Allí entran los mencionados boletos de autenticidad con fecha del 26 de septiembre y en ellos la mención a un acta del 26 de agosto del corriente. En esta acta figura el inventario de las piezas entregadas y está firmada por el director del museo, Adolfo P. Carranza, además del secretario del Presidente de la República y el encargado del Registro del Museo.

Pero nuevamente, ¿cómo se da esa conexión entre el museo y los objetos exhibidos en Presidencia? Aquí hallamos una carta del 28 de agosto de 1890 de Julio Argentino Roca, en su carácter de Ministro del Interior, en respuesta al Intendente Municipal de la Capital Federal, Francisco Bollini. En la misma escribe de puño y letra:

“Tengo el agrado de dirigirme al Señor Intendente, acusando recibo de su nota fecha Junio 25 del 1890, en la que pide á nombre del Director del “Museo Histórico”, el permiso necesario para trasladar a dicho Establecimiento, el uniforme y demás objetos pertenecientes al General San Martín, y que se hallan en los salones del Despacho del Señor Presidente de la República; y cumplemé manifestarle que en la fecha ha sido concedido el permiso solicitado”⁴⁰.

34 AH.MHN.FINS.RDC.RD. Boleto de autenticidad del Museo Histórico N° 42 y N° 43. Fecha: 26/09/1890.

35 AH.MHN.FINS.RDC.RD. Suplemento Documentos de Donaciones 1890-1916. N° de orden 10.

36 *Ídem*.

37 *Ídem*.

38 *Ídem*.

39 *Ídem*.

40 AH.MHN.FINS.RDC.RD. Libro de Actas de Recepción de Banderas y Objetos 1890. “E. N° 48”



El poncho en la Sala San Martín (1967)

Surgen de esta carta tres cuestiones a destacar, en primer lugar, el papel del Intendente de la Capital Federal como intermediario entre Carranza y el Ministerio del Interior para la gestión, teniendo en cuenta que el museo a la fecha seguía correspondiendo a la jurisdicción municipal. En segundo lugar, las redes de relaciones personales de Carranza que le permitían conocer la ubicación de reliquias en distintas dependencias o manos privadas. Y, en tercer lugar, permanece

la pregunta: ¿dónde se hallarían efectivamente expuestos los objetos de San Martín, en el salón de recepciones de la Casa de Gobierno, como expresó Quirno Costa a pedido del Presidente de la Nación, o en los salones del Despacho del Señor Presidente de la República, como señala Roca? Una vez en el museo, al menos en su ubicación definitiva de Defensa 1600, registramos el poncho expuesto a lo largo de los años en la *Sala San Martín*.



Poncho.

Perteneció a Juan Gualberto Gregorio de las Heras (1780-1866).

Algodón, lana, seda. 170 cm x 169 cm.

Donación de Carlos I. Salas, 4 de septiembre de 1907.

MHN 1592



Tejido en varias bandas de algodón y lana que van de los 4 cm a los 20 cm de ancho, con motivos geométricos y zoomorfos en color azul, rosa, verde, lila, amarillo y celeste, unidas por costuras manuales. La abertura del cuello lleva una cinta de seda de color rosa y blanca, con motivos de aves y flores, y una costura en acordeón en los vértices. Los contornos de la pieza llevan dobladillo y un galón agregado con flecos torsionados de hilos en color natural y *bordeaux*. Como ya señalamos, este poncho denominado “jesuítico” o “de rayas jesuítico” fue desarrollado principalmente en los obrajes⁴¹ del Alto Perú y Perú, donde tejían sus ponchos de mejor calidad.

Aunque la expulsión de la Compañía se efectiviza en 1767, este poncho data de inicios del siglo XIX, estos se continuaron realizando siguiendo las tradiciones jesuíticas.

El centro de poder de los jesuitas se ubicaba en el litoral paraguayo. Pero se debe mencionar la tarea efectuada en Córdoba, donde se establecen en el Colegio de Córdoba, que controlaba el circuito textil y las haciendas o estancias jesuíticas. Allí se ahondó en la tradición del poncho de lana cordobés, convirtiéndose “en el más importante centro textil de ‘ropa de lana’ de nuestro actual territorio”⁴². Nos interesa señalar que formaron parte de estos establecimientos, mujeres y hombres esclavizados provenientes del tráfico trasatlántico desde África Occidental, por la aludida falta de mano de obra indígena. Este poncho de Las Heras, héroe del ejército sanmartiniano, fue donado el 4 de septiembre de 1907 por Carlos I. Salas, secretario de la Comisión de Homenaje al Gral. Las Heras. Su función fue casi de intermediario por su puesto, de los sobrinos nietos de Las Heras, Irene Ortiz Basualdo y Belisario Ortiz Basualdo, quienes en carta dirigida a él le dicen:

41 Término utilizado para hablar de suerte de talleres con cierto desarrollo, sobre todo en la América colonial, dedicados principalmente a la producción textil con mano de obra indígena.

42 Corcuera, Ruth, *op.cit.*, p.71. Véase También Garavaglia, Juan Carlos (1984), *op.cit.*



MHN 1592

“Remitimos á Ud, el poncho del general Don Juan Gregorio de las Heras que le dejó á nuestro abuelo Don Romualdo Segurola [...]. Es tejido por los individuos peruanos”⁴³. Romualdo Segurola era cuñado de Las Heras, casado con su hermana María Romualda.

43 AH.MHN.FINS.RDC.RD. Libro Documentos de Donaciones N° X 1907- 1909, N° de Orden 10.



Poncho.

Perteneció a Andrew Dick (1889/90-1867), obsequiado por J. M. de Rosas. C. 1830-1852.

Pelo de camélido, algodón, seda. 162 cm x 142 cm.

Donación de Carlos Enrique Roberts, 15 de marzo de 1929.

MHN 2487

Tejido en dos paños unidos por una costura central, con trama de algodón y urdimbre de pelo de camélido, en varios tonos del marrón y natural. Presenta tres bandas verticales de bordados en hilo de seda con motivos florales, una central y dos laterales. Tiene dos forros internos de algodón, orillos y dobladillos en dos de sus bordes.

El donante, Carlos Roberts, en una carta al director del MHN del 15 de marzo de 1929, señala textualmente:

“Me permito donar al Museo, el poncho de vicuña, bordado, que va con esta nota, y cuya historia es como sigue:

El Dr. Andrew Dick, escosés, fue uno de los médicos de Rosas, el que en una reacción especial, le regaló este poncho, como prueba de su aprecio.

Dick, amigo de mi abuelo paterno, a su vez, regaló el poncho a mi padre, algunos días antes de morir, en 1867, pues mi padre lo acompañaba en su enfermedad”⁴⁴.

El Dr. Andrew Dick fue uno de los primeros médicos del Dispensario Médico Británico, ubicado en la esquina del actual bar de tango “el Viejo Almacén”, en Avenida Independencia y Balcarce. Este se llamará Hospital Británico desde el 1 de mayo de 1853⁴⁵.

Este poncho une la tejeduría tradicional con urdimbre de fibra de camélido y trama de algodón, que le da resistencia, combinada con una de las características mencionadas de la mestización de los ponchos, los bordados. En este caso no es del tipo de bordados barrocos de la zona peruana, sino una adaptación más austera pero aún delicada, siendo los mismos realizados en hilos de seda de colores blanco, natural, distintas tonalidades de rosa, rojo, diversos tonos de marrón y amarillo. La representación elegida es de flores, tallos y hojas, en tres bandas a lo largo del poncho. El hilo de seda, claramente, no era un hilado utilizado por las clases populares, como tampoco lo era un poncho de un tejido tan fino. Esto nos habla de la vestimenta, incluidos los ponchos, como símbolo de estatus. Con esta pieza, regresamos al valor de los ponchos como bienes propensos a ser obsequiados, ya sea a modo de don, como agradecimiento especial o como muestra de aprecio, tal como menciona en este caso Carlos Roberts, el donante.



MHN 2487



44 AH.MHN FINS.RDC.RD. Carpeta Documentos de Donación 1919. Libro XXVI. N° de Orden 2.1.
45 Gotta, César y Buzzi, Alfredo E., “Samuel Stuart Pennington y la Batalla del Río de la Plata. Primera Parte”, en *Revista Argentina de Radiología*, vol. 71, núm. 4, 2007, pp. 387-393.



Poncho.

Perteneció a Juan Manuel de Rosas (1793-1877).

Lana. 176 cm x 153 cm.

Donación de Marcos Ezcurra, 26 de junio de 1906.

MHN 2851



Tejido en una sola pieza en lana, con campo de color rojo con seis grupos de guardas, cuatro de ellas dobles y dos simples. En todos los casos, se encuentran bordeadas por listas en color azul, crudo y *bordeaux*. Las guardas presentan motivos geométricos, algunos enfrentados y otros paralelos en color rojo y crudo. Uno de los bordes lleva orillo y el otro se encuentra cortado. En la boca presenta un refuerzo.

En la carta de donación del 26 de junio de 1906 enviada al director del MHN con la que contamos en el Archivo Histórico, Márcos Ezcurra (sic firma), el donante, señala textualmente:

“le envío ese poncho pampa que perteneció á Rosas, traído por él del desierto; tiene cerca de ochenta años y lo tengo por herencia de mi padre, quien lo halló en el escritorio de Rosas en la estancia del Pino el año 52, cuando mi abuelo compró dicho establecimiento á la caída de Rosas. Desde entonces há estado en poder de mi familia”⁴⁶

Como veremos en el caso del poncho de Mansilla, este también es identificado como “pampa” de manera genérica, como proveniente del “desierto” al sur con el que se identifica aquello más allá de las fronteras y fortines.

El donante, hombre de hábitos religiosos, es el sobrino nieto de María de la Encarnación de Ezcurra y Arguibel, esposa de Juan Manuel de Rosas. La estancia del Pino que su abuelo (José María Ezcurra y Arguibel, hermano de Encarnación y cuñado de Rosas) compró hacia 1852, es la estancia ubicada en el actual Municipio de la Matanza.

Hacia 1821 esta estancia es adquirida por Juan Manuel de Rosas, quien cambió su nombre por “San Martín”. En 1821, José María del Pino le vendió la estancia a la “sociedad que incluía a Juan Nepomuceno Terrero y Luis Dorrego y que funcionó con el nombre de “Rosas, Terrero y compañía” hasta 1837, cuando [...] se divide y Rosas se independiza como propietario rural”⁴⁷. Hacia 1852, su apoderado la vende al abuelo del donante.



MHN 2851

46 AH.MHN.FINS.RDC.RD. Libro Documentos de Donaciones N° IX 1905-1906, N° de Orden 32.

47 Gelman, Jorge. “Un gigante con pies de barro: Rosas y los pobladores de la campaña”, en: Goldman, Noemí y Salvatore, Ricardo (Comp.) *Caudillismos Rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005, p.225.



Poncho.

Perteneció a Lucio Victorio Mansilla (1831-1913).

Lana. 200 cm. x 160 cm.

Donación de Lucio Victorio Mansilla, 5 de octubre de 1909.

MHN 4545



Tejido en una sola pieza de lana, con campo de color azul y tres guardas: las dos laterales con motivos de cruces en color azul y rosa, con tres listas a cada lado en amarillo, verde y rojo; la del centro, con motivos en color rojo y crudo, con cuatro listas laterales en amarillo, verde, rojo y azul. La boca del cuello está circundada por una cinta negra y rematado en los bordes por un refuerzo de hilos de lana en distintos colores. La pieza posee en dos de sus lados una cinta cosida manualmente.

En este poncho predomina la técnica de faz de urdimbre, en la que los hilos de la urdimbre se tienden en el telar sin dejar espacios libres entre los mismos y, al pasar la trama, esta permanece oculta. La selección de colores y diseños se establece en el tendido de la urdimbre. En sus guardas, se observa la técnica de urdimbre complementaria o laboreo, que genera que el dibujo formado presente el mismo diseño con colores intercambiados en el reverso.

Nos interesa versar sobre algunas fuentes escritas en relación a este poncho, que dan cuenta de su historia y su periplo, y nos permiten referirnos a las mujeres tejedoras.

En la carta de donación de puño y letra enviada por Mansilla desde París a Adolfo P. Carranza el día 5 de octubre de 1909, patrimonio del Archivo Histórico del MHN, señala: “Ahí va la encomienda, el poncho-pampa tejido por la mujer de Mariano Rozas. El ribete de la boca y de lo demás no es, como verá, obra pampa. Se lo puse para evitar que se desflocara”⁴⁸. Esta carta nos proporciona datos que no podríamos conocer solo analizando la materialidad (quién lo confeccionó y las modificaciones hechas).

Hacia 1870, Lucio V. Mansilla, sobrino de Juan Manuel de Rosas por rama materna, escribe *Excursión a los indios ranqueles*, donde presenta la experiencia de su visita a esta confederación de pueblos indígenas de la región pampeana, cuyo asentamiento principal se hallaba en Leubucú



MHN 4545

(*manantial que corre*, en *mapuzungun*), actual provincia de La Pampa⁴⁹.

Su experiencia deja una importante crónica acerca de la vida de estos hombres y mujeres, especialmente respecto a la importancia del caballo en su cultura y vida cotidiana, las herramientas utilizadas, así como sus costumbres sociales en general. Es en particular una fuente valiosa para recuperar el valor de los tejidos en esta comunidad. Por ejemplo, señala Mansilla que de los múltiples usos que da este pueblo a los ponchos, él destaca el prestigio de los ponchos de los caciques. En esta línea Ruth Corcuera sostiene que: “Los ponchos eran una prenda de identidad, las tribus tenían su divisa en los diseños [...]. La excelente confección de un poncho otorgaba prestigio a la tejedora, compartido por el grupo social”⁵⁰.

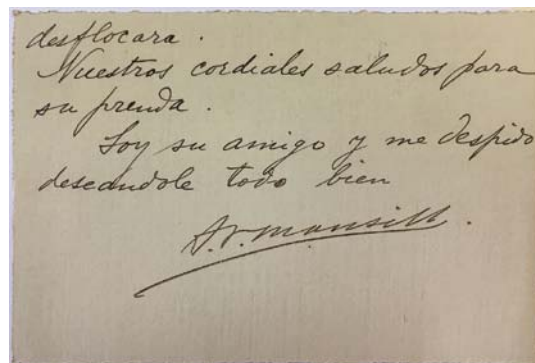
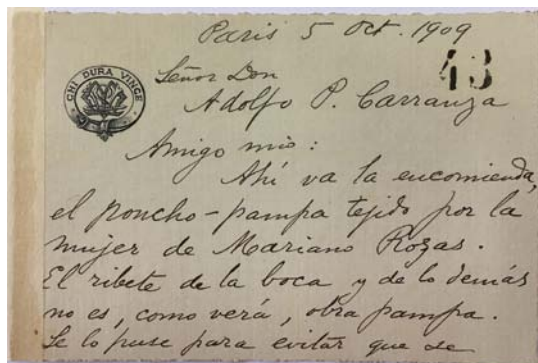
¿Quién era Mariano Rosas, el cacique ranquel que regala este poncho a Mansilla? Hacia 1834, durante la campaña militar de Juan Manuel de Rosas sobre las tierras indígenas, Panguitruz Gner (“Zorro Cazador de Leones” –pumas–)⁵¹ fue capturado. Llevado ante Juan Manuel de Rosas, este,

49 Ranquel proviene de la castellanización de su auto denominación deíctica (nombre posicional) de “gente de los cañaverales” en lengua mapuche.

50 Corcuera, Ruth, *op.cit.*, pág. 152.

51 Para las denominaciones personales de origen seguimos a Tapia, Alicia y Pera, Lía, “Las mujeres en la sociedad ranquelina del siglo XIX. Perspectiva etnohistórica y arqueológica” en *Genero, saberes y labores de las sociedades indígenas pampeano patagónicas*, Luján, EDUNLU, Universidad Nacional de Luján, p.145-223.

48 AH.MHN.FINS.RDC.RD. Libro Documentos de Donaciones N° X 1907- 1909, N° de Orden 43.



al saber de su parentesco: “Le hizo bautizar, sirviéndole de padrino, le puso Mariano en la pila, le dio su apellido y le mandó con los otros de peón a su estancia del «Pino»”⁵².

A la muerte del cacique general Yanquetruz a fines de 1836, su sobrino el cacique Painé Gner (“Zorro Celeste”), el padre de Mariano Rosas, tomó su lugar. Hacia 1840 logró Mariano Rosas escaparse de la estancia, sin embargo, mantuvo una buena relación con su padrino.

Al morir en 1844 Painé, lo sucedió su hijo mayor, Calvaiú Gner (“Zorro Azul”). Este, a su vez, murió en 1858, y en ese momento Mariano Rosas asumió el mando ranquel. “Colocado estratégicamente en Leubucó, entre las tribus de los caciques Ramón y Baigorrita, es el jefe de una confederación”⁵³. Inferimos que este poncho de la colección es al que hace referencia Lucio V. Mansilla en su crónica, en un diálogo entre él y el cacique Mariano Rosas:

“Iba a salir del toldo; me llamó y sacándose el poncho pampa que tenía puesto, me dijo, dándome lo.

-Tome, hermano, úselo en mi nombre, es hecho por mi mujer principal.

Acepté el obsequio que tenía una gran significación y se lo devolví, dándole yo mi poncho de goma”⁵⁴.

Al recibirlo, me dijo:

⁵² Mansilla, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Biblioteca Ayacucho (edición digital), p. 218.

⁵³ Mansilla, Lucio V., *op.cit.* p. 217.

⁵⁴ “El engomar los ponchos fue muy común en el siglo XIX. A veces, se los impermeabilizaba respetando la lanolina de la misma lana de oveja. Otras veces (...) se acudía a una sustancia gomosa de origen vegetal o mineral para lograr el rechazo del agua”, Corcuera, Ruth, *op.cit.*, p. 23.

-Si alguna vez no hay paces, mis indios no lo han de matar, hermano, viéndole ese poncho.

-Hermano -le contesté-: si algún día no hay paces y nos encontramos por ahí, lo he de sacar a usted por esa prenda.

La gran significación que el poncho de Mariano Rosas tenía, no era que pudiera servirme de escudo en un peligro, sino que el poncho tejido por la mujer principal, es entre los indios un gaje de amor, es como el anillo nupcial entre los cristianos. Cuando salí del toldo y me vieron con el poncho del cacique, una expresión de sorpresa se pintó en todas las fisonomías.

La gente de palacio se mostró más atenta y solícita que nunca. ¡Pobre humanidad!”⁵⁵

Resulta desde ya interesante la relación establecida entre los dos personajes, pero sobre todo el carácter simbólico del poncho obsequiado, el cual puede ser reconocido por todo el grupo social y la transferencia de poder que esta pieza carga. Dentro de la clasificación que realiza Samuel Dombek, hay dos grandes tipos de ponchos: los transferibles y los intransferibles⁵⁶. Los primeros son aquellos de uso cotidiano, que pueden venderse o, incluso, prestar. En los segundos, están comprendidos aquellos que el autor denomina *ponchos de poder*, que “poseían significados intrínsecos que toda la comunidad propia y ajena sabían reconocer y respetar como dignos de reverenciar y aún de salvoconducto”⁵⁷, como el caso de este poncho

⁵⁵ Mansilla, Lucio V., *op.cit.* p. 386 y 387.

⁵⁶ Dombek, Samuel, *op.cit.*, p. 362 y 363.

⁵⁷ Dombek, Samuel, *op.cit.*, p. 363.



en particular. Este tipo de ponchos se trata, en términos antropológicos, de un don.

A su vez, resulta destacable la referencia de Mansilla tanto en la carta de donación como en la crónica acerca del lugar de las mujeres encargadas de la confección del poncho, especialmente de la “mujer principal” del cacique, lo cual podríamos llamar un plus simbólico del poncho.

Mariano Rosas habría tenido seis esposas o concubinas, y al menos diez hijos. La “principal” sería aquella con quien primero se casa, no contamos con este dato preciso, pero sí con datos relevantes para acotar la búsqueda.

Mansilla relata que el día 13 de abril de 1870 se realiza una administración en masa del sacramento del bautismo y en la cual resulta padrino de unos cinco niños, incluida una de las hijas de Mariano Rosas. Mencionada en la transcripción de las actas sacramentales de la ceremonia realizada por el Padre Marcos Donati como “hija del Cacique Principal Dn. Mariano Rosas y de Trepai Main”⁵⁸. Se

ha supuesto a Trepai Main (o quizá Tripaiman Carripilun o Petrona Carripilun) como la *mujer principal* de Mariano Rosas por este acontecimiento y por hallarse una carta del 27 de julio de 1873 en la cual la mujer solicita al mismo Padre Donati el envío de algunos bienes, como “un asador un poco de añil dos pares de tigeras y una dosena de cucharas una piesa de sinta de lana colorada”⁵⁹, entre otros. Algunos de estos bienes están relacionados con el trabajo textil, por esto también la conexión. Además al ser enviada esta carta desde Leubucó, demuestra que ella se quedó junto a Mariano⁶⁰.

Debemos señalar que el obsequio del poncho por parte de Mariano Rosas a Mansilla se efectúa inmediatamente luego de esta celebración cristiana en la que, como señalamos, el militar y escritor participa como padrino de una de sus hijas y de otros niños. Esto nos permite tal vez pensar en este regalo no como un don, sino como un contra don, marca de reciprocidad.

58 Gatica, Ángel Daniel, “Transcripción de bautismos de Fray Marcos Donati, Parroquia de Villa Mercedes - San Luis. Bautismo de indios 1870-1887”. Disponible en: [59 ACSF. Doc. N° 324, citado en Tamagnini, Marcela. *Soberanía. Territorialidad indígena*. Córdoba, Nuke Mapuförlaget, 2003, p. 32.](https://issuu.com/centrodeestudiosgenealogicosdesanlu/docs/ivilla_mercedes_-_bautismo_indios_-_Allí figuran dos hijas del cacique principal: en el acta 12, Martina Bernarda de menos de un año y, en el acta 14, Venancia Gregoria, de tres años, de quien Mansilla es padrino. Ambas son mencionadas como “hija del Cacique Principal Dn. Mariano Rosas y de Trepai Main”. Mansilla menciona en su crónica a la niña como de unos ocho años y de madre cristiana, ambos datos errados.</p></div><div data-bbox=)

60 Al morir Mariano Rosas en 1877, lo sucedió su hermano Epumer (o Epu Gner, “Dos Zorros”). Aquí surge otro dato interesante sobre las mujeres de Mariano Rosas, ya que encontramos registro de otra de sus mujeres, Emilia Rosas (o Emilia Nautuis o Nantues) bautizando el 12 de mayo 1879 a sus tres hijos con Mariano (Mariano, María y Eduardo Rosas) en Río Cuarto, registrándolos sin embargo como hijos de ella y Epumer. Ver: Bautismos 1879-1882, parroquias Católicas, Córdoba, Río Cuarto, Catedral Inmaculada Concepción, imagen 25; Disponible en: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33HY-D1H9-N59?i=31&cc=1974182> Emilia había sido trasladada a esta ciudad y se la puso bajo cargo del estanciero Gerónimo Aliaga, estanciero de la zona. Posiblemente esto responda a una voluntad de parte del ahora cacique principal de dar “honor” a los hijos de la mujer de su hermano e incluso puede haber llegado a tomarla como esposa, por esta misma razón. También puede tener que ver con interés por ampararse en su poder, ya que Mariano había muerto y ella se encontraba reducida en Río Cuarto. De hecho, el registro nupcial de Río Cuarto en 1894 entre Mariano Rosas (h) y Mónica Cornejo, designa al primero como hijo de Mariano Rosas y Emilia Rosas, refutando que sea hijo de Epumer. Ver: Matrimonios 1887-1896, parroquias Católicas, Córdoba, Río Cuarto, Catedral Inmaculada Concepción, imagen 201; Disponible en <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33HT-DRTS-GLZ?i=200&cc=1974182>



Poncho.

Perteneció a José de San Martín (1778-1850).

Paño de lana, algodón, terciopelo de seda. 210 cm x 158 cm.
Donación de Juan Domingo Perón, 7 de septiembre de 1946.

MHN 6879



Poncho de paño de lana azul con cuello alto del mismo material, ribeteado en color marrón. Presenta en la abertura un suplemento en terciopelo de color marrón⁶¹, con botones forrados en seda y cordones decorativos. En el interior se destaca un tejido de algodón tela en color natural, una decoración en el ligamento del tejido, formando cuadros con hilos azules y celestes. El interior del cuello es a rayas. Los bordes de las esquinas del poncho son redondeados. Encontramos antecedentes de este tipo de poncho hoy denominado “poncho patria”, aunque presente variaciones, en el Regimiento de Blandengues de la Frontera de Buenos Aires, “según el inventario de 1805 los oficiales llevaban capas azules con vuelta de terciopelo rosa”⁶², desconocemos si la referencia a la prenda como “capa” significa que se trataba efectivamente de capa de tipo español o ya se trataba de este tipo de poncho al que denominan capa. Hacia 1820 el general Soler intenta imponer un reglamento de uniformes para las fuerzas de la Provincia de Buenos Aires, entre los que menciona “poncho de paño forrado de un tejido oscuro más económico que el capote”⁶³. Nuevamente en el Regi-

miento de Blandengues hacia 1822 se describen entre su uniforme “ponchos azules con carteras granas”⁶⁴, o sea de una tonalidad del rojo.

El “poncho patria” tradicionalmente se trató de un poncho de paño de lana azul oscuro forrado con una bayeta colorada⁶⁵. Tenía cuello y una abertura a modo de pechera, que se cerraba con botones. Era parte del uniforme proporcionado por el gobierno y se popularizó en las tropas rioplatenses, incluso en la Banda Oriental. El forro, como en este caso, podrá tener variantes.

Los paños de lana de esta calidad eran importados, no había producción del mismo en el territorio.

Resulta interesante rescatar, en relación a la mencionada procedencia de estos paños, que no deben confundirse las distintas menciones que pueden hacerse sobre el término “paño”, el cual puede referirse a una porción de tejido obtenido en un telar, al paño de lana importado o al abatanado local de tejidos de lana.

Hacemos esta distinción a fin de retomar un pasaje de Bartolomé Mitre en su libro *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, en el cual refiere a esta última

61 A modo de pechera.

62 Luqui-Lagleyze, Julio Mario. *Los cuerpos militares en la Historia Argentina, organización y uniformes: 1550-1950*, Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 1995, p. 68.

63 Ídem, p. 123.

64 Ídem, p. 127. Aquí, las “carteras” son especies de tapas para cubrir bolsillos en los faldones, en este caso, de los ponchos, lo que nos permite saber que se tratan de ponchos de paño y no tejidos.

65 La bayeta es una tela de lana de baja calidad.



acepción mencionada cuando relata acerca de los preparativos para el cruce de los Andes y las distintas formas por las cuales se debieron conseguir provisiones para los soldados, entre ellos vestimenta para soportar las frías noches que los esperaban entre las cumbres:

“La tropa estaba casi desnuda y necesitaba vestirse. Para llenar esta necesidad, el general imaginó hacerse fabricante de paños por medio de un ingenioso arbitrio. Pensando que las bayetas ó picotes que se tejían en San Luís⁶⁶ podrían abatanarse⁶⁷, consultó el punto con personas idóneas, y diéronle noticias [...] de un molinero mendocino llamado Tejeda, mecánico también por instinto [...]. En el molino de trigo de Tejeda, se planteó [...] un batán movido por agua, y al cabo de poco tiempo llegó á producir bayetones y pañetes, que se teñían de azul, y con los cuales se construyeron los uniformes de las tropas, que las mujeres cosían gratuitamente”⁶⁸.

Vale mencionar que estos *pañetes* realizados, según Mitre, fueron destinados a confeccionar algunos uniformes de las tropas, no sabemos si necesariamente se utilizaron para la confección de este tipo de ponchos o para otras piezas.

De cara a todos los ejércitos de la Independencia, Córdoba y San Luís fueron los principales proveedores de ponchos y paños. Y La Rioja se encargó de las camisas de algodón.⁶⁹

Volviendo al poncho de San Martín, la forma registrada de ingreso al museo fue por medio de la donación de Juan Domingo Perón, con fecha del 7 de septiembre de 1946. El director del Instituto Nacional Sanmartiniano, Bartolomé Descalzo, actuó como intermediario de la misma⁷⁰.

66 El picote al momento refería a un tejido áspero de lana rústica de oveja o pelo de cabra. Estos, como las bayetas allí realizadas, no tenían la consistencia suficiente. Estos tejidos eran realizados por mujeres campesinas, muchas de ellas indígenas.

67 Abatanar significa golpear los paños de lana, de manera manual o mecánica, a fin de compactar su estructura, mediante el apelmazado de las fibras.

68 Mitre, Bartolomé, *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1950, pp. 252 y 253.

69 Corcuera, Ruth. *op.cit.*, p. 113.

70 AH.MHN.FINS.RDC.RD. Libro Copiador (Agosto 1946 a Enero 1950), folio 26.

Bibliografía

- Alvarado, Isabel y Guajardo, Verónica, *Mantos y mantas, cubrir para lucir*, Santiago de Chile, Museo Histórico Nacional, 2011.
- Blasco, María Elida, "Comerciantes, coleccionistas e historiadores en el proceso de gestación y funcionamiento del Museo Histórico Nacional", en *Entrepasados. Revista de Historia*, 2011.
- Carman, Carolina M, *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013.
- Carreras Monfort, César y Nadal Lorenzo, Jordi, "Reflexiones en torno a la cultura material. Nuevas aproximaciones", en *Pyrenae*, 2002-2003. p. 65-80
- Corcuera, Ruth, *Ponchos de las tierras del plata*, Buenos Aires, Verstraeten Editores, Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- Criado Boado, Felipe, *Arqueológicas: La razón perdida. La construcción de la inteligencia arqueológica*, Barcelona, Ed. Bellaterra, 2012.
- Dombek, Samuel, "Aportaciones estilísticas de los tehuelches a la cultura mapuche. Evolución estética del tejido mapuche neuquino e influencias sobre ella de la tehuelche a través de un estudio descriptivo-comparativo-analítico", Tesis Doctoral, Universidad Castilla-La Mancha, 2016. Disponible en: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/7698>
- Garavaglia, Juan Carlos, "Los textiles de la tierra en el contexto colonial rioplatense: ¿una revolución industrial fallida?, en *ANUARIO del IEHS*, 1, Tandil, 1984, pp. 45-87.
- Garavaglia, Juan Carlos, "El poncho: una historia multiétnica", en Boccara, Guillaume (editor), *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XV-XX)*, Quito, Producciones digitales Abya-Yala, 2002.
- Gatica, Ángel Daniel, "Transcripción de bautismos de Fray Marcos Donati, Parroquia de Villa Mercedes - San Luis. Bautismo de indios 1870-1887". Disponible en: https://issuu.com/centrodeestudiosgenealogicos-desanlu/docs/villa_mercedes_-_bautismo_indios_-
- Gelman, Jorge, "Un gigante con pies de barro: Rosas y los pobladores de la campaña", en: Goldman, Noemí y Salvatore, Ricardo (Comp.) *Caudillismos Rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005, pp. 223-240.
- Gotta, César y Buzzi, Alfredo E., "Samuel Stuart Pennington y la Batalla del Río de la Plata. Primera Parte", en *Revista Argentina de Radiología*, vol. 71, núm. 4, 2007, pp. 387-393.
- Kopitoff, Igor, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso". En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por A. Appadurai. México, Editorial Grijalbo, 1991.
- Levaggi, Abelardo, "Una institución chilena transplantada al Río de la Plata: el 'capitán de amigos'", en *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, XIII, Valparaíso, 1989-1990, pp. 99-107.
- Luqui-Lagleyze, Julio Mario, *Los cuerpos militares en la Historia Argentina, organización y uniformes: 1550-1950*, Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 1995.
- Malosetti Costa, Laura, "Arte e Historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires", en Castilla, Américo (Compilador), *El museo en escena: política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Mansilla, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Biblioteca Ayacucho (edición digital). Disponible en: <https://www.lectulandia.co/book/una-excursion-a-los-indios-ranqueles/>
- Mege Rosso, Pedro, *Arte textil mapuche*, Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1990.
- Mege Rosso, Pedro, "La Manta del Libertador: Legado de la Expresión Textil Mapuche" en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N° 7, Santiago de Chile, 1998, p. 53-65.
- Menard, André, "El archivo, el talismán, el carisma: Manuel Aburto y el archivo mapuche", en *Escrituras Americanas*, 1, 2012, pp. 53-62.
- Michieli, Catalina, "Telas rectangulares: piezas de vestimenta del período tardío preincaico (San Juan, Argentina)", en *Estudios Atacameños* 22 (20), 2002, p. 77-90.
- Millán de Palavecino, María Delia, "La Indumentaria aborígen y las técnicas a través de las representaciones. Notas para el estudio de la indumentaria prehispánica", en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología Tomo 5*, Sociedad Argentina de Antropología, 1970, pp. 69-97.
- Millán de Palavecino, María Delia, "Vestimenta argentina", en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas 1*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1960, pp. 95-127.
- Miller, John, *Memoirs of General Miller, in the Service of the Republic of Peru*, vol. I, Londres, Longman, Rees, Ormen, Brown & Green, 1829.
- Mitre, Bartolomé, *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1950.
- Pérez de Micou, Cecilia, "Las colecciones arqueológicas y la investigación", en *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 8, 1998, pp. 223-233.
- Pérez Zavala, Graciana, "Reperto de indígenas en Río Cuarto (1870-1890): consideraciones preliminares", en *Revista TEFROS Vol. 10 N° 1-2*, 2012, pp. 1-28.
- Pietas, Jerónimo, "Noticias sobre las costumbres de los Araucanos Concepción, 11-VI-1729", en Gay, Claudio, *Documentos sobre la Historia, la Estadística y la Geografía*, Tomo I, Paris, S/editor, 1846, pp. 486-516.
- Renard, Susana F., "Vestimenta y Jerarquía. Los tejidos de Angualasto del Museo



Etnográfico. Una nueva visión”, en *Revista Andina* 12 (2), 1994, pp.373-401.

- Silva Galdames, Osvaldo, “Acerca de los Capitanes de Amigos: un documento y un comentario”, en *Cuadernos de Historia*, (11), Santiago de Chile, 1991, pp. 27-45.
- Tapia, Alicia y Pera, Lía, “Las mujeres en la sociedad ranquelina del siglo XIX. Perspectiva etnohistórica y arqueológica” en *Género, saberes y labores de las sociedades indígenas pampeano patagónicas*, Luján, EDUNLU, Universidad Nacional de Luján, 2019, p.145-223.
- Tamagnini, Marcela, *Soberanía. Territorialidad indígena*, Córdoba, Ñuke Mapuförlaget, 2003.

- Taranto, Enrique y Marí, Jorge, *Textiles argentinos*, Buenos Aires, Maizal Ediciones, 2016.
- Taranto, Enrique y Marí, Jorge, *Tejidos mapuches*, Buenos Aires, Maizal Ediciones, 2005.
- Téllez Lúgaro, Eduardo, “*Los pehuenches primitivos*”, Tesis de Maestría en Etnohistoria, Escuela de Posgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1990.
- Ullua, Juliana y Van Peteghem, Inés, *Vestidas en la historia: una mirada a la colección de indumentaria femenina del Museo Histórico Nacional (Buenos Aires, Argentina)*, en *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 18, 2020, pp. 69-106.

Referencias archivos:

MHN:

- AH: Archivo Histórico
- MHN: Museo Histórico Nacional
- FINS: Fondo Institucional
- RDC: Sección Documentación y Registro de Colecciones
- RD: Serie Registros de Donaciones.

Otros:

- ACSF: Archivo privado del Convento de San Francisco de Río Cuarto.
- AGN: Archivo General de la Nación



Ponchos



Catálogo general





Poncho.

Perteneció a José de San Martín (1778-1850).

1815-1816. Lana. 166 cm x 163 cm, flecos 1,2 cm.

Donación de Josefa Balcarce y San Martín de Gutiérrez de Estrada,
8 de octubre de 1886.

MHN 1288



Poncho.

Perteneció a Juan Galo Lavalle (1797-1841).

C. 1830-1840. Pelo de camélido, algodón, seda. 178 cm x 134 cm.

MHN 1542



Poncho.

Perteneció a Juan Gualberto Gregorio de las Heras (1780-1866).

Algodón, lana, seda. 170 cm x 169 cm.

Donación de Carlos I. Salas, 4 de septiembre de 1907.

MHN 1592



Poncho.

Perteneció a Andrés de Santa Cruz (1792-1865).

C. 1830-1840. Algodón, seda. 180 cm x 143 cm, flecos 8 cm.

Donación del Coronel Simón A. de Santa Cruz, 17 de octubre de 1890

MHN 1697



Poncho.

Perteneció a Andrew Dick (1889/90-1867), obsequiado por J. M de Rosas. C. 1830-1852.

Pelo de camélido, algodón, seda. 162 cm x 142 cm.
Donación de Carlos Enrique Roberts, 15 de marzo de 1929.

MHN 2487



Poncho.

Perteneció a Juan Bautista Thorne (1807-1885).

Paño de algodón, lana. 200 cm x 133 cm, flecos 6 cm.

Donación de Juan A. Thorne, 21 de junio de 1892.

MHN 2831



Poncho.
Perteneció a Juan Manuel de Rosas (1793-1877).
Lana. 176 cm x 153 cm.
Donación de Marcos Ezcurra, 26 de junio de 1906.
MHN 2851



Poncho.
Perteneció a Juan Manuel de Rosas (1793-1877).
Lana, algodón. 215 cm x 140 cm, flecos 6 cm.
Adquirido a Manuel M. Terrero, 3 de febrero de 1916.
MHN 2856



Poncho.

Perteneció a Justo José de Urquiza (1801-1870).

Pelo de camélido. 176 cm x 150 cm, flecos 7 cm.

Donación de la familia del General Justo José de Urquiza, 29 de agosto de 1904.

MHN 2938



Poncho.
Perteneció a Juan Francisco Seguí (1822-1863).
Algodón, seda, lana. 150 cm x 170 cm.
MHN 2957



Poncho.
Perteneció a Justo José de Urquiza (1801-1870).
Paño de lana, seda. 204 cm x 164 cm, flecos 9,5 cm.
Donación de la Familia del General Justo José de Urquiza,
29 de agosto de 1904.
MHN 2964



Poncho.

Perteneció a Gerónimo Costa (1809-1856).

Algodón, pelo de camélido, seda, terciopelo de seda.

183 cm x 140 cm.

Donación de Gerónimo M. Costa, 17 de diciembre de 1896.

MHN 3169



Poncho.

Perteneció a Juan Gregorio Díaz (1848-1895).

Pelo de camélido. 155 cm x 160 cm, flecos 6 cm.

Donación de Irma Taylor de Díaz, 12 de enero de 1903.

MHN 4486



Poncho.

Perteneció a Lucio Victorio Mansilla (1831-1913).

Lana. 200 cm x 160 cm.

Donación de Lucio Victorio Mansilla, 5 de octubre de 1909.

MHN 4545



Poncho.

Perteneció a Adolfo Pedro Carranza (1857-1914).

Lana, algodón. 169 cm x 142 cm.

Donación de Carmen García de Carranza, 26 de agosto de 1919.

MHN 6443



Frente



Espalda

Poncho.
Perteneció a Ángel Justiniano Carranza (1834-1899).
Seda. 205 cm x 135 cm, flecos 12 cm.
Donación Julián F. Miguens, 14 de diciembre de 1907.
MHN 6444



Poncho.

Perteneció a Adolfo Pedro Carranza (1857-1914).

Pelo de camélido. 135 cm. x 165 cm.

Donación de Carmen García de Carranza, 26 de agosto de 1919.

MHN 6445



Poncho.

Perteneció a Miguel Florencio Martínez de Hoz (1832-1868).

Pelo de camélido, lana, algodón. 165 cm x 140 cm.

Donación de Esther Martínez de Hoz de Lamarca,
21 de mayo de 1940.

MHN 6845



Poncho, fragmento.
Perteneció a Ignacio Rivas (1827-1880).
 Seda. 190 cm x 62 cm.
 Donación de Elisa Ceron de Rivas e hijos, 21 de abril de 1944.
MHN 6846 A

Poncho, fragmento.
Perteneció a Ignacio Rivas (1827-1880).
 Seda. 85 cm x 63 cm.
 Donación Elisa Rivas de Castelucci, 21 de abril 1974.
MHN 6846 B



Poncho.
Perteneció a José de San Martín (1778-1850).
 Paño de lana, algodón, terciopelo de seda. 210 cm x 158 cm.
 Donación de Juan Domingo Perón, 7 de septiembre de 1946.
MHN 6879



Poncho.

Pelo de camélido, algodón. 186 cm x 150 cm.

Donación de Carmen García de Carranza, 26 de agosto de 1919.

MHN 7367



Poncho.

Algodón. 177 cm x 157 cm.

Donación de Carmen García de Carranza, 26 de agosto de 1919.

MHN 7368



Poncho.

Perteneció a Ángel Justiniano Carranza (1834-1899).

Algodón. 177 cm x 157 cm.

Donación de Carmen García de Carranza, 26 de agosto de 1919.

MHN 7370



Poncho.

Perteneció a Aecio A. Villavicencio.

Pelo de camélido, algodón. 178 cm x 144 cm, flecos 4 cm.

Donación de Alejandro Villavicencio, 11 de abril de 1961.

MHN 13316



Poncho.

Perteneció a Juan Domingo Perón (1895-1974).

Lana, algodón. 208 cm x 158 cm, flecos 8 cm.

Donación de María Estela Martínez de Perón, 30 de julio de 1990.

MHN 15860



Instrumentos musicales



Referencias y orden de la información

- 1 Denominación, Autor, Procedencia, Fecha
- 2 Pertenencia
- 3 N° de producción
- 4 Características musicales: Extensión expresada en sistema de notación americano.
- 5 Materiales
- 6 Medidas: expresadas en mm
- 7 N° de inventario (*MHN*)

La colección de instrumentos musicales del Museo Histórico Nacional

MARÍA PAULA OLABARRIETA

Los instrumentos musicales son el soporte material de un bien inmaterial e intangible: el patrimonio musical y sonoro. Si bien son objetos utilizados para producir un tipo de sonido específico, son asimismo objetos portadores de significado histórico, simbólico, artístico y tecnológico, dentro de un contexto cultural determinado. En este catálogo presentamos veintiocho instrumentos musicales que forman parte del patrimonio del Museo Histórico Nacional. El propósito principal de esta publicación es dar a conocer la colección de instrumentos musicales que el Museo Histórico Nacional resguarda. De igual modo, consideramos relevante divulgar la información asociada a ella, estableciendo la relación de sus ejemplares con la historia de la práctica musical y, en algunos casos, en su utilización como instrumentos sonoros. Por último, compartiremos los criterios que desde hace algunas décadas se implementan en el MHN en relación a su conservación y restauración.

La colección constituye una muestra representativa de la cultura musical de nuestros antepasados y varios de los

bienes que la componen han pertenecido a personas destacadas en la historia de nuestro país. Si bien el instrumento más antiguo de esta publicación data del año 1723, los demás fueron fabricados entre finales del s. XVIII y mediados del s. XIX.

La conformación de la colección de instrumentos en el Museo Histórico Nacional se fue consolidando de modo análogo con la formación de la colección general del museo. Los instrumentos fueron ingresando en forma continua desde sus años fundacionales hacia finales de 1800, hasta la actualidad, mayoritariamente a través de donaciones y en menor medida mediante adquisiciones.

Desde los inicios del museo en 1890 el Dr. Adolfo P. Carranza, fundador y primer director hasta el año 1914, dedicó sus esfuerzos a reunir objetos históricos a través de pedidos, fundamentalmente por correspondencia, a familiares de las consideradas “personas destacadas” en la historia de la conformación nacional.¹ Si bien la intención inicial era reunir reliquias históricas relativas a la Revolución de Mayo y las Guerras de la Independencia, estas temáticas fueron modificadas por el devenir de las donaciones, que naturalmente fueron ampliando la época que se pretendió abarcar inicialmente.

¹ Quesada, Ernesto, *Las colecciones del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Limitada Nosotros, 1915.



Familiares de Fray Justo de Santa María Oro, la sobrina de Encarnación Ezcurra, la familia Escalada, nietos de José Mármol, el sobrino y ahijado de Juan Pedro Esnaola, entre otros, han sido algunos de los donantes de los instrumentos musicales y objetos sonoros que aquí presentamos.

Otras donaciones fueron realizadas por coleccionistas, quienes participaban de redes de recolección e intercambio de objetos históricos.²

Estanislao Zeballos (1854-1923), quien entre otras actividades fue coleccionista de objetos de historia natural, antropología e historia, además de miembro de la Comisión fundadora del museo, realizó una donación al Museo Histórico de parte de los objetos que conformaban su propia colección histórica. Entre esos objetos, dona una campana fundida por los jesuitas en la misión de los indios Chanás (MHN 502) y un tambor de la Infantería de Paraguay, regalo del Coronel Garmendia (MHN 3578). En correspondencia con Adolfo P. Carranza, deja constancia de que su colección la constituyó a través de compras y también por ofrecimientos de sus amistades y expresa que su propósito fue “... conservar estos preciosos objetos, evitando su venta para colecciones extranjeras. Quedan satisfechos mis deseos desde que se presenta la oportunidad de que los

reciba el País, á que pertenecen i en cuyos museos deben ser guardados i exhibidos [sic]”³

Entre los ingresos efectuados mediante donaciones, es relevante mencionar dos casos particulares. En primer lugar, once instrumentos que formaron parte del patrimonio del Museo en los años fundacionales pero que actualmente no integran la colección. Estos instrumentos fueron tomados como trofeo de guerra a las tropas paraguayas durante la guerra de la Triple Alianza. Integraban este conjunto: dos clarines (MHN 3361, MHN 3376), cinco tambores (MHN 3572/3/4/5/6 y7) y un palillo de tambor (MHN 3363) que habían ingresado al museo como donación del Ministerio de Guerra y Marina el 29 de septiembre de 1890, una corneta (MHN 3923) que fue donada por María Faridoni el 24 de enero de 1897, un tambor (MHN 3572) procedente de la Colección A. J. Carranza con ingreso el 28 de octubre de 1901, y un tambor (MHN 3578) que fue donado por E. Zeballos el 11 de julio de 1890.

Los instrumentos fueron devueltos a la República de Paraguay por la Ley 14299 sancionada el 6 de mayo y promulgada el 17 de mayo de 1954 que, en su artículo 1°, establece que se devuelva a “la República del Paraguay las armas e insignias obtenidas en la Guerra que enlutó a ambos pueblos

2 Carman, Carolina, *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Prometeo, 2013.

3 Carta de E. Zeballos a Adolfo P. Carranza. Buenos Aires. 09/07/1890. AH. MHN. FINS.RDC. RD. Libro Suplemento. Documentos de Donaciones 1890-1916., N° de Orden 6.



hermanos”.⁴ El 16 de agosto de 1954, el presidente argentino Teniente General Juan Domingo Perón, entregó en Asunción al presidente paraguayo General Alfredo Stroessner, los trofeos de guerra que las fuerzas argentinas habían conquistado a las paraguayas.

En segundo lugar, una matraca usada en las Misiones Jesuíticas que ingresó al museo como donación y que pertenece actualmente a la colección, no se incluirá en esta publicación, dado que no ha podido ser relevada por encontrarse en préstamo en el Centro de Interpretación San Ignacio Miní. Este instrumento de percusión, que consta de una caja de madera con manija y matraca de hierro, se utilizaba para sustituir a las campanas durante la liturgia de Semana Santa.

Las adquisiciones constituyeron otra variante de forma de ingreso a la Institución. Desde los inicios, A. P. Carranza incorporó a los gastos del museo la realización de compras de objetos históricos. Es el caso, por ejemplo, de la adquisición de la guitarra que se mandó construir para obsequiar a Manuelita Rosas (MHN 2852). Este instrumento ingresó a la colección el 16 de julio de 1899. En la correspondencia mantenida durante 1898 entre Francisco Ibarra y Adolfo P. Carranza, Francisco le ofrece en venta una guitarra que perteneció a su padre, el impresor y litógrafo Gregorio Ibarra. Al fallecer Gregorio, el instrumento pasó al poder de un hermano de Francisco, a quién luego él lo compró por

ciento ochenta pesos moneda uruguaya. Francisco Ibarra deja constancia de la historia que le contó su padre acerca del origen de la guitarra y la vende al Museo con su estuche original por quinientos pesos nacionales.⁵

Otros ejemplos de incorporación a partir de adquisiciones lo constituyen la guitarra (MHN 2858) y la campanilla (MHN 2432) que pertenecieron a Juan Manuel de Rosas. En este caso, Manuel Terrero, hijo de Manuelita Rosas y nieto de Juan Manuel de Rosas, ofrece en venta una colección de reliquias históricas que pertenecieron a su madre y a su abuelo. La correspondencia se inicia en 1914 entre Manuel Terrero desde Inglaterra y Adolfo P. Carranza. Luego del fallecimiento de Adolfo P. Carranza, en agosto de 1914, Manuel Terrero retoma las tratativas en 1915 con el nuevo director, el Dr. Juan A. Pradère, con quien acuerda el precio de 220 libras esterlinas. Tanto el embalaje como el envío de los objetos se realizó a través de la empresa Maple & Co, con sucursales en ambos países, en febrero de 1916. En la correspondencia del 21 de marzo de 1916, Pradère le confirma a Terrero la recepción de los objetos.⁶

La incorporación más reciente a la colección de instrumentos musicales del MHN corresponde a una cesión realizada por Azul Marina García Uribururu el 28 de octubre de 2019.⁷

4 La ley fue publicada en el Boletín Oficial de la República Argentina, Año LXII. Buenos Aires, jueves 20 de mayo de 1954.

5 Carta entre Francisco Ibarra y Adolfo P. Carranza. Montevideo 28/04/1898. AH MHN.FINS.RDC.RD. Libro Documentos de Donaciones N° V 1898-1899, N° de Orden 203-208.

6 Documentos relacionados con la adquisición de una colección de objetos que pertenecieron a Juan Manuel de Rosas y su hija Manuelita. AH MHN.FINS.RDC.RD. Carpeta Ofrecidos en venta 1898-1931. Caja Azul N° 24.

7 Resolución Ministerial: “RESOL.-2019-3394-APN-MECCYT. Anexo (IF-2019-21250116-APN-SECPC#MECCYT).



En ese momento, ingresaron alrededor de 30 instrumentos como parte de una colección de patrimonio arqueológico que perteneció a su padre, el artista argentino Nicolás García Urriburu. Este conjunto de instrumentos está constituido por: vasijas silbadoras, sikus, antaras, campanillas, silbatos y sonajas que provienen de civilizaciones que habitaron la zona de los Andes centrales con anterioridad a la conquista española. En una etapa inicial, se ha trabajado en el relevamiento, acondicionamiento y la guarda de esta colección. No formarán parte del presente catálogo, dada la intención de avanzar en su investigación para profundizar el conocimiento de tan valiosos ejemplares y poder efectivizar su divulgación en futuras publicaciones.

La gestión de la colección de instrumentos musicales a comienzos del siglo XXI

Una colección de instrumentos musicales es un conjunto de piezas de interés histórico-artístico que debe gestionarse al igual que el resto del patrimonio cultural. Es parte de la misión del Museo realizar su catalogación, investigación y preservación para posibilitar la exhibición y el acceso de estos objetos a la comunidad.

Los instrumentos musicales son objetos funcionales que se utilizan con el objetivo de producir sonido. Son fabricados con técnicas y materialidades mixtas y muy diversas, por lo cual ofrecen desafíos particulares en relación a su preservación.

La dualidad entre la necesidad de conservar la materialidad y la de conservar la función para la que fueron creados,

constituyen decisiones que requieren un balance delicado. En principio, la conservación es prioritaria, con el objetivo de prevenir, detener el deterioro y garantizar la preservación para futuras generaciones. Valorando cada instrumento como evidencia de una cultura, de una práctica musical y de una tradición de construcción instrumental, se opta usualmente por intervenciones limitadas en las que se conserva cada detalle histórico, los signos de uso y de la historia del instrumento.

Desde esta perspectiva, en el año 2011, bajo la dirección del Dr. José Antonio Pérez Gollán, se implementó un Plan de Conservación de los Instrumentos Musicales del MHN, con la misión de poner en valor la colección y garantizar su estabilidad. Luego de una etapa de relevamiento, documentación y diagnóstico se delinearon estrategias de mitigación de riesgos y un plan de implementación de tareas a corto, mediano y largo plazo.

En 2013, durante la dirección de Araceli Bellota, se realizó una exhibición temporaria con una duración de dos años, en la que se dio a conocer la colección de pianofortes del museo.

Actualmente la colección se encuentra en el área de reserva, accesible a visitas con fines de divulgación educativa. En este sentido, la han consultado investigadores, estudiantes de educación media con especialización artística y alumnos de conservatorios y universidades con carreras afines a la música.

Existen dos posturas antagónicas en relación a la preservación y el uso de las colecciones de instrumentos musicales:



una que solo admite la preservación a ultranza de la condición original y sostiene que toda intervención supone pérdida de información, y otra que prioriza la restauración de la función con el objetivo de recrear la sonoridad interpretada con instrumentos de época y de comprender a través del espacio y del tiempo la sensibilidad musical y sonora de nuestros antepasados.

La decisión de restaurar un instrumento es el producto de un análisis particular, aplicado caso por caso y que no es posible de generalizar. En el momento de tomar la decisión de devolver la función musical a un instrumento, deben coexistir una combinación de condiciones. En principio, debe presentar buenas condiciones estructurales para ser restaurado. También se deberá contar con la disponibilidad de intérpretes idóneos para emplear la técnica de ejecución acorde al instrumento, un repertorio contemporáneo al mismo y personal capacitado para la restauración y el mantenimiento posterior que todo instrumento requiere.

Ante estos criterios, el Museo Histórico Nacional se alinea en la búsqueda de una posición intermedia definida entre los dos polos citados, en la que se garantice un balance entre preservación, acceso y uso. Se estableció como premisa básica la conservación de la colección y se seleccionaron dos ejemplares de la misma para su restauración musical, en función del estado y el alto valor histórico y simbólico que ellos detentan.

En el año 2004 y 2005 bajo la dirección del Dr. Juan José Cresto se realizaron dos intervenciones de restauración,

con el objetivo de devolver la función musical al pianoforte cuya pertenencia se atribuye a Mariquita Sánchez de Thompson (MHN 3045) y al pianoforte que perteneció a Juan Pedro Esnaola (MHN 14272). La intervención fue realizada por personal del museo, junto a Jorge V. González, especialista en construcción y restauración de instrumentos de teclado antiguos.

Desde esas fechas hasta la actualidad, los instrumentos restaurados se conservan y utilizan bajo implementación de protocolos de mantenimiento y uso. Se realizan conciertos con repertorio de época e intérpretes idóneos en las técnicas adecuadas para utilizar dichos instrumentos.

En julio de 2005, siendo director el Dr. José Antonio Pérez Gollán, se realizó una grabación con el pianoforte de Juan Pedro Esnaola con repertorio representativo del romanticismo musical en el Río de la Plata. Se registraron composiciones musicales de Juan Pedro Esnaola y poemas de Esteban Echeverría interpretadas por Norberto Brogгинi en pianoforte y por la soprano Elena Jáuregui.⁸

Un segundo disco, grabado en 2007 en el pianoforte atribuido a Mariquita Sánchez de Thompson registra las partituras publicadas en el *Boletín Musical*, el primer periódico musical publicado en el actual territorio argentino que se conserva y que fue impreso en la Litografía Argentina de Gregorio Ibarra.

8 "Ven, dulce amiga", canción de Juan Pedro Esnaola sobre poema de Esteban Echeverría <https://www.youtube.com/watch?v=k3z9PigHTFo&list=PLoGB0SLVwSAX67p9otvb9v1qDziPsOGK&index=4>



Se registraron veintidós obras para piano, canto y piano y guitarra, interpretadas por el pianista José Luis Juri, con la participación de la mezzosoprano Virginia Correa Dupuy y el guitarrista Igor Herzog.⁹

La Coordinadora y Directora del museo desde 2015 hasta mayo de 2020, Mag. Viviana Melloni de Mallol, dio continuidad a las actividades relacionadas con la colección. Entre ellas se destaca la grabación del Himno Nacional Argentino realizada por el pianista Horacio Lavandera, en el pianoforte atribuido a Mariquita Sánchez de Thompson.¹⁰

En el transcurso de 2021, durante la gestión del Dr. Gabriel Di Meglio, la pianista Ana Paula Segurola realizó una grabación de obras de Juan Pedro Esnaola en el piano de su pertenencia, junto con las voces de Mercedes García Blesa, Graciana Causo, Cecilia Arroyo, Pablo Travaglino y Gabriel Schebor en guitarra. Esta actividad fue subvencionada por la *Académie Musicale de Villecroze*, Francia.¹¹

Las grabaciones, los conciertos públicos, las filmaciones, la sala temporaria de exhibición y las visitas especializadas son parte de los resultados obtenidos como fruto de la gestión de la colección. Actividades que con el fin de alentar la conservación de la música como forma de patrimonio intangible, han aportado a la conservación, tanto de una tradición de construcción instrumental, como de



Sala de exhibición temporaria de la colección de pianofortes

las prácticas propias del repertorio musical nacional de la primera mitad del siglo XIX, así como al reconocimiento a sus compositores.

A través de la publicación de este catálogo el Museo Histórico Nacional apuesta a contribuir con la difusión del valioso patrimonio que alberga. Acompaña la intención de que este patrimonio cultural y su puesta en valor desenvuelva un papel educativo, tanto para el público especializado (músicos, musicólogos, organólogos, constructores de instrumentos, etc.), como también para la comunidad en general, haciéndolos partícipes en el enriquecimiento del saber de nuestra cultura musical.

9 "El 1 de septiembre", de Remigio Navarro <https://www.youtube.com/watch?v=cllqxmWin6Fw>

10 Himno Nacional Argentino, interpretado por Horacio Lavandera <https://www.youtube.com/watch?v=75jBH5rFHg>

11 Vals en Mi bemol Mayor, Juan Pedro Esnaola. <https://soundcloud.com/ana-paula-segurola/juan-pedro-esnaola-vals-1-en-mi-bemol-mayor?si=c72d3bed3cab4a8f80096460f8d2c448>

El sonido de la historia

MELANIE PLESCH

IN MEMORIAM YOLANDA VELO¹

● Cómo sonaba Buenos Aires? A menos que queramos imaginarnos el pasado como una película muda, la reconstrucción del paisaje sonoro es una tarea fundamental en el estudio de la historia. El *sonido humanamente organizado* es un elemento clave en la construcción del ritual, la sociabilidad, el género, la clase, la domesticación de los cuerpos y el ejercicio del poder en general.² El paisaje sonoro marca la distinción entre lo público y lo privado, el afuera y el adentro, lo alto y lo bajo. Paradójicamente, el sonido es indetenible: se filtra por ventanas y puertas entornadas, permeando las barreras –no sólo físicas sino también sociales, de género y de clase– y desafiando sus bordes.

1 Agradezco a las autoridades del Museo Histórico Nacional la oportunidad de contribuir con este estudio, que dedico a la memoria de Yolanda Velo, destacada organóloga argentina y querida maestra, quien me abrió al mundo de la organología y la historia de los instrumentos musicales, y a quien la pandemia se llevó en 2020.

Durante el proceso de investigación que condujo a los textos de este catálogo me beneficié por los aportes especializados de María Paula Olabarrieta, Bernardo Illari, Moira Goff y Yuri Covalevsky, y del inagotable apoyo de David Agg, a quienes agradezco aquí.

2 Uso aquí la definición de música de BLACKING, John, *How musical is man?*, Seattle, University of Washington Press, p. 3.

La musicología y la historia cultural han comenzado en épocas recientes a estudiar e incorporar la dimensión sonora a la investigación histórica.³ No se pretende recobrar la “banda sonora” del pasado, que desde luego está irremediablemente perdida, sino acercarnos a ella, con la misma cautela y delicadeza con la que un arqueólogo reconstruye una vasija a partir de fragmentos. Para ello se utiliza una metodología que entreteje fuentes textuales, musicales, literarias, iconográficas y organológicas.⁴ Los instrumentos musicales y sonoros son una pieza clave en este proceso.

La colección de pianos, guitarras, campanas y tambores del Museo Histórico Nacional que se incluye en este catálogo permite reconstruir algunos aspectos del paisaje sonoro y los hábitos de escucha de los habitantes de la ciudad durante el siglo XIX. Importa aclarar que la colección impone necesariamente un recorte de tipo metodológico; por ello, en las páginas que siguen nos centraremos únicamente en las tradiciones musicales relacionadas con dichos instrumentos, sin por ello olvidar que todos los grupos culturales y étnicos que formaban el complejo entramado social de la ciudad hicieron música.

3 Sobre este tema véanse los aportes de BIDDLE, Ian D. y GIBSON, Kirsten (eds.), *Cultural histories of noise, sound and listening in Europe, 1300–1918*, London, Routledge, 2017 y BOUTIN, Aimée, *City of noise: sound and nineteenth-century Paris*, Urbana, University of Illinois Press, 2015.

4 La organología es la rama de la musicología que se ocupa del estudio de los instrumentos musicales.



Campanas y campanillas

“...a todas horas del día se oía el grave y compasado tañido de las campanas.”⁵

En un mundo en el que los relojes eran aún objetos suntuosos, las campanas regulaban el ritmo de la vida de la ciudad. Llamando a misa por las mañanas, al oficio de Vísperas al atardecer, e invitando a la plegaria del *Angelus* a la mañana, al mediodía y a las seis de la tarde, los toques regulares de las campanas de iglesias y conventos ordenaban el tiempo de la ciudad y sus habitantes. Alexander Gillespie, un capitán de las tropas británicas que invadieron la ciudad en 1806-7, observó que “desde la mañana hasta la noche las campanas llaman a las devociones, a las que acuden muchedumbres de feligreses.”⁶ Más de veinte años más tarde, a Samuel Haigh también le llamó la atención el “continuo repicar de las campanas”;⁷ hacia finales del siglo, así también lo recordaba José Antonio Wilde en sus memorias, citadas en el epígrafe.

Estos instrumentos configuraban además un sistema de comunicación que hoy hemos olvidado y que simbolizaba de manera audible los distintos momentos de la vida: acompañando con su repique el júbilo de los nacimientos y las bodas, y marcando con su doblar solemne la tristeza de la muerte. Las campanas de las iglesias regulaban también los movimientos de los cuerpos. Refiriéndose a la devoción del *Angelus*, Wilde recordaba cómo, “al primer toque de campana que anunciaba la Oración, todo movimiento cesaba como por encanto.”⁸ Una campana alertaba además con su toque el paso del Santo Viático, ante el cual todas las actividades se detenían (aún las funciones de teatro), y todas las personas se arrodillaban.⁹

En este contexto, la observancia del silencio de las campanas –prescripta entre el Jueves Santo y la víspera de Pascua– ha de haber tenido un efecto dramático en el paisaje sonoro de la ciudad. El viajero escocés William MacCann observó en 1853 que, durante el Jueves Santo, Buenos Aires “estaba totalmente en silencio ... ni las campanas doblaban” y cómo, el sábado,

la ciudad, que un momento antes tenía un silencio de muerte, resonó con regocijo: las campanas repicaron con alegría,

5 WILDE, José, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, Casavalle, 1881, p. 233.

6 GILLESPIE, Alexander, *Gleanings and Remarks: Collected during Many Months of Residence at Buenos Ayres, and Within the Upper Country*, 1818, p. 81. Todas las traducciones son de la autora, salvo que se especifique lo contrario.

7 HAIGH, Samuel, *Sketches of Buenos Ayres and Chile*, London, Carpenter and Son, 1829, p. 15.

8 WILDE, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, *op. cit.*, p. 308

9 AN ENGLISHMAN [LOVE, George Thomas], *A Five Years' Residence in Buenos Ayres: during the Years 1820 to 1825; Containing Remarks on the Country and Inhabitants and a Visit to Colonia del Sacramento by...*, London, Herbert, 1825, pp. 111-118.



estallaron los fuegos artificiales y se pusieron en marcha en todos los barrios bandas de música públicas y privadas.¹⁰

Entre esos repiques estuvieron los de las tres campanas que hoy custodia el Museo Histórico Nacional (MHN 1823, 1843 y 1846), dos provenientes de la Catedral y una de la Iglesia de la Merced.

La dimensión sonora del espacio privado incluía además el tintineo de las campanillas de mano, que se utilizaban en el ámbito doméstico, de la cual es ejemplo la campanilla MHN 2432. El viajero británico John Beaumont, quien en 1826 se entrevistó con Rivadavia, relata cómo el “tintineo plateado” de una pequeña campana indicó la llegada del presidente y cómo, una vez acabada la conversación, Rivadavia “fue a la habitación contigua y tocó su pequeña campanilla de plata” para llamar a un secretario.¹¹

Un paseo por Buenos Ayres: pianos y guitarras

Una noche de octubre de 1831, George Thomas Love, redactor del periódico local *The British Packet and Argentine News*, salió a caminar por las calles del centro de Buenos Aires. Como buen *flâneur*, se complació en registrar sus observaciones, dejándonos un vívido testimonio del paisaje sonoro de la ciudad a comienzos de la década de 1830:

Es en épocas y ocasiones como éstas que realmente disfrutamos un paseo por Buenos Ayres; esta noche fue doblemente placentero, luego de un invierno tan crudo. Los sonidos del piano y de la guitarra que se podían escuchar desde las distintas mansiones, parecían estar en armonía con la estación, y casi expresar, en las palabras de la vieja balada, que “El invierno ha pasado y el verano llega al fin, y los pájaros cantan en cada árbol”.¹²

La música, es sabido, se encontraba en el centro de las tertulias, una de las principales formas de sociabilidad de la élite porteña.¹³ Las había informales, limitadas al grupo de amigos cercanos (“tertulias de confianza”, las llamaba Santiago Calzadilla), pero también veladas de mayor sofisticación, más cercanas quizás al salón europeo. Tanto el piano como la guitarra aparecen frecuentemente mencionados en ambos contextos, ya fuera tocando a solo o acompañando la danza y las canciones. Calzadilla recordaba:

Esto de tocar el piano es la cosa más socorrida del mundo para un joven; yo asistía a estas fiestas semanales, y tocaba para bailar, concediéndome en pago de tan gran servicio, dar con cada una de ellas, unas vueltitas de valse, para lo cual se turnaban, y después... al piano a tocar esas largas y divertidas contradanzas, después de los

10 MACCANN, William, *Two Thousand Miles' Ride through the Argentine Provinces*, Smith, Elder & Co, 1853, p. 245.

11 BEAUMONT, J. A. B., *Travels in Buenos Ayres, and the Adjacent Provinces of the Rio de la Plata*, London, Ridgway, 1828, pp. 158-160.

12 *The British Packet and Argentine News*, 8 de octubre de 1831. El autor se refiere a la balada irlandesa *The winter it is past*. Véase HOLLOWAY, John y BLACK, Joan, *Later English Broad-side Ballads*, vol. 1, London, Routledge, 2005, p. 127.

13 MYERS, Jorge, “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la élite porteña, 1800-1860”, en DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta (eds.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, vol. 1, Buenos Aires, Taurus, 1999, p. 113.



minuet (composiciones las más de D. Juan Pedro Esnaola, y una de Alberdi que se titulaba El llorar de una bella), con las cuales las señoras más caracterizadas rompían los bailes con esa gracia de aquellos tiempos.”¹⁴

Comentarios similares ofrece Wilde, quien señala que a menudo se turnaban

las niñas y los jóvenes aficionados, para tocar las ‘piezas de baile’; y cuando todo recurso faltaba, siempre se encontraba alguna tía vieja y complaciente que tocase alguna contradanza, aunque fuese añeja, que el asunto era bailar.¹⁵

Estos testimonios revelan una diferencia cultural interesante en relación con la cultura europea: en la sociedad rioplatense, el cultivo de la música como adorno social no estaba limitado a las mujeres. Ello, no obstante, la mayor parte de los comentarios sobre el piano en el ámbito doméstico se refieren a ellas. Por ejemplo, John Parish Robertson señalaba “la música se cultiva mucho en Buenos Aires y en todas las casas siempre hay una dama que puede ejecutar muy bien todas las melodías requeridas para el minué, el vals y la contradanza.”¹⁶ Conocemos los nombres de muy pocas de estas pianistas; los pianofortes del Museo nos brindan la oportunidad de acercarnos a algunas de ellas.

El más antiguo de la colección es el fortepiano MHN 372, construido en Sevilla en 1792, que perteneció a Petrona de Reyna y Pizarro de del Mármol. Petrona había nacido en Buenos Aires en 1790; en 1811 se casó con Miguel del Mármol Ibarrola,¹⁷ conde de Lúcar, quien fue regidor del Cabildo, presidente del Banco Nacional y comerciante exitoso, y que dejó a su muerte una cuantiosa fortuna. El matrimonio tuvo doce hijos.¹⁸

Se conservan dos imágenes de Petrona, la primera, una acuarela realizada por Carlos Pellegrini, que la muestra con expresión seria en su edad mediana.¹⁹ La segunda, una pintura de Benjamín F. Rawson, c. 1856,²⁰ quien la retrata ya sesentona, con su nieto. Tiene aquí una expresión más amable y es tentador imaginarla como una de esas “tías viejas y complacientes” a las que se refiere Wilde, accediendo, a pedido de los jóvenes, a tocar antiguas contradanzas.

Como muestran estos testimonios, la danza social era una parte importante del “musicar” de la época,²¹ hecho que aparece también en el registro visual, como la litografía

14 CALZADILLA, Santiago, *Las bellidades de mi tiempo*, Buenos Aires, Peuser, 1891, pp. 35–36.

15 WILDE, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, op. cit., p. 134.

16 ROBERTSON, John P. y ROBERTSON, William P., *Letters on Paraguay*, London, Murray, 1838, vol. 1, pp. 179–180.

17 JÁUREGUI RUEDA, Carlos, *Matrimonios de la Catedral de Buenos Aires, 1747–1823*, Buenos Aires, Fuentes Históricas y Genealógicas Argentinas, 1989, p. 370.

18 Véase LABOUGLE, Raúl de, “El Conde de Lúcar, Don Miguel Del Mármol Ibarrola, Presidente del Banco Nacional (1828–1831)”, en *Investigaciones y Ensayos*, vol. 21, Julio-Diciembre, 1976, pp. 103–123.

19 C. H. Pellegrini: *su obra, su vida, su tiempo*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946, lámina 48 y comentario en p. 283. Dado que la imagen es parte de un par de retratos del matrimonio, y considerando que Mármol Ibarrola falleció en 1831, Petrona no puede haber sido en ese momento mayor de cuarenta años.

20 Rodolfo TROSTINÉ la data en ese año. Véase su *Franklin Rawson. El pintor*, Buenos Aires, Talleres Gráficos San Pablo, 1951, p. 41. Roberto AMIGO la considera por estilo una obra de los años sesenta, si bien Petrona habría fallecido en 1859. Véase su “Benjamín Franklin Rawson”, en *Benjamín Franklin Rawson*, San Juan Museo Provincial de Bellas Artes, 2014, p. 26.

21 Uso aquí el concepto “musicar” (*musicizing*) acuñado por Christopher Small en *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*, Hanover, University Press of New England, 1998.



“Bailando el minuet en casa de Escalada” (1841), la acuarela “Minuet”, ambas de Carlos Pellegrini, y “Peinetones en el baile”, de la serie *Extravaganzas* (1834) de César H. Bacle. En todas las imágenes, la pianista aparece de costado o de espaldas al espectador, siempre acompañada de una figura masculina, que presuntamente dará vuelta las páginas.

¿Qué música habrá tocado Petrona en su fortepiano? José María Cabrer, quien estuvo en Buenos Aires en 1801, observó que las mujeres

gustan de la música, es muy común en las casas el Forte-Piano [sic], y cantan en él las canciones que vienen de la Península, y las patricias, que todas son de amor, con algunos tristes (nativos del alto Perú).²²

Sabemos por la muy citada referencia de Gillespie que, hacia 1807, “los valeses estaban de moda y el piano, acompañado por la guitarra, que todos tocan, era [proveía] la música”.²³ Publicaciones como el *Boletín Musical* y *La Moda* ofrecen ejemplos de valeses y minuetos locales de fines de 1830. Son obras de sencilla a mediana complejidad, en los cuales prevalece la melodía sobre un acompañamiento

discreto en la mano izquierda.²⁴ Como señala Illari, se espera de las danzas de salón que proporcionen “un trasfondo sonoro apropiado a su función y que, lejos de conmocionar la sensibilidad de los oyentes o bailarines, mantengan la calma propia de la institución para que su funcionamiento continúe sin sobresaltos.”²⁵

Gillespie comenta además que la música era tenida en alta estima y que “no se reparaban en gastos [...] ya fuera en instrumentos o composiciones.” Con astuto ojo comercial, observa que “estos artículos siempre se venderán bien en Buenos Aires, dado que [los porteños] tienen una debilidad por ellos, cuando son de hechura inglesa.”²⁶ Evidencia de ello es el pianoforte Broadwood & Son (MHN 2252), que fue construido hacia 1804 para Teodora Arguibel de Ezcurra (1763–1846), a quien evocamos aquí como una temprana pianista porteña, si bien los libros de historia solo la recuerdan como la suegra de Rosas, madre de Encarnación Ezcurra. Como en el caso de Petrona de Reyna y Pizarro, solo nos han quedado su piano y un retrato, en este caso por Fernando García del Molino.²⁷

22 CABRER, José María, “Diario de la segunda subdivisión de límites española entre los dominios de España y Portugal en la América Meridional...”, en GONZÁLEZ Melitón (ed.), *El límite oriental del territorio de Misiones*, Montevideo, Imprenta El Siglo, 1883, p. 483. Sobre la autoría del texto del *Diario* de Cabrer véase ALVEAR Y WARD, Sabina de, “Historia hispano-americana. Algunas observaciones sobre el manuscrito de Don José María Cabrer”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 18, 1891, p. 5–19.

23 GILLESPIE, *Gleanings and Remarks*, op. cit., p. 67.

24 PLESCH, Melanie (ed.), *Boletín musical 1837*, La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, 2006. *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres*, Buenos Aires, 1838. DARTAYET, Luis, “Análisis de las obras musicales en la revista La Moda”, en PLESCH, Melanie y MANSILLA, Silvina Luz (eds.), *Nuevos estudios sobre música argentina*, Buenos Aires, EDUCA, 2009, p. 135–170 y GIORGERI, Ana Magdalena, “Juan Bautista Alberdi: Análisis de su producción musical”, en PLESCH y MANSILLA, op. cit., p. 229–248.

25 ILLARI, Bernardo, “Volverse romántico (estudio preliminar)”, en *Juan Pedro Esnaola. Cuaderno de música (1844)*, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2009, p. 35.

26 GILLESPIE, *Gleanings and Remarks*, op. cit., p. 67–68.

27 Véase PAGANO, José León, *Fernando García del Molino: el pintor de la federación*, Buenos Aires, Secretaría de Educación, Subsecretaría de Cultura, 1948, figura 18.



El consejo comercial de Gillespie fue tomado con tal seriedad que la casa Stodart (principal competidora de los Broadwood) estableció una sucursal en Buenos Aires y un miembro de la familia, Matthew, se radicó en la ciudad. En agosto de 1822, anuncia en *El Argos de Buenos Ayres* la llegada a su negocio de

una partida de pianos y otros varios instrumentos como son violines, guitarras, etc., advirtiéndole que los pianos son todos de primera clase y los mejores que el autor ha podido escoger de su fábrica en Londres, en la inteligencia que los precios son de trescientos hasta mil pesos.²⁸

La importación de pianos ingleses era abundante: el manifiesto de los buques británicos llegados al puerto de Buenos Aires en la primera mitad de 1835 declaró el ingreso de ochenta y tres pianos por un valor de \$175.200.²⁹ En 1834, el comerciante George Lord publicó en varios periódicos un extenso aviso de los pianos que tenía a la venta, los que incluían ejemplares de Clementi, Broadwood y otros de los “constructores más respetados” de Inglaterra. El aviso provee valiosa información organológica que no es posible analizar en detalle aquí. Baste señalar que da cuenta de la presencia en la ciudad de pianos tanto cuadrados como verticales (o “perpendiculares”), y dentro de estos últimos, modelos pequeños (*cottage*) y grandes (*grand cabinet*). El *grand cabinet* era de hecho un piano de cola cuyas cuerdas

estaban dispuestas verticalmente, lo cual permitía ahorrar espacio. Por razones estéticas, la estructura se disimulaba encerrándola en una suerte de armario, de allí su nombre.³⁰ Pero no todos los pianos eran objetos lujosos. Describiendo las casas de la provincia de Buenos Aires a mediados de 1830, Arsène Isabelle observó que “allí una familia tiene que ser muy pobre para no tener un piano.”³¹ Encontramos así muchos anuncios de compra y venta de pianos a precios “cómodos”, como el siguiente, aparecido en la *Gaceta de Buenos Ayres*:

El que quiera vender un piano forte que esté bien tratado y a precio cómodo avise en la vereda ancha donde se vende el papel sellado, y se dará razón del comprador.³²

Además de los instrumentos ingleses, se importaban también a Buenos Aires pianofortes alemanes. En la colección del Museo se conservan cuatro instrumentos provenientes de Hamburgo: un Andreas Meyer (MHN 4611), dos Traumann (15949 y 14272) y un Baumgardten & Heins (4612). La colección incluye, además, un Schambach & Merhaut (MHN 15490), proveniente de Leipzig.³³

El pianoforte Baumgardten & Heins (MHN 4612) perteneció a Indalecia Oromí de Escalada, otra pianista anónima que

²⁸ *El Argos de Buenos Ayres*, 8 de febrero de 1823.

²⁹ *La Gaceta Mercantil*, 30 de abril de 1836.

³⁰ *La Gaceta Mercantil*, 10 de abril de 1835; *The British Packet and Argentine News*, 11 de abril de 1835. Sobre los diferentes tipos de pianos en el siglo XIX véase RIPIN, Edwin M. et al., “Pianoforte”, en *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

³¹ ISABELLE, Arsène, *Voyage a Buénos-Ayres et a Porto-Alègre par la Banda-oriental, les Missions d'Uruquay et la Province de Rio-Grande-do-Sul, de 1830-1834*, Havre, Imprimerie de J. Morlent, 1835, p. 253.

³² *La Gaceta de Buenos Ayres*, 28 de febrero de 1818.

³³ Este último presenta mecanismo de acción vienesa.



podemos hoy rescatar del olvido a través de su instrumento y del estudio de la iconografía de la época.

El artista Carlos H. Pellegrini plasmó tres imágenes de tertulias porteñas; una de ellas la ya mencionada litografía “Bailando el minué en casa de Escalada” de la serie *Recuerdos del Río de la Plata* (1841). La imagen muestra en primer plano una pareja danzando un *Minué de la corte*, las diestras en alto, apenas enlazadas y las piernas derechas sugiriendo un *coupe battu avec ouverture de jambe*.³⁴ En torno a ellos, una galería de personajes sentados en semicírculo los observa. A la izquierda, de espaldas al espectador y acompañada de una figura masculina con el brazo extendido, una mujer toca el piano. Alejo González Garaño, en su estudio sobre la obra de Pellegrini,³⁵ identifica por su nombre a cada uno de los personajes, incluyendo a la pianista, a quien reconoce como Indalecia Oromí de Escalada. El piano retratado, podemos suponer, es el mismo Baumgardten & Heins que sus descendientes donaron al Museo.

Punteos y rasguídos

La guitarra, considerada tradicionalmente como el instrumento nacional, está presente en el ámbito rioplatense desde el período colonial, asociada tanto a la vida musical del campesino, como a la de las clases acomodadas del ámbito

urbano.³⁶ Así, el viajero francés Alcide d’Orbigny observaba que, en la campaña, “casi todos los hombres son músicos, puntean la guitarra y cantan tristes o romanzas, como así también canciones alegres.”³⁷ Los viajeros, en particular, rara vez dejan de mencionar la proclividad del campesino hacia este instrumento, tanto solo como acompañando el canto y la danza o en justas poético-musicales. Emeric Vidal señalaba en 1820 que “en toda pulpería hay una guitarra y quien toca bebe a cuenta de la concurrencia”,³⁸ mientras que, hacia finales del siglo, Henri Armaignac observaba que “a los catorce o quince años, el gaucho es ya un hombre. Es serio, sabe tocar la guitarra y bailar un gato o un triunfo, y se atreve inclusive a improvisar un poema.”³⁹

Como vimos, Gillespie observó que en el Buenos Aires de 1807 todas las clases sociales tocaban la guitarra (“*which all degrees play*”).⁴⁰ Así, describe una cena elegante en la casa de un capitán de ingenieros (a la cual asistió también Belgrano) luego de la cual la señora de la casa y otras dos mujeres cantaron “algunos lindos aires ingleses y españoles en la guitarra, acompañados por esas voces femeninas.”⁴¹

La guitarra de la tradición “clásica” tuvo asimismo un

34 Estoy en deuda con la historiadora de la danza Moira Goff por esta identificación, cuyos detalles no es posible brindar en este espacio. Véase RUSSELL, Tilden y BOURASSA, Dominique, *The Menuet de la Cour*, New York, Olms, 2007.

35 C. H. Pellegrini, *op. cit.*, p. 309.

36 Uso el término campesino en lugar de “gaucho”, siguiendo a GARAWAGLIA, Juan Carlos, *Pastores y labradores de Buenos Aires: una historia agraria de la campaña bonaerense 1700-1830*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1999.

37 ORBIGNY, Alcide d’, *Voyage dans l’Amérique méridionale (le Brésil, la République orientale de l’Uruguay...), exécuté dans les années 1826, 1827... et 1833*, Pitois-Levrault, 1835, p. 358.

38 VIDAL, Emeric Essex, *Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video*, London, Ackerman, 1820, p. 69.

39 ARMAIGNAC, Henri, *Voyages dans les pampas de la République Argentine*, Tours, Mame, 1883, p. 332.

40 GILLESPIE, *Gleanings and Remarks, op. cit.*, p. 67.

41 *Ibid.*, p. 69.



desarrollo notable en Buenos Aires durante el siglo XIX. Si bien aparece a menudo asociada a la mujer en el ámbito de la tertulia y el salón, fue también cultivada por los hombres de la élite. Por ejemplo, en *Facundo*, Sarmiento afirmaba que “el joven culto de las ciudades toca el piano o la flauta, el violín o la guitarra”.⁴² Conocemos los nombres de varios de estos guitarristas: Fernando Cruz Cordero, Nicanor Albarrellos, Santiago Calzadilla (padre) y Gregorio Ibarra.⁴³ Sobre Cordero, recordaba Calzadilla (h), que “tocaba este instrumento con tal maestría que lo hacía hablar, por la destreza y facilidad de su ejecución que parecía no costarle trabajo alguno el arrancarle arpeggios y melodías sonoras con las que electrizaba a su auditorio.”⁴⁴

Los guitarristas locales estaban familiarizados con los tratados europeos de la época y conocían la obra de los principales compositores de música para guitarra de entonces: Sor, Aguado, Carulli, Carcassi y Giuliani, entre otros. Sus obras se tocaban en conciertos, se podían adquirir en las casas de música e incluso fueron debatidas en los escritos musicográficos de la época.⁴⁵

Además del salón y la tertulia, tanto el piano como la guitarra se escuchaban en los conciertos públicos. Hacia 1822 se organizaron las primeras sociedades de conciertos de la ciudad, conocidas como “academias”. En una de ellas, el 3 de agosto de 1822 se incluyeron, entre otras obras, un “concierto de forte-piano por Steibelt” (posiblemente el compositor alemán Daniel Steibelt (1765–1823), y “un dúo de guitarra y fortepiano por F. Carulli.”⁴⁶

Los aficionados compraban sus instrumentos a constructores locales, o –cuando las finanzas lo permitían– hacían importar ejemplares de mayor calidad desde Europa. Ejemplo de ello son las dos guitarras que custodia el Museo Histórico Nacional: MHN 2852, encargada para Manuelita Rosas al luthier Francisco España, y la MHN 2858, un instrumento de la tradición constructiva gaditana, hecho por Federico Dañino y que perteneciera a Juan Manuel de Rosas.

Tambores y bandas

El sonido de las bandas de música era una parte integral del paisaje sonoro de la ciudad y la importancia de su contribución es difícil de imaginar en la actualidad. Los distintos toques de clarines y tambores constituían también, como las campanas, un complejo sistema semiótico sonoro que otorgaba una marca audible a los distintos acontecimientos. Ya desde el período colonial, clarineros, trompeteros y tambores eran usados para solemnizar acontecimientos

42 SARMIENTO, Domingo F., *Facundo, ó, civilizacion i barbarie en las Pampas Argentinas*, 4ta ed., Paris, Hachette, 1874, p. 20.

43 PLESCH, Melanie, *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem*, Tesis doctoral, The University of Melbourne, 1998, pp. 88–198.

44 CALZADILLA, *Las belladas de mi tiempo*, *op. cit.*, p. 99. Para información biográfica detallada sobre Cordero véase “El Discurso sobre música de Fernando Cruz Cordero”, en PLESCH, Melanie (ed.), *Discurso sobre música. Fernando Cruz Cordero*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2006, p. 9–44.

45 Véase ALBERDI Juan Bautista, “El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo”, en *Obras Completas*, Buenos Aires, La Tribuna Nacional, 1886 y CORDERO Fernando Cruz, *Discurso sobre música*, Buenos Aires, Imprenta de Arzac, 1844. Sobre la polémica entre Alberdi y Cordero véase Plesch, “El Discurso sobre música”, *op. cit.*

46 *El Argos de Buenos Ayres*, 10 de agosto de 1822.



cívicos y religiosos. Así, en 1744 el Cabildo de Buenos Aires acordó que se contraten “dos tambores y dos clarineros” para realzar la función de la festividad del Corpus Christi.⁴⁷ Durante las procesiones fúnebres, los tambores se asordianaban con un paño negro y los instrumentos se destemplaban. Juan Manuel Beruti recuerda las honras fúnebres a los arribeños caídos en el combate de Miserere:

[... a la retaguardia iba el resto del batallón con las armas a la funerala [...] los pitos e instrumentos músicos con iguales fajas negras, como también las cajas cubiertas de bayetas negras, tocando marcha el tambor de la compañía de vanguardia, e igualmente la retaguardia, que alternaba con una famosa música fúnebre, estando todos los instrumentos destemplados, como igualmente los tambores y los pifanos.⁴⁸

Las bandas de música de los distintos regimientos también proveían entretenimiento a la hora de la retreta y los domingos por la mañana, ejecutando no solo marchas, sino también arreglos de fragmentos célebres de óperas. En el contexto militar del siglo XIX, las bandas cumplían diversas funciones: como medio de comunicación, para reforzar el sentido de identidad grupal, y para marcar el paso durante la marcha. En este último contexto, los tambores

cumplían un rol fundamental. Los ejecutantes de tambores eran a menudo reclutados entre los sectores más carenciados de la sociedad. Ejemplo de ello es siguiente documento, en el cual el Cabildo de Buenos Aires dispuso que

se dé orden á los Alcaldes de los treinta y tres cuarteles, en el término de quince días presente al Señor Inspector general un joven aparente para Tambor; de los cuerpos de línea y del orden, debiendo tener las aptitudes necesarias, y que sea vago, o no se le emplee en cosa alguna.⁴⁹

Estos pobres jóvenes “vagos” tuvieron muchas veces actuación heroica en las guerras del siglo XIX y muchos recibieron condecoraciones por su coraje durante las batallas.⁵⁰

Los sonidos de la historiografía

Para terminar, es importante tener presente que la colección de instrumentos musicales y sonoros que aquí se incluye fue reunida en el contexto de los objetivos fundacionales del Museo Histórico Nacional, y que la mayor parte de las piezas ingresaron al mismo entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. En tal sentido, la colección articula, en el ámbito de lo sonoro, el impulso finisecular de construcción de un “lugar de la memoria” nacional.⁵¹

47 “Cabildo del 4 de mayo de 1744”, en *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Coni, 1930, (II, VIII), p. 521 y ss.

48 BERUTI, Juan Manuel, “Memorias curiosas”, en *Biblioteca de Mayo. Colección de obras y documentos para la historia argentina.*, vol. 4, Buenos Aires, Senado de la Nación, 1960, (Diarios y crónicas), p. 3728.

49 “Acuerdo 3 de julio de 1821”, en *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Coni, 1930, (IV, IX), p. 468.

50 Véase CEJAS, Diego, *La música en las operaciones de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870)*, Tesis de Magister en Historia de la Guerra, Buenos Aires, Ejército Argentino, Instituto Superior de Guerra, 2011, p. 177 y ss.

51 NORA Pierre (ed.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.



Esto implicó, entre otras operaciones, la creación de una iconografía que sustentara visualmente la narrativa producida por la historiografía oficial, incluyendo personajes y episodios considerados claves de la historia nacional, y la reunión de reliquias u objetos que pertenecieron a personajes relacionados, de una u otra manera, con la historia patria.⁵² La historia de la colección, sus donantes, y dueños originales evidencia además la trama de redes sociales de la élite argentina finisecular. Por ejemplo, Petrona de Reyna y Pizarro de del Mármol era bisabuela del fundador del Museo, Adolfo P. Carranza.⁵³

Un caso notable es el del piano Stodart (MHN 3045) cuya pertenencia se atribuye a Mariquita Sánchez de Thompson y Mendeville, el cual está entramado en la mitología nacional con otra pieza del Museo Histórico Nacional, el célebre

óleo de Pedro Subercaseaux, posiblemente comisionado por Adolfo P. Carranza.⁵⁴ Titulado *El Himno Nacional en la sala de María Sánchez de Thompson*, presenta una visión idealizada de la primera ejecución del actual Himno Nacional (originalmente titulado “Marcha Patriótica” a partir de un relato incluido en las *Tradiciones Argentinas* de Pastor Obligado).⁵⁵ Más de cien años más tarde, la reflexión crítica propia del siglo XXI nos confronta con la tensión entre la objetividad de la evidencia disponible y la subjetividad de las interpretaciones. En este contexto, cada uno de los instrumentos del Museo nos abre la puerta a un mundo y nos permite vislumbrar no sólo el “sonido de la historia”, sino también el complejo entramado simbólico de las narraciones que se han tejido alrededor de ellos: el “sonido de la historiografía.” Y ése, es otro cantar.

52 Kluck, Diana y Ruffo, Miguel Ángel, “Un análisis de la mentalidad fundadora del Museo Histórico Nacional. Archivo de correspondencia A. P. Carranza”, en *III Jornadas de los Museos. Patrimonio, Investigación y Difusión*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1993, pp. 147–160.

53 La madre de Adolfo Carranza era María Eugenia del Mármol, hija del primogénito de Petrona, Máximo del Mármol Reyna. *Máximo Vicente del Mármol Reyna 1813-1875*, [en línea], <https://www.genealogiafamiliar.net>, <https://tinyurl.com/zcfbbb4z> (Accedido 10 de octubre 2021).

54 BUCH, Esteban, *O juremos con gloria morir: historia de una épica de estado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, p. 182; RUFFO, Miguel Ángel, “Pedro Subercaseaux y el Himno Nacional”, en *Museo Histórico Nacional. Segunda época*, vol. 3, n° 3, junio 2000, pp. 65–68.

55 OBLIGADO, Pastor, “El salón de la señora Sánchez de Thompson”, en *Tradiciones argentinas*, Buenos Aires, Rinaldi, 1920, (10), p. 197–201 y su “El himno nacional (su tradición)”, en *Tradiciones argentinas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1903, p. 225–229. Un análisis crítico de esta tradición en BATTICUORE, Graciela, *Mariquita Sánchez: bajo el signo de la revolución*, Buenos Aires, Edhasa, 2020, p. 72–88.

Pianofortes

El instrumento que hoy conocemos como piano comenzó su historia hace más de trescientos años. En 1700, en un inventario de los instrumentos que poseía el príncipe Ferdinando de Medici, se describe un “*arpicimbalo di Bartolomeo Cristofori, di nuova inventione, che fa il piano e il forte*”.¹ El inventario describe en detalle la brillante innovación de Cristofori: se trata de un instrumento de teclado en el cual las cuerdas, en lugar de ser punteadas por un plectro, son percutidas por un martillo. A diferencia del clave, el mecanismo responde de manera directa a la fuerza con la cual se percuten las teclas, permitiendo así tocar suave (*piano*) o fuerte (*forte*), y también producir una progresiva ampliación (*crescendo*) o disminución (*diminuendo*) del volumen sonoro a lo largo de un pasaje musical. La denominación “*gravicembalo col piano e forte*” fue eventualmente abreviada como “pianoforte”.²

Desde el punto de vista organológico, el piano es un cordófono (específicamente una cítara de caja) de percusión, accionado por medio de un teclado.³ Cuando se pulsa una tecla, se ponen en movimiento una serie de partes cuyas acciones eventualmente conducen a que el martillo golpee la cuerda correspondiente. Esto se conoce como *mecanismo de acción*. Podemos imaginar dicho mecanismo como un subibaja extremadamente complejo en uno de cuyos extremos está la tecla (que baja) y, en el otro, el martillo (que sube). El problema fundamental es que, una vez golpeada la cuerda, y sin importar si la tecla sigue siendo presionada o no, el martillo no puede quedar en la posición de “sube” porque seguiría en contacto con la cuerda impidiendo su vibración y por ende la producción del sonido. Por ello,

debe poder “escapar” del control de la tecla y retornar a su punto de reposo de manera eficiente y silenciosa, todo lo cual es más difícil de hacer que de decir. Esto se denomina *mecanismo de escape* o, simplemente, *escape*. La historia del primer siglo del instrumento es en cierto modo la historia de las variadas e ingeniosas soluciones que experimentaron los constructores para resolver este problema: el mecanismo de *acción simple* (sin escape), el de *doble acción inglesa*, y el llamado gran acción inglesa, entre otros.

Dado que las cuerdas dejadas al aire vibran por simpatía es necesario silenciarlas o mantenerlas “apagadas”, liberándose solo aquéllas que se quieren hacer sonar, justo antes que se produzca la percusión. Eso requiere de un complejo mecanismo, cuyas partes principales se conocen como *apagadores*.

En la segunda mitad del siglo XVIII, la construcción de pianofortes se diseminó por Europa; en los distintos centros se desarrollaron diversos mecanismos de acción, los que suelen agruparse bajo la denominación de “acción inglesa” versus “alemana” o “viena”.⁴ Las principales diferencias entre ellas se relacionan con la manera en la que el martillo pivota y con la dirección del mazo del martillo: hacia atrás del instrumento en la acción inglesa y hacia adelante en la alemana o vienesa. Los instrumentos de la tradición del mundo germano evidencian búsquedas hacia una mayor sutileza en el tono y liviandad en el toque, mientras que los de la tradición inglesa revelan el interés por sonoridades más potentes, con cajas más grandes y estructuras que permiten una mayor tensión en las cuerdas.

El pianoforte llamado cuadrado (*square piano, piano carré*) o de mesa (*Tafelklavier*) es un instrumento de caja rectangular en el cual el plano de las cuerdas es horizontal, de manera similar a la de los clavicordios alemanes del siglo XVIII.

1 V. Gai, *Gli strumenti musicali della corte Medicea e il Museo del Conservatorio “Luigi Cherubini”* Florencia, 1969, citado en COLE, Michael, *The Pianoforte in the Classical Era*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 3.

2 RIPIN, Edwin M. et al., “Pianoforte”, en *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

3 VON HORNOSTEL, Erich M. y SACHS, Curt, “Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann”, en *The Galpin Society Journal*, vol. 14, Galpin Society, 1961, p. 22.

4 Esta supuesta dicotomía no carece de inconsistencias, hecho señalado por los especialistas, pero la terminología se usa para describir los instrumentos históricos en todas las colecciones internacionales. Véase COLE, *The Pianoforte, op. cit.*, p. 359, y ss.



Desarrollado inicialmente en Alemania, se diseminó a Inglaterra y Francia en el período de la Guerra de los Siete Años, en que muchos constructores alemanes emigraron a Londres y París. En Inglaterra constructores como Stodart y Broadwood introdujeron numerosas innovaciones técnicas, extendiendo su registro e incorporando pedales para producir distintos efectos.

Tanto los pianofortes cuadrados como los de cola o *grand* tenían artificios mecánicos, llamados registros, que permitían modificar la calidad o el timbre del sonido. Uno de ellos levantaba todos los apagadores a la vez (registro *forte*); otro interponía una cinta de tela entre el martillo y las cuerdas, produciendo un sonido más tenue (registro *piano* o sordina). Menos común era el registro de laúd, que inserta una cinta de cuero cerca del puente, produciendo un sonido velado que decae de manera más rápida, similar al de una cuerda punteada.

Su tamaño pequeño y su costo relativamente económico, como así también el hecho de que su mecanismo comparativamente sencillo era más fácil de afinar y reparar, contribuyeron a su popularidad. El piano cuadrado fue el instrumento de teclado doméstico preferido desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. Cayó en desuso en la segunda mitad del siglo XIX, en que fue reemplazado por el piano vertical.⁵

La colección de pianofortes del Museo Histórico Nacional comprende trece instrumentos que datan de finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. Incluye ejemplares tanto cuadrados como de cola, y constituye una muestra representativa del desarrollo del instrumento durante ese período.



Peinetones en el baile. Extravañcias de 1834.
Litografía coloreada, César Hipólito Bacle. MHN 4867

⁵ RIPIN, Edwin M. et al., "Pianoforte", *art. cit.*: COLE, *The Pianoforte*, op. cit.



Pianoforte cuadrado, Juan del Mármol, Sevilla, 1792
Petrona de Reyna y Pizarro de del Mármol
 693
 Extensión G¹ - G⁶. 61 notas
 Cuerpo de caoba. 795 x 1510 x 525 mm
 MHN 372

Pianoforte cuadrado con cuerpo de madera de caoba decorado con filetes de madera incrustados y cuatro patas torneadas. Dado que los pianofortes tempranos se sostenían sobre un soporte en forma de "H" con cuatro patas delgadas de líneas usualmente rectas, se presume que las patas que presenta actualmente no son las originales. Tiene tres registros que se accionan manualmente: dos para levantar los apagadores (sección grave y aguda por separado) y un tercero para el registro de arpa o laúd.

Es el pianoforte más antiguo de la colección y presenta la acción simple característica del pianoforte temprano inglés. Este modelo fue muy exitoso en su época dado que combinó el logro de un buen sonido en un instrumento de pequeñas dimensiones y de un costo más accesible que los instrumentos de teclado que existían previamente.

Su constructor, Juan del Mármol, es considerado uno de los máximos exponentes en la fabricación de pianofortes españoles en las últimas décadas del siglo XVIII. Nacido en Sevilla en 1737, se formó inicialmente con Francisco Pérez Mirabal, el primer constructor de pianos español del que se tiene noticia, quien seguía los modelos florentinos. Mármol, sin embargo, siguió los modelos de



los pianofortes ingleses, que se comenzaron a importar a España alrededor de 1770. Hacia 1779 el rey Carlos III le otorgó una pensión vitalicia bajo cuyas condiciones debía mantener en su taller al menos dos discípulos "a quienes enseñe teórica y prácticamente su profesión". Desde entonces, en su etiqueta puede leerse: «Pensionado por el Rey Nuestro Señor».¹

Este instrumento perteneció a Petrona Josefa de Reyna y Pizarro de del Mármol e ingresó a la colección el 5 de marzo de 1899 a través de una donación realizada por José Vázquez y Millán.

¹ KENYON DE PASCUAL, Beryl, "Mármol", en *Diccionario de la Música Española e Hispano-americana*, vol. 7, Madrid, SGAE, 2000, p. 196-197.

**Pianoforte cuadrado, William Stodart, Londres,
primer cuarto del siglo XIX
Mariquita Sánchez de Thompson (atr.)**

7196

Extensión: F¹ - C⁷. 68 notas

Cuerpo revestido con caoba, palisandro y bronce.

840 x 1685 x 600 mm

MHN 3045



Pianoforte cuadrado cuya caja externa está revestida en madera de caoba con detalles en palisandro y moldura de bronce perimetral. Posee seis patas torneadas que rematan con regatones y ruedas de bronce estilo Regencia. Tanto el atril como el pedal que acciona el registro de resonancia no son originales.

Presenta mecánica de acción doble inglesa, la cual fue patentada en 1786 por John Geib, un empleado de la reconocida firma Longman & Broderip. Este sistema, que consta de un escape con palanca intermedia, sustituyó a la anterior acción simple y fue muy utilizada en los pianofortes cuadrados a comienzos del siglo XIX.¹

Como se aprecia en el detalle del epígrafe, este instrumento fue construido en Londres por William Stodart, uno de los principales constructores de pianofortes de la época. Stodart distribuía sus pianos en Buenos Aires a través de la firma Mateo y Adam Stodart. Mateo (Matthew) Stodart se

radicó definitivamente en Buenos Aires, estableciendo un negocio de música en el que vendía partituras, cuerdas e instrumentos.

Se atribuye la propiedad de este pianoforte a Mariquita Sánchez de Thompson, personalidad destacada de la vida cultural de Buenos Aires en el siglo XIX y en cuyo salón se desarrollaban tertulias a las que asistían personalidades de la vida política e intelectual de la ciudad.

Según tradiciones de familia registradas por Pastor Obligado, Blas Parera habría ensayado en el piano de Mariquita Sánchez la Marcha patriótica, que eventualmente devendría en el Himno Nacional Argentino.²

Este instrumento fue restaurado en su función musical en el año 2005. Desde entonces, se lo utiliza para interpretar repertorio de época en conciertos públicos.

¹ COLE, The Pianoforte, op. cit., p. 101 y ss.

² OBLIGADO, Pastor, "El salón de la señora Sánchez de Thompson", en *Tradiciones argentinas*, Buenos Aires, Rinaldi, 1920, (10), p. 197-201, y "El himno nacional (su tradición)", en *Tradiciones argentinas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1903, p. 225-229.



**Pianoforte de cola, John Broadwood & Sons,
Londres, c. 1836**

Familia de Dalmacio Vélez Sarsfield
14392

Extensión: C' - F'. 78 notas
Cuerpo revestido con madera de amboyna,
940 x 1330 x 2435 mm
MHN 12564



Pianoforte de cola, revestido con madera de amboyna. Presenta apliques de molduras perimetrales talladas y doradas. Se sustenta sobre tres patas torneadas de sección hexagonal, con detalles de tallas doradas. Posee un pedal con forma de lira tallado y dorado que acciona el registro de resonancia. La datación se basa en el número de serie.¹ La casa Broadwood es una distinguida firma de fabricantes de pianos de Londres, que continúa activa hasta nuestros días. Fundada en 1771 por el escocés John Broadwood, la firma patentó un significativo número de mejoras en la construcción de pianos. Su hijo mayor, James, se asoció a la empresa en 1795, fecha desde la cual la firma se conoció como Broadwood & Son. El tercer hijo, Thomas, se asoció en 1808, cambiando entonces el nombre de la firma a Broadwood & Sons. Su éxito se atestigua por el hecho de que, hacia 1820, la empresa producía mil pianofortes cuadrados y cuatrocientos

de cola por año.² Famosos compositores como Mozart, Haydn, Chopin, Beethoven y Liszt utilizaron sus instrumentos. Las innovaciones de Broadwood en la construcción del piano fueron determinantes en la evolución del instrumento. Una de ellas es la llamada *gran acción inglesa*, mecánica empleada en este ejemplar, con escape, y la incorporación de un nuevo sistema de apagadores de mayor precisión. Según consta en el registro de donación, el piano perteneció a la familia de Dalmacio Vélez Sarsfield (1800-1875), abogado y político argentino, recordado, entre otras cosas, por ser el autor del primer Código Civil de la República Argentina, que fuera aprobado por el Congreso de la Nación en 1869.³

El instrumento fue donado al Museo Histórico Nacional el 16 de noviembre de 1957 por Eduardo Lawson y María Esther Lawson Carranza.

1 John Broadwood and Sons Ltd Serial Numbers. [en línea]. <http://www.broadwood.co.uk/serial_numbers.html#Grands>. (Accedido: 1 de octubre 2021).

2 ADLAM, Derek y EHRlich, Cyril, "Broadwood", en *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

3 Este código se usó hasta el año 2015, en que entró en vigencia el actual Código Civil y Comercial de la Nación.

**Pianoforte de cola, John Broadwood & Sons,
Londres, c. 1842**

Eduarda Mansilla de Rosas

15891

Extensión C¹ - F⁷, 78 notas

Cuerpo revestido con palisandro

920 x 1290 x 2370 mm

MHN 7591



Piano de cola laqueado en color negro y adornado en sus contornos con molduras talladas. Posee tres patas torneadas con tallas y un pedal con forma de lira. Se presume que el laqueado no es original, dado que el instrumento está revestido de palisandro, madera exótica que no se utilizaba para ser recubierta con pintura; más aún, los registros de la firma Broadwood de esa época no consignan modelos laqueados en color negro.¹ La datación se basa en el número de serie.² El instrumento presenta en la tabla del nombre un epígrafe que hace alusión a la propietaria: “Eduarda Mancilla de Rozas” [sic], realizado con técnica de marquetería, y ornamentado con cintas y motivos fitomorfos.

Eduarda Dámasa Mansilla (1835-1892) era la tercera hija de Agustina Rosas y el general Lucio Norberto Mansilla. Nacida en el seno de la élite política e intelectual argentina (su madre era hermana menor de Juan Manuel de Rosas), se casó en 1855 con Manuel Rafael García, diplomático de carrera.

A raíz de ello pasó dieciocho años fuera de la Argentina, residiendo, entre otros países, en Estados Unidos y Francia. Hablaba con fluidez varios idiomas y cultivaba seriamente el piano y el canto. Trató en París con Rossini y Gounod, entre otros músicos célebres, y fue amiga personal de Massenet.³ A su regreso a Buenos Aires, colaboró con diversos periódicos, entre ellos *La Gaceta Musical*.

Algunos autores la consideran, junto con Juana Manuela Gorriti, la escritora más importante del siglo XIX en Argentina.⁴ Escribió novelas, libros para niños, obras de teatro y artículos periodísticos. Compuso además canciones para voz y piano, la mayor parte de las cuales se conoce sólo por referencias documentales.⁵

Este instrumento ingresó al Museo a través de una adquisición realizada a Juana de Borjas el 14 de julio de 1905.

1 Para más información sobre la casa Broadwood, véase el recuadro sobre el piano MHN 14392.

2 John Broadwood and Sons Ltd Serial Numbers, op. cit.

3 VENIARD, Juan María, *Los García, los Mansilla y la música*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1986, p. 24-32.

4 MASIELLO, Francine, “Lost in Translation: Eduarda Mansilla de García on Politics, Gender, and War”, en MEYER, Doris (ed.), *Representing the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, Austin, TX, University of Texas Press, 1995, p. 68-79.

5 VENIARD, *Los García, los Mansilla y la música*, op. cit., p. 41-42.



Pianoforte cuadrado, J. H. Traumann, Hamburgo, c.1850
Juan Pedro Esnaola / Ángel Gallardo
1518

Extensión: A⁰ - A⁷. 85 notas

Cuerpo revestido con caoba y palisandro. 930 x 1922 x 875 mm
MHN 14272



Pianoforte cuadrado con cuatro patas de sección octogonal y pedal en forma de lira. Posee un atril en la sección central del instrumento y a ambos lados, paneles en madera maciza calados con motivos fitomorfos. Sobre la tabla armónica se observa una media arpa metálica pintada en color dorado y un brazo metálico cilíndrico de contención.

La mecánica de acción de repetición que presenta este instrumento fue inventada por Sébastien Érard, reconocido constructor de arpas y pianofortes basado en París quien desarrolló numerosos avances que fueron determinantes en la conformación del piano moderno. Esta invención, patentada en 1821 por su sobrino Pierre Érard, permitió un significativo incremento en la velocidad con la que se podía repetir una misma nota.¹

El pianoforte fue construido por Johann Heinrich Traumann, en Hamburgo, hacia mediados del siglo XIX. La información disponible sobre este constructor es escasa. Sabemos que fundó su fábrica de pianos en 1847,² y que en 1856 y al menos hasta 1878 estaba ubicada en la calle *Neust Fuhlentwiete* 55, de Hamburgo.³ Como muchos constructores de la época, en algún momento se mudó a Londres, dado que se registran pianos con la inscripción “J. H. Traumann, London”.⁴ Se han conservado muy pocos pianos Traumann en colecciones públicas; además de los dos que posee el Museo, se registra otro en el Museo da Música de Lisboa.⁵ Sabemos también que Traumann exportaba sus pianos a Sudamérica, dado que hay avisos en el periódico brasileño *Diário de Pernambuco* desde 1856.⁶

Este instrumento perteneció a Juan Pedro Esnaola (1808-1878), quien fuera considerado por sus contemporáneos

como el compositor más destacado de su generación.⁷ Nacido en Buenos Aires, se formó inicialmente con su tío y padrino, José Antonio Picasarri, quien era el maestro de capilla de la Catedral de Buenos Aires. Ambos viajaron a Europa, donde Esnaola continuó sus estudios musicales, posiblemente en Madrid y París. A su regreso a Buenos Aires en 1822, tío y sobrino fundaron una Escuela de Música y Canto. Esnaola participó en conciertos como pianista y cantante, y pronto comenzó a conocerse también como compositor de música religiosa. Fue además un miembro activo de los salones y tertulias de la ciudad durante la década 1830, en las cuales se tocaba su música: “¡Ojalá no se tocaran más minués, que los del Señor Esnaola!”, exclamaba Juan Bautista Alberdi en 1838.⁸ Permaneció en Buenos Aires durante el período rosista, y frecuentó el salón de Manuelita Rosas en Palermo. En 1848 realizó un arreglo del Himno Nacional para dos voces, que se conserva en uno de los álbumes musicales que pertenecieron a Manuelita, también en el patrimonio del Museo Histórico Nacional.⁹ En 1860 le fue comisionada una nueva versión del Himno Nacional – debido a que las copias que circulaban tenían significativas diferencias. Esta segunda versión de Esnaola fue eventualmente aprobada como versión oficial por decreto del 25 de septiembre de 1928.¹⁰ En 1966, el Dr. V. Ordóñez y su señora, Beatriz Gallardo, donaron este pianoforte al Museo Histórico Nacional junto con otros objetos pertenecientes al ex Canciller Dr. Ángel Gallardo (1867-1934), sobrino y ahijado del compositor argentino. Este instrumento fue restaurado en su función musical en el año 2004 y se lo utiliza en conciertos para ejecutar repertorio de la época.

1 GRIFFITHS, Ann y MACNUTT Richard, “Erard”, en *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

2 SANDLER, Christoph, *Handbuch der Leistungsfähigkeit der gesamten Industrie Deutschlands, Oesterreichs Elsass-Lothringens und der Schweiz*, Hermann Wölfert, 1874, p. 54.

3 RUDOLPH, H. y KERSTEN (ed.), *Adressbuch des deutschen Grosshandels und Fabrikstandes, etc. Leipzig, Rudolph & Kersten, 1856, p. 98; Hamburgisches Adressbuch für 1878, Hamburg, Hermanns Erben, 1878, p. 683.*

4 Véase por ejemplo el ejemplo que fue rematado por la casa Cabral Moncada Leilões el 3 de junio de 2016. <https://www.cml.pt/en/auctions/2016/auction-179/session-3/089/a-piano> (Accedido: 15 de octubre 2021).

5 MUSEU DA MÚSICA, *Exposição de instrumentos no Museu da Música, Lisboa: homenagem a Domingos Capela*, Lisboa, Casagraf, 2004.

6 Véase, por ejemplo, *Diário de Pernambuco*, 19 de mayo de 1856. Disponible en Hemeroteca Digital | Biblioteca Nacional, [en línea], <<https://www.bn.gov.br/es/explorar/acervos/hemeroteca-digital>>.

7 La biografía clásica sobre Esnaola es GALLARDO, Guillermo, *Juan Pedro Esnaola; una estirpe musical*, Buenos Aires, Theoria, 1960. Para un exhaustivo análisis de su música de salón véase ILLARI, Bernardo, “Volverse romántico (estudio preliminar)”, en *Juan Pedro Esnaola. Cuaderno de música (1844)*, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2009. Sobre su obra religiosa, véase MORLA, Claudio, “Manuscritos de música en el archivo del Arzobispado de Buenos Aires”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n° 25, 2011, p. 533-554.

8 La Moda, 3 de enero de 1838.

9 PLESCH, Melanie, “La investigación, la música, los museos”, en *Ilas Jornadas de los Museos. Patrimonio, Investigación y Difusión*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1993, p. 187-199.

10 VEGA, Carlos, *El Himno Nacional Argentino: creación, difusión, autores, texto, música*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 95.

Guitarras

*Tú que has sido siempre mi fiel compañera / Justo es que te cante, sonora vihuela.*¹

Así comienza el poema “A mi guitarra” escrito por Esteban Echeverría en 1831. Este uso intercambiable de los términos “guitarra” y “vihuela” es común en el área rioplatense y su impronta en el imaginario argentino es significativa. Recordemos que, aún a finales del siglo XIX, José Hernández hará cantar a Martín Fierro las más de dos mil líneas de su historia “al compás de la vihuela”.

El instrumento fue introducido en el actual territorio argentino después de la Conquista y se dispersó ampliamente. Existen referencias a instrumentos de esta tipología en distintos tamaños y con nombres variados como guitarra, vihuela, guitarrilla, tiple y discante desde al menos el siglo XVII.² Pedro Grenón exhumó en el Archivo de Tribunales de Córdoba numerosas referencias a la guitarra, la más temprana de 1608, una rendición de cuentas de lo gastado para el niño Nicolás García, en la cual se incluye “una guitarra de ébano negro”.³ Desde una perspectiva organológica, la guitarra es un cordófono compuesto (o laúd) de mango largo, con trastes, y cuyas cuerdas, paralelas a la tapa de la caja de resonancia, se puntean o rasguean.⁴ Las cuerdas se anudan en un extremo a un cordal fijado sobre la caja del instrumento y en el otro a una serie de clavijas colocadas en la cabeza del mango o mástil. El clavijero mecánico reemplazó al de clavijas directas en las primeras décadas del siglo XIX, si bien —como lo demuestra la guitarra MHN 2858— las clavijas directas continuaron en vigencia hasta bien entrado el siglo. La guitarra española tenía cuerdas dobles (cuatro órdenes en el siglo XVI y cinco desde el XVII). La adición de un sexto orden de cuerdas, hacia finales del siglo XVIII, añadió



El payador (1858). Dibujo de Jean Léon Pallière (1823-1887), litografiado por Jules Pelvilain. Buenos Aires, Album Pallière: Escenas Americanas. MHN 5010

resonancia y extendió el registro hacia el grave, ampliando las posibilidades técnicas y musicales del instrumento. Las guitarras españolas de ese período presentan seis órdenes dobles, mientras que las francesas e italianas comienzan a utilizar seis cuerdas simples. Es posible que la guitarra de seis cuerdas simples haya sido introducida en el área rioplatense por un grupo de músicos italianos que se radicaron en Buenos Aires durante el período rivadaviano, entre ellos Virgilio Rebaglio y Esteban Massini.⁵

Entre otras ventajas de su construcción, la guitarra “francesa” o de seis órdenes simples era más sencilla de afinar. Es posible que las viejas guitarras de cuerdas dobles fueran reconvertidas a medida que la de seis órdenes simples se hizo más popular, lo cual explicaría por qué no se han conservado ejemplares de guitarras de cuerdas dobles en el actual territorio argentino. Pero, como las brujas, que las hubo, las hubo. Por ejemplo, hacia 1830 el viajero francés Arsène Isabelle, describiendo “el barullo” proveniente de una pulpería vecina, menciona a la guitarra “resonar agríamente por la vibración rápida de sus doce cuerdas de metal”.⁶

1 ECHEVERRÍA, Esteban, “A mi guitarra”, en *Obras completas de Esteban Echeverría*. Compilación y biografía por Juan María Gutiérrez, 2a ed., Buenos Aires, Antonio Zamora, 1972, p. 800.

2 PLESCH, Melanie y ZAVADIVKER, Ricardo, “Guitarra (Argentina)”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 113-115.

3 GRENÓN, Pedro, *Nuestra primera música instrumental*, Buenos Aires, La Cotizadora Económica, 1929, p. 6.

4 VON HORNBOSTEL, Erich M. y SACHS, Curt, “Classification of Musical Instruments”, *art. cit.*, p. 23.

5 PLESCH, Melanie, *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem*, Tesis doctoral, The University of Melbourne, 1998, 2 vols.

6 ISABELLE, Arsène, *Voyage à Buenos-Ayres et à Porto-Alègre par la Banda-oriental, les Missions d'Uruguay et la Province de Río-Grande-do-Sul; de 1830-1834*, Havre, Imprimerie de J. Morlent, 1835, p. 253.

Guitarra, Federico Dañino, Cádiz, c.1840
Juan Manuel de Rosas

Seis órdenes simples. Largo vibrante: 632 mm
Cuerpo de madera de conífera y cedro
940 x 287 x 113 mm
MHN 2858



Guitarra de seis órdenes simples, clavijero de acción directa, tabla armónica con madera de conífera, aros y fondo de cedro. Presenta en los bordes dos filetes centrales en madera clara y decoración en la boca con embutido de filetes de madera, anillos de marfil y masilla oscura. Se trata de un instrumento sencillo, que presenta la forma y proporciones de las guitarras de Cádiz de la época: hombros pequeños, cintura ancha, y clavijas de madera.

Su constructor fue Federico Dañino, guitarrero gaditano de quien existe muy poca información. Habría nacido en Cádiz en 1816; se conserva una guitarra de su autoría –similar a la que nos ocupa– en la colección de guitarras de Carol van Feggelen.¹

Fue comprada por el Museo Histórico Nacional a Manuel Terrero, hijo de Manuelita Rosas de Terrero y nieto de Juan

Manuel de Rosas, junto con una colección de reliquias históricas que pertenecieron a su madre y a su abuelo.

Rosas es presentado frecuentemente en los documentos de época tomando parte –y hasta jugando un papel principal– en las actividades del campo. Sin embargo, no se han podido encontrar referencias directas a sus actividades como instrumentista, lo cual no quita que haya tocado la guitarra. Si lo hizo, probablemente fuera en la intimidad. El único testimonio escrito que se registra es una tradición referida por Manuel Bilbao, según la cual, durante una fiesta en la estancia Los Cerrillos, “terminado el pericón, Don Juan Manuel, en medio de la expectativa general, tomó una guitarra en la que punteó un gato.”²

La guitarra ingresó al Museo Histórico Nacional el 20 de marzo de 1916.

¹ *Historic Guitar Makers of the Cádiz School*, [en línea], <<https://www.zavaletas-guitarras.com/historic-makers/2015/6/10/historic-guitar-makers-of-the-cadiz-school>>, (Accedido: 1 de octubre 2021).

² La Prensa, 12 de junio de 1932, citado en VEGA, Carlos. *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones; un ensayo sobre el tango*. Buenos Aires. Ricordi, 1936, p. 180.



Guitarra de seis órdenes simples con tapa armónica en conífera, aros y fondo revestidos con madera de amboyna, ricamente ornamentada con un importante trabajo de incrustaciones de nácar tornasolado y nácar blanco. La boca y los bordes de la tapa armónica presentan diseños geométricos, mientras que debajo del puente tiene diseños florales, en el estilo de las guitarras francesas de la primera mitad del siglo XIX. El mástil se encuentra también completamente decorado con incrustaciones de nácar en motivos florales. Presenta cintura estrecha y hombros altos.

El fondo muestra también un rico trabajo de ornamentación en el borde que repite los motivos florales del mástil y, en la parte inferior, un retrato de una pareja sentada sobre un sofá, y una inscripción que alude al constructor: "F^{ca} DE F^{co} ESPAÑA EN BARCELONA." El instrumento combina la tradición barroca de ornamentación con características constructivas de las guitarras francesas de mediados del siglo

**Guitarra, Francisco Pedro España, Barcelona, c.1850
Gregorio Ibarra**

Seis órdenes simples. Largo vibrante: 640 mm
Cuerpo de conífera, amboyna y nácar. 945 x 295 x 103 mm
MHN 2852

XIX, incluyendo el puente cordal con botones, y el clavijero mecánico.¹

Poco es lo que se conoce sobre su artífice, Francisco Pedro España. Nacido en 1793 en San Juan les Fonts en Gerona, fue un luthier y constructor de guitarras ricamente decoradas con maderas exóticas, como la que nos ocupa.²

Según consta en la correspondencia entre Adolfo P. Carranza y Francisco Ibarra en 1898, la guitarra fue encargada a España por un grupo de partidarios de Rosas con la intención de obsequiarla a Manuelita. El instrumento llegó a Buenos Aires luego de la caída de Rosas, por lo cual quienes la habían encomendado decidieron subastarla entre ellos. La compró Gregorio Ibarra.

Nacido en Buenos Aires el 12 de marzo de 1814, de padre español y madre porteña, fue amigo personal de Rosas. Se dedicó al comercio y en 1837 estableció un negocio litográfico, la Litografía Argentina, en el cual publicó sus célebres álbumes de estampas conocidos como *Serie Chica* y *Serie Grande*. Uno de sus emprendimientos tempranos fue el *Boletín Musical*, primer periódico musical publicado en Buenos Aires. Según indica González Garaño "tocaba espléndidamente la guitarra y vendió en su negocio, piezas que célebres maestros como Aguado y Sor, habían destinado a ese instrumento."³

Ibarra pagó por la guitarra veinte onzas de oro y, según tradiciones familiares, la atesoró hasta su muerte. En 1899, su hijo Francisco Ibarra la vendió al Museo Histórico Nacional, dejando testimonio de esta historia en su correspondencia con Adolfo P. Carranza.

La guitarra, junto con su estuche original, ingresó al Museo el 16 junio de 1899.

1 ROMANILLOS VEGA, José Luis, *Antonio de Torres: guitarrero, su vida y su obra*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, p. 168.

2 COMAS, Ramón Pinto, *Los luthiers españoles*, s.l., el autor, 1988, p. 200.

3 GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo, "La litografía argentina de Gregorio Ibarra (1837-1852)", en RAVIGNANI Emilio (ed.), *Contribuciones para el estudio de la historia de América*, 1941, p. 302.

Tambores

El tambor militar del siglo XIX tenía proporciones diferentes a las del tambor militar actual: su altura era mayor que su diámetro. Ello permite colgarlo sobre el hombro y apoyarlo en posición ligeramente ladeada en relación al ejecutante, quien percute el parche superior con dos baquetas o palillos.¹ Este tipo de instrumento, más alto que ancho, y la posición de ejecución descrita, se ha perpetuado en el imaginario argentino en la figura del *Tambor de Tacuarí*.

Desde el punto de vista organológico, el tambor militar es un membranófono de golpe directo y cuerpo cilíndrico cuyos dos extremos están cubiertos por sendas membranas o parches, generalmente cuero de becerro, sujetas por medio de aros externos de madera. La tensión se logra mediante tientos que se unen a los aros en un diseño de V, los que se ajustan por medio de correderas, también de cuero.² En contacto con la membrana inferior suele haber una serie de cuerdas bordonas, ya sea de tripa o crin entorchada, las cuales vibran por simpatía cuando se percute la membrana superior, produciendo un característico zumbido. El parche superior se denomina batidor y el inferior bordonero.

El instrumento se encuentra asociado con las acciones militares desde al menos el siglo XVI, como parte de las señales sonoras necesarias para el desplazamiento de las tropas, uniformar el paso durante la marcha y solemnizar las ceremonias. En las crónicas de la expedición de Pedro de Mendoza (1536) se mencionan, entre otros, a Juan de Guadalupe y Sebastian Ytaliano, “atanbores.”³



Detalle. *Campamento argentino en Uruguayana, septiembre 22 de 1865*. Óleo sobre tela, Cándido López. MHN 3302

Ya en el siglo XVIII sabemos que, dentro de los Cuerpos de Veteranos (fuerzas peninsulares destacadas en la colonia), revistaban en el Regimiento de Infantería de Buenos Aires, un tambor mayor, diecisiete tambores y dos pífanos en cada uno de sus tres batallones.⁴

Durante la organización de las tropas con motivo de la Guerra de la Triple Alianza, el entonces presidente Bartolomé Mitre decretó que:

...se ordene a los Jefes de los Regimientos de Guardias Nacionales de Infantería procedan a la formación de una banda de música por regimiento con arreglo a las disposiciones vigentes; es decir, que deberá constar cada una de 21 músicos a quienes prevendrán tienen que marchar a campaña con los batallones que salgan a campaña.⁵

Todas estas bandas incluían un tambor, listado como “redoblante”.⁶

1 MONTAGU, Jeremy, *The World of Romantic and Modern Musical Instruments*, Queensland, The Jacaranda Press, 1981, p. 115-116.

2 BLADES, James et al., “Drum”, en *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

3 “Asiento de las Gentes y pasajeros que fueron en la Armada que llevó al Río de la Plata su Gobernador Pedro de Mendoza. Sevilla, 21 de mayo de 1535”, en *Colección de copias de documentos del Archivo General de Indias*, vol. 37, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, s.d., documento 829.

4 BEVERINA, Juan, *El virreinato de las provincias del Río de la Plata, su organización militar, contribución a la historia del Ejército Argentino*, Buenos Aires, Luis Bernard, 1935, pp. 197, 477.

5 DOMÍNGUEZ, Ercilio, *Colección de leyes y decretos militares: concernientes al ejército y armada de la República Argentina, 1810 a 1913*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1898. citado en CEJAS, Diego, *La música en las operaciones de la Guerra de la Triple Alianza (1865- 1870)*, Tesis de Magister en Historia de la Guerra, Instituto Superior de Guerra, Ejército Argentino, 2011, p. 48.

6 CEJAS, *La música en las operaciones de la guerra*, op. cit., p. 48.



Tambor, Brasil, c. 1827

Metal, cuero, madera. 380 x 390 mm

MHN 1992

Tambor con cuerpo metálico de forma cilíndrica; exhibe policromía y una imagen del escudo brasileño. Presenta dos membranas de cuero crudo, del cual actualmente se conservan restos parciales, tensado mediante aros de madera. Tanto el aro superior como el inferior presentan ocho rimados respectivamente. El tambor fue tomado en la Batalla de Ituzaingó, el 20 de febrero de 1827, en que las tropas de las Provincias Unidas del Río de la Plata vencieron a las tropas del Imperio del Brasil.

Según tradiciones relatadas por el militar e historiador Juan Amadeo Baldrich en su *Historia de la Guerra del Brasil* de 1905, al retirarse del campo de batalla, las tropas brasileñas dejaron tras de sí, además de este instrumento, un arcón con partituras. Allí se encontró la partitura de la marcha que

actualmente conocemos como “Marcha de Ituzaingó”.¹ Añade Baldrich que la obra habría sido compuesta por Pedro I, emperador del Brasil, quien era un músico aficionado. Fue adoptada para conmemorar el evento y se ejecuta en todos los actos oficiales en los que interviene el presidente de la Argentina para indicar su llegada, siendo junto con la banda presidencial y el bastón de mando uno de los tres atributos de su cargo.

El tambor fue donado al museo por el Ministerio de Guerra y Marina el 28 de septiembre de 1890.

¹ BALDRICH, Juan Amadeo, *Historia de la guerra del Brasil: Contribución al estudio razonado de la historia militar Argentina*, Buenos Aires, Harlem, 1905, p. 430.

Campanas

Las campanas existen en muchas culturas y su sonido está a menudo asociado con connotaciones mágicas y religiosas. En la cultura europea occidental aparecen ligadas a la temprana iglesia cristiana, usadas para indicar las horas canónicas que regulaban la vida en los monasterios, como así también para señalar momentos específicos dentro de la liturgia.¹

Desde el punto de vista organológico, la campana se clasifica como un idiófono de golpe directo. Las que nos ocupan aquí tienen forma de copa y percusión interna, por medio de un badajo.² El sonido se produce cuando la campana se hace oscilar y el badajo golpea la zona distal del instrumento. Las campanas se sostienen por su vértice y tienen su zona de mayor vibración hacia los bordes, área que, debido al continuo estrés al que está sometida, es a su vez la más frágil del instrumento y donde suele resquebrajarse.

La fundición de campanas de gran tamaño es un proceso complejo que requiere la aleación de varios metales en proporciones específicas, la creación de moldes, y la existencia de tornos y hornos. Las “recetas” de aleación eran cuidadosamente reguladas y muchas veces pasadas como secreto de maestro a aprendiz.

Una vez sacadas del molde, las campanas de iglesia se bendecían y bautizaban, lavándolas con agua bendita, sal y óleo santo, mientras se cantaban salmos. Esta ceremonia ya aparece documentada en el siglo VIII, en el Sacramentario de Gellone: *Dum cantes, laves eum de aqua benedicta cum oleo et sale.*³ De esta época data asimismo la costumbre de darle nombre a las campanas y dedicarlas a la advocación de la Virgen María o de un santo patrono, hecho que se registra por medio de una inscripción realizada durante el proceso de fundición del instrumento: “*Sancta Maria ora pro nobis*” o, como encontramos en la antigua campana de la Catedral MHN 1843, “*Santo Petro ora pro nobis.*” También suele inscribirse el nombre del donante, el año en que se la fundió y el nombre del fundidor.⁴



Detalle. San Francisco. Litografía, C. Pellegrini. MHN 4955

1 PRICE, Percival, RAE, Charles y BLADES, James, “Bell (j)”, en *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

2 VON HORNOSTEL, Erich M. y SACHS, Curt, “Classification of Musical Instruments”, *art. cit.*, p. 15.

3 CABROL, Fernand, “Cloche. XV, Baptême”, en *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 3, Paris, Letouzey, 1948, p. 1967-1968.

4 CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible en les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.



Campana, Antonio Murillo, Buenos Aires, 1793
Iglesia de la Merced de Buenos Aires

Campana Mayor
Bronce. 1290 x 1145 mm
MHN 1823

Campana mayor que perteneció a la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced. Tiene forma de copa invertida y es de bronce fundido. Según consta en la correspondencia de la donación, la campana fue sacada de su torre en 1912 por haberse rajado y para hacer lugar a un carillón de veintitrés campanas que iba a colocarse en breve.¹

El instrumento presenta decoraciones en relieve con el escudo de la orden mercedaria y una cruz estilizada. Además de la invocación inicial a la Virgen de la Merced y San Ramón Nonato, la inscripción brinda mucha información: el año y lugar de fundición (Buenos Aires, 1793), el nombre del fundidor (Antonio Murillo) y el nombre del posible donante, Don Santiago Flotat, comendador de los terciarios de la Merced.

Flotat es mencionado en una guía del año 1800 como uno de los comerciantes más importantes de la ciudad.²

LAFUNDIO ANTONIO MURILLO. NRA. MADRE Y SRA, DELA MERCED Y ELGLORIOSO SN. RAMON NONAT/ AÑO DE 1793. EN BS. AYS. SIENDO HERMO. COMENDR. DELA VE. ON. TA. DN. SANTIAGO FLOTAT. / AVE MARIA GRATIA PLENA³ donada por el Dr Antonio Rasore, quien fuera párroco de la Merced entre 1875 y 1929,⁴ ingresó al Museo el 20 de noviembre de 1912.

¹ Carta de Antonio Rasore a Adolfo P. Carranza, 20 de noviembre de 1920.

² *Almanak mercantil, ó guía de commerciantes para el año 1800*, Madrid, Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1800, p. 503.

En 1799, adquirió de Don Marcos de Ríglas los terrenos de lo que hoy es Villa Ballester, hecho que evidencia su solvencia financiera. MASSA, Luis, *Apuntes para la historia del pueblo de José León Suárez*, [José León Suárez] (Buenos Aires), Cuadernos del Reconquista, 1994, p. 12 y ss.

³ "Nuestra Madre y Señora de la Merced y el glorioso Señor Ramon Nonato. La fundió Antonio Murillo en Buenos Aires, siendo hermano Comendador de la venerable orden Tercera Don Santiago Flotat. Año de 1793. Ave Maria Gratia Plena."

⁴ SANGUINETTI, Manuel Juan, *Antonio Rasore: el párroco, el fundador, el periodista*, Buenos Aires, n.d., 1950.

Campana, José de Mendoza, Buenos Aires, 1802
Catedral Metropolitana de Buenos Aires

Bronce. 1340 x 1275 mm
MHN 1846



Campana de bronce fundido que perteneció a la Catedral Metropolitana de Buenos Aires. En un lateral presenta decoraciones en relieve: una cruz formada con moldes cuadrados de estrellas de ocho puntas y en el opuesto está representada la Coronación de la Virgen.

ME YZO/JOSE DE MENDOZA SOY LA SANTISSIMA TRINIDAD TITULAR DE ESTA YGLESIA CATHEDRAL DE BUENOS AYRES AÑO 1802

Tanto el epígrafe como la cruz en relieve son realizadas por los campaneros mediante moldes de cera. Estos son comparables a los “tacos de imprenta”, que se usaban para fundir los tipos móviles de las letras en las imprentas. Dichos tacos dejan su impronta, una marca cuadrada alrededor de la letra o imagen que estamparon,¹ lo cual se observa claramente en este ejemplar.

Como ya mencionamos, las campanas son bautizadas e individualizadas con un nombre propio. Además de nombres basados en su función o peso, tales como campana grande, mayor, menor, etc., era usual conferirles nombres de santos, reservándose el nombre de María para la campana mayor.² Según el canónigo José Mosé, en el año 1802 se agregó a la Catedral una torre con tres campanas, fundidas en Buenos Aires por José de Mendoza, cuyos nombres eran la “Santísima Trinidad, la “Pura y Limpia Concepción” y la “San Martín”.³ La Santísima Trinidad, rajada por el uso, fue donada al Museo Histórico Nacional por el Arzobispado de Buenos Aires, el 3 de noviembre de 1910.

¹ MARCOS VILLÁN, M. A. y HERNÁNDEZ, Fernando Miguel, *Maestros campaneros, campanas y su fabricación en Valladolid y su provincia: (siglos XVI a XVIII)*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1998, p. 79.

² ALONSO PONGA, José Luis y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio, *La campana. Patrimonio sonoro y lenguaje tradicional*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, 1997, p. 45.

³ MOSÉ, José, *La Catedral de Buenos Aires: tiempos y espacios*, Buenos Aires, Editorial Santiago Apóstol, 1999, p. 215-219.



Instrumentos musicales



Catálogo general





Pianoforte cuadrado, Juan del Mármol, Sevilla, 1792
Petrona Reyna de Mármol

693

Extensión G¹ - G⁶. 61 notas

Cuerpo de caoba. 795 x 1510 x 525 mm

MHN 372



Pianoforte cuadrado, c.1850

Extensión C⁰ - C⁷, 85 notas

Cuerpo revestido con caoba y palisandro. 905 x 1890 x 870 mm

MHN 382



Campanilla, 1723
Obispo José Palos
Plata. 70 x 50 mm
MHN 492



Campana, 1791
Cobre, hierro. 180 x 155 x 145 mm
MHN 502



Campana
Plata, hierro, madera. 220 x 100 mm
MHN 530



Pianoforte cuadrado, Wood Small & Co, Edimburgo, c.1823

Familia del Teniente de fragata Carlos Moyano

2645

Extensión F¹-C⁷. 68 notas

Cuerpo revestido con caoba, ébano y bronce. 850 x 1720 x 643 mm

MHN 682



Pianoforte cuadrado, Challen & Hollis, Londres, c.1839

2610

Extensión F¹- F⁷. 73 notas

Cuerpo revestido con caoba. 905 x 1765 x 705 mm

MHN 934



Campana, Antonio Murillo, Buenos Aires, 1793
Iglesia de la Merced de Buenos Aires
Campana Mayor
Bronce. 1290 x 1145 mm
MHN 1823



Campana, Sevilla, 1798
Catedral Metropolitana de Buenos Aires
Bronce. 1020 x 1020 mm
MHN 1843



Campanilla
Fray Justo Santa María de Oro
Bronce. 90 x 65 mm
MHN 958



Campana, José de Mendoza, Buenos Aires, 1802
Catedral Metropolitana de Buenos Aires
Bronce. 1340 x 1275 mm
MHN 1846



Tambor, Brasil, c.1827
Metal, cuero, madera. 380 x 390 mm
MHN 1992



Pianoforte cuadrado, John Broadwood & Son, Londres, c.1804
Teodora Arguibel de Ezcurra

7780

Extensión: F¹ - C⁷, 68 notas

Cuerpo de caoba. 780 x 1670 x 610 mm

MHN 2252



Silbato, s. XIX
José Mármol / María Mármol de Cordeyro
Marfil, madera. 21 x 22 x 61 mm
MHN 2344



Campanilla, s. XIX
Juan Manuel de Rosas
Plata, nácar. 130 x 72,5 mm
MHN 2432



**Guitarra, Francisco Pedro España, Barcelona, c.1850
Gregorio Ibarra**

Seis órdenes simples. Largo vibrante: 640 mm
Cuerpo de conífera, amboyña y nácar. 945 x 295 x 103 mm
MHN 2852



**Guitarra, Federico Daño, Cádiz, c.1840
Juan Manuel de Rosas**

Seis órdenes simples. Largo vibrante: 632 mm
Cuerpo de madera de conífera y cedro. 940 x 287 x 113 mm
MHN 2858



**Pianoforte cuadrado, William Stodart, Londres, primer cuarto del siglo XIX
Mariquita Sánchez de Thompson (atr.)**

7196

Extensión: F¹ - C⁷, 68 notas

Cuerpo revestido con caoba, palisandro y bronce. 840 x 1685 x 600 mm

MHN 3045



Pianoforte cuadrado y Andreas Meyer, primer cuarto del siglo XIX

Extensión: F¹ - F⁷. 73 notas

Cuerpo revestido con caoba y bronce. 825 x 1735 x 655 mm

MHN 4611



Pianoforte cuadrado, Baumgarten & Heins, Hamburgo, c.1850
Indalecia Oromí de Escalada

3018

Extensión: A⁰ - A⁷. 85 notas

Cuerpo revestido con caoba. 935 x 915 x 2105 mm

MHN 4612



Tambor, 1886

Cuerpo de tronco de palmera, membrana y tensores de cuero. 365 x 295 mm

MHN 7421



Pianoforte de cola, John Broadwood & Sons, Londres, c.1842
Eduarda Mansilla de Rosas

15891

Extensión C¹ - F⁷. 78 notas

Cuerpo revestido con palisandro. 920 x 1290 x 2370 mm

MHN 7591



Pianoforte de cola, John Broadwood & Sons, Londres, c.1836
Familia de Dalmacio Vélez Sarsfield

14392

Extensión: C¹ - F⁷. 78 notas

Cuerpo revestido con madera de amboyna. 940 x 1330 x 2435 mm

MHN 12564



Campana
Bartolomé Mitre
Bronce. 225 x 125 mm
MHN 12714



Campana, 1796
Iglesia de La Florida
Bronce. 320 x 300 mm
MHN 13240



Pianoforte cuadrado, J. H. Traumann, Hamburgo, c.1850
Juan Pedro Esnaola/ Ángel Gallardo

1518

Extensión: A⁰ - A⁷. 85 notas

Cuerpo revestido con caoba y palisandro. 930 x 1922 x 875 mm

MHN 14272



Pianoforte cuadrado, Schambach & Merhaut, Leipzig, c.1850

Familia del Dr. Félix María Gómez

Extensión: C¹ - G⁷, 80 notas

Cuerpo revestido con caoba. 9220 x 1822 x 883 mm

MHN 15490



Pianoforte cuadrado, J. H. Traumann, Hamburgo, c.1850

Dr. Jorge José Llorens

1492

Extensión: A⁰ - A⁷. 85 notas

Cuerpo revestido con caoba. 1002 x 1960 x 885 mm

MHN 15949

PONCHOS / INSTRUMENTOS MUSICALES



MECENAZGO
Participación Cultural
Buenos Aires Ciudad



MUSEO HISTÓRICO
NACIONAL



ASOCIACIÓN DE APOYO AL
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL