

EL HIMNO NACIONAL ARGENTINO. LOS APORTES HEURÍSTICOS DE INOCENCIO AGUADO AGUIRRE PARA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN 1939

FÁTIMA GRACIELA MUSRI
(Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

Resumen

Como se sabe, la historia del Himno Nacional Argentino es, en realidad, la historia de sus versiones. Se conserva copia autenticada de la poesía completa escrita por Vicente López y Planes a pedido de la Asamblea General Constituyente de 1813; no así la música de Blas Parera cuya partitura original no se ha conservado. Desde entonces, la melodía y armonía, la estructura formal, extensión e instrumentación han variado y el Himno encargado por la Asamblea se ha cantado en más de una veintena de adaptaciones. En este trabajo se analiza el sentido y la ideología que dio lugar a un documento musicológico que comparó seis de esas versiones conocidas en 1939. Fue elaborado por el compositor español Inocencio Aguado Aguirre en la ciudad de San Juan para unirse al debate nacional inconcluso por la legitimidad de alguna de las versiones.

Palabras clave: Himno –Versiones – Aguado – Nacionalismo – Heurística

ARGENTINE NATIONAL ANTHEM. THE HEURISTICS CONTRIBUTIONS OF INOCENCIO AGUADO AGUIRRE FOR A STATE OF THE ART IN 1939.

Abstract

As it is known, the history of the Argentine National Anthem is, in fact, the history of its versions. Authenticated copy of the complete poetry written by Vicente López y Planes is preserved, at the request of the Constituent General Assembly of 1813; however, the original score by Blas Parera has not survived. Since then, melody and harmony, formal structure, extension and instrumentation have changed and the National Anthem commissioned by the Assembly has been sung in more than twenty adaptations. In this paper we analyze the meaning and ideology that led to a musicological document which compared six of those versions known in 1939. It was prepared by the Spanish composer Inocencio

Aguado Aguirre in the city of San Juan to join the national and unfinished debate about the legitimacy of any of the versions.

Keywords: National Anthem –Versions – Aguado – Nationalism – Heuristics

* * *

Introducción

En este artículo se presentan algunas voces del Interior de Argentina sobre un asunto musical de incumbencia nacional y que repercutió en la Capital Federal en 1939. Se trata de las consideraciones acerca de las diferentes versiones del *Himno Nacional Argentino* que circularon con pretensiones de legitimidad en ámbitos oficiales de las ciudades de San Juan y de Buenos Aires.¹

Como se sabe, la historia del Himno Nacional Argentino es, en realidad, la historia de sus versiones. Se conserva copia autenticada de la poesía completa escrita por Vicente López y Planes a pedido de la Asamblea General Constituyente de 1813; no así la música de Blas Parera cuya partitura original no se ha conservado.² Desde entonces, la melodía y

¹ Este artículo es una revisión desarrollada críticamente y aumentada de un trabajo anterior (Musri, Fátima Graciela, 2002, pp. 385-394). Una ampliación del mismo fue leída como Conferencia por invitación del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” el 11 de mayo de 2013, en ocasión del Bicentenario de la creación del Himno Nacional Argentino.

² Como nos ha informado Carlos Vega, desde los acontecimientos de la gesta de Mayo proliferaron las poesías patrióticas, cuatro de ellas fueron musicalizadas entre 1810 y 1813 bajo las denominaciones indiferenciadas de marcha, canción e himno. En 1813, la Asamblea General Constituyente encargó un segundo Himno “que inflamara el espíritu público” al diputado Vicente López y Planes (Buenos Aires, Virreinato del Río de la Plata, 3 de mayo de 1784– Buenos Aires, 10 de octubre de 1856) y la música nuevamente a Blas Parera (Barcelona, 1777-Mataró, Cataluña, 1840). La poesía, de 9 estrofas y un estribillo, se aprobó el 11 de mayo, como quedó testimoniado en el documento que la Asamblea elevó al Triunvirato al día siguiente (Vega, 2005, pp. 26-27); se conserva en autógrafo de Vicente López y Planes en el Archivo General de la Nación, en copia autenticada por el secretario de Gobierno de Intendencia Bernardo Vélez e impresos oficiales de 1813. Se abrevió en 1900 por decreto de Julio A. Roca.

El catalán Blas Parera llegó a Buenos Aires en 1797 ya formado musicalmente en la tradición dieciochesca europea. De sentimientos liberales, comulgaba con los ideales de la Revolución. Trabajó como maestro de teoría, piano, violonchelo, también como organista de iglesia y director de conjuntos orquestales para fiestas patricias y para el teatro. Probablemente era el único músico de formación clásica en la sociedad porteña de ese tiempo. Parera se ocupó de crear la música en una semana y de ensayar con el coro de niños que lo estrenó el 28 de mayo de 1813 en

armonía, la estructura formal, extensión e instrumentación han variado y el Himno encargado por la Asamblea se ha cantado en más de una veintena de adaptaciones.

La de 1939 no fue la primera vez en que los arreglos y adaptaciones produjeron polémicas, a veces estruendosas. Había sucedido en 1908,³ 1924 - 1927,⁴ 1928,⁵ 1935.⁶ El análisis de este episodio requiere una mirada interpretativa de la recepción estética del Himno Nacional que, en este caso, afectó una esfera poblacional de la provincia. El enfoque desde el cual se examinan los acontecimientos es microhistórico y situado en la localidad.

La construcción del sentido y de los valores que asumieron algunos himnos patrióticos en provincias del interior durante la década de 1930 involucró la participación de músicos inmigrantes y provocaron reacciones adversas en Buenos Aires. Tanto el *Himno Nacional* como el *Himno a Sarmiento*, en sus varias y controvertidas versiones, desataron más de una disputa en nuestra historia regional y se proyectaron en Buenos Aires en función de las distintas significaciones políticas y culturales que se les asignaron.⁷

el Teatro Coliseo con la denominación de “Marcha Patriótica” o “Canción patriótica nacional”. Esto quedó documentado en los recibos oficiales del Triunvirato y del Tribunal de Cuentas que se conservan en el Archivo General de la Nación.

³ La objeción dio lugar a la versión presentada por el catalán Leopoldo Corretjer.

⁴ Por decreto del Presidente M. T. de Alvear se oficializó la versión presentada en 1927 por el Director y Profesores del Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo, José André y Floro M. Ugarte, suceso documentado exhaustivamente por Ana María Mondolo (2005, 2008, 2010, 2012) y analizado por Esteban Buch (1994, pp. 103-114).

⁵ El rechazo periodístico de la versión de 1927 originó otro decreto presidencial en 1928 que impuso la realización de Esnaola de 1860.

⁶ Según se lee en el documento de Aguado Aguirre “La Inspección del Consejo Nacional de Educación que presidía el Ingeniero Octavio S. Pico, reunió por enésima vez al profesorado de música, en 1935, para que se ajustara la enseñanza del Himno a la verdadera versión Esnaola [...]” (1939, p. 6). Sin embargo según Aguado lo que se hizo fue sustituir sobre la versión Corretjer en uso, “algunas notas del texto de Esnaola; estando por ende, en uso actual en las escuelas la versión ‘falsa’ de Corretjer, con un injerto de la de Esnaola” (Ib.).

⁷ La creciente desconfianza hacia ideas foráneas era sostenida por algunas facciones fuertemente nacionalistas, cuyas ideas fortalecían algunas decisiones xenófobas de la Cámara de Diputados de la Nación y del Consejo Nacional de Educación. Allí existía una Comisión de Bellas Artes, con la presencia de Felipe Boero, reconocido docente y director de coros que en 1938 había disputado con Inocencio Aguado Aguirre la oficialización de sendas musicalizaciones del *Himno a Sarmiento*. El acontecimiento se produjo en ocasión de las celebraciones provinciales del Cincuentenario del fallecimiento del prócer sanjuanino. Puede

Los debates se entablaron tanto en ámbitos institucionales (parlamentario, escolar y en sociedades culturales) como en la opinión pública. La intervención de Inocencio Aguado Aguirre, por ser músico español –si bien naturalizado argentino ya radicado en San Juan en 1912–, fue otro elemento de conflicto que generó nuevas adhesiones y rechazos a las posturas ya politizadas sobre el Himno Nacional. En 1939 una serie de artículos periodísticos removi6 las disconformidades por las versiones del Himno Nacional en uso.

Existen estudios previos que enfocaron diversos aspectos del Himno Nacional Argentino, algunos ya erigidos en documentos hist6ricos como los de Carlos Pedrell (1908), Clementi B. Greppi (1923), Antonio Dellepiane (1927), Alberto Williams (1927 y 1938), Carlos Vega (1960), entre tantos. Últimamente se publicaron las investigaciones de Esteban Buch (1994), Ana María Mondolo (2012 y otros), y Bernardo Illari (2015 y otros) que esclarecen el tema desde diferentes enfoques.

El Himno Nacional Argentino en la historia regional cuyana

Como se sabe, a comienzos de siglo, la inmigración masiva puso en crisis el concepto de nación ostentado por el estado, así como la identidad de los distintos grupos étnicos que habitaban el país. A partir de 1930 la idea de nacionalismo se diversific6 y adopt6 diferentes tintes políticos.

Recordemos que el 6 de setiembre de 1930 el poder político cambi6 de dueños, debido al golpe cívico-militar que derroc6 a Hipólito Yrigoyen e impuso a José Félix Uriburu como Presidente de facto. Los años 30, caracterizados como la “década infame” por los fraudes electorales, detentaron un nacionalismo connotado por la desconfianza hacia el anarquismo y el socialismo. El hispanismo cat6lico se increment6 como repercusi6n de la Guerra Civil Espa±ola (1936-1939). La acogida de exiliados políticos y religiosos, las adhesiones a los bandos monárquicos o republicanos y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial radicalizaron las divisiones ideol6gicas y cierta xenofobia en Argentina. Para San Juan fue un periodo de suma inestabilidad gubernamental provocada por tensiones internas y aumentadas por la política intervencionista del Gobierno Nacional.

El Himno Nacional Argentino se resemantiz6 –al menos en San Juan– a partir de estas nuevas consignas políticas. La construcci6n de un nuevo sentido de nacionalismo asignado a la canci6n patria involucr6 al músico Inocencio Aguado Aguirre, por su participaci6n en la polémica de la

leerse más sobre las polémicas desatadas al respecto en Musri (2014: 155-185); acerca de las composiciones dedicadas a Sarmiento por Leopoldo Corretjer y Francisco Colecchia ampliar en Musri (2011: 348-362).

autenticidad no solo de este sino de otros himnos patrióticos, cuando se desempeñaba como Inspector de Música en la Dirección General de Escuelas en San Juan.

¿Quién era Inocencio Aguado Aguirre?

Nació en Murchante (España), 1889 y falleció en Lomas de Zamora (Prov. de Buenos Aires), 1974. Tuvo formación jesuítica y musical en el Seminario de Belchite, aunque abandonó la carrera antes de tomar los votos definitivos. Llegó a Argentina en 1911, época de la inmigración masiva, y se radicó en San Juan en 1912 donde desarrolló su labor musical como pianista, organista, director de conjuntos varios y compositor. Fundó y dirigió dos centros de enseñanza: la filial sanjuanina del Instituto Musical Fontova (1912-1919) y el Conservatorio de Cuyo, vinculado al Thibaud-Piazzini de Buenos Aires (1920-1927). Aguado invitaba al pianista Carlos Pedrell y el violinista León Fontova cada año para integrar los tribunales de exámenes anuales del Conservatorio Fontova y en esas oportunidades solían ofrecer conciertos en conjunto.

Aguado compuso más de un centenar de obras para instrumentos solos, para canto, para pequeños conjuntos y obras sinfónico-corales. Formó un conjunto sinfónico-coral con músicos locales para estrenar su *Missa Adeste Fideles* (1934) y *Te Deum* (1935), entre otras obras.

Asumió la Inspección de Música de la Dirección General de Escuelas de San Juan entre 1936 y 1942, desde donde impulsó el canto coral escolar. Estrenó varios himnos a próceres provinciales y nacionales de su propia autoría en actos oficiales con coros multitudinarios, a la manera en que Felipe Boero lo hacía en Buenos Aires.

¿Sabía Aguado de musicología? Sin duda que el músico se interesó por la la musicología de su tiempo. Conocía el valor de la investigación etnomusicológica y de los géneros tradicionales del folclore cuyano. En 1936, luego del Festival de Arte Nativo organizado por el gobierno provincial, Aguado propuso coleccionar y publicar un cancionero folclórico de origen provincial para su posterior uso coral y escolar. Participó de los dos Congresos de Escritores y Artistas de Cuyo celebrados en 1937 y 1938 (Musri, Mercau y Weber, 2015, pp. 78-94).

Conoció a Carlos Vega en oportunidad de un viaje de prospección musical a San Juan del musicólogo. Un cuaderno de viajes de Vega así lo atestigua (ver fig. 1).

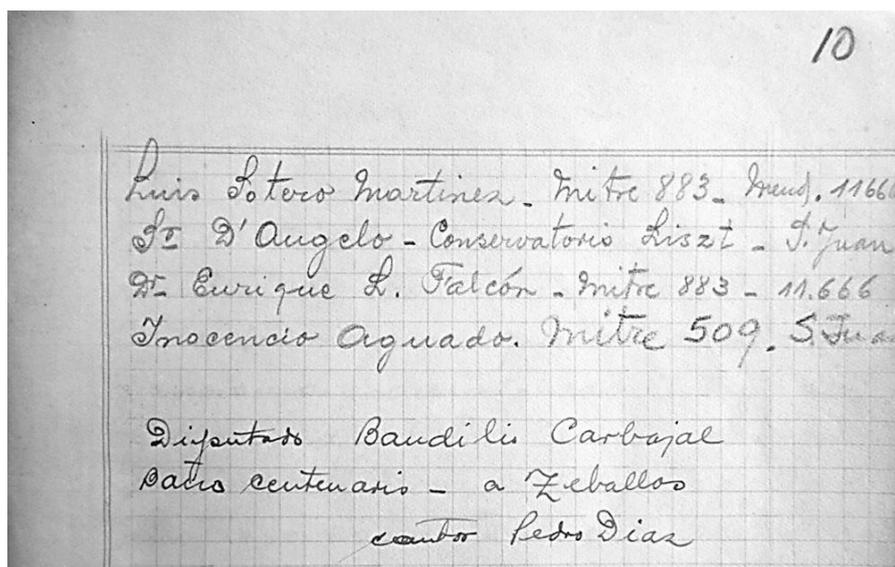
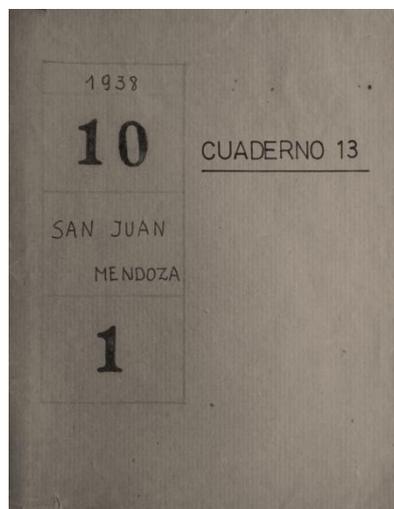


Fig. 1 a y 1 b. Portada y primera hoja del cuaderno de viajes N° 13 de Carlos Vega, 28 de febrero a 17 de marzo de 1938. Archivo del INMCV, Sección de Etnomusicología.

Escribió ensayos de estética y crítica musical (“El valor educativo de la música”, *El Porvenir*, 14 y 21/10/1939). Entre sus pertenencias además de teorías, estéticas e historias de la música, había un ejemplar del *Boletín Latinoamericano de Música* dirigido por Francisco Curt Lange y editado en Montevideo en 1937. Mantuvo amistad con músicos relevantes como

Julio Perceval, Gilardo Gilardi, Domingo Santa Cruz, Isidro Maiztegui, entre otros. Es decir nos encontramos ante un músico formado e informado de las novedades musicales y teóricas de su tiempo.

Años después, junto con varios profesores de San Juan y Mendoza, Aguado fundó el Instituto Superior de Artes en 1960, antecedente mediato de los actuales Departamentos de Música y de Artes Visuales de la Universidad Nacional de San Juan.

El estudio heurístico de Inocencio Aguado Aguirre

¿Qué sentido y valor asumió socialmente el comportamiento musical de Inocencio Aguado en la polémica sobre la autenticidad del Himno Nacional? Su gestión como Inspector se dio bajo la Dirección de Elena Vidart de Maurín, quien postulaba en sus discursos el progreso y la civilización frente al desorden, la anarquía y la barbarie. Siguiendo directivas del Consejo Nacional de Educación Vidart de Maurín señalaba que el objetivo de la enseñanza era “inculcar en la niñez el concepto vital de patria estimulando el culto a sus héroes - valores representativos y únicos del acervo nacional-; buscar que el niño prevea la destrucción del hogar” (Vidart de Maurín, Memorias, 1936). En otro párrafo del mismo discurso aseguraba que por las medidas de vigilancia hacia las ideas foráneas “nuestro magisterio es absolutamente cristiano” y que “el comunismo no logrará, jamás, introducirse en las escuelas provinciales de San Juan; que en ellas existe un concepto cabal de nacionalismo” (*Ibidem*).

Con estos párrafos se comprende el concepto de nacionalismo resignificado para ese estamento social, que preservaba la tríada de valores ‘Dios – Patria – Hogar’ contra ideológicas consideradas ‘peligrosas’ y amenazantes. Con solemnidad casi religiosa se instó a cumplir los rituales escolares de izar la bandera celeste y blanca y cantar el Himno Nacional, emblemáticos en la edificación de la identidad argentina. La construcción de este sentido de nacionalismo cuestionaba la participación de los músicos inmigrantes en el mentado asunto de componer canciones patrióticas argentinas.

En este contexto Aguado Aguirre elaboró un documento musicológico titulado *Disquisiciones sobre la música del Himno Nacional Argentino* donde comparó versiones históricas y vigentes para la época. Su propósito era ofrecerlo a las autoridades provinciales y especialmente nacionales, para ser estudiado previamente al tratamiento del proyecto del diputado riojano Adolfo Lanús, presentado ante la Cámara baja el 7 de julio de 1939, donde requería la unificación de las versiones corrientes del Himno.

Lo que Aguado empezó a redactar como una “información expeditiva” para informar lo requerido por la Nación, terminó siendo un exhaustivo ensayo crítico. El “documento-partitura”, como lo llamó su autor, fue

publicado por el Consejo General de Educación de la Provincia de San Juan en julio de 1939 y su autor lo expuso repetidamente ante las autoridades y público interesado (*Diario Nuevo*, 21/10/1939). Disertó sobre el tema en conferencias que ejemplificó al piano, bajo el auspicio de la Dirección General de Escuelas, la Junta de Estudios Históricos y el Círculo de Periodistas de San Juan. La Federación de Maestros y Profesores Católicos de San Juan le pidió que repitiera la conferencia una semana más tarde.

Todavía al año siguiente el compositor siguió defendiendo su postura. El diario sanjuanino *La Acción* anunció que el 9 de mayo de 1940 se reunió la Junta Provincial de Estudios Históricos con el fin de escuchar sus argumentos y que, a continuación, la Junta resolvió designar una comisión de técnicos musicales para estudiar el trabajo presentado por el conferencista (*La Acción*, 10/05/1940, p. 4, col. 3).

Para no dejar dudas de su intencionalidad, Aguado añadió como epígrafe en la portada las *Disquisiciones*: “Contribución del Honorable Consejo General de Educación de la Provincia de San Juan al esclarecimiento histórico de la versión del Himno Nacional Argentino”. Y al pie: “Ilustradas con la ‘Eurística’ correspondiente para la recensión o restitución de la versión primitiva, y demostradas al piano por su autor en dos conferencias pronunciadas en San Juan” (Fig. 2).

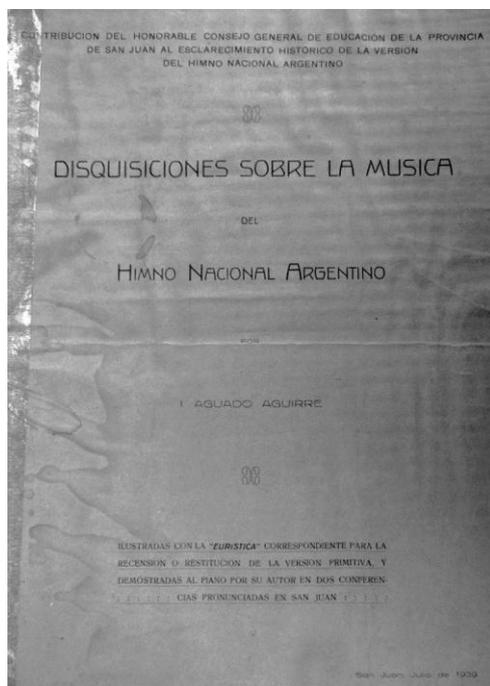


Fig. 2. Portada del estudio heurístico de Inocencio Aguado Aguirre

Los hechos que motivaron las acciones de Aguado fueron las discusiones inacabadas, todavía en 1939, acerca del uso de diferentes arreglos y adaptaciones musicales de la marcha nacional. El litigio más resonante se había presentado en 1927 por la versión propuesta por Carlos López Buchardo, José André y Floro M. Ugarte, cuya legitimidad como ‘revisión oficial auténtica’ –autenticada por Decreto Presidencial del 19 de mayo de 1927–terminó siendo rechazada por dos comisiones revisoras convocadas por el Presidente Marcelo T. de Alvear al año siguiente (por Decreto del PE del 20 de julio de 1927, Mondolo, 2005, 124-135).⁸ Un nuevo decreto del 25 de setiembre de 1928 oficializó la versión de Esnaola de 1860. Pero Aguado agrega que no obstante hasta entonces no se había publicado una edición oficial, por lo que en las escuelas primarias la edición considerada oficial era “de factura distinta a la de Esnaola”, que se utilizaba la versión que se conseguía con mayor facilidad, que en las secundarias se cantaba una de las versiones de Alberto Williams, y esgrimía también el proyecto del diputado nacional por La Rioja Adolfo Lanús presentado a la Cámara de Diputados el 7 de julio de 1939 por el que solicitaba la unificación de las versiones que se ejecutaban del Himno.

En el ínterin *La Prensa* había publicado un artículo de Carlos Vega con su opinión adversa a la legitimidad de la versión de Esnaola de 1848 y donde la reproducía parcialmente.⁹ A esta publicación se refiere Aguado en sus *Disquisiciones* para reforzar sus argumentos de que Esnaola no tuvo a la vista el manuscrito donado por la familia de Luca al Museo Histórico Nacional en 1916 (presuntamente escrito por Parera), para realizar sus dos arreglos del Himno.

En 1937 la Dirección de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires reclamaba por unificar los símbolos patrios, no solo el Himno, sino también la bandera y el escudo (Mondolo, *ib.*, 134-135). En 1938 el prestigioso compositor Alberto Williams publicó un extenso estudio sobre la letra y la música del Himno, añadiendo un cotejo de cuatro versiones en Mi b mayor transcritas comparativamente (ver fig. 3).

⁸ Alberto Williams publicó en su Revista *La Quena* “Los antecedentes históricos del Himno Nacional Argentino. El estudio redactado por el Dr. Ricardo Rojas, que aprobó la subcomisión por unanimidad de votos”, *La Quena*, año VIII, N° 45, agosto de 1927, pp. 1 – 28.

⁹ El artículo de C. Vega se tituló “El Himno Nacional hasta 1860, sobre las reformas y modificaciones que, por pura satisfacción personal, hizo Esnaola en este manuscrito en 1850”, citado por Aguado (*op. cit.*, p. 9).

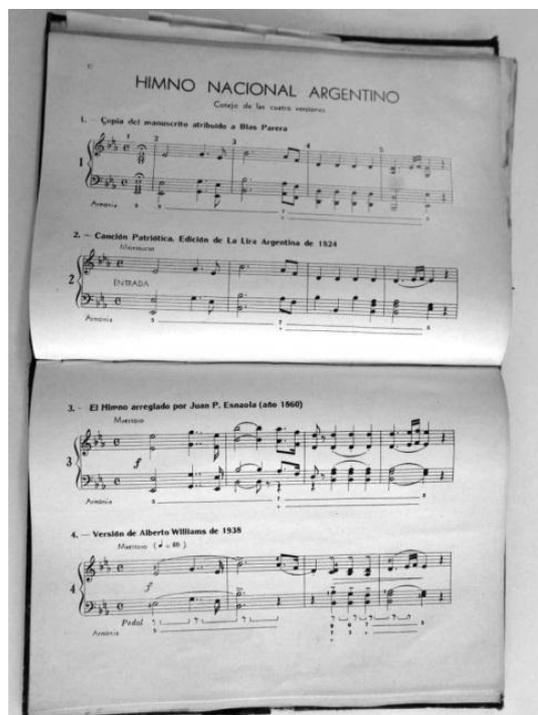


Fig. 3. Cotejo de versiones del Himno publicadas por A. Williams (1938, p. 55-6)

Por último, inquietó a Aguado Aguirre la publicación de críticas periodísticas tanto sanjuaninas como porteñas acerca de que los niños no cantaban el Himno auténtico (*La Acción*, 31/5/39, “Los niños ignoran el Himno Nacional”, reproducido en *La Prensa*, 02/06/1939). Esto preocupó al Inspector de Música Aguado, quien desde tiempo atrás había estado empeñado en hacer cantar repertorio patriótico coral a los niños y jóvenes de las escuelas, con rítmica y afinación precisas. Respondió con cartas al Director de *La Prensa* y al Presidente del Centro de Profesores Especiales de Escuelas Primarias de Buenos Aires, y con las conferencias sobre sus *Disquisiciones...* a las autoridades en San Juan que “velando por la tradición y pureza del Himno, requieren sendos datos sobre la interpretación, número de ejecuciones, versión en uso, etc. del mismo”.

Los diarios sanjuaninos anunciaron que Aguado pretendía restituir a la “prístina” versión de Blas Parera “los atributos que la improvisación ha podido quitarle” y hacer una exposición crítica de las distintas versiones siguientes con un “trabajo meritorio y altamente patriótico” (*La Acción*, 04/10/1939). El ‘documento-partitura’ contiene una comparación de seis versiones: el manuscrito de Luca (señalado con una P., por atribuírsele a Parera), la edición de la Lira Argentina (1824, L.A.), el arreglo de Esnaola

de 1860 (E.), la versión de Corretjer (1908, C.), una de Williams (1910, W.) y de López Buchardo-André-Ugarte (1927, nombrado como “tricípite” e indicado como L.A.U. en la partitura). En la fig. 4 se observa la disposición de las copias:

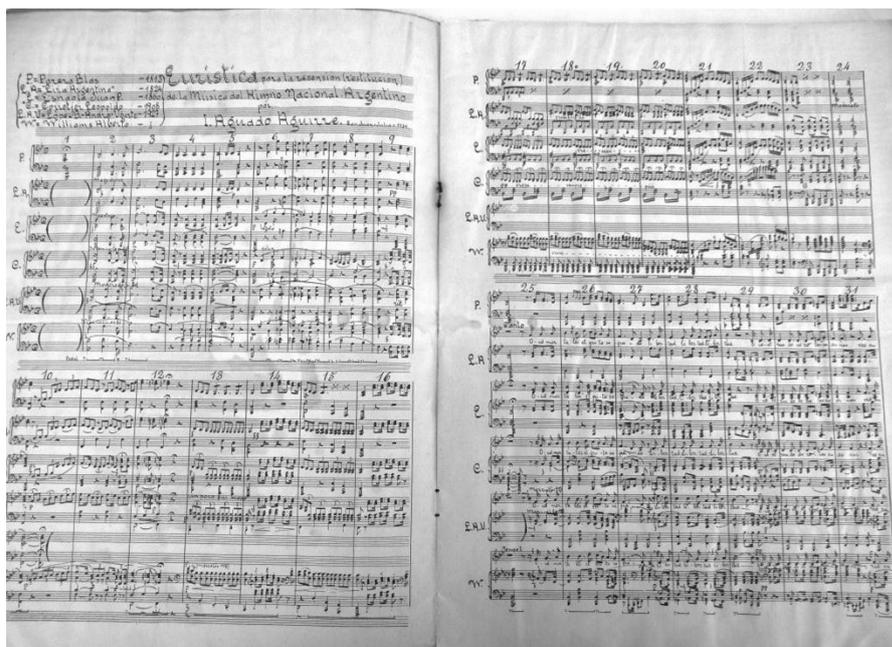


Fig. 4. Disquisiciones..., pp. 1 y 2.

Para facilitar la comparación compaginó las seis versiones una debajo de otra, de modo que se pudieran leer en forma horizontal y vertical. Como las versiones son disímiles en tonalidad, número de compases, las concilió transportándolas a la tonalidad de Si b M.

Luego expone críticamente argumentos para defender su tesis: se inclina por la legitimidad del manuscrito conservado en el Museo Histórico Nacional más que por el arreglo de Juan Pedro Esnaola, oficializado por el Decreto Presidencial de 1928, ya que se aleja del “original” de Blas Parera; ofrece pruebas de que Esnaola “no se guió por los manuscritos primitivos” (*op. cit.*, p. 9); que son más respetuosas del Ms. de Luca las versiones de Leopoldo Corretjer y aún la rechazada de López Buchardo – José André – Floro M. Ugarte; que en virtud de la próxima discusión en la Cámara de Diputados sobre la unificación de las versiones, debería considerarse su cotejo con la que él consideraba la versión original en base al Ms. De Luca.

Aguado declara:

[...] disiento de la generalidad de las opiniones, entre las que se hallan luminosos y grandes pensadores de la talla de un Antonio Dellepiane, Ricardo Rojas, Ezequiel Paz, Ricardo Levene, Arturo Capdevila, Juan Pablo Echagüe, Carlos Correa Luna, etc.

Pero [...] estos señores reclamaban hace tiempo la ‘eurística’ o recopilación de manuscritos y transcripciones del Himno, para poder, con su cotejo simultáneo resolver en definitiva [...] la recopilación reclamada está hecha. Falta hacerla conocer. / Cábeme el honor y satisfacción de legar a las entidades que han auspiciado esta conferencia, representantes de la educación de la niñez, de la narración de los hechos consumados, y de la divulgación de las ideas, la primicia de publicarlo y hacerlo conocer antes de que entre en debate en la Cámara de Diputados”.¹⁰

Se pregunta por qué no se ha publicado una impresión oficial de la versión Esnaola después del Decreto del 25 de setiembre de 1928, lo que habría resuelto la controversia. Y se responde que quizá para evitar nuevas protestas y repudio del público por una versión que no fuera de su agrado, como la de Esnaola a 2 voces.

“Ante tal anarquía, desconocimiento y confusión, hasta estoy por decir que encuentro, en cierto modo, justificada la horfandad (sic) en que nos ha dejado el P. E. en la selección y ejecución del Himno.

Se le pide una versión oficial fidedigna; se hace muy honradamente la versión tricípite [...]; y porque se suprimen unos cuantos compases de la introducción –erro que bien pudiera haberse corregido a tiempo se arma un escándalo descomunal en todas las esferas sociales, en la prensa y en la calle [...] sin justipreciar el mérito de esta versión tricípite, en cuanto a su fidelidad melódica con el original de Parera.

Para evitar el descontento reinante, se patrocina la antigua versión Esnaola, con algunas modificaciones que vuelven a invalidarla como representación de la tradición de 1860. El público se calma así, pero lejos de acatar este decreto, se sigue ejecutando la versión Corretjer, la de Williams y otras”.¹¹

Cita como antecedente el trabajo de Pedrell:

“ya en 1914 el prestigioso maestro Carlos Pedrell en sus periódicas jiras a San Juan, me mostró un folleto, del cual era autor, en el que si mal no recuerdo, se hacía la vivisección, análisis científico y examen técnico del Himno y sus versiones, que por cierto poco debió prosperar”.

Se trataba del estudio solicitado por el Consejo Nacional de Educación, cuando estaba presidido por José María Ramos Mejía. Ante las recientes

¹⁰ Aguado, 1939: 12.

¹¹ Aguado, 193.: 12.

discusiones por la letra y música del Himno, resolvió designar al doctor Alfredo Ardoino Posse y al Inspector de Música profesor don Carlos Pedrell “para investigar la verdadera letra y música del Himno Nacional, compulsando los documentos que existan en los Archivos y demás necesarios á ese objeto”, escrito que se publicó con fecha 28 de mayo de 1909. Pedrell propuso una versión para canto y piano y la misma, orquestada.

Más adelante en sus *Disquisiciones* Aguado polemizó con el estudio sobre el Himno del miembro de la Academia Nacional de Historia Dr. Antonio Dellepiane. Aseguró que su estudio había intervenido en las razones del Decreto del Poder Ejecutivo Nacional de 1928, que rechazó el arreglo “tricípite” y restauró equivocadamente el de Esnaola de 1860; se apoyó en algunas declaraciones del investigador Carlos Vega publicadas en *La Prensa* en 1936, en que el musicólogo diera a conocer el primer arreglo de Juan Pedro Esnaola (de c. 1848-51) manuscrito en el álbum de Manuelita Rosas. A pesar de la restauración no se había publicado oficialmente hasta 1939 la partitura de Esnaola.

También discutió a una serie de vicisitudes acerca del Himno, publicadas en diarios y documentos oficiales, de las que Aguado dudaba, entre ellas que desde 1824 a 1860 no existió otro texto impreso que el de Esnaola, negó que desde la publicación de Esnaola de 1860 se enseñara solo esa versión, y negó que solo existiera una partitura oficial para las bandas de música del Ejército.

Aguado declara que, entre otras, desde 1908 se venía enseñando la versión compuesta por Leopoldo Corretjer por encargo de José María Ramos Mejía, ex Presidente del Consejo Nacional de Educación. Aguado demostró que esta de Corretjer era más cercana al manuscrito de Luca que la de Esnaola, y enfrenta el juicio de Dellepiane que la calificaba de “falsa y adulterada”.

También denunció que la enésima iniciativa del Presidente del Consejo Nacional de Educación Ing. Octavio S. Pico, en 1935, de instalar la versión Esnaola fracasó, porque solo se sustituyeron algunas notas del texto de Corretjer por algunas de Esnaola, por lo tanto en algunas escuelas se cantaba esa versión falseada de Corretjer.

A continuación se presentan las seis partituras comparadas por Aguado.

1. El manuscrito atribuido a Blas Parera (Ms. Luca) está originalmente en Mi b mayor, no está firmado, ni fechado ni contiene la letra. Está escrito para teclado, en dos pentagramas y dice “Himo Nacional” (sic).



Fig. 5 – Manuscrito donado por la familia De Luca al Museo Histórico Nacional en 1916, atribuido a Parera. Primera página. Fuente: Posse, A. A. y Pedrell, C.: *Estudio histórico-crítico del Himno Nacional Argentino*. Buenos Aires, Monitor de la Educación Común, 1910.

Aguado no acuerda con Williams en que es solo un acompañamiento, sino que la melodía está integrada en la mano derecha salvo el c. 32 donde sí está insinuada (Fig. 6).



Fig. 6. Manuscrito “de Luca”, c. 31-33.

Tampoco es fragmentaria, según Aguado, porque la ausencia de los c. 72-74 (tercera repetición de la letra “O juremos con gloria morir”) también se verifica en *La Lira*; que esta repetición esté en Esnaola pudo ser efecto

del entusiasmo del público que la repetía, repetición que se mantuvo en Corretjer (fig. 8) y Williams.

Fig. 7. Manuscrito “de Luca”, c. 70-74.

Fig. 8. Versión Corretjer, c. 71-75.

Parera compuso la música del Himno en Mi bemol M, tonalidad que según la teoría de los afectos del siglo XVIII, se asociaba al carácter heroico, solemne y bélico. Es posible que él mismo realizara cambios en la música durante los primeros años, para cantarse en teatros y salones, ya que la Asamblea lo solicitó para que se cantara “al principio de las representaciones teatrales para inflamar el espíritu público” así como “que en las escuelas de primeras letras se cante todos los días al fin de sus distribuciones” y una vez al mes alrededor del Pirámide de Mayo, especialmente en días feriados. Tanto el carácter marcial como la sencillez rítmica y melódica para hacer el himno accesible a niños, mujeres y hombres, fueron condiciones previstas por el Triunvirato y la Asamblea. Según Vega:

“La Asamblea de 1813 otorgó tratamiento heterogéneo al texto y a la música de nuestro Himno. Mientras el primero se conserva en instrumento indubitable¹² depositado en el Archivo General de la Nación,¹³ la música no fue mantenida en documento autógrafo ni en copia fiel de ningún tipo”. Se mantuvo por tradición oral y por textos subsidiarios como el manuscrito atribuido a Blas Parera –sin firma ni fecha, donado en 1916 al Museo Histórico Nacional por las sobrinas de Esteban de Luca – y por el impreso de la *Lira Argentina* (1824).”¹⁴

El o los manuscritos de Parera desaparecieron, salvo el conocido como el Ms. Luca, presuntamente una copia del original manuscrita por el propio Parera, que dedicó a su alumno Esteban de Luca de 14 años. El ms quedó en poder de esa familia y luego fue donado por sus sobrinas en 1916 al Museo Histórico Nacional, donde permanece. Antonio Dellepiane, ex director del Museo, puso en duda la atribución del documento. Sus argumentos fueron, entre otros que no tiene fecha ni firma del autor, y el uso de la palabra Himno cuando en la época se lo conocía por Marcha Patriótica.¹⁵ Según Alberto Williams es un “acompañamiento para piano, sin la letra ni la parte de canto. Carece absolutamente de los términos que se refieren al movimiento y de los signos de la expresión musical”¹⁶

Por las incorrecciones en su armonización Williams infirió que se trata de una copia apócrifa, anterior a la de *Lira Argentina*, que contiene “faltas garrafales” y que no pudo ser escrita por Parera. El ms se reprodujo en 1910 en el Estudio de Posse y Pedrell;¹⁷ en 1913 por Ley 9044 y con motivo del Centenario de la Asamblea General Constituyente, la Junta de

¹² Decreto Soberano del 11 de mayo de 1813, escrito de puño y letra por el Secretario del Gobierno de Intendencia, Dr. Bernardo Veloz. Este fue publicado, el 14 de mayo de ese mismo año, por la Imprenta de Niños Expósitos.

¹³ Decreto del 22-01-1923: “Art. 1º Declárese que la letra del Himno Nacional Argentino es la que se conserva en el Archivo General de la Nación como copia del original que por decreto de la Soberana Asamblea Constituyente de fecha 11 de Mayo de 1813, se dispuso fuera la única canción en las Provincias Unidas del Río de la Plata.”

¹⁴ Mondolo, 2008, p. 99; Mondolo 2005: 124-125.

¹⁵ Posse y Pedrell, 1910.

¹⁶ Williams, Alberto, 1938, “X. Análisis técnico del manuscrito de Luca”, pp. 40-43.

¹⁷ “Estudio Histórico de su Letra y de su Música”, por Alfredo Ardoino Posse y Carlos Pedrell, solicitado por resolución del Presidente del CNE José María Ramos Mejía, el 28 de mayo de 1909. *El Monitor de la Educación Común*, pp. 258 a 390 de la BNM. URL:

http://www.bnm.me.gov.ar/ebooks/reader/reader.php?dir=00150830&num_img=00150830_0258-

[00&mon=1&vn=s&vi=s&vt=n&vp=s&vv=s&vh=s&c=&zoom=100&modo=](http://www.bnm.me.gov.ar/ebooks/reader/reader.php?dir=00150830&num_img=00150830_0258-00&mon=1&vn=s&vi=s&vt=n&vp=s&vv=s&vh=s&c=&zoom=100&modo=)

Historia y Numismática pidió una reimpresión de *El Redactor de la Asamblea*. En 1927 Williams presentó un facsímil en la revista *La Quena* N° 42 en 1927 y en su libro *La música del Himno Nacional Argentino* de 1938. Williams calificó a Parera de “modesto armonista” pues solo usó “acordes de quinta mayores y menores, acordes de sexta y de cuarta y sexta; un acorde de tercera y cuarta sensible; y un acorde de séptima de dominante sobre-tónica [...] Su armonización no condice con la belleza de su melodía, que contiene en su fuero interno, una armonía más variada y rica”¹⁸.

Este ms. se diferencia de las otras cinco versiones en c. 1 que presenta un acorde prolongado, como un “llamado de atención para que el oyente se prepare a escuchar, con unción patriótica, la música del Himno, que en realidad comienza en el segundo compás”.

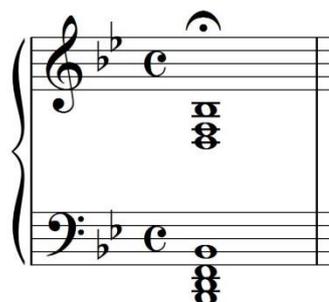


Fig. 9. Manuscrito “de Luca”, c. 1.

Aguado recoge esta crítica: “Se ha dicho públicamente, este año por un celoso guardián de la integridad y pureza del Himno, que la versión Corretjer es la más funesta y la causante de que nuestro canto patrio se haya falseado y desnaturalizado” (*El Crisol*, 1939. La piedra del escándalo era la variación melódica del c. 45, *la por fa* en Corretjer. Cuando Aguado compara las versiones de Parera y Corretjer para refutar la crítica del diario *El Crisol* de Buenos Aires, considera que la variación melódica es demasiado leve como para desestimarla.

2- La versión de *La Lira Argentina*, impresa en París en 1824, a cargo de Ramón Díaz, fue a partir de un manuscrito no identificado, aunque es la más cercana a la de Parera. En Buenos Aires siguieron los “arreglos” justificados por las opiniones de contertulios y la enseñanza de los maestros. Circularon manuscritos en bandas y escuelas, como el que llegó a

¹⁸ Williams, 1938: 42.

París para la edición de *La Lira Argentina*, y otros que estuvieron en poder de las familias Molina y Ure. Toda esta difusión formó parte de lo que más adelante se llamó la “tradicón” del Himno Nacional Argentino.



**Fig. 10. Publicación en *La Lira Argentina*, 1824.
Fuente: Williams (1938, pp. 68-69)**

Está en Mi b mayor, cambia la melodía en el c. 27 por el salto de 11° y la tesitura muy aguda en ms de Luca, pero el piano respeta el ms del Museo Histórico Nacional. En esta observación Aguado coincide con el estudio de Pedrell. También hay una variación en los cc. 32 y 33 porque en *La Lira* se agrega puntillado a las corcheas.

3- La versión de Juan Pedro Esnaola, publicada en 1860 es a dos voces. Fue su segundo arreglo que publicó J. da Costa Amaro.¹⁹ Tiene más similitudes con la publicación en *La Lira* que con la de Parera. (c. 1, 23, 27 y 28, 38, 48 y 49, 52, 66, 70 y 76, ver fig. 10). Aguado quiso probar que Esnaola no tuvo el ms de Luca a la vista, en contra de lo que dijo Williams, por las siguientes diferencias: c.1, 26, 34 y 35, 39 al 45, 55, 59, 72 a 74.

¹⁹ Juan Pedro Esnaola arregló una versión a dos voces y piano en Do M (fecha por Vega en 1848) para los *Cuadernos de música* de Manuelita Rosas. Esta versión se aparta del presunto original, Ms. Luca, ya que Esnaola la concibió como “arreglo” y no como restitución del original. El álbum se perdió en el Museo Histórico Nacional. No obstante quedó copia ms por Vega y por Williams en el INMCV. Vega la publicó en 1936.

También Aguado se aleja de los criterios de Antonio Dellepiane (1927) que defendió la versión Esnaola en contra de la de López Bucharcho-André-Ugarte (quizá por recíprocos resentimientos).

The image shows a musical score for piano and voice, measures 25-28. It is a comparative arrangement of three different versions of the Argentine National Anthem. The score is written for piano (P.), voice (Canto), and piano (P.A.). The lyrics are: "O - id mor ta les el qu to so gra - do li ber tad li ber tad li ber tad". The score is in G major and 3/4 time. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The voice part is written in a single staff (treble clef). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The voice part is written in a single staff (treble clef). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The voice part is written in a single staff (treble clef).

Fig. 11. Disposición comparativa de tres versiones, c. 25-28.

Esnaola hizo un nuevo arreglo del Himno en 1860 Su segunda versión es a dos voces en Mi bemol M, con algunas variaciones en las armonías y adornos melódicos añadidos a su gusto. Según Alberto Williams, Esnaola en su edición de 1860 embelleció el Himno en una versión más depurada y brillante, guiado por el “buen gusto” y su mayor cultura.”

“La edición de Esnaola, si se exceptúan algunos ritmos y giros melódicos de poca importancia, concuerda con las versiones de Luca y de ‘La Lira’. Se observa que ha tenido a la vista, estas dos, para escribir la suya, que supera a las otras por la realización armónica más esmerada y el pianista más avanzado y más sonoro.”²⁰

4- La versión de Leopoldo Corretjer de 1908, resultó de un encargo de José María Ramos Mejía, Presidente del Consejo Nacional de Educación. Ya tiene la letra reducida a los cuatro primeros versos de la primera cuarteta y los cuatro últimos de la última estrofa más el estribillo. Julio A. Roca había decretado reducir la letra en 1900 por razones diplomáticas con España. Y aunque el 10 de junio de 1905 el Presidente Quintana había oficializado una versión para bandas militares,

²⁰ AW, 1938: 45.

instrumentada por el sanjuanino Pablo María Beruti,²¹ entonces Inspector General de Bandas Militares de la Nación, no se había impreso una partitura que se impusiera a la diversidad existente.

Corretjer mantiene uno de los cambios de Esnaola en los c. 34-35, es el cambio de modo no previsto por Parera.

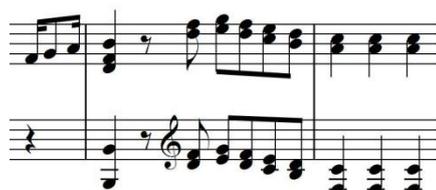


Fig. 12. Versión ms. de Luca, c. 32-34.

A musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in a minor key, indicated by one flat. The notation includes various chords and melodic lines. A dynamic marking of *ff* is present in the middle staff.

Fig.13. Versión Corretjer. C. 32-34.

Sin embargo, el diario *El Porvenir* de San Juan denunciaba ya en mayo de 1910 que continuaban circulando varias versiones del Himno, debido a

“los cambios que por caprichos de músicos y consejos ha sufrido nuestro Himno patrio [...] las bandas ejecutan un himno nacional, los pianos otro, las escuelas otro y cada uno el que le parece menos malo. Por casualidad suena el verdadero perdido en el desconcierto de la irreverencia y de la profanación”.²²

²¹ Pablo María Beruti había sido nombrado en ese cargo en 1901, a su regreso de Europa y habiendo concluidos sus estudios musicales en el Conservatorio de Leipzig.

²² *El Porvenir*, año XII n° 1503, 4 de mayo de 1910, p. 3 col. 2. “Manoseo del Himno”. Es un extracto de *La República*, publicación de Buenos Aires.

El artículo critica las diferentes versiones escuchadas en actos y escuelas e informa que el Presidente Quintana estableció por decreto que el himno oficial sería la versión de Pablo Beruti, "el único himno que interpretaba fielmente el verdadero".²³ También en esa época se interpretaban otros arreglos en las escuelas de la Provincia de Buenos Aires, entre ellos estaba el del músico italiano inmigrante Juan Serpentine, de 1908. En 1910 Alberto Williams realizó versiones a dos voces y piano.

Un nuevo pedido de unificación encomendó el Presidente del Consejo Nacional de Educación José María Ramos Mejía por Resolución del 28 de mayo de 1909, a Alfredo Ardoino Posse y Carlos Pedrell. Concluyeron un Estudio histórico-crítico y dos versiones del Himno de Carlos Pedrell, una para voz y piano en Si b M, y 1 orquestada en Mi b M.

5- La versión de Carlos López Buchardo, José André y Floro M. Ugarte, oficializada por Decreto de Marcelo T. de Alvear del 19 de mayo de 1927, cercana por su melodía a la primera. "La más resistida por el público por haber cercenado 15 compases a la introducción y haber acelerado el movimiento metronómico de las estrofas".²⁴

Ante las críticas tan pronunciadas en contra de la versión L.A.U. Alvear buscó fundar su decisión en el origen y tradición verdadera, mantenida entre 1813 y 1860 según él, la del Museo Histórico Nacional y no la versión de la *Lira Argentina*.

Fue sustituida por Decreto del 14 de julio de 1927 de M. T. de Alvear a los dos meses por la versión de Esnaola de 1860; intervino una nueva comisión pero no se imprimió una versión oficial. Episodio vastamente estudiado y documentado por Ana María Mondolo en sucesivas publicaciones.

"El decreto y el informe de Ugarte, López Buchardo y André, se dio a conocer a través de las principales publicaciones periódicas del país. La reacción negativa que provocó en amplias capas de la población no tardó en manifestarse. Este descontento se divulgó a través de sendos artículos en diarios y revistas, así como en reuniones callejeras o institucionales promovidas por diversas agrupaciones".²⁵

6- Una de las ocho versiones de Alberto Williams, armonizada con variantes en 1910. Según Aguado "ricamente armonizada. Un trabajo muy meritorio, cuidadosa y cariñosamente tratado" (Aguado, *op.cit.*, p. 8). En la comparación Aguado demuestra las alteraciones, leves modificaciones melódicas y en algunas de *tempo*, deja blancos entre paréntesis cuando hay

²³ *El Porvenir*. XII / 1503. 4-5-1910. p. 3 c. 2. "Manoseo del Himno".

²⁴ Aguado, 1939.

²⁵ Mondolo, 2008, p. 102.

omisiones. Por ejemplo entre las versiones atribuidas a Parera y Esnaola de 1860: en c. 23 Williams presenta una variación armónica y melódica (V-I en Parera, sólo I en Esnaola); en c. 25-29 hay diferencia en melodía y rítmica.

The image shows a handwritten musical score for piano and voice, spanning measures 39 to 43. The score is written on six staves. The top two staves are for the piano accompaniment, and the bottom four staves are for the voice. The music is in a minor key and 3/4 time. The lyrics are in Spanish and include the words: "co-ro-na tu-a su-a sic-le-lau-re-jas sus-plan-tis ren-di-dam le-on-ya su-a", "Sud-ty los li-bros del mun-do res-pon-den Al gran-pue-blo que no sa-lud", and "Sud-ty los li-bros del mun-do res-pon-den Al gran-pue-blo que no sa-lud". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "cresc." (crescendo). The measures are numbered 39, 40, 41, 42, and 43 at the top of each staff.

Fig. 14- Comparación de los cc. 40 – 43.

Aguado encuentra en la versión de Parera un carácter ceremonial acorde al “ambiente distinguido de la época patricia, en cuyos salones reinaba, comunicativa, la buena sociedad, en la más exquisita galantería” (Aguado, *op.cit.*); en c. 27-29: la palabra “libertad” modifica la melodía de Parera, Lira y López B-André-Ugarte (tomada desde el agudo) en Esnaola, Corretjer y Williams (va en ascenso). Probablemente por en la tonalidad original de Mi b resultara excesivamente aguda y Esnaola la modificó. Aunque se podría haber resuelto con una simple transposición de la tonalidad sin cambiar la melodía; en c.37: desde la edición de *La Lira* se mantuvo un cambio por una apoyatura armónica.

Entre los cc. 40-43 el aire marcial y solemne en Parera, troca en un acompañamiento con bajo de Alberti similar a un rondó en Esnaola y Williams (fig. 14). Por último en c. 70 Aguado recomienda suprimir el calderón con la fioritura (“vivamos”) y restituir la versión Luca.

La polémica se trasladó a Mendoza, a través de la divulgación de la noticia en *La Semana* (4 de noviembre de 1939).²⁶ El artículo “En defensa del Himno Nacional Argentino. Importantes adhesiones”, reproduce una carta de Aguado al Prof. Francisco A. Propato para apoyar el movimiento de opinión de la Asociación de Damas Argentinas Pro – Tradiciones Patrias en favor de la “restauración de la verdadera y única versión del auténtico Himno Nacional”. Dice Aguado que el común propósito era “el rechazo de la versión Esnaola y el restablecimiento del original, mediante la versión (integral) que yo llamo en mi folleto ‘tricípite’ “.

Ocasionó una polémica en las esferas oficiales. Algunos diarios en Buenos Aires reaccionaron enérgicamente. *El Crisol* el 14 de abril de 1940 publicaba: “Un extranjero atenta en San Juan contra el Himno Nacional. Cuenta con la complicidad del Consejo de Educación”,²⁷ autoría de E. Isidoro Gómez, presidente del Centro de Profesores Especiales de las Escuelas Primarias de la Capital Federal, criticó severamente a Aguado Aguirre, que se defendió escribiendo:

“el Himno, como patrimonio común, es de todos y de cada uno de los argentinos y naturalizados argentinos, ya que todos poseemos de la canción épica, inmortal, si no un conocimiento científico o técnico sí instintivo”.²⁸

El 28 de abril de 1940 *El Crisol* acusaba: “El Consejo de Educación de San Juan auspicia la desvirtuación del Himno Nacional Argentino. Un extranjero se erige en el propietario de la canción patria”.²⁹ Este artículo

²⁶ L1 f 131, L2 f 146 bis y 147, a 562.

²⁷ L1 fl 13 art. 554. *El Crisol*, IX, 2518, Buenos Aires. 28 de abril de 1940.

²⁸ Aguado, 1939: 12.

²⁹ L1 f 111 / 112 a 563, diario *Crisol*, Buenos Aires 28 de abril de 1940.

menciona varios anteriores que ironizan respecto del tema: del 4 de junio de 1939 donde E. Isidro Gómez que pregunta sobre la enseñanza del Himno; del 27 de junio de 1939 donde Aguado responde y le informa que está estudiando y removiendo el asunto del Himno; del 10 de julio de 1939 Gómez contesta que la versión oficial era la de Esnaola; del 20 de julio de 1939 Buenos Aires recibe el informe de Aguado: que en San Juan se estaba cantando la versión Corretjer, anuncia que estaba elaborando su estudio crítico documental con el cotejo de seis versiones, el artículo menciona que en BA creyeron que en ese estudio “se perseguiría el patriótico propósito de que no se alterase la pureza de nuestro canto patrio” y que se quedaba a la espera del estudio de Aguado. Para Buenos Aires la versión oficial era la de Esnaola de 1860 que contiene “verdad y pureza”.

El Crisol insistía: “Se divulga la desautorización de la versión tradicional del Himno. La auspicia el Consejo General de Educación de San Juan”.³⁰ El artículo asegura de “Esnaola que aprendió del propio Parera su obra al mismo tiempo que deletreaba recién el abecedario, supo, más tarde, utilizar sus recuerdos que mantenía en su espíritu con la emoción de aquellos días [...]”. Insiste que el ms del Museo no tiene letra ni línea para el canto y que la edición de *La lira* complementa “esa grave deficiencia”. Provocó esta queja la información del Inspector Aguado Aguirre, que en escuelas de la provincia se cantaba la versión de Leopoldo Corretjer, en lugar de la ya consagrada de Juan Pedro Esnaola.

La **Junta de Estudios Históricos** escuchó la disertación y “resolvió [...] designar [...] una comisión de técnicos musicales para que estudie el trabajo presentado por el conferencista”.³¹ Una crónica de la conferencia salió publicada en *El Porvenir*. Aguado estaba apoyado por el **Consejo de Educación de San Juan**, que entonces conformaban Pedro Valenzuela y Margarita Mugnos de Escudero entre otros.

No dejamos de citar el interés ideológico que suscita la polémica de parte de un músico español –Aguado– defendiendo los intereses de otro músico español –Parera–, involucrados en la historia de la canción emblemática de una nación que no fue la de nacimiento, aún más, emancipada de la corona española. En mayo de 1940 Aguado seguía defendiendo su estudio crítico y *Los Andes* de Mendoza, se hizo eco:

“Esta tarde, a las 18.30, en la Casa España, tuvo lugar una reunión de la Junta de Estudios Históricos y Círculo de Periodistas de San Juan ante las que disertó prolongadamente el maestro Sr. Inocencio Aguado, autor del trabajo titulado “Disquisiciones acerca del Himno Nacional Argentino”; obra que ha dado lugar a una serie de artículos periodísticos del señor E. Isidro Gómez, presidente del Centro de Profesores de las Escuelas Primarias

³⁰ L1 f 114 a 556.

³¹ La Acción, III / 858, p.4 c.3, 10 de mayo de 1940; L2 f 149 a567.

de la Capital Federal, y que fueron publicadas por diarios y revistas de ésta, rebatiendo en ellas los argumentos del Sr. Inocencio Aguado. / El acto se prolongó hasta después de las 21 horas”.³²

Después de esto el Centro de Profesores Especiales de las Escuelas Primarias de Buenos Aires pidió a Diputados, una vez más, atender la unificación de las versiones y se presenta el proyecto de Adolfo Lanús por un “texto oficial único y obligatorio”.³³

Por otro lado, en medio de la desconfianza hacia el inmigrante, las *Disquisiciones* de Aguado fueron su emblema personal de identificación con el poder establecido: una estrategia para consolidarse doblemente en su posición oficial de músico jerarquizado (un *paterfamilia*) y para mantener el *status* y prestigio social devenido de las familias españolas de la colonia y representantes de la cultura dominante.

Conclusión

Lo que queda es la inquietud y decisión de Aguado por participar desde San Juan en la polémica aún no resuelta, sobre un tema de trascendencia histórica, que toca los valores e intereses “nacionales” y oficiales del gobierno y de la educación, así como de los propios músicos involucrados en Buenos Aires y en San Juan. Es relevante para la historia regional, la inserción de las voces provincianas en las disputas nacionales a través de la prensa, en medio de una conflictiva situación político-social nacional.

Como vimos, la historia musical del Himno Nacional confundió distintas canciones, versiones y arreglos, que provocaron disputas entre músicos, estudiosos, maestros y funcionarios educacionales durante mucho tiempo. Aguado defendió la versión manuscrita del Museo y las ulteriores que se apoyaron en ella: la de Corretjer, la que llamó tricípite de López Buchardo, André y Ugarte, incluso alaba la de Williams por su armonización que realza la melodía. Valoriza las fuentes manuscritas más antiguas, dando crédito al ms. del Museo Nacional y pone en duda las versiones de Juan Pedro Esnaola. Advirtió que los partidarios de Esnaola esgrimían argumentos dudosos para revalidar su arreglo.

Aguado critica las siguientes modificaciones en la versión de Esnaola que para los descreídos del ms. de Luca, no significaban mayor alejamiento de este:

-reducir la versión de Esnaola a 1 voz.

³² L1 f 114 y L2 f 145, art. 557. *Los Andes*, Mendoza, 10/5/1940. San Juan, 9 (por teléfono). “Disquisiciones acerca del Himno Nacional Argentino. Disertó el maestro Inocencio Aguado”.

³³ *Diario Nuevo*. XXV, 8430, 21-7-1940, p.4 c.5. “La música de la primera versión del himno patrio debe mantenerse intacta”.

- suprimir el primer compás del ms. de Luca.
- conservar los c. 33 a 35 que interrumpen la estrofa pero no tocarlos; sin embargo pasarlos a modo menor.
- dar forma rítmica a la *fioritura* de “vivamos” (que no existe en ms. de Luca).
- admitir como lapsus las diferencias de los 20 compases mencionados.
- añadir la frase “o juremos con gloria morir”, como 3° repetición.
- dar acompañamiento de rondó (bajo de Alberti) con diseño de flauta en mano derecha a los c. 40-43, en lugar del aire marcial.

Mientras que su interpelador Isidro Gómez defendió tenazmente la versión del músico argentino Esnaola, oficializada en 1928, como la única con valor histórico basado en la tradición, es decir da valor a la fuente oral anterior al 1860. A su vez, Gómez desconoce la autoría de Parera para el ms de Luca depositado en el Museo.

Finalmente y para completar la historia de las versiones oficiales, en Decreto Presidencial del 24 de abril de 1944 acerca de los símbolos patrios, se da vigencia a la versión de Esnaola de 1860 y se da instrucciones para su ejecución: cantarse sólo a una voz (la superior), en Si b y suspender la ejecución de un interludio pianístico allí señalado. Sin embargo circula generalmente la versión de Luis N. Lareta de 1940, que aunque dice su partitura “según la versión del maestro Juan P. Esnaola y las indicaciones que figuran en el decreto del P.E. de la Nación, del 25 de setiembre de 1928”, contiene algunas modificaciones que el arreglador detalla en el Prefacio.

No pasa inadvertido que la postura defendida por Aguado adhiere a la de los catalanes Parera y Corretjer, y los argentinos: López Buchardo, José André y Floro Ugarte. Queda claro que Aguado defendió la autenticidad del manuscrito conservado en el Museo Histórico Nacional, a pesar de no portar la firma de Blas Parera ni la letra y de ser considerado fragmentario por la falta de la primera repetición de la frase “o juremos con gloria morir” (agregada en la versión Esnaola). A la vez, consideró más cercana al manuscrito del Museo la que llamó versión tricípite—y aún la de Corretjer—que las dos conocidas de Esnaola. Mientras, Isidro Gómez solo reconocía legitimidad al arreglo del compositor argentino Esnaola.

Por esto, avanzando más allá de las diferencias musicales entre las versiones basadas en una fuente escrita o en la tradición oral, parece evidenciarse que lo que estaba en juego era un concepto de nacionalismo, que si bien estaba aliado al catolicismo, en la provincia se teñía de hispanismo pero en la nación de cierta xenofobia. Aguado advirtiendo los riesgos escribió: “Las discusiones, si se producen en la Capital Federal, las dejo libradas a criterios más autorizados y documentados que el de este alejado provinciano” (Aguado A., *op. cit.*, p. 9). Estimo que Aguado Aguirre —argentino por adopción— tomó partido como músico del Interior a

lo largo de todo el escrito y en condiciones de participar en un asunto liderado por los compositores nacionalistas del Consejo Nacional de Educación, de los círculos del Conservatorio Nacional de Música “López Buchardo”, del Conservatorio “Alberto Williams” y de la prensa metropolitana (específicamente *La Prensa* y *Crisol*).

“No se alarmen los vigías de la nacionalidad de que con esto se cometa un delito de lesa patria. [...] No se me oculta la gravedad y responsabilidad que encierran estas trascendentales disquisiciones.

Tampoco ignoro que disiento de la generalidad de la opinión, entre la que se hallan luminosos y grandes pensadores de la talla de Antonio Dellepiane, Ricardo Rojas, Ezequiel Paz, Ricardo Levene, Arturo Capdevila, Juan Pablo Echagüe, Carlos Correa Luna, etc.”. (*op. cit.*, p. 11)

Aguado remarcó que estos intelectuales nacionalistas reclamaban la restitución del Himno a su “pureza original” a partir de una indagación de fuentes históricas fidedignas. Respondiendo a la demanda Aguado Aguirre la ofrecía ahora (como un año antes lo hizo Williams) como recopilación de manuscritos y transcripción de versiones en uso transportadas a la única tonalidad de Si b mayor, en una disposición que permite la comparación rápida y efectiva. Todo lo realizó con el propósito de “legar a las autoridades que han auspiciado esta conferencia [...] la primicia de publicarlo y hacerlo conocer antes de que [el proyecto de Lanús] entre en debate de la Cámara de Diputados (*ib.*)” porque “entiéndase bien, lo único que se debe ventilar es solamente la idea de restituir a la Canción Patria su primitiva entonación melódica, deformada en la versión Esnaola y en las posteriores” (*ib.*).

Fue así que las tensiones ubicaron una vez más a la historia local de la música en el concierto de voces nacionales y en el contexto político internacional.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

BOSCH, Mariano.

1937. *El Himno Nacional (La canción nacional) no fue compuesto en 1813 ni por orden de la Asamblea.* Buenos Aires, El Ateneo.

BUCH, Esteban

1994. *O juremos con gloria morir. Historia de una épica del Estado*. Buenos Aires: Sudamericana.

CASIVA, Fernando Matías

2006. “Poéticas de fundación en la lira argentina”, *Revista Escuela de Historia* N° 5, Año 5, Vol. 1, N° 5, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, pp. 323-337, URL: [última consulta: 03/05/2013]. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-90412006000100014&script=sci_arttext#6

DELLEPIANE, Antonio

1927. *El Himno Nacional Argentino. Estudio Histórico-crítico*. Buenos Aires, Imp. M. Rodríguez Giles.

GREPPI, Clemente B.

1923. “Sobre la unificación del Himno Nacional Argentino”. *El Monitor de la Educación Común*, N° 8224, pp. 99-107.

ILLARI, Bernardo

2015. “¿Una nueva y gloriosa nación?: Retórica y subjetividad en la *Marcha patriótica* rioplatense de 1813”. *Latin American Review*, Volume 36, Number 1, Spring/Summer, pp. 1-39.
1994. “El Himno como evidencia musical”. Ponencia en IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia de la A.A.M., Mendoza, no publicada en Actas.
1994. “El Himno como evidencia política y cultural”. Ponencia en IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia de la A.A.M., Mendoza, no publicada en Actas.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen y STAMPONI, Guillermo.

2002. *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático*. Cuaderno de Estudio N° 4. Buenos Aires, EDUCA.

MONDOLO, Ana María

2012. “El libro “El himno nacional argentino” de Carlos Vega”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXVI, N° 26, pp. 271-295.

2010. “La canción de las Provincias Unidas, única marcha patriótica”. En <http://www.iuna.edu.ar/noticias/429-la-cancion-de-las-provincias-unidas-unica-marcha-patriotica>, última consulta 27/03/2013.
2008. “El Himno Nacional Argentino. Disparador de tensiones socio-culturales, políticas y económicas. La controvertida reforma de 1927”, en *Actas de la Quinta Semana de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA, pp. 97-108.
2005. “Addenda Segunda. Siglo XX: decretos, resoluciones y leyes en torno al Himno”, Addenda en Vega, Carlos, *El Himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música*. 2º edición, Buenos Aires: EDUCA, pp.119-146.
- MUGNOS de ESCUDERO, Margarita.
1967. *Contribución a la historia de la cultura en San Juan*. San Juan, Academia Provincial de la Historia.
- MUSRI, Fátima Graciela.
2014. “Inocencio Aguado y Felipe Boero: ¿por qué ese otro? El *Himno a Sarmiento* en disputa”, en *Revista Argentina de Musicología* N° 14, Omar Corrado (editor invitado), pp. 155-185
2013. “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música”, en *Música. Revista del Instituto Superior de Música* N° 14, Adriana Cornú (editora responsable), Universidad Nacional del Litoral, 2013, pp. 51-72
2011. “Aportes de dos músicos inmigrantes a la memoria de Domingo Faustino Sarmiento. Recepción estética en el contexto del nacionalismo musical argentino”. *Actas del Congreso Extraordinario en Homenaje a Domingo Faustino Sarmiento en el Bicentenario de su nacimiento (1811 – 2011)*, Susana Clavel Jameson (comp. y ed.). Academia Nacional de la Historia, Gobierno de San Juan y Junta de Estudios Históricos de San Juan, San Juan, tomo I, pp. 348-362.
2005. “Los ‘LIBROS’ de Inocente Aguado Aguirre. Análisis desde la nueva historia cultural”. *Actas del 13º Congreso Nacional y*